

Uniwersytet Warszawski
Wydział Neofilologii

ACTA PHILOLOGICA

47

Warszawa 2015

Komisja Wydawnicza Wydziału Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego:

prof. dr hab. Barbara Kowalik (przewodnicząca)

dr Katarzyna Foremniak

dr Anna Górajek

prof. dr hab. Jacek Perlin

dr Anna Pochmara

dr Magdalena Roguska

dr Joanna Żurowska

Redakcja:

prof. dr hab. Barbara Kowalik – redaktor naczelna

dr Anna Pochmara – redaktor

Adres redakcji:

ul. Hoża 69

00-681 Warszawa

Wydawca: Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego

ISSN 0065–1524

Nakład: 90 egz.

Strona internetowa:

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

Łamanie:

Bartosz Mierzyński

Dystrybucja:

CHZ Ars Polona S.A.

ul. Obrońców 25

03-933 Warszawa

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

Druk i oprawa:

Sowa – Druk na życzenie

www.sowadruk.pl

tel. 22 431 81 40

Spis treści

Bożenna Chylińska

From the Medieval Church to the English Reformation: John Wycliffe and King Henry VIII's Dissolution of the Monasteries, 1536–1539 5

Krzysztof Tkaczyk

Zwischen Sehen und Tasten. Zum Paradigmenwechsel in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts 17

Monika Malinowska

Czy kobiety miały taki sam wpływ na rozwój życia literackiego we Francji i Rzeczypospolitej szlacheckiej? Słów kilka o salonach, dworach i dworach 27

Barbara Kowalik

Those Wholesome Feasts: John Keats's Green Medievalism 37

Magdalena Pypeć

Carnavalesque Gardens in Tennyson's *The Princess* 51

Andrzej Pilipowicz

Matka Sinobrodego. *Tonka* Roberta Musila jako aneks ideowy do biografii postaci literackiej 61

Ksenia Olkusz

Śmierć w imię sztuki, czyli w jaki sposób literatura popularna uczyniła Kubę Rozpruwacza artystą malarzem. Rozważania na marginesie powieści Michaela White'a *Sztuka morderstwa* 73

Mirosław Miernik

A Vicious Circle: How Canon Continues to Reinforce Sex Segregation in Literature in the 21st century 85

Łukasz Muniowski

The Trickster, the Transformer, and the Culture Hero: Michael Jordan as a Mythical Figure 97

Magdalena Daroch

„Mowa czyni wolnym”. Rozrachunek z nazistowską przeszłością rodziców w noweli Thomasa Lehra *Frühling* (Wiosna) 107

Anna Górajek

(Nie)zbędne odpominanie przeszłości – uwagi na marginesie lektury *Wiatr od Odry* Hansa Niekrawietza 117

Brygida Sobótka

Die verlorene Kindheit im Werk *Woher ich komme* von Alexa Hennig von Lange 129

From the Medieval Church to the English Reformation: John Wycliffe and King Henry VIII's Dissolution of the Monasteries, 1536–1539

While the main purpose of the Reformation in Germany and Switzerland was to condemn and annihilate the immoral practices of the Roman Catholic Church and to spiritually strengthen both the clergy and the laity, the Reformation in England did not strictly follow the doctrines of Martin Luther and John Calvin, retaining much of the Catholic tradition of the Middle Ages. However, as early as in the Medieval times, religious life in England was “tainted” by steadily growing anticlericalism, whose principal reason was the wealth of the Church. Monasteries owned approximately one-third of all the cultivated land in the country. Such vast land holdings of the religious houses clearly meant that they controlled about one-half of the Church's annual income.

The most serious challenge to the unity of the Church in England came in the fourteenth century with John Wycliffe¹ (c.1320–1384), an English scholastic philosopher, theologian, lay preacher, translator, a lecturer at Oxford University in the years 1361–1382, and a prolific writer, who strongly criticized the excessive wealth and power of the clergy. It is noteworthy, however, that although Wycliffe with his fierce criticism of the monastic life did indeed herald the English Reformation in terms of the purity and material simplicity of the clergy, he was not the first churchman to propagate a stricter and more evangelical approach in Christian teaching to the outwardly pleasures of the Church, specifically denouncing the accumulation of wealth.

In the Middle Ages, new ideas concerning work began to spread under the influence of the great monastic brotherhoods, which started to view even hard labor as service to God and the direct way to salvation. Saint Benedict of Nursia (c. 480–c. 547), a monk and a Christian saint, who, remarkably, was honored by the Roman Catholic Church as the patron-saint of Europe, became widely known as the founder, in c. 530, of an order of monks. Benedict's main achievement was his *Rule*, containing precepts for his brethren, written in the form of seventy-three short chapters which regulated the spiritual life of the monks, and their everyday duties. As the *Rule* of St. Benedict offered a unique combination of balance, moderation, and reasonableness, it was, henceforth, adopted by most

1 Also spelled Wyclif, Wycliff, Wicliffe, or Wicliffe.

religious communities founded in the Middle Ages, making the *Rule* one of the most influential religious precepts in western Christendom monasticism. The rules of behavior for the members of the Benedictine Order declared that both manual and intellectual labor was a religious duty. More than half of the chapters described how to be obedient and humble to God and to other brethren of the Order. Chapter XXXIII of the *Rule*, entitled “Whether the Monks Should Have Anything of Their Own,” advised:

The vice of personal ownership must by all means be out in the monastery by the very root, so that no one may presume to give or receive anything without the command of the Abbot; nor to have anything whatever as his own, neither a book, nor a writing tablet, nor a pen, nor anything else whatsoever, since monks are allowed to have neither their books nor their wills in their own power. Everything that is necessary, however, they must look for from the father of the monastery; and let it not be allowed for anyone to have anything which the Abbot did not give or permit him to have. Let all things be common to all, as it is written. And let no one call or take to himself anything as his own [...]. But if anyone should be found to indulge this most baneful vice, and, having been admonished once and again, doth not amend, let him be subjected to punishment. (*The Holy Rule of St. Benedict*)

Chapter XLVIII of St. Benedict’s precepts, under the title “Of the Daily Work,” condemned idle life and leisure: “Idleness is the enemy of the soul; and therefore the brethren ought to be employed in manual labor at certain times, at others, in devout reading [...]. If, however, the needs of the place, or poverty should require that they do the work of gathering the harvest themselves, let them not be downcast, for then are they monks in truth, if they live by the works of hands, as did also our forefathers and the Apostles” (*The Holy Rule*). Accordingly, while the primary duties of the monks were directly religious, in the monastic orders work was perceived as a direct way of serving God, whereas idleness was condemned as leading to licentiousness. Significantly, for Benedictine monks the function of labor was not to secure material wealth but to discipline the soul.

It may also be appropriate to refer here to St. Francis of Assisi (1181 or 1182–1226), a friar and preacher, one of the most venerated religious figures in history, who abandoned a life of luxury and gave away all his temporal goods to the poor. He founded the Franciscan Orders, whose *Rule* was based on the three vows of obedience, poverty, and chastity, with an emphasis on absolute poverty. Chapter II of the *Rule of St. Francis of Assisi* of 1223 “Concerning Those Who Wish to Adopt this Life” required that they “go, sell all they have, and attempt to give it to the poor.” Chapter IV under the title “That the Brothers Should not Accept Money” strictly forbade the monks “to receive money in any form either directly or through an intermediary.” Chapter VI commanded “That the Brothers should appropriate neither house, nor place, nor anything for themselves; and they should go confidently after alms, serving God in poverty and humility, as pilgrims and strangers in this world” as

“[t]his is that peak of the highest poverty which has made you my dearest brothers, heirs and kings of the Kingdom of Heaven, poor in things but rich in virtues” (*Rule of St. Francis*).

John Wycliffe’s call for dispossessing monasteries and distributing their property to the needy gained him a large audience of sympathizers, for whom he was a person standing for the national cause. He traced the source of the vices of the clergy to their wealth, obtained through the Church’s monopolistic control of the means of salvation. In his numerous treatises, he did not hesitate to openly condemn the involvement of the churchmen in the earthly matters at the expense of praying, preaching, and serving God. Wycliffe claimed that the evils coming from the blind accumulation of the riches and from the Church endowments were enormous; the state had been drained of its treasury and, consequently, secular lords had become impoverished, which caused unrest in the country. His criticism of the wealth of the Church revealed the wickedness of the clergy. Accordingly, argued Wycliffe, the confiscation of the ecclesiastical property would prove beneficial not only for the religious life but also for the political and economic stability of England. In his undated treatise *How the Office of Curate is Ordained of God*, Wycliffe listed the principal vices of the churchmen: simony and usury as well as the financial abuses of the poor, the most explicit evidence of which was the forceful and unscrupulous execution of the tithe. Such practices were both unbiblical and inhumane, not befitting a Christian, and a clergyman in particular. In the treatise, the clergy’s pursuit of personal glory and promotion at the expense of their spiritual duties is explicitly condemned:

[T]hey make themselves busy, night and day, to get worldly advancement, and their own worship and dignity in this world, by pleading and striving therefore, considering it great righteousness to hold forth and maintain points of worldly privilege, and dignity; but about spiritual dignity, and high degree of heavenly bliss, they will not strive against spiritual enemies; for they strive not who shall be most meek and willingly poor, and most busy in open preaching and private counseling how men shall obtain heaven, as Christ and his apostles did. But they, like moles, remain rooting after worldly worship, and earthly goods, as though there were no life but only in the wretched world. (Wycliffe, *How the Office* 15)

In his another undated treatise, *Tractatus De Pseudo-Freres*, John Wycliffe openly condemns monks who, instead of serving as the models of piety, holiness, meekness, and humility, embodied sloth, gluttony, pride, and envy; they hindered true preaching, exposed impurity, immorality, fornication; they encouraged vengeance, lawsuits, and warfare. Wycliffe also accuses the friars of avarice, worldliness, and hypocrisy. Although they preached poverty, they themselves accumulated wealth and lived in comfort. They wore wide habits in order to hide their large bellies, and harmed the poor by excessive begging. Their monasteries, built by robbery and injury of the parish churches, became the houses of debauchery (*Tractatus* 322). It may be worth quoting here the Basel letter of John Calvin who, on 23 August, 1535, wrote “To the Most Mighty and Most Illustrious Monarch, Francis, Most Christian King

of the French,” accusing “the priesthood” of ignorance and neglect “because their belly is their God, and their kitchen their religion”² (xx).

Wycliffe was particularly severe on the mendicant orders, claiming that the accumulation of temporal goods clashed with the biblical idea of absolute poverty and asceticism to which monks and friars should have been devoted. Significantly, in 1384, a few months before his death on 31st of December, because of his deteriorating health, he declined to respond to the summons by Pope Urban VI to come to Rome. In his explanatory letter to the Pope, Wycliffe strongly argued:

[...] I submit that the Roman pontiff, inasmuch as he is Christ's highest vicar on earth, is among pilgrims most bound to this law of the gospel. For the majority of Christ's disciples are not judged according to worldly greatness, but according to the imitation of Christ in their moral life. Again, from out this heart of the Lord's law I plainly conclude that Christ was the poorest of men during the time of his pilgrimage and that he eschewed all worldly dominion. This is clear from the faith of the gospel. [...] From this I infer, as a counsel, that the pope should leave temporal dominion to the secular arm, and to this he should effectually exhort his clergy. For in such wise did Christ have signified through his apostles. (“In the Year of Death”)

Surprisingly, despite his radical and unwelcome criticism of the ecclesiastical vices, Wycliffe remained undisturbed during his lifetime. However, long after his death, at the Council of Constance in 1414–1418, he was condemned as a heretic, particularly for his demand that Church property be confiscated. His books were destroyed, and his body was exhumed and burned for heresy. Admittedly, his theories heralded the Reformation. Unexpectedly, the greatest appreciation of John Wycliffe's claim came in 1644 from John Milton in his famous speech to the English Parliament, which has become one of the best known expositions of individual freedom rights. The following excerpt directly refers to Wycliffe:

Lords and Commons of England! consider what nation it is whereof ye are, and whereof ye are the governors: a nation not slow and dull, but of a quick, ingenious, and piercing spirit; acute to invent, subtle and sinewy to discourse, not beneath the reach of any point the highest that human capacity can soar to [...]. Why else was this nation chosen before any other, that out of her, as out of Sion, should be proclaimed and sounded forth the first tidings and trumpet of Reformation to all Europe? And had it not been the obstinate perverseness of our prelates against the divine and admirable spirit of Wickliff, to suppress him as a schismatic and innovator, perhaps neither the Bohemian Husse and Jerome, no, nor the name of Luther or of Calvin, had been ever known: the glory of reforming all our neighbours had been completely ours. But now as our obdurate clergy have with violence demeaned the matter, we are become hitherto the latest and the backwardest scholars, of whom God offered to have made us the teachers. (90)

2 The letter was attached to the initial, incomplete version of Calvin's *Institutes of the Christian Religion* in 1535.

Wycliffe's greatest contribution to English Reformed theology was the first translation of the whole Bible into the vernacular language, which he instituted, himself translating at least the Gospels. Consequently, a tradition of reading the Scriptures gradually developed into an important component of English national culture. The task was completed by the followers of his teachings, hence named the Wycliffites, also known as the Lollards. Lollardy was a political and religious movement which existed from the mid-fourteenth century until the English Reformation; initially led by Wycliffe himself, it was from the start denounced as heresy. In the early years of the reign of Henry VIII, Sir Thomas More, the chief investigator of heresy, was granted by Bishop Cuthbert of London a license which enabled the grantee to possess 'heretical' books needed as evidence in his investigation. The undated license "to the very reverend and distinguished Sir Thomas More" declared:

Since of late, after the Church of God throughout Germany has been infested with heretics, there have been some sons of iniquity who are trying to introduce into this country of ours the old and accursed Wycliffite heresy and its foster-child the Lutheran heresy, by translating into our mother tongue some of the most subversive of their pamphlets, and printing them in great quantity. They are, indeed, striving with all their might to defile and infect this country with these pestilential doctrines, which are most repugnant to the truth of the catholic faith. (Bishop Cuthbert)

It is noteworthy that Wycliffe and the Lollards were sheltered by English anticlerical nobility and royalty, among the latter, curiously enough, John of Gaunt, Duke of Lancaster, Earl of Richmond, one of the younger sons of King Edward III. The reason for such an alliance could have been the desire of the nobles to use the Lollard church reformers to acquire new sources of revenue from the English monasteries. The Lollards faced serious persecutions after the Peasants' Revolt of 1381, and although neither Wycliffe himself nor most of his followers supported the revolt, one of its prominent leaders, John Ball (hanged during the rebellion as a traitor), who gained considerable fame as a preacher by expanding Wycliffe's doctrines, exposed the whole movement to the anger of the King. Among the primary ideas of Lollardy was the rejection of the acquisition by church leaders of temporal wealth as excessive riches drew them away from religious concerns and led them to greed. For over a hundred years, Lollardy was strongly opposed and, as quoted earlier, openly associated by leaders of the English Reformation with Protestantism which was not fully adopted by Anglicanism. Indeed, the similarity between the Lollards and the Protestant reform groups, among them the Puritans, clearly reveals apparent continuation of the Lollard ideas through the Reformation in England although the very extent and scope of their influence at the time may be a point of debate.

Wycliffe's call for apostolic simplicity and purity as well as for the Church reform and the revival of the Bible was subsequently taken over by Christian Humanism, a Renaissance movement which reached England in the last quarter of the fifteenth century. Among its most articulate proponents were the prominent

scholars and theologians, Erasmus of Rotterdam, Thomas More, and John Colet. Those three famous men of letters of the time, called the "Oxford Reformers," urged the revival of art and learning, which developed under the name of the Renaissance. Unquestionably, the rediscovery of ancient classics, but also of the Church Fathers and the Bible, paved the way for the religious revolution. Both Erasmus and More were tirelessly exposing the monks' corruptive and sinful nature: hypocrisy, immodesty, worldliness, prejudice, inclination to discord, vanity, and snobbery. The connection between the Renaissance and the Reformation, although complex and problematic, is undeniable.

Although the need for reform in Europe could not be questioned, the scope and methods were difficult to universally be determined. Significantly, while the main objective of the German and Swiss Reformation was to denounce and condemn the immoral practices of the Roman Catholic Church, the Reformation in England, as already noted, did not closely obey the Lutheran or Calvinist doctrines, retaining much of the medieval Catholic tradition. As was remarked earlier, Lollardy had been active from the fourteenth century until the Reformation, zealously depicting the English clergy as vain, corruptive, and degenerated, and strongly criticizing Catholic theology, even illegally, during the times of Henry VIII. As claimed before, the Lollards, effectively absorbed into Protestantism and always considered dangerous, had never been powerful enough to achieve significant aims. However, although their activity did not immediately cause a religious revolution, the English Reformation may indeed have been rooted in the Lollards movement.

It is commonly thought that the major cause of the English Reformation was the desire of Henry VIII, who reigned from 1509 to 1547, to divorce his first wife, Catherine of Aragon, the daughter of the powerful Spanish Catholic monarchs, Isabelle of Castile and Ferdinand of Aragon, in order to marry Anne Boleyn. However, it would be erroneous to think that the King of England could have broken the ties with the Apostolic See merely for the wish of annulling his marriage. The English Reformation was a *political*, and to a much lesser degree liturgical, revolution. The Church in medieval England possessed a vast amount of land, and the clergy enjoyed broad, undeserved privileges in tax paying as well as in trying some cases at courts. Thus the effective ruling of the country must have been much disturbed. Money for the costly wars King Henry extensively waged, as well as for his luxurious lifestyle, could have been a prerequisite for *his own* religious revolution. Accordingly, seizing the power over the Church in England seems to have been a reasonable and feasible means of gaining the wealth owned by the clergy and, most of all, by the monasteries. Not arguably, Henry's actions were decidedly supported by a growing popular discontent with the privileges of the Church and of the papacy.

England was unique in the manner in which the Reformation was conducted. Although it was not the first country where the main impetus for reform was political, its national, though semi-reinforced, Church was the first such an institution in Europe. Another unique aspect of the English Reformation was the extent to which

Henry VIII minimized the possible religious consequences which accompanied the Reformation in other countries. Indeed, the King's character and ambitions were formative for the religious upheavals in England, at least in their early stages. Not well acquainted with the Scriptures, and having only a superfluous knowledge of the Canon Law, Henry perceived himself as a theologian and a zealous Catholic. In 1520, he launched a fierce attack on Luther's writings, especially on his polemical treatise *The Babylonish Captivity of the Church*, which expressed the German Reformer's strong disapproval of the system of seven sacraments. For condemning Luther's heresy, which was clearly revealed in 1521 in the King's pamphlet *The Defense of the Seven Sacraments*, dedicated to Pope Leo X and vigorously defending papal authority, Henry VIII was, in return, granted by the Pope the highly respected title of the *Defensor Fidei*.

The most fundamental and inevitable political consequence of the Henrician Reformation was the repudiation of the papal authority. The break with Rome was legalized through a number of Parliamentary acts. Similarly, anticlerical bills were released to weaken the Catholic Church. The reason for King Henry's attempt to radically limit the power of the Church was at least twofold: the Church increasingly acted against the state authority of the King and, more importantly, it had become an international institution of great influence and wealth. In 1531, Henry, for the first time, turned to Parliament for support. The so-called "Long Parliament of Reformation" or the "Henrician Parliament," which sat from 1529 until 1536, passed numerous acts abolishing the jurisdiction of the pope and, by forth of the 1534 Act of Supremacy, recognizing the monarch "our sovereign lord, his heirs and successors, kings of this realm" as "the only supreme head in earth of the Church of England" ("The Act of Supremacy" 443). The passing of the Act against the Pope's Authority in 1536, being practically an extension of the 1533 Act in Restraint of Appeals and of the subsequent Act of Supremacy, removed the last traces of papal power in England, including the Pope's right to decide disputed points of Scripture.

The Act of Supremacy was preceded by the 1532 Act in Conditional Restraint of Annates, which forbade the English clergy the payment of substantial annates to Rome, which were required for each appointment of the archbishop or bishop. The act contained a threat that if the Pope refused to relinquish his right to the annates and, consequently, withheld consecration, the newly appointed archbishops and bishops would be consecrated without papal sanction. A subsequent supplication made by the House of Commons against the church government and ecclesiastical courts in England was presented to the bishops for their reply. After a considerable resistance, the bishops conceded that no new ecclesiastical ordinances would be enacted without the King's permission. Shortly, the marriage of the King with Catherine of Aragon was declared invalid, and Henry's secret wedlock with Anne Boleyn was legally sanctioned and further confirmed by the Act of Succession of 1533, which granted the right to the throne to the heirs of Henry and Anne.

However, there were no significant changes in doctrine or worship, in religious fundamentals or practice. Yet although religious doctrine and worship changed very

little under Henry VIII, the dissolution of the monasteries was, by far, the most important social upheaval in the English Reformation. Anticlerical atmosphere in England, radicalized by the Humanistic movement, which by then had reached the country, helped King Henry to dissolve the lesser monasteries in 1536, and the remaining greater monasteries as well as other religious houses in 1539, and to take over their lands and revenues. Monastic land and buildings were confiscated by the Crown. By 1540, monasteries were being dismantled at a rate of fifty a month. Some of the lands, obtained as a result of the dissolution, were subject to leases granted to "the servants of the Crown," who supported, or at least sympathized with Henry's break with Rome, whereas the remaining portion of the Church lands was sold off to the gentry and the nobility, which considerably inclined them toward the King. To provide the proper justification of the planned dissolution of the monasteries, the Lord Chancellor to the King, Thomas Cromwell, appointed by Henry to conduct a general visitation of the monasteries, sent his special agents to inspect the hundreds of monastic houses, and to report to him on the state of the clergy, commonly accused, as already noted, of ignorance, lack of proper education, excessive wealth and promiscuity. The reports, in the form of the letters to Cromwell, could not have been better proving the necessity of religious reform and radical action. The letters vividly described the usual routine of the monastic life:

Please it your [Cromwell's] good lordship to be advertised that the Abbot of Langdon passeth all other that ever I knew in profound bawdry; the drunkennest knave living. The Abbot caused his chaplain to take an whore, and instigate him to it, brought her up into his own chapter and there caused him to go to bed with his whore that the Abbot provided for him. The house is in utter decay and will shortly fall down. You must needs depose him and suddenly sequesterate the fruits, and take an inventory of the goods. You can do no less of justice. ("The Dissolution of the Monasteries" 116–117)

In another letter to Cromwell, one of his agents, John Bartelot, reported that he and five other persons had found the London Crutched Friars' prior in bed with a prostitute:

Pleas it your honourable mastership to be advertised, that in the tyme of Lent last past Your contynuell oratour John Bartelot, with other to the number of v. persones of good Conversacion, ffound the prior of the Crossid Fryers in London at that tyme being in bedde with his hoore, both nakyd, abought xi. of the klok in the for none, upon Fryday, at which tyme the said priour, to thentent his mysde-meaner and shamefull facte shuld not be known wherby he shuld susteyn opyn shame, knelid upon his kneez, and only desyrid your said oratour and his company to kepe secret his said acte and not to disclose in any wise the same. ("John Bartelot to Cromwell" 59)

As a result of the reports which listed a considerable number of religious offences and moral misconduct prevalent in the monasteries, the 1536 Parliament issued the first of the two so-called "Acts of Suppression" by which the lands of the monasteries, as well as their goods, were confiscated "for the Crown":

Forasmuch as manifest sin, vicious, carnal and abominable living is daily used and committed among the little and small abbeys, priories, and other religious houses of monks, canons, and nuns whereby the governors of such religious houses, and their convent, spoil, destroy, consume, and utterly waste, as well as their churches, monasteries, priories, principal houses, farms, granages, lands, tenements, and hereditaments, as the ornaments of their churches, and to the great infamy of the king's highness and the realm, if redress should not be had thereof. ("The Act for the Dissolution of the Lesser Monasteries" 770)

By the Second Suppression Act, the Act for the Dissolution of the Greater Monasteries of 1539, the abbots and abbesses were required to relinquish their monastic houses "voluntarily." However, there were rare yet drastic instances of disobedience, promptly severely punished. The execution of Abbot Richard Whiting of Glastonbury was described in a letter dated 15 November, 1539, by one of the Cromwellian visiting agents, Richard Pollard, written to his Superior:

Pleasyth it youre lordship to be advertysed, that the late abbot of Glastonberye went frome Wellys to Glastonberye, and there was drawn thorowe the towne upon a hurdyll to the hyll callyd the Torre, whear he was put to execucion; att wyche tyme he askyd God mercye and the kyng for hys great offensys towards hys hyghenes. ("Richard Pollard to Thomas Cromwell" 261–262)

Unquestionably, the dissolution of the monasteries in the late 1530s was the major outcome of the Henrician Reformation and one of the most revolutionary developments in English history. According to popular estimates, in April 1536, there were over 800 monasteries, abbeys, nunneries, and friaries in England, which housed over 10,000 monks, nuns, friars, and canon. By April 1540, there had been none left. George W. Bernard, professor of early modern history at the University of Southampton, in his 2011 article claims that before the destruction of the monasteries there had been nearly 900 religious houses in England, approximately 260 for monks, 300 for regular canons, 142 nunneries, and 183 friaries. There had been about 12,000 people in religious orders: 4,000 monks, 3,000 canons, 3,000 friars, and 2,000 nuns. This clearly reveals that by the total population of 2.75 million, estimated at the time, one adult man in fifty lived behind the monastic bars (Bernard, "The Dissolution" 390). With no doubt, the confiscation policy of Henry VIII provided the Tudor monarchs with immense wealth. The immediate effect of the Dissolution was the transfer of vast tracts of land to the Crown. The worth of the monastic land was at least three times higher compared to the value of the existing royal landholdings.

As already noted, although the Act of Supremacy officially ended Catholicism in England, in no sense could the "new" religion be called "reformed." Though not a Catholic zealot any longer, Henry, excommunicated in December 1535 from the Roman Catholic Church, remained loyal to the Catholic teaching. His "Six Articles of Religion" of 1539 further hindered the reforms, reaffirming the Catholic doctrines on the main issues. Under Henry VIII, the Bible was translated into English and

placed in the churches. More radical reforms could only be resumed after Henry's death in 1547.

It is generally claimed that the dissolution of the monasteries by King Henry VIII and his chief minister Thomas Cromwell stemmed from financial reasons. However, Prof. Bernard, in his already quoted article, argues that, much more significantly, Henry was determined, first, to assert his royal authority and, second, to demonstrate, under the influence of Erasmus, his religious skepticism about the value of the institutions which supported superstition, corruption, and decadence, thus ignoring the development of modern European thought. Significantly, the first visible outcome of the Henrician Reformation was the dissolution of the smaller monasteries, which allowed monks and nuns to move to larger religious houses. However, the Pilgrimage of Grace of October 1536, led by Robert Aske, virtually a rebellion aimed most of all against the King's dissolution, directed Henry's anger against all the monasteries, making monks and friars surrender their houses to the Monarch and denounce their past way of life. This is reminiscent of the Peasants' Revolt of 1381 which, admittedly, contributed to the serious persecutions of the Lollards because rebellion had always been perceived as a threat to the state and sanctioned any repressive action which might have followed.

George Bernard's 2012 study *The Late Medieval Church: Vitality and Vulnerability before the Break with Rome* questions, or rather verifies, a popular claim that the Henrician Reformation was the inevitable result of the corruption, promiscuity, excessive wealth, and superstition of the late medieval Church. Following Eamon Duffy's reassessment of pre-Reformation religious life in England in his well-acclaimed work published two decades earlier and entitled *The Stripping of the Altars*, Bernard demonstrates the vibrancy and great vitality of the Church, and he reveals the confidence as well as responsiveness of the clergy to the Catholic teaching of the time; he reconsiders the depth of the religious knowledge of the English laity, provocatively arguing that in this respect the Henrician Reformation was not inevitable. However, he also draws attention to vulnerabilities that made both the break with Rome and the dissolution of the monasteries possible. Yet Bernard concludes that the removal of those vulnerabilities would not have necessarily prevented the King's Reformation, though it might have been much more difficult for Henry to have successfully accomplished the total dissolution of the monasteries, strikingly, with the relative lack of their resistance to the dismantling and transformation of parish religious life that followed (*The Late Medieval Church* 236).

Works Cited

- "The Act for the Dissolution of the Lesser Monasteries." 1536. *English Historical Documents, 1485–1558*. Ed. C. H. Williams. Vol. V. London and New York: Routledge, 1967. 769–771.

- “The Act of Supremacy.” 1534. *Culture and Belief in Europe, 1450–1600. An Anthology of Sources*. Eds. David Englander, Diana Norman, Rosemary O’Day, and W. R. Owens. Oxford, UK and Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 1993. 442–443.
- George W. Bernard. “The Dissolution of the Monasteries.” *History: The Journal of the Historical Association* 96.324 (2011): 390–409.
- George W. Bernard. *The Late Medieval Church: Vitality and Vulnerability before the Break with Rome*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Bishop Cuthbert. “A License Granted to Sir Thomas More.” N.d. *Documents on the Changing Status of the English Vernacular, 1500–1540. Statutes of the Realm*. Collected by R. Potter. Rhode Island College. Web. 15 Jun. 2015.
- Calvin, John. “To the Most Mighty and Most Illustrious Monarch, Francis, Most Christian King of the French.” 23 Aug. 1535. *Institutes of the Christian Religion*. 1535. Trans. Henry Beveridge. Peabody, Mass.: Hendrickson Publishers, Inc., 2009. xx–xxxii.
- “The Dissolution of the Monasteries (1535–1538): Cromwell’s Agent’s Report.” *England: The Autobiography. 2000 Years of English History by Those Who Saw It Happen*. Ed. John Lewis-Stempel. New York: Penguin Books, Ltd., 2005. 116–117.
- Duffy, Eamon. *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England 1400–1580*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- The Holy Rule of St. Benedict*. c. 530. Chapters: XXXIII, XLVIII. The 1949 Edition. Trans by Rev. Boniface Verheyen. Christian Classics Ethereal Library. Web. 25 Jun. 2015.
- “John Bartelot [agent] to Cromwell.” 1535. *Three Chapters of Letters Relating to the Suppression of Monasteries. From the Originals in the British Museums by Thomas Wright, Esq.* London: The Camden Society, 1843. Letter XXV. 59–60. E-Book.
- “In the Year of Death, Wycliffe Wrote to Pope Urban VI.” 1384. A letter from the archives of the Christian History Institute. Web. 20 Jun. 2015.
- Lahey, Stephen Edmund. *John Wyclif*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Lockyer, Roger. *Tudor and Stuart Britain, 1471–1714*. London: Longman Group, Ltd., 1995.
- Milton, John. “Areopagitica: A Speech of Mr. John Milton for the Liberty of Unlicensed Printing to the Parliament of England.” 1644. *The Prose Works of John Milton*. Ed. J. A. St. John. Vol. II. London, 1844–56. 90–92.
- “Richard Pollard [agent] to Thomas Cromwell, Wells, 15 November, 1539.” Letter CXXX. *Three Chapters of Letters Relating to the Suppression of Monasteries. From the Originals in the British Museums by Thomas Wright, Esq.* London: The Camden Society, 1843. 261–263.
- Rule of St. Francis of Assisi*. 1223. Chapter II: “Concerning Those who Wish to Adopt this Life”; Chapter IV: “That the Brothers Should not Accept Money”; Chapter VI: “That the Brothers Should Appropriate Nothing for Themselves”; and on how Alms Should Be Begged; and Concerning Sick Brothers.” OFM Communications Office. Web. 19 Jun. 2015.

Wycliffe, John. *How the Office of Curates Is Ordained of God*. N.d. *Great Voices of the Reformation: An Anthology*. Ed. Harry E. Fosdick. New York: The Modern Library, 1952. 5–27.

Wycliffe, John. *Tractatus De Pseudo-Freres*. N.d. *The English Works of Wyclif Hitherto Unprinted*. Ed. F. D. Matthew. Millwood, N.Y.: Kraus Reprint Co., 1978. 317–331.

Streszczenie

Od średniowiecznej krytyki kościoła do angielskiej reformacji. John Wycliffe a likwidacja klasztorów przez Henryka VIII w latach 1536–1539

Reformacja angielska poszła własną drogą; nie stosując się ściśle do zasad luteranizmu czy kalwinizmu zachowała wiele cech średniowiecznej tradycji katolickiej. Jednak jeszcze w średniowieczu pojawił się w Anglii charyzmatyczny kaznodzieja i uczony, John Wycliffe, stanowiąc poważne zagrożenie dla jedności kościoła. Można przyjąć, że jego ostra krytyka wad duchowieństwa, zwłaszcza upodobania do bogactwa, zradyzalizowała na następne wieki angielski antyklerykalizm, co musiało wpłynąć na reformację Henryka VIII, która była jego osobistą, bardziej polityczną niż liturgiczną, rewolucją. W ten sposób, choć doktryna oraz wiara w Kościele w Anglii uległy jedynie niewielkim transformacjom, likwidacja klasztorów w latach 1536–1539, która przyniosła monarchii Tudorów ogromny majątek, stała się najbardziej rewolucyjną przemianą angielskiej reformacji.

Abstract

The English Reformation did not closely follow the Lutheran or Calvinist doctrines, retaining much of the medieval Catholic tradition. However, still in the Middle Ages, a scholastic, charismatic preacher, John Wycliffe, posed a serious challenge to the unity of the Church in England. It can be claimed that his fierce criticism of the ecclesiastical vices, particularly the clergy's excessive wealth, strongly radicalized anti-clericalism in England in the coming ages. Therefore, inevitably, Wycliffe's preaching must have influenced King Henry VIII's own Reformation which was essentially a political, and to a much lesser degree liturgical, revolution. Accordingly, although the religious doctrine and worship changed very little in England, the dissolution of the monasteries in 1536–1539, which brought the Tudor dynasty enormous wealth, became the most important upheaval of the English Reformation.

Zwischen Sehen und Tasten. Zum Paradigmenwechsel in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts

„Phryne badete sich *vor den Augen* aller Griechen und wurde beim Heraussteigen aus dem Wasser den Künstlern das Urbild einer Venus Anadyomene, und man weiß, daß die jungen Mädchen in Sparta an einem gewissen Feste ganz nackend *vor den Augen* der jungen Leute tanzten. [...] Jedes Fest [war] bei den Griechen eine Gelegenheit für Künstler, sich mit der schönen Natur aufs genaueste bekanntzumachen. [...] Diese häufigen *Gelegenheiten zur Beobachtung* der Natur veranlaßten die griechischen Künstler, noch weiter zu gehen. Sie fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten zu bilden“ (34–35), schreibt Johann Joachim Winckelmann in seiner programmatischen Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, veröffentlicht im Jahre 1755.

„Der Bildner steht im *Dunkel der Nacht* und *ertastet sich* Göttergestalten“ (145), stellt Gottfried Herder in *Plastik* fest, einer Schrift, an der er meistens in den Jahren 1768–1770 in Riga, Nantes, Paris, Kassel und Mannheim gearbeitet und die er im Jahre 1778 veröffentlicht hat.

„Es ist hier allezeit ein Fest für uns, wenn eine Gesellschaft sich vereinigt, um die Statuen in Belvedere *des Abends bei Fackelschein* zu betrachten. – Man versäumt diese Gelegenheit nie [...]. Und der Unterschied ist so auffallend, daß man fast nicht sagen kann, man habe diese höchsten Werke der Kunst gesehen, wenn man sie nicht auch zum öfteren in dieser Art Beleuchtung sähe“ (243–244), schreibt Karl Philipp Moritz im Jahre 1786 im Aufsatz *Apollo in Belvedere. Kritik an Winckelmann*. Die drei obigen Textstellen stehen exemplarisch für drei große Konzepte der deutschen Ästhetik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre bedeutenden Vertreter: Winckelmann, Herder und Moritz.

Winckelmann ist Vertreter der klassischen Ästhetik. Für ihn zählen die Augenrezeption, die Beobachtung der Kunstwerke aus einer gewissen Distanz und beim Tageslicht sowie deren Analyse, d.h. das Vergleichen und Klassifizieren im geschichtlichen Kontext. Herder überwindet die Schemata der klassischen Ästhetik. In Opposition zu Winckelmann und dessen Primat des Lichtes bei der Kunstrezeption entdeckt er für die Kunstwahrnehmung die Nacht als ihren eigentlichen Zeit-Ort und führt in die ästhetische Reflexion den Tastsinn als einen formalen ästhetischen Sinn sowie die haptische Wahrnehmung ein, und inkorporiert in die Reflexion über die Kunst das wahre Verlangen nach

gewaltigen Affekten (Liebe, Entzückung, Furcht und Schauer). Und nicht zuletzt Moritz, ein durchaus moderner Denker, der die romantischen Ideen antizipiert und das Beschauen der Kunstwerke am Abend, in der Dämmerung, in dem eigenartigen Licht des Fackelscheins postuliert. Eben in der pygmalionschen Verwandlung der steinernen Statuen in der Phantasie des Beschauenden entdeckt er die eigentliche Wirkungskraft der Bildhauerkunst. Mutig greift Moritz in die durch die Tradition beinahe geheiligte Beziehung zwischen Kunst und Natur ein, indem er der Natur die Richter- und Qualitätsmesserfunktion des Künstlerischen abspricht und somit mit dem grundlegenden Paradigma der mimetischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts bricht, demselben, das schon von Herder durch die Einführung des dunklen Tastsinns erschüttert worden ist.

* * *

Das Auge und der Sehsinn sind zentrale Bestandteile der ästhetischen Reflexion Winckelmanns. Aus dem Beschauen der Kunstobjekte im Tageslicht, der Anschauung des nicht immer aber sehr oft nackten menschlichen Körpers, dafür aber eines Körpers in Bewegung, hat Winckelmann einen regelrechten Fetisch seiner ästhetischen Konzeption gemacht. Diese intensive Beschauung am hellen Tag sei eine Aufgabe, die erfüllt werden sollte, Prämisse und erste Bedingung sowohl für das Erkennen der Größe der antiken Kunst wie auch für das tiefe ästhetische und beinahe mystische Erlebnis.

In diesem Sinne erinnert Winckelmann Maler und Bildhauer daran, dass sie die antiken Skulpturen studieren sollen, da der antike Künstler den Menschen in seiner vorbildlichen Idealgestalt habe darstellen können, weil er perfekte Körper immer *vor Augen* gehabt habe. In *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* lesen wir:

Die Schule der Künstler war in den Gymnasien, wo die jungen Leute [...] ganz nackt ihre Leibesübungen trieben. [...] Man lernte daselbst Bewegungen der Muskeln, Wendungen des Körpers; man studierte die Umrissse der Körper oder den Kontur an dem Abdrucke, den die jungen Ringer im Sande gemacht hatten. Das schönste Nackende der Körper zeigt sich hier in so mannigfaltigen, wahrhaften und edlen Ständen und Stellungen, in die ein gedungenes Modell, welches in unseren Akademien aufgestellt wird, nicht zu setzen ist. (34)

Hier wird die Überzeugung von dem Vorrang des Auges in der Wahrnehmung des Schönen beinahe ad absurdum geführt: das Studium der von den Ringkämpfern im Sand gelassenen Spuren kann doch dem Beobachtenden kaum etwas von den Körpern, die diese abgedrückt haben, sagen. Aber eben nicht in den Augen des großen Archeologen und Kunstschriftstellers. In der Reflexion Winckelmanns erscheint das Tageslicht immer in einem positiven Kontext. Alles was schön, gut, edel, gerecht u. dgl. ist, verbindet Winckelmann mit der Sonne, dem hellen Tag und dem klaren und blauen, natürlich griechischen Himmel; das Hässliche, Unvollkommene

und Degenerierte wird auf der metaphorischen Ebene mit der Nacht und der Dunkelheit in Verbindung gesetzt, wie in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, wo der Autor über die Hochblüte der griechischen Kunst in der Zeit der hundert-fünfundfünfzigsten Olympiade schreibt. Die Reflexion über die Kunst bedeutet hier Erwägungen über die Freiheit und das Licht, dem Verfall der Kunst wird dagegen die Blindheit zugeordnet (vgl. 365–366).

Die Winckelmannsche Fixierung auf das Auge ist überraschend stark. Auch dort, wo der Tastsinn ein besserer Wahrnehmungssinn zu sein scheint, wählt Winckelmann den Sehsinn. Und obwohl, wie Thomas Franke mit Recht schreibt (vgl. 55), Winckelmann den Tastsinn aus seiner ästhetischen Reflexion nicht völlig verbannt, steht es außer Zweifel, dass für ihn, wie auch für andere Vertreter der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, bis auf Herder, der Sehsinn als Distanzsinn, der höhere Sinn ist, der alle Voraussetzungen erfüllt, um als zuverlässigster Sinn für das Erschließen des Kunstschönen erkannt und erklärt zu werden.

* * *

Eine andere Konzeption der Kunstwahrnehmung sowie des ästhetischen Erlebnisses schlägt Herder in seiner *Plastik* (1778) vor. Im Unterschied zu Winckelmann zählt für Herder nicht der ständige „Wechselspiel zwischen Auge und Einbildungskraft“, sondern die „Vertauschung von Auge und Hand“ (Mülder-Bach 267). Die antiken Skulpturen (für Herder wie für Winckelmann bildet die Bildhauerei den edlen Kern der antiken Kunst) sollten, laut Herder, nicht beim Tageslicht beschaut, bewundert und analysiert, sondern *in der Nacht betastet* und erlebt werden, da der Skulpturstein dem Kunstrezipienten, bei Herder nicht dem Zuschauer, sondern dem Betastenden, dann noch größer und hervorragender erscheint. Auf diese Weise verwandeln sich die Skulpturen in kolossalische Figuren, die dem Kunstrezipienten den Anschein ihrer Erhabenheit und Unendlichkeit vermitteln können. Erst als solche behalten sie die von Herder geforderte Individualität, Plastizität und Ausdruckskraft.

Das fünfte Kapitel der *Plastik*, in dem Herder seine Idee der Kunstwahrnehmung näher erläutert, wird (nur scheinbar überraschenderweise, weil man die Reflexionen über Blindheit bei vielen Autoren des 18. Jahrhunderts findet, u. a. bei Diderot, Moritz und Jean Paul) mit dem Gespräch mit einer Blindgeborenen eröffnet. Herder schreibt:

Ich fragte eine Blindgeborne, welcher Tisch, welches Gefäß ihr lieber sei, das eckige oder runde. Sie antwortete, das runde, denn dies sei sanft und wohl zu fassen, und am runden Tisch stoße man sich nicht. Vielleicht ist dies alles, was über die Linie der Schönheit so simpel gesagt werden kann. [...] Ich reichte ihr eine Statue, sie kannte und nannte jeden Teil und fand ihn gut; als sie ans Kleid kam, stutzte sie und wußte nicht, was es sei, denn es war die erste Statute, die sie faßte. [...] Sie hatte in ihrer Sprache alle Ausdrücke des Sinnes, den sie nicht besaß, nur sie verstand keinen; es war aufgeschnapptes Papageienwesen, wie ein großer Teil der Sprache bei uns Menschen mit fünf Sinnen immerfort ist. Übrigens halte ich Mängel von dieser Art für die einzige, sicherste Quelle, unsere Sprache und Begriffe der so verflochtenen Sinnlichkeit zu scheiden und *jedem Sinne wiederzugeben, was sein ist.* (137–138)

Die Herdersche Forderung „jedem Sinne wiederzugeben, was sein ist“ beinhaltet sowohl die Kritik der herkömmlichen Kunstaufnahme über das Auge, das sich, wie Herder glaubt, „Leistungen anmaßt, für die [es] eigentlich keine Kompetenzen hat“ (Braungart 73), als auch das Verlangen nach der Umorientierung der Kunstrezeption und -reflexion auf den Tastsinn.¹ „Das Auge [siehet] schnell wie der Blitz auf einmal und täglicher Weise“ (144), stellt Herder fest und eröffnet somit die Diskussion über die Möglichkeit eines anderen Kunstzuganges, zu der auch Moritz mit seiner Konzeption der Kunstbeschauung bei der Dämmerung und im Fackellicht einen denkwürdigen Beitrag leistet. Um den Menschen im ästhetischen Bereich vor dem schnellen und oberflächlichen Sehen zu schützen, ergreift Herder radikale Maßnahmen und führt in die Kunstbetrachtung die Nacht und die tastende Hand ein.

Plastik ist weder das erste noch das einzige Plädoyer Herders für den Tastsinn. Das Buch beinhaltet eher scharf und eindeutig formulierte Ergebnisse einer ästhetischen Reflexion, die Herder konsequent seit Jahren und in mehreren seiner Aufsätze betreibt. Schon in der frühen Skizze *Noch zur fühlbaren Kunst* (1769) präformuliert Herder das Programm seiner haptischen Ästhetik: das Gefühl sei gründlich und solide, und somit das erste Erkennungsmittel der Seele, das Auge täusche vor und zeige nur die Oberfläche. In demselben Jahr verfassten Aufsatz *Zum Sinn des Gefühls* (1769) bezieht sich Herder auf Descartes und seine Schrift *Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Wahrheitsforschung* (1637), verwandelt aber die berühmte Descartessche Formel der Erkenntnisgewissheit und sagt: „Ich fühle mich! Ich bin!“ (Herder, *Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl* 96). Somit setzt er an Stelle des analytischen Denkens das Gefühl und macht aus der sinnlichen und körperlichen Erfahrung den Garant für die Existenz des vorwiegend fühlenden Subjekts.

Diese neue Formel des Seins im und durch das Gefühl, in dem, wie Volkmar Mühleis feststellt, „Philosophie des Leibes“ (131)² verankert ist, wird zum wesentlichen Merkmal und zum immer wiederkehrenden Motiv der ästhetischen Reflexion Herders.

In dem durch die Berliner Akademie preisgekrönten Aufsatz (1778) schreibt Herder schon im ersten Absatz: „Kein Erkennen ist ohne Empfindung. [...] Sie müssen [...] vieles gemein haben oder am Ende gar einerlei sein“ und fügt hinzu: „das Erkennen der Seele läßt sich [...] nicht ohne Gefühl des Wohl- und Übelseins [...] denken“ (399). Überdies stellt er fest, dass „alle Vorstellungen, selbst die dunkelsten, [...] von Wahrheit im Schoße der Empfindung [prägnant sind]“ (405).

Auch in den späteren *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–1791), dem bedeutendsten historiosophischen Werk Herders der Weimarer

1 Zur Umwandlung der Sinneshierarchie und Aufwertung des Tastsinns bei Herder vgl. u. a.: Zeuch, *Umkehr der Sinneshierarchie*, Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions*, Lulé, „*Oper ist Bild fürs Auge*“.

2 Hans Dietrich Irmscher gebraucht in demselben Kontext die Bezeichnung „Philosophie des Gefühls“. Vgl. Irmscher, *Zur Ästhetik des jungen Herder* 44 und Irmscher, *Johann Gottfried Herder* 87–98.

Periode (vgl. Namowicz XXV) beruft sich Herder erneut auf die Sinne als vorzügliche Wahrnehmungs- und Erkennungsmittel:

Welche Tiefen von Kunstgefühl liegen in einem jeden Menschensinn verborgen [...]. Wenn einige Blinde das Gefühl, das Gehör, die zählende Vernunft, das Gedächtnis bis zu einem Grad erheben konnten, der Menschen von gewöhnlichen Sinnen fabelhaft dünket, so mögen unentdeckte Welten der Mannigfaltigkeit und Feinheit auch in andern Sinnen ruhen, die wir in unsrer vielorganisierten Maschine nur nicht entwickeln. Das Auge, das Ohr! Zu welchen Feinheiten ist der Mensch schon durch sie gelangt und wird in einem höhern Zustande gewiß weiter gelangen. (135)

Endlich stellt Herder über die zivilisatorische und kulturelle Entwicklung des menschlichen Geschlechts resümierend fest: „Völker von feinerem Sinn lieben auch feinere Vergnügen“ (*Ideen* 285). Bei seinem Engagement in die Rehabilitierung der Sinne und deren Wiedergewinnung für die ästhetische Reflexion wendet sich Herder allmählich und konsequent doch einem Sinn zu: dem Tastsinn und der haptischen Wahrnehmung. Die zarte Hand mit ihrem feinen Gefühl, konstatiert er, ist „dem Menschen ein großes Hülfsmittel seiner Vernunft“ (*Ideen* 134).

Aber zurück zur *Plastik*. Herder unterscheidet hier streng zwischen der Bildhauerei als einem ästhetischen Bereich der fühlbaren und der zu tastenden Körper, welche dem Kunstrezipienten die Freiheit bei der Wahl der Betrachtungsperspektive garantieren, von der Malerei, als einer Sphäre der sichtbaren Flächen, welche wiederum den Betrachter an einen Gesichtspunkt binden. Die Bildhauerei, als vielförmig, kann und sollte *ertastet*, die flache Malerei muss notwendigerweise *lediglich gesehen* werden (140). Für die Bildhauerkunst, die sich, wie Herder mit Nachdruck feststellt, durch eine der Flächenkünste (Kupferstich, Zeichnung, Gemälde) „nie“ ersetzen lässt, sieht er einen spezifischen Wahrnehmungsmodus vor:

Die bildende Kunst [...] *ertastet sich alles glieder- und formenweise im Dunkel*; gleichviel also, ob sie etwas *langsamer und länger taste*. Ja, nicht bloß gleichviel, sondern der Eindruck von Größe, Ehrfurcht und unübersehbarer, nur von außen und gleichsam nie ganz zu ertastender Gestalt ist ja das eigentliche Bild ihrer Götter und Herren, wie es sich nachher nicht die Hand, sondern der Geist, die erschütterte, durchregte Einbildungskraft sammelt. Alles Unendliche dünkt uns erhaben, und jedes Erhabene muß gewissermaßen Unendlichkeit, ein Nachbild jener Erscheinung gewähren. (142)

Für Herder ist die langsame ästhetische Erkenntnis durch das Tasten ein Vorteil. Die Schnelligkeit der Rezeption über das Auge, die im alltäglichen Leben ihren praktischen Wert aufweist, scheint ihm im Kunstbereich eher ein Hindernis auf dem Wege zur richtigen Wahrnehmung zu sein. Im Kontakt mit den antiken Skulpturen sei nicht das schnelle (und somit auch oberflächliche) Kennenlernen, sondern das einmalige vertiefte Erlebnis wichtig.

Der langsame(re) und somit auch der gründliche, authentische und wahre Tastsinn (vgl. Braungart 76), gehe dem Sehsinn in noch einem Aspekt voraus: die antiken Skulpturen dienen in der Herderschen Kunstkonzeption nicht der

Erregung des Mitgefühls, sondern sie sollen „zuerst ins Große, Erhabene und Überspannte gehen, [und] Schauer und Ehrfurcht“ (*Plastik* 140) erwecken. Gerade in dieser Hinsicht sei die tastende Hand ein besseres ästhetisches Werkzeug. Dem, der die kalten Marmorstatuen in der Nacht tastet, erscheine das an sich Große kolossal und gigantisch, und das Erhabene unzugänglich und monumental (vgl. 144).

Die Bildhauerkunst müsse dem Rezipienten wortwörtlich als *leibhafte* Kunst zugänglich sein. Erst in dieser unmittelbaren Leibhaftigkeit erfahre das tastende Gefühl eine „absolute Präsenz eines Inneren, »leibhaften Sinns«“ (Irmscher, *Grundzüge der Ästhetik Herders* 54). Abstrahiert und allegorisiert die Kunst, wodurch sie sich von der tastbaren Leibhaftigkeit entfernt, dann, meint Herder, setzt sie sich selber der Gefahr der Selbsterniedrigung aus: „Wie weit ists mit der Kunst der leibhaften Wahrheit gekommen, wenn sie keine leibhafte Wahrheit mehr hat, wenn sie statt des großen, einen, seeledurchwebten Ganzen nach einem Schmetterlinge von Witz [...] hascht“ (*Plastik* 152).

* * *

Ein interessantes und zugleich äußerst modernes (wie von der ästhetisch-analytischen Konzeption Winckelmanns entferntes) Kunstprogramm stellt in seinen ästhetischen Schriften Karl Philipp Moritz vor. Obwohl Moritz und Herder von der „Autoreferentialität des Schönen“ (Costazza 151) überzeugt sind und aus dem Bereich des Schönen alles ausschließen, was den Kunstrezipienten von dem Kunstwerk an sich abbringt (beide betrachten das oberflächliche Alltagssehen und Allegorien als kunstfeindlich, Moritz verbannt noch die Eckphrase aus dem Bereich des Künstlerischen), schlägt Moritz eine andere Lösung für die richtige Kunstrezeption vor. Nicht das nächtliche Betasten der kalten Statuen, sondern das gezielte Hinschauen, die Beobachtung der Kunstwerke in der Dämmerung in dem Licht des Fackelscheins sollten Garanten des tiefen ästhetischen Erlebnisses sein.

Über die besonderen Eigenschaften dieses Lichts schreibt Moritz in dem schon anfangs zitierten *Apollo*-Aufsatz u. a. Folgendes:

Die allerfeinsten Erhöhungen werden dem Auge sichtbar, und in dem was sonst noch einförmig schien, zeigt sich wiederum eine unendliche Mannichfaltigkeit. Weil nun alle dieß Mannichfaltige doch nur ein einziges vollkommenes Ganze ausmacht, so sieht man hier alles Schöne, was man sehen kann, *auf einmal*, der Begriff von Zeit verschwindet, und alles drängt sich in einen Moment zusammen, der immer dauern könnte, wenn wir bloß betrachtende Wesen wären. (244)

Das permanent flimmernde und funkelnde Licht einer Fackel lasse viel mehr und vor allem anders sehen als das helle Tageslicht. An Stelle des einfachen Erkennens des Vertrauten im Sonnenlicht trete eine mühevoll und konzentrierte Beobachtung desselben aber nicht desgleichen Gegenstandes. Die spezifische Fackelbeleuchtung,

das Licht- und Schattenspiel lassen den Rezipienten Einzelheiten wahrnehmen, die er sonst möge übersehen haben.

Im *Apollo*-Aufsatz befreit Moritz den Kunstrezipienten aus dessen Perzeptionspassivität, in die er durch das Tageslicht eingezwungen wurde. Beim vibrierenden Schein einer Fackel sei der Kunstliebhaber nicht mehr nur ein Zeuge der pygmalionschen Verwandlung der Kunstobjekte, sondern deren aktiver Mitwirkender und Mitschöpfer. Vor seinen Augen werden die ansonsten starren Statuen lebendig und in seiner Phantasie nehmen sie immer neue Formen an, er müsse sie quasi selber ersinnen und immer von neuem gestalten. Somit wird die aufklärerische (und doch vereinfachte) Beobachtung der Kunstobjekte im vollen Lichte durch eine „dunklere“ Kunstaufnahme ersetzt.

* * *

Schlussfolgernd lässt sich sagen, dass die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchgeführte vertiefte Reflexion über das Licht und dessen Aufnahme sowie die intensive intellektuelle Erarbeitung des Problems der Sinne bei der Wahrnehmung der Kunstobjekte zu einem weitgehenden Umbruch in dem Verständnis der Kunst und deren Rezeption beigetragen haben. Die Kunstwerke sollten nicht mehr, wie es sich noch Winckelmann vorstellte, aus einer gewissen Distanz, beim Tageslicht und mit dem analytischen Auge beobachtet werden. Herder definiert die unentbehrlichen Prämissen des ästhetischen Erlebnisses anders. Er inkorporiert in die ästhetische Reflexion die Dunkelheit der Nacht, kürzt die Winckelmannsche Distanz und postuliert die direkte Nähe des Kunstwerks, das nicht mehr beobachtet, sondern betastet werden sollte. Moritz wählt dagegen das gerichtete andersartige Sehen im Fackelschein in der Abenddämmerung. Das Auge als Wahrnehmungsorgan im Bereich des Ästhetischen scheint seine Funktion modifiziert aber verteidigt zu haben, endgültig hat sich jedoch der Modus der Beschauung der Kunstobjekte geändert.

Literatur

- Braungart, Georg. *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995.
- Costazza, Alessandro. *Schönheit und Nützlichkeit, Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.
- Franke, Thomas. *Ideale Natur aus kontingenter Erfahrung: Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre und die empirische Naturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Herder, Johann Gottfried. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Band 1. Berlin: Aufbau-Verlag, 1965.

- Herder, Johann Gottfried. „Plastik“. *Herders Werke in fünf Bänden, Dritter Band*. Hg. Wilhelm Dobbek. Berlin: Aufbau-Verlag, 1969. 71–154.
- Herder, Johann Gottfried. „Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl“. *Herders sämtliche Werke*. Hg. Bernhard Suphan. Band 8. Berlin: Weidmann, 1892.
- Herder, Johann Gottfried. „Übers Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele“. *Sturm und Drang. Weltanschauliche und ästhetische Schriften*. Hg. Peter Müller. Band 1. Berlin: Aufbau-Verlag, 1978. 399–431.
- Irmscher, Hans Dietrich. „Grundzüge der Ästhetik Herders“. *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West*. Hg. Peter Andraschke und Helmut Loos. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2002. 45–60.
- Irmscher, Hans Dietrich. *Johann Gottfried Herder*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Irmscher, Hans Dietrich. „Zur Ästhetik des jungen Herder“. *Johann Gottfried Herder: 1744–1803 (Studien zum 18. Jahrhundert. Bd. 9)*. Hg. Gerhard Sauder. Hamburg: Meiner, 1987. 43–76.
- Lulé, Susanna. „»Oper ist Bild fürs Auge«. Zu Herders Anthropologie des Musiktheaters“. *Sinne und Verstand. Ästhetische Modellierungen der Wahrnehmung um 1800*. Hg. Caroline Welsh, Christina Dongowski, Susanna Lulé. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. 151–168.
- Moritz, Karl Philipp. „Apollo in Belvedere. Kritik an Wickelmann“. *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Hg. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962. 243–246.
- Mühleis, Volkmar. *Kunst im Sehverlust*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- Mülder-Bach, Inka. „Ferngefühle. Poesie und Plastik in Herders Ästhetik“. *Herder im Spiegel der Zeiten. Verwerfung der Rezeptionsgeschichte und Chancen einer Relektüre*. Hg. Tilman Borsche. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006. 264–277.
- Mülder-Bach, Inka. *Im Zeichen Pygmalions: das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- Namowicz, Tadeusz. Wstęp (Vorwort). *Wybór pism (Ausgewählte Schriften)*. Johann Gottfried Herder. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987. iii–lxxxvi.
- Winckelmann, Johann Joachim. „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“. *Kleine Schriften und Briefe*. Johann Joachim Winckelmann. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1960. 29–61.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden: In der Waltherischen Hof-Buchhandlung, 1764.
- Zeuch, Ulrike. *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000.

Streszczenie

Od wzroku do dotyku. Zmiana paradygmatu w niemieckiej estetyce osiemnastego wieku

Refleksja o świetle prowadzi w estetyce niemieckiej XVIII w. do rewizji reguł dotyczących percepcji sztuki. Winckelmannowski imperatyw oglądania dzieł sztuki w świetle dziennym i z pewnej odległości oddaje pole koncepcji Herdera, który wprowadza w obszar estetyki zmysł dotyku i brak światła, i zaleca dotykanie rzeźb nocą, co ma uzmysłwić odbiorcy sztuki ich dosłowną i metaforyczną wielkość. Z kolei Moritz postuluje oglądanie rzeźb o zmierzchu, w ożywiającym je migotliwym świetle pochodni.

Abstract

From Sight to Touch: A Paradigmatic Shift in German Aesthetics of the 18th Century

In German aesthetics of the 18th century, reflections on light lead to the revision of rules regarding the perception of art. Winckelmann's conception of viewing art in daylight and from a certain distance gives way to the theory of Herder, who introduces the sense of touch and lack of light into aesthetics and suggests that in order to fully understand them, sculptures should be touched at night. This will make the public aware of both their literal and metaphorical greatness. Moritz, in turn, postulates viewing sculptures at dusk, when they come to life in the flickering light of a burning torch.

Czy kobiety miały taki sam wpływ na rozwój życia literackiego we Francji i w Rzeczypospolitej szlacheckiej? Słów kilka o salonach, dworach i dworach

Udział kobiet w kształtowaniu się kultury na przestrzeni wieków jest niezaprzeczalny. Przybierał on różne formy, wśród których znaczące miejsce zajmuje salon – instytucja czy też zjawisko, które we Francji rozwijało się bujnie od początków XVII wieku. W Polsce rozkwit kultury salonowej przypadł na schyłek XVIII i początek XIX wieku. Chociaż zainteresowanie badaczy salonem, zwłaszcza francuskim, przypada na przełom wieków XVIII i XIX, polskim zaś na drugą połowę XIX wieku, to nie zostały do tej pory podjęte próby porównania choćby wybranych aspektów kultury salonowej, a co za tym idzie – porównania wpływów owej szczególnej towarzyskości na kształtowanie się życia literackiego w obydwu krajach. Niniejsza praca jest próbą, a może raczej szkicem, którego celem jest wykazanie punktów stycznych oraz różnic pomiędzy rolą kobiet i salonów w kształtowaniu kultury francuskiej a wpływem kobiet w dworach w kulturze polskiej, zanim w Rzeczypospolitej rozkwitły salony.

Snując rozważania o salonach literackich we Francji, musimy pamiętać, że historia terminu *salon* jest młodsza niż narodziny samej instytucji, a w epoce *ancien régime'u* termin ten nie istniał. Jeżeli sięgniemy do siedemnastowiecznych słowników, np. *Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts* Antoine'a Furetière'a z 1690 r., to pod hasłem „salon” znajdziemy informację, że nazwa ta odnosi się do reprezentacyjnego pomieszczenia, czyli bawialni, pokoju gościnnego, oraz że moda ta przyszła z Italii („salon”). Słowo to ma jeszcze inne znaczenie, zwłaszcza w XVIII wieku. Salon był wystawą dzieł członków Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu. Tradycja ta narodziła się w połowie XVII wieku, a pierwszy salon miał miejsce w Paryżu w Palais-Royal w 1667 roku, kiedy to wystawiono ostatnie dzieła członków Akademii. Później wystawy zostały przeniesione do Luwru i od lat dwudziestych XVIII wieku zaczęły wzbudzać coraz większe zainteresowanie. W latach 1737–1848 wystawy miały miejsce w jednej z sal Luwru, tzw. *Salon carée* – sali kwadratowej, od której pochodzi nazwa wystawy. Dodatkowo jeszcze terminem tym zaczęto określać recenzje z wystaw. Ważny jest zwłaszcza rok 1746, gdy salon, jako recenzja, narodził się dzięki Denisowi Diderotowi. Zaprezentował on nowe spojrzenie na sztukę, co stanowiło załączek krytyki artystycznej, dlatego też salony pisane przez Diderota (1759–1781, w sumie dziewięć) są uważane od XIX wieku za dzieło

założycielskie nowoczesnej krytyki artystycznej. Od XIX wieku termin „salon” oznacza tekst recenzji z wystawy, a z czasem osobny gatunek pisarstwa o sztuce, np. salony Théophile’a Gautiera czy Charlesa Beaudelaire’a¹.

Natomiast kobiece salony XVII i XVIII wieku zazwyczaj określano w tamtej epoce mianem *cercle* (kółko), *société* (towarzystwo), *maison* (dom) lub też *ruelle*, czyli przestrzeń między ścianą a łóżkiem. Często wystarczyło nazwisko damy organizującej domowe spotkanie towarzysko-literackie, np. pałac pani de Rambouillet, markizy de Sablé albo soboty u panny de Scudéry. Jednak termin „salon” na określenie spotkania literackiego, czyli w obecnym znaczeniu, zaczął pojawiać się jeszcze pod koniec XVIII wieku, np. w *Tableau de Paris* L. S. Merciera z 1783 r. lub w listach pisanych przez panią de Staël w czasie Wielkiej Rewolucji Francuskiej.

Rozwój salonów we Francji jako spotkań towarzysko-literackich przypada na pierwsze dekady XVII wieku, chociaż niektórzy badacze uważają, że można mówić o salonach już w XVI wieku, np. salon Małgorzaty Walezjuszki, która była siostrą kolejno panujących Walezjuszy oraz pierwszą żoną Henryka IV Burbona, lub też marszałkowej Retz. Wydaje się jednak, że były to raczej spotkania dworskie niż salony typowe dla XVII i XVIII wieku, czyli spotkania towarzyskie o charakterze zdecydowanie nieformalnym. Należy przy tym zaznaczyć, że na początku XVII wieku rozwijają się równoległe dwie przestrzenie kultury – dwór (w XVII w. do lat 60. był to Luwr, a później Wersal) oraz salon w Paryżu. Na dworze obowiązywała etykieta, natomiast salon był miejscem prywatnym, w którym spotykało się grono osób zaprzyjaźnionych – tzw. *salonnards* (termin pojawił się w XIX w.). W XVI wieku kobiety także organizowały spotkania w domu, często we własnym gronie, ale zazwyczaj były to spotkania o charakterze religijnym.

Niemiecka badaczka Margerete Zimmerman, zajmująca się m.in. historią kobiet, zaznacza, że dla siedemnasto- i osiemnastowiecznych salonów można wyznaczyć kilka wspólnych cech. Pierwsza z nich to miejsce, czyli dom lub mieszkanie, w którym spotykali się regularnie, tzn. w określone dni, mężczyźni i kobiety wokół centralnej postaci. W XVII wieku była to zazwyczaj kobieta, tzw. *salonnière* (termin ten pojawił się w 1867 r.), natomiast w XVIII wieku byli to także mężczyźni oraz małżeństwa. Była więc to przestrzeń, w której koegzystowali na równej stopie (druga cecha) mężczyźni i kobiety. Taki sposób obcowania był nietypowy dla ówczesnego społeczeństwa *ancien régime*, w którym kobieta była podporządkowana mężczyźnie. Po trzecie, salon był przestrzenią prywatną, w której obowiązywał obyczaj oparty na znajomości sztuki konwersacji, zasad grzeczności oraz uprzejmości, co w tamtych czasach określano francuskim terminem – *honnêteté*. Po czwarte zaś, salon był miejscem, w którym spotykali się nie tylko przedstawiciele obydwu płci, ale także różnych warstw społecznych (szlachta, duchowieństwo, stan trzeci). Ponieważ w salonie obowiązywała zasada równości przełamywane były w ten sposób bariery związane z urodzeniem, co nie miało miejsca w codziennym życiu społeczeństwa *ancien régime*,

1 Charles Beaudelaire wydał m.in. *Salon de 1845*, *Salon de 1846* ilustrowany przez Raymonda Peleza czy też *Salon de 1859*. Natomiast Théophile Gautier przygotował m.in. *Salon de 1847* czy też *Abécédaire du salon de 1861*.

które oparte było na podziale stanowym. W ten sposób salon stawał się transferem kulturowym (Zimmerman 201–202).

W przeciwieństwie do dworu, na którym obowiązywała etykieta, a spotkania były organizowane z wielką pompą, salon był miejscem prywatnym, gdzie spotykało się grono wybranych i najczęściej zaufanych osób, których głównym zajęciem była konwersacja. W siedemnastowiecznej Francji nie istniał żaden system reprezentacyjny, który był charakterystyczny dla Rzeczypospolitej szlacheckiej z jej sejmem i sejmikami, ani żadna inna forma organizacji społeczeństwa obywatelskiego pozwalająca na otwarte dyskusje. Przypomnijmy, że polska szlachta była najliczniej reprezentowana w całej Europie. W Rzeczypospolitej Obojga Narodów szlachcic miał decydujący udział w życiu politycznym państwa w ramach ustroju demokratycznego. Rozwiązanie takie w ogóle nie było znane we Francji, dlatego też salon, towarzyska konwersacja, stanowił rodzaj debaty intelektualnej i politycznej.

Warto jednak się zastanowić, dlaczego właśnie na XVII wiek przypadł rozkwit salonów, a wraz z nimi wzrost znaczenia kobiet we Francji. Odpowiedź na to intrygujące pytanie nie jest jednoznaczna. Należy w tym miejscu podkreślić, że po wyczerpujących bratobójczych wojnach religijnych, wraz z dojściem do władzy Henryka IV, rola szlachty zmalała i rozpoczął się proces pacyfikowania drugiego stanu wywodzącego się z rycerstwa, którego głównym zadaniem było zbrojne wspieranie króla. Początek XVII w. przyniósł wiele zmian: przede wszystkim rozwój absolutystycznego systemu ustrojowo-politycznego wraz z merkantylizmem gospodarczym, które za panowania trzech kolejnych Burbonów – Henryka IV, Ludwika XIII i Ludwika XIV – wyniosły Francję do rangi europejskiego mocarstwa. Po wprowadzeniu w życie idei absolutystycznej król, jako suweren, przestał być *primus inter pares*, stał się niezależnym i jedynym panem królestwa.

Szlachta francuska stanęła przed dylematem zredefiniowania własnej tożsamości, odnalezienia roli, którą przyjdzie jej odgrywać w społeczeństwie pełnym przemian, w którym jej znaczenie polityczne malało wprost proporcjonalnie do coraz silniejszej władzy króla i jego aparatu państwowego. To, co kiedyś wyróżniało szlachetnie urodzonych, traciło znaczenie. Niejednokrotnie wystarczyło mieć pieniądze, by kupować stanowiska, pałace, biżuterię. Wygląd zewnętrzny i sposób ubierania się nie stanowiły już o przynależności do danej klasy społecznej. Reprezentanci drugiego stanu zmuszeni zostali do stworzenia nowej symboliki i norm związanych ze sposobem życia, zachowania, zabawy, czy też spędzania wolnego czasu. Elita, w której żyłach płynęła czysta krew, znalazła swoje miejsce z dala od dworu, w prywatnych domach i wystawnych pałacach, gdzie dominowała ludyczna forma spędzania wolnego czasu, którego szlachta miała coraz więcej.

W tej nowo powstającej przestrzeni, w której kierowano się dobrymi manierami, wyjątkowe miejsce znalazły właśnie kobiety. Paradoksalnie zatem powolne odsuwanie szlachty od sfer publicznych i państwowych wpłynęło na awans społeczny kobiet. Mężczyźni, którzy byli zmuszeni złożyć broń, odnaleźli się w salonach prowadzonych przez kobiety. W tym damsko-męskim obcowaniu odradzał się średniowieczny obyczaj dworski, którego ważnym elementem było sławienie dam i składanie im hołdów. W nowej przestrzeni, w warunkach domowych obowiązywał nowy obyczaj oparty

na sztuce konwersacji i na uprzejmości. Kobięca kultura, nienaganne wychowanie, język, wartości gwarantujące czystość, uległość i łagodność stały się rodzajem spoiwa arystokratycznej tożsamości. W ten właśnie sposób szlachciankom i arystokratkom przypadł w udziale przywilej kreowania nowych wartości i świata, w którym mężczyźni stawali się uczniami, a kobiety nauczycielkami. Salon był przestrzenią, w której role się odwróciły. Z czasem stał się on nie tylko świątynią ogłady, ale również miejscem, w którym młode damy mogły poznawać wielką literaturę, sztukę i naukę, obcując z mężczyznami-intelektualistami, dzięki czemu realizowały własne aspiracje intelektualne. W siedemnastowiecznych salonach młodzi twórcy chętnie poddawali swe dzieła ocenie kobiet, które często umiały zadbać o popularność swoich faworytów. Warto przy tym podać przykład Gueza de Balzac, który znalazł mentorkę w osobie pani de Loges. Natomiast pani Plessis-Guénégaud zorganizowała prawdziwą kampanię reklamową dla *Prowincjałek* Blaise'a Pascala (Timmermans 155).

W salonach promowano ulubionych autorów, ale także zwalczano nowych, zbyt nowoczesnych jak na gusta niektórych *salonnières*, zwłaszcza tych, którzy byli faworyzowani przez króla, jak Molière, Boileau albo Racine. W salonach rodziły się więc koterie, które próbowały blokować wystawianie niektórych sztuk. Jedną z takich koterii powstała w salonie pani Deshoulières, księżnej de Nemours, żeby nie dopuścić do wystawienia *Fedry* Racine'a (Reynier 44–45).

Rola salonu zaczęła słabnąć po roku 1661, gdy Ludwik XIV rozpoczął samodzielne sprawowanie władzy, aczkolwiek był to proces długotrwały. Jak podkreśla Maja Pawłowska w swojej książce *Mimesis a teorie siedemnastowiecznej powieści francuskiej* z 2011 r., jeszcze w XVII wieku, równocześnie z salonami, zaczęły powstawać akademie, których członkami mogli być tylko mężczyźni². Było to związane z centralizacją życia intelektualnego i artystycznego, które skupiło się wyłącznie w Paryżu. Instytucje te zaczęły wywierać istotny wpływ na kształtowanie gustów i opinii literackich i odebrały salonom, prowadzonym przez kobiety, część wpływów na kształtowanie owych gustów. Akademie były ściśle nadzorowane przez urzędników lub przez samego króla, a ich celem było wypracowanie norm poprawności dla danego typu działalności artystycznej i intelektualnej – propagowanie jednolitej ideologii oraz estetyki zgodnej z interesem monarchii (Pawłowska 303). Rozwój akademii wpływał na zmniejszanie znaczenia salonów literackich od drugiej połowy XVII wieku.

W XVIII wieku dokonuje się jeszcze kilka kolejnych zmian. O ile w XVII wieku były to w większości spotkania arystokracji, o tyle w XVIII wieku następuje duży napływ mieszczaństwa oraz cudzoziemców, którzy osiedlają się na stałe we Francji lub zatrzymują się tam przejazdem – salony stają się więc bardzo kosmopolityczne. Zmienia się także rola kobiety, która przestaje być już w centrum uwagi, zresztą pojawiają się salony prowadzone przez mężczyzn, jak salon barona d'Holbacha, albo małżeństwa, np. państwa Lavoisier. Rola kobiety w salonie osiemnastowiecznym zaczyna ograniczać się do roli osoby organizującej spotkanie, która jest jego animatorką, ale nie zawsze znajduje się w centrum uwagi.

2 W 1634 r. została powołana do życia Akademia Francuska, w 1648 r. Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby, w 1661 r. Akademia Tańca, która powstała z inicjatywy Ludwika XIV, w 1666 r. Akademia Nauk, w 1669 r. Akademia Muzyki, a w 1671 r. Akademia Architektury.

Powszechnie uważa się, że instytucję życia salonowego zapoczątkowała markiza de Rambouillet, ale wśród jej poprzedniczek można wymienić wicehrabinę d'Auchy oraz panią de Loges (Timmermans 71). Salony wspomnianych trzech dam należały niewątpliwie do najznakomitszych epoki baroku, ale nie były jedynymi. Panie mieszkające na prowincji także organizowały spotkania na wzór paryskich. Na drugą połowę XVII wieku przypada pojawienie się równie znanych salonów: pani de Sablé w Port-Royal, hrabiny du Plessis-Guénégaud w pałacu de Nevers czy Ninon de Lenclos, jednej z najsłynniejszych kurtyzan, działający w ostatniej dekadzie XVII wieku.

Jednakże wielu badaczy francuskich twierdzi, że to właśnie markiza de Rambouillet umiała stworzyć w swoim pałacu „wzór dobrych manier” (Duchêne 350). O tym, jak wielkie znaczenie miała forma prowadzenia salonu przez markizę, świadczy list wysłany 22 marca 1638 r. przez Jeana Chapelaina do Gueza de Balzac, w którym skrytykował salon pani d'Auchy, gdyż odbywające się tam spotkania przypominały debaty naukowe. W liście tym napisał: „Kilku naszych akademików i poetów oraz mówców drugiej klasy, których nie zaproponowałbym panu jako towarzyszy, czyta tam swoje sztuki, wygłasza przemowy i bawi panie, które bywają tam we wtorki, po obiedzie” (*Lettres* 215; tłumaczenie moje – M. M.). Dwa tygodnie później powrócił do tematu, podkreślając:

W tej babskiej akademii kobiety rozkazują, a mężczyźni oddają hołd. Są one sędziami w sprawie i zajmują miejsce, które zwyczajowo przysługuje im podczas turniejów rycerskich. Jest tam mnóstwo uczestników i wszystko jest dobre, by zaspokoić apetyt tych czarodziejek posiadających w większości sporo lat, a mało rozumu. Jest to jedna z najnowszych śmiesznośtek tych czasów (*Lettres* 221–222).

W przeciwieństwie do pani d'Auchy markiza de Rambouillet kultywowała obraz kobiety obytej w świecie, ale zachowującej niewieści urok i wdzięk. Zabawy literackie stanowiły jedną z wielu form rozrywki, które oferowała pani domu. W pałacu de Rambouillet odbywały się także zwykłe przyjęcia, zabawy towarzyskie, koncerty, balety lub wspólne spacer. Najsłynniejsza chyba błękitna komnata (*chambre bleue*) przez niemalże czterdzieści lat wiodła prym wśród innych paryskich salonów. Ze względu na słabe zdrowie markiza de Rambouillet wprowadziła zwyczaj przyjmowania gości w pozycji leżącej, w łóżku. *Ruelle*, lub też alkowa, zatraciła w ten sposób na przestrzeni XVII wieku skojarzenia ze sferą intymną i prywatną. Ten rodzaj przyjmowania gości stał się modny, godzien naśladowania, a nawet zyskał prestiż.

Polskie królowe francuskiego pochodzenia – Maria Ludwika Gonzaga oraz Maria Kazimiera d'Arquien – starały się prowadzić dwór na wzór paryskich salonów. Wśród różnych kobiecych rozrywek Jan Sobieski wymienił tzw. *ruelle*, czyli zwyczaj przyjmowania gości w recepcyjnym pokoju przez damy leżące w łóżku. W 1662 r. Marysieńka zakupiła w Paryżu łóżko z baldachimem z karmazynowego adamaszku, by przyjmować w nim gości. Przyjęła w ten sposób panów Podłódzkiego i Żaboklickiego, którzy potem żartowali, że skorzy raczej byli całować nóżki niż rączki swej pani (Komaszyński 46).

Tymczasem w XVII wieku polskie arystokratki i szlachcianki nie organizowały salonów. Bywały na dworze królewskim lub na dworach magnackich. Były to oczywiście

miejsca, gdzie mogły one przebywać w męskim towarzystwie, ale nie odgrywały tam takiej roli jak panie de Rambouillet lub de Sablé. W Rzeczypospolitej poza dworem królewskim, najpierw krakowskim, potem warszawskim, istniały inne dwory, rozproszone na rozległych terenach państwa. Magnackie i szlacheckie dwory i dworki nie były miejscem sprawowania władzy królewskiej, chociaż niejeden magnat prowadził własną politykę wewnętrzną i zagraniczną, czasem nawet sprzeczną z polityką królewską. Sytuacja taka byłaby niedopuszczalna w absolutystycznej Francji. Na polskich dworach przebywali często znani intelektualiści, dlatego też w polskiej świadomości funkcjonowało pojęcie dworu jako miejsca kuźni ogłady i charakteru, gdzie edukowano człowieka sposobnego do życia publicznego, nie zaś dworaka mającego przypodobać się władcy. Dla dam dworskich urządzano łowy i popisy rycerskie, bankiety, bale, maskarady i przedstawienia teatralne.

W siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej dominowała inna forma szlacheckiej rozrywki, inny rodzaj twórczości literackiej, inne instytucje umożliwiające wymianę zdań i wreszcie inny ustrój polityczny niż we Francji. Różnice te wpływały na odmienne kształtowanie się staropolskiej kultury literackiej. Hanna Dziechcińska, specjalistka od kultury staropolskiej, podkreśla, że w dawnej Rzeczypospolitej szlacheckiej przeważały trzy nurty literackie: pierwszym była *pareneza*, czyli nurt pouczający, moralizatorski, którego owocem jest ogromny dział publicystyki politycznej i pism polemicznych; drugi nurt związany był z kulturą ludyczną – fraszki, *facecje*; trzecim zaś był *panegiryzm*, który zdominował polską twórczość literacką XVII wieku (Dziechcińska 12–24). Literatura *parenetyczna* była domeną wyłącznie męską. O ile twórczość związana z literaturą dostarczającą rozrywki lub wychwalającą konkretne osoby mogłaby się znaleźć w orbicie kobiecych zainteresowań, o tyle twórczość moralizatorska nie przystawała płci pięknej. Kobieta z natury podporządkowana mężczyźnie, nie mogła pouczać, a szczególnie w sprawach, które zgodnie z tradycją nie były jej domeną.

Brak zinstytucjonalizowanego życia literackiego na modłę francuską w siedemnastowiecznej Polsce nie oznacza bynajmniej, że nie istniały formy życia towarzyskiego, w których literatura odgrywałaby ważną rolę. Szlachta chętnie zbierała się w okolicznych domach lub dworach, by słuchać *facecji*, rozwiązywać zagadki, wspólnie śpiewać lub tańczyć. Jednakże w przeciwieństwie do francuskiego salonu w czasie polskich spotkań towarzyskich dominował odbiór różnych dzieł polegający na słuchaniu, nie zaś oparty na wspólnej konwersacji. Hanna Dziechcińska zwraca też uwagę na kolektywną formę życia w dawnej Polsce. Ważne miejsce zajmowały wszelkiego rodzaju zjazdy na sejm i sejmiaki, podczas których szlachta dyskutowała na tematy ustrojowe (64). Ten rodzaj komunikacji był zarezerwowany wyłącznie dla mężczyzn. Zatem warunki polityczne i ustrojowe wpłynęły na kształtowanie się prądów literackich, kultury odbioru tej literatury, a co za tym idzie – miejsca kobiety i jej pisarstwa. Polska szlachcianka nie mogła być arbitrem w sporach teologicznych lub ustrojowych. Nie do niej skierowane były te dyskursy, więc mężczyznom nie zależało na kobiecych gustach tak, jak to miało miejsce we Francji. Nie oznacza to, że Polki nie angażowały się w życie polityczne. Nie były to jednak *salonières*, którym próbowali się przypodobać młodzi pisarze i o których względy należało zabiegać, by móc liczyć na publikację swojego dzieła. W polskiej kulturze literatura miała charakter utylitarny, towarzyszyła

najważniejszym wydarzeniom politycznym. Autorzy mogli krytykować swojego władcę i jego politykę. O ile dwór francuski był miejscem najwyższej i niekwestionowanej władzy, o tyle polski dwór królewski miał ograniczone pole działania, podlegał nie tylko krytyce, ale rywalizował również z innymi możliwymi dworami arystokratycznymi.

W związku z tym rola polskich kobiet była zupełnie inna i w żaden sposób nie związana z rozwojem środowiska literackiego. Francuskie zjawisko instytucjonalizacji życia literackiego wiązało się ściśle z emancypacją intelektualną, która nie miała miejsca na ziemiach polskich, gdzie kobiety pisały rzadko i nie uczestniczyły w dyskusjach na temat konkretnego dzieła literackiego, gdyż sami mężczyźni nie prowadzili takich rozmów podczas spotkań i zjazdów we dworach. W Rzeczypospolitej miejscem dyskusji były ośrodki życia politycznego, czyli sejm, sejmiki – zgromadzenia kształtujące rozwój kultury retorycznej oraz ośrodki uniwersyteckie i akademickie. Instytucje te były dla kobiet niedostępne. Nawet jeśli niektóre z nich siadały w ławach sejmowych przeznaczonych dla publiczności, to nie mogły brać czynnego udziału w obradach ani zabierać głosu w formie interpelacji, przynajmniej oficjalnie.

Biorąc pod uwagę ustrój polityczny Francji i Rzeczypospolitej szlacheckiej, trudno nie odnieść wrażenia, że polityczny kształt państwa wpływał na uwarunkowania społeczne, a co za tym idzie – na pozycję kobiet. Mówiąc o instytucji kulturowej jaką był salon, możemy stwierdzić, że silna centralna władza absolutna paradoksalnie sprzyjała kobiecie, która stworzyła w swoim domu własne królestwo na wzór absolutystycznego. Tymczasem polska zdecentralizowana władza uzależniona od głosów deputowanych i *liberum veto* nie stworzyła obszaru, w którym kobieta cieszyłaby się szczególnymi względami, gdzie mogłaby śmiało wyrażać swoje poglądy, z którymi liczyliby się mężczyźni, przyznając jej autorytet i przewodnictwo.

Ponadto cecha, która charakteryzuje kulturę staropolską i różni ją od francuskiej, to przede wszystkim przewaga komunikacji ustnej i utrzymująca się dwujęzyczność z doniosłą rolą języka łacińskiego. W przeciwieństwie do Francji w dawnej Polsce długo nie było instytucji pisarstwa zawodowego oraz systemu instytucji komunikacji literackiej. Taka sytuacja wiązała się ze słabym rozwojem miast, z brakiem silnego mecenatu kulturowego, a także z rozproszeniem osadnictwa. Poszczególne dwory i dworki tworzyły samoistne ośrodki, pomiędzy którymi nie następowała wymiana kulturowa. W przeciwieństwie do Francji w dawnej Polsce szlachta, czy też w ogóle osoby potrafiące czytać, nie miały łatwego dostępu do książek i księgozbiorów, dlatego charakterystyczne dla tego okresu są biblioteki prywatne, których znaczną część stanowiły *silvae rerum*, czyli teksty rękopiśmienne.

We wstępie do *Dworzanina polskiego* Łukasza Górnickiego Roman Pollak przedstawił krótko „ograniczoną” rolę towarzyską kobiet staropolskich:

Poza obrębem życia sejmowego odbywają się zebrania towarzyskie i dyskusje, przekraczające granice polityki, we wszystkich oświeconych i zamożnych kołach społeczeństwa, ale zbyt trudno w nich o to wybredne rozsmakowanie się w harmonijnej, spokojnej rozmowie, przeplatanej wykwinutą towarzyską zabawą w sposób tak wyrafinowany, jak to widzimy w oryginale Castiglione. Przybrałyby one zapewne u nas formy subtelniejsze, bardziej urozmaicone, gdyby tak jak we Włoszech, jak na dworze królowej Bony, jak prawdopodobnie również wśród patrycjatu miejskiego, brały w nich czynny udział także kobiety. Ale

ogół szlachcianek aż niemal po czasy stanisławowskie wychowywał się w odosobnieniu od mężczyzn, w zamkniętym kole rodzinnym. Zjawiały się one wprawdzie na ucztach siadając do stołu wraz z mężczyznami (przy czym zazwyczaj udawały tylko, że spełniają zdrowia, dotykając ustami brzegów kielicha), na rodzinnych uroczystościach i weselach zabawiały się muzyką i tańcem, ale w rozmowach bardziej „uczonych” nie zabierały głosu i rychło po obiedzie czy wieczerzy opuszczały towarzystwo mężczyzn (lvii–lviii).

W dawnej Polsce, zwłaszcza w XVII wieku, polskie szlachcianki nie były dopuszczane do dyskusji, były raczej ozdobą męskich uczt. Zresztą dysputy dotyczyły najczęściej tematów politycznych, spraw publicznych lub męskich, rubasznych historii, których nie powinny słuchać damy. Ze względu na tę tematykę, a zwłaszcza męskie grubiaństwo, Łukasz Górnicki w *Dworzaninie polskim* z 1566 r. nie umieścił przy stole żadnej dwornej pani.

Poważniejsze zmiany zaczęły następować dopiero w II połowie XVIII wieku za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego, bywalca paryskiego salonu Marii-Teresy Geoffrin (Craveri 387). To właśnie nowo wybrany król zapoczątkował organizowanie spotkań najwybitniejszych przedstawicieli kultury polskiej, które miały miejsce w każdy czwartek. Obiady czwartkowe stały się zachętą godną naśladowania. Jak podaje Alexander Kraushar:

„Za danym przez króla przykładem rody arystokratyczne stolicy na schyłku XVIII-tego wieku urządały w pałacach swoich zebrania, czyli tak zwane *assembleées*, na których raczono zebranych gości nie tylko tańcem, biesiadami i politykowaniem, lecz poważną rozmową i dyskusją na tematy literackie. Najświetniejsze zebrania odbywały się u marszałków sejmowych: Stanisława Małachowskiego i księcia Kazimierza Sapiehy. U marszałka Małachowskiego – w pałacu Czapskich, pospolicie w dni wtorkowe. Głośne były również reuniony w pałacu hetmanowej Ogińskiej, gdzie następnie stanął Bank Polski (Kraushar 8).

Podsumowując, możemy uznać zatem, że dopiero wraz z obraniem na króla Rzeczypospolitej Stanisława Augusta Poniatowskiego, który zetknął się z kulturą francuską, w Warszawie, jeszcze przed rozbiorami, powstawać zaczęły salony, które funkcjonowały w podobny sposób jak we Francji, to znaczy w wyznaczone dni, wokół centralnej postaci (mężczyzny, kobiety, małżeństwa) zbierali się zaproszeni goście celem prowadzenia konwersacji dotyczącej literatury, języka ojczystego, kultury i nauki, a ponadto polityki. Towarzyszyła temu także zwykła zabawa zapewniająca miłą atmosferę i dobre samopoczucie zebranych.

Bibliografia

- Craveri, Bernadetta. *Złoty wiek konwersacji*. Tłum. J. Ugniewska i K. Żaboklicki. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2009.
- Duchêne, Roger. *Être femme au temps de Louis XIV*. Paryż: Perrin, 2004.
- Dziechcińska, Hanna. *Kultura literacka w Polsce XVI i XVII wieku. Zagadnienia wybrane*. Warszawa: Semper, 1994.
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois*,

- tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts.* Haga, Rotterdam: Arnout et Reinier Leers, 1690.
- Górnicki, Łukasz. *Dworzanin polski*. Oprac. i wstęp R. Pollak. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1954.
- Komaszyński, Michał. *Maria Kazimiera d'Arquien Sobieska królowa Polski 1641–1716*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1983.
- Kraushar, Alexander. *Salony i zebrania literackie warszawskie na schyłku w. XVIII i w ubiegłym stuleciu*. Warszawa: Towarzystwo Miłośników Historii, 1916.
- Tamizey de Larroque, Philippe, red. *Lettres de Jean Chapelain, de l'Académie française. Vol. 1 (1632–1640)*. Paryż: Imprimerie Nationale, 1880.
- Pawłowska, Maja. *Mimesis a teorie siedemnastowiecznej powieści francuskiej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011.
- Reynier, Gustave. *Les femmes savantes de Molière. Étude et analyse*. Paryż: Mellotté, 1962.
- Timmermans, Linda. *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*. Paryż: Honoré de Champion, 2005.
- Zimmerman, Margerete. „Le « salon » de Claude-Catherine de Clermont, maréchale de Retz, et la querelle des femmes du XVI^e siècle ». *Revisiter la « querelle des femmes »*. *Discours sur l'égalité/inégalité des sexes, de 1400 à 1600*. Red. Armel Dubois-Nayt, Nicole Dufournaud i Anne Paupert. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013. 199–212.

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie różnic między dawną Francją a Polską na podstawie działalności społeczno-kulturowej kobiet. Jaskrawym przykładem jest niewątpliwie salon literacki, który narodził się we Francji na początku XVII, a w Polsce zaczął się rozwijać dopiero na przełomie XVIII i XIX wieku. Analiza historyczna wykazuje, jak różnice ustrojowe mogły wpływać na rozwój życia literackiego oraz pozycję kobiety w społeczeństwie.

Abstract

Did Women Influence in the Same Way the Development of Literary Life in France and in Poland? Some Remarks on Salons, Courts and Manors

The aim of the article is to show the differences between France and Poland regarding social and cultural activities of women. These differences are aptly illustrated by the institution of the salon, which emerged in France at the beginning of the 17th century, while in Poland it started to develop only at the turn of the 19th century. A historical analysis shows how the differences in political systems influenced the development of literary life and the position of woman in society.

***Those Wholesome Feasts:* John Keats's Green Medievalism**

The Romantic poet John Keats imbibed stories of the past like ambrosia, they were to him delicious nourishment – “All lovely tales that we have heard or read – / An endless fountain of immortal drink, / Pouring unto us from the heaven’s brink” (*Endymion* ll. 23–25).¹ Keats particularly enjoyed medieval tales, those he knew from Chaucer and the Chaucerian tradition and from the Robin Hood ballads; among his favourite modern writers, in turn, were those who had, like him, been attracted to the Middle Ages: Spenser, Shakespeare, and Chatterton. Keats often describes poetic creation through an ingestion metaphor. For example, in *The Fall of Hyperion*, which revives the medieval dream-vision convention, the narrator enters a beautiful arbour and before falling asleep partakes of the scattered remains of a divine banquet of summer fruits and, like a “wandered bee,” sips of “a cool vessel of transparent juice” (l. 42). The way the speaker figures himself and the act of poetic creation within the framework of a healthy ecosystem would support the critical observation that Keats displays “a characteristic romantic sense for the interdependence of mind and body” (Kroeber 89). The motif of wholesome nourishment appears also in Keats’s poems of nostalgic retreat into the Middle Ages, where the poet’s present-day concerns are couched in medieval-like literary idiom and imagery. In this paper, I will discuss some of these poems to illustrate what I would call Keats’s pastoral or green medievalism.

First, the notion of green medievalism needs a brief explanation and justification. Although, “[i]n its simplest sense, medievalism refers to the art, literature, scholarship, avocational pastimes, and sundry forms of entertainment and culture that turn to the Middle Ages for their subject matter and inspiration, and in doing so, explicitly or implicitly, by comparison or by contrast, comment on the artist’s sociocultural milieu” (Pugh and Weisl 1), it is now generally acknowledged that there have been more than one medievalism. Umberto Eco was probably the first critic to distinguish between its various kinds. In his essay “Dreaming of the Middle Ages,” published in the collection *Travels in Hyperreality* (1986), Eco lists “Ten Little Middle Ages,” including for example the Middle Ages as a pretext, as a sight of ironic revisitation, or as a barbaric age. As the study of medievalism has flourished ever since, it has become

1 All quotations from Keats’s verse follow his *Complete Poems* edited by John Barnard. Since the analysis is based on numerous poems and abounds in quotations, for the sake of clarity all poem titles in text are set off with italics rather than put in quotation marks.

increasingly apparent that Eco's categories are by no means sufficient, exhaustive, or transparent. Some of them, such as the Middle Ages of Romanticism, disguise, in fact, diverse and complex phenomena. In this article, I would like to address John Keats's green medievalism, which I see as an important form of Romantic medievalism, defined by Eco in somewhat restrictive, Gothic terms of "stormy castles and their ghosts" (69).

Although reading earlier literature from modern ecological perspectives is controversial for "in that it applies a contemporary political view to past poets and their poetry [it] might *seem* anachronistic at best or pure projection at worst" (Lussier 393), yet this kind of "an ecologically oriented literary criticism" has been encouraged (Kroeber 1), deemed "necessary" (Lussier 393), and fruitfully practised ever since Jonathan Bate's influential book *Romantic Ecology* was published in 1991. Thus, for example, a volume of *Romantic Studies* has been devoted to "Green Romanticism" (1996). Literary ecocriticism has led to "the rereading, through modern ecological perspectives, of earlier literature, such as the pastoral, that engaged with our relationship with the natural environment" (Gifford 5). The poetry of John Keats has also been reinterpreted in this context, as in Jonathan Bate's innovative reading of Keats's ode *To Autumn* as an ecosystem.

The Motif of the Feast

In Book I of *Endymion*, a banquet is prepared by the shepherd community for the god Pan: the ritual feast takes place in the midst of primeval forest on the sides of a hill, with trees overhung with "precious fruits" (I. l. 66), when "the dairy pails / Bring home increase of milk" and "the year / Grows lush in juicy stalks" (I. ll. 44–46), and before "the bees / Hum about globes of clover and sweet peas" (I. ll. 51–52). The priest carries a white vase "of mingled wine" in his right hand, and in his left "a basket full / Of all sweet herbs," including wild thyme, bay leaves, and parsley (I. ll. 54–56), and of these "teeming sweets" enkindles "sacred fire" and gives the wine to the earth to drink (I. ll. 224–27). The hymn sung to Pan catalogues the produce that willingly offers itself in advance to the shepherd-god, including the "ripened fruitage" of fig trees, the "golden honeycombs" of "yellow-girted bees," the "fairest-blossomed beans and popped corn," and the "low creeping strawberries" (I. ll. 252–57). This pastoral, pre-agrarian feast recreates the myth of natural, blissful production and consumption of food and provides "an image of ecological wholeness," to use Jonathan Bate's words, wherein nature and culture are inextricably interrelated ("John Keats" 261).

Feasting can also be for Keats a prerequisite to melancholy. In the *Ode on Melancholy*, Delight, the reverse of Melancholy, is depicted in terms of blissful consumption, in a startling image of the "the bee-mouth" that "sips" (I. l. 24), and it is stated that the shrine of Melancholy can be "seen of none save him whose strenuous tongue / Can burst Joy's grape against his palate fine" (I. ll. 27–28). A feast invariably accompanies Keats's descriptions of love as well. In *Endymion*, "gentle girls [...]" in

a little cup / Will put choice honey for a favoured youth" (I. ll. 209–11) and erotic passion is boldly evoked through the metaphor of eating and drinking: "She took me like a child of suckling time, / And cradled me in roses" (III. ll. 456–57), "half awake I sought her smooth arms and lips, to slake / My greedy thirst with nectarous camel-draughts" (III. ll. 478–79); in the bower of Adonis, Endymion is invited to a gorgeous feast: purple wine "alive with sparkles," juicy pears, sweetest cream, softest plums, and "manna picked from Syrian trees" (II. ll. 441–52). In *The Eve of St Agnes*, a poem recreating a medieval Gothic atmosphere, the lover Porphyro plays the lute and lays out for Madeline a banquet as a prologue to lovemaking: a heap of candied apple, quince, plum, and melon, sooth jellies, lucent syrups sweetened with cinnamon, exotic oriental fruit like manna and dates, and spiced dainties (ll. 264–70).

An interesting if weird variation of the feast of love occurs in *Isabella*, where the heroine buries the head of her murdered lover in a garden-pot of "sweet basil" (l. 416), which she moistens and feeds with her own tears to make it grow "thick, and green, and beautiful" and smell "more balmy than its peers / Of basil-tufts in Florence"; the plant splendidly spreads its small "perfumed" leaves (ll. 426–27, 432). The poem closely follows its source, a tale from Boccaccio's *Decameron*, which, however, has been adapted by Keats in accordance with his own mania for edible plants. Interestingly, basil is not only an indispensable element of Italian cuisine, the basic ingredient of the pesto sauce, but in the Mediterranean region fresh basil leaves have also been a traditional symbol of death and sensual love and have been used in magic as an aphrodisiac (Ferris 48–49). Isabella's apparently ridiculous action can therefore be interpreted as a way of achieving unity with her lover.

Keats uses the ingestion metaphor for poetic inspiration and to describe various emotional states, from happiness and erotic infatuation to melancholy. The feasts frequently depicted in his poetry, whether divine, angelic, paradisaical, or mortal, in primeval, ancient, or medieval times, are invariably composed of natural ingredients, mostly fruit, spices, and herbs, preferably wild grown, and of wine or juice for drink. Honey collected by wild bees is a regular component of this pristine banquet. Bees occupy a central place in Keats's imagination, where the poetic persona humbly identifies with "the bee-mouth," underscoring ingestion as a principal mode of poetic creation but also of every creature's life. These Keatsian feasts embody what Jonathan Bate describes as the co-existence and inter-assimilation of the self and society with an ecosystem ("John Keats" 259).²

2 Lionel Trilling observes that the most intense experiences in Keats's life were connected with food (16–18). Keats's biographer Robert Gittings attributes the omnipresence of food in Keats's writing to his ancestry of innkeepers: his "sensuous and almost schoolboy preoccupation with eating and drinking, and his celebration of both in poetry and prose, could have the simple explanation that these were the actual business of his forebears" (29). In an ecocritical reading, however, Keats's wholesome feasts can be seen as a way of inscribing poetry and other cultural, human preoccupations into the cycle of natural food production and consumption.

Green Eating in Keats's 'Medieval' Poems

Honey was also one of the favourite foodstuffs of Hildegard of Bingen, a medieval polymath: a Benedictine abbess, visionary, mystic, composer, philosopher, advisor to rulers, writer of theological, botanical, and medicinal texts, as well as letters, liturgical songs, and poems, supervisor of manuscript illumination, and founder of phytotherapy. Hildegard recognized and exploited the healing properties of honey, which in her view were incomparable to those of any other foodstuff (Ferris 91–94). Her attitude to natural products amidst her numerous and varied activities is a vivid example of the wholeness of medieval culture and nature and is as such (rather than as a specific source for Keats's poetry) brought into the present discussion.

I read the motif of the wholesome feast in Keats's poetry as a condensed expression of nostalgia for the Middle Ages. In his short medieval-inspired poems, Keats employs the image to evoke a lost golden era. In *Robin Hood* the evocation of "spicy ale" (l. 32) and "honey" produced by maid Marian's "wild bees" (ll. 46–47) is preceded by a sound sequence encompassing the quietude of "the forest's whispering fleeces" (l. 9), "the bugle" (l. 11), the twanging bow (l. 12), "jesting" (l. 18), "some old hunting ditty" thrummed "on an empty can" (ll. 26–27), "the merry morris din" (l. 33), and "the song of Gamelyn" (l. 34) to produce a vision of "those days" that are irrevocably "gone away" (l. 1), when the life of nature and of humans were harmoniously intertwined, as implied particularly by the "mid-forest laugh" repeated by "lone Echo" (ll. 15–16). The orchestration of different sounds on an equal basis of enumeration suggests the absence of hierarchy and subjugation. The human sounds betoken such joy, freedom, and fellowship as is prerequisite to singing, dancing, music-making, and story-telling, implicitly far away from the noise and injustice of the city and state, while the wild bees seem to go as unoppressed as the humans. Maid Marian presides gently over this world like Diana, originally a spirit of the woods and wild nature, reinterpreted by Jonathan Bate as "a spirit of ecological wholeness" ("John Keats" 260).

Robin Hood ends with an attempt to recreate the spirit of the medieval past through a merry song composed by the two Romantic poets – John Keats and his friend and addressee John Reynolds, himself author of *Robin Hood* sonnets. The Romantic poets' called-for imitation of old carols and lays – "So it is – yet let us sing, / Honour [...] to bold Robin Hood, / Sleeping in the underwood! / Honour to maid Marian, / And to all the Sherwood-clan! / Though their days have hurried by / Let us two a burden try" (ll. 49, 57–62) – may be interpreted as defining a programme for contemporary poetry in terms of green medievalism.

In another *Robin Hood* lyric, *Lines Composed on the Mermaid Tavern*, Keats evokes the medieval golden age in similar terms of carefree leisure and comradeship, though the feast is transferred from the forest to an old tavern in Cheapside, claimed to be the choicest "Elysium" for "souls of Poets dead and gone" (ll. 1–2). Here the clan of Sherwood is replaced by the community of bards, whose heavenly banquet in the style of *Robin Hood* implies and elevates a green notion of poetry. The sweet wine from Canary Islands served by the tavern's host (l. 6), "Sipping beverage divine,

/ And pledging with contented smack / The Mermaid in the Zodiac" (ll. 20–22), accompanies Robin Hood's fare, which is suggested to be superior even to "fruits of Paradise":

Or are fruits of Paradise
Sweeter than those dainty pies
Of venison? O generous food!
Dressed as though bold Robin Hood
Would, with his maid Marian,
Sup and bowse from horn and can.
(ll. 7–12)

This feast is neither vegetarian nor utterly unrefined, yet the deer's flesh dressed à la Robin Hood is apparently as fresh and pure as possible and the service is wonderfully simple.

In the *Ode to a Nightingale*, in turn, the poetic persona, disillusioned and sick with the world, yearns after a green space of sunshine, song, dance, and mirth, after "a draught of vintage [...] that hath been / Cooled a long age in the deep-delvèd earth, / Tasting of Flora and the country green" (ll. 11–13), and desires to retreat into a recognisably medieval space of "Provençal song," performed by the troubadours (l. 14). In this image, the longed-for intimate bonding with the earth, envisaged in terms of penetrating its inside, mediated through a natural life-maintaining substance, and indicative of Keats's ecological consciousness is again associated with the medieval period.³ Wine, a recurrent motif in Keats's poetry, which extols especially Mediterranean wines, was highly valued by Hildegard of Bingen, whose monastery was surrounded with vineyards and who based most of her recipes on wine for she appreciated its healing properties, definitely preferring it to water and recommending wine particularly against depression and tiredness (Ferris 85–88). Keats in the *Ode* likewise longs for the restorative power of wine, stemming from a miraculous alchemy of the vine and the soil.

The apparent idealisation of the medieval world in these poems, through the *topos* of the golden era with its associate elegiac note, the sense of irretrievable loss, goes hand in hand with an implicit criticism of the present age.⁴ If Robin and Marian were transported into the modern world, suggests the speaker of *Robin Hood*, they would go crazy: "He would swear" to see all his oaks fallen "beneath the dockyard

3 For a reading of the *Ode to a Nightingale* in the context of incipient cultural consumerism see Tagore, who finds in the *Ode* "one of the most elaborate and complex representations of a body that experiences life through consumption, but then incurs the risk of being consumed by this very process" (67–68).

4 Evans points out that a "nostalgia for the 'vanishing' peasant lifestyle" was a main concern not only of John Keats but of William Blake as well; both poets "contrasted urban alienation with the 'sublimity' of nature and 'natural man'" (248–49). Veronica Ortenberg observes that Blake was "the first to place himself strongly in the anti-industrialisation camp" and was to be followed by "so many later writers, philosophers, Pre-Raphaelite painters and William Morris" (45).

strokes” and “rotted on the briny seas” (ll. 43–45), while she would weep that “her wild bees / Sang not to her” and would be surprised to find out “that honey / Can’t be got without hard money!” (ll. 46–48).⁵ Keats deplores the economy which narrowly exploits nature to serve selfish human pursuits. As has been inferred from his ode *To Autumn*, he envisaged “a larger economy than the human one,” where “bees are there to pollinate flowers, not to produce honey for humans to consume” (Bate, “John Keats” 259).

Keats’s vision of the Middle Ages actually parallels that of Geoffrey Chaucer’s short poem *The Former Age* which likewise employs the *topos* of a lost golden era, initiated already by the antique poets Ovid and Boethius but locates the happy age before Nimrod, known as the founder of cities and builder of the tower of Babel. Keats, on the other hand, identifies the golden age with Chaucer’s time, as indicated by the mention of the song of Gamelyn in *Robin Hood*, which was attributed to Chaucer in Keats’s time, and by the phrase *grené shawe*, borrowed from *The Friar’s Tale*.⁶ Both the medieval and the Romantic poet juxtapose the glories of the past with present-day decay in comparable terms, relying principally on food imagery. Chaucer’s depiction of the former age opens with the statement that first people “helde hem payed of the frutes that they ete” (l. 3), which are subsequently described as scarce in spite of being but food for pigs, “pounage” (l. 7), specifically acorns, beechnuts, hawthorn berries, or an apple for a change (l. 37). We are told that first people knew only wild corn, which they husked and ate moderately, “nat half ynough” (l. 11). The vineyard at that time lay unpruned and untilld, says Chaucer, and nobody yet ground spices in the mortar, so people did not drink spiced and sweetened wine, “clarre,” and did not have spiced sauces, “galantyne” (l. 16), but drank “water of the colde welle” (l. 8). Lacking fat foodstuffs, people were not overindulged with excess. Not much less than Keats is Chaucer aware of the health and ethical aspects of a more natural lifestyle, even though he envisions the latter in much more ascetic terms.

Finally, in *La Belle Dame Sans Merci*, the motif of the feast marks the temporary fulfilment of a medieval-like romance of a knight-at-arms and a fairy mistress: “She found me roots of relish sweet, / And honey wild, and manna-dew” (ll. 25–26). The love’s repast is perfectly natural, consisting of roots of wild plants whose names are not given, suggesting unknown species, perhaps aphrodisiacs or ingredients of love-potions, and of course wild honey. The compound *manna-dew*, found also in *Endymion* (I. l. 766), suggests the mysterious food which God gave the Israelites in the desert (cf. Exodus 16.21), but Keats apparently thought of manna as an actual fruit. In his ballad, the sad end of the fairy romance is painfully contrasted with the imagery of nature’s plenty at harvest time, “The squirrel’s granary is full, / And the harvest’s done” (ll. 6–8).

5 For a reading of Keats’s Robin Hood poems in the biographical context and as a response to modern capitalism as well as to the old poetic tradition see Mitchell.

6 For more information on Chaucer’s influence on Keats see Lau.

Echoes of *The Floure and the Leafe* in Keats's Poetry

Keats's fascination with the fifteenth-century dream-vision poem of unknown authorship, wrongly attributed in his time to Chaucer, is recorded chiefly in the sonnet *Written on a Blank Space at the End of "The Floure and the Lefe,"* but other echoes of that late-medieval love allegory in his verse are also worth mentioning. The dream-vision genre as such evidently greatly appealed to Keats for he adapted it also in the meditative poem *Sleep and Poetry*, whose epigraph is taken from *The Floure and the Leafe*, lines 17–21. The lines describe the narrator's failure to fall asleep: "As I lay in my bed slepe full unmete / Was unto me, but why that I ne might / Rest I ne wist, for there n'as earthly wight / [As I suppose] had more of hertis ese / Than I, for I n'ad sicknesse nor dise" (*The Floure and the Leafe* ll. 17–21). The closing emphasis in this passage on the absence of sickness and disease is probably what Keats took notice of, both as a man educated in medicine and somebody with a long family history of struggle against terminal illness, but he also puts his finger on the paradox inherent in the medieval poem: its being a dream-poem wherein the narrator fails to fall asleep.

Keats's own poem follows the medieval convention of insomnia. The opening invocation to Sleep, implored as "Soft closer of our eyes! / Low murmurer of tender lullabies! / Light hoverer around our happy pillows!" (ll. 11–13), is reminiscent of the way the sleepless narrator of *The Book of the Duchess* calls upon the god of sleep Morpheus and promises anyone a feather bed in exchange for sleep (ll. 231–69). As in *The Floure and the Leafe*, continuing the Chaucerian tradition, the insomnia in Keats's verse leads to poetic creation, whose nature is the poet's chief concern, as visible in the long central invocation to the gods of Sleep and Poesy, where Keats acknowledges the importance of repose: "yet I must not forget / Sleep, quiet with his poppy coronet, / For what there may be worthy in these rhymes / I partly owe to him" (ll. 347–50). It is worth noting the poppy, to which Keats frequently refers in his poetry. This wild flower's significance seems to be here the same as in the ode *To Autumn* as interpreted by Jonathan Bate: the poppy is mentioned "not only for aesthetic effect [...] but also as a reminder of medicinal value. 'The fume of poppies' makes us think of opiates against pain and care" ("John Keats" 259).

The initial lines of *Sleep and Poetry* parallel the *reverdie* openings of medieval dream-poems. The images of a gentle "wind in summer," or "the pretty hummer / That stays one moment in an open flower" and "buzzes cheerily from bower to bower"; of "a green island, far from all men's knowing," the "healthful [...] leafiness of dales," and the "nest of nightingales" (ll. 1–7) have been summoned from "a high romance" (l. 10) and echo, in particular, the conventional opening of *The Floure and the Leafe*, where spring arrives with "many an wholesome aire," clothing every plain with "new greene," and where "small floures" spring "here and there in field and in mede," while "out of every seede / Springeth the hearbe" (ll. 6–12).⁷ As with the poppy, the medicinal effect of this *locus amoenus* is equally important as its other functions: of providing a setting for a romantic story, "a bowery nook" which will

7 All quotations from *The Floure and the Leafe* follow Derek Pearsall's edition of the poem.

be “elysium – an eternal book / Whence I may copy many a lovely saying / About the leaves, and flowers – about the playing / Of nymphs in woods, and fountains; and the shade” (ll. 63–67); and of creating a highly aesthetic surroundings – by analogy with the wall paintings, statues, edifices, and arbours that abound in medieval dream visions, Keats describes at the end of *Sleep and Poetry* the numerous works of art, including paintings by Poussin, Claude, and Titian, which surrounded him in the library of Leigh Hunt’s Hampstead cottage where he was spending the visionary night. At its end, even though it was “a sleepless night” (l. 410), the narrator, like the narrative persona in the Chaucerian dream-poem tradition, is ready to write his vision down: “I rose refreshed, and glad, and gay, / Resolving to begin that very day / These lines” (ll. 411–13).

Echoes of *The Floure and the Leafe* appear also in Keats’s short verse, notably in the *Ode to a Nightingale*. As Gittings informs us, Keats was rereading the medieval poem in John Dryden’s modernization (463), so Dryden’s phrases reappear in the *Ode* (e. g. Dryden’s *with Extasy of Bliss* is paralleled by Keats’s nightingale singing *in such an ecstasy*, and both texts refer to hawthorn and pastoral eglantine). The speaker of the *Ode* retreats into the nightingale’s abode, which is the kind of secluded pastoral retreat familiar from *The Floure and the Leafe*. Furthermore, Keats’s sonnet *A Dream, after reading Dante’s Episode of Paolo and Francesca* makes use of the dream convention while its storm, whereupon Keats’s persona imprudently yet so romantically identifies with the lovers, is reminiscent of the sudden storm in *The Floure and the Leafe*. Finally, *La Belle Dame sans Merci* has a kind of dream-within-dream framework recalling medieval dream narratives as it envisages a knight telling “the latest dream I ever dreamt” (l. 35).

A Poem as Garden: Keats’s Sonnet on *The Floure and the Leafe*

In the sonnet inspired by *The Floure and the Leafe*, Keats enters the sweet-smelling, healing space of a medieval arbour and joins the knights and maidens of the vision. In his dreamy desire “to lie meekly upon the grass” (ll. 12–13), the lyrical persona seems to side with the company of the Flower, but more generally the sonnet strives to recreate the atmosphere of the medieval piece. What about that belated and derivative dream allegory fascinated Keats so much? The medieval narrative is from the start steeped in green and presided over by a feminine nature spirit, first manifest in the sleepless yet dreamy female narrator and then present in various forms of femininity throughout the vision. Thus, the narrator walks out of her chamber into a pleasant grove of great oaks laden with new leaves, where the grass is fresh of hue, and follows a narrow, untrodden path overgrown with grass and weeds to enter a delightful garden, shaped like a pretty parlour and enclosed by an impenetrable hedge of sycamore and eglantine thick as a castle wall, where the short grass feels like green velvet under foot. It is from this green room that she observes a rich field and its pastimes. The sweet scents of spring plants, particularly eglantine and a fair medlar tree in blossom, are said to have a healing power. A goldfinch leaps

from bough to bough, eating here and there of sweet buds and flowers, and then starts singing. A nightingale sitting in a fresh green laurel tree, whose smell mingles deliciously with that of eglantine, answers with her own song. The narrator, ravished with pleasure, declares that the “wholsome savours” (l. 123) and the natural music were more comforting to her than anything in the world and far more pleasant than “meat or drinke” (l. 121).

The medieval poem refers to the cult of the flower and the leaf, an amorous courtly game popular in France, in which each side argued the relative merits of the flower and the leaf. In the poem, the latter's followers are dressed in white and wear on their heads garlands woven of fresh green leaves. The ladies dance and sing in a circle; their wreaths are made of laurel, woodbine, or *Agnus castus*. The knights-at-arms joust; their garlands are made of leaves of evergreen oaks or laurel; some carry in their hands bright branches of laurel, oaks, hawthorn, or woodbine, and many more which the narrator cannot recall. Afterwards the company take shelter together in the shade of a beautiful laurel tree and dance reverently around it.

The adherents to the Flower, on the other hand, are dressed in green and wear chaplets of red and white flowers; they roam together, the ladies and unarmed knights hand in hand, accompanied by a group of minstrels playing diverse musical instruments, and then dance around a tuft overspread with flowers, located in the middle of the field, and sing a song in praise of the daisy. However, their flowers soon wither in the heat of the day and are beaten by the wind of the storm and they themselves get scorched by the sun and faint, and then get dripping wet and bruised in the summer storm of rain and hail.

In this allegory, the cult of the Leaf elevates chastity or else fidelity in love, and honour and valour in battle, whereas the worship of the Flower signifies fickleness and flirtation as well as idleness, with the storm symbolizing the extremes of passion. As the narrator's fictional guide, a lady in white, explains, the Leaf signifies the ideal of business, particularly in the field of chivalry, which flourished in the past and was most nobly manifest in the Nine Worthy or, closer to the present, in the Order of the Garter, whereas the Flower stands for the realm of Flora and idleness.

Nevertheless, the followers of the Leaf readily sympathize with and try to soothe the hurts of the lovers incurred in the storm. They lead them to a hedge, where they make great fires to dry their clothes, while of the herbs growing nearby they make sunburn lotions, “Very good and wholsome ointments new” (l. 409), and go about gathering “Pleasaunt salades, which they made hem eat / For to refresh their great unkindly heat” (ll. 412–13). Finally, the queen of the Leaf invites the lady of the Flour to dine with her, providing her with company as well as with horses and all necessities, so that the two parties depart from the meadow together singing pleasantly. Likewise, the nightingale and the goldfinch get seated each on the hand of respectively the Lady of the Leaf and the Lady of the Flower and start singing again, presumably in honour of the respective sets of values.

Although the narrator declares in the end her own temporary adherence to the Leaf, the moral message is not hard pressed home.⁸ In fact, a balance is achieved, symbolized by the simultaneous birdsong and the mirroring colour schemes of the parties: the white garments adorned with varicoloured precious stones like rubies and pearls and the green garlands of the Leaf, on the one hand, and the green garments and the garlands of red and white flowers, on the other. A similar search for common ground between opposite ways appears also in *The Assembly of Gods*, another fifteenth-century poem, where the “monacorde” (l. 7), agreement, between Reason and Sensuality is sought and found, reflecting perhaps a wider trend in late-medieval allegorical narrative.

From the summary of the poem it should be quite apparent that the healing effect of nature is as important here as its symbolic significance and aesthetic impact. Underlying *The Floure and the Leafe* is the medieval lore of the medicinal properties of the wild plants of the meadow, of which the herbal lotions and the refreshing salads are made. As notes Derek Pearsall, the poem’s modern editor, the *salades* were probably made of parsley and lettuce, which were recommended for those who were overheated, while lettuce was also thought to be an anti-aphrodisiac (l. 412n). Another likely ingredient of the salads and lotions would be, I suggest, humble plantain, growing in every meadow and widely used in popular herbal medicine for centuries. Plantain was applied to wounds and blisters and its fresh leaves were added as an ingredient to salads. Hildegard of Bingen recommended it for reducing fever (Ferris 75).

In addition, Hildegard knew the healing properties of precious stones, like the authors of popular medieval lapidaries. The abundance of jewels on the clothing of the party of the Leaf may signify, among other things, a healing power. The “diamonds” they are wearing (l. 149) were regarded by Hildegard as the most precious of stones, which only those pure themselves could wear and use for healing, and are thus in harmony with the purity of the party of the Leaf, but more practically the diamond was also thought to be capable of curing physical and spiritual wounds, reducing fever, protecting against madness, mitigating all kinds of abuse, including sexual passion, and fighting evil (Ferris 117–18).

Keats’s response to *The Floure and the Leafe* was enthusiastic. “What mighty power has this gentle story!” he exclaims in his sonnet (l. 10). It is unlikely that he was captivated by the quality of the verse, which according to Derek Pearsall is not very high, or by the moral in favour of the Leaf for, feeling the cold raindrops on his own face, his persona identifies rather with the company of the Flower.⁹

8 This tolerant attitude of the medieval poem is particularly manifest in comparison with its eighteenth-century reception by Dryden and Pope, as discussed by Kathleen Forni (382–85).

9 The fact that Keats, identifying with the company of the Flower and perceiving the other group somewhat condescendingly in terms of “white simplicity,” implicitly sympathizes with the lovers has been overlooked by critics. Kathleen Forni, for example, suggests that Keats in his response to the medieval poem “is drawn to the descriptions of pure communion with nature, an identification which in the increasingly industrialized, fallen world of the eighteenth century represented an Edenic past” (386). While this observation is fundamentally true, it is also true that in contrast with Dryden, whose translation of the poem is overly didactic, Keats’s sonnet implies an ethical revaluation in line with his own Romantic sensibility.

Instead, Keats was charmed, I would suggest, by an interweaving and mutual assimilation of culture (the courtly festivities) and nature. He transposes the latter's soothing action onto the poem itself: "This pleasant tale is like a little copse: / The honeyed lines do freshly interlace / To keep the reader in so sweet a place" (ll. 1–3).¹⁰ Keats describes the medieval poem in almost medicinal terms of providing healing and comfort (this was actually a requirement of medieval poetics, followed by authors of story collections like Chaucer and Boccaccio). *The Floure and the Leafe* has, to use Derek Pearsall's phrase, "the air of a modern guide to wholesome living" (2).

In his own sonnet, Keats expands the original poem's natural imagery by adding the images of "the tender-leggèd linnet" (l. 8) and "the mournful robins" (l. 14). His excitement is not only about the balsamic effect of nature, though, but concerns, rather, an all-embracing mingling of the natural and the cultivated, the latter being visible in the manmade qualities of the arbour or the dazzling trappings of the two parties, whose clothes and armour are made of the finest materials, follow the latest fashions, and are lavishly embroidered and decorated with jewels. Also, the royal retinues of the Flower and the Leaf, the music-making, the performance of dance-songs currently in vogue, a roundel and a *bergerette*, enrich the vision of the courtly festival which so enchanted Keats. His sensitivity to the spectacular late-medieval aesthetics¹¹ was in tune with his own aesthetic sensibility and the aestheticism of his epoch – the way of evoking light and handling decorative details in *The Floure and the Leafe* arguably foreshadows the style of the Pre-Raphaelites (Sampson 103). Yet ultimately it is not any single aspect of the medieval poem but rather an interdependence of them all, as in a healthy ecosystem, that explains Keats's fondness for this "gentle" story.

It has been said that Romanticism "challenges the modern separation of culture and nature" (Bate, "John Keats" 257), but Keats's response to the Middle Ages calls attention to an even earlier, pre-modern wholeness. At the centre of both is the power to heal and sustain, in accordance with Keats's view of the poet as "physician to all men" that "pours out a balm upon the World" (*The Fall of Hyperion* I. ll. 190, 201).¹²

10 This observation is also made by Kathleen Forni: "Keats transposes the poetic narrative into spatial terms; reading the poem is like sitting in the bower. Its interlaced 'honed lines', like the branches and tendrils of the herber, protect and soothe the narrator" (387).

11 A similar aesthetics is visible in Malory's descriptions of the feasts of Sankgreal. Compare, for instance, the following passage: "And than rode sir Melyas into an olde foreyste And than he cam into a fayre medow, and there was a fayre lodge of bowys. And than he aspyed in that lodge a chayre wherein was a crowne of golde, ryche and subtyly wrought. Also there was clothys coverde uppon the erthe, and many delycious metis sette thereon" (Malory 529).

12 For a discussion of Keats as a pastoral poet see Gifford (91–94).

Works Cited

- Bate, Jonathan. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London: Routledge, 1991.
- Bate, Jonathan. "John Keats's *To Autumn* as an Ecosystem." *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. Ed. Laurence Coupe. London: Routledge, 2000. 256–61.
- Chaucer, Geoffrey. *The Former Age: The Riverside Chaucer*. Ed. Larry D. Benson. Oxford: Oxford University Press, 1988. 650–51.
- The Assembly of Gods*. Ed. Jane Chance. Kalamazoo, Michigan: Western Michigan University for TEAMS, 1999.
- Eco, Umberto. "Dreaming of the Middle Ages." *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality*. Trans. William Weaver. London: Vintage, 1998 [1986]. 61–72.
- Evans, Timothy H. "Folklore as Utopia: English Medievalists and the Ideology of Revivalism." *Western Folklore* 47.4 (1988): 245–68.
- Ferris, Paul. *Z apteki świętej Hildegardy z Bingen*. Trans. Magdalena Foss-Kita. Kraków: Wydawnictwo Esprit, 2007.
- The Floure and the Leafe; The Assembly of Ladies; The Isle of Ladies*. Ed. Derek Pearsall. Kalamazoo, Michigan: Western Michigan University for TEAMS, 1990.
- Forni, Kathleen. "The Swindling of Chaucerians and the Critical Fate of *The Floure and the Leafe*." *The Chaucer Review* 31.4 (1997): 379–400.
- Gifford, Terry. *Pastoral*. London: Routledge, 1999.
- Gittings, Robert. *John Keats*. London: Penguin Books, 1971 [1968].
- Keats, John. *The Complete Poems*. Ed. John Barnard. Harmondsworth: Penguin Books, 1979 [1972].
- Kroeber, Karl. *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Lau, Beth. "Keats's Markings in Chaucer's *Troilus and Criseyde*." *Keats-Shelley Journal* 43 (1994): 39–55.
- Lussier, Mark S. "Blake's Deep Ecology." *Green Romanticism*. Spec. issue of *Studies in Romanticism* 35.3 (1996): 393–408.
- Malory, Thomas. *Works*. Ed. Eugène Vinaver. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- Mitchell, Thomas R. "Keats's 'Outlawry' in 'Robin Hood.'" *Studies in English Literature, 1500–1900* 34.4 (1994): 753–69.
- Ortenberg, Veronica. *In Search of the Holy Grail: The Quest for the Middle Ages*. London: humbledon continuum, 2006.
- Pearsall, Derek. Introduction. *The Floure and the Leafe; The Assembly of Ladies; The Isle of Ladies*. Kalamazoo, Michigan: Western Michigan University for TEAMS, 1990. 1–3.
- Pugh, Tison, and Angela Jane Weisl. *Medievalisms: Making the Past in the Present*. London: Routledge, 2013.
- Sampson, George. *Historia literatury angielskiej w zarysie*. Trans. Piotr Graff. Warszawa: PWN, 1967.

Tagore, Proma. "Keats in an Age of Consumption: the 'Ode to a Nightingale.'" *Keats-Shelley Journal* 49 (2000): 67–84.

Trilling, Lionel. "The Poet as Hero: Keats in His Letters." *The Opposing Self: Nine Essays in Criticism*. New York: Harcourt, 1955.

Abstract

John Keats often describes poetic creation through an ingestion metaphor and figures the poet and the act of poetic creation within the framework of a healthy ecosystem. The motif of wholesome nourishment appears, in particular, in Keats's poems of nostalgic retreat into the Middle Ages, where the poet's present-day concerns are couched in medieval-like literary idiom and imagery. This paper discusses the motif of the wholesome feast in some of these poems to illustrate what I call Keats's green medievalism.

Streszczenie

Niegdysiejsze zdrowe ucztowanie, czyli o zielonym mediewalizmie Johna Keatsa

Artykuł analizuje mediewalizm Johna Keatsa, angielskiego poety okresu Romantyzmu, z perspektywy ekokrytyki. Przedmiotem analizy są w głównej mierze krótkie wiersze poety, takie jak sonet, ballada, czy oda, nawiązujące do tekstów i legend średniowiecznych. Niektóre z tych utworów powstały, jak sygnalizują ich tytuły, na kanwie konkretnych lektur Keatsa, zwłaszcza Chaucera czy tekstów mylnie jemu przypisywanych w XIX wieku. Analiza skupia się na prześledzeniu motywu uczty, bądź celebracji, w bliskości i ścisłym powiązaniu ze światem przyrody. Mediewalizm Keatsa jawi się jako odmiana nurtu sielankowego i realizacja toposu złotego wieku w obliczu niekorzystnych skutków industrializmu, a także jako przejaw ekologicznej wrażliwości poety. Artykuł zwraca uwagę m. in. na leczniczą moc roślin, obrazy miodu, pszczoł, wina, działanie snu, nawiązania do legend o Robin Hoodzie, jak również próbuje zgłębić fascynację Keatsa średniowiecznym poematem alegorycznym „Kwiat i liść”.

Carnavalesque Gardens in Tennyson's *The Princess*

And the Lord God planted a garden eastward in Eden;
and there he put the man whom he had formed. And
out of the ground made the Lord God to grow every
tree that is pleasant to the sight, and good for food;
the tree of life also in the midst of the garden, and
the tree of knowledge of good and of evil. And a river
went out of Eden to water the garden.

– Gen. 2.8–10.

This article seeks to explore the symbolic implications of two literary gardens in Tennyson's poem in 3,309 lines of blank verse *The Princess: A Medley*. The gardens are the extensive garden of Sir Walter Vivian depicted in the outer Victorian narrative and the university garden of eponymous Princess Ida in the inset medieval tale. Both gardens will be discussed through the prism of Mikhail Bakhtin's notion of the carnival outlined in *Rabelais and His World* (1965) and *Problems of Dostoyevsky's Poetics* (1963). Contrary to some feminist readings of the poem, the article argues that the carnival interludes delineated in the culturally and ideologically imbued garden settings can be considered as an effective instrument of social transformation and widening options for women.

Drawing on great carnivals of Medieval Europe, Bakhtin describes the spells of carnival as occasions when existing norms and traditions are challenged, freeing their participants from such established strictures as social estate, rank, age, and property, to which feminist criticism has added gender roles. Bakhtin states in *Problems of Dostoyevsky's Poetics*:

The laws, prohibitions, and restrictions that determine the structure and order of ordinary, that is noncarnival, life are suspended during carnival: what is suspended first of all is hierarchical structure and all the forms of terror, reverence, piety, and etiquette connected with it – that is, everything resulting from socio-hierarchical inequality or any other form of inequality among people. [...] The behaviour, gesture, and discourse of a person are freed from the authority of all hierarchical positions (social estate, rank, age, property) defining them totally in noncarnival life, and thus from the vantage point of noncarnival life become eccentric and inappropriate. (122–123)

For Bakhtin, the spirit of carnival and its “festive laughter” has a true liberating potential because the set rules are subjected to rethinking and ridicule. This enables new ideas to take root in public discourse, as he explains in *Rabelais and His World*:

It demanded ever changing, playful, undefined forms. All the symbols of the carnival idiom are filled with this pathos of change and renewal, with the sense of the gay relativity of prevailing truths and authorities. (11)

Bakhtin considers the carnival not only as a historical phenomenon but also emphasises the fact that “literature was infused with the carnival spirit and made wide use of carnival forms and images” (*Rabelais* 13). Such carnivalesque spirit enters also the two literary gardens in *The Princess*, which infuses them with new symbolic significations and allows Tennyson to rethink important social and political issues of the day.

The garden has been a recurrent motif in art and literature across the world. Jemima Montagu stresses its especial role in British culture, where it has “offer[ed] fertile imagery for art and literature across centuries” and “act[ed] as a barometer for the country’s changing social and cultural landscape” (“Earthly delights” n. pag.). The Biblical Garden in Eden has been particularly inspiring in the shaping of garden images in Western cultural tradition. The Book of Genesis may provide only a rudimentary description of the paradise garden, as can be seen in the motto above, but the short passage has been the source of many artistic interpretations and reinventions of the mythical garden, depending on the time of their production. Gardens, like any work of art, are culturally shaped, as Mara Miller explains in “The Garden as Significant Form”:

One reason gardens can be successful at revealing the perceived order between macro- and microcosm is that in their very existence they carry evidence of their successful integration of the larger world into the garden. (273)

An avid reader of Dante, Milton and Shakespeare, Tennyson must have been well aware of the rich symbolic implications of gardens, especially as in another work, *Maud* (1855), he created one of the most famous Victorian literary gardens. In *The Princess*, gardens become an apt space for transgressing assigned social boundaries and introducing new possibilities to the public sphere.

The Prologue of *The Princess* sets the scene with Walter Vivian junior and his six university friends visiting his father’s country estate on a special occasion when the gates of his apparently extensive garden have been opened for the benefit of all his tenants, workers, guests, and family for a feast of Mechanics’ Institute:

Sir Walter Vivian all a summer’s day
Gave his broad lawns until the set of sun
Up to the people: thither flocked at noon
His tenants, wife and child, and thither half
The neighbouring borough with their Institute
Of which he was the patron.

(Prol., ll. 1–6)

It seems to be no accident that *Paradise Lost* is echoed in the first line of the Prologue since, as Christopher Ricks records, Tennyson “would repeatedly chant out with the deepest admiration, as the finest of all” the following passage from Book I: “In amorous ditties all a summer’s day” (qtd. in Tennyson 222). This reference brings to mind the Garden of Eden and heralds Sir Walter’s garden as yet another version of this idyllic and utopian place, at least during the spell of the special festivities, when the neighbouring tenants, workers, students, and scientists all mingle together to admire the recent achievements of contemporary science:

For all the sloping pasture murmured, sown
 With happy faces and with holiday.
 There moved the multitude, a thousand heads:
 The patients leaders of their institute
 Taught them with facts.
 (Prol. ll. 55–59)

The multifarious crowd could observe such experiments as the demonstrations of various fountains, telescopes, electricity, a miniature steamer, a fire balloon, a miniature railway and even how the telegraph works (Prol. ll. 59–79). Sir Walter’s garden is depicted as an integral part of his house, there are hardly any plants or greenery mentioned, though, but for “the broad ambrosial aisles of lofty lime,” “a tower of crimson holly-hoaks” and the elm trees swerved by “approaching rookery” (Prol. l.87; Con. l. 82; ll. 96–97). Instead of detailed descriptions of verdure, “flowers of all heavens” grow side by side with the displayed artefacts pertaining to the venerable lineage, wealth, education and broad scientific interests of their owner:

and on the pavement lay
 Carved stones of the Abbey-ruin in the park,
 Huge Ammonites, and the first bones of Time;
 And on the tables every clime and age
 Jumbled together; celts and calumets,
 Claymore and snowshoe, toys in lava, fans
 Of sandal, amber, ancient rosaries,
 Laborious orient ivory sphere in sphere
 The cursed Malayan crease, and battle-clubs.
 (Prol. ll. 13–21).

Although the carnivalesque scene of a happy and dancing crowd may be connotative of disorder, the whole garden is very orderly. Watching from the Abbey ruins above, the narrator describes a carefully stylised scene that gives the impression of order and peace: “The park, the crowd, the house [...] / The sward was trim as any garden lawn” (Prol. ll. 94–95). A benevolent host, Sir Walter joins the happy revellers, “now shaking hands with him, now him, of those / That stood the nearest” (Con. ll. 92–93). Such free familiar contacts constitute an essential part of the carnival spirit. It is clear that Sir Walter’s garden symbolises the civilised life, wealth, status, cultivation, benevolence, and good taste of its owner, “a great broad-shouldered genial

Englishman,” whose aristocratic authority is the stronghold of the country’s welfare and future prosperity (Con. l. 85). It belongs to the tradition of *hortus conclusus*, literally an enclosed garden associated with the Garden of Eden, a prelapsarian paradise. Its enclosure is clearly marked in the text when the sunset signals the end of the carnival festivities and all the guests head for “the garden rails” and say their farewells (Con. l. 80). The Conclusion of the poem adds an extra meaning to Sir Walter’s garden since it becomes an emblem of Victorian England itself, symbolising the power of tradition and wisdom together with the progress of positive change. The symbolic connection between Sir Walter’s garden and the present-day England can be further stressed by a line cut from the 1850 edition of the poem. “The nineteenth century gambols on the grass,” as the observant narrator comments on the merry scene in front of him (qtd. in Tennyson 229). The seven university colleagues climb a slope in the garden and admire a beautiful, peaceful and prosperous country. England like an enclosed garden is protected by the sea from “the skirts of France,” unruly and rift with violent social unrest:

God bless the narrow sea which keeps her off,
And keeps our Britain, whole within herself,
A nation, yet the rulers and the ruled –
Some sense of duty, something of a faith,
Some reverence for the laws ourselves have made,
Some patient force to change them when we will,
Some civic manhood firm against the crowd –
But yonder, whiff! there comes a sudden heat,
The gravest citizen seems to lose his head,
The king is scared, the soldier will not fight ...
Revolts, republics, revolutions ...
(Con. ll. 51–65)

It seems important to add that Victorians loved pleasure gardens, which can be illustrated with the great popularity of the Rosherville Gardens among Londoners throughout the era. Jonathan Peacock calls the famous nineteenth-century gardens “an epitome of Victorian England”: “Their operation was almost exactly contemporaneous with the reign of Queen Victoria, and in many ways their rise and eventual decline mirrored that of the period. [...] The new gardens at Rosherville in their various manifestations were a mirror image of many aspects of the Victorian era itself” (64). Similarly to the magic of science in Sir Walter’s garden, the owners of the Rosherville Gardens organized numerous amusements and displays of curiosities to attract visitors, for instance fireworks, hot-air balloon events, and such “delights on offer” as “six-five-foot skeleton of a whale, [...] the curiously preserved body of a Peruvian woman, a model of the ship *The Great Eastern*, and a circular gipsy tent at the centre of the maze” (Peacock 77).

Finally, it is tempting to observe that Sir Walter’s garden may symbolise the poem itself, with its heterogeneous variety, a small panorama of Victorian society and the mixture of the present and the past. *The Princess* has puzzled readers ever since the

time of its first publication with its generic instability, its blending of the boundaries between the enveloping Victorian frame and the medieval tale, and constant veering from a “mock-heroic gigantesque” to “true heroic – true sublime” (Con. ll. 11–20). The metaphor of book-as-garden was ubiquitously exploited by Renaissance authors and anthologists of poetical, religious and philosophical texts, as Randall Anderson explains:

This notion of poems as flowers, blossoms, posies, or nosegays, or the volumes that contained them as gardens, paradises, garlands, arbours, or bowers, had great currency in the early modern period. [...] See, for example: *Flowers of Epigrammes* (1557), *The Paradyse of Daynty Deuises* (1576), *Britons Bowre of Delights* (1591), *The Garden of Muses* (1600), *A Garden of Spirituall Flowers* (1609), *The Garden of Eloquence* (1577). (254, 257–258)

Sir Walter's garden like Tennyson's medley assembles the multifarious into a cogent whole.

All in all, the carnival respite in Sir Walter's garden infuses all participants with peace and hope for future prosperity of England at large, which is depicted in the reassuring faith of the narrator that such cross-class encounters will gradually alter and redress all social wrong. The spirit of carnival has planted the seeds of positive social change and an abiding faith in the country's constant progress towards more prosperous future for all its inhabitants:

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. Patients! Give it time
To learn its limbs.
(Con. ll. 75–79)

A meticulous reader may note at “Vivian place” the foreshadowing of another carnivalesque garden in the poem (Prol. l. 8). A group of women, “Aunt Elizabeth, / And Lilia [...] and lady friends / From neighbour seats” do not join the happy crowd but seek refuge within the walls of the ruined Abbey (Prol. ll. 96–98). “[T]he maiden Aunt / Took this fair day for text, and from it preached / An universal culture for the crowd” – that is how the narrator explains the educational purpose of the feminine gathering (Prol. ll. 107–109). Meanwhile Lilia dresses the broken statue of Sir Ralph in colourful scarves in a characteristic carnival act. “A feudal knight in silken masquerade” anticipates cross-dressing in the embedded medieval narrative whilst the enclosed community of learning women foreshadows Princess Ida's “University for / Maidens” with its adjacent garden (Prol. l. 227; I. ll. 149–150). One may equally infer that the venerable knight's disguise heralds challenging the assigned gender roles during the spell of carnival at Ida's university. In her in-depth study of the poem, Lindal Buchanan associates “noncarnival life with authoritative, patriarchal discourse and carnival interludes with feminist beliefs and values.”; she argues that Ida's “feminist” garden may also reflect a spirited debate about women's demands for proper education in the 1840s (575). Since the University has been founded in “a certain summer

palace,” Buchanan considers the fact as a sign of a carnival brevity of Ida’s scheme (I. l. 146), explaining that “despite the powerful carnivalesque implications of this feminist community, Ida’s project is doomed from the start. For example, its setting in a summer palace evokes the passing seasons and the play of summer vacations, as well as attaching a sense of transitoriness to the undertaking” (578).

The Prince, who has been betrothed to Princess Ida since childhood, decides to investigate the matter of her broken vow and, together with two friends in feminine disguise, enrolls to the university as a student. “And you look well too in your woman’s dress,” he is later told (IV. l. 508). The University and its garden are guarded by thick walls, heavy gates, the statue of Pallas and “a plump-armed Ostleress” (I. l. 223). When the male impostors get the first glimpse of the garden at midnight, it appears to be a perfect setting for love encounters like many other literary gardens such as the Garden of Pleasure in *The Romance of the Rose* or the Bower of Bliss in Spenser’s *Faerie Queene*:

[...] the splash and stir
Of fountains spouted up and showering down
In meshes of the jasmine and the rose:
And all about us pealed the nightingale,
Rapt in her song, and careless of the snare.
(I. ll. 214–218)

Rose and jasmine are enumerated among the flowers growing in the “blissful bower” of Milton’s Paradise, not to mention the rich symbolic association of the former with love, fresh feminine beauty and virginity (IV. ll. 690–703). Ignoring the tradition that the nightingale sings a lament, Milton stresses the amorous message of the bird’s melody and makes the nightingale an emblem of love: “She all night long her amorous descant sung,” while Adam and Eve “lulled by nightingales, embracing slept” (IV. l. 603, l. 771). So sensual a garden also entails the eventual failure of the Princess’s “maiden fancies” and anticipates the time when “Love in the sacred halls / Held carnival at will, and flying struck / With showers of random sweet on maid and man” (I. l. 48; VII. ll. 69–71). The disguised Prince could repeat the bridegroom’s words from “The Song of Solomon,” where the metaphor of the bride as a secret garden is used: “A garden enclosed is my sister, my spouse; a spring shut up, a fountain sealed” (Song of Sol. 4.12). The close-locked garden, or *hortus conclusus*, has become an emblematic attribute of the Blessed Virgin Mary, which can be found in her numerous depictions in the late Middle Ages. Likewise, in *The Princess* female students are compared to colourful flowers “imbibing” knowledge like “thirsty plants” (II. ll. 400–401):

And in we streamed
Among the columns, pacing staid and still
By twos and threes, till all from end to end
With beauties every shade of brown and fair
In colours gayer than the morning mist,
The long hall glittered like a bed of flowers.
(II. 411–416)

It is in the university garden that the impostors are first made aware of the flaws in the Princess's educational venture. The garden is not only a retreat for reading but also a place where students dare speak freely about their doubts and worries: "others lay about the lawns, / [...] and murmured that their May / Was passing: what was learning unto them?" (II. ll. 438–440). Lindal Buchanan claims that "Ida's university represents a tiny enclave of carnival freedom," but it is difficult to concur entirely with the view (590). Ida's goal is to "disyoke their necks from custom," but she strives to achieve it by imposing severe rules and restrictions in the name of liberty (II. l. 127). Her students are forbidden to leave the university for three years, to correspond with family and relatives, or to speak with men. Moreover, language at university is kept under close surveillance to avoid "this barren verbiage, current among men, / ... the tinsel clink of compliment" (II. ll. 40–41). Even poems which may prove ideologically dangerous are quickly dismissed like for instance "Tears, Idle Tears," extolling the dearness of the past. Despite the aforementioned facts, overall, Princess Ida's university is depicted as a transgressive place, compared to the controversies of the French Revolution at the end of the poem:

Revolts, republics, revolutions [...]
 Like our wild Princess with as wise a dream
 As some of theirs – God bless the narrow seas!
 I wish they were a whole Atlantic broad.
 (Con. ll. 65, 69–71).

In the end, the Prince dons glistening armour in his father's war camp, "an image signalling the end of carnival and renewal of noncarnival life" (Buchanan 577). Princess Ida orders the university gates to be opened, with "many a maiden passing home / Till happier times" (VI. l. 359–360). Similarly, Lilia disrobes Sir Ralph's statue in the Victorian frame, which "marks the completion of a cycle and the end of holiday at Vivian-place" (Buchanan 577). The summer palace and its adjacent garden have ceased to be places where women could acquire academic knowledge and have been turned into a nursing home for the wounded knights.

It seems interesting to note that the image of the garden as an ideal feminine retirement for a learned woman appears in the correspondence of the eighteenth-century "Queen of the Blues" Elizabeth Montague with her Bluestocking circle of friends. "At least since the beginning of the century," writes Stephen Bending, "women had been able to look to a model of female retirement as some form of learned feminist utopia that stressed at once the rejection of fashionable commercial society and the embrace of salutary meditation on worthier topics" (556). Also, Montague was well aware of another notable kind of the garden – a pastoral-romance setting for love and seduction (Bending 570), used by Tennyson in Princess Ida's university garden in *The Princess*, as argued above.

Ever since its first publication in 1847, critics have been debating whether the poem presents the feminist or anti-feminist view upon the loud campaign for women's emancipation at the time. Feminist scholars have been far less optimistic

regarding the poem's ultimate message. Eve Kosofsky Sedgwick claims that the poem "is about the enforcement of women's relegation within the framework of male homosocial exchange" and its conclusion contains "the zestful destruction of that world [of a female university] root and branch, the erasure of its learning and ideals and the evisceration of its institutions" (120). Likewise, Donald E. Hall argues that "Tennyson deals with this sort of rebellion in *The Princess*, in which women's voices are, in fact, stilled and an oppressive concept of women's sphere reiterated" (52). It seems, however, that Princess Ida is not merely "a broken nurse" in the end since the carnival insurgency within the walls of her garden has afforded her the opportunity to publicly articulate the urgent demands for the emancipation of women thoroughly described by John Killham in his seminal account of the poem's social and cultural context of the 1840s – *Tennyson and The Princess: Reflections of an Age* (Buchanan 573). Ida may be forced to close her university, but she has gained a fresh opportunity to implement her reformist and forward-looking ideas as a future queen who is promised to rule in partnership: "Henceforth thou hast a helper, me that know / The woman's cause is man's," declares the recovering Prince (VII. ll. 242–243).

In view of this, it may be concluded that Tennyson draws particular attention to the language of gardens and the symbolic freight they carry in *The Princess*. Sir Walter Vivian's garden seems to stand for the benevolence, aristocratic, heritage and wealth of its owner or even could embody Victorian England itself as a progressive country of law and order. As has been argued above, the metaphor of the poem as garden may be invoked, which can be traced to the early modern miscellanies and anthologies devoted to "the cultivation, as well as to the harvest, of the Renaissance *hortus poeticus*" (Randall 252–253). Conversely, Princess Ida's university garden symbolises the discontents of women about the inadequacy of female education and voices increasing demands for female emancipation in the 1840s. It is a transgressive garden where not only the assigned gender roles but also the country's apparent stability and social conditions as pictured in Sir Walter's garden are questioned. Both the carnivalesque gardens in the poem create a fruitful space for new possibilities and social changes to be introduced to the mainstream of public attention.

Works Cited

- Anderson, Randall L. "Metaphors of the Book as Garden in the English Renaissance." *The Yearbook of English Studies* 33 (2003): 248–261.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1984.
- Bending, Stephen. "Mrs. Montague's Contemplative Bench: Bluestocking Gardens and Female Retirement." *Huntington Library Quarterly* 69.4 (2006): 555–580.

- Buchanan, Lindal. "Doing battle with forgotten ghosts': Carnival, Discourse, and Degradation in Tennyson's *The Princess*." *Victorian Poetry* 39.4 (2001): 573–595.
- Hall, Donald H. "The Anti-Feminist Ideology of Tennyson's *The Princess*." *Modern Language Studies* 21.4 (1991): 49–62.
- Killham, John. *Tennyson and The Princess: Reflections of an Age*. London: The Athlone Press, 1958.
- Miller, Mara. "The Garden as Significant Form." *The Journal of Speculative Philosophy* 2.4 (1998): 267–287.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Harmondsworth: Penguin Books, 1996.
- Montagu, Jemima. "Earthly delights: The Art of the Garden." *Tate Etc.* 1 (2004): n.pag. Web. 17 March 2015.
- Peacock, Jonathan. "Rosherville Gardens: An Epitome of Victorian England." *Garden History* 39.1 (2011): 64–82.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Tennyson, Alfred. "The Princess: A Medley." *Tennyson: A Selected Edition*. Ed. Christopher Ricks. California: University of California Press, 1992. 219–330.
- The King James Version Bible*. Nashville: Thomas Nelson Publishers, 1987.

Streszczenie

Motywy karnawałowe i ich funkcje w poemacie *The Princess* Alfreda Tennysona

Artykuł poświęcony jest przedstawieniu motywu ogrodu w poemacie Alfreda Tennysona *The Princess* z 1847 roku, analizowanego przez pryzmat bachtinowskiego pojęcia karnawału. Już od starożytności motyw ogrodu często pojawia się w literaturze i sztuce jako miejsce obarczone wielością znaczeń i symboli. Ogród Sir Waltera opisany w prologu i konkluzji utworu symbolizuje nie tylko mądrość, bogactwo i nowoczesność właściciela, ale również może być uosobieniem wiktoriańskiej Anglii jak też metaforą samego utworu *The Princess* w całej jego złożoności. Uniwersytecki ogród księżniczki Idy nagłaśnia niezadowolenie i krytykę pod adresem nieadekwatnej edukacji kobiet w połowie dziewiętnastego wieku, jak również kwestionuje kulturowe procesy post-trzegania norm męskości i kobiecości. Karnawałowa nieoficjalność w obu ogrodach, rozbijająca ustalone normy i hierarchie społeczne, zdaje się wskazywać na potrzebę reform i zmian.

Abstract

The article explores the symbolic implications of two literary gardens in Tennyson's *The Princess* (1847) through the prism of Mikhail Bakhtin's notion of the carnival as introduced in *Rabelais and His World* (1965) and *Problems of Dostoyevsky's Poetics* (1963). Sir Walter Vivian's garden seems to stand for the benevolence, aristocratic heritage, and wealth of its master, or could even embody Victorian England itself as

a progressive country of law and order. Conversely, Princess Ida's university garden symbolises women's discontents about the inadequacy of female education and voices increasing demands for female emancipation in the 1840s. It is a transgressive garden where not only the assigned gender roles but also the apparent stability of England's social conditions as pictured in Sir Walter's garden are questioned. Both the carnivalesque gardens in the poem create a fruitful space for new possibilities and social changes to be introduced to the mainstream of public attention.

Matka Sinobrodego. *Tonka* Roberta Musila jako aneks ideowy do biografii postaci literackiej

Opierając się na bajce *Sinobrody* (*La barbe bleue*) Charlesa Perraulta (1628–1703), która ukazała się w 1697 roku w zbiorze *Historie i baśnie dawnych czasów z pouczeniami moralnymi: bajki mojej Babci Gąski* (*Histoires ou contes du temps passé, avec de moralités: contes de ma Mère l'Oye*), historię Sinobrodego można sprowadzić do następującego schematu: gdy pewnego dnia Sinobrody wyjeżdża, przekazuje swojej żonie klucz do komnaty, do której w żadnym razie nie wolno jej wejść; żona jednak otwiera ją i znajduje tu martwe ciała wszystkich poprzednich żon Sinobrodego; po śladach krwi na kluczu Sinobrody poznaje, że żona złamała zakaz i aby ukarać jej nieposłuszeństwo, próbuje zamordować ją nożem; w ostatniej chwili żona przywołuje na pomoc swych braci, którzy ratują jej życie, przeszywając Sinobrodego szpadami (Perrault 15–22). Postać Sinobrodego jest zarówno inkarnacją patriarchalnego modelu społeczeństwa (Suhrbier 12), jak i archetypem tradycyjnie pojmowanej męskości, autorytarnej wobec kobiecości. Wśród wielu tekstów, których tematem jest Sinobrody, szczególnie miejsce zajmuje opowiadanie *Tonka* (*Tonka*) Roberta Musila (1880–1942), napisane w 1922 roku i pochodzące z cyklu *Trzy kobiety* (*Drei Frauen*). Zasluguje ono na uwagę nie tylko dlatego, że zamiast z Sinobrodym mamy tu do czynienia z wymykającą się kontroli mężczyzny Sinobrodą, ale przede wszystkim ze względu na to, że motyw Sinobrodej jest u Musila latentny¹.

- 1 Ukryty motyw Sinobrodego znajdujemy też w nakręconym w 2008 roku przez Michała Rosę filmie *Rysa*, którego bohaterka Joanna Kocjan opuszcza męża i przeprowadza się do wynajętego mieszkania, z chwilą gdy nabiera ostatecznego przekonania, że mąż poślubił ją tylko ze względu na możliwość ściślejszej inwigilacji teścia, uznanego przez służby bezpieczeństwa za osobę niebezpieczną dla państwa. Bohaterka popada w coraz głębszą depresję, spowodowaną także małą powierzchnią mieszkania, aż w końcu wybija krzesłem szybę w drzwiach pokoju zamkniętego na klucz przez właściciela, gdzie znajduje rzeczy należące do innej kobiety. Oglądając zdjęcia, odsłuchując pozostawione w telefonie wiadomości i przymierzając ubrania tej ostatniej, przywłaszcza sobie jej osobowość (Rosa 01:09:45–01:12:33), wzorem zamordowanych żon Sinobrodego, które przywłaszczały sobie pleć męża, otwierając drzwi jego komnaty kluczem silnie konotującym penisa. Natomiast kobietę, która – podobnie jak bohaterka opowiadania Musila – przeciwstawia się męskiej dominacji Sinobrodego, spotykamy w pochodzącej z 2005 roku powieści *Madame Sinobroda* Renaty Bożek, będącej rzadkim przykładem obecności Sinobrodego w literaturze polskiej. W odróżnieniu od bohaterki tej powieści, która próbuje niezależnie się od mężczyzn i – mimo że tylko w sferze własnej imaginacji – zabija Sinobrodego strzałem z pistoletu (Bożek 162), Tonka w opowiadaniu Musila na końcu umiera, co łączy ją z żonami Sinobrodego, choć w przeciwieństwie do nich potrafi ona przedtem podporządkować sobie swojego partnera (Luserke 62) i utrzymać nad nim władzę, wykluczając go ze sfery swojego życia emocjonalnego. Kobietę, która wymyka się Sinobrodemu, przedstawia Giuseppe Tornatore w pochodzącym z 2012 roku filmie *Koneser* (*The Best Offer*). Jest nią Claire Ibbetson, której postać jednoznacznie przypisuje rolę

Aby pokazać zmienność pojęcia męskości w kontekście społeczno-kulturowych uwarunkowań i biologiczno-psychologicznych właściwości bohaterów (Berghahn 53), za punkt odniesienia umożliwiające poszukiwanie cech Sinobrodego w bohaterce Musila posłuży nam tekst Perraulta, pozostający od momentu swego wydania źródłem licznych wersji motywu Sinobrodego. Opowiadanie *Tonka*, jedno ze szczytowych osiągnięć pisarskich Musila (Reich-Ranicki 187), cieszące się w chwili wydania ogromną popularnością (Henningen 95), odsłania aspekty motywu Sinobrodego nieobecne w innych tekstach literackich i będące przedmiotem niniejszego artykułu.

W opowiadaniu Musila komnata Sinobrodego pojawia się w kontekście ciąży Tonki. O ile żony Sinobrodego podczas nieobecności męża wchodzi na teren im niedostępny, wyznaczany granicami tajemniczej komnaty, o tyle Tonka w trakcie nieobecności swojego (nie wymienionego z imienia) partnera, żyjącego z nią w luźnym związku i pozbawionego w ten sposób możliwości usankcjonowanej małżeństwem dominacji nad nią, wchodzi na teren mu niedostępny, określony tajemniczymi okolicznościami jej ciąży. W przeciwieństwie do żon Sinobrodego, które zaspokajają ciekawość tego, co skrywa wewnątrz komnaty męża, partner Tonki nigdy nie dowiaduje się, kto jest ojcem noszonego przez nią w łonie dziecka. Zajście w ciążę stanowi ściśle prywatną, „zamkniętą na klucz” sferę egzystencji Tonki, na co wskazuje wykrzyknik widniejący na pustej stronie jej kalendarza (Musil 132), przypominający kształtem dziurkę od klucza i wskazujący dzień fertylizacji, a tym samym zmieniający „ramę” kartki we framugę drzwi prowadzących do tajemniczej komnaty bohaterki, która w ten sposób sama staje się Sinobrodą. W odróżnieniu od Sinobrodego, który pozostawia żonom klucz do zakazanej komnaty i umożliwia im tym samym wejście do niej, Tonka pokazuje swemu partnerowi zaledwie drzwi swojej „komnaty”, której on nie otworzy i do której nie wejdzie. Zmiana Sinobrodego w Sinobrodą pociąga za sobą zmianę

Sinobrodego Virgilowi Oldmanowi, właścicielowi domu aukcyjnego, gromadzącego w swoim tajemniczym pokoju zamiast ciał martwych kobiet martwe płótna obrazów zawierających ich żywe wizerunki. Także cierpiąca na agorafobię bohaterka, która kontaktuje się z Virgilem w sprawie odziedziczonych dzieł sztuki (Tornatore 00:05:20–00:07:00), wydaje się żyć w ramie nakreślonej przez własny lęk. Z tego powodu zamyka się w pokoju własnego domu, do którego daje Virgilowi klucze, inicjując w ten sposób jego przemianę w Sinobrodego. Ponieważ bohaterów łączy coraz bliższa więź, rama, którą egzystencji Claire wyznacza agorafobia, zostaje zastąpiona ramą, do której wślacza ją patriarchat, silnie określający charakter Virgila. Dlatego Claire przenosi się z własnego domu do mieszkania Virgila, w którym drzwi do pokoju wypełnionego portretami nie są zamykane zwykłym kluczem, ale kluczem elektronicznym. Virgil traci zarówno ukochaną kobietę, jak i kolekcję ukochanych portretów. Zostają one skradzione przez Claire, której udaje się podpatrzeć szyfr otwierający drzwi do pokoju z obrazami, kiedy Virgil oprowadza ją po swoim mieszkaniu. Wprowadzie Claire symuluje agorafobię, aby dokonać kradzieży, ale ten rodzaj fobii relatywizuje problem śmierci żon Sinobrodego, których życie zagrożone jest w równym stopniu w jego zamku, jak i poza nim. Mimo że kradzież portretów nie uwalnia kobiet z ich ram, wydostają się one jednak dzięki niej z komnaty Sinobrodego, która mimo niedostępności i niewielkich rozmiarów ma cechy przestrzeni publicznej, stanowiącej źródło agorafobii. Przestrzeń komnaty wypełniają bowiem twarze kobiet, które wychylają się z ram obrazów jak z ram okien i tworzą wywołujący lęk tłum. Z drugiej strony kradzież naraża je na powrót do przestrzeni publicznej, ponieważ mogą one trafić do galerii sztuki, w których natkną się ponownie na ludzkie twarze – tym razem na twarze zwiedzających.

konotacji przypisanych obu komnatom: podczas gdy komnata Sinobrodego naznaczona jest śmiercią ze względu na przechowywane tu ciała zamordowanych żon, komnata Tonki – z uwagi na rozwijające się w jej łonie dziecko – silnie pulsuje życiem².

- 2 Cięża eksponuje kobiecość Tonki i chroni ją przed zmianą w mężczyznę, której podlegają żony Sinobrodego. Śmierć żon jest zarówno karą za nieposłuszeństwo wobec męża, tzn. za naruszenie granicy między światem mężczyzn a światem kobiet, jak i karą za przekroczenie granicy płci, tzn. za zmianę płci żeńskiej w męską. Gdy każda nowa żona Sinobrodego przeprowadza się do jego zamku, którego bryła stanowi „przedłużenie” korpusu ciała właściciela, dokonuje się symboliczne, oddające istotę patriarchatu przejście kobiet spod męskiej opieki ojców (nieujętych w tekście Perraulta) pod męską opiekę męża, dzięki czemu żona tworzy z mężem nierozzerwalną całość, podobnie jak zamek łączy się w całość ze wszystkimi znajdującymi się w nim pomieszczeniami. Łamiąc zakaz męża i wchodząc do jego komnaty, kobieta zmienia się w mężczyznę, na co wskazują gesty związane z otwarciem drzwi, przypominające ruchy aktu kopulacyjnego: włożenie klucza nasuwa skojarzenie z wprowadzeniem penisa do waginy. (Można postawić tezę, że żony Sinobrodego ocaliłyby swoją płć, a tym samym życie, gdyby weszły do komnaty męża wyważając drzwi, jak to czyni bohaterka filmu Rosy, nie zaś otwierając je kluczem, który jako rekwizyt szyfrujący penisa wskazuje na transseksualizm). To, że otworenie drzwi kluczem jest metaforą defloracji, potwierdzają ślady krwi pojawiające się na kluczu po wyjściu z komnaty i niedające się w żaden sposób usunąć, jak nie sposób cofnąć aktu defloracji. Krew świadczy o tym, że żona Sinobrodego nie tylko naruszyła zakaz męża, lecz także przejęła jego rolę. Swoim nieposłuszeństwem żony Sinobrodego zdradzają chęć zniesienia nierówności społecznych uwarunkowanych płcią i demaskują impotencję męża, będącą wynikiem starości, na którą wskazuje siwy kolor jego brody, zyskującej w polu o odpowiednich właściwościach światłocienia – przystających szczególnie do możliwości światła księżyca – niebieskawy odcień. W odniesieniu do dążeń emancypacyjnych Sinobrody wydaje się strażnikiem równości między płciami, pominiętej w konstrukcji biologicznej człowieka. Wchodząc do komnaty Sinobrodego, kobieta narusza jego intymną sferę, analogiczną do sfery tworzonej przez jej łono; wolno jej przekroczyć granicę zamku, reprezentującego ciało Sinobrodego, ale nie próg komnaty, oznaczającej intymną jego część. Analogicznie mężczyzna w wyniku aktu płciowego może przekroczyć granicę ciała kobiety, lecz nie może wejść do jej łona, będącego intymną częścią jej ciała. Kobiety, które są znacznie młodsze od Sinobrodego i poślubiają go tylko ze względu na jego bogactwo, w momencie otwierania drzwi kluczem sygnalizują swoją gotowość do aktu płciowego, która wobec impotencji męża popycha je do wejścia w jego rolę, a tym samym do zmiany w mężczyznę. W tym kontekście morderstwa dokonane na żonach przeistaczających się w mężczyzn stanowią dla Sinobrodego jedyny sposób ocalenia własnej tożsamości i wyeliminowania sytuacji, w której jego związek małżeński z kobietą stałby się związkiem z mężczyzną. Paradoksalnie do zmiany kobiet w mężczyzn przyczynia się sam Sinobrody. Mordując żony, popycha je w objęcia śmierci, której męskość zakodowana jest w słowie „Tod” (śmierć), będącym w języku niemieckim, języku tekstu Musila, męskiego rodzaju. „Odciskając” się na ciałach martwych kobiet męskość śmierci powoduje transformację ich płci w pełnym wymiarze, a nie tylko w kontekście jednego detalu – penisa-klucza. Męskość żon Sinobrodego krystalizuje się też w aspekcie biologiczno-kulturowym. W ciałach zabitych żon można rozpoznać ciała poległych w bitwie mężczyzn, dzięki czemu żony Sinobrodego, które nie zostają matkami ze względu na jego impotencję, wychodzą z domeny kobiecości, charakteryzującej się daniem życia, i trafiają do domeny męskości, cechującej się jego odbieraniem. O mękości żon Sinobrodego przesądza powiązanie ich śmierci ze śmiercią Chrystusa. W ciałach martwych kobiet, przywiązanych plecami do ściany (Perrault 18) i przyjmujących w ten sposób pozycję pionową, odbija się ciało Chrystusa, przywiązanego plecami do krzyża i umierającego w pozycji pionowej. Podobieństwo między zabitymi kobietami a Chrystusem dotyczy również transgresji ich egzystencji. Chrystus pojawia się w łonie Matki Boskiej za sprawą dziewiczego poczęcia jako duch, ale rodzi się jako człowiek. Natomiast żony

Mimo że ciąży Tonki podkreśla jej kobiecość i wyklucza zmianę w męczyznę, to jednak bohaterka poniekąd przeistacza się w męczyznę, jeśli przyjmiemy, że nosi w swoim łonie płód męski. O ile zmiana żon Sinobrodego w męczyznę ma charakter zewnętrzny, ponieważ dzięki kluczowi symbolizującemu penis zachodzi poza ich ciałami³, o tyle zmiana Tonki w męczyznę ma charakter wewnętrzny, ponieważ dokonuje się w obrębie jej ciała, które zajmuje jej syn. Dzięki ciąży Tonka przekształca się z Sinobrodej w matkę Sinobrodego, której część ciała na wyłączność posiada jej syn, podobnie jak część swojego zamku miał na wyłączność Sinobrody. Syn Tonki zamienia się natomiast w Sinobrodego, ponieważ staje się właścicielem – utworzonej z łona i dostępnej wyłącznie jemu – komnaty jako atrybutu Sinobrodego i tworzy przeciwwagę dla partnera Tonki, nieposiadającego żadnego elementu identyfikującego go z Sinobrodym. Świadczy o tym zarówno brak własnego domu, zmuszający go do zamieszkania z Tonką w wynajętym mieszkaniu i odsłaniający słabą pozycję ekonomiczną, jak i brak aktu zawarcia małżeństwa z Tonką, który jako sakrament określający przynależność do religii chrześcijańskiej, utrwalający zakorzeniony w Biblii patriarchalny model społeczeństwa, mógłby wzmocnić jego pozycję społeczną. Partner Tonki próbuje zdobyć tylko jeden z brakujących atrybutów Sinobrodego – brodę, którą jednak zapuszcza za późno, gdy Tonka jest już w ciąży (Musil 118–119)⁴.

Sinobrodego wchodzi do jego komnaty jako kobiety, ale umierają jako mężczyźni.

- 3 Ścisły związek między kluczem a penisem ukazuje pisany w latach 1909–1910 fragment dramatyczny *Sinobrody. Dramat marionetkowy (Blaubart. Ein Puppenspiel)* Georga Trakla, w którym Elżbieta, nowo poślubiona żona Sinobrodego, myli penis znajdujący się między udami męża z kluczem wiszącym między jego ramionami: „Nie nosisz na szyi kluczyka?/ Lśni – Czy okaże się złoty?/ Cóż mi otworzy?” (Trakl 244; tłumaczenie moje – A. P.). Sinobrody – jako mężczyzna prawdopodobnie wyższy od Elżbiety – tuż przed zgaśnięciem ostatniej gwiazdy (Trakl 244) i nastaniem zupełnej ciemności w zamku – pochyliła się nad żoną, o czym świadczą jego wypowiedzane szeptem słowa (Trakl 243). Gdy Sinobrody wyprostowuje się, Elżbieta nie zauważa, że linia ramion męża przeszła w linię jego bioder, określającą wysokość położenia penisu. Szyja staje się też metaforą waginy, na co wskazuje zdanie Sinobrodego: „Muszę – tak chce Bóg – przebić ci szyję” (Trakl 244). Metaforę waginy można odnaleźć też w wypowiedzi Elżbiety. Wprawdzie nie wymienia ona szyi, ale gardło, które pozostaje pod względem anatomicznym w bliskiej „topograficznej” relacji z szyją i które jako jama wypełniona krwią wywołuje obraz odnoszący się do aktu defloracji: „Dławię się i duszę krwią w gardle” (Trakl 243).
- 4 Za postać przeciwną do Sinobrodego może być uznany Klemmer, bohater napisanej w 1983 roku powieści *Pianistka (Die Klavierspielerin)* Elfriede Jelinek. Jest młody, nieżonaty, pełen wigoru i nie ma brody: „Nie nosi brody, chociaż nieraz miał taką pokusę” (Jelinek 82). To nie on wprowadza też kobietę – Erykę Kohut, nauczycielkę gry na fortepianie – do swojego domu, ale bohaterka zaprasza go do siebie, otwierając mu pękiem kluczy bramę domu i drzwi mieszkania (Jelinek 328–329). Mężczyzna gwałci brutalnie córkę i wychodzi, przrzucając klucze przez bramę (Jelinek 343). Mimo drastycznego przebiegu aktu seksualnego scena ta ma duże znaczenie dla tożsamości Eryki, niemogącej się w pełni uformować. Tworzy ona bowiem z mieszkającą z nią matką jeden symbiotycznie koegzystujący byt, do czego znacznie przyczynia się sztuka, na której – ze względu na jej społecznie nobilitujący charakter – skoncentrowane jest życie obu kobiet: dzięki swoim uduchowiającym właściwościom sztuka nie tylko znosi granice płci, lecz także zaciera granice między osobami. Scalenie matki i córki w jeden organizm sprawia wrażenie, że gwałt dokonywany przez Klemmera na

Zapuszczenie brody można potraktować nie jako spóźnioną próbę udaremnienia zmiany Tonki w Sinobrodą, ale jako sposób przeciwdziałania zmianie jej syna w Sinobrodego, na co wskazuje podobieństwo między zniekształconą przez brodę twarzą partnera Tonki a zniekształconym ciężą ciałem Tonki skrywającym jej syna (Musil 129–130). Zgolenie brody oznacza więc zarówno rezygnację z zamiaru podporządkowania sobie Tonki, jak i zaniechanie dalszej walki z jej synem o możliwość stania się Sinobrodym.

O tym, że Tonka coraz mniej przypomina Sinobrodą, a coraz bardziej staje się matką Sinobrodego, przesądza jej choroba weneryczna, która pojawia się równie nieoczekiwanie co ciąża. Goląc brodę w dniu, w którym Tonka na skutek rozwijającej się choroby wenerycznej trafia do szpitala, jej partner w walce o miano Sinobrodego oddaje zwycięstwo jej synowi i potwierdza tym samym przypuszczenie, że dziecko noszone w łonie Tonki jest płci męskiej. Zgolenie brody antycypuje utratę kontaktu partnera z Tonką i wyraźnie zaznacza moment oddania władzy nad nią jej synowi jako Sinobrodemu. W ten sposób Tonka zaczyna dzielić los żon Sinobrodego, ponieważ w szpitalu jej egzystencja zostaje umieszczona w obszarze silnego oddziaływania śmierci, która wypełnia sobą przestrzeń komnaty Sinobrodego ze względu na znajdujące się tu ciała jego martwych żon i którą implikuje choroba Tonki i otaczających ją pacjentów. Usuając ząb trzonowy w tym samym czasie, gdy jej partner goli brodę, Tonka przeobraża się w żonę Sinobrodego. Podobnie jak żony Sinobrodego, które po wejściu do jego komnaty umierają, umiera też Tonka, ponieważ komnata Sinobrodego należąca do jej syna mieści się w jej ciele. Wprawdzie to nie Tonka wchodzi do komnaty, ale komnata „wchodzi” w nią, dochodzi jednak do naruszenia granicy między kobiecością a męskością. Usunięcie zęba powoduje powstanie luki, w której kształcie – podobnie jak wykrzyknik na kartce kalendarza – dostrzec można kształt dziurki od klucza, wskazującej na boczne drzwi prowadzące do wnętrza ciała kobiety. Metaforycznym kluczem do ciała Tonki nie jest penis jej partnera, znajdującego się poza jej ciałem, lecz penis jej syna, znajdującego się w jej ciele. W kontekście umierającej Tonki dziurka od klucza powstająca w luce po usuniętym zębie nasuwa myśl o drzwiach, które mógłby otworzyć od wewnątrz jej syn, aby zdążyć opuścić ciało matki przed jej

Eryce jest gwałtem dokonywanym na jej matce. W ten sposób matka doświadcza przemocy fizycznej, w której odbija się przemoc psychiczna, stosowana przez nią wobec córki. Gwałcąc matkę, Klemmer próbuje „wypchnąć” pozostającą w jej łonie Erykę, aby mogła oderwać swój byt od bytu apodyktycznej matki i urodzić się jako autonomicznie egzystująca osoba. Niszcząca siła Klemmera, objawiająca się w gwałcie i cechująca śmierć, skierowana jest na matkę, która zostaje zamknięta na klucz w swoim pokoju (Jelinek 332) – w pokoju, przywołującym na myśl komnatę Sinobrodego, w której umieszczał on zamordowane przez siebie żony. Skojarzenie z komnatą Sinobrodego jest tym bardziej uzasadnione, że matka Eryki wykazuje cechy płci męskiej. Po śmierci ojca matka Eryki przejmuje rolę mężczyzny i sprawuje władzę nad córką, czego dowodzi zajmowane wspólnie z nią małżeńskie łóżko (Jelinek 187). Ponieważ matka w swoim pokoju nie umiera, to jej przypada rola Sinobrodego, który mógł przebywać w swojej komnacie, nie tracąc życia. Jej dojrzały wiek pozwala przypuszczać, że ma ona już za sobą okres menopauzy, w której odzwierciedla się – także spowodowana wiekiem – impotencja Sinobrodego.

śmiercią, lub które mógłby otworzyć od zewnątrz jej partner, aby pomóc jej wydostać się z komnaty Sinobrodego⁵.

W przeciwieństwie do Sinobrodego, który nie wpuszcza swoich żon do jednej z komnat, matka Eryki jako Sinobroda niechętnie – i tylko z powodów związanych ze sztuką – wypuszcza swoją córkę/żonę z mieszkania. O ile Sinobrody odbierał żonom życie, przesywając ich ciała nożem, o tyle matka Eryki nie daje go swojej córce/żonie, nie odcinając jej pępowiny. Wyciągnięcie Eryki z łona matki nie udaje się, czego dowodzi scena, w której Eryka po dokonanych na niej gwałcie wkłada do torebki nóż (Jelinek 347) i próbuje odszukać Klemmera. Nie rani nim jednak jego, co byłoby aktem rewanzu za gwałt, lecz siebie (Jelinek 350), odkrywając, że nie czuje bólu, będącego jedną z oznak posiadania własnego bytu. Jej powrót do domu, do którego udaje się coraz bardziej przyspieszonym krokiem (Jelinek 350), rodzi myśl o zamiarze zamordowania matki. Akt morderstwa popełniony na matce miałby dopełnić aktu seksualnego popełnionego na niej przez Klemmera za pośrednictwem córki, która zabójstwem matki wymusiłaby suwerenność swojego istnienia. O ile niedokonany przez Sinobrodego akt płciowy popycha jego żony do przeistoczenia się w mężczyzn w momencie otwierania drzwi do komnaty męża kluczem imitującym penisa, o tyle akt płciowy z Klemmerem ma pomóc Eryce w stanie się uniezależnioną od matki kobietą. Raniąc nożem swoje ciało, Eryka łączy w sobie kobietę (rana imitująca waginę) i mężczyznę (nóż przypominający penisa), którym okazuje się jej przejmująca rolę Sinobrodego matka, ponieważ nóż – podobnie jak wszystkie rzeczy w mieszkaniu – stanowi własność matki, która zadaje ranę córce w podobny sposób, w jaki Sinobrody zadawał śmiertelne rany swoim żonom. Opuszczona przez Klemmera Eryka usiłuje wejść do swojego ciała, tak jak opuszczone z powodu wyjazdu męża żony Sinobrodego wchodziły do jego komnaty, i „wydobyć” z siebie mężczyznę, tak jak żony Sinobrodego w komnacie męża stawały się mężczyznami. Jeśli poprzez akt płciowy z Klemmerem Eryce nie udało się zostać niezależną kobietą, to próbuje ona poprzez akt samobójstwa zmienić się w niezależnego mężczyznę. Na możliwość osiągnięcia autonomicznego bytu poprzez zmianę płci wskazuje jej matka, która rozrywa na strzępy jej sukienkę, będącą metaforą kobiecości (Jelinek 187–188).

- 5 Postać Sinobrodego pojawia się też w pochodzącym z 1993 roku filmie *Fortepian* (*The Piano*) Jane Campion jako część bożonarodzeniowej inscenizacji (Campion 0:55:59–0:57:10). Jeśli popatrzymy na losy bohaterów filmu – Ady McGrath, Alisdaira Stewarta i George’a Bainesa – przez pryzmat historii Sinobrodego, dostrzeżemy nową konfigurację relacji między płciami, której sztyfem jest Sinobrody. W filmie nie ma tajemniczej komnaty Sinobrodego, ucieleśnianego przez Stewarta, męża Ady, ale jest tajemnicza komnata jego żony. Po utracie mowy w wieku sześciu lat Ada wyraża się jedynie poprzez grę na fortepianie, który łączy w sobie dwie funkcje – instrumentu muzycznego, umożliwiającego Adzie kontakt ze sztuką, oraz aparatu mowy, pozwalającego jej na kontakt z otoczeniem i stanowiącego równie intymną część jej ciała co łono, które jako miejsce formowania się człowieka jest sferą życia i kontrastuje z komnatą Sinobrodego, które jako miejsce skrywające ciała jego martwych żon tworzy sferę śmierci. To, że funkcja fortepianu jako narzędzia mowy dominuje nad jego funkcją jako narzędzia sztuki, widać wyraźnie, gdy Ada „gra” na stole kuchennym, imitującym klawiaturę fortepianu, akompaniując w ten sposób swojej córce Florze do śpiewanej przez nią piosenki (Campion 0:26:03–0:26:23). Fortepian przestaje być w przestrzeni artystycznej niezbędny, ponieważ sam ruch palców czyni dźwięki słyszalnymi w wyobraźni matki i córki, a staje się nieodzowny w przestrzeni komunikacji społecznej. W kontekście zachowania Bainesa, wykazującego mniejsze zainteresowanie „ciałem” fortepianu, który trafia do jego domu jako forma zapłaty za sprzedaną Stewartowi ziemię, niż ciałem Ady, która swoją grą ma pomóc mu w nauce gry na tym instrumencie, zaznacza się odrębność dwóch przeciwstawnych światów, konstytuujących się poprzez ducha: świata muzyki (sztuki), reprezentowanego przez fortepian, i świata

Tak jak niejasna jest sytuacja związana z zejściem Tonki w ciążę, tak nie jest jasna sytuacja dotycząca narodzin jej syna w kontekście jej śmierci. Śmierć syna Tonki

miłości (natury), reprezentowanego przez Bainesa. Oba światy stykają się w akcie seksualnym, do którego prowadzi transakcja mająca na celu wymianę fortepianu jako „ciała” należącego do Bainesa i utożsamiającego ducha muzyki na ciało przynależące do Ady i identyfikujące ducha jej osobowości. Bohaterka opuszcza swoją tajemniczą „komnatę”, usytuowaną na obszarze sztuki, w momencie aktu płciowego z Bainesem, na co wskazuje jego prośba o powtórzenie zdania wypowiedzianego przez nią szeptem: tak jak fortepian wydaje dźwięk poprzez wciśnięcie klawisza, tak Ada wydaje z siebie dźwięk po „wciśnięciu” penisa w jej ciało. Ada ucieka przed bliżej nieokreślonym tragicznym wydarzeniem z dzieciństwa i znajduje schronienie na „terytorium” muzyki, z którego nie może się wydostać, ponieważ ze względu na wciąż przytłaczające ją przeżycie z przeszłości boi się sama uchylić drzwi do świata. Dlatego potrzebuje kogoś, kto otworzy jej drzwi z drugiej strony. Paralelę między grą Ady na fortepianie Bainesa a grą Bainesa na ciele Ady wzmacnia angielskie słowo „key”, określające zarówno klawisz fortepianu, jak i klucz symbolizujący w historii Sinobrodego penisa. Scena, w której nagi Baines czule ściera swoją koszulę kurz z fortepianu, stanowi dowód na to, że traktuje on fortepian nie jak instrument, ale jak anatomiczną część ciała Ady. Dzięki aktowi seksualnemu fortepian traci funkcję aparatu mowy, który Ada odnajduje we własnym ciele, i pełni wyłącznie funkcję instrumentu muzycznego. Zmuszona przez męża do zerwania kontaktu z Bainesem i wstrząśnięta wiadomością o planowanym przezeń wyjeździe Ada usuwa jeden z klawiszy (klawisz dźwięku „a” jako inicjał swojego imienia) fortepianu otrzymanego od Bainesa w prezencie po zerwaniu przez niego upokarzającej ją transakcji i pisze na nim słowa będące wyznaniem jej miłości do niego: „Drogi George, moje serce należy do Ciebie, Ada McGrath” (Campion 1:29:28–1:29:56). Gdy klawisz wpada w ręce Stewarta, rozsierdzony mąż obcina żonie siekierą palec wskazujący prawej ręki. Scena ta nawiązuje wprost do bożonarodzeniowej inscenizacji historii Sinobrodego, żądającego od żony, aby odsłoniła szyję, co ma mu ułatwić zadanie precyzyjnego ciosu siekierą, odcinającego głowę od ciała – szyję, mieszczącą aparat mowy, który uwalnia dźwięki z gardła, a który u Ady przesunięty” jest do palców, wydobywających dźwięki z fortepianu. Obcięty palec żony Stewart każe Florze zanieść Bainesowi zamiast klawisza, który w ujęciu polisemantycznym wskazuje na klucz jako symbol penisa i staje się metaforą obciętego przez Stewarta penisa Bainesa. Czynem tym Stewart próbuje przerzucić na Bainesa własną impotencję, przypisującą mu jako Sinobrodemu. Wprawdzie nic nie wskazuje na to, że Stewart jest impotentem, ale między nim a jego żoną nie dochodzi do seksualnego zbliżenia mimo dwóch wyraźnych prób jego wymuszenia. Pierwszej próbie zgwałcenia Ady zapobiega jej córka, z przerażeniem szukająca matki, aby powiadomić ją o wtargnięciu tubylców do ich domu, plądrujących fortepian w sposób, w jaki Stewart „plądruje” ciało żony usiłując dokonać na niej gwałtu w lesie. Za drugim razem natomiast próba gwałtu zostaje udaremniona przez samą Adę: kierując swoje pełne wyrzutów spojrzenie na męża, podnieconego widokiem jej leżącego i osłabionego utratą palca ciele, „odpycha” jego utkwiony w nią wzrok, odwodząc go od gwałtu. Przykładając Bainesowi do twarzy strzelbę, której mechanizm wystrzału przypomina mechanizm ejakulacji, Stewart demonstrowa mu swoją męskość, która jest tak samo „atrapą” jak proteza obciętego palca Ady. Ostatecznie Ada opuszcza męża i wyjeżdża wraz z Bainesem do innego miasta, gdzie uczy się mówić i daje lekcje gry na fortepianie. Jako żona Sinobrodego nie otwiera ona komnaty męża za pomocą klucza, symbolizującego penisa męża, ale opuszcza własną komnatę dzięki penisowi-kluczowi innego mężczyzny i pustą zamyka ją od zewnątrz. O ile zmiana żon Sinobrodego w mężczyznę dokonywała się dzięki przedmiotowi – kluczowi przypominającemu w momencie włożenia do drzwi penisa włożonego do waginy i stającemu się jednoznacznym atrybutem męskości, o tyle Ada zmienia się w mężczyznę dzięki gestowi. Gdy dotyka ciała męża, nie pozwalając jednocześnie, aby on dotykał jej ciała, przywłaszcza sobie aktywność, która na polu seksualnym stanowi domenę mężczyzn.

wraz z nią wykluczałaby jej pokrewieństwo duchowe z Matką Boską, sugerowane przez Naganowskiego (*Tonka* 145): „Tonka odsunęła się w odległą sferę baśni. Był to świat Namaszczonego, Dziewicy i Poncjusza Piłata [...]” (Musil 109). Ponieważ Tonka nie zdradza imienia ojca dziecka, jej ciąża sprawia tak samo mistyczne wrażenie jak ciąża Matki Boskiej. W Dziewiczym Poczęciu Matki Boskiej nie tylko odbijają się „dziewicze” narodziny wyrwanego śmierci syna Tonki, lecz także odzwierciedla się „dziewicza” śmierć części osobowości jej partnera, którego gładko ogolona, okrągła twarz przywodzi na myśl gładki, zaokrąglony ciężą brzuch kobiety. Za sprawą śmierci Tonki dokonuje się translokacja egzystencji jej partnera ze sfery poznania, którą reprezentują jego prace naukowe w dziedzinie chemii, do sfery uczuć, którą reprezentuje niedająca się określić osobowość Tonki, wyrażająca się bardziej poprzez dynamiczność emocji niż statyczność myśli. O tym, że Tonka tworzy wyprowadzoną na zewnątrz część osobowości bohatera (Naganowski, *Podróż bez końca. O życiu i twórczości Roberta Musila* 163), świadczą jego oniryczne refleksje, w których oboje tworzą całość (Musil 128). Tę jedność potwierdzają także listy, które bohater pisze do przebywającej w szpitalu Tonki (Musil 135–136). Ponieważ nigdy ich nie wysyła, wydaje się, że ona zna ich treść, co dowodzi interferencji osobowości obojga.

Równolegle do podobieństwa zachodzącego między Tonką a Matką Boską zaznacza się podobieństwo łączące bohatera z Chrystusem. Postać Chrystusa, który poprzez swoją śmierć na krzyżu przechodzi ze świata ludzkiego do świata boskiego, przywołuje nie tylko postaci żon Sinobrodego, które zmieniają swoją płęć z żeńskiej na męską w momencie przekroczenia progu komnaty „śmierci” w zamku męża i przejścia ze świata kobiecego do świata męskiego, lecz także postać partnera Tonki, którego egzystencję śmierć Tonki (Naganowski, *Robert Musil* 28) ostatecznie przesuwają z obszaru rozumu w obszar emocji, co daje mu szansę odrodzenia swojej męskości jako części natury, tłumionej do tej pory przez intelekt⁶. Z powrotem bohatera do wyzwolonej z więzów poznania natury związane są jego dwa pierścienie: o ile pierścień mniej wartościowy symbolizuje przeszłość, ponieważ bohater otrzymał go od swoich rodziców, o tyle pierścień bardziej wartościowy wskazuje na teraźniejszość, ponieważ jego blask jest metaforą blichtru towarzyszącego osiągnięciom nauki i techniki. Jeśli kształt dziurki od klucza rozpoznaje się nie tylko w kształcie wykrzyknika umieszczonego na kartce kalendarza czy w luce po usuniętym zębie, lecz także w otworze pierścienia, to obydwa pierścienie wywołują obraz drzwi, prowadzących do dwóch komnat i przywodzących na myśl komnatę Sinobrodego. Wkładając pierścień подарowany przez rodziców na palec, symbolizujący penisa, partner Tonki wchodzi do „komnaty” przeszłości, w której może odzyskać swoją czystą, niezmaconą rozumem męskość. Tutaj bowiem możliwa jest nie tylko jego konfrontacja z „męskością” śmierci,

6 Interesujący aspekt związku między Chrystusem a bohaterem Musila wnosi pochodzący z 1771 roku utwór *Sinobrody (Blaubart)* Friedricha Wilhelma Gottera. W odróżnieniu od tekstu Perraulta, w którym ciało Sinobrodego zostaje przeszyte szpadami przywołanych na pomoc braci jego żony, w tekście Gottera jego ciało zostaje ugotowane (Gotter 275) i – jak można określić cel tej czynności kulinarnej – przeznaczone do spożycia. Mamy tu więc do czynienia z kanibalizmem, którego cechy można dostrzec w sakramencie Eucharystii: spożywając ciało Chrystusa pod postacią chleba, wierni przyjmują uosabiane przez niego idee.

znaczącej przeszłość zmarłymi przodkami, lecz także jego identyfikacja z męskością ojca, uzmysławiającą mu moment własnego poczęcia i budującą tożsamość. W drodze do odnalezienia męskości przeszłość jest ważna również z tego względu, że może ona pomóc bohaterowi w odnalezieniu w sobie dziecka (Musil 139), uosabiającego zarówno jedność ducha i natury, jak i dobro pojmowane jako akt zespolenia człowieka ze światem (Musil 138). Naturalność cechująca zachowanie dziecka staje się istotnym elementem prowadzącym do wskrzeszenia męskości opartej na instynkcie, a nie na chłodnej kalkulacji, charakteryzującej bohatera jako naukowca – męskości, która w wyniku postępu cywilizacyjnego przeżywa kryzys (Szczepaniak 251) i której zanik pozwolił Tonce na zajęcie w ciężę z innym mężczyzną⁷.

Tonka jest postacią literacką, w której można rozpoznać zarówno niedoszlą żonę Sinobrodego, jak i Sinobrodą oraz matkę Sinobrodego⁸. Śmierć Tonki upodabnia jej

7 Ze względu na to, że bohater nie jest ani ojcem jej dziecka, ani przyczyną choroby (Musil 107), jego potencja seksualna zostaje zakwestionowana. W przypadku Sinobrodego Perraulta może być mowa o impotencji wynikającej ze starości, która każe szukać jego żonom doznań poza małżeństwem, co potwierdza sytuacja Jagny, bohaterki powieści *Chłopi* Władysława Stanisława Reymonta, napisanej w latach 1901–1908. Na różnicę wieku między młodą Jagną a jej sześćdziesięcioletnim mężem Maciejem Boryną powołuje się jej matka, gdy broni córki, której witalność, uwolniona w tańcu z pasierbem Antkiem, nadaje przyjemności czerpanej z jego bliskości charakter erotyczny: „W czym to winowata? Wyście ostawili ją samą i poszli pić do alkiej, muzyka grała, tańczyły wszystkie, bawiły się, to cóż, jak ten samson miała stać w kącie, młoda przecież, zdrowa i zabawy jej potrzeba. Znieśli ją, to i poszła tańczyć. Mogła to nie iść? Kuźden w karczmie ma prawo brać do tańca [...]. [K]obieta młoda, zdrowa też swojej uciechy potrzebuje! Nie drewno jest ni starucha, za chłopą poszła, to chłopą jest potrzebna, nie dziadygi, by z nim różnieniec przebierała, nie!” (Reymont 467). W przypadku bohatera opowiadania Musila natomiast nie chodzi o impotencję, ale o bezpłodność, będącą wynikiem intelektualizacji życia: płodność na gruncie naukowym jest źródłem niepłodności w sferze biologicznej.

8 Pod względem słowotwórczym imię „Sinobrody” można powiązać z imieniem „Czerwonobrody”, które jest przetłumaczoną z języka niemieckiego formą imienia „Rotbart” – imienia złego czarnoksiężnika z baletu *Jezioro łabędzie* (*Лебединое озеро*) Piotra Czajkowskiego, skomponowanego w roku 1876 do libretta Władimira Biegiczewa i Wasilija Gelcewa. O ile w historii Sinobrodego zostaje poddana próbie trwałość płci kobiety, o tyle w historii Czerwonobrodego na próbę zostaje wystawiona trwałość uczuć mężczyzny. Książę Zygfryd, zakochany w Odetcie od momentu jej ujrzenia, przysięga jej wierność, która jest jedynym sposobem na zdjęcie z ukochanej zaklęcia Czerwonobrodego, zmieniającego ją w łabędzia. Gdy na balu, wydanym z okazji osiągniętej przez księcia pełnoletności, Zygfryd ma spośród księżniczek wybrać sobie żonę, pojawia się Czerwonobrody ze swą córką Odylią, ładującą podobną do Odetty, w której Zygfryd również od razu się zakochuje i także wyznaje jej miłość, zapraszając tym samym możliwość uratowania Odetty. Zrozpaczona dziewczyna rzuca się ze skały do jeziora, do którego tuż za nią skacze Zygfryd, aby umrzeć razem z ukochaną i szukać w śmierci siły gwarantującej nierozzerwalność więzów ich miłości (Turska 153–154). Zygfryd zakochuje się w dwóch różnych osobach o tym samym wyglądzie. Tak jak za urodą Odetty kryje się osobowość o pozytywnych konotacjach etycznych (jej zmiana w łabędzia może świadczyć o zwycięstwie zła reprezentowanego przez Czerwonobrodego nad uosabianym przez nią dobrem), tak za urodą Odylii stoi etycznie negatywna osobowość jej ojca, który całkowicie podporządkował sobie córkę, umieszczając ją w polu działania sił wyzwalanych przez siebie zła. Miłość jako wartość etyczna – w przeciwieństwie do wartości estetycznych związanych z wyglądem człowieka – płynie z wnętrza Zygfryda, ale nie przedostaje się przez „warstwę” urody kobiet, strzegącą dostępu do ich wnętrza, co stanowi odwrócenie sytuacji, w której brzydota

los do losów zamordowanych żon Sinobrodego: zachodząc w ciążę, Tonka zostaje zarażona chorobą weneryczną, która nie jest karą za naruszenie intymnej sfery jej partnera, ale karą za wyjście poza krąg ich więzi i oddanie się drugiemu mężczyźnie. Tajemnicze okoliczności ciąży Tonki wyraźnie nawiązują do tajemniczej komnaty Sinobrodego, co czyni z niej Sinobrodą. O ile żony Sinobrodego poznają tajemnicę komnaty męża, skrywającej martwe ciała jego poprzednich żon, o tyle partner Tonki nigdy nie poznaje tajemnicy jej ciąży. W przeciwieństwie do Sinobrodego, mordercy własnych żon, Tonka nie zabija swego partnera, ale własną śmiercią sprawia, że część jego osobowości związana z intelektem umiera, ożywa zaś sfera związana z instynktem. W ten sposób Tonka demaskuje swojego partnera jako Sinobrodego ze względu na jego „nieaktywną” męskość, ale jednocześnie wyzwała go z tej roli w kontekście krystalizującej się męskości czerpanej z identyfikacji z płodnym ojcem. Tonka okazuje się nie tylko „macochą” Sinobrodego, który wyłania się z jej partnera, lecz także matką Sinobrodego noszonego w swym łonie. Jeśli wraz z Tonką umiera jej syn, staje się ona morderczynią Sinobrodego, uwalniającą kobiety spod władzy mężczyzn, przez co upodabnia się nie tyle do ostatniej żony Sinobrodego, za sprawą której Sinobrody ginie, ile do jej braci, pozbawiających go życia⁹. Jeśli natomiast

Sinobrodego – wynikająca raczej ze szpecącej go brody niż ze starości – staje się metaforycznym kluczem do jego wnętrza. Otwierając drzwi i przekraczając próg tajemniczej komnaty męża, do której zostaje zredukowane wnętrze Sinobrodego po jego wyjeździe z zamku, żony podejmują próbę oparcia ich związku małżeńskiego na wartościach etycznych – próbę, która kończy się niepowodzeniem, ponieważ charakter męża ze względu na dokonane na poprzednich żonach morderstwa okazuje się tak obrzydliwy jak jego wygląd. Wejście kobiet do męskiego wnętrza, sygnalizowane zmianą żeńskiej płci na męską, okupione zostaje ich śmiercią, która dla Sinobrodego staje się jedynym sposobem na usunięcie „intruzów” z własnego wnętrza. Zygfryd natomiast nie wchodzi do wnętrza kobiet, ponieważ natrafia na otaczający je „mur” urody, w którym nie ma żadnego przejścia, co sprawia, że dokonuje on projekcji własnego charakteru, potwierdzającego jego wiarę w sens czynienia dobra, na osobowość bohaterów. W ten sposób książę wprawdzie ratuje swoją pleć i nie zmienia się w kobietę, ale kieruje swoją miłość na siebie samego, ponieważ wychodzi ona od niego i do niego powraca.

- 9 Odylia, córka Czerwonobrodego, przywodzi na myśl Fatmę, córkę Sinobrodego, bohaterkę wydanego w 1915 roku opowiadania *Córka Sinobrodego* (*De dochter von Blauwbaard*) Louisa Couperusa. Znakiem szczególnym Fatmy są niebieskie loki, kojarzące się z niebieską brodą Sinobrodego i potwierdzające w ten sposób jego ojcostwo. Fatma, „Sinoloka” córka Sinobrodego z jego pierwszego małżeństwa, poślubia sześciu mężczyzn, ale nie zabija ich. Każdego z nich umieszcza w jednym ze swoich licznych zamków, aby dać im możliwość rozwinięcia i uszlachetnienia osobowości. Oskarżona o ograniczanie ich wolności, zostaje skazana na śmierć przez ścięcie toporem. Jej śmierć dowodzi, że dominacja jest zawsze związana z męskością i może być zniwelowana jedynie kobiecością. Dlatego Sinobrody w chwili śmierci traci swoją męskość i zmienia się w kobietę: obraz przeszyczego szpadami ciała Sinobrodego przechodzi w obraz „przeszywanej” penisem waginy. Także scena zabicia Sinobrodego potwierdza, że dominacja ma męski rodowód. Podczas dokonywania zbrodni na Sinobrodym bracia ostatniej żony konsolidują swoje siły, przez co ich męskość sumuje się i pokonuje jednostkową męskość Sinobrodego, którego uległość pozwala rozpoznać w nim kobietę, utożsamianą ze słabością. Natomiast Fatma w momencie śmierci traci swoją męskość i odzyskuje kobiecość. Odcięcie głowy od jej ciała można uznać za jej metaforyczną kastrację, którą sygnalizuje noszony przez nią turban (Couperus 202): głowa tkwiąca w turbanie przywołuje obraz penisa tkwiącego w waginie. Fatma zdejmując z Sinobrodego, jako jego córka, podejrzenie o impotencję,

syn Tonki mimo jej śmierci przychodzi na świat, to historia opowiedziana przez Musila stanowi hipotetyczny rodowód Sinobrodego, którego „dziewicze” narodziny przypominają Dziewicze Poczęcie Chrystusa¹⁰.

Bibliografia

- Berghahn, Wilfried. *Robert Musil mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt Verlag, 2001.
- Bożek, Renata. *Madame Sinobroda*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005.
- Campion, Jane. *The Piano*. Best Film, 1993. DVD.
- Couperus, Louis. „Blaubarts Tochter”. *Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen. Gedichte und Stücke*. Red. Hartwig Suhrbier. Tłum. Jürgen Hillner. Kolonia: Eugen Diederichs Verlag, 1984. 201–207.
- Gotter, Friedrich Wilhelm. „Blaubart”. *Das Buch der Balladen*. Red. Walter Hansen. Monachium: Mosaik-Verlag, 1978. 273–275.
- Heninger, Peter. „Die Wende in Robert Musils Schaffen: 1920–1930 oder Die Erfindung der Formel”. *Robert Musil. Essayismus und Ironie*. Red. Gudrun Brokoph-Mauch. Tybinga: Francke Verlag, 1992. 91–103.
- Jelinek, Elfriede. *Pianistka*. Tłum. Ryszard Turczyn. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2004.
- Luserke, Matthias. *Robert Musil*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1995.
- Musil, Robert. „Tonka”. *Trzy kobiety*. Robert Musil. Tłum. Edyta Ścińska. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1978. 73–139.
- Naganowski, Egon. „Trzej mężczyźni. Posłowie”. *Trzy kobiety*. Robert Musil. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1978. 141–166.
- Naganowski, Egon. *Podróż bez końca. O życiu i twórczości Roberta Musila*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Naganowski, Egon. *Robert Musil*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1980.
- Perrault, Charles. „Sinobrody”. *Bajki babci gąski*. Charles Perrault. Tłum. Hanna Januszewska. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1993. 15–22.

przypisywaną mu z powodu podeszłego wieku, ale mogącą też wynikać z wrodzonej właściwości jego organizmu, i sytuuje jego żony, które dzięki kluczowi jako surogatowi penisa zmieniają się w mężczyzn, w homoseksualnym kontekście. Wobec heteroseksualnej natury Sinobrodego homoseksualizm zmaskulinizowanych żon nie jest sposobem na intymne zbliżenie się do męża, ale formą ucieczki od niego – od nieatrakcyjnego mężczyzny, przypominającego swoją starością o śmierci, który w „bezdzielnich” wersjach swojej historii kolejnymi małżeństwami kamufluje swoją impotencję. Córka Sinobrodego, pojawiająca się w tekście Couperusa, i matka Sinobrodego, wyłaniająca się z tekstu Musila, poszerzają krąg rodzinny bohatera, który od czasu powstania tekstu Perraulta tworzyły wyłącznie żony.

- 10 W kontekście związku między Chrystusem a Sinobrodym można odnieść się do tekstu Trakla, w którym akt seksualny nie jest tylko sposobem, w jaki Sinobrody demonstruje swoją władzę nad kobietami, lecz także sposobem, dzięki któremu manifestuje on swoją wiarę w Boga: deflorację traktuje jak sakrament, ponieważ dostrzega analogię między brutalnością znaczonego krwią aktu płciowego a brutalnością zapowiadanej krwią śmierci Chrystusa (Trakl 245).

- Reich-Ranicki, Marcel. *Sieben Wegbereiter. Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts*. Monachium: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004.
- Reymont, Władysław Stanisław. *Chłopi*. Tom I. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1999.
- Rosa, Michał. *Rysa*. TIM, 2008. DVD.
- Suhrbier, Hartwig. „Blaubart – Leitbild und Leidfigur”. *Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen. Gedichte und Stücke*. Red. Hartwig Suhrbier. Kolonia: Eugen Diederichs Verlag, 1984. 11–79.
- Szczepaniak, Monika. *Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur*. Kolonia: Böhlau Verlag, 2005.
- Tornatore, Giuseppe. *The Best Offer*. Monolith, 2012. DVD.
- Trakl, Georg. „Blaubart. Ein Puppenspiel”. *Dichtungen und Briefe*. Georg Trakl. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1987. 238–245.
- Turska, Irena. *Przewodnik baletowy*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989.

Streszczenie

Tajemnica ciąży Tonki w opowiadaniu *Tonka (Tonka)* Roberta Musila i tajemnica komnaty Sinobrodego w bajce *Sinobrody (La barbe bleue)* Charlesa Perraulta są elementami łączącymi oba utwory i inicjującymi poszukiwanie Sinobrodego z tekstu Perraulta w tekście Musila. Sinobrodego można odnaleźć w Tonce, która staje się również jedną z jego żon, ale przede wszystkim ma cechy czyniące z niej matkę Sinobrodego. W ten sposób Musil poszerza biografię Sinobrodego, którego egzystencja wykazuje silne podobieństwo do egzystencji Chrystusa – tym bardziej, że życie Tonki jest głęboko zakorzenione w świecie Biblii i odzwierciedla życie Matki Boskiej: jeśli syn Marii pojawia się w jej łonie w wyniku Dziewiczego Poczęcia, to syn umierającej Tonki przychodzi na świat w wyniku „dziewiczych” narodzin.

Abstract

Bluebeard's Mother: *Tonka* by Robert Musil as an Ideational Annex to the Biography of a Literary Figure

The parallel between the mystery of Tonka's pregnancy in Robert Musil's short story *Tonka (Tonka)* and the mystery of Bluebeard's chamber in Charles Perrault's fairy tale *Bluebeard (La barbe bleue)* initiates the article's search for Bluebeard from Perrault's text in Musil's text. Bluebeard can be found in Tonka, who becomes one of his wives but, more importantly, also has features that make her Bluebeard's mother. Thus Musil extends the biography of Bluebeard. His existence bears a strong resemblance to the existence of Christ; analogously, Tonka's life, deeply rooted in the world of the Bible, parallels the life of Madonna: if Mary's son appears in her womb in consequence of the Virgin Conception, so also the son of the dying Tonka comes into the world in consequence of the "virgin" birth.

**Śmierć w imię sztuki,
czyli w jaki sposób literatura popularna
uczyniła Kubę Rozpruwacza artystą malarzem.
Rozważania na marginesie powieści Michaela
White'a *Sztuka morderstwa***

Konceptualizowanie sztuki w kategoriach wymagającej rozwikłania zagadki jest tendencją coraz częściej ujawniającą się w literaturze popularnej powstałej po spektakularnym sukcesie *Kodu Leonarda da Vinci* (oryg. *The Da Vinci Code*) Dana Browna, a więc w okresie, który nazwać można post-brownowskim. Pomimo więc wysokiego rejestru stylistycznego, z jakim zwykło wiązać się pojęcie sztuki jako takiej (Pawliszyn 120–126), artyści i ich twórczość pojawiająca się w tekstach kultury docierających do najszerzego kręgu odbiorców stają się tylko kolejnym z chwytów narracyjnych – owszem, popularnym, komercyjnie skutecznym i przedstawiającym niewątpliwą wartość poznawczą, ale niebędącym już artystycznym celem samym w sobie. Z tego też względu biografie czy sylwetki artystów pojawiających się w popularnych powieściach są częstokroć dalekie od ideału rzetelności – jednakże z drugiej strony to dzięki nim w szerokim obiegu na powrót znalazły się postaci Boscha, Rembrandta, Vermeera czy Leonarda da Vinci, które w ciągu minionej dekady tak często stawały się bohaterami utworów sensacyjnych, kryminalnych, romansowych, obyczajowych, a nawet fantastycznych.

Z tego też względu z perspektywy metodologii badań nad literaturą popularną wykorzystującą tę właśnie konwencję narracyjną niekoniecznie nietrafione musi być odwoływanie się do źródeł z zakresu teorii czy filozofii sztuki. W ten sposób badacz zdradziłby bowiem, że nie rozpoznaje w takim odwołaniu do szeroko pojętej sztuki przejawu określonej praktyki artystycznej obecnej w wielu gatunkach literatury popularnej, bardzo często doraźnie odwołujących się do swego rodzaju encyklopedii kultury za pomocą określonego słownika, polegającej zaś na swego rodzaju „kompetencji encyklopedycznej” (Eco 172), koniecznej do biegłego orientowania się w rozmaitych aluzjach, nawiązaniach i kontekstach, które tworzą swoiście pojętą scenografię tekstu. Jednym z tego rodzaju istotnych tematów, szybko przyswojonym przez kulturę popularną z uwagi na znaczny rezonans społeczny i medialny zjawiska, jest transgresywny wymiar sztuki. Artysta wykraczający poza ograniczenia narzucane przez normatywną kulturę i zapominający się w swej własnej twórczości balansuje na wytyczonej kiedyś przez Ricoeura granicy między *l’homme capable*, człowiekiem uzdolnionym, a *l’homme faillible*, człowiekiem upadającym (Wierciński 170) i, jako

takim, siłą rzeczy inspirującym do refleksji nie tylko filozofa-hermeneutę, lecz także (a może właśnie przede wszystkim) przeciętnego odbiorcę kultury, oddającego się na co dzień pracy u podstaw w wymiarze hermeneutycznym.

Przekraczanie granic estetycznych to w powszechnym rozumieniu jedno z prymarnych zadań sztuki. Jak jednak zauważa Michał Bieniek:

[S]formułowanie o przekraczaniu granic sztuki pozostaje jedynie frazesem. Nie można utożsamić przekroczenia społecznego tabu na płaszczyźnie sztuki z granicami sztuki. To mylenie pojęć. I, ostatecznie, by jakąś granicę przekroczyć, należy ją najpierw odnaleźć, opisać, znać po prostu. Wobec fenomenu sztuki stajemy raczej bezradni, a na temat jej granic (jako atrybutów, cech, wyznaczników) możemy jedynie teoretyzować. Zresztą przekroczenie granic sztuki, to przecież nic innego jak przemieszczenie się poza ramy tej dziedziny (43).

W tradycyjnym ujęciu artysta to człowiek uprawniony do konfrontowania przyzwyczajęń publiczności z własnymi, nierzadko kontrowersyjnymi poglądami na proces tworzenia, sposób przedstawiania lub kreowania świata czy metody twórczej pracy. Popularne przekonania dotyczące osobowości i psychiki artysty skupiają się przede wszystkim wokół pojęcia alienacji, wyobcowania, odnoszą się do wszelkich kategorii obcości, nietożsamości, konfrontują wysublimowany i nietuzinkowy światopogląd twórcy z konformizmem i szablonowością zachowań otoczenia. Tak jednoznaczny konterfekt twórcy wyjątkowo chętnie prezentowany jest w rozmaitych utworach przynależących do literatury popularnej. Najbardziej intrygujące (i poniekąd niepokojące) koncepcje pojawiają się w fantastyce grozy, jak również w utworach kryminalnych oraz thrillerach opublikowanych w ostatnim dziesięcioleciu, o czym będzie mowa w dalszej części tekstu. To wyraźne zainteresowanie mechanizmami powstawania dzieła sztuki i procesami umysłowymi czy emocjonalnymi towarzyszącymi kolejnym etapom kreacji dzieła świadczy o szczególnej fascynacji osobowością artysty. Wyraża się tu jednocześnie pragnienie jednoznacznej identyfikacji motywów, które inspirują twórcę do stworzenia arcydzieła lub przynajmniej obiektu, który nazwać można jego namiastką.

Pozycję szczególną zajmują tutaj bohaterowie, których intencje wiążą się z konkretnym zamiarem przekroczenia granic estetycznych i etycznych jednocześnie. Trudno w tym miejscu o lepszy przykład niż powieść *Sztuka morderstwa* (oryg. *The Art of Murder*) Michaela White'a, angielskiego pisarza specjalizującego się między innymi w pisaniu biografii artystów. Przedmiotem zainteresowania jest tutaj właśnie przekraczanie granic sztuki poprzez nadawanie dziełom nowego – i w tym przypadku makabrycznego – znaczenia. W hermenezie twórczości artystycznej związek z cierpieniem stanowi *conditio sine qua non* istnienia dzieła, wikłając je zarówno w cielesność, jak i w emocje – tak widza (będącego niekiedy „uczestnikiem” owego aktu twórczego), jak i artysty (Schweizer 210). Najbardziej szokujący ma jednak być fakt, że przedmiotem czy obiektem artystycznego przetworzenia staje się ludzkie ciało. W utworze White'a, rozgrywającym się w dwóch planach czasowych – w XIX wieku i współcześnie – filozofia twórcza zaprezentowana zostaje także w ambiwalentny sposób, odpowiednio skompilowany, zgodnie z psychologicznym profilem każdego z bohaterów-morderców. Pierwszy z nich – Kuba Rozpruwacz – to najsłynniejszy seryjny zabójca na świecie,

będący przedmiotem śledztw, studiów naukowych, a także licznych filmów i literackich reinterpretacji, którego tożsamość prawdopodobnie na zawsze pozostanie zagadką. W powieści White'a jest to Williams Sandler, niespełniony malarz, który od dziecka przejawia predylekcję do zadawania cierpienia, a w wyniku splotu okoliczności ujawnia swoje mordercze fascynacje, ostatecznie zaś rejestruje dokonane zbrodnie w formie dzieł sztuki. Drugim z bohaterów *Sztuki morderstwa* jest seryjna zabójczyni (a to nieczęste także w realiach empirycznych¹) Gemma, inspirująca się rzekomymi listami Rozpruwacza i potrafiąca nie tylko zidentyfikować go jako Sandlera, lecz również czerpać z jego malarskich i pozamalarskich dokonań pomysły. Kierując się chęcią stworzenia niepowtarzalnego przedmiotu artystycznego, współczesny morderca-artysta Gemma – równie jak powieściowy Rozpruwacz niespełniona malarsko – dokonuje swoistej rekonstrukcji dzieł znanych artystów, wikłając je w związki ze zbrodnią i niewyobrażalnym cierpieniem fizycznym. Jej zamiarem nie jest jednak trawestowanie prac innych twórców, a jedynie transformacja dawnej sztuki zgodnie z własnym wyobrażeniem i ze szczególnymi potrzebami estetycznymi. Uważa ona bowiem, że „sztuka jest ponad wszystkim. [...] Każda forma sztuki ma wartość tylko wtedy, gdy autor stara się za jej pomocą oddać prawdę. [...] Artysta ma obowiązek poszukiwać prawdy, ale także prezentować ją na nowe sposoby” (White 221–222). W każdym jednak wypadku za działaniami o charakterze artystycznym stoi umysł chory, przeniknięty pragnieniem zadawania bólu, szokowania poprzez przekroczenie, naruszenie tabu, jakim jest ludzkie istnienie i cielesność.

Aby zrozumieć założenia, na jakich oparta jest sztuka w powieści White'a, należy przytoczyć definicję artysty radykalnego. Jerzy Truszkowski określa go jako osobę, która:

szuka swego korzenia ludzkiego, zwierzęcego, cielesnego, zmysłowego i umysłowego [...] nie w sensie bezrefleksyjnego zatapiania się we wspólnocie ludzkiej czy, szerzej, zwierzęcej [...]. Natomiast ujawnia nieuświadomione mechanizmy zniewalania jednostki przez dyskurs, uwarunkowania biologiczne, biosocjologiczne i wreszcie kulturowe i polityczne. Szuka korzeni [...] w sensie gąszczu korzeni uzależniających jednostkę i tworzących jej tożsamość. Pozbawia siebie oraz Inne/Innych złudzeń. Prowokuje. Prekursorsko wprowadza nowe metody, tworzy nowe sytuacje. Bezkompromisowo, a więc radykalnie w potocznym sensie tego słowa. Poddaje próbie siebie i Inne/Innych. Poddaje próbę swoją wytrzymałość i swoją tożsamość. Również cudzą. Wchodzi w interakcje z Innymi, ukazując ruchomość granic Ja i nie Ja. Jest racjonalna/y, tworzy systemy i działa systematycznie. A jednocześnie kpi ze swego i społecznego rozumu. Jest romantyczna/y w sensie zupełnie odmiennym od potocznego, gdyż nie jest sentymentalna/y. Poddaje wszelkie wartości i mity funkcjonujące w codzienności w wątpliwość (6).

Podobna metoda postrzegania i interpretowania roli artysty stanowi element twórczej postawy Gemmy, której działania, choć uwikłane w śmierć, miały pełnić funkcję podobną do dzieła sztuki. Bohaterka upozowuje ciała zamordowanych w taki sposób, aby stały się nową, wielowymiarową rekonstrukcją dzieł dawnych mistrzów.

1 Por. Jarosław Stukan, *Seryjni mordercy* (2008); Kazimierz Pospiszyl, „Typy seryjnych morderców na tle seksualnym” (2003); Stephen J. Giannangelo, *Psychopatologia seryjnego morderstwa. Teoria przemocy* (2007).

Jej „pierwsze morderstwo jest odbiciem słynnego obrazu *Syn człowieczy* belgijskiego surrealisty René Magritte’a [...]. Obraz w czarnym garniturze, z jabłkiem na wysokości twarzy. Drugie morderstwo powieli ten schemat: to *Uporczywość pamięci* Salvadora Dalego” (White 106). Następne zabójstwa odnoszą się kolejno do: *Studium portretu papieża Innocentego X Velázquez* Francisa Bacona, portretu żony Pabla Picassa, *Krzyku* Edvarda Muncha, wreszcie do jednego z autoportretów Vincenta van Gogha. Makabryczny mariaż sztuki i śmierci staje się odbiciem fantazji seryjnej zabójczyni, która w drobiazgowy, a zarazem diaboliczny sposób stara się wykreować własne *opus magnum*. Kopiując bowiem arcydzieła mistrzów, Gemma stara się odtworzyć „tajemnicę pośmiertnego wizerunku. Jedyną możliwą formę Życia po Śmierci” (White 73). Upozowane dzieła-ofiary miałyby w ten sposób demaskować same siebie, zarówno służyć jako środek do uzyskania autentyczności, jak i pełnić funkcję tworzywa inscenizacji. U podstaw tego dążenia leżało cytowane już przeświadczenie bohaterki o tym, że „artysta ma obowiązek poszukiwać prawdy, ale także prezentować ją na nowe sposoby” (White 307) – nawet jeśli wprowadza to sztukę w relację z cierpieniem i umieraniem.

Ów artystyczny dyktat zyskuje w powieści White’a nadrzędną wykładnię, związaną z tożsamością najsłynniejszego seryjnego mordercy – Kuby Rozpruwacza. Jak bowiem Gemma wyznaje ścigającemu ją detektywowi: „listy [Kuby Rozpruwacza] stały się dla mnie inspiracją. Ujawniły mi mianowicie, że [...] był [on] bardzo utalentowanym artystą [...]. To odkrycie gruntownie mnie odmieniło. [...] Nie musiałam uciekać się [już] do tak prymitywnych technik, jak malowanie” (White 376). Ten radykalizm artystyczny nie wiąże się jednak wyłącznie z indywidualnymi dążeniami bohaterki, albowiem w wymiarze uniwersalnym zyskuje potwierdzenie jako jeden z wykładników sztuki otwartej, w tym choćby body artu. Wszak jest to:

Nurt sztuki, który nie chce być grą, nie chce tworzyć iluzji, a wszystkie swoje dokonania potraktować jako twórczy element życia. Jeżeli uznaje się, że człowiek jest zarówno mięsnością i psychicznością, to działanie na mięsność może przynosić dla samopoznania skutki równorzędne jak działanie na psychiczność. Sytuacje ekstremalne ujawniają drzemiące w człowieku siły, emocje, wspomnienia. Takie nastawienie suponuje transgresyjność – gwałtownymi środkami należy wyrwać ciało z jego homeostazy, aby wywołać z człowieka to, co w nim głęboko ukryte. Ciało jest tutaj nie tylko narzędziem ewokacji pewnych wrażeń, ale przede wszystkim ich źródłem. Z zależności ciało – psychika po raz pierwszy jasno zdała sprawę psychoanaliza – okazuje się tutaj, że body-art nie jest niczym innym jak tylko jej praktycznym przełożeniem (Białkowski 1).

Jeśli weźmiemy pod uwagę, że w pracach Gemmy ludzkie ciało (cierpiące, okaleczone) w istocie staje się tworzywem sztuki, to analogia do postulatów body artu stanie się jeszcze wyraźniejsza, aczkolwiek oczywiście „przykrojona” odpowiednio do aberracji psychicznych bohaterki. Ból jest w tej formie sztuki elementem konstytutywnym, sprzyjającym wyrażaniu ekspresji. „Wśród akcesoriów używanych w działaniach body art natknąć się możemy na noże, igły, innego rodzaju szpikulce czy nawet broń palną. Narzędzia te służą samookaleczeniu” (Białkowski 1). W powieści White’a to okaleczanie każdorazowo dotyczy jednak osób trzecich, uprzedmiotowionych i sprowadzonych do roli obiektu, który dopiero stanie się arcydziełem. Gemma następująco wypowiada się

o swoim pierwszym „dziele”: „zaatakowałam naszego ogrodnika [...]. Byłam naprawdę zadowolona z wyniku [...]. Ta kombinacja jasnej czerwieni, nieco ciemniejszych mięśni oraz bieli kości... Naprawdę piękne. [...] Sam atak był dziełem sztuki” (White 376). I choć „w psychicznie prawidłowo rozwiniętym człowieku ból rodzi naturalne i natychmiastowe uczucie wstrętu, odrzucenia i powoduje reakcję ucieczki [to także] ból ustanawia instynktowną granicę, poza którą wychylenie się jest niedorzecznością z punktu widzenia pragmatyki biologicznej” (Białkowski 2).

Teoria sztuki otwartej na doświadczenia inne niż to, co dotychczas znane, w ujęciu bohaterki powieści White’a wykracza jednakowoż poza tradycyjnie akceptowaną moralność i jest etycznie pozbawiona jakiejkolwiek wartości. Seryjna morderczyni w oczach ścigających ją policjantów jest monstrum, które poszukuje pretekstu, by zabijać, realizować swoje fantazje, natomiast z pewnością nie jest w najmniejszym stopniu artystką. Potrzeba zabijania dominuje tutaj nad pragnieniem dokonania przełomu w dziedzinie sztuki. Gemma zabija, ponieważ w jej naturze leży instynkt przemocy, nie determinuje jej impuls aktu twórczego, choć bohaterka przeświadczona jest o jego prymarności.

Warto wszakże zauważyć, że w rozważaniach dotyczących artystów dość często pojawiają się spekulacje odnoszące się do ich psychicznej odmienności, powszechne jest także przeświadczenie o prawie artysty do przekraczania norm czy barier moralnych zarówno w sztuce, jak i w życiu. Jak konstatuje Stanisław Leon Popek, „od zamierzchłych czasów twórca to był ten inny albo odmienny. [...] Już w starożytności w refleksji filozoficznej pojawił się pogląd o patologicznych naturach myślicieli i twórców” (40). Tendencja ta łączyła się – zarówno wówczas², jak i obecnie – w znacznym stopniu z przekonaniem o powiązaniu geniuszu z szaleństwem. Prawdziwość przeświadczenia o korelacji pomiędzy chorobą psychiczną a talentem twórczym podważyły wprawdzie badania prowadzone w drugiej połowie XX wieku, jednak w uproszczonej formie osąd taki trafił do masowego odbiorcy, co nadało mu charakter mniemań powszechnych i ustanowiło określony archetyp, realizowany potem w rozmaitych produktach kultury popularnej. Owa niezmiennosc cech artysty umożliwia takie jego rozpoznanie, które dostosowuje się do ogólnych oczekiwań odbiorców, co wpisane jest w pewną konwencję kreowania postaci twórcy. Na ten stereotypowy portret artysty składają się zwykle takie cechy, które stawiają go w opozycji do ogółu, umożliwiają zidentyfikowanie jako jednostki odznaczającej się skłonnością do izolacji, sprzeciwiającej się regułom obyczajowym czy społecznym. W wielu wypadkach bycie artystą determinowane jest także jakimś psychicznym odkształceniem, aberracją o charakterze umysłowym, co wpływa nie tylko na relacje z otoczeniem, lecz przede wszystkim na dobór twórczych metod. W konwencji kryminalnej z reguły wiąże się to z upodobaniem do odbierania życia, bądź aktami agresji ukierunkowanymi na zadawanie cierpienia innym. Warto jednak dodać, że wykazano, iż w istocie istnieje pewna korelacja pomiędzy tendencjami do zaburzeń emocjonalnych, emocjonalną nadwrażliwością, skłonnością do uzależnień itp. a zdolnościami twórczymi. Jak podsumowuje dotychczasowe ustalenia Popek:

2 Pisząc o podobnym sposobie postrzegania artysty, Popek przywołuje poglądy Arystotelesa i Demokryta, by następnie stwierdzić, że „zbliżony pogląd prezentowali tacy myśliciele, jak: Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, a także w pewnym stopniu L. Loewenfeld” (41).

według E[dwarda] Nęcki można przyjąć, że osoby chore na schizofrenię przejawiają pewne cechy osobowości i wzorce myślenia charakterystyczne także dla twórców [...]. Inni badacze (Eysenck i Claridge) wskazują na możliwość istnienia wspólnego pnia genetycznego genialności i schizofrenii, przy widocznych różnicach na poziomie fenotypu (E. Nęcka 2000). Badania Barrona (1972) i Harringtona (1981) wykazały podobieństwa procesów osób chorych na schizofrenię i osób twórczych [...]. Zauważono natomiast istotne różnice, dotyczące schizofrenicznej anhedonii – czyli niezdolności do przeżywania przyjemnych stanów afektywnych, kontrastujących z niekiedy wręcz hedonistyczną postawą twórczą (*Psychologia twórczości plastycznej* 48).

Konstrukcja powieściowych artystów-zabójców u White'a jest oparta na stereotypowym sposobie postrzegania psychiki twórcy. Ich mordercze skłonności są w pewnym stopniu powiązane z nadwrażliwością, ukierunkowaną jednakowoż na zaspokojenie własnych popędów. Z tego zresztą powodu autor czyni swoich bohaterów wielokrotnymi zabójcami, sytuując ich w związku z tym w pozycji osób, o których świecie wewnętrznym wiadomo równie mało, a więc seryjnych morderców. Ta intrygująca zależność funkcjonująca w pop kulturze jest potwierdzona zarówno przez badania nad psychiką wielokrotnych zabójców, jak i przez wnioski wyciągnięte w odniesieniu do procesów twórczych i sposobu funkcjonowania umysłu artysty. W wyobrażeniu White'a oba te aspekty są do siebie zbliżone w tym sensie, że twórca realizuje zamiar kreacji, która początkowo pozostaje w sferze jego imaginacji, a morderca najpierw przechodzi przez tzw. fazę przedkryminalną (Pospiszyl 50), podczas której fantazjuje o zadawaniu tortur i śmierci, by dopiero potem przejść do ich urzeczywistnienia w samym akcie zabójstwa. White odnosi się do psychologicznych uwarunkowań tzw. sprawcy zorganizowanego, a zatem takiego, który „działa planowo i cyklicznie, starannie planuje i realizuje zbrodnię”, a „zanim zdecyduje się [on] na dokonanie zbrodni, miesiącami, a nawet latami (na wspomnianym już etapie przedkryminalnym), śledzi i bada potencjalną ofiarę, aby szczegółowo poznać jej nawyki, rozkład dnia, upodobania” (Has-Tokarz 346–47), co skutecznie ułatwi mu dokonanie zbrodni. W powieści White'a takie zachowanie cechuje zwłaszcza Gemmę, która z ogromną starannością organizuje i wykonuje swoje zbrodnie. W jej poczynaniach nie ma żadnej przypadkowości, jest za to widoczne szczególnie rozplanowanie działań i rozpoznawanie ofiar oraz terytorium, na którym finalnie „wystawione” zostaje upozowane ciało.

White jednak, konstruując fabułę powieści, idzie o krok dalej i podejmuje się zreinterpretowania historii Kuby Rozpruwacza. Sięga w tym celu po jedną z teorii dotyczących tej zagadki, według której słynnym seryjnym mordercą był malarz Walter Richard Sickert. Hipotezę taką stawia m.in. Patricia Cornwell³, amerykańska autorka niezwykle poczytnych powieści kryminalnych, która – zafascynowana dziewiętnastowieczną

3 Do podobnych wniosków dochodzi także popularny dziennikarz Stephen Knight, który w pracy *Jack the Ripper: The Final Solution* (1976) przedstawia teorię niejako łączącą Sickerta z innym podejrzanym w tej sprawie, a mianowicie księciem Albertem. Jest to jednak hipoteza opierająca się na niezbyt wiarygodnych podstawach. O związku malarza z tajemniczymi zbrodniami w Whitechapel pisze również Jean Overton Fuller w pracy *Sickert and the Ripper Crimes* (1990).

tajemniczą serią zbrodni – postanowiła na własną rękę przeprowadzić badania mające na celu zidentyfikowanie tożsamości mordercy. Jednym z dowodów popierających tezę Cornwell jest specyfika obrazów Sickerta. Autorka konstatuje m.in., że:

wiele kobiet namalowanych przez [niego], czy to nagich, czy ubranych, ma odsłoniętą szyję, którą przecina czarna linia, nasuwająca skojarzenia z poderżniętym gardłem lub dekapitacją. Niektóre ciemniejsze obszary wokół gardła postaci to cienie, lecz grube, czarne linie, które mam na myśli, wyglądają naprawdę dziwnie. Nie jest to biżuteria, jeśli więc Sickert malował tylko to, co widział, czym mogą być owe kreski? Jeszcze większe zdziwienie budzi obraz *Patrol* z roku 1921 – przedstawiający policjantkę z wylupiastymi oczami, ubraną w bluzę ze stójką, spod której widać grubą, czarną linię przecinającą jej gardło (116).

Niepokojący wydźwięk niektórych prac tego malarza, jego rzekomo psychopatyczna osobowość, a także kilka innych argumentów, pozwalają Amerykance domniemywać, że pod pseudonimem Kuba Rozpruwacz ukrywał się właśnie Sickert. W utworze White'a Rozpruwacz jest także niespełnionym, żądnym sławy i oczywiście niezrozumianym przez otoczenie malarzem. Mimo użycia innego nazwiska – William Sandler – jest to czytelne nawiązanie do Sickerta, a w powieści odnaleźć można przecież jeszcze pewne analogie między opisami obrazów a faktycznymi dziełami malarza czy nawet jego osobowością.

Imperatywem, którym kierował się powieściowy morderca, jest stworzenie arcydzieła, jakim jest „seria morderstw” (White 376). W ujęciu White'a filozofia artystyczna stanowi determinantę kierującą poczynaniami seryjnego mordercy. Ten zresztą wprost stwierdza, że:

podstawową sprawą dla artysty jest struktura. [...] Aby z powodzeniem zrealizować dzieło, trzeba korzystać z pewnych zasad, wskazówek. Słowem, trzeba przestrzegać dyscypliny. Bez niej nie ma mowy o prawdziwej sztuce, pojawia się bezwartościowa anarchia [...]. Tym, co odróżnia prawdziwego artystę od marnego wyrobnika jest jego podejście do każdej pracy i przyjęty rygor oraz inteligencja (249–250).

Te same zasady dotyczą tutaj zarówno sztuki, jak i odbierania życia, ponieważ dowodzą doskonałości w każdej z tych dziedzin. Artysta i morderca mają zatem jedno i to samo zadanie – dążyć do perfekcji wszelkimi możliwymi metodami. Z tego zresztą powodu w utworze White'a seryjna morderczyni Gemma, kopiująca arcydzieła mistrzów i imitująca poczynania Rozpruwacza, zostaje ujęta, natomiast Sandler, podążający własną drogą twórczą, pozostaje bezkarny.

Również mniemania bohatera o sztuce wpisane są w specyficzny sposób postrzegania rzeczywistości przez osobę, której umysł ogarnia obsesja na punkcie sztuki tak autentycznej, że aż potrzebującej „ofiary”, aby sprostać imperatywowi artystycznemu. Powieściowy Rozpruwacz wyznaje: „zacząłem traktować ludzkie istoty jak zabawki lub też tworzywo do moich dzieł” (121). To znamienne urzeczowienie ofiary charakterystyczne jest dla niektórych seryjnych morderców, niedostrzegających w ofiarach ludzi, lecz uprzedmiotowione obiekty. Bohater White'a jest artystą poszukującym spełnienia zarówno jako twórca, jak i pozbawiony uczuć, wyrachowany socjopata; jak sam o sobie powiada, osiąga dość wysoki status społeczny ze względu na swoje zdolności

aktorsko-naśladowcze (White 121–122). Dla świata zewnętrznego jest on normalnym, a nawet czarującym członkiem społeczności, który dla własnych korzyści manipuluje tymi wyobrażeniami. Kompleks niższości powoduje, że Sandler jest szczególnie uwrażliwiony na sztukę we wszystkich jej przejawach. Poznaje osobiście prerafaelitów – Williama Morrisa i Edwarda Burne-Jonesa – którzy umożliwiają mu zaistnienie w artystycznym *milieu*, dzięki czemu już jako młody człowiek staje się on nadwornym malarzem oksfordzkiej śmietanki towarzyskiej. Wysoka pozycja społeczna sprzyja ukrywaniu jego mrocznej pozaartystycznej działalności. W rzeczywistości sam Sickert – przynajmniej według informacji przywoływanej już Cornwell – był osobnikiem nader tajemniczym, powściągliwym, choć niezwykle czarującym i lubianym w wielu kręgach towarzyskich. Bywał także samotnikiem, a lokalizacja niektórych jego pracowni pozostaje do dziś nieznana, tak samo jak kilka innych miejsc pobytu. Dodać należy, że Sickert lubił podróżować, a według Cornwell mógł być odpowiedzialny za kilka zabójstw i incydentów mających miejsce poza East Endem oraz ludzko podobnych do morderstw Rozpruwacza (Cornwell, *passim*). Mimo że jest to wciąż niepotwierdzona hipoteza, widać jej znaczący wpływ na konstrukcję bohatera u White'a. Beletrystyczna postać malarza-sybaryty-mordercy, który za wszelką cenę stara się stworzyć własne *opus magnum*, stosując metody powszechnie uznawane za niezgodne z etyką czy człowieczeństwem w ogóle, jest więc dość blisko spokrewniona z przedstawieniem Sickerta w pracy Cornwell. Z wielu bowiem relacji wiadomo, że Sickert lubił teatr, niekiedy przebierał się i w ten sposób zabawiał znajomych, był miłośnikiem wszelkiego rodzaju gierek związanych z ukrytymi tożsamościami. W *Sztuce morderstwa* bohater wyraźnie chęłpi się swoimi zdolnościami do naśladowania innych: „przekonałem się, że całkiem dobry ze mnie aktor, przypuszczam, że mam wrodzony talent [...]. Nauczyłem się zmieniać głos i udawać przeróżnych ludzi. Eksperymentowałem z ekscentrycznymi ubiorami, zarostem na twarzy, farbowaniem włosów i rozmaitymi postawami” (84). Te same umiejętności przydają się bohaterowi w kontaktach z ludźmi, których usługi bądź towarzystwo są mu niezbędne do osiągnięcia celu. Staranność, z jaką Sandler dąży do stworzenia własnego *opus magnum*, przywodzi na myśl przygotowania, jakie poczynić musi artysta, aby wykreować dzieło swojego życia, a także seryjny morderca (typ zorganizowany), który metodycznie planuje zbrodnię. Wszystko to sprawia, że bohater narracji White'a ma o wiele więcej cech charakterystycznych dla realnie istniejącego artysty niż fikcjonalnej postaci, niefunkcjonującej poza wewnętrznym polem odniesieniowym (Hrushovski 15) powieściowego świata.

Portret psychologiczny Sandlera łączy w sobie elementy typowe dla osobowości seryjnych morderców z czynnikami charakterystycznymi dla zachowań twórców-geniuszów. Obsesja powieściowego artysty odzwierciedla bowiem nie tylko pasję zabijania, lecz także dążenie do stworzenia dzieła, które unieśmiertelni jego twórcę. Ważnym elementem pozostaje tu podstawowa motywacja wszelkiej aktywności artystycznej, jaką jest – prócz indywidualnego talentu – wyobraźnia, której potencjalna nieograniczoność w szczególny sposób rzutuje na etyczną problematyczność morderstwa. Zwłaszcza że imaginacja – jak zauważa na przykład Włodzimierz Duch – może służyć w takim przypadku jako swego rodzaju laboratorium, w którym testuje się fortunność pozornie nierealizowalnych pomysłów czy idei:

stany wewnętrzne mózgu powstają w wyniku bycia w świecie, potrzeby działania w świecie. Dzięki pamięci i wewnętrznej dynamice mózgu złożone stany wewnętrzne mogą powstawać bez bezpośredniej interakcji ze światem. Wyobrażenia pozwala przeżywać różne warianty sytuacji, szukać bardziej korzystnych rozwiązań, zmieniać przyszłe zachowania (1).

W trakcie procesu twórczego artysta poszukuje zatem rozwiązań umożliwiających realizację swoich potrzeb, zaspokajających dążenia o charakterze ekspresyjnym. Maria Gołaszewska, próbując odpowiedzieć na pytanie, kim jest artysta (w monografii tak właśnie zatytułowanej), stwierdza, że „proces twórczy zmierza ku uzewnętrznieniu pomysłu, koncepcji, uczynienia jej widzialną, dostępną innym ludziom” (17), a więc wiąże się nierozdzielnie ze światopoglądem czy funkcjonowaniem intelektualno-emocjonalnym artysty. Te zaś aspekty w powieści White’a nieodmiennie wikłają się w zbrodnię. Sandler, oglądając scenę ostatniego ze swoich morderstw, wyznaje, że w chwili, gdy ujrzał w świetle dziennym rezultat swojej nocnej wyprawy, uznał, że „nie było potrzeby malowania, przedstawiania na płótnie”. Po chwili zaś dodaje: „oto moje dzieło sztuki leżało przede mną na łóżku, podobnie jak wcześniejsze, które stworzyłem i pozostawiłem na mokrej ziemi w ciemnych zaułkach. [...] Było to dzieło na wielką skalę. Każde z morderstw samo w sobie było niezwykle piękne, lecz razem... Razem stanowiły *Gestalt* – arcydzieło” (291). Przeświadczony, że dokonał największego odkrycia związanego ze sztuką, Sandler doznaje iluminacji, jest przekonany, że stworzył „najbardziej rewolucyjne dzieło sztuki od czasu, gdy Giotto jako pierwszy wynalazł zastosowanie perspektywy” (White 330). Jako socjopata Sandler nie potrafi zatem odróżnić sztuki nieszkodliwej, choć pięknej, od rezultatów makabrycznego aktu przemocy. Pochłonięty własną wizją zainicjowania nowego nurtu artystycznego i naznaczony złem, buduje fałszywe przekonanie o nowej wartości, jaką udało mu się osiągnąć. W tym zresztą działaniu wyrażnie także zarysowuje White korelację pomiędzy umysłem obsesyjnie pożądanym wielkości a umysłem zorganizowanego seryjnego mordercy, realizującego swoje wizje poprzez wprowadzenie ich w czyn. Rozgrywka z policjantami jest w obu przypadkach determinowana chęcią potwierdzenia własnej wielkości, zaspokojenia pragnienia, jakie narzuca rozbuchane ego. Rozgłos jest niezbędnym elementem, który przynosi psychiczną satysfakcję zarówno artyście, jak i mordercy, unieśmiertelniając ich poczynania.

Warto zresztą zauważyć, że owo dążenie do osiągnięcia artystycznej nieśmiertelności wyraża się w powieści poprzez liczne porównania do dawnych mistrzów, *expressis verbis* czynione przez Sandlera. Stawiając siebie w jednym rzędzie z Giottem, da Vincim czy Boschem, bohater dowartościowuje własne osiągnięcia, stawia znak równości pomiędzy swoimi dokonaniem a dziełami klasyków. Tego typu odniesienia pozwalają też White’owi uwypuklić elementy narcystyczne w osobowości artysty, jak i zasygnalizować pewien dysonans. Choć bowiem w mniemaniu Sandlera jest on równy Giotto, da Vinciemu czy Boschowi, to jednak przemoc nie była narzędziem pracy tamtych. Owa postulowana przez bohatera autentyczność także i w tym wymiarze może zostać zakwestionowana, bowiem ani śmierć, ani cierpienie modelu nie mają prawa stać się składnikiem arcydzieła – ponieważ wówczas, o czym wielu współczesnych twórców zdaje się niekiedy zapominać, przekracza się tę cienką granicę między *l’homme capable* a *l’homme faillible*.

Autentyczność dzieła sztuki staje się istotnym czynnikiem kwalifikacyjnym „dzieł” naśladowczyni Sandlera, Gemmy, której prace są nie tylko determinowane skłonnościami rozbudzonymi dodatkowo listami Williama, lecz ponadto inspirowane naśladowanymi przez nią płótnami ekspresjonistów czy surrealistów. W trakcie dyskusji o autentyczności aktu twórczego Gemma stwierdza, że jej dążenie do wykreowania dzieła idealnego wiąże się z pragnieniem odnalezienia metody, która byłaby doskonalsza od dotychczasowych tradycyjnych form związanych z przedstawieniem rzeczywistości w sztukach plastycznych. Jednak celebrowanie innowacyjności i autentyczności jest w sprzeczności z formułą sztuki opartej na naśladownictwie. Instalacje z ciał ludzkich, które mają imitować prace mistrzów, dodatkowo inspirowane poczynaniami seryjnego mordercy, nie są wszak niczym innym jak kopią, do której skonstruowania użyto jedynie innego środka ekspresji, natomiast tematyka czy układ pozostały identyczne. Paweł Beylin, pisząc o sztuce i formach jej naśladowania, konstatuje, że „konwencje istniejące w każdym dziele artystycznym, w dziełach wartościowych są środkiem realizacji zamierzeń artysty, zbiorem reguł organizujących materiał w dzieło. Stanowią reguły gry artystycznej, ale same nie są grą” (221). Tym samym obsesyjne marzenia Gemmy (a w pewnej mierze i Sandlera) o nieśmiertelnieniu poprzez formę ulegają swoistej deformacji, są niemożliwe do zrealizowania. Powtarzalność tematyki, choć idzie w parze z szokującą zamianą materii będącej tworzywem dzieła, świadczy tu jedynie o twórczej niemocy, dowodzi nie tyle artystycznych kwalifikacji bohaterki, ile jej indolencji i niewrażliwości na hermeneutyczną doniosłość sztuki jako ekspresji konkretnych wartości estetycznych i etycznych – przynajmniej tak długo, jak długo traktować się będzie przeciwnie (także względem wektora wartościowania) zjawiska reprodukcji i produkcji.

Ta swoście pojęta polemika z wartościami obecnymi w sztuce staje się w powieści White’a *leitmotivem*, zwłaszcza z uwagi na dość szczegółowe opisy dzieł dawnych mistrzów, przywołanie szczegółów z ich biografii, a także obszerne partie dialogowe poświęcone dyskusji nad różnymi aspektami sztuk plastycznych. Angielski autor w fascynujący sposób łączy hipotezę dotyczącą tożsamości Rozpruwacza i wpisuje historię mordercy w rozważania o wartościach, jakie niesie ze sobą sztuka, ta autentyczna, ale też ta z pogranicza, uznawana za wykroczenie, za estetyczny bunt. White z wprawą kreśli również psychologiczny wizerunek artysty, wpisując go w tradycyjny i kulturowo ugruntowany sposób jego postrzegania. Wszystko to zaś sprawia, że sztuka uznawana w obiegu powszechnym za wysoką spleta się w *Sztuce morderstwa* z aspektami popularnymi, kierując zarazem uwagę na interpretacyjne zawiłości ewokowane już przez sam tytuł, który w lekturze powierzchownej niepokojąco szybko może tracić na paradoksalności.

Bibliografia

- Białkowski, Łukasz. „Body art – sytuacja transgresyjna”. Wydział Filozofii UJ, 2003. Web. 11.10. 2011.
- Beylin, Paweł. *Autentyczność i kicz*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- Bieniek, Michał. „Granice przekroczenia”. *Dyskurs* 3 (2005): 42–66.

- Cornwell, Patricia. *Kuba Rozpruwacz. Portret zabójcy*. Tłum. Janusz Ochab. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004.
- Czerwiński, Arkadiusz i Kacper Gradoń. *Seryjni mordercy*. Warszawa: Muza, 2001.
- Duch, Włodzimierz. „Umysł, świadomość i działania twórcze”. *Kognitywistyka i Media w Edukacji* 1/2 (2008): 9–33.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Tłum. Piotr Salwa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994.
- Giannangelo, Stephen J. *Psychopatologia seryjnego morderstwa. Teoria przemocy*. Tłum. Jarosław Groth. Poznań: p→q, 2007.
- Gołaszewska, Maria. *Kim jest artysta*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1986.
- Has-Tokarz, Anita. *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010.
- Hrushovski, Benjamin. „Poetic Metaphor and Frames of Reference: With Examples from Eliot, Rilke, Mayakovsky, Mandelshtam, Pound, Creeley, Amichai, and the *New York Times*”. *Poetics Today* 1(1984): 5–43.
- Kołąkowska, Wioletta. „Socjopsychologiczne ujęcie osobowości seryjnych morderców”. *Przegląd Policyjny* 3/4 (2002): 145–157.
- Pawliszyn, Aleksandra. „Transgresyjne aspekty dzieła sztuki”. *Estetyka i Krytyka* 15/16 (2008–2009): 120–131.
- Popek, Stanisław Leon. *Psychologia twórczości plastycznej*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2010.
- Pospiszyl, Kazimierz. „Typy seryjnych morderców na tle seksualnym”. *Przegląd Więziennictwa Polskiego* 40/41 (2003): 48–56.
- Schweizer, Harold. *Suffering and the Remedy of Art*. Nowy Jork: State University of New York Press, 1997.
- Stukan, Jarosław. *Seryjni mordercy*. Opole: Prometeusz, 2008.
- Truszkowski Jerzy. *Artysta radykalny*. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004.
- White, Michael. *Sztuka morderstwa (The Art of Murder)*. Tłum. Maciej Szymański. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011.
- Wierciński, Andrzej. „Paula Ricoeura antropologiczna hermeneutyka osoby jako *l’homme capable*”. *Analiza i Egzystencja* 19 (2012): 161–176.

Streszczenie

Powiązania pomiędzy sztuką a aberracjami o charakterze psychologicznym od dawna fascynują zarówno psychologów, jak i teoretyków sztuki, a obecnie stały się nośnym tematem literackim. Przykładem tego zjawiska jest powieść Michaela White’a *Sztuka morderstwa*, w której pojawiają się motywy związane z uwikłaniem sztuki w zbrodnię. Stereotypowe przeświadczenie o korelacji między aktem twórczym a cierpieniem powiązane zostaje z reinterpretacją postaci seryjnego mordercy, w tym wypadku słynnego Kuby Rozpruwacza. Powieść White’a stanowi egzemplifikację próby wyjaśnienia bodźców twórczych jako tajemniczych i destrukcyjnych, wpisując się w modę, która nastąpiła po ukazaniu się powieści Dana Browna *Kod Leonarda da Vinci*.

Abstract

Death in the Name of Art, or How Jack the Ripper Has Become a Painter in Popular Literature: The Case of Michael White's *The Art of Murder*

Connections between art and various forms of psychopathy have long fascinated psychologists as well as art critics and have recently become a potent literary theme, as exemplified in Michael White's novel *The Art of Murder*, featuring the motif of an artist involved in murder. The article demonstrates how the stereotypical conviction about the correlation between artistic creation and suffering is reinterpreted in the novel via the figure of serial killer, in this case Jack the Ripper. It is argued that White's novel exemplifies a trend of describing a creative act as mysterious and destructive alike, which developed in the wake of the publication of Dan Brown's *The Da Vinci Code*.

A Vicious Circle: How Canon Continues to Reinforce Sex Segregation in Literature in the 21st century

This essay examines the role that the Western canon plays in perpetuating sex segregation in 21st century literature. Sexism in the literary canon has been considered problematic for a significant period of time, ever since many early feminist critics, such as Virginia Woolf, pointed to the unfair treatment of literary works written by women (95–96). Owing to the civil rights movement of the 1960s, this topic was extended to include many other minority groups, emphasizing the overrepresentation of white heterosexual men in the canon. The debates finally culminated in the canon wars in the 1980s and 1990s (e.g.: Thomson 125; Redfield 209–212; Purves 110–113; Robinson 38–48). Since then the situation of women in literature has improved, largely thanks to the endeavors of those who championed women's rights and gender equality. Nonetheless, it seems that the Western canon still encourages the belief that great literature is predominantly male, while female literature often is substandard and belongs in a sub-canon that is frequently depicted as inferior. Such a rift in the approach towards male and female authors stems from several issues that I will discuss in this essay, primarily connected with such questions as the purpose of canons and the process of canon formation. To provide some additional detail on the topic, I will also offer a historical glance at the situation of women within literature and provide present-day examples of dismissive approaches towards female literature. I will also comment on the claims that revisions of the canon are ultimately politically motivated.

I will attempt to illustrate my point that prejudice towards women's writing still exists by providing statistical data I have gathered from three sources. The first source is constituted by various lists purporting to identify "the best novels," "best works of fiction," or "novels everyone should read". These lists focus primarily either on works written in the late modern period (i.e. after the French Revolution) or in the 20th century and were published around the turn of the millennium. They fall into two categories: reader polls and expert rankings. The second source should be considered auxiliary to the previous one. By analyzing the statistics for female authors who have won the Pulitzer Prize in the 20th century, I attempt to gauge whether sexist attitudes were particularly prominent during any period of the century. Finally, I will also provide a survey of how male and female authors are categorized on the Wikipedia in order to determine whether the criticism of scholars and authors that the categorization is done in a discriminatory manner is merited.

The nominal purpose of any canon is to provide a selection of the best a given type or field of literature has to offer. This selection is arbitrary and often ideologically charged on the one hand; on the other, it is placed in a privileged position and often is approached with reverence, while denouncing the quality or position of canonical works is often seen as an act of iconoclasm. The canon essentially is a grand narrative dictating what “true” and “great” literature is and should be. The primary reason for the privileged position of the canon is the fact that it is established by authors, literary critics, reviewers, and scholars; in other words, people who have gathered a high amount of cultural capital, reproducing the divisions within society (Guillory 5–6). The canon also is a device that stimulates the publishing market, which in turn supports it in this capacity. This relation is illustrated by many lists that declare which “X novels you have to read before you die,” as well as by various ceremonies which award prizes and boost readership. However, it has to be stressed that literary canons do have a purpose and are useful. They inform readers of certain tendencies among those who establish them, and the times in which the canons were formed. They also emphasize certain traits characteristic of an era or a genre, and they often serve as shortcuts for readers, suggesting works considered exceptional.

Although canons are primarily created by those with cultural capital, it should be kept in mind that there are other factors that influence them, such as audiences. Many works were finally included into the canon only thanks to their long-lasting popularity, even if at first they were disparagingly dismissed as entertainment for the masses. However, their inclusion into the canon often has led to revisions in the canon itself. Changes in the approach towards “great literature” can also be motivated by other factors, such as new literary movements. This can be illustrated by Herman Melville’s *Moby Dick*, which was heavily criticized when it was originally published, to the point that, along with Melville’s next book, *Pierre*, it led some to question the author’s sanity (Delbanco 179). It was only when the grand narrative of modernism began to introduce new rules of what “great” literature is that Melville entered the canon, and *Moby Dick* became recognized as his *opus magnum*. Both these factors are crucial to the topic at hand. First of all, the long-standing popularity of some female authors was an important factor in securing their position in the canon, even before this topic was widely debated. Second of all, the changes in the canon in different literary periods allow us to recognize that the quality of literary works is context dependent at least in some degree. This creates ground for the reassessment of works once rejected as inferior, regardless if this was a result of their subject matters or the sex of the author. In this context, the canon wars can be seen as an attempt to redefine the white, heterosexual, male perspective that has been considered central to the canon.

Canons also play a hermeneutical role that can ensnare the author. They set readers’ expectations in relation to the topics that one’s works focus on, their style, form, and a multitude of other characteristics. This was what Mark Twain had in mind when he called the author “a manacled servant of the public” (qtd. in Lowry 120). The fear of losing one’s popularity or writing a book that will be dismissed by

the literary establishment and/or one's readers as inferior as it did not meet their expectations often serves to keep authors in check, entrapping them in a given style, similar topic matters, and discouraging them from experimentation. In the case of women authors, many have decided to conform to the expectations raised for female literature. However, not conforming to these expectations does not solve the problem as such writers still suffer from the prejudices surrounding women's writing and are arbitrarily categorized as "women's literature" only or primarily on the basis of their sex, without paying attention to the works themselves. The sex of the author, rather than the characteristics or qualities of one's writing, automatically assigns that person to a given canon. Furthermore, it is a canon that has been seen as inferior.

This approach goes back to the past. As Baym writes in relation to American literature, critics frequently adopted a stance that was dismissive of female authors, and manipulated the discourse of literary criticism in such a way as to prove that women do not write proper literature (128–130). Furthermore, Baym also notices the topics that women's literature focused on were deemed as not American in their nature, which was used to justify their absence in this specific canon. She also points out the fact that some critics saw the act of authorship as inherently masculine (137–138). This was not always the case, and as Tuchman and Fortin remind their readers, novel writing originally was seen as a primary feminine field that was considered neither a prestigious nor a proper profession. It only became seen as such after an increasing amount of men had begun to gain prominence in the late Victorian period ("Fame and Misfortune" 73–74; "Edging Women out" 310, 323–324). Tuchman and Fortin's study of the fame of English female authors in the 19th century, based on the *Dictionary of National Biography* and the *British Museum Catalogue*, established that entries about women were written in a different way than those about men. An entry for a female author would focus on such issues as the socioeconomic status of their family, represented by the father or the husband, and their social connections. Similar issues would be treated differently in connection with one's gender, and, for example, marriage was differently treated in the case of men and women writers ("Fame and Misfortune" 80–81). Female authors often would be treated in an unfair manner, e.g. the Brontë sisters were all listed and discussed under Charlotte. The late Victorian period divided the novel into two types: the popular novel and the art novel. The former was the predominant area in which women writers were active and was disparaged by the literary community as an element of mass culture. The latter, along with works of non-fiction, occupied a high position in this hierarchy. This distinction further marginalized women, as the art novel was inscribed into the aesthetic beliefs of the time which required a public school and Oxbridge education that was denied to women on an institutional level. Ironically, male authors associated with the popular novel, although not critically recognized at the time, such as Charles Dickens, managed to secure fame in later years, while many female artists of the period continued to be considered inferior. This follows suit with the idea that men come to dominate fields that previously were dominated by women, once these gain respectability ("Fame and Misfortune" 73–74). The position of women in the canon

is best illustrated by the differences in the names the DNB uses to categorize male and female authors. The former are labeled as “men of letters”, the latter as “minor women writers” (“Fame and Misfortune” 78).

From the present-day perspective, it is clear that increasingly more women authors, both historical as well as contemporary, have been included into the canon. Although the women’s movement definitely helped to alleviate the situation of female authors, the problem still exists, and women remain a minority within the canon. This can be illustrated with the example of the International Baccalaureate “Prescribed Literature in Translation List,” which consists of 1060 works: 823 (77.6%) have been written by men, 155 (14.6%) by women, and 82 (7.7%) have been written by anonymous writers, whose gender remains unknown. This is reproduced by various lists attempting to qualify “best novels,” effectively forming or influencing the canon.¹ For example, Amazon’s “100 Books to Read in a Lifetime” (R) also includes 29% of works written by women; similarly, the results of the BBC’s “The Big Read” (R) include 29% works by female authors. Interestingly, 14 of Jacqueline Wilson’s works were included; in popularity she was only overshadowed by Terry Pratchett, who had 15 books on the list. *The Telegraph*’s “100 Novels that Everyone Should Read” (?) had 20% of women writers, while Larry McCaffery’s “The 20th Century’s Greatest Hits: 100 English-Language Books of Fiction” (C) only had 12%. *The Guardian*’s “1000 Novels Everyone Must Read: The Definitive List” (C) was somewhat more open towards literature written by women (21.7%). *Le Monde*’s “100 Books of the Century” (C/R)² and the Bokklubben World Library (C) only include respectively 12% and 11% of books penned by women. *Modern Library*’s “100 Best Novels” is actually comprised of two lists: one prepared by a panel of literary scholars, authors, and critics; the other open to the public. This survey was controversial from the beginning owing to the low amount of female authors that made it to the list: works written by women constituted only 9% of the panel’s ranking and accounted for 15% of the readers’ list.

Harold Bloom’s *The Western Canon* includes a list of canonical works of “great aesthetic interest” (531).³ Bloom lists 666 authors in the latter two appendices, 72 of which are female (10.8%). This can be broken down further into writers of the “democratic age” (roughly from the French revolution to the late 19th century) and the “chaotic age” (roughly from the 1890s to the late 20th century). In the former,

1 In cases in which it is not directly stated, lists composed by critics and/or authors are marked as (C), and those that are the results of polls conducted among readers as (R). A lack of information on how the list was established will be marked with an (?). I have excluded lists focusing specifically on women’s writing, whose very existence shows the perceived incompatibility between women’s literature and the canon.

2 Critics created a preliminary list of 200 works, out of which readers chose the 100 that was finally published.

3 Since the book was published, Bloom has admitted that the list was originally suggested by his publisher, editor, and agents, and that he “did it off the top of [his] head” (Pearson). Nonetheless, Bloom allowed it to be included in that particular work and, as such, I believe that it may also be surveyed, although I will ignore the first two periods he provides (the theocratic and aristocratic ages) as they pertain to times before the advent of the novel, when very few women wrote, and thus taking these epochs into consideration would distort the final statistic.

159 authors are listed, out of which 14, or 8.8%, are women. In the latter period 507 authors are listed, including 58 women, or 11.4%. In terms of the number of works, Bloom lists 1192 titles, out of which 110 have been written by women. This accounts for 9.2%.

It is noteworthy that the lists that limited themselves to 20th-century literature had less female authors than those that approached literature in general. This was mainly because several illustrious women authors from the 19th century often had more than one of their works on such lists, particularly Jane Austen and George Eliot. The data also reveals that the lists composed by scholars, authors and literary critics, such as Bloom and MacCaffery, often include significantly fewer female authors than those lists that are based on the opinions of the reading public, which brings to mind Baym's and Guillory's criticism of the literary establishment. Furthermore, those that were included by the critics were mostly authors from the 19th century (apart from the two mentioned above, Charlotte and Emily Brontë were also common), which supports the argument that the continued popularity of certain works written by women, along with their long-standing relevance in the eyes of readers, finally led to their recognition by those establishing the canon. It is noteworthy that such expert panels often were criticized for being mostly male, and the female presence within them often seemed to be an example of tokenism (Allen).

Although women are not rejected from the literary canon *en bloc*, women's writing is still burdened by the general opinion that it is inferior. This notion can be illustrated by Jonathan Franzen's conflict with Oprah Winfrey. Franzen's highly praised 2001 novel, *The Corrections*, which received several prizes, including the National Book Award, was chosen by Winfrey for her book club. Winfrey's selection of literature includes popular authors as well as those that are canonical such as Toni Morrison, Maya Angelou, Joyce Carol Oates, John Steinbeck, Jeff Eugenides, and William Faulkner. She also included Cormac McCarthy's book *The Road* before it was awarded the Pulitzer Prize. However, when she chose *The Corrections*, Franzen was quick to voice his dissatisfaction. He later elaborated on it in an interview with Terry Gross:

It was so unexpected that I was almost not surprised... because it literally had never once crossed my mind that this might be an Oprah pick, partly because she seldom chooses hardcovers, partly because she does choose a lot of female authors, and partly because as the reviewer in the *New York Times* said, this is too edgy to ever be an Oprah pick. [...] I'm actually at the point with this book that I worry... I had some hope of actually reaching a male audience, and I've heard more than one reader in signing lines now in book stores that said, "If I hadn't heard you, I would have been put off by the fact that it is an Oprah pick. I figure those books are for women and I would never touch it." Those are male readers speaking. So, I'm a little confused about the whole thing now.

Franzen's comments blatantly show the sexist bias against both female audiences and authors. Women's literature is implied to lack several qualities of male literature, particularly its "edginess," suggesting that books by and for women are conventional, timid, and bland. Franzen also relays the opinion of his readers who emphasize that

literature “for women” has nothing worthwhile to offer men in a manner that seems to condone this view. This also shows that the 19th century notion of categorizing women into genres considered inferior is still pertinent. In our times, this division is reinforced by using the label *chick lit*, which is often dismissed as lighthearted, focusing on themes stereotypically considered to be characteristic of women, although in reality they are practices common to both genders, such as the desire to find love, attempting to conform to modern standards of beauty, and indulging in such pastimes as shopping or socializing. Not only is chick lit denied artistic merit but it is also derided on the basis that its primary target audience is female, as can be seen in Franzen’s statement above. However, Laura Miller has noticed there is one more element at play in this situation, namely a certain elitism that tries to promote the view that quality and quantity are mutually exclusive. She writes:

The sad and petty truth is that far too many book lovers don’t really want a good book to reach a large audience because that would tarnish the aura of specialness they enjoy as connoisseurs of literary merit. I’m not just talking about egghead critics here, since there are just as many people who stand ready to condemn “hip and trendy” or “too clever” books they’ve never taken the trouble to read. Behind what a friend calls the “get him! syndrome” – that reflexive impulse to take pot shots at any author enjoying “too much” attention – lies the deeply unattractive tendency for book people to act like stingy trolls sitting atop a mound of treasure they don’t want to share. If they did, it would be a lot harder to use their reading habits as a way of feeling better than other people.

Although Miller’s article somewhat simplifies the situation, the tendency she describes is real and has been present throughout history, as Tuchman and Fortin’s article illustrates. The distinction between mass literature and high literature still exists, though it is changing. Franzen aside, many authors are no longer trying to completely cut themselves off from popular culture, drawing inspiration from its various elements and themes. However, this is not the case with the common approach to chick lit, which seems to be critically neglected because of its popularity. Furthermore, scrutinizing the issue, one notices that this neglect is motivated by sex segregation. Many male authors write fiction similar to chick lit in setting and structure, but some elements are exchanged for those that are traditionally seen as more masculine. Shopping for shoes may be replaced by shopping for records or comic books, while a social meeting accompanied by a bottle of wine and a romantic comedy turns into a few glasses of beer and a ball game. There have been attempts to codify a male counterpart to chick lit under such names as *lad lit* and *dick lit*, but they all failed. This is understandable taking into account the extremely broad and inconsistent spectrum of writers who were considered to represent such a genre. They included not only such authors as Nick Hornby, but also Dan Brown, Hunter S. Thompson, Ernest Hemingway, Chuck Palahniuk, and David Foster Wallace (Dick Lit Books).

The connection between women’s literature and pop culture remains problematic in other genres as well. It can be exemplified by publishers’ decisions to hide or stress the author’s gender or that of their target audience. An illustration of this can be found in the cases of J. K. Rowling, the author of the Harry Potter books, and Kelley

Armstrong, the author of the horror series *Women of the Otherworld*. The former was asked by her publisher to adopt a penname rather than use her given name in order to disguise her sex, as her publisher believed that “young boys might be wary of a book written by a woman” (jkcrowling.com), suggesting that male writing is seen as more universal than women’s writing. The case of Armstrong differs, as her sex was never hidden from the readers. However, this is a marketing decision, resulting from the fact that the subgenre of paranormal suspense (also known as urban fantasy) has been increasingly viewed as a female genre, a development also informed by the success of Stephenie Meyer’s *Twilight* series. Highlighting such elements as the author’s gender or topics that are stereotypically seen as feminine is supposed to raise the interest of female readers. This can be seen on the covers of Armstrong’s books, which often feature young, attractive women. Armstrong herself has remained fairly diplomatic on the issue, although some interviews suggest that she is not keen on it:

The publishers handle cover art—getting the artist and choosing a design [...]. Covers are a marketing decision so they don’t necessarily want the author involved. We do weird things like expect the cover art to relate to the story <grin>. (*Success Circuit*)

The notion that paranormal suspense is a feminine genre in itself is problematic and illustrative of the main issue. Its accuracy was challenged by Carrie Vaughn, author of the Kitty Norville series, in an interview published in a special edition of *Fantasy Magazine* that focused on female authors in fantasy. Taking into account the amount of men who come to such events as signings and who are active commentators on her Facebook page, she estimates that around 45% of her readership actually is male (qtd. in Wickham). Along with Armstrong, she also notices that many view the subgenre in reductionist fashion, taking for granted that it is characterized by themes of romance and sex, even though they both state that these topics never are of primary importance for their books’ plots. In the same interview, Vaughn also takes note of male paranormal suspense authors, who adopt initials of their names to hide their sex from the audiences, further reinforcing the view that it is a female subgenre (qtd. in Wickham).

This problem is closely connected with the fact that such novels are mostly written by women and primarily targeted – though not necessarily by the authors themselves – at a female audience, which in turn reinforces the stereotype that these genres are essentially feminine. Men writing similar types fiction are often seen as representing literature of a somewhat better sort. This strongly suggests that the gender of the author, as well as that of his or her audience, plays a role in whether one will be dismissed as an author of popular literature or enshrined as an author of quality literature. This distinction, connected with the segmentation of the publishing market, is one of the factors that influences the way such authors are categorized in other sources, such as the Wikipedia. Female authors, including Joyce Carol Oates, Elaine Showalter, and, most importantly, Amanda Filipacchi, have strongly opposed the fact that the Wikipedia labels a vast majority of female authors as, e.g., “female novelists” and “female authors,” while male authors often simply are “novelists” and

“authors.” The issue was raised by Filipacchi in 2013, but not much has changed since then. My survey of 40 male and 40 female authors who had 15 or more categories assigned reveals that this tendency is still strong. Although the number of categories assigned to the men and women surveyed was similar (1108 to 1126), a person’s sex was only mentioned in 62 instances in the case of male authors (5.5%). In the case of women authors, it was stressed 220 times (19.5%). On average, male authors were assigned 1.55 categories which had the word “male” in them (median: 1), whereas women were assigned 5.5 categories that had the word “women” in them (median: 5). 12 men had no category with the word “male” assigned, 9 had 1, 12 had 2, 4 had 3, 1 had 4, 1 had 5, and 1 had 8. Three women had 3 categories with the word “women” assigned, 7 had 4 such categories, 12 had 5, 10 had 6, 5 had 7, 1 had 8 and 2 had 10.⁴

Nonetheless, it is clear that women managed to secure a respected position during some periods prior to the canon wars. Such was the situation at the beginning of the 20th century, when the successes of the women’s rights movement improved the lives of women. Women’s suffrage became more widespread, and they were regarded with increasingly more respect and seriousness, and the mundane problems women had to deal with, including health, reproductive rights and hygiene, were addressed more frequently. However, we can observe a distinct setback after World War II, which can be illustrated by the number of literary awards, most notably the Pulitzer Prize for Fiction, that women received. In the 1920s and 1930s, 11 women won the award, and there were a number of female authors who were widely read and appreciated, such as Pearl Buck in the 1930s. It was only during the following decades, which were characterized by a strong conservative sentiment, augmented by the Cold War, that patriarchal sentiment gained the upper hand. In the years between 1940 and 1989, only 11 women won the Pulitzer for fiction. Since then, however, the amount of women winning the prize per decade has gradually been rising. Furthermore, the

4 Authors included in this survey were chosen based on their critical acclaim and popularity among readers. I have attempted to also include writers connected with various genres, such as the detective novel and science fiction. The lack of chick lit writers is connected to the fact that those most popular in the genre had less than 15 categories assigned (e.g. Jennifer Weiner and Meg Cabot). The authors taken into consideration were: Hannah Arendt, Kelley Armstrong, Margaret Atwood, Jane Austen, Pearl S. Buck, Elizabeth Bishop, Anne Brontë, Emily Brontë, Charlotte Brontë, A. S. Byatt, Pat Cadigan, Willa Cather, Kate Chopin, Kiran Desai, Hilda Doolittle, George Eliot, Gillian Flynn, Maxine Hong Kingston, Zora Neale Hurston, Charlotte Perkins Gilman, Doris Lessing, Ursula Le Guin, Carson McCullers, Toni Morrison, Alice Munro, Joyce Carol Oates, Flannery O’Connor, Dorothy Parker, Sylvia Plath, Beatrix Potter, Adrienne Rich, J. K. Rowling, Zadie Smith, Amy Tan, James Tiptree Jr., Eudora Welty, Edith Wharton, Alice Walker, Virginia Woolf, Kingsley Amis, Sherwood Anderson, James Baldwin, John Barth, Donald Barthelme, L. Frank Baum, Samuel Beckett, Harold Bloom, Edward Bulwer-Lytton, William S. Burroughs, Truman Capote, Michael Chabon, Raymond Chandler, Don DeLillo, Philip K. Dick, Charles Dickens, John Dos Passos, T. S. Eliot, Ralph Ellison, James Ellroy, William Faulkner, F. Scott Fitzgerald, Jonathan Franzen, William Gibson, Allen Ginsberg, Dashiell Hammett, Ernest Hemingway, Frank Herbert, James Joyce, Jack Kerouac, Cormac McCarthy, Herman Melville, China Miéville, Frank O’Hara, Ezra Pound, Thomas Pynchon, Philip Roth, William Styron, Mark Twain, Kurt Vonnegut.

decision to inform the public of the shortlisted authors also emphasized the importance of female authors: 6 were listed as such in the 1980s, 8 in the 1990s, 10 in the 2000s.

Although the canon wars can be credited with some of these later developments, a part of their legacy remains a double-edged sword. Many see it, regardless of their own gender, as political in nature, which leads some to dismiss the majority of female authors in general, claiming that the inclusion of women into the canon is a result of favoritism under the guises of “feminism” and “political correctness”. This view nominally attacks not the sex of the author, but what is presented as merit. However, it often actually is the political outlook that can be found in one’s work. Such an opinion is much more common in the case of people with a conservative outlook, yet it is not exclusively limited to them. Such doubts are also recorded in Philip Roth’s *Exit Ghost*, where Amy Bellette recounts an exhibition about the most important authors of modern literature, during which she was angered by the lack of several white male authors such as Ernest Hemingway, William Faulkner and, particularly, E. I. Lonoff, which she attributed to political correctness (175–176). This fragment of the novel does illustrate a point made by some prominent critics. The canon wars did not introduce political argumentation to the topic of canon formation, but they have made it a much more politicized issue.

The accusations of politicizing the canon are highlighted by Harold Bloom in his *The Western Canon*. In the book’s initial chapter, “An Elegy for the Canon,” Bloom connects what Roth calls political correctness with what he calls “the School of Resentment,” “the academic rabble that seeks to connect the study of literature with the quest for social change” (27–28) and that advocates the view that “what is called aesthetic value emanates from class struggle” (23). However, Bloom’s argumentation is problematic. He creates a binary opposition between literary criticism, which he labels “an art”, and cultural criticism, which he calls a “dismal science” (17). Bloom supports his reasoning by constant references to canonical authors such as Heine, Wilde, Hazlitt, Aristophanes, Emerson, Nietzsche, and Freud, in order to lay forward the claim that those contesting the canon are trying to “reduce the aesthetic to ideology, or at best to metaphysics” (18). Yet this entire argumentation relies primarily on the idea that the authors and critics he follows are impeccable in their judgment, and that their opinions and the quality of their work should not be questioned. His statements on the ideological roots of the “School of Resentment” are supposed to undermine this approach as partisan (17–18; 22–25), at the same time portraying himself as above politics. Thus Bloom ignores the political and social elements in the process of canon formation and obstinately claims that it relies solely on aesthetic value which he sees as a universal phenomenon of objective quality, rejecting cultural capital as a factor that plays a role in this process (37). However, such thinking can be undermined by such examples as that of Herman Melville and many other authors who only gained recognition after their death, as well as those who have fallen out of favor with the passage of time, such as Thomas Wolfe. Bloom, drawing on Alastair Fowler, makes a provision for such cases, claiming that such shifts of judgment are purely aesthetic (21–22), not political. Nonetheless, Bloom can be seen in this instance as an

illustration of how ideology is naturalized by those who subscribe to it: he claims to be a follower of “universal judgment” who is free from any ideology, while others are tainted by it (22–23). However, at the same time he denies this “universal judgment” even to those that represent the “aesthetic” side of the canon wars, like James Wood (Pearson), who once criticized Bloom as “[v]atic, repetitious, imprecisely reverential” (Wood). Ultimately Bloom, seeing himself as a modern-day Samuel Johnson, becomes what the *New York Times* once called him: a “self-appointed custodian of the literary canon” (Kirkpatrick). His argumentation is solipsist and dogmatic in its core, and it ultimately transpires that it is not the canon that he is defending, but his personal canon.

There is a difference in the tone of Roth’s and Bloom’s criticism. Bellette does not voice her opposition to the presence of Ralph Ellison, Toni Morrison, or Gertrude Stein in the canon. It is the absence of authors significant for her own generation, such as Lonoff and Faulkner, that she is appalled by (176). Bloom would most likely disagree with such a stance. He believes that the canon should be elitist and limited, mostly because he sees it as a list of books one should read in his or her lifetime. Making the claim that one’s life is too short for bad literature (32), he rejects adding authors he considers substandard, such as Adrienne Rich, Elizabeth Barrett Browning, Alfred Tennyson, and Alice Walker (31; 35).⁵ In his eyes, the Western canon should be reserved for those authors who deserve immortality (39). What Bloom neglects is that his aesthetic judgment may be influenced by his own background: that of a white, privileged male. His criticism of the works of the authors mentioned above, particularly Walker, is very likely influenced by the fact that owing to his own social situation, he is incapable of relating to and appreciating such writing. As such, he dismisses such works as myopic political protests. Yet although there were some extreme voices from the side of the multiculturalists during the canon wars, as a whole they did not want to get rid of it on the ground of politics. They rather desired to include those who were denied their rightful place in it, owing to the one-sided politics of those who structure it, and protested against the institutional discrimination in canon formation, as illustrated in Baym’s essay that was cited earlier. Unfortunately, the tendency to dismiss such negotiations of the canon as mere political assaults on aesthetics survives. On the other hand, the fact that aesthetics is not universal does not mean that it is a useless or redundant concept. It is possible to qualify it, but such qualifications cannot rely only on the critic’s “superior sense of beauty.” There is a certain irony in what William Faulkner, an author Bloom considers one of the “three most vibrant American novelists of the Chaotic Age” (11), once said about taste in literature: “Maybe the only opinion to have about anybody is, ‘Do I like to read him or don’t I?’ And if I like to read him, he’s all right. If I don’t like to read him, then he may be all right for somebody else, but he ain’t my cup of tea.”

Despite the strong opposition to revisions of the canon, the situation of female authors has improved. However, there are still some issues that continue to be problematic. Women’s writing is still put at a disadvantage because of the opinion, often formed a priori, that female literature is inherently inferior. This often is supported by the view that such writing belongs to the domain of mass culture rather than

5 Out of these authors only Tennyson is included in the list of canonical works in the appendix.

high culture. Both of these notions have historical roots and have been sanctified in the view of those who form the canon owing to their cultural capital. However, the forces that form the canon have become more open towards the popular, taking it into account faster than before the canon wars. This allows for the quicker inclusion of women into the canon, though the tendency to ostensibly ascribe such situations to politics or sheer popularity rather than merit remains a problem and may lead to the relegation of some female authors into a sub-canon that, owing to the hermeneutical role canons intertextually play as grand narratives, creates and reinforces the vicious circle that may continue to minimize female impact on the Western canon of literature.

Works cited

- Allen, Jamie. "The top 100?" CNN. Cable News Network, 6 May 1999. Web. 2 Dec. 2014.
- Anonymous. "Dick Lit Books: 9 Male Authors who Write about Love." *Huffington Post*. TheHuffingtonPost.com, Inc., 26 Jul. 2012. Web. 2 Dec. 2014.
- Baym, Nina. "Melodramas of Beset Manhood: How Theories of American Fiction Exclude Women Authors." *American Quarterly* 33.2 (1981): 123–139.
- Bloom, Harold. *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace & Company, 1990.
- Delbanco, Andrew. *Melville*. New York: Vintage Books, 2006.
- Faulkner, William. "At Washington & Lee University." *Faulkner at Virginia*. Rector and Visitors of the University of Virginia. Web. 30 Jun. 2015.
- Filipacchi, Amanda. "Wikipedia's Sexism Toward Female Novelists." *New York Times*. The New York Times Company, 25 Apr. 2013. Web. 2 Dec. 2014.
- Gross, Terry. "Novelist Jonathan Franzen." NPR. NPR, 15 Oct. 2001. Web. 2 Dec. 2014.
- Guillory, John. *Cultural Capital: The Problem of Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Hudson, Shane. "Interview with Kelley Armstrong – Fantasy Fiction Novelist." *Source Circuit*. 18 Apr. 2009. Web. 6 Feb. 2015.
- Kirkpatrick, David D. "A Literary Award for Stephen King." *The New York Times*. 15 Sept. 2003. Web. 3 Jun. 2015.
- Lowry, Richard S. *Littery Man*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Miller, Laura. "Book Lovers' Quarrel." *Salon*. Salon Media Group, Inc, 26 Oct. 2001. Web. 2 Dec. 2014.
- Pearson, Jesse. "Harold Bloom." *Vice*. 2 Dec. 2008. Web. 30 Jun. 2015.
- "Pen Name." *jkrowling.com*. J. K. Rowling. Web. 21 Mar. 2015.
- Purves, Alan C. "The Ideology of Canons and Cultural Concerns in the Literary Curriculum." *Multicultural Literature and Literacies: Making Space for Difference*. Eds. Suzanne M. Miller and Barbara McCaskill. Albany: State of New York Press, 1993.
- Redfield, Marc. "Literature Incorporated: Harold Bloom, Theory, and the Canon." *Historicizing Theory*. Ed. Paul C. Herman. Albany: State of New York Press, 2004.
- Robinson, Lillian S. *In Canon's Mouth: Dispatches from the Culture Wars*. Bloomington: University of Indiana Press, 1997.

- Roth, Phillip. *Exit Ghost*. New York: Houghton Mifflin, 2007.
- Thomson, Irene Taviss. *Culture Wars and Enduring American Dilemmas*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.
- Tuchman, Gaye, and Nina E. Fortin. "Fame and Misfortune: Edging Women Out of the Great Literary Tradition." *American Journal of Sociology* 90.1 (1984): 72–96.
- Tuchman, Gaye, and Nina E. Fortin. "Edging Women out: Some Suggestions about the Structure of Opportunities and the Victorian Novel." *Signs* 6.2 (1980): 308–325.
- Wood, James. "The Misreader." *New Republic*. 1 May, 2006. Web. 30 Jun. 2015.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own And Three Guineas*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Wickham, Sandra. "Women Destroying Urban Fantasy: An Interview with Carrie Vaughn and Kelley Armstrong." *Fantasy Magazine* 58 (2014): n. pag. Web. 21 Mar. 2015.

Streszczenie

Błędne koło, czyli jak kanon literacki wymusza segregację płciową w literaturze XXI wieku

Artykuł omawia sposób, w jaki podział na literaturę męską i kobiecą jest podtrzymywany w kanonie literatury anglosaskiej w XXI w. Literatura kobieca jest nadal postrzegana jako gorsza i wtórna w stosunku do literatury pisanej przez mężczyzn i dla mężczyzn oraz powszechnie klasyfikowana jako literatura popularna. Artykuł podaje przykłady takiej redukcjonistycznej krytyki, dokonuje statystycznego przeglądu obecności kobiet na listach mających ustanawiać „najlepsze” powieści w historii bądź w XX wieku i analizuje częstotliwość kategoryzowania pisarzy w Wikipedii pod kątem płci.

Abstract

This article demonstrates how sex segregation is still present in the canon of Western literature in the 21st century. It draws on the historical roots of the belief that male literature is qualitatively better than female literature and analyzes the various ways in which this view is reproduced by the canon and canon formation itself. The argument is based on a statistical survey of several lists trying to present the “best novel” or “works of fiction” that were published around the turn of the millennium, both those prepared by readers as well as by critics and authors, and it takes note of the tendency of people from the literary establishment to neglect female authorship. A survey of how male and female authors are categorized on the Wikipedia is also included. The article then focuses on such problematic issues as dismissing works written by women as popular and the role the publishing industry plays in this practice.

The Trickster, the Transformer, and the Culture Hero: Michael Jordan as a Mythical Figure

Sports icons are the modern-day mythical heroes. In the narrowest sense, the sports star is a brand myth – “not the biological being, but the social and cultural signifier that has become a brand” (Smart 10). Sports stars, just like celebrities, are “fabricated on purpose to satisfy our exaggerated expectations of human greatness” (Boorstin qtd. in Smart 11). In a broader, Barthesian understanding of myth, the sole names of sports stars signify their extraordinary skills, their way of conduct, and marketability. The transition from sports stars to mythical figures “purifies them, it makes them innocent, it gives them a natural and external justification, it gives them a clarity which is not that of an explanation but that of a statement of fact” (Barthes 143). By becoming myths, sports stars are stripped down to their essence, which goes beyond statistics, highlights, and games. Nevertheless, only exceptional sports stars become the heroes of myths in the anthropological sense of the term – in everyday speech they are presented as almost inhuman characters that singlehandedly win games and trophies. Such is the case with Michael Jordan, whose exploits in particular games bear resemblance to the adventures of mythical heroes, with titles like “The Shot,” “The Shrug,” or “The Flu Game.” As Mary G. McDonald and David L. Andrews have observed, “Jordan has and will continue to mean different things, to different people, in different cultural contexts within diverse historical moments” (33), and analogously his mythical status can be understood and analyzed in the diverse meanings of the term.

The first major occurrence of the phenomenon named Michael Jordan happened at the Olympics in Barcelona in 1992, where “Jordan showed that a celebration of the individual and the team could happen simultaneously in a way that changed the game on a global level” (Cunningham xviii). When he arrived at the global stage, accompanied by his predecessors Larry Bird and Magic Johnson, Jordan was already a sports icon in the United States. But it was during the Olympics in Barcelona that he became a culture hero, one of the mythical characters that give the world its present shape; a figure so recognizable that Chinese schoolchildren chose Jordan as the second greatest human being of the twentieth century (qtd. in Cunningham 7). This article’s aim is to examine Jordan’s mythical status and prove that he exemplified the characteristics of the three mythical figures mentioned in the title. To reach that aim,

the term “myth,” in its various interpretations,¹ is applied to Jordan’s illustrious career and public image. Jordan was a gifted athlete, as well as a savvy businessman, and by combining both he defined what it means to be a modern sports star. He was a pioneer, an icon, a brand, but none of that would have been possible without him reaching a mythical status. The figure of the culture hero, simultaneously a trickster and a transformer, accurately characterizes Jordan’s dichotomous personality and his position among modern athletes.

Jordan’s myth is the story of the “so-called ‘Culture Hero,’ who gave the world its present shape, who killed monsters that infested the land, and gave the man the arts that make life worth living” (Boas 407). William J. Hynes and William G. Doty state that “the diversity and complexity of the appearances of the trickster figure raise doubt that it can be encompassed as a single phenomenon” (2). Furthermore, Hynes finds it hard to clearly define the differences between the trickster, the transformer, and the culture hero, because “to define (de-finis) is to draw borders around phenomena, and tricksters seem amazingly resistant to such capture; they are notorious border breakers” (33). The ambivalent nature of the culture hero is the reason why “the culture hero often appears as twins, who usually symbolize opposites” (Long 2092). He is noble and cunning, egotistic and giving. Yet the most important characteristic, which according to Jerome H. Long sets apart the culture hero from the trickster, is the probability of defeat – the culture hero, unlike the trickster, always comes out victorious. The aura of inevitable triumph that surrounded Jordan in his years with the Chicago Bulls played an enormous part in elevating the player to the mythical status. He is the one player everyone is measured up against, therefore it is fitting to refer to him as the culture hero. New superstars like Kobe Bryant, LeBron James, or Kevin Durant are constantly compared to Jordan, their achievements to his MVP trophies, scoring titles and championships. The concept of the culture hero captures Jordan’s special status and separates him from other great players.

Circumstances paid a crucial role in establishing the myth of Michael Jordan. The USA basketball men’s national team in Barcelona, whose focal point was Jordan, became known as the “Dream Team,” because for the first time its roster consisted of the best professional players, playing in the best league in the world. “International reaction to the Dream Team, from fans across the globe to multinational corporations, was astonishingly positive” (xv). Cunningham attributes this enthusiastic response to three factors that blossomed simultaneously: “liberal capitalism, technological innovation, and basketball” (319). In Barcelona, with 108 medals – 14 more than in Seoul – the USA emerged as “the home team” of world sports. According to historian David Halberstam, this success can be attributed to numerous factors. First of all, the USA was the richest country in the world. Secondly, it had a large broadcasting apparatus. Its language was popular and accepted around the world, and “it was on the cutting edge of popular culture.” Therefore “if America was the home team in the new international culture, then it was inevitable that sooner or

1 Since Jordan’s image was family friendly, the sexualized representations of his myth have been omitted from the paper. The same is the case with its racialized representations, as Jordan transcended race to become a global icon of American sports.

later some American athlete would become a signature commercial figure" (130). The sport in which this athlete would excel needed to be popular in America as well as globally because only then could the country prove its superiority. For that reason, American football, baseball, and soccer were excluded. According to Halberstam, "the other dominant sports were eliminated because of the nature of their footwear" (131).

When Jordan joined the Chicago Bulls in 1984, the changes that shaped the present-day NBA were already taking place. The focus on the individual and not on the team started to prevail in the NBA of the 1980s. David Stern, the new commissioner, decided to market stars, not teams. As sports fandom became more casual and less local, individuals had greater chance of reaching new audiences. That is why the rivalry between the most dominant teams of that decade – the Boston Celtics and the Los Angeles Lakers – was marketed as the duel between the teams' stars: Larry Bird and Magic Johnson. Thus Jordan, once he reached superstar status, was bound to become a specifically American myth. The USA is "the inventor of the most individual hero, the cowboy, who again and again saves the society he can never completely fit into. The cowboy has a special talent [...] so unique that he can never fully belong to society" (Bellah 145). The cowboy is never one with the dwellers. He defends the town and leaves. He is an individual in a team sport, often admired from afar. Jordan was likewise a loner, partially because of his emotional approach to the game of basketball, partially because of his status. The best example of Jordan's extraordinary position is presented by Sam Smith, a journalist who followed the Bulls during their first championship season. During the escalation of the conflict in the Middle East other players were reluctant to sit near Jordan during games, as he was considered "a national treasure," therefore a potential target of a terrorist attack, and they thought that even being in his close proximity put their lives at risk (149).

A contemporary sports star, who travels around the country or the globe, is expected to present his or her extraordinary skills for the fans to enjoy. After the technological revolution involving instant replays and multiple camera angles, a sports star is no longer a hero of folk tales, whose exploits are related by word of mouth. He or she has to constantly perform to his or her highest standards to uphold the mythical status. In consumer culture, the myth of the sports star is a "brand myth," which means stars are products, which by pure association may increase the sales of other products, and since they mean "different things," they are able to sell diverse commodities. The creation of myths usually takes place in "populist worlds," which D. B. Holt describes as "places where people's actions are perceived to be guided by intrinsic values, not by money or power" (11). This makes it especially hard to understand the myth of a modern sports figure, inseparable from the material, organized aspect of the sports world as, on the one hand, "the elements of play often associated with sport [at least unorganized sport] have been described in idealist terms that focus on notions of subjectivity, spontaneity, and freedom from necessity," while on the other "[c]ommodified sport, in which a person exchanges his or her abilities for money or other material gains, significantly alters such idealized notions of sport" (Holt and Pitter 17). In a sense, a sports star cannot be fully "experienced"

without the products that he or she is promoting. Drinking Gatorade or eating at McDonald's was for Jordan fans a "ritual action," a way of experiencing "the identity myth that the icon contains" (Holt 13). The same can be said about fans who attended games just to see Jordan perform in person. According to *Fortune* magazine, his overall impact on NBA attendance was worth \$165.5 million. His overall worth during his last year with the Chicago Bulls was estimated at about \$10 billion (Johnson).

Jordan's phenomenon can be in part explained through a new way of thinking about the body. "There has been an individualization and privatization of the body in modern society. People invest more time and effort in the monitoring, control and appearance of their bodies" (Horne 128). Jordan's body in mid-flight, with his arms and legs exposed, was the epitome of statuesque qualities. He was actually turned into a statue after his first retirement, like a true mythical hero. "The body, including the sporting and physically active body, is now portrayed as an object of contemplation and improvement, in the spectacular discourses of the mass media, the regulatory discourses of the state, and in people's everyday practices" (Horne 2). And in few team sports is the athlete's body more exposed than in basketball. Although Jordan was "celebrated for being the embodiment of mythic masculinity" (McDonald and Andrews 29), this was not only a matter of his chiseled physique. His jumping ability visibly set him apart from other players. Never before did a player create the impression that he was actually flying. He inspired people to work on their bodies, to perfect themselves every day, and his existence was enough to convince them that near-perfection could be achieved. "Michael Jordan moved on the basketball court with a coiled athleticism that could seemingly be optimistically purchased by a fan through his Air Jordan brand" (Rein, Kotler, and Shields 187). Jordan made the fans believe they could maximize their potential, which was nevertheless related to the commodities he marketed. "Whereas Nike implied that fans could fly if they bought Air Jordans, Gatorade – utilizing the same sales theme as Wheaties – said that if you, too, wanted to excel in sports, drinking Gatorade was the answer" (Carter and Rovell 36). The commercials suggested that only by using the same products could one achieve the same level of success. In consumer culture, the products he offered became symbols of status and since people did not possess the same basketball skills as he did, they could always buy what he offered and thus participate in the rituals. "He sold Nike sneakers if you wanted to jump high, Big Macs if you were hungry, first Coke and then Gatorade if you were thirsty, Wheaties if you needed an all-American cereal, and Hanes underwear if you needed shorts" (Halberstam 12). The seemingly impossible acrobatics of the body is what lured people into buying the products Jordan was promoting.

After all, "myth is experience no less than art" (Chase 89), and watching Jordan on the court was equal parts experience and entertainment. Jordan was well aware of that, constantly searching for balance between efficiency and showmanship. "He knew if you were coming to see him play, you were expecting a performance, not just a basketball game" (Grover 181). The things he did on the basketball court were unparalleled. His play was art and, "like most great art, he expressed powerful, seem-

ingly dichotomous ideas simultaneously when he played: explosive athleticism with fine skill, grace with ferocious competitiveness, and teamwork with individuality" (Cunningham 258).

From the way he answered questions during interviews, to the color of the shoes he was selling, Jordan exhibited extraordinary control and awareness of the way he was expected to present himself. That is why it should be stressed that Jordan, the league, and its sponsors simultaneously contributed to and benefited from the creation of his myth. Roland Barthes claims that "myth is not defined by the object of its message, but by the way in which it utters this message" (107). The message of Michael Jordan's myth was no different from other myths concerning modern-day sports stars: it communicated dominance, brilliance, and success. The way in which that message was conveyed, however, was something that set Jordan apart from his predecessors. According to Bill Simmons, a journalist and a devoted basketball fan, no player could captivate a crowd like Jordan as "there was just something dignified about the way he *existed*" (457). His larger-than-life personality, the never-seen-before ability to take over a game and the aforementioned awareness contributed to the meaning signified by "Jordan," "Michael," or "Mike." In Jordan's case, "the sum of signs" (Barthes 113) utilized to establish his myth refers to the impressive amount of incredible plays that turned meaning into form. At the same time, "Michael's soft side, shown in playful spots [...]" made the marketing difference. These commercials made Jordan appear more human, allowing legions of fans and consumers to relate to this 'regular guy'" (Carter and Rovell 84). Image played a crucial part in creation of Jordan's myth, because it separated "Mike," as he was referred to by basketball fans, from other stars that seemed so distant.

Jordan wanted to create a wholesome, engaging image. He called upholding that image his biggest job as "it's hard to live up to something like that, really harder than basketball" (qtd. in Smith 94). Everything about Jordan needed to be flawless in order to market him as a family-friendly brand. This succeeded greatly, as he was called a family man two years before he got married (Carter and Rovell 102). This family friendly image was "built upon traditional gender expectations that middle-class people have long been expected to abide by" (McDonald and Andrews 31). Jordan's off-court persona was marketed as a noble and loving father and husband, whereas during games he was a restless competitor that would go out of his way to beat his opponents. As Barthes argues, "A form can be judged [...] only as signification, not as expression. The writer's language is not expected to *represent* reality, but to signify it" (136). Accordingly, Jordan's off-court persona would be of no importance if he would not have been able to perform in "clutch" moments. The illusion created by the highlights presenting Jordan's best plays, which cleverly omitted all the important shots that he missed, and the commercials presenting him as a regular person, ignoring the tensions he created within the team, was what the fans wanted to believe.

That was the biggest feat achieved by the trickster – Jordan managed to successfully project the image of this perfect persona onto reality. From an anthropological point of view, when sports stars become mythical figures, they are usually tricksters, who outwit and "outskill" their opponents to achieve personal goals, at the same

time bringing joy to the public. "Laughter, humor and irony permeate everything the Trickster does. The reaction of the audience [...] to both him and his exploits is prevaillingly one of laughter tempered by awe" (Radin x). While the expectations concerning his or her teammates vary, a sports star is supposed to be the best on the field or the court on a regular basis. That is the standard set by Jordan, who turned the mediocre Chicago Bulls into six-time NBA champions. In the world's most popular basketball league, a sports star is supposed to dominate in each of the eighty-two regular season games and later on in the playoffs. In that sense, the sports star is like the mythical figure of the trickster, who "travels over the country and performs a series of actions, which are told in a definite order as his journeyings take him from place to place" (Boas 471). Each year, throughout his career, Jordan performed his tricks in at least eighty-two episodes. In order to uphold his mythical status, he needed to approach every game with the same mindset. His personal trainer, who later worked with basketball greats like Kobe Bryant or Dwayne Wade, claims that "Michael was the only player I've ever known who was completely in the Zone every time he played" (Grover 55). This almost inhuman ability to constantly stay focused separated Jordan from other players. Smart underlines the importance of repetitiveness, or in this case, the repetitiveness of excellence, which is needed of a sports star in order to remain mythical: "The athletic prowess of leading sporting figures like Jordan was demonstrated on court, on the field of play, again and again, in big games against gifted teams and players who tried their hardest to disrupt moves and prevent their opponents from succeeding" (115).

Jordan's persona was ambivalent and so was his myth, as he was a trickster, but he was also a transformer – a nobler mythical figure, who changes the world. "In most tales of the transformer, or of the culture hero, the prime motive is [...] a purely egotistical one, and that the changes which actually benefit mankind are only incidentally beneficial" (Boas 409). Jordan signed large contracts, his ultimate goal was to make money, but he also loved to perform. Apart from providing entertainment comparable to theater, cinema or literature, by turning games into spectacular shows he changed the sports world, as he became the first consciously "branded" superstar, who made great use of the circumstances. An example of Jordan's control over his image is the story of how he was supposed to pick the first model of Air Jordans. At some point during a meeting with Nike, someone proposed black and red sneakers. At first Jordan rejected them, claiming that those were "the Devil's colors" (qtd. in Halberstam 145). However, those were also the colors of his new team, which the sneakers had to match. In order not to be associated with something negative, Jordan unintentionally exemplified the qualities of the transformer, differentiating himself from the trickster. In the latter, "we have a condition corresponding almost exactly to the attitude of medieval Christendom to the devil. [...] The difference between these two series of myth lies mainly in the fact that the devil in all his adventures had only one object in view, namely, the acquisition of souls, while the Indian transformer struggled with a great variety of enemies who infested the country" (Boas 411). Just like Jordan, who each season had to beat over twenty other teams to reach his goal. He may have been a trickster, but he wanted to be perceived as a transformer,

before whose arrival “bankrupt teams and drug scandals had diminished the number of viewers to such an extent that CBS aired the finals late in the night on tape delay” (Cunningham 283). It would be an exaggeration to state that Jordan saved the NBA, but without him the league would not have been able to grow as it did in the 1990s.

Jordan, his sponsors, and the league maximized his potential by using the political and social circumstances to their advantage. It was his participation in the Olympic Games in Barcelona that ultimately turned him into a global icon. “The Transformer is the being who changed the world as it was originally into its present condition” (Chase 99), and that is just what Jordan was to American sports. His contributions to culture were so large that the country felt indebted to him. To put things less romantically: “America’s social and psychic loyalty to Michael Jordan is an effect of a regulatory loyalty to America’s ethnopoltical fantasy of itself” (Jackson, Andrews, and Cole 93). Bill Russell, the eleven-time NBA champion and five-time MVP, may have been a better basketball player, but he played in a different era, before the technological revolution, that is why it is hard to compare him to Jordan. His was a myth that would not die as long as its hero performed miracles on the court. Every game was supposed to prove that “he is a being of great power; he performed many feats in consequence of which the world assumed its present shape” (Boas 415). The myth was established on the basketball court and only there could it be abolished. Jordan almost contributed to that, returning for the second time in a Washington Wizards jersey. For the last two years of his revived career he once again assumed the role of the trickster, disruptive and egotistical, his flaws universally acknowledged. When he finally retired, Jordan regained his status as the culture hero, and his contribution to the present shape of the world was undeniable. “The culture hero’s mode of being reveals the sacrality of cultural and social institutions and activities that constitute the context of ordinary life for humankind. Participation in these activities by the people of archaic societies provides meaning and value to their lives and enables them to live in a sacred cosmos” (Long 2092). Seeing Jordan on the court was not only about sports, but also about participating in a ritual of excellence, witnessing something as close to perfection as humanly possible. That is why to this day Jordan enjoys the exceptional status of a mythical hero and is largely considered the best basketball player of all time.

Works Cited

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Trans. Annette Lavers. New York: The Noonday Press, 1972.
- Bellah, Robert N., Richard Madsen, William M. Sullivan, Ann Swindler, and Steven M. Tipton. *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life*. New York: Perennial Library, 1985.
- Boas, Franz. *Race, Language and Culture*. New York: MacMillian Company, 1940.

- Carter, David, and Darren Rovell. *On the Ball: What Can You Learn About Business from America's Sports Leaders*. New Jersey: Financial Times Prentice Hall, 2003.
- Chase, Richard. *Quest for Myth*. New York: Greenwood Press, 1976.
- Cunningham, Carson. *American Hoops, U.S. Men's Olympic Basketball from Berlin to Beijing*. Lincoln: University of Nebraska, 2009.
- Grover, Tim S. *Relentless: From Good to Great to Unstoppable*. New York: Scribner, 2014.
- Halberstam, David. *Playing for Keeps*. New York: Broadway Books, 2000.
- Holt, Douglas B. *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*. Boston: Harvard Business School Publishing Corporation, 2004.
- Holt, Jason, and Robert Pitter. "The Prostitution Trap of Elite Sport in *He Got Game*." *The Philosophy of Spike Lee*. Ed. Mark T. Conard. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011. 15–26.
- Horne, John. *Sport in Consumer Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Hynes, William J. "Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: A Heuristic Guide." *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Ed. William J. Hynes and William G. Doty. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1997. 33–45.
- Hynes, William J., and William G. Doty. "Introducing the Fascinating and Perplexing Trickster Figure." *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Ed. William J. Hynes and William G. Doty. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1997. 1–12.
- Jackson, Steven J., David L. Andrews, and Cheryl Cole. "Race, Nation and Authenticity of Identity: Interrogating the 'Everywhere' Man (Michael Jordan) and the 'Nowhere' Man (Ben Johnson)." *Sporting Nationalisms: Identity, Ethnicity, Immigration and Assimilation*. Ed. Mike Cronin and David Mayall. London: Frank Cass, 1998. 84–104.
- Johnson, Roy S. "The Jordan Effect: The World's Greatest Basketball Player Is Also One of Its Great Brands. What Is His Impact on the Economy?" *Fortune*. Time, Inc., 22 June 1998. Web. 18 Mar. 2015.
- Long, Jerome H. "Culture Heroes." *Encyclopedia of Religion*. Ed. Lindsay Jones. Vol. 3. Detroit: Thomson Gale, 2005.
- McDonald, Mary G., and David L. Andrews. "Michael Jordan: Corporate Sport and Postmodern Celebrityhood." *Sports Stars: The Cultural Politics of Sporting Celebrity*. Ed. David L. Andrews and Steven J. Jackson. London: Routledge, 2002. 20–35.
- Radin, Paul. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. New York: Philosophical Library, 1956.
- Rein, Irving, Philip Kotler, and Ben Shields. *The Elusive Fan: Reinventing Sports in a Crowded Marketplace*. New York: McGraw-Hill, 2006.
- Simmons, Bill. *The Book of Basketball*. New York: Ballantine Books, 2009.
- Smart, Barry. *The Sport Star: Modern Sport and the Cultural Economy of Sporting Celebrity*. London: SAGE Publications, 2005.
- Smith, Sam. *The Jordan Rules*. New York: Simon & Schuster, 1992.

Streszczenie

Kuglarz, kameleon, bohater kulturowy. Mit Michaela Jordana w ujęciu antropologicznym

Gwiazdy sportu to współcześni mityczni bohaterowie, prezentujący swoje umiejętności na stadionach i w halach całego świata. Ich mityczny status przekłada się na wartość rynkową, stanowiącą wyznacznik wyjątkowości danego atlety. Dla kibiców jest on bohaterem, dla sponsorów zaś marką, a pierwszym, który ucieleśniał zależność między tymi dwoma na pozór wykluczającymi się sferami był Michael Jordan. Artykuł, odwołując się do teorii antropologicznych, przedstawia Jordana, jako bohatera kulturowego, który stał się punktem odniesienia dla współczesnych sportowców.

Abstract

Sports stars are modern-day mythical heroes, showcasing their skills on fields and courts all over the world. Their mythical status translates to their market value, which is proof of an athlete's exceptional status. For the fans he is a hero, for the sponsors a brand, and Michael Jordan was the first one to exemplify the relation between these two apparently distinct aspects. Drawing on anthropological theories, this article presents Jordan as the culture hero – the one that has set the standards for modern-day sports stars.

„Mowa czyni wolnym”. Rozrachunek z nazistowską przeszłością rodziców w noweli Thomasa Lehra *Frühling* (Wiosna)

Jednym z tematów, po który sięgają współcześni autorzy niemieccy, jest nazistowska przeszłość matek i ojców¹. Pomimo upływu lat kładzie się ona cieniem na życie wielu ich bohaterów, którzy, tak jak i oni, należą do pokolenia dzieci sprawców, obdarzonego wprawdzie łaską późnego urodzenia², ale wciąż naznaczonego widmem zbrodni popełnionych kiedyś przez rodziców³. Jak trudne jest życie z tym niechcianym dziedzictwem i jak ważne jest, by mówić o uwikłaniu w nazizm członków

- 1 Hannes Heer pisze w tym kontekście o pojawieniu się nowego gatunku literackiego, jakim jest powieść rodzinna (*Familienroman*): „Literatura ta zrodziła się z wątpliwości i braku zaufania. Zwątpiła w prawdziwość historii opowydanych w gronie rodzinnym i nie zdaje się już tylko na pozory” (200; tłumaczenie moje – M. D.). Książki, w których młodzi Niemcy rozliczali pokolenie rodziców z ich nazistowskiej przeszłości, pojawiły się już po rewolcie studenckiej 1968 roku (jej pokłosiem były tzw. „Väterbücher”, czyli „książki o ojcach”, zwane też „Väterliteratur” – „literaturą o ojcach”). Obecnie można zaobserwować ponowny zwrot ku tej tematyce (Heer zwraca uwagę na widoczne już w tytułach wielu powieści autorów tzw. drugiego i trzeciego pokolenia pokrewieństwo, np. w wydanych również w Polsce wspomnieniach Uwe Timma *Na przykładzie mego brata* i Martina Pollacka *Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu*), lecz jest widoczna pewna zmiana w podejściu do przeszłości: „Jeżeli w latach powojennych rozmawiało się o przeszłości z członkami rodziny, to albo w patetycznym tonie bohaterskich opowieści, albo skarżąc się na odniesione cierpienia. [...] Dzieci mogły wziąć udział w tym wywoływaniu duchów z przeszłości przy rodzinnym stole, ale tylko przysłuchując się i milcząc. [...] Teraz, po trzydziestu latach, te milczące i wyłączone z kręgu wtajemniczonych dzieci same zasiadły do wymyślanego stołu rodzinnego, tym razem w roli narratora” (233).
- 2 Słynnego już zwrotu „Gnade der späten Geburt” użył kanclerz Helmut Kohl podczas przemówienia wygłoszonego 25 stycznia 1984 roku przed posłami Knesetu w Jerozolimie. Urodzony w 1930 roku Kohl powiedział o sobie, że został „obdarzony łaską późnego urodzenia i szczęściem szczególnego domu rodzinnego”, dlatego „nie mógł być winny”. Wykluczył tym samym siebie i swoich rówieśników z kręgu uwikłanych w zbrodni Trzeciej Rzeszy (Schlant 235; tłumaczenie moje – M. D.).
- 3 Do problemu niemieckiej winy odniósł się m.in. prezydent Richard von Weizsäcker w przemówieniu z okazji czterdziestej rocznicy zakończenia wojny (8 maja 1985 r.): „Większa część naszego współczesnego społeczeństwa była wówczas jeszcze dziećmi lub nie było ich na świecie. Nie mogą przyznać się do współudziału w czynach, których nie popełnili. Nadto żaden normalnie czujący człowiek nie oczekuje od nich, aby wdziali szatę pokutną tylko dlatego, że są Niemcami. Jednak ich przodkowie pozostawili im trudny spadek. Wszyscy, winni czy niewinni, starzy czy młodzi, musimy zaakceptować przeszłość. Wszyscy jesteśmy dotknięci jej skutkami i za nie odpowiadamy” (328).

własnej rodziny, pokazuje Thomas Lehr w wydanej w 2001 roku noweli *Frühling* (Wiosna). W podejściu do nazistowskiej przeszłości Niemiec można zaobserwować bowiem pewną niekonsekwencję: o ile w dyskursie oficjalnym, społeczno-politycznym pamięć o zbrodniach Trzeciej Rzeszy jest wyraźnie obecna i wciąż podtrzymywana (za sprawą rocznic, obchodów dni pamięci itp.), o tyle na płaszczyźnie prywatnej, w kręgu najbliższej rodziny pozostaje ona nadal tematem tabu lub jest zafałszowywana⁴. Destrukcyjny wpływ przemilczanej przeszłości ojca, która wychodzi po latach na jaw i niszczy życie jego dzieci, jest właśnie tematem noweli Lehra. Pokazuje on, że jednym ze sposobów przezwyciężenia tej bolesnej, a czasem i niewygodnej dla potomków sprawców przeszłości, jest mówienie o niej, a nie wypieranie jej ze świadomości.

Charakterystyczną cechą noweli (taka nazwa gatunku literackiego widnieje na okładce i stronie tytułowej książki *Frühling*) jest prostota i przejrzystość fabuły, która rozwija się w kierunku wyraźnie zaznaczonego punktu kulminacyjnego, jakim jest „niesłychane, niemniej jednak prawdopodobne zdarzenie” (Degering 9; tłumaczenie moje – M. D.). Zdarzenie to miało miejsce w latach dzieciństwa bohatera, zaciążyło na całym jego późniejszym życiu, a wiązało się ściśle z jeszcze dalszą, tajemniczą przeszłością ojca i jego uwikłaniem w zbrodnie narodowego socjalizmu⁵.

Rozwiązanie tej tajemnicy jest wyzwaniem dla czytelnika, do którego już w pierwszym zdaniu opowieści zwraca się z rozpaczliwą prośbą główny bohater – Christian Rauch: „Proszę pomóc. Mi!” (11; tłumaczenie moje – M. D.). Niespotykana pisownia z kropką w środku tego zdania rozkazującego jest zapowiedzią tego, z czym będzie się musiał zmierzyć czytelnik: dowolne użycie znaków przestankowych, rozbijających frazy, a nierzadko i słowa, będzie na każdym kroku utrudniało lekturę tego tekstu: „Proszę pomóc. Mi! Proszę mi wierzyć: nikogo bym nie. Prosił, gdyby mi się nie zawsze: ten trotuar: ten dom: proszę słuchać nawet ta ciemna ulica: to miasto. Nawet!” (11). Lektura tej noweli wymaga olbrzymiego wysiłku i koncentracji od czytelnika, który musi nadążyć za rozcłódkowanym tokiem myślenia bohatera i poskładać porwane fragmenty jego życia w całość. Obrazy z życia Christiana, niczym dowolnie wybrane sceny z filmu, wyświetlane są na kilku monitorach. Elrud Ibsch zwraca uwagę, że podobny zabieg literacki Lehr zastosował w swojej wcześniejszej powieści *Nabokovs Katze* (1999), która rozpoczyna się od słów: „Jako punkt wyjścia można by sobie również wyobrazić stację intensywnej opieki medycznej z płaskimi ekranami, na których przed oczami umierających migocze film ich życia, dzięki bezpośredniemu dostępowi do ich pamięci” (*Die Shoah erzählt* 131; tłumaczenie moje – M. D.). Właśnie z takiej perspektywy oglądamy ostatnich 39 sekund życia

4 Na odwracanie historycznych ról sprawcy i ofiary uwagę zwrócili autorzy obszernego studium *Dziadek nie był nazistą* (*Opa war kein Nazi* 2001). Harald Welzer, Sabine Moller i Karoline Tschuggnall przeprowadzili 142 rozmowy ze świadkami historii, ich dziećmi i wnukami. Wynika z nich, że starsze pokolenia niechętnie dzieliły się z młodszymi niechlebnymi fragmentami swojej biografii, więc ich dzieci i wnuki żyją w przekonaniu, że rodzice i dziadkowie nie byli uwikłani w zbrodnie Trzeciej Rzeszy, czy wręcz nawet, że zachowali się wtedy bohatersko i godnie.

5 Tajemnice rodzinne są, na co zwraca uwagę Hannes Heer, „motorem wszystkich omówionych [przez niego] powieści” (232). Książka Lehra mogłaby więc również wpisać się w schemat powieści rodzinnej, gdyby była powieścią, a nie nowelą.

umierającego Christiana, którym odpowiada trzydzieści dziewięć rozdziałów, odpowiednio ponumerowanych od ostatniego do pierwszego. Liczne pojedyncze ujęcia składające się na film z jego życia są poszarpane przez kulę, która przeszła przez jego mózg – Christian odbiera sobie bowiem życie. Jest to podwójne samobójstwo, bo towarzyszy mu w nim tajemnicza kobieta o imieniu Gucia, która zanim zabije siebie, odda strzał do niego⁶: „Ponieważ mnie. Błysnęło. Teraz jestem. Skąpany w świetle aż do kości jak rentgenowskie: Zdjęcie” (15). Choć wygląda to na zwykłe przeświecenie, to z kolejnych odsłon tej samej sceny wynika, że błysk nie pochodzi od aparatury medycznej, ale od wystrzału:

Kobieta: jest już całkiem: zjawą. Jej wyciągnięte. Prawe ramię kończy się w mojej głowie podczas gdy ja: klęczę. Promieniowanie za tym zdjęciem rozkłada wszystkie zdjęcia na: biały proch i tylko na krótko zanim jeszcze: widzę. Opadający po lewo. Duży cień który, dosięgnie kobietę ale. Światło go roz: łoży jak. Mnie ten nad:ciągający. Błysk, mój przyjacielu (44).

W kolejnym fragmencie chwila wspólnej śmierci jest jeszcze dokładniej opisana, dowiadujemy się, że Christian i Gucia wspólnie pociągnęli za spust broni: „Myślisz ja wiem. Że ty tylko z niezręczności albo całkiem mechanicznie trzymasz rewolwer. Jak go trzeba trzymać żeby strzelić i. To są były. Moje dłonie które. Twój palec wskazujący przycisnęły do spustu” (115).

Przed oczami umierającego mężczyzny przewijają się poszarpane przez pamięć obrazy z jego własnego życia; w trzydziestej pierwszej sekundzie przypomina sobie o narodzinach swojego syna Konstantina: „Wzrok wędruje ponad napiętą różową mandorlę to poziomo stojące Widzenie na świat przynoszące oko pomiędzy mokrymi udami którego wytryskającą źrenicę tworzy ślepa głowa dziecka” (31). Bohater mówi o strachu, który go ogarnął podczas narodzin, strachu o to, że w jego synu odrodzi się znienawidzony ojciec: „strach mnie ogarnął pomiędzy udami Angeliki że się jeszcze raz pojawi albo że spłodziłem nowe wcielenie naszego zimnego jak lód ojca jako jego znowu płodzące narzędzie ale to było całkowicie zwariowane Konstantin był jednak zawsze i jest [...] przede wszystkim Rauchem, ukształtowanym przez stronę matki” (62–63).

Christian zwraca się w ostatnich sekundach swojego życia do różnych osób: swojego starszego brata Roberta, żony Angeliki, Guci, która razem z nim popełniła samobójstwo. Nie wiadomo wciąż jednak, dlaczego się na to zdecydował i jaki to ma związek z jego ojcem. W miarę upływu sekund, które zostały mu jeszcze do końca życia, i wraz ze zbliżającym się końcem noweli tajemnica powoli się wyjaśnia. W dwudziestej dziewiątej sekundzie bohater wspomina pewien dzień – „dzień pamięci” (*Gedächtnistag*), w którym wydarzyło się coś niezwykłego. Właśnie ten dzień jest kluczem do rozwiązania tajemnicy przeszłości ojca:

6 Głośnym echem odbiło się w Niemczech podwójne samobójstwo popełnione ponad 200 lat temu (21 listopada 1811 roku) przez pisarza i dramaturga Heinricha von Kleista i jego przyjaciółkę Henriettę Vogel nad berlińskim jeziorem Wannsee. Kleist najpierw zastrzelił kobietę, a potem samego siebie. W noweli Lehra to kobieta jest aktywna i bierze na siebie ciężar odebrania sobie i Christianowi życia.

To jest: coś całkowicie nowego. Tego letniego dnia: do nas przeniknęło. W każdy por jak niewidzialna a jednak czarna, mocna, straszliwa: trucizna, Robercie, także ty tego nie rozumiałeś. Nie mogłeś przecież. Chociaż zostałeś tam jeszcze. A ja przeszedłem: obok tych mężczyzn. Jak przyciągany przez magnes przez żwir. Coś jest: w spojrzeniu naszego ojca: wiedza, Robercie, wiedza, która: nas dosięgnie jak piorun (40).

Bracia dowiedzieli się o swoim ojcu czegoś, co zachwiało ich beztroskim do tej pory światem, a potem doszczętnie go zniszczyło. Z kolejnych, rozproszonych fragmentów tekstu wyłania się powoli przebieg tamtego pamiętnego, kluczowego dla całego ich życia dnia: „Jezioro i drzewo na którym: siedzi dwoje dzieci ich nogi spuszczone z gołymi podeszwami” (19). To właśnie jedenastoletni Christian i jego trzy lata starszy brat Robert. Idą nad jezioro „i pchają ich rower, aż droga robi się piaszczysta” (73). Przed domem stoją rodzice i obcy, chudy mężczyzna, którego obecność wyraźnie niepokoi ojca: „Strach, groza na twarzy naszego ojca musiała być bezgraniczna, w ten letni dzień spotkania, ponownego zjawienia się” (40). Mężczyzna dziwnie się zachowuje: najpierw milczy, następnie zdejmuje ubranie, składa je starannie i staje nago w ogrodzie „jak nagi manekin wystawowy na żwirowanej drodze pomiędzy samochodem i trawnikiem.” (118). Wypowiada tylko kilka niezrozumiałych jeszcze dla chłopców słów: „APPELL, HERR DOKTOR! APPELL!” (118). Również reakcja rodziców jest dla nich niezrozumiała: zabierają synów do domu, telefonują do kogoś, pakują walizki i sprowadzają policję. Robertowi, który jest starszy i więcej rozumie, udaje się jednak wymknąć na chwilę z domu i porozmawiać z nieznanym mężczyzną. To właśnie on jako pierwszy odkrywa tajemnicę ojca. Trzy lata później popełnia samobójstwo, rzucając się pod pociąg: „Przy nasypie. Inne dzieci. Ich krzyki, wykrzywione twarze, ich wyciągnięte do nieba ramiona. TWÓJBRAĆPRZED KWADRANSEM NADWORCU POŁUDNIOWYM TWÓJSTARSZYBRAT TWÓJROBERT TWÓJ” (80)⁷. O samobójczej śmierci brata Christian mówi jeszcze raz w skrótovej formie telegramu lub depeszy:

+ + + kiedy miałem 11 lat + + + latem 1961 + + + zatrzymano w ogrodzie mojego ojca lekarza dra x. pewnego ekshibicjonistę o którym nigdy nie pisały gazety + + + który także nie został oskarżony + + + który także niczego nie powiedział + + + ani o sobie ani o doktorze x. + + + być może tylko mojemu bratu robertowi + + + ten skończył jak stało w gazecie + + + 27 sierpnia 1964 rzucając się pod pociąg w + + + samo + + + bójstwie (122).

Rozmowa z tym dziwnym, milczącym nieznanym, który odsłonił przed nim przeszłość ojca, była dla Roberta wstrząsem – wtedy skończyło się beztroskie dzieciństwo: „trzy lata wcześniej ów tak szczęśliwie rozpoczęty dzień nad jeziorem który cię zawiódł na tory, w którym musieliśmy ujrzeć tego wychudzonego obcego w naszym ogrodzie a za nim minione piekła na ziemi: teraz! Otwierają się wszystkie bramy” (87).

Te minione piekła na ziemi nie są wymysłem dziecięcej wyobraźni; otwierające się bramy to bramy obozów koncentracyjnych. W jednym z nich kiedyś pracował jako

⁷ Wtedy też bohater zobaczył oderwaną przez pociąg rękę brata („nie wydawała się rzeczywista kiedy spadła z noszy na żwir między torami” 86). Ten makabryczny widok sprawił, że przestał on traktować świat jako continuum, co być może odzwierciedla się w rozczłonkowanej formie języka, jakim napisana jest nowela.

lekarz ojciec chłopców. Łatwo jest w potoku słów przeoczyć nazwę obozu, ale uważny czytelnik wyłuska ją i wtedy zaczną układać się w całość poszczególne fragmenty: „nie możemy wrócić i ratować zgasłych ciał do dachau muszą być kongresy takie jak ten cuda sztuki lekarskiej i nauki” (80). Okazuje się, że ojciec był lekarzem obozowym w Dachau, a ów nieznamy przybysz z ogrodu więźniem. Jedną z więźniarek, a więc i ofiarą ojca Christiana, była także matka Guci, którą chęć poprawy nędznego bytu zmusiła do pracy w obozowym burdelu: „Nasi rodzice spotkali się, Guciu, przez dwie sekundy. Prawie jeszcze młody, chłodny lekarz. Twoja matka, która z piekła w zepsucie. Uciekła” (106). Właśnie ta wspólna przeszłość rodziców połączyła w samobójstwie ich dzieci, które są także ofiarami: „Ofiarami wspomnień Chociaż to były wspomnienia innych” (107). Dzieci są więc nie tylko spadkobiercami traumatycznych przeżyć swoich rodziców, lecz także dziedziczą po nich odpowiedzialność za popełnione zbrodnie. Trauma w równym stopniu co potomków ofiar może dotknąć także potomków sprawców – taka jest konkluzja noweli Lehra. To przecież poczucie winy i wstydu za czyny ojca skłoniło jego synów do podjęcia tak dramatycznych decyzji. Widać to w wyznaniu Christiana: „Robercie, nigdy nie byłem jak ty nigdy nie miałem twojej siły jako pięćdziesięciolatek jeszcze musiałem zawstydzony opuścić głowę przed tym co ty odkryłeś jako siedemnastolatek” (100).

Trzecia część noweli rozpoczyna się obietnicą, że wszystko będzie dobrze: „Obietnica: wszystko. Się. Odnajdzie. Wszystko. Się połączy. W całość wszystko: [...] Robercie, mój kiedyś. Rozczłonkowany. Bracie” (91). Istotnie – rozpoczyna się proces gojenia ran: Gucia „powoli zdrowiejąca, już idąca bez wsparcia, obok mnie, z już doskonałymi ustami i także wilgotnymi plamami astrów w jeszcze gładkiej larwie twarzy, gdzie wkrótce będą oczy” (97). Również bracia mogą być znowu razem i Christian opowiada Robertowi, jaką traumą była dla niego jego samobójcza śmierć: „jeżeli nie możesz zobaczyć czasu po twojej śmierci, to muszę ci opowiedzieć, w jaki stan popadłem, wtedy, w wieku czternastu lat, byłem przepołowiony, Robercie, codziennie się wykrwawiałem” (126). Mówi również, że na skutek samobójczej śmierci Roberta rozpadła się ich rodzina, a matka „wypijała. Sobie ciche białe plamy na: bezładnej mapie. Swojego mózgu” (123).

W ostatnich trzech sekundach przed śmiercią Christiana bracia przenoszą się do miejsca, w którym wszystko się zaczęło: znajdują się w obozie koncentracyjnym. Idą razem przez bramę z niekompletnym, ale jednak dla każdego czytelnym napisem:

R B E I T

CHT FRE (131)⁸.

8 Napis ten jest kojarzony przede wszystkim ze słynną bramą wejściową do obozu Auschwitz. Charakterystyczne, wygięte w łuk litery stały się, jak słusznie zauważa Agnieszka Podpora, niemalże symbolem Zagłady: „Przedstawiane na fotografiach w materiałach dydaktycznych i powielane w dyskursie memorialnym [hasło] stało się symbolem nazistowskiego okrucieństwa i skrajnego cynizmu nazistów, którzy mieli na celu ostateczne poniżenie więźniów” (499). Maksyma ta po raz pierwszy pojawiła się na bramie obozu w Dachau, a potem umieszczano ją nad wejściem do innych obozów koncentracyjnych, m.in. w Auschwitz, Gross-Rosen, Theresienstadt (500). Panuje powszechne przekonanie, „jakoby sformułowanie to zostało wymyślone specjalnie na potrzeby narodowosocjalistycznej propagandy, by mogło służyć za narzędzie

Obóz koncentracyjny jest miejscem, gdzie zbiegają się wszystkie wątki noweli: historie ojca, matki Guci, tajemniczego, obcego mężczyzny – nazwanego „Niewymazywalnym” (*der Unauslöschliche*, 131). Obóz jest również miejscem, którego nie da się wymazać z pamięci, „które można zasypać, głęboko wkopać, zabetonować, ale nie zniszczyć (nigdy nie da się zniszczyć placu), ponieważ tam stał ten mężczyzna w naszym ogrodzie, Robercie, tu, w tym miejscu” (130). Za sprawą tajemniczego przybysza obóz przeniknął do beztroskiego świata chłopców i objawił się nagle w ich ogrodzie. Ogródzie, w którym żyli dotąd w niewiedzy i nieświadomości, tak jak Adama i Ewa, zanim zjedli owoc z drzewa poznania. Dla chłopców spotkanie z byłym więźniem i poznanie prawdy o przeszłości ich ojca stało się inicjacją w dorosłe i świadome życie. Wtedy właśnie utracili swoją dziecięcą niewinność.

Po śmierci Christiana bracia spotykają się w obozie, by w końcu zadać niewypowiedziane nigdy pytanie o udział ojca w zbrodniach Trzeciej Rzeszy: „Przyszlśmy w to miejsce z jednym jedynym pytaniem, sami, w odstępie. Wielu lat” (131). Są wprowadzie zbyt młodzi, żeby mieć jakiegokolwiek wspomnienia z nim związane, a jednak w jakimś sensie, za sprawą ojca, do tego miejsca przynależą. Stoją na tym placu sami, ale czują obecność tych, którzy tu zginęli:

tylko my dwaj jesteśmy dzisiaj na tym placu, dzisiaj, tego słonecznego dnia w migotaniu czasu jednak stoją tysiące, ogoleni na łyso, w pasiastych spodniach, lepących się od brudu cienkich koszulach, w zimową noc, aż ranek zaświta i nowi przemarnięci zostaną wyrwani z ziemi: APPELL: nie widzę ich, Robercie, tylko ich przeczuwam: tysiące za tysiącami i tak wielu z nich w zaufaniu do przyszłości: do nas, Robercie (130–131).

Dzieci sprawców nie tylko czują się odpowiedzialne za krzywdy wyrządzone przez ich rodziców w przeszłości, lecz poczuwają się również do obowiązku zadbania o przyszłość ofiar, o zachowanie pamięci o ich cierpieniu. Bracia stoją na pustym placu apelowym, ale ta pustka czeka „na wspomnienie [...] w woszczynie drewnianych przegród” (133). Sens tego zagadkowego porównania drewnianych obozowych pryczy do pustych plastrów miodu ujawnia się, kiedy przypomnimy sobie o innej, niemniej zagadkowej metaforze z początku książki: oto bohater płacząc, mówi o swoich łzach, że są jak pszczoły: „otwieram szeroko oczy najpierw patrzę na wewnętrzną stronę moich dłoni które musiały złapać moje łzy. Moje łzy są duże jak: pszczoły. Ale to nie są pszczoły ale mali nadzy ludzie, których wypłakałem i wytrząsałem w moje

ucisku i ostatecznego zdegradowania więźniów” (499). Tymczasem geneza i tło ideowe tej maksymy jest całkiem inne, o czym wyczerpująco pisze badaczka w swoim artykule: „Praca rozumiana wielopłaszczyznowo – jako wysiłek fizyczny, czyn polityczny lub militarny oraz proces edukacji i kształcenia tożsamości społeczno-narodowej – była swoistą kwintesencją wszystkich cnót pruskiego kanonu oświeceniowego i jako niezwykle pojemny konstrukt została w całości zinstrumentalizowana w dyskursie propagandowym po pierwszej wojnie, by w końcu kulminację znaleźć w propagandzie i indoktrynacji narodowego socjalizmu” (505). Podpora cytuje również fragment komentarza Martina Broszata do autobiografii Rudolfa Hössa – komendanta obozu Auschwitz: „Z zapisków Hoessa bez trudu wywnioskować można, że nie był zdolny nawet zdać sobie sprawy z cynizmu tkwiącego w tej »maksymie« nad bramą KL Auschwitz, a raczej, że przy swoich ograniczonych zdolnościach poznawczych i emocjonalnych do pewnego stopnia brał ją zupełnie poważnie” (509).

dłonie” (31–32). Dopiero teraz odkrywa się sens tego porównania: łzy i pamięć o ofiarach są odpowiedzią na pustkę obozu koncentracyjnego, mogą go wypełnić jak miód pusty plaster.

Żeby jednak móc opłakać przeszłość, trzeba o niej pamiętać, a żeby o niej pamiętać, trzeba ją znać lub chociaż chcieć ją poznać. Uciekanie od niej jest najgorszym rozwiązaniem – takie jest przesłanie tej dziwnej, zagadkowej książki Lehra, który przyznał w jednym z wywiadów: „W mojej noweli chodzi nie tyle o odkrycie tajemniczego zdarzenia z przeszłości – nie zostaje ono do końca wyjaśnione – ile o pokazanie, co się dzieje, kiedy *nie* dąży się do prawdy” (Ibsch, „Bruder, die nicht weichen” 189; tłumaczenie moje – M. D.). Bracia zapłacili najwyższą cenę za milczenie o przeszłości, zarówno ojca, jak i swoje. Dopiero kiedy spotykają się po śmierci, Christian zwraca się do swojego zmarłego wcześniej brata słowami: „Robercie, odwróć się i. Porozmawiaj ze. Mną. Ponieważ: Mowa czyni wolnym, Robercie” (133). Ta rozmowa o przeszłości, która się nigdy nie odbyła, mogła być jednym ze sposobów, by sobie z tą przeszłością poradzić. O ile milczenie ofiar jest w jakiś sposób usprawiedliwione, to milczenie sprawców jest niezrozumiałe. Ich milczenie jest prze-milczeniem, na co zwraca uwagę Aleida Assmann, powołując się na George’a Steinera: „Istnieje nieme milczenie ofiar jako wyraz bezsilności oraz milczenie sprawców, będące prze-milczaniem i tym samym wyrazem kontynuacji władzy” (342). Nowela Lehra jest przestrożą – zмова milczenia, w której tkwiło i być może nadal tkwi pokolenie rodziców, może odbić się na zdrowiu i życiu ich dzieci. Robert i Christian są potomkami sprawców, przez co czują się w jakimś stopniu odpowiedzialni za zbrodnie popełnione przez rodziców, jednocześnie będąc ofiarami ich zbrodniczej przeszłości, a także milczenia o tej przeszłości. Milczenie jest bowiem jedną ze strategii wypierania traumatycznych zdarzeń ze świadomości, a nie próbą przezwyciężenia przeszłości. Główny bohater noweli Lehra nigdy nie rozmawiał o niej ani ze swoim bratem, ani tym bardziej z ojcem. Dopiero po śmierci prosi Roberta o rozmowę. Mowa, która jest rozmową, ma im pomóc przezwyciężyć przeszłość i uwolnić się od jej piętna. Ale czy rzeczywiście mowa czyni wolnym? Czy nie jest to tylko pusta obietnica, jak wisząca nad bramą do obozu maksyma *Arbeit macht frei*, która dawała więźniom złudną nadzieję, że ciężką pracą zasłużą sobie na wolność?

Wydaje się, że Lehr wierzy jednak w zbawienną moc mowy i rozmowy. Ale to powinna być właśnie rozmowa, a nie bezmyślna gadanina, przed którą przestrzega również Robert Schindel, autor powieści *Rodowody*, w jednym ze swoich esejów:

Mówiliśmy i mówiliśmy. Wszyscy inni też mówili. Wysyp filmów, imprez, sympozjów. Gdy w moich czasach historia kończyła się w szkole na 1918, to nauczyciele po roku sześćdziesiątym ósmym mówili tak dużo o czasach narodowego socjalizmu, że dzisiejsi uczniowie już nie mogą tego znieść. Ojczyzny sprawców przykryte są notoryczną gadaniną o Auschwitz. [...] Czy nie zauważamy, że w debatach za tymi słowami coraz bardziej znikają umarli, że zapominamy o nich jako o naprawdę zamordowanych? A jeżeli już zauważamy, to musimy jeszcze więcej gadać, jeszcze więcej działać (7, 8).

Lehr nie zapomina o zmarłych. Oni wciąż tam są, stoją na placu apelowym w pustych dzisiaj obozach i czekają, aż ktoś ich wyciągnie z zapomnienia. Zmarli osuwają się

w przeszłość, bo nie ma kto o nich pamiętać i nie ma kto po nich płakać. Nie mogą tego oczekiwać od pokolenia sprawców, dlatego patrzą z ufnością na pokolenie ich dzieci, które powinno zadbać o to, by pamięć o nich została poniesiona w przyszłość. I nie chodzi tu tylko o upamiętnianie przeszłości przez specjalnie oddelegowane do tego instytucje i wyspecjalizowanych ludzi, ale o żywą pamięć i refleksję nad tym, co wyrządzili kiedyś innym rodzice. Książka Lehra jest taką właśnie refleksją nad życiem w cieniu mrocznej przeszłości matek i ojców. Dla Christiana jest już za późno i należy to rozumieć jako przestrogę, że nie można lekceważyć przeszłości, nie da się jej zostawić w spokoju, bo i tak objawi się ona pewnego dnia w życiu kolejnych pokoleń. Trzeba jej zatem stawić czoła, zwłaszcza jeżeli dotyczy własnych rodziców. Lehr wyraźnie daje wskazówkę, jak można uczynić to życie w cieniu przeszłości rodziców lepszym: trzeba o niej mówić.

Bibliografia

- Assmann, Aleida. „Pięć strategii wypierania ze świadomości”. Tłum. Artur Pełka. *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków: Universitas, 2009. 333–349.
- Degering, Thomas. *Kurze Geschichte der Novelle: von Boccaccio bis zur Gegenwart; Dichter, Texte, Analyse, Daten*. Monachium: Fink, 1994.
- Heer, Hannes. „Hitler war’s”. *Die Befreiung der Deutschen von ihrer Vergangenheit*. Berlin: Aufbau-Verlag, 2005.
- Ibsch, Elrud. „»Brüder, die nicht weichen« – Im Gespräch mit Anne Dorn und Thomas Lehr”. *Deutsche Bücher. Forum für Literatur* 32.3 (2002): 177–190.
- Ibsch, Elrud. *Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur*. Tybinga: Niemeyer, 2004.
- Lehr, Thomas. *Frühling. Novelle*. Berlin: Aufbau Taschenbuch, 2005.
- Podpora, Agnieszka. „»Arbeit macht frei« – kilka uwag o genezie i podłożu ideowym hasła na podstawie książki Wolfganga Brücknera *Arbeit macht frei: Herkunft und Hintergrund der KZ-Devise*”. *Zagłada Żydów* 4 (2008): 499–509.
- Schindel, Robert. „Schweigend ins Gespräch vertieft. Anmerkungen zu Geschichte und Gegenwart des jüdisch-nichtjüdischen Verhältnisses in den Täterländern”. *Text+Kritik* 10.1944 (1999): 3–8.
- Schlant, Ernestine. *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust*. Monachium: C.H. Beck, 2001.
- Weizsäcker von, Richard. „8 maja 1945 – czterdzieści lat później”. Tłum. Joanna Jabłkowska. *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*. Red. Joanna Jabłkowska i Leszek Żyliński. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2008. 325–336.
- Welzer, Harald, Sabine Moller i Karoline Tschuggnall. „»Dziadek nie był nazistą«. Narodowy socjalizm i Holocaust w pamięci rodzinnej”. Tłum. Paweł Masłowski. *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków: Universitas, 2009. 351–410.

Streszczenie

Nazistowska przeszłość rodziców jest jednym z tematów często podejmowanych we współczesnej literaturze niemieckiej. Nie da się od niej uciec, gdyż pewnego dnia i tak objawi się ona w życiu kolejnych pokoleń – takie jest przesłanie wydanej w 2001 roku noweli Thomasa Lehra *Frühling* (Wiosna). Głównym bohaterem tekstu jest syn, który odkrywa, że ojciec był kiedyś lekarzem obozowym w Dachau. Nie może poradzić sobie z tą wiedzą i popełnia samobójstwo. Książka Lehra jest refleksją nad życiem w cieniu przeszłości rodziców-sprawców, której ofiarami stają się ich własne dzieci, a zarazem wskazaniem, jak można się od tej przeszłości uwolnić.

Abstract

“Speech makes you free”: Facing the Nazi Past in Thomas Lehr’s *Frühling* (Spring)

The Nazi past of family members is a recurrent theme in contemporary German literature. It cannot be easily forgotten, as it keeps resurfacing and influences the next generations. This is the central idea of Thomas Lehr’s novella *Frühling* (Spring), published in 2001. Its protagonist discovers that during World War II his father was a physician in the Dachau concentration camp. Devastated by this revelation, the son cannot cope with it and as a result commits suicide. Lehr’s book reflects upon the Nazi’s children and their life in the shadow of history. The story also points out how it is possible to cope with this haunting past.

(Nie)zbędne odpominanie przeszłości – uwagi na marginesie lektury *Wiatru od Odry* Hansa Niekrawietza

Według danych Biblioteki Narodowej tłumaczenia z języków obcych na polski stanowiły w 2013 roku 19% całej produkcji wydawniczej (13–14). Na polski rynek księgarski trafiło 6269 przetłumaczonych tytułów. Zdecydowanie najwięcej tłumaczeń dokonano z języka angielskiego (59% wszystkich przekładów), w dalszej kolejności z niemieckiego (9%) i francuskiego (7%). Prawie połowa tłumaczonych tytułów to teksty literackie (3197), w tym 209 tytułów przetłumaczonych z języka niemieckiego (37, tab. 14), co potwierdza tendencję utrzymującą się od lat. Rokrocznie na półki polskich księgarń trafia od 180 do ok. 200 tekstów tłumaczonych z tego języka. Dominują dwie grupy utworów, tj. z jednej strony tłumaczenia utworów pisarzy współczesnych (w podziale na literaturę dla dzieci i młodzieży, literaturę fantastyczną, sensacyjno-kryminalną czy romansowo-obyczajową, a także utwory o wysokich ambicjach artystycznych), z drugiej – teksty pisarzy niemieckojęzycznych zaliczane do klasyki literatury światowej. Stosunkowo rzadko polski czytelnik ma okazję zaznajomić się z tekstami pisarzy niemieckich pochodzących z terenów, które po roku 1945 zostały wcielone do Polski, zwłaszcza jeśli autorzy nie byli twórcami światowej rangi (jak na przykład Gerhart Hauptmann) lub przynajmniej współczesnymi tuzami niemieckiej czy szerzej niemieckojęzycznej sceny literackiej (jak Horst Bienek czy Ernst Wiechert). Teksty takich pisarzy mają szansę zaistnieć na polskim rynku czytelniczym zasadniczo jedynie w wyniku lokalnej inicjatywy, czy to badacza kultury niemieckiej w regionie, czy członków organizacji mniejszości niemieckiej. W tym kontekście nasuwa się pytanie o celowość tego typu inicjatyw, o ich zasadność i społeczną przydatność. Czy warto dzisiaj tłumaczyć i publikować w Polsce teksty niemieckojęzycznych autorów polsko-niemieckiego pogranicza kulturowego, czy warto ich sylwetki wydobywać z niepamięci i ożywiać utrwalaony na kartach ich utworów obraz świata? To pytanie odnosi się zarówno do twórczości pisarzy dawnych, jaki i bardziej współczesnych, autorów publikujących przed II wojną światową oraz autorów, którzy tworzyli tak przed, jak i po wojnie. Nie jest to pytanie całkiem nowe. Od czasów przełomu w 1990 roku próbują na nie odpowiedzieć polscy badacze kultury i literatury niemieckojęzycznej¹.

1 Przeważa pogląd, że jeśli pragnie się wziąć odpowiedzialność za przyszłość, trzeba być świadomym przeszłości, w tym przypadku wielonarodowej i wielokulturowej przeszłości terenów obecnej zachodniej i północnej Polski. Por. m.in. działalność Pracowni Badań nad Literaturą i Czasopiśmiennictwem Pogranicza PWSZ w Gorzowie Wielkopolskim czy działalność

Grażyna Szewczyk, zastanawiając się nad fenomenem literatury śląskiej, podkreśla, że „winniśmy zwrócić uwagę na jej korzenie, na zapomniane tradycje kulturalne, na jej odmienność i źródła tego, co spowodowało przemieszanie się i wzajemną inspirację różnych wspólnot” („Rozmowy w kręgu ludzi kultury. Literatura”)². Podążając za tą myślą, Szewczyk przybliżyła polskim czytelnikom sylwetki takich pisarzy jak Valeska von Bethusy-Huc czy August Scholtis, Wojciech Kunicki publikuje przekład tekstu Gottfrieda Heinricha Burgharta *Podróż na Górę Ślężę*, a Marta Kopij we współpracy z Wojciechem Kunickim i Thomasem Schulzem wydaje *Wrocław literacki*, w którym opisuje Wrocław z perspektywy literatury polskiej i niemieckiej. Przywołani pisarze niemieccy to twórcy, których teksty Szewczyk zaliczyłaby do tzw. literatury otwartej na dialog kultur, „rodząc[ej] respekt dla innych, będąc[ej] dokumentem czasu, wyróżniając[ej] się wielowątkowością i bogactwem form stylistycznych” („Rozmowy w kręgu ludzi kultury. Literatura”). Ani ich twórczość, ani postawa życiowa nie budzą kontrowersji. Ale w polskim tłumaczeniu pojawiają się też (choć bardzo rzadko) teksty pisarzy, których z dzisiejszej perspektywy uznać wypada za kontrowersyjnych. W artykule podejmuję próbę odpowiedzi na pytanie, na ile zasadne jest przywracanie pamięci pisarzom, których postawy politycznej współczesny czytelnik nie aprobuje.

Powieść *Wiatr od Odry* (*Der Wind weht von der Oder*) oraz tom *Złoty klucz. Opowiadania i poezje opolskie* (*Der goldene Schlüssel: Oppelner Geschichten und Gedichte*) to jedyne dzieła Heinza Niekrawietza przełożone na język polski. W obu przypadkach autorem przekładu jest Andrzej Lam, a wydawcą Konwersatorium im. Josepha von Eichendorffa z siedzibą w Opolu. Warto nadmienić, że obie książki trafiły do rąk polskiego czytelnika czterdzieści lat po ich debiucie na rynku niemieckim (odpowiednio *Der goldene Schlüssel* 1958 – *Złoty klucz* 1999; *Der Wind weht von der Oder* 1961 – *Wiatr od Odry* 2001), w związku z czym pojawia się pytanie o przyczynę takiego opóźnienia w udostępnieniu tekstów niemieckiego autora polskiemu odbiorcy, tym bardziej że – jak czytamy w notce wydawniczej zamieszczonej na tylnej okładce powieści – Niekrawietz uchodzi za „twórcę najpiękniejszych liryków o Odrze”, a jego powieść to „mistrzowskie opisanie życia dziewiętnastowiecznej społeczności górno-śląskiej”. Nieprawdziwe byłoby stwierdzenie, że jedyną przyczyną tegoż opóźnienia była polityka wydawnicza okresu PRL, niechętna niemieckojęzycznym autorom tzw. pogranicza.

Hans Niekrawietz (1896–1983) jest autorem w Polsce niemalże nieznanym, łącząc garść germanistów. Co więcej, również w Niemczech niewielkie było i jest zainteresowanie jego twórczością. Margret Galler, analizując życie i twórczość pisarza, dochodzi do wniosku, że jest on znany jedynie w środowisku niemieckojęzycznych Ślązaków, bowiem cała jego twórczość – zarówno przed wysiedleniem, jak i później

wydawniczą Wspólnoty Kulturowej „Borussia”. Zob. także: Hubert Orłowski, *Dziesięć lat wspólnoty Kulturowej »Borussia«*. Uczniowie historii i krajobrazu; Roman Dziergwa, *Dziedzictwo wielokulturowego pogranicza a tożsamość. Obraz południowych rubieży Wielkopolski w literaturze polskiej i niemieckojęzycznej XIX i XX wieku*; Hubert Orłowski, *Za górami, za lasami...: o niemieckiej literaturze Prus Wschodnich 1863–1945*.

2 Problem dotyczy oczywiście nie tylko literatury śląskiej, chociaż zdaje się, że to ona budzi najwięcej kontrowersji na polsko-niemieckim pograniczu kulturowym.

– jest ściśle związana z tym regionem (91). Jego biografię znajdziemy co prawda na stronach NDB (Neue Deutsche Biographie 229), internetowego leksykonu biograficznego wydawanego przez Komisję Historyczną Bawarskiej Akademii Nauk, jednak brak jej na stronach niemieckojęzycznej wersji Wikipedii. W wirtualnej wolnej encyklopedii nazwisko Niekrawietza figuruje jedynie w spisie autorów niemieckojęzycznych, ale na próżno szukać w niej osobnego artykułu poświęconego pisarzowi. A jest to autor, którego w 1980 roku ówczesny prezydent Republiki Federalnej Niemiec Karl Carstens wyróżnił spośród grona wielu innych, przyznając mu w uznaniu jego zasług w dziedzinie literatury Federalny Krzyż Zasługi. W tym kontekście ciekawym wydaje się fakt, że informacja o autorze zamieszczona została na polskojęzycznych stronach Wikipedii, mimo iż w księgarniach czy na półkach polskich bibliotek trudno znaleźć jego książki. Dlaczego tak się dzieje? Odpowiedzi szukać należy w biografii pisarza i fascynacji środowisk mniejszości niemieckiej wybitnymi lub swego czasu cenionymi w regionie przedstawicielami świata kultury niemieckojęzycznej.

Niekrawietz urodził się 8 lutego 1896 roku w rodzinie średnio zamożnych chłopów na Zaodrze (Odervorstadt), przedmieściu Opola, czyli ówczesnego Oppeln. Nazwisko, choć pisane po niemiecku, wskazuje na polskie korzenie. August Scholtis określał swojego kolegę po fachu mianem „mieszkańca” (za Bzdok 353), twierdząc, że w domu rodzinnym Niekrawietza mówiło się zarówno po niemiecku, jak i po śląsku (Wasserpolsch) (Bzdok 27–28, 208). Scholtis twierdził również, że ojciec Niekrawietza w 1921 roku w czasie plebiscytu optował za Polską (Bzdok 350–351). Sam zainteresowany jednak stanowczo temu zaprzeczał (Bzdok 351). Dzisiaj trudno z całą pewnością stwierdzić, czy Niekrawietz był dwujęzyczny. Wiadomo jedynie, że gwara śląska nie była mu obca. Joanna Bzdok, analizując korespondencję pisarza, zwraca uwagę na pojawiające się w niej pojedyncze słowa bądź zwroty zapożyczone z dialektu śląskiego (28). Ale znajomość gwary śląskiej, a nawet jej sporadyczne użycie, czy też brzmienie nazwiska nie rozstrzygają o kwestii przynależności narodowej. Helmut Günther konstatuje w tym kontekście: „Trudno o bardziej polskobrzmiące nazwisko. A jednak, ten człowiek jest na wskroś Niemcem” (za Bzdok 28, tłumaczenie moje – A. G.).

Kim zatem był Niekrawietz? Najprościej byłoby stwierdzić, że był synem ziemi śląskiej, ale takie stwierdzenie w przypadku tego konkretnego pisarza musi wydać się co najmniej dwuznaczne, tym bardziej że w czasach III Rzeszy był przez swoich znajomych często określany jako „Sohn der Scholle” (syn ziemi) (Bzdok 30), co miało w ideologii nazistowskiej jednoznaczną konotację. Ale o tym za moment.

Literacki debiut Niekrawietza przypada na rok 1932, czyli w okresie bezpośrednio poprzedzającym dojście Hitlera do władzy. Być może ten późny debiut zadecydował o dalszych losach pisarza, który zanim poświęcił się działalności literackiej, miał się różnych zajęć. Pracował w handlu, był urzędnikiem, bibliotekarzem, archiwistą, referentem kulturalnym. Przez jakiś czas pozostawał także bez pracy. Niekrawietz pragnął kontynuować swoją działalność literacką po 1933 roku, musiał więc – zresztą nie inaczej niż wielu pisarzy niemieckich – dostosować swoją twórczość do zmieniających się wymogów rynku. Tym bardziej że jego pierwszy tomik poezji *Strophen von heut* zawierający wiersze o charakterze społeczno-krytycznym nie znalazł uznania w oczach

nazistów³. Pisarz musiał zatem, jak podkreśla Wojciech Kunicki, zaprzedać duszę diabłu, poświęcając honor i swoje ideały (*Lebensläufe* 95). W latach 1933–1945 Niekrawietz współpracował z licznymi zglajchsztaltowanymi gazetami, m.in. z „Der Oberschlesier”, „NS. Schlesische Tageszeitung”, „Breslauer Neueste Nachrichten”, „Deutsche Allgemeine Zeitung” czy „Der Türmer” (Bzdok 48). W tym czasie wydał też kilka tomików poezji. Problemy społeczne nadal absorbowwały jego uwagę, ale w sposób niebudzący zastrzeżeń Izby Kultury Rzeszy czy w szczególności Izby Piśmiennictwa Rzeszy (Bzdok 49).

W wydanym w 1936 roku tomiku poezji *Bauern und Bergmannsgesänge* w centrum uwagi poety stoją co prawda nadal bezimienni śląscy robotnicy i chłopci, w trudzie i znoju budujący swoją egzystencję, ale pojawia się tutaj także inny motyw, znany już z *Kantate OS*, zbioru wierszy i poematów poświęconych Górnemu Śląskowi, chociaż tam jeszcze nie tak wyeksponowany. *Kantata* opublikowana została w 1935 roku, ale powstała zasadniczo w 1932, podczas pobytu pisarza w Ratibor (dzisiaj Racibórz), na pograniczu polsko-niemieckim. Nowy motyw, o którym mowa, to problem jedności Górnego Śląska, regionu podzielonego między Niemcy a Polskę w wyniku decyzji podjętych przez aliantów w wersalskim traktacie pokojowym, powstań śląskich oraz plebiscytu z 1921 roku. Niekrawietz uważa ten region za jeden organizm, a jego zachodnią – rolniczą i wschodnią – przemysłową część za płuca niezbędne do jego prawidłowego funkcjonowania. Autor nie kryje swojego przekonania, że podział Śląska jest podziałem sztucznym i nieludzkim, bo ludzie żyjący w obu jego częściach są nierozdzielnie związani więzami krwi. Pracujący w kopalniach górnicy to synowie małorolnych chłopów, zmuszeni do szukania pracy w przemysłowej części Górnego Śląska. Jak pisze Joanna Rostropowicz, w pieśniach tych „dominują tony pogodne, pełne nadziei i wiary w braterstwo wszystkich ludzi” (322). Dziś taką postawę określilibyśmy mianem patriotyzmu lokalnego, w latach trzydziestych XX wieku była to jednoznaczna deklaracja polityczna. Przyniosła poecie też od dawna oczekiwany rozgłos. Wpisywała się bowiem doskonale w kanon propagandy nazistowskiej, która do swoich celów nie omieszkła wykorzystać także wspomnianej *Kantaty*. Hymn pochwalny na cześć (w jej rozumieniu niemieckiego) Górnego Śląska został nawet udźwiękowiony. Muzykę do utworów skomponował Gerhard Strecke, znany śląski kompozytor, a rozgłośnia radiowa w ówczesnym Breslau nadawała ją jako słuchowisko. Czy *Kantate OS* oraz *Bauern und Bergmannsgesänge* zyskały sławę, gdyż znakomicie oddawały złożoną, specyficzną atmosferę kraju nad Odrą (Rostropowicz 322), czy też dlatego, że dały się wprząc do oficjalnej maszyny propagandowej, dzisiaj trudno rozstrzygnąć. Także po 1945 roku *Kantata* cieszyła się w Niemczech (Zachodnich) popularnością i doczekała się kolejnego wydania w 1965 roku, a niektóre wiersze zostały ponownie udźwiękowane. Ale i tym razem pojawiają się wątpliwości co do intencji osób odpowiedzialnych za popularyzację poezji będącej przecież hymnem na cześć Górnego Śląska, już wówczas w całości należącego do Polski. O *Kantacie* przypomniano sobie z okazji przejścia przez Bonn (ówczesną stolicę RFN) patronatu nad miastem Oppeln, pozostającego zgodnie z ówczesną doktryną polityczną Republiki Federalnej pod

3 Por. informacje zawarte w aktach personalnych Hansa Niekrawietza w archiwum RKK (Reichskulturkammer), cytowane przez Bzdok, s. 48.

czasową administracją Polski (Bzdok 316–319). Ale czy można winić poetę za sposób wykorzystania jego dzieła przez innych?

Sam Niekrawietz nie miał, jak się wydaje, ambicji politycznych. Był piewą swego regionu, nieuleczalnie zakochanym w swoim „heimacie”, w swoim Śląsku i w swojej Odrze. Krajobrazowi nadodrzańskiemu poświęcił wiele miejsca w swojej twórczości, zarówno tej przed-, jak i powojennej. Przykładem *Oderlieder* wydane w 1936 roku, do dziś uchodzące za najpiękniejsze liryki o Odrze. Wiersze oddają specyficzny nadodrzański klimat, portretują tamtejszą społeczność (flisaków, rybaków, rolników) i oddają uroki nadodrzańskiego pejzażu. Ten wielokrotnie wznawiany zbiór pieśni (do niektórych muzykę skomponował Augustinus Hönig) rozślawił nazwisko poety na całym ówczesnym niemieckim Śląsku. Jednocześnie zwrócił uwagę władz nazistowskich na uzdolnionego *syna tej ziemi*. Bowiem przywiązanie Niekrawietza do ziemi urodzenia w powiązaniu z jego pochodzeniem doskonale pasowało do nazistowskiej ideologii określanej mianem *Blut und Boden* (Krew i Ziemia), w skrócie *Blubo*. Teoria krwi i ziemi nie była wymysłem nazistów. Termin ten wymyślony został przez niemieckiego pisarza naturalistę Georga Conrada w 1901 roku, ale dopiero w III Rzeszy zyskał na znaczeniu. Spopularyzował go Richard Walter Darré, wpływowy polityk NSDAP. Ideologia *Blubo* oparta na idei przywiązania ludzi do ziemi głosiła, że ludność rolnicza jest ostoją społeczeństwa niemieckiego. Z niej miały odrodzić się naród i rasa. Niekrawietz był synem małorolnego chłopca, opiewał w swoich wierszach ziemię, na której się urodził i prostych ludzi, synów chłopów, którzy w pocie czoła i znoju na niej pracowali. Emocjonalnie silnie związany ze Śląskiem, dobrze wpasowywał się w tę ideologię. Być może wbrew sobie. Bowiem, jak podkreślał pisarz po wojnie w liście skierowanym do profesora Johanna Maximiliana Avenarius z 10 kwietnia 1951 roku, on sam miał dość *Blubo* (Bzdok 30). Nachalność ideologów wywoływała w nim – jak twierdził – silną awersję do wszystkiego, co chłopskie, i utrudniała, czy wręcz uniemożliwiała, pracę nad powieścią chłopską, którą rozpoczął jeszcze w latach czterdziestych XX wieku. Czy epopeja chłopska pisana była na zamówienie, czy jedynie z potrzeby serca, trudno dziś jednoznacznie stwierdzić. Wersja, która ostatecznie powstała i w 1961 roku trafiła do rąk czytelników, niekoniecznie zachwyciłaby ideologów nazistowskich, bowiem *Der Wind weht von der Oder* niesie nie tylko przesłanie pacyfistyczne, ale z całą surowością odsłania także słabości nadodrzańskiego chłopstwa.

Spoglądając na życiorys pisarza, nie można jednak nie zauważyć, że jego pierwsze sukcesy literackie przypadły na okres tryumfu nazistów. Co prawda Niekrawietz nie wstąpił do NSDAP, ale już 16 sierpnia 1933 roku został członkiem Związku Pisarzy Rzeszy (Reichsverband Deutscher Schriftsteller), zobowiązując się do działania na niwie literackiej zgodnie z intencjami i oczekiwaniami rządu narodowo-socjalistycznego (Bzdok 47), czyli innymi słowy – do propagowania idei narodowo-socjalistycznych w swojej twórczości. Dzięki takiej postawie mógł spokojnie pracować i tworzyć. Nie ulega wątpliwości, że Niekrawietz był doceniany przez funkcjonariuszy partyjnych Rzeszy. Jego poezja cieszyła się popularnością zarówno wśród czytelników, jak i w reżimowych mediach. W latach 1933–1945 wydał oprócz wspomnianych *Bauern und Bergmannsgesänge* i *Kantate OS*, także *Im Wandel des Jahres*, *Unter Schlesiens Himmel*, *Das magische Land – Gedichte und Erzählungen um OS* oraz wielokrotnie

wznawiane *Oderlieder* (1936, 1938, 1942). Już sam ten fakt jest wystarczająco wymowny i stawia Niekrawietza w negatywnym świetle.

Jakim twórcą był zatem Niekrawietz? Poetą wybitnym czy pierwszorzędnym poetą drugorzędnym, który zyskał chwilowy rozgłos dzięki poparciu władz nazistowskich? Sądząc po braku zainteresowania jego twórczością ze strony współczesnych literaturoznawców niemieckich, nie należał on do najwybitniejszych niemieckojęzycznych poetów XX wieku (Galler 92). Pozostaje jednak pytanie, czy naziści wykreowali go na wieszczą za jego zgodą, czy bez niej? Wojciech Kunicki nie ma wątpliwości, że poeta był umiarkowanym zwolennikiem narodowego socjalizmu, narodowym socjalistą bez legitymacji partyjnej (...*auf dem Weg in dieses Reich* 278, por. też 321). Na niekorzyść Niekrawietza przemawia fakt, że w 1937 roku otrzymał Śląską Nagrodę Literacką, ufundowaną przez władze Śląska i radę miasta Breslau, a przyznawaną osobiście przez Gauleitera Josefa Wagnera. Warto nadmienić, że nagroda ta ufundowana została po raz pierwszy w 1936 roku, a jej pierwszymi beneficjentami byli pisarze „prawomyślni”, tacy jak Waldemar Glaser czy Erich Hoinkis. Uhonorowanie Niekrawietza takim wyróżnieniem sprzyja uznaniu go za pisarza reżimowego. Co prawda Scholtis twierdzi, że Niekrawietz nie uprawiał „literackiej prostytucji” i nie napisał żadnego wersu na zamówienie nazistów (za Bzdok 54, 58), ale czy można wierzyć zapewnieniom autora, który sam, chociaż (dla niego – na szczęście) bezskutecznie, ubiegał się o tę samą nagrodę literacką (Gajek 138–160)? Należy zgodzić się ze stwierdzeniem Bzdok, że w połowie lat trzydziestych XX wieku naziści nie przyznaliby prestiżowej nagrody literackiej twórcy spoza grona swoich współwyznawców (56). Niekrawietz otrzymywał też wielokrotnie dotacje z różnego rodzaju reżimowych fundacji, jak Notgemeinschaft des deutschen Schrifttums czy Schillerstiftung (Kunicki, ...*auf dem Weg in dieses Reich* 439–452). Ponadto niewątpliwie znajdziemy wśród wierszy Niekrawietza i takie, których trudno nie uznać za skomponowane na potrzeby propagandy nazistowskiej. Bo jak np. wytłumaczyć obecność wiersza Niekrawietza *Aufbruch* w książce *Das Buch der Hitlerjugend*, zbiorze tekstów propagandowych przeznaczonych dla nazistowskiej organizacji młodzieżowej?

Pisarz, nawet jeśli nie identyfikował się z faszyzmem czy nazizmem, to jednak dostosował się do oczekiwań ideologów, albo też jego przekonania w jakimś stopniu wpisywały się w ten nurt myślenia. Widać to wyraźnie w tomie wierszy *Unter Schlesiens Himmel* z roku 1942, które Kunicki określa mianem liryki agitacyjno-politycznej, pisanej na potrzeby chwili (...*auf dem Weg in dieses Reich* 319), a w których poeta m.in. opiewa przyłączenie polskiej części Górnego Śląska do Rzeszy, pisząc o zrzuconiu więzów przez ten region i nazywając zniewolenie wyzwoleniem (choć w przekonaniu pisarza wschodnia część regionu wracała do macierzy). Podobny w tonie jest także tekst *Das Magische Land* z 1943 roku, w którym pisarz podział Górnego Śląska po I wojnie światowej nazywa poronionym pomysłem, w wyniku którego powstał kadłubkowy, zdeformowany twór (214). Zdaniem Niekrawietza Hitler, „wyzwalając” wschód i scalając na powrót wszystkie części Śląska w jeden organizm, naprawił błąd popełniony w Genewie⁴ (215).

4 15 maja 1922 roku podpisana została w Genewie Polsko-Niemiecka Konwencja Górnośląska (tzw. Konwencja Genewska), dotycząca podziału Górnego Śląska między Polskę a Niemcy.

W świetle powyższego zasadne wydaje się pytanie, czy poezję i prozę Niekrawietza należy tłumaczyć na język polski, czy należy udostępnić jego twórczość polskiemu odbiorcy, czy raczej skazać pisarza na zapomnienie, także w tej części Europy, z którą był emocjonalnie najsilniej związany? W Republice Federalnej Śląsk nie budzi już większych emocji, jego niemiecka przeszłość, a wraz z nią niemiecka kultura regionu, pozostaje w kręgu zainteresowań coraz mniejszej grupy ludzi. Problemem Niekrawietza jest w pewnym sensie monotematyczność jego twórczości. Tematyka śląska wyniosła go swego czasu na szczyty popularności (przynajmniej w tym regionie), dzisiaj skutkuje niepamięcią.

W przypadku Niekrawietza skoncentrowanie się na tematyce regionalnej wynikało zapewne po części z umiłowania ziemi ojczystej, po części było skutkiem narodowo-socjalistycznej polityki kulturalnej, w końcu elementem autoterapii po wysiedleniu i utracie poczucia bezpieczeństwa. Po ucieczce ze Śląska w 1945 roku pisarz długo żył nadzieją na powrót w rodzinne strony (Bzdok 349–354). Jego tęsknota za krajem nad Odrą przerodziła się z czasem w obsesję, która mogła znaleźć ujście jedynie w literackiej pasji i ustawicznym wskrzeszaniu odchodzącego w niebyt *heimatu*. Niekrawietz całą swoją powojenną twórczość poświęcił tej właśnie tematyce. W wierszach i prozie opisuje Górny Śląsk sprzed i z czasów II wojny światowej. Idealizuje krajobraz, ale nie życie. Joanna Rostropowicz zauważa, że Niekrawietz „pisze o dramatycznych losach bohaterów wplecionych w wielkie wydarzenia historii na sposób iście śląski: z dużą dozą humoru, prosto, bez sentymentu, ale także z zadumą i głęboką refleksją nad ludzkim życiem” (324). Do najważniejszych utworów, jakie ukazały się po wojnie zaliczyć trzeba tomiki poezji *Östliche Melodie* z 1957 roku oraz *Wie weit die Wege sind* z 1976, a także zbiór wierszy i opowiadań *Der goldene Schlüssel. Oppelner Geschichten und Gedichte* (Złoty klucz. Opowiadania i poezje opolskie) z 1958. Ponadto w 1967 roku pisarz wydał autobiograficzną powieść *Der Wind weht von der Oder* (*Wiatr od Odry*), a w 1981 roku zbiór opowiadań *An den Ufern der Oder*. Ze wszystkich utworów Niekrawietza polskiemu czytelnikowi znane są – jak wspomniano wcześniej – jedynie *Złoty klucz* (1999) i *Wiatr od Odry* (2001). W Polsce nadal niechętnie drukuje się niemieckich pisarzy z tzw. pogranicza. W przypadku Niekrawietza niechęć ta wydaje się podwójnie uzasadniona. Po pierwsze, ciąży na nim odium przynajmniej biernego sympatyka nazizmu. Po drugie, przyłgnęło doń również miano rewanżysty, bo niezmiennie, praktycznie do końca życia, twierdził, że wiara w prawo do ojczyzny świadczy o sile moralnej człowieka (za Bzdok 72). Za swój obowiązek uważał zachowanie dla przyszłych pokoleń obrazu utraconej, ale być może nie na zawsze straconej, ojczyzny (za Bzdok 73). Zadaniu temu poświęcił się bez reszty. Kogo miał jednak na myśli, mówiąc o przyszłych pokoleniach? Czy tylko potomków wypędzonych?

W tym miejscu pojawia się – moim zdaniem uzasadnione – pytanie, czy obecni mieszkańcy Górnego czy Dolnego Śląska, Pomorza, Mazur czy Gdańska, osiadli od pokoleń czy napływowi, nie mają prawa zaznajomić się z przeszłością tych regionów widzianą oczyma dawnych ich mieszkańców? Czy subiektywne spojrzenie świadka historii może ich wzbogacić, czy też jest jadem zatruwającym duszę? Przez długie lata odpowiedź na tak postawione pytanie wydawała się jednoznaczna. W 1961 roku, gdy na niemieckim rynku wydawniczym pojawiła się wspomniana powieść Niekrawietza

Der Wind weht von der Oder, wydarzenie to pominięto w polskiej prasie milczeniem. I trudno się dziwić, biorąc pod uwagę ówczesne polskie nastawienie wobec Niemców, a w szczególności wobec wysiedlonych. Przykładem artykuł Wilhelma Szewczyka w *Trybunie Robotniczej* z 14 sierpnia 1962 roku, w którym odnosi się on do pisarzy śląskich mieszkających w kolonii artystycznej w Wangen w Bawarii. Szewczyk pisze m.in.: „Kolonja w Wangen ma szansę dalszego rozwoju – dopóki w Niemczech zachodnich istnieje zamówienie na nienawiść. Wielu zaś ludzi krząta się, by zamówienie to trwało. Dzięki niemu za wieszczą może uchodzić taki Hans Niekrawietz, poeta prymitywny, renegat przykładowy” (3). Przy takim nastawieniu obiektywna ocena twórczości niemieckiego pisarza nie była możliwa. A współcześnie? Dzisiaj Grażyna Szewczyk, córka autora wspomnianego tekstu, germanistka, przyznaje, że powieści i opowiadania niemieckojęzycznych autorów śląskich, w tym Niekrawietza, stanowią istotne źródło wiedzy o mieszkańcach Śląska przełomu XIX i XX wieku (120–121). Opinia jak najbardziej wyważona i rzeczowa. Napotkać można jednak także opinie zdecydowanie bardziej emocjonalne, jak np. cytowane na wstępie stwierdzenie Rostropowicz, że powieść *Wiatr od Odry* to „mistrzowskie opisanie życia dziewiętnastowiecznej społeczności śląskiej” (328). Jak jest naprawdę, można się przekonać, sięgając po powieść, bądź to w oryginale, bądź też w tłumaczeniu Andrzeja Lama. Warto nadmienić, że sponsorami polskiego wydania książki były Konsulat Generalny Republiki Federalnej Niemiec we Wrocławiu, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Urząd Marszałkowski Województwa Opolskiego, co w świetle biografii pisarza może się wydawać zaskakujące i nie do końca zrozumiałe. Polskojęzyczne wydanie powieści w zasadzie nie wzbudziło żadnych emocji. Jej pojawienie się na rynku księgarskim pozostało prawie niezauważone. Czy to oznaka rzeczywistego braku zainteresowania, czy skutek ciągle jeszcze istniejącej, podskórnie wyczuwalnej polsko-niemieckiej animozji? Czy krytyka przeoczyła wydanie książki, czy też trudno było ustosunkować się do tekstu bez jednoczesnej krytyki autora za jego postawę polityczną w czasie wojny? Tym bardziej że Niekrawietz nigdy nie odniósł się do swoich wyborów (Kunicki, ... *auf dem Weg in dieses Reich* 378). Na próżno szukać w jego powojennej twórczości, w publicznych wystąpieniach czy prywatnych listach rozliczenia z nazistowską przeszłością. Tylko na ile ta przeszłość była rzeczywiście brunatna? Bez wątpienia naziści pomogli poecie zaistnieć, ale trudno dziś odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu poeta świadomie wspierał nazizm.

I tu powracamy do pierwotnie postawionego pytania. Czy należało przekładać Niekrawietza, tym bardziej że *Wiatr od Odry* nie jest arcydziełem? Przed takim dylematem – natury etycznej – musiał stanąć też tłumacz. Od niego ostatecznie zależało, czy nazwisko pisarza w jego rodzinnym mieście zostanie wydobyte z niepamięci, czy też pozostanie w otchłani zapomnienia. Andrzej Lam, decydując się na udostępnienie polskiemu czytelnikowi próbki talentu śląskiego pisarza, poniekąd przywraca miastu Opole i tej części Śląska jakiś ułamek jego historii. Pozwala też łagodniej spojrzeć na pisarza, bo *Wiatr od Odry* jest tekstem apolitycznym, być może nawet z nutą pacyfizmu. Jest tekstem odtwarzającym realia początku XX wieku, w którym autor stara się ożywić dawny Śląsk z jego różnorodnością, także etniczną. W powieści odnajdziemy Śląsk postrzegany jako konglomerat kultur, jako możliwą przestrzeń współistnienia

przedstawicieli różnych narodowości. Przy odrobinie dobrej woli można odczytać *Wiatr od Odry* jako przykład próby pojednania. Być może to zbyt daleko idąca próba interpretacji, a może odrobiona przez autora lekcja historii.

Reasumując – w wyniku przekładu teksty obcojęzyczne mogą zaistnieć w odmiennym przestrzeni kulturowej i dać czytelnikowi m.in. możliwość przyjrzenia się innej, obcej kulturze. W przypadku tekstów pisarzy niemieckich, pochodzących z terenów obecnie należących do Polski, polski czytelnik zyskuje możliwość przyjrzenia się w odmienny niż dotychczas sposób przestrzeni kulturowej, z którą sam w sposób bezpośredni lub pośredni jest związany. Dzięki temu może dostrzec jej złożoność i wielowymiarowość. Historia regionu, przedstawiona z innej, czytelnikowi dotychczas nieznaną perspektywę, wzbogaca jego wiedzę na temat ówczesnych realiów politycznych i społecznych panujących na terenach należących dzisiaj do Polski. Pozwala także lepiej poznać atmosferę czasów minionych i zrozumieć dokonywane w konkretnych warunkach historycznych wybory. Przeszłość zaklęta w słowach i utrwalona na kartach książek daje współczesnemu czytelnikowi możliwość prześledzenia i zrozumienia zmian, jakie zachodziły w tej części Europy na przestrzeni wieków, nie wyłączając ostatniego ćwierćwiecza. Przeszłość regionu, opisana subiektywnie w tekstach autorów związanych emocjonalnie z daną przestrzenią, stanowi niezbędne uzupełnienie dla z pozoru pozbawionych emocjonalności i z założenia obiektywnych opracowań naukowych. Spojrzenie przez pryzmat indywidualnych, a w związku z tym często odmiennych czy wręcz sprzecznych ze sobą doświadczeń autorów, przez pryzmat zwielokrotnionej duszy regionu, pozwala na całościowy (lub może jedynie pełniejszy) ogląd zjawisk i procesów zachodzących w lokalnej przestrzeni i rzutujących na obrzeża teje. Czytając Niekrawietza i innych niemieckojęzycznych autorów (także tych kontrowersyjnych) związanych ze Śląskiem, Pomorzem czy terenami określanymi dawniej jako Prusy Wschodnie wzbogacamy naszą wiedzę o tych regionach i zamieszkujących je społecznościach, trapiących je konfliktach, ale i zgodnym współistnieniu przedstawicieli różnych kręgów kulturowych. Nie czytając ich, pozbawiamy się tej możliwości, przez co stajemy się ubożsi nie tylko o wiedzę na temat zmieniającego się w czasie kolorytu lokalnego, ale także o doświadczenie pokoleń żyjących na pograniczu kultur.

Bibliografia

- Biblioteka Narodowa. *Ruch wydawniczy w liczbach 2013*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2015.
- Buder, Johannes. „Hans Niekrawietz”. *Neue Deutsche Biographie* 19 (1999): 229.
- Burghart, Gottfried Heinrich. *Podróż na Górę Ślężę*. Tłum. i red. Wojciech Kunicki. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, 2012.
- Bzdok, Joanna. *Der „schwierige Schlesier”. Hans Niekrawietz‘ Anteil am oberschlesischen Literaturbetrieb im Bundesdeutschen „Exil”. Eine kritische Standortbestimmung anhand seiner Korrespondenz und anderer Quellen*. Wrocław–Drezno: Oficyna Wydawnicza Atut–Neiße Verlag, 2006.

- Dziergwa, Roman. *Dziedzictwo wielokulturowego pogranicza a tożsamość. Obraz południowych rubieży Wielkopolski w literaturze polskiej i niemieckojęzycznej XIX i XX wieku*. Ostrzeszów: ANC, 2015.
- Gajek, Konrad. „August Scholtis und der Schlesische Literaturpreis 1938. Aus den Akten des ehem. Schlesischen Provinzialverbandes. Mit Textanhang”. *Mitteilungen des Beuthener Geschichts- und Museumsvereins* 50 (1992): 138–160.
- Galler, Margret. „Hans Niekrawietz: »und stärker fühlt sich mein Herz verpflichtet«”. *Breslau und die Oberschlesische Provinz. Literarische Studien zum Umfeld einer Beziehung*. Red. Joachim J. Scholz. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1995. 91–105.
- „Hans Niekrawietz”. *Wikipedia the Free Encyclopedia*. Wikimedia, Inc. Web. 26 czerwca 2015.
- Kunicki, Wojciech. „...auf dem Weg in dieses Reich” – NS-Kulturpolitik und Literatur in Schlesien 1933 bis 1945. Lipsk: Leipziger Universitätsverlag, 2006.
- Kunicki, Wojciech. „Lebensläufe schlesischer Autoren in den Personalakten der Reichsschrifttumskammer”. *Die biographische Illusion im 20. Jahrhundert: (Auto-)Biographien unter Legitimierungszwang*. Red. Izabela Sellmer. Frankfurt nad Menem: Peter Lang, 2003. 81–98.
- Marta Kopij, Wojciech Kunicki i Thomas Schulz, red. *Wrocław literacki*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, 2007.
- Niekrawietz, Hans. „Das Magische Land”. *Die schlesische Landschaft*. Red. Karl F. Klose. Wrocław: Schlesien-Verlag, 1942. 203–228.
- Niekrawietz, Hans. *Wiatr od Odry*. Tłum. Andrzej Lam. Opole: Konwersatorium im. Josepha von Eichendorffa, 2001.
- Orłowski, Hubert. „Dziesięć lat wspólnoty Kulturowej »Borussia«”. *Uczniowie historii i krajobrazu*. *Rzeczpospolita*. 02.09.2000: 2.
- Orłowski, Hubert. *Za górami, za lasami...: o niemieckiej literaturze Prus Wschodnich 1863–1945*. Olsztyn: Borussia, 2003.
- Rostropowicz, Joanna. „Posłowie”. *Wiatr od Odry*. Hans Niekrawietz. Opole: Konwersatorium im. Josepha von Eichendorffa, 2001. 321–328.
- „Rozmowy w kręgu ludzi kultury: Literatura”. *Myśl Protestancka* 2 (1997). Web. 26.06.2015.
- Skop, Michał i Grażyna Szewczyk, red. *August Scholtis. Śląski pisarz i publicysta. Twórczość po 1945 roku*. Katowice: Biblioteka Śląska, 2012.
- Szewczyk, Grażyna. „Grenzüberschreitungen: Schlesien in der Nachkriegsprosa von Egon H. Rakette”. *Eine Provinz in der Literatur: Schlesien zwischen Wirklichkeit und Imagination*. Red. Edward Bialek, Robert Buczek i Paweł Ziemniak. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, 2003. 117–125.
- Szewczyk, Grażyna. *Niepokorna hrabina. Literacka kariera Valeski von Bethusy-Huc*. Katowice: Wyd. UŚ, 1999.
- Uweson, Ulf i Walther Ziersch, red. *Das Buch der Hitlerjugend. Die Jugend im Dritten Reich*. Monachium: HJ, 1934.
- WISZ (Wilhelm Szewczyk). „Sprawy niemieckie (9). Zamówienie społeczne na niewiaść”. *Trybuna Robotnicza* 14.08.1962: 3.

Streszczenie

W artykule podjęto próbę przybliżenia czytelnikowi sylwetki Hansa Niekrawietza, niemieckiego pisarza pochodzącego z Górnego Śląska, publikującego w okresie III Rzeszy. Przedstawiając szerszą problematykę literatury polsko-niemieckiego pogranicza, autorka zastanawia się nad potrzebą i zasadnością tłumaczenia tekstów literackich uwikłanych, choćby potencjalnie, w trudne konteksty polityczne.

Abstract

Do We Always Need to Save the Past from Oblivion? Remarks on *Wind from the Oder* by Hans Niekrawietz

This article attempts to familiarize the reader with Hans Niekrawietz, a German writer from Upper Silesia who published in the days of the Third Reich. The author discusses the works of Niekrawietz in the context of the literary tradition of the Polish-German borderland and poses the question of the need and usefulness of translating and thus saving from oblivion literary texts potentially involved in political contexts.

Die verlorene Kindheit im Werk *Woher ich komme* von Alexa Hennig von Lange

Das Werk *Woher ich komme* handelt von der Trauer der Protagonistin um die verlorene Kindheit. Alexa Hennig von Lange bezieht sich auf das Schaffen von Pablo Neruda. In der Einleitung des Romans findet sich ein Fragment seines Werkes, das auch vom Abschied von der sorgenlosen Kindheit handelt: „Wo ist das Kind, das ich gewesen, ist es noch in mir oder fort? Warum starben wir denn nicht beide, damals, als meine Kindheit starb?“ (Neruda, zit. nach Hennig von Lange, *Woher* 5). Alexa Hennig von Lange erörtert in ihrem Werk das Geheimnis des Todes.

Die Protagonistin, eine dreißigjährige Frau, enthüllt ihren Namen nicht. Als Kind erlebte sie eine unvorstellbare Tragödie, sie war Zeuge des Todes ihrer Mutter und ihres kleinen Bruders. Schon als Erwachsene kehrt sie zu demselben Ort an der See zurück, wo der tödliche Unfall sich abspielte. Wenn die Protagonistin sich an ihre Mutter erinnert, erinnert sie sich auch daran, wie liebevoll ihre Mutter sich immer an sie wandte: „Mein Liebling!“ (*Woher* 9). Einen beträchtlichen Teil des Werkes machen die Reminiszenzen an die tragisch Verstorbenen aus. Während der Sommerferien ertranken sie in der See (36). Die Protagonistin gesteht, dass sie nur Fetzen der Erinnerungen an ihre Mutter behielt: „Es gibt kein festes Bild von meiner Mutter, das immer wieder aus der Erinnerung auftaucht. Es sind eher Körperpartien, die ich sehr genau vor Augen habe“ (37). Dem Werk kann man entnehmen, dass die Heldin sich nach ihrer verlorenen Familie sehnt und gezwungen ist, sich mit dem aus der Sehnsucht ergebenden Leiden abzumühen. Sie wurde mit der Vergangenheit und den tragischen Ereignissen konfrontiert. Es wird im Werk hervorgehoben, dass die Vergangenheit der Protagonistin noch manche Tatsachen vor ihr verborgen hält. Die Protagonistin enthüllt, dass sie sich ständig völlig ratlos fühlt. Seit dem tödlichen Unfall ist sie auf Gedeih und Verderb ihrer Umgebung ausgeliefert. Zweifellos waren die traumatischen Erfahrungen konstitutiv für ihr weiteres Leben: „Doch mit mir, an mir, scheint sich nichts verändert zu haben. Ich bin genauso ratlos wie damals“ (21). Wegen des erlebten Traumas betrachtet die Protagonistin die vergehende Zeit anders. In ihrem Bewusstsein kehrt sie ständig zu der Kindheit und den tragischen Ereignissen zurück. Sie kann sich von ihrer Vergangenheit nicht befreien. In der Existenzphilosophie hebt man hervor, dass es nötig sei, die eigene innere Zeit zu finden, die sich von der Planetenzeit unterscheidet, weil sie das Bewusstsein fordert (Krawczyk 11).

Die Autorin zeigt die Verzweiflung ihrer Figuren. Die Protagonistin erkrankt an Magersucht und aus diesem Grund war sie in der Nervenheilanstalt (*Woher* 51). Die Heldin gesteht, dass sie unter ernststen Existenzängsten leide. Sie gesteht auch, dass ihre

Einsamkeit nicht zu ertragen sei: „Ich fühle mich nicht krank. Ich bin nur allein“ (54). Alexa Hennig von Lange zeigt Protagonisten, die nihilistische Tendenzen aufweisen. Im Werk *Woher ich komme* neigt die Hauptfigur auch zum Nihilismus. Sie hat kein Lebensziel und strebt auch keines an (52). Im Werk gibt es prägnante Allegorien, die den Nihilismus der Protagonisten aufzeigen. Dazu gehören die Bilder der Nacht und der Dunkelheit: „Der Tag am Meer war für immer vorbei, vor uns lag die Nacht“ (19, 73). Man kann vermuten, dass die Ohnmachtsanfälle der Protagonistin auch Zeichen des Nihilismus sind. Es ist nennenswert, dass es die Mutter des Mädchens war, die es dann rettete (35). Dem Werk entnimmt man, dass auch der Vater der Protagonistin an schweren Depressionen leidet und der tödliche Unfall auch ihn zur Verzweiflung brachte: „Er scheint nichts mehr zu wollen. Vielleicht werden ihm die Jahre, die vor ihm liegen, doch zu lang, zu viel. Woran hält er sich fest, um nicht verloren zu gehen?“ (59).

Laut dem Philosophen Søren Kierkegaard gehört das Verzweiflungsgefühl zu den relevanten Faktoren, die zum Durchdringen der Geistessphäre dienen (Żygliński 154). Kierkegaard meinte, dass die Verzweiflung eben auf eine ersehnte Rettung hinweisen könne (Michalik 174). Die Autorin, Alexa Hennig von Lange, erfuhr auch existenzielle Ängste (*Schlüsseldienste* 25). Sie erfuhr schmerzhaft, was nihilistische Befürchtungen sind: „Was ist mit meiner Existenz? Unruhe, [...] legt sich um mich, wie die dunkelste Nacht“ (*Cyrano* 23).

Das Werk zeigt die Macht der mütterlichen Liebe und der Familienverbundenheit. Aus dem Roman geht hervor, dass der Tod selbst dies nicht zu zerstören vermochte. Es stellt sich heraus, dass die Kleidung und andere Gegenstände, die den Verstorbenen gehörten, ein konstitutives Bindeglied zwischen der Protagonistin und den Toten bildeten. Sie sind immer noch von dem Geruch der Mutter und des Bruders durchdrungen: „Im Windfang riecht es schon nach Mama. Hinter der Tür stehen die Halbschuhe meines Bruders“ (*Woher* 79). Die Protagonistin gesteht, dass ein Wollpullover ihrer Mutter ihr als Decke diene (88). Es war die Mutter der Protagonistin, die ihr die unerlässliche Unterstützung gab (16). Als die Protagonistin noch zur Schule ging, war der Abschied von ihrer Mutter ein großes Trauma für sie: „Jeden Morgen war es ein Abschied bis zum Mittag, mir schien, ein Abschied für immer. Mama stand in der offenen Gartentür und winkte, ihr Blick begleitete mich von dort den Gang hinunter [...]. Immer wieder drehte ich mich um, winkte und winkte“ (48). Es gibt im Werk ergreifende Passagen, die beweisen, dass die Protagonistin Kontakt mit den Verstorbenen aufnehmen will. Es ist das Elternhaus, das als Zufluchtsort erscheint: „Wie lange wirst du noch da sein? Soll ich für dich sehen, gehen, Türen öffnen? Komm her, mein kleiner Bruder, leg dich neben mich. Mach die Augen zu. Hörst du die Amseln? Wir sind zu Hause“ (82). Die Protagonistin möchte sich an ihren kleinen Bruder schmiegen. Sie stellt sich vor, dass der Bruder auf dem Bett liegt: „Etwas von ihm muss damals in die Füllung gegangen sein. Etwas Kindliches, Liebes, seine Träume. Sein Körper muss sich in die Matratze gedrückt haben, bestimmt würde ich seinen Abdruck mit den Fingerspitzen ertasten können, würde ich mich oben auf die Matratze knien, könnte mich neben ihn legen, ihn umarmen, mit ihm flüstern“ (30). Sie hat: „das emotionale Gedächtnis“ (Schertler 106).

Das Werk weist auf die nicht zu unterschätzende Rolle der Mutter hin. Laut Bachofen ist die mütterliche Liebe für das Universell- und Brüderschaftsprinzip zuständig. Bachofen hob hervor, dass die väterliche Liebe die Grundsätze der patriarchalischen Gesellschaft begünstige (Sękalska 62). Władysław Tatarkiewicz meinte, dass die Vergangenheit in großem Maße das Glücksgefühl der Lebewesen beeinflusse. Tatarkiewicz betonte die Tatsache, wie wichtig es sei, sich innerlich mit den vergangenen Erlebnissen abzufinden (Świtała 98). Es sind eben die schönen Erinnerungen, die die Lebewesen vor dem Wahnsinn schützen (Krokiewicz 273).

Die Protagonistin im Werk *Woher ich komme* vergleicht die traumatischen Erfahrungen mit den Narben, die immer deutlicher auf ihrem Körper gebrandmarkt sind (*Woher* 28). Im Werk *Materie und Gedächtnis* behandelte Henri Bergson die Bedeutung der Vergangenheit, die zur wirkenden Kraft der künftigen Ereignisse werden könne (Bergson 135). Der Tod der Verwandten war für das Mädchen das entscheidende Erlebnis. Der Philosoph Anthony Giddens findet, dass solche Erlebnisse zur Vertiefung der verhohlenen Ängste beitrügen (244). Die Protagonistin erlebte ähnliche existenzielle Ängste wie Blaise Pascal (Pascal 280).

Dem Werk kann man entnehmen, dass der Tod eine destruktive und definitive Macht ist, die das totale Ende bedeutet. Den Tod betrachtete Arthur Schopenhauer als das fundamentale Lebensziel. Im Werk *Über den Tod* schrieb der Philosoph: „Das Leben kann [...] allerdings angesehen werden als ein Traum, und der Tod als das Erwachen“ (Schopenhauer, *Tod* 58). Der Philosoph präzisiert, was der Tod versinnbildlicht: „[...] Rücktritt zu dem uns ursprünglich Eigenen, [...] von welchem das Leben nur eine kurze Episode war“ (*Tod* 58). Im Werk *Die Metaphysik des Lebens und des Todes* behauptete Arthur Schopenhauer, dass seine Zeitgenossen sich völlig unnötig vor dem Tod fürchteten, weil sie den Tod nur mit der Vernichtung assoziierten (*Metafizyka* 23). Für die Protagonistin sind ihre Träume eine wirksame Rettung vor der Hoffnungslosigkeit des Nihilismus, weil sie dann ihre Mutter und den kleinen Bruder sehen kann: „Mama, halt mich, Mama. Etwas anderes als das gibt es nicht“ (*Woher* 43). Erich Fromm beschrieb die heilsame Wirkung der Träume, aus denen das Lebewesen die unerlässliche Kraft und Hoffnung schöpfen könne. Erich Fromm bezog sich auf die Ansichten von Synesios von Kyrene, der behauptete, dass man nur dank den Träumen die Last des Lebens überhaupt tragen könne (133–134).

Im Werk neigen die Figuren zum Nihilismus. Die Protagonistin beklagt sich, dass sie keine Ziele hat und sucht: „Ich weiß nicht, wohin ich soll, wo ist mein Zuhause?“ (*Woher* 65). Die Freundin Esther, die auch an Magersucht erkrankt, versuchte Selbstmord zu begehen (58). Im Artikel *Verlorene Unschuld* bezeichnet Adam Olschewski den Vater der Protagonistin als den totalen Nihilisten: „Der Vater aber ist lediglich ein matter Schatten; ein Geheimnishüter, der im Leben stirbt, der vielleicht die Stärke, die von ihm als Mann verlangt wird, nicht aufbringen kann. Er zieht sich dorthin zurück, wo alle Menschen wohnen, ins Unbekannte – in sich“ (37). Das Werk berührt die Problematik der Schuld und der Vergebung (Roscher 67). Die Protagonistin vermutet, dass ihr Vater niedergeschlagen war, weil er von der Untreue seiner Frau erfuhr. Der kleine Bruder war eben die Frucht des Ehebruchs (*Woher* 103).

Die Autorin zeigt das psychologische Profil der jungen Leute, denen es nicht gelingt, ihre Vergangenheit zu verkraften. Laut Julia Encke ist das Werk: „[...] ein kleines Dokument des Widerstands gegen sich selbst [...]“ (Encke 11). Olschewski bezeichnet den Stil von Alexa Hennig von Lange: „Sie operiert hierbei mit suggestiver Kraft und mit Sätzen von Schlichtheit, die mehr andeuten als preisgeben“ (Olschewski 37). Von derselben Virtuosität spricht Beatrice Eichmann-Leutenegger: „Kunst der Andeutung. Nur einzelne Worte zeigen eine bedrohliche Dimension auf, blosse Gesten künden ein Drama an“ (Eichmann-Leutenegger 7). Die Autorin zeigt im Werk die Bedeutung des Verlustes, den ihre Protagonistin erfuhr (mac 6).

Im Werk wird die verheerende Wirkung der Urgewalt der See gezeigt. Sie versinnbildlicht den Reichtum von Möglichkeiten, aber auch die Vergänglichkeit, die Seele und das Unterbewusstsein (Wolting, *Z metodologii* 301). Die Urgewalt der See symbolisiert die Macht der mütterlichen Liebe. Die milde Tiefe der See ähnelt der mütterlichen Zärtlichkeit. Die sich wiegenden Wellen ähneln der Wiege (Behrendt 3). Die Protagonistin möchte nach ihrer Abstammung und ihren 'Wurzeln' suchen. Der Titel knüpft an das Lied von Peter Gabriel an, das von der Quelle der Existenz handelt (Schertler 104).

Alexa Hennig von Lange zeigt die Verzweiflung des Kindes. Sie enthüllt die Komplexität der Teenager-Erlebnisse (lex 32). Die Autorin hebt die potenziellen Faktoren hervor, die Magersucht auslösen können. Dazu gehören u. a. das Fehlen des authentischen Dialoges und Ignorieren der Bedürfnisse von Kindern. Die Kinder brauchen: „echte emotionale Kommunikation, ohne Lügen, ohne falsche »Sorgen«, ohne Schuldgefühle, ohne Vorwürfe, ohne Warnungen, ohne Angstmacherei, ohne Projektionen“ (Miller, zit. nach Schertler 113). Die Protagonistin ist sich dessen bewusst, dass ihr Aufenthalt in der Nervenheilanstalt völlig unnötig sei. Man kann vermuten, dass er zur Vertiefung ihrer Depression beitrug. Die Protagonistin hat den Eindruck, dass etwas für immer verloren sei: „Werde ich es vermissen, werde ich an es denken, und wer wird es pflegen?“ (*Woher* 84). Sie gesteht, dass sie vor allem allein sei (54). Die Psychoanalytikerin Luise Reddemann meinte, dass das Kind wegen der Konflikte, die in der Familie nicht gelöst wurden, an Magersucht erkranken könne. Es verhält sich misstrauisch und aggressiv vor allem gegenüber sich selbst. Es übernimmt die Verantwortung für die Fehler der Erwachsenen (Schertler 113).

Alexa Hennig von Lange hebt besonders die Rolle der kindlichen sorgenfreien Erinnerungen hervor. Sie übt strenge Kritik an den Eltern, die ihre Kinder mit verschiedenen Pflichten belasten und damit der unentbehrlichen Basis für das weitere Leben berauben. Aus diesem Grund schwindet die sorgenfreie Kindheit dahin. Die Autorin unterstreicht, dass sie tiefe Verbindungen mit ihrer Familie hat. Sie hatte eine glückliche und gelungene Kindheit und deshalb hat sie schöne Erinnerungen (*Falsch* 1–2). Das Werk *Woher ich komme* hebt die Rolle der Kindheit hervor. Sie macht das unerlässliche Fundament im Leben des Einzelnen aus, das ihn und die Werte bestimmt. Die Sphäre der Kindheit ist: „Zufluchtsort, Schutzzone“ (Leszczyński i Papuzińska 72).

Literatur

- Behrendt, Eva. „Unruhiges Wiegen der Erinnerungen“. *Die Tageszeitung* 10 August 2003: iii.
- Bergson, Henri. *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*. Kraków: vis-à-vis etuda, 2012.
- Eichmann-Leutenegger, Beatrice. „Irrlichter im Meer der Erinnerung“. *Der Bund* 7 10 Januar 2004: 7.
- Encke, Julia. „Die Nacht im Watt“. *Süddeutsche Zeitung* 1 Dezember 2003: 11.
- Fromm, Erich. *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Warszawa: Państwowy Instytut wydawniczy, 1977.
- Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- Hennig von Lange, Alexa: „Falsch“. *Die Welt* 2 Dezember 2000: 1–2.
- Hennig von Lange, Alexa. „Oh Cyrano!“. *Der Tagesspiegel* 30 Juli 2001: 23.
- Hennig von Lange, Alexa. „Schlüsseldienste“. *Der Tagesspiegel* 28 Mai 2001: 25.
- Hennig von Lange, Alexa. *Woher ich komme*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005.
- Krawczyk, Dorota. *Czas i muzyka. Koncepcje czasu i ich wpływ na kształtowanie formy w muzyce współczesnej*. Warszawa: Łośgraf, 2007.
- Krokiewicz, Adam. *Hedonizm Epikura*. Warszawa: PAX, 1961.
- Leszczynski, Grzegorz und Joanna Papuzińska Hg. *Dzieciństwo i sacrum*, Bd. 2. Warszawa: Stowarzyszenie Przyjaciół Książki dla Młodych, 2000.
- lex. „Alexa Hennig von Lange liest im Theaterhaus“. *Stuttgarter Zeitung* 6 November 2003: 32.
- mac. „Eine Kindheit in Fragmenten“. *Tiroler Tageszeitung* 17 Januar 2004: 6.
- Michalik, Joanna. „Rozpacz i wiara. Figury egzystencji milczącej w myśli Sorena Kierkegaarda“. *Miłość i samotność. Wokół myśli Sorena Kierkegaarda*. Hg. Przemysław Bursztyka und Maciej Kaczyński. Warszawa: Instytut Filozofii Wydziału Filozofii i Socjologii UW, 2007. 169–179.
- Olschewski, Adam. „Verlorene Unschuld“. *Neue Zürcher Zeitung* 27 November 2003: 37.
- Pascal, Blaise. *Myśli*. Warszawa: PAX, 1989.
- Roscher, Wolfgang. „Die »Kunst«, Wunden zu heilen. Gedankensplitter zu Trauma und Aisthesis“. *Studia Niemcoznawcze – Studien zur Deutschkunde* 20 (2000): 65–67.
- Schertler, Eva-Maria. *Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck: Studienverlag Ges. m. b. H., 2011.
- Schopenhauer, Arthur. *Metafizyka życia i śmierci*. Łódź: Ethos, 1995.
- Schopenhauer, Arthur. *Über den Tod. Gedanken und Einsichten über letzte Dinge*. München: C.H. Beck, 2010.
- Sękalska, Danuta. *Kobieta wyzwolona?* Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1982.
- Światała, Ireneusz. *Wokół szczęścia*. Częstochowa: Akademia im. J. Długosza, 2005.
- Wolting, Monika. „Z metodologii niemieckich badań nad motywem studni i źródła w kulturze“. *Studia Niemcoznawcze – Studien zur Deutschkunde* 22 (2001): 291–313.

Żygliński, Paweł Kazimierz. „Miłość jest egoizmem, cierpienie jest wolnością albo o istocie miłości niedojrzałej (przypadek Sorena Kierkegaarda)“. *Miłość i samotność. Wokół myśli Sorena Kierkegaarda*. Hg. Przemysław Bursztyka und Maciej Kaczyński. Warschau: Instytut Filozofii Wydziału Filozofii i Socjologii UW, 2007. 148–157.

Streszczenie

Poszukiwanie utraconego dzieciństwa w powieści *Woher ich komme*

Alexa Hennig von Lange z wielką wirtuozerią nakreśla złożoność problemów trapiących młode pokolenie. Twórczość autorki, zwłaszcza utwór *Woher ich komme*, traktuje o lękach egzystencjalnych młodzieży. W tej powieści Hennig von Lange ukazuje doniosłą rolę dzieciństwa. Autorka przedstawia żal głównej bohaterki za utraconym dzieciństwem, nawiązując do twórczości Pablo Nerudy. Utwór nawiązuje *explicite* do egzystencjalizmu, gdyż ukazuje cierpienie i śmierć. Bohaterka będąc jeszcze dzieckiem była świadkiem śmierci brata i matki. Utwór ujawnia znaczenie przeszłości, zwłaszcza dzieciństwa, w dorosłym życiu. Pokazuje jak tragedia z dzieciństwa przyczynia się do anoreksji dziewczyny i ma ścisły związek z jej lękami egzystencjalnymi.

Abstract

The Lost Childhood in *Woher ich komme* by Alexa Hennig von Lange

Alexa Hennig von Lange masterly depicts the complexity of the problems that afflict the young generation. Her works, particularly *Woher ich komme*, deal with the existential fears of the youth. In this novel, Hennig von Lange depicts the profound significance of childhood. The text represents the grief of the protagonist after her lost childhood, referring to the works of Pablo Neruda. *Woher ich komme* explicitly refers to the existentialism as it portrays suffering and death. The main figure has seen the death of her brother and mother, drowning in the sea. The text highlights the significance of the past, particularly of childhood, as it shows how this tragedy could have caused anorexia and existential fears of the protagonist.