

Uniwersytet Warszawski

Wydział Neofilologii

ACTA PHILOLOGICA

54

Warszawa 2019

Komisja Wydawnicza Wydziału Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego:

Przewodnicząca

dr hab. Anna Górajek

Członkowie:

dr hab. Alessandro Baldacci

dr hab. Elżbieta Pachocińska

dr hab. Magdalena Pypeć

dr Marcin Kołakowski

dr Michał Obszyński

dr Magdalena Roguska

Redakcja tomu:

dr hab. Anna Górajek (redaktor naczelna)

dr Michał Obszyński (redaktor)

Adres redakcji:

ul. Dobra 55

00-312 Warszawa

Wydawca: Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego

ISSN 0065-1524

Nakład: 100 egz.

Strona internetowa:

<http://acta.wn.uw.edu.pl>

Łamanie:

Dariusz Górski

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

Magdalena Bartkowiak-Lerch

Alegoria życia ludzkiego w *Hypnerotomachii Poliphili* Francesca Colonnny 5

Tomasz Kaczmarek

Boris Vian et René de Obaldia : enquête sur les résurgences de l'expressionnisme . . 17

Justyna Bogucka

Wielowarstwowość postaci w *Wilku stepowym* Hermann Hessego 29

Anna Czarnowus

Community and melancholy in Seamus Heaney's translation of Henryson's
Testament of Cresseid 39

Ewa Drab

Poszerzenie perspektyw w literaturach wyobraźniowych. Przykład powieści
Laguna Nnedi Okorafor 49

Magdalena Bartkowiak-Lerch

(Uniwersytet Jagielloński)

ORCID: 0000-0003-0215-3388

Alegoria życia ludzkiego w *Hypnerotomachii Poliphili* Francesca Colonna

Abstract: An allegory of human life in *Hypnerotomachia Poliphili* by Francesco Colonna.

The article deals with a passage of *Hypnerotomachia Poliphili*, a book by Francesco Colonna edited in Venice, 1499. The excerpt taken into consideration describes the water labyrinth – an allegory of human life. It is analysed with respect to its literary and philosophical sources. There has also been a Polish translation supplied of the analysed *passus*.

Keywords: Hypnerotomachia Poliphili, Francesco Colonna, water labyrinth, allegory, life

Hypnerotomachia Poliphili Francesca Colonna, wydana pod koniec XV w. w Wenecji, to dzieło z wielu względów znaczące acz mało znane w Polsce. Jest to dzieło erudycyjne, łączące w synkretycznym i oryginalnym jednocześnie projekcie autora całe dziedzictwo włoskiego humanizmu, niezliczone odniesienia do kultury i literatury antycznej i średniowiecznej. Równocześnie stanowi jeden z najcenniejszych zabytków sztuki typograficznej wszech czasów: liczne ryciny ilustrujące opisywane wydarzenia są szczytowym pod tym względem osiągnięciem włoskiego renesansu. We Włoszech oraz innych krajach Europy dzieło to stanowi przedmiot badań chętnie podejmowany przez specjalistów z zakresu historii języka i kultury, archeologii, filozofii, a nawet botaniki. W Polsce Anna Klimkiewicz przybliżyła nam je od kilku lat, w serii artykułów oraz książce (Klimkiewicz, 2015), w której znaleźć można egzegezę najważniejszych wątków filozoficznych i literackich zaklętych w *Hypnerotomachii*, ale również przekład fragmentu dzieła na język polski, pierwszego – dodajmy – istniejącego w naszej rzeczywistości językowej.

Opowieść o miłosnej walce Polifila składa się z dwóch części. Narrację pierwszej stanowi opis wędrówki głównego bohatera poprzez różne krainy w poszukiwaniu swojej jedynej miłości, Polii. Wędrówka odbywa się we śnie, podwójnym, i jest alegorycznym przedstawieniem drogi człowieka ku mądrości, która to mądrość ucieleśniona jest właśnie w postaci Polii. Księga kończy się zaślubinami Polifila i Polii na wyspie Cyterze, wyspie miłości poświęconej Wenus. Drugą księgę wypełnia opowieść Polii o jej życiu i pochodzeniu jej rodu, a także historii spotkania z Polifilem. Kończy się pożegnaniem i zniknięciem Polii. Polifilo natomiast budzi się ze snu odkrywając, że jego ukochana nie żyje.

Spośród niezliczonych wątków, które przeplatają się i łączą w *Hypnerotomachii*, chciałabym się skupić w niniejszym artykule na fragmencie pochodzącym z książki pierwszej (rozdz. 125-127). Wydaje się on szczególnie interesujący z kilku powodów: może być analizowany jako osobny obraz, stanowiącą odrębną całość alegorię ludzkiego życia,

może też być czytany w kontekście licznych odniesień intra- oraz intertekstualnych, a więc znaczących zarówno w odniesieniu do innych fragmentów *Hypnerotomachii*, jak i podejmujących dialog z autorami klasycznymi i średniowiecznymi. Dialog ten dotyczy właśnie wizji ludzkiego życia. Jak zobaczymy podczas lektury tekstu, jest to wizja autonomiczna Colonna, nie mająca bezpośrednich całościowych wzorów literackich, lecz w sposób twórczy podejmująca dialog z poprzednikami zajmującymi się tym ważnym tematem.

Żeby umożliwić polskiemu czytelnikowi wgląd w poszczególne kwestie interpretacyjne, zamieszczam poniżej wybrany do lektury fragment wraz z własnym przekładem na język polski:

..., et dixit, Poliphile, ascendamo questa excellentissima specula, propinqua al giardino. Et rimanendo giù Thelemia, per cochleata scansione, nella superna parte coaequata alacramente salissemo. Ove mi monstro, cum diva facundia uno horto di latissima circuitione, in forma deducto de discolo Labyrintho intricato, et gli circulari meati non calcabili, ma navigabili. Imperoché in loco delle gressibile strate, correivano rivuli d'aque. Il quale misterioso loco era de sé agro salubre et di glebe foelice amoenus ferace, vario di omni copia di suavi fructi referto, et di exuberantia di fonti ornato, et di omni florulenta virentia iocundo, di omni solacio diffuso et di maximo oblectamento. Et dixit. Pensicula io Poliphile che di questo mirando sito non intendi la sorte conditionata tua. Attendi. Chi entra, non pole retrocedere. Ma come manifesto vedi quelle specule et indi et quindi distribute, sette circuitione una da l'altra distano, et il danno extremo che sortiscono gli introeunti questo è che in quella specula centrica nel patore hiato del suo ingresso uno mortifero draco voracissimo et invisibile dimora. Et questo è dannosissimo in una parte, et nell'altra quiete, non lo potere videre, et extremo terribile non lo poter vitare. Il quale et nel ingresso et nel progresso dove lui a caso et statuito vole, devora gli introgressi. Et si tra una specula et l'altra non gli occide, passano securi tutta la septenaria circuitione fina alla specula propinqua.?

Dunque quelli che quivi entrano per quella prima Turre. (Mira il titolo di graeca annotatione scripto et accuratissimo pensicula. ΔΟΞΑΚΟΣΜΙΚΗ ΩΣΠΙΟΜΦΟΛΥΣ) vano cum la navicula cum alveo secondo, et senza cura alcuna et fatica, gli fructi et fiori cadeno nel scaphidio, et cum summo piacere et gioco per le sette revolutione discorreno, fina alla seconda specula. Et considera Poliphile quanta chiarezza è di aere in questo exordio, fina alla mediana specula accrescendo, et d'indi paulatinamente circa il centro decrescente se infusca tetro et illumino.

In quella primaria torre, praesidente habita aeternalmente una pientissima matrona, et benigna largitora, dinanti alla quale stabilissimo sta una veterrima et sortitia et promptuaria urna, ornata di sette littere graece come vedi cusi. ΘΕΣΠΙΟΝ stipata di fatali melli, et ad gli introeunti a ciascuno lepidissima et munifica uno di quelli dona, senza respectu di conditione, ma secondo che occorre la eventicia dispositione. Questi recepti fora venendo incominciano a navichare nel labyrintho, sepiti gli meati di rose et arbori fructigeri. Transacta dunque la prima longa circuitione delle sette revolutione di Ariete ad la extrema cauda pissatile pervenendo alla seconda specula trovano innumere puellae di diversa conditione, le quale a tutti gli domandano la ostensione degli sui melli, et monstratolo ad quelle. Esse peritissime cognoscono il propriato et disposito mello, et quello amplexantilo hospite l'acceptano, et seco

l'envitano, le altre sette circuitione pervagare, et secondo la sua inclinata promptecia, et cum diverso exercitio individue gli conducono fina alla tertia specula. In questo loco chi vole perseverare cum la sua comite, quella nunque ello abandona né lassa. Perché quivi altre più voluptuose damigelle trovano, et molti repudiano le prime, et ad queste adheriscono. Diqué partentise da quella specula secunda, per venire alla tertia, trovano l'aque alquanto contrarie, et fa ministerio di remigare. Adventati alla tertia et giunti, et de qui facendo

discesso verso la quarta, trovano l'acqua più contrastare, quantunque in questi sette obliqui corsi, si veda grande et variabile et incostante dilecto. Pervenuti alla quarta specula, altre giovenette trovano athlete et pugnatrice, et queste examinati gli primi melli, traheno gli amicali al suo exercitio. Et quelli che non hano la sua consimilitudine, meare permeteno cum le sue. Et in queste circuitione l'acqua ancora trovano più obstante, ove bisogna maiore studio et erumnałe fatica di remigare.

Alla quinta specula applicati, la trovano speculabile, nella quale contemplano, quanto è bello il suo simigliante, et cum questo periocundo et optatissimo oblectamento, nella mente servabondi cum più laborioso successo passano. In questo loco si discute enucleatamente quello motivo et aureo dicto. Medium tenere beati. Non liniale, non locale, ma temporale di questo passo et termine, ove cum sincero examine il medio si discerne cum chi se ha coniugato la foelicitate, o beatitudine d'ingegno, o vero di copia. La quale non seco havendola, negli sequenti meno quasi valeno aquistare.

Facendo de qui commeato, l'aque per gli amfracti circulari tendere alquanto incominciano il pernice corso verso il medio finale, et cum poco, o vero senza remigatione sono deducti alla sexta. Quivi trovano elegante Matrone, cum coelibi et pudichi aspecti, intente al divino culto, per l'aspetto divo delle quale gli hospiti capti nel suo amore, il pristino damnando et convertendo in nausea, cum queste fano quieto commercio, et pacato transito le sette revolutione. Transacte queste per le sequente, cum fuscitate di aere, cum molti incomodi et erumnoso viaggio, molto curriculo perpendono il traiecto. Perché più che la revolutione degli meati se approssima nella figura al centro, tanto sono più brevicule. Et tanto più si discorre lapsi cum inefface celeritate, et cum lubrice ambage, nel voragine della centrea specula, et cum suprema afflictione d'animo per reminiscentia degli belli lochi et societate relictæ, et tanto più che cognoscono non potere ritornare nel voltare la prora della sua carina, perché continuamente alla puppa, sono le prore degli altri navanti. Accedendo a maiore pena il titulo spaventoso sopra lo ingresso della mediana specula, cum tale attico expresso. ΘΕΩΝΑΥΚΟΣΔΥΣΑΛΗΤΟΣ.

Et quivi considerando il displicibile titulo, sono moerenti quasi di essere intrati in tale labyrinthoso pomerio, advegnia che in sé tante delitie compraehenda, et ad tanta miserrima et inevitabile necessitate subiace. Surridendo poscia Logistica, theophorita subiunxe, Poliphile, in questo vorace hiato sede una severa spectatrice stateraria, et degli intranti diiudicatrice, cum aequa lance, libra et scrupolosamente compondera la actione. Per la quale altronde meglio, o vero pegio sortire potriano. Et perché longo sarebbe il dire tutto, assai per hora sia il narrato. HP 1, 125-127 (Colonna, 2004, I: 144-146)

*

Następnie [Logistyka] rzekła: "Polifilo, wejdźmy na tę wspianą wieżę w pobliżu ogrodu". Telemia pozostała na dole, my zaś weszliśmy pośpiesznie krętymi schodami na sam szczyt, skąd ukazała mi, objaśniając z boską zdolnością wymowy, niezwykle obszerny krąg ogrodu urządzonego w postaci skomplikowanego i trudnego do przebycia labiryntu, którego okrężnych dróg nie można było przebyć pieszo, a jedynie łodzią, albowiem miast spacerowych ścieżek płynęły w nim strumienie wody. Owo tajemnicze miejsce było samo z siebie terenem żyznym i zdrowym, miejscem szczęśliwym, rozkosznym, obfitującym we wszelkiego rodzaju słodkie owoce, ze źródłkami bijącymi w wielu miejscach, radośnie kwitnącą zielenią, pełne wszelakiej możliwej rozkoszy i rozrywki. I rzekła: "Polifilo, sądzę, że nie pojmujesz celu istnienia tego godnego podziwu miejsca. Posłuchaj zatem uważnie: kto tu wejdzie, nie może już się cofnąć. Lecz, jak wyraźnie widzisz, wieże rozmieszczone tu i tam znajdują się w stosunku do siebie w odległości siedmiu okrażeń i największym niebezpieczeństwem dla tych, którzy tu weszli, jest to, że w owej środkowej wieży, w otwartych jej wrotach mieszka niewidzialny, żarłoczny, śmierć niosący smok. I to jest pierwsze wielkie

zagrożenie, drugie zaś jest takie, że w pozornym spokoju nie można go dostrzec, a gdy już nadejdzie najgorsze nie można przed nim uciec. Smok ten, przy wejściu lub podczas podróży, gdziekolwiek przypadkiem zechce i zdecyduje, pożera tych, co weszli. Lecz jeśli nie zabije ich pomiędzy jedną wieżą a drugą, przebywają bezpiecznie wszystkie siedem okrążeń aż do najbliższej kolejnej wieży.

Ci zatem, którzy wchodzą poprzez tę pierwszą wieżę (spójrz na grecki napis i uważnie się nad nim zastanów: CHWAŁA TEGO ŚWIATA TO BAŃKI MYDLANE), płyną łódką z przychylnym nurtem, beztrudno i bez najmniejszego wysiłku, a kwiaty i owoce wpadają na pokład i tak w poczuciu błogości i najwyższej przyjemności przebywają siedem okrążeń aż do drugiej wieży. I zważ, Polifilo, jak jasne i przejrzyste jest powietrze u tego wejścia i jak jasność ta rośnie aż do środkowej wieży, by potem maleć stopniowo aż w samym środku mętnieje w ponurym mroku.

Przewodzi owej pierwszej wieży i zamieszkuje ją po wsze czasy pobożna matrona, łaskawa rozdawczyni, przed którą umieszczona jest i stabilnie umocowana starożytna urna, z której wyciąga się przechowywane w niej losy, przyozdobiona siedmioma greckimi literami, które widzisz: ΘΕΣΠΙΟΝ, przepełniona nieuniknioną przyszłością, i każdemu, kto wchodzi, z gracją i hojnością po jednym losie przeznacza, nie bacząc na jego stan, lecz jedynie na wrodzone dyspozycje. Po przyjęciu go i wyjściu, płyną dalej poprzez labirynt kanałami wyznaczonymi przez żywopłoty z krzewów różanych i drzew owocowych. Przepłynąwszy zatem pierwszy długi odcinek złożony z siedmiu okrążeń od Barana do końca ogona Ryb docierają do drugiej wieży, w której spotykają nieliczoną ilość dziewcząt różnego stanu, które proszą każdego o pokazanie swojego losu, a gdy to robi, dziewczęta te biegle odczytują przeznaczony mu właściwy los. Wtedy obejmują go, przyjmują w gościnę i zapraszają, by wraz z nimi przepłynął kolejne siedem okrążeń i, w zależności od jego wrodzonych skłonności i różnych sposobów ich przejawiania, prowadzą go do trzeciej wieży. Jeśli kto chce zostać w tym miejscu ze swą towarzyszką, niechaj nie opuszcza jej ani nie porzuca. Znajdują się tam bowiem inne, bardziej zmysłowe panny i wielu oddała pierwsze i przyłącza się do nowych. Żeglując od drugiej do trzeciej wieży napotykają na dość trudny nurt, co zmusza ich do wiosłowania. Zbliżwszy się i przybiwszy do trzeciej i stąd odpływając ku czwartej, mierzą się z nurtem jeszcze silniejszym, choć podczas podróży przez te siedem krętych kanałów doznają wielkiej, choć zmiennej i niestałej przyjemności. Dotarłszy do czwartej wieży spotykają kolejne młódki, zwinne i waleczne, które po zaznajomieniu się z przyznanymi losami, zatrzymują przy sobie tych, którzy mają skłonności podobne do nich. Tym zaś, którzy nie są do nich podobni, pozwalają odejść ze swymi towarzyszkami. W następnych kanałach napotykają oni nurt coraz bardziej przeciwny, przy którym trzeba wiosłować z coraz większym oddaniem i trudem. Dotarłszy do piątej wieży odkrywają, że mogą się w niej przejrzyć i kontemplują piękno swej odbitej w niej postaci. I zachowując w umyśle ową radosną i upragnioną przyjemność, z większym jeszcze trudem płyną naprzód. W miejscu tym omawia się szczegółowo owo motto, tę złotą sentencję: błogosławieni, którzy docierają do środka. Nie prostego odcinka drogi, ani jakiegoś obszaru, lecz czasu, który potrzebny był do dotarcia aż do tego miejsca, w którym omawia się jasno ów środek z tymi, którzy osiągnęli szczęście zmysłowe, lub intelektualne albo też bogactwo materialne. Kto jeszcze na tym etapie ich nie posiadał, w dalszej drodze z mniejszym jeszcze prawdopodobieństwem je zdobędzie.

Żegnają się z nim później w miejscu, gdzie wody zaczynają krętymi meandrami kierować swój żywy nurt stopniowo ku ostatecznemu środkowi i tak, wiosłując nieco lub też całkiem bez wiosłowania, znoszeni są do szóstej wieży. Spotykają tam dystygowane Matrony, o wyglądzie nieskalanym i cnotliwym, oddane boskiemu kultowi. Z powodu ich nadludzkiej powierzchowności goście, opanowani nową miłością, porzucają pierwszą i czując do niej wstręt, nawiązują z nimi nową stateczną więź i przebywają spokojnie kolejne siedem okrążeń.

Przepłynąwszy je w kierunku następnych, płyną w coraz mniej przejrzystym powietrzu i z coraz większym trudem i niewygodami podróży. Spostrzegają, że nurt staje się bardzo szybki, ponieważ im bardziej kanały kierują się ku środkowi labiryntu, tym stają się krótsze i coraz szybciej niosą ich bezwiednie poprzez niebezpieczne zakręty ku przepaści środkowej wieży. I z największym smutkiem wspominają w duchu miejsca szczęśliwe i utraconych towarzyszy, tym większym, że orientują się, iż nie sposób jest zawrócić z drogi obracając dziób łodzi, ponieważ tuż za rufą znajdują się dzioby łodzi innych żeglujących. Do przynębienia tego przyczynia się jeszcze przerażający napis nad wejściem do środkowej wieży, z następującym mottem greckim: BEZLITOSNY JEST WILK BOGÓW.

W ten sposób rozważając tę niemiłą sentencję rozpaczają, że weszli na teren takiego labiryntu, który choć oferuje wiele przyjemności, kryje w sobie tak żalostną a nieodwołalną konieczność¹. Następnie uśmiechając się Logistyka dodała natchniona: „Polifilo, w tej zachłannej przepaści siedzi surowa sędzina z wagą i bada tych, którzy tam wpadają i, szacując uważnie, ocenia dokładnie uczynki, względem których będą mogli otrzymać lepszy lub gorszy los. Lecz ponieważ wyjaśnianie ci tego byłoby zbyt zawile, niech na razie wystarczy to, co ci opowiedziałam”.

Wizja ogrodu-labiryntu, rozumianego jako alegoria życia ludzkiego i przedstawiona w powyższym fragmencie, zapowiedziana została już we wstępie do *Hypnerotomachii* (HP1, 5, tu: Colonna, 2004, I: 9) “Tre giardini, uno di vitrio, uno di seta, uno in labe-ryntho, che è la vita humana” – “trzy ogrody, jeden ze szkła, jeden z jedwabiu i jeden będący labiryntem, którym jest życie ludzkie”. W interesującym nas fragmencie obraz otwiera widok ogrodu “z lotu ptaka”, możliwy dzięki temu, że Polifilo ogląda go z wysokiej wieży, na którą wspiął się w towarzystwie Logistyki. Miejsce to posiada wszystkie niemal charakterystyczne dla *Hypnerotomachii* elementy *loci amoeni*: żyzną glebę, bujną zieleń, rośliny jednocześnie kwitnące i owocujące oraz źródła wody bijące tu i ówdzie, a zatem wszystko, co potrzebne jest przyrodzie do rozwoju, a człowiekowi do tego, by być szczęśliwym. Jak zobaczymy później, łączy ono jednak zarówno cechy miejsca rozkosznego (*locus amoenus*), jak i strasznego (*locus horridus*), bowiem z czasem żegluga po labiryncie ujawnia, że wejście do niego było błędem. Całość obrazu ludzkiego życia, którego ogród ten jest alegorią, zawiera zatem oba pierwiastki.

Charakterystyczne jest zarówno miejsce, z którego Polifilo podziwia ogród-labirynt, jak i towarzystwo, w którym się znajduje. Logistyka, jedna ze służek przydzielonych bohaterowi do towarzystwa przez królową Eleuterylidę w celu odprowadzenia go z jej królestwa, w którym gościł, jest symbolem rozumu¹. Prowadzi Polifila na wieżę, która z kolei jest metaforą intelektu obserwującego z góry zdarzenia losu. Podobne ujęcie odnajdujemy w średniowiecznej *Powieści o róży* (2973-5), gdzie pani Rozwaga mieszka na szczycie wieży: „pewna wielkiego rodu dama, / co świat ze swej ogląda wieży: / dama ta zowie się Rozwaga” (Wilhelm z Lorris, Jan z Meun 1997: 123). Natomiast pierwowzoru tego obrazu należy szukać u Platona, który przedstawia zamek jako metaforę ciała ludzkiego (*Timajos*, 69c-72b). W tym kontekście wieża, a zwłaszcza jej szczyt, oznacza właśnie intelekt. Prowadzą na nią spiralne schody, podobne tym, po których wspinał się Polifilo na obelisk górujący nad piramidą w rozdziale 27 pierwszej księgi *Hypnerotomachii*. W tamtym fragmencie w szczególności doszukiwać się należy symbolu budynku jako

1 Drugą towarzyszką, oczekującą na dole, jest Telemia, symbol woli (por. Colonna 2004, II: 722, n.6).

ciała ludzkiego, którego zwieńczenie: obelisk, oznacza racjonalną jego część. Ale również w przypadku naszego obrazu wieży górującej nad ogrodem działa podobna analogia: tylko podążając ścieżką rozumu Polifilo może wygrać swą walkę i poznać najskrytsze tajniki boskiej miłości. Co do spiralnego ruchu ku górze, można tu przywołać neoplatonicki model *ascensus animae*, objaśniony przez Pseudo-Dionizego Areopagitę w *Imionach Boskich* (4, 8-9): dusza, podobna boskim inteligencjom, poruszać się może ruchem kołowym, spiralnym i prostym. „Ruchem spiralnym porusza się dusza wtedy, gdy otrzymuje [...] światło boskiego poznania, nie oczami duszy i bezpośrednio, lecz logicznie krok po kroku...” (Pseudo-Dionizy 1997: 85). W ruchu spiralnym dusza doznaje zatem oświecenia boskim światłem rozumu pochodzącym z zewnątrz i odnosi się do drugiego z trzech rodzajów wizji w średniowiecznym modelu mistycznej podróży ku Bogu, a mianowicie wizji *intra nos*, czyli wizji wewnętrznej, duchowej². Porównując tę alegorię z przywołanym już wcześniej fragmentem *HP1*, 27, widać pewne różnice: we wspinaczce na obelisk prowadziło Polifila światło słoneczne przedostające się przez okienka odpowiednio ułożone wewnątrz w taki sposób, że światła stopniowo przybywało. To dość wyraźne odwołanie do mistycznej tradycji wizjonerskiej Peuso-Dionizego. W interesującym nas tutaj fragmencie natomiast światło zastąpione zostało przez alegoryczną postać Logistyki, która ucieleśnia rozum i jako taka objaśnia bohaterowi znaczenie ogrodu. Polifilo tym samym odrywa się chwilowo od zmysłowych doznań i przeżywa chwile tryumfu umysłu. Przejdźmy zatem do znaczenia przedmiotu jego kontemplacji, a mianowicie samego ogrodu-labiryntu.

Struktura tego miejsca układa się w spiralę: kanały wiodą od zewnątrz ku centrum, a nurt stopniowo coraz bardziej przyspiesza. Jeśli chodzi o źródła obrazu, labirynt jako alegorię życia, w którym człowiek zatracą drogę, odnajdziemy u Seneki (*Epistulae*, 44, 7) i Boecjusza (*O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, 3, 12). Jako całość model ten nie ma jednak pierwowzoru w poprzedzającej go tradycji literackiej (Colonna 2004, II: 728, n.6), a jest efektem synkretycznego potraktowania wielu źródeł. Alegoria życia ujmuję je w siedmiu etapach (wieżach), z których każdy podzielony jest dodatkowo na siedem części (zakrętów kanałów). Prawdopodobnie Colonna wykorzystał tu jako inspirację wizję orbit planetarnych Marcjanusa Kapelli wyobrażonych jako siedem koncentrycznych rzek, w wodach których dusze otrzymują swoje losy (por. Colonna 2004, II: 728, n. 6). Również inne źródła miały swój udział w obrazie Colonna: w platońskim *Państwie* (X, 616b) dusze oczekują przez siedem dni na łące prawdy zanim wyruszą w podróż ku Konieczności, przydzielającej każdej z nich właściwy jej los. Natomiast wizję żeglugi po morzu jako alegorii życia, odnaleźć można np. u Seneki, w *Listach moralnych do Lucylusza* (70, 2): podczas podróży znikają za horyzontem kolejne okresy życia, od dzieciństwa poprzez młodość, wiek dojrzały aż po starość. *Topos* żeglugi przez życie odnajdujemy również u Cicerona w *Kato starszy, czyli o starości* (Cyceron 1879: 172), gdzie zawiązanie do portu po długiej podróży morskiej równoznaczne jest ze śmiercią (XIX, 71), a następnie u św. Augustyna (*In Evangelium Joannis tractatus* 49, 19), który wspomina o czekających ją niebezpieczeństwach: przeciwnościach nurtu i wiatru. Wspomina o niej wreszcie również Dante w *Biesiadzie* (IV, XXVIII, 2), gdzie opisuje końcowy

2 Św. Bonawentura w *Drodze duszy do Boga* (I, 2) przedstawia trzy etapy: *extra nos* (poza nami), *intra nos* (wewnątrz nas) i *supra nos* (ponad nami). (Bonawentura 2001: 20-21).

etap podróży duszy: „wraca do Boga jak do owego portu, z którego wypłynęła była gdy wychodziła w morze doczesnego życia” (Dante 2004: 214-15). Walka z przeciwnościami nurtu nadaje żegludze walor moralizujący, choć można ją interpretować równie dobrze jako trudy związane z pogarszającą się wraz z wiekiem kondycją fizyczną. Jednak znany w literaturze platońsko-arystotelesowski symbol zmagania, nieuniknionych podczas podróży ku cnocie, sugeruje to pierwsze znaczenie. Również Styks wijący się wokół samego siebie w dziewięciu kręgach (Wergiliusz, *Eneida*, 6, 439) oraz porównanie kreteńskiego labiryntu z rzeką Meander (Owidiusz, *Metamorfozy*, 8, 162-68) dostarczyły budowie labiryntu Colonnny własne cegiełki. Przyczynił się do niej także *Anticlaudianus* Alaina de Lille (7, 439 i nn.), gdzie znajdujemy opis przepaści, do której wpadają dwa strumienie pociągając za sobą dusze do królestwa Fortuny: siódma wieża labiryntu *Hypnerotomachii* przedstawia taki właśnie obraz. Symbole przemijającego, pochłaniającego wszystko czasu: smok i wilk, otwierają i zamykają alegorię. Toposy te znane są od starożytności, a przekazane zostały kulturze humanistycznej przez Francesco Petrarke (*Africa*, 3, 147 – smok, i 3, 159 – wilk). Nota bene, wilka spotykamy już na początku *Hypnerotomachii*, w kontekście nader przypominającym pojawienie się wilczycy w *Komedii* Dantego, jednak tutaj, oprócz oczywistego nawiązania do boskiego dzieła, inna jest symbolika tego obrazu: w *Komedii* wilczyca oznacza chciwość – *cupiditas* (Dante 2002: 12), tutaj wpływ czasu. W początkowej scenie dzieła zapowiada to, co ukazane zostało w pełni poprzez alegorię labiryntu. Technika zapowiadania przyszłych zdarzeń jest zresztą wielokrotnie stosowana w *Hypnerotomachii*: buduje napięcie i podkreśla postęp na drodze bohatera oraz jego wewnętrzny rozwój.

Moralny wydźwięk alegorii reprezentuje również pierwsze napotkane motto: „Chwała tego świata to bańki mydlane.” Możliwe odniesienie tego stwierdzenia to popularne w starożytności powiedzenie „Si est homo bulla, eo magis senex”: ‘jeśli człowiek jest bańką mydlaną, tym bardziej jest nią starzec’, spopularyzowane przez Warrona i Senekę, a w Renesansie odzwierciedlane często jako symbol wanitatywny w postaci puta wydmuchującego bańkę mydlaną (Pokora, 2011). W tym samym duchu dyskredytacji ziemskich dóbr Logistyka żali się wcześniej na kruchość ogrodu szklanego, który symbolizuje chwałę doczesną.

Najprawdopodobniej również łodzie niosące podróżnych można interpretować w alegorycznym kluczu średniowiecznego odczytania *Eneidy* Wergiliusza (6, 298 i nn.), które w Charonie widziało symbol czasu, a w łodziach symbol ludzkiego ciała. Z całą pewnością żegluga oznacza podróż człowieka przez życie, poddanego działaniu czasu, losu (Fortuny) oraz wpływowi gwiazd. Pod koniec tejże, dusza przezwycięża owe wpływy i samodzielnie realizuje platoński ideał mądrości. Renesansowa interpretacja łodzi w zaświatach jako woli niosącej duszę ku mądrości (Coluccio Salutati, *De laboris Herculis*, 4, p. 17, 8; Cristoforo Landino, *Disputationes Camaldulenses*, IV) również współgra z wymową labiryntu Colonnny. Przyjrzyjmy się zatem szczegółom kolejnych etapów tej alegorycznej podróży.

Pierwsza część labiryntu odpowiada pierwszemu etapowi życia ludzkiego i jawi się jako typowy *locus amoenus*. Płynąc kanałami łodzie wypełniają się kwiatami i owocami, podobnie jak w wieku dziecięcym ciała rozwijają się i rozkwitają pod wpływem gwiazd. Pojawia się tutaj postać Adrastei, łagodnej matrony przyjmującej nowo narodzonych w wieży znajdującej się pod wpływem Księżyca (*HP* 2, 125; Colonna 2004,

II: 732-32, n. 8). Platoński pierwowzór surowej Adrastei – rozdawczyni losów – został tutaj najprawdopodobniej złagodzony pod wpływem średniowiecznego gustu dworskiego, a także być może pod wpływem obrazu Filozofii jako matrony u Boecjusza (*O pocieszeniu...*, 1,1). Mamy zatem typową dla autora kontaminację motywów klasycznych i średniowiecznych.

W systemie tym wrodzona dyspozycja każdego człowieka zależy od konfiguracji planetarnej w chwili jego narodzin, natomiast w kolejnych okresach życia różne planety przejmują kolejno rolę przewodników mających dominujący wpływ na rozwijającego się (a następnie starzejącego) człowieka. Symbolem takiego „przekazywania pałeczki w sztafecie” jest siedem wież, rozdysponowanych w równych odległościach pomiędzy 49 okręgami kanałów wodnych. Cyfra siedem, a także jej wielokrotność, jako cyfra magiczna, dominuje w układzie labiryntu (ale stanowi również schemat konstrukcyjny całego dzieła).

Pierwsza wieża symbolizuje etap Księżyca, sprawującego pieczę nad pierwszymi siedmioma latami życia, i odpowiedzialnego za indywidualne skłonności w zależności od konstelacji gwiazdnej dominującej w chwili urodzenia (por. Macrobiusz, *Saturnalia*, 1, 19, 17-18).

Drugi odcinek labiryntu odpowiada Merkuremu, czyli wiedzy, oraz Anakne (konieczności). Zdaniem Ptolemeusza to właśnie Merkury czuwa nad rozwojem intelektualnym, zasiewa w duszy pierwsze załążki wiedzy i rozwija zdolność myślenia, a także indywidualne cechy charakteru i zainteresowania (*Czworoksiąg*, 4,10,7). Napotkane na tym etapie dziewczęta, będące personifikacją cnót planetarnych, to odbicie dworskiego *toposu* spotkania z dziewczętami zamieszkującymi wieże i zamki (*HP2*, 125; Colonna 2004, II: 736-77, n.13).

Natomiast zmysłowe panny z trzeciej wieży i trudny nurt prowadzący od wieży drugiej do trzeciej oznaczają przejście pod władzę Wenus. Jest to wiek dojrzewania, trzeci okres życia, który zdaniem Ptolemeusza charakteryzuje się nikłą zdolnością do samokontroli oraz pragnieniem wszelakich kontaktów cielesnych przy jednoczesnym braku zahamowań (*Czworoksiąg*, 4, 10, 8). Stąd upomnienie, aby nie zdradzać dziewcząt oddanych wiedzy dla nowych uciech. Poczynając od tego miejsca, podróżujący mają już bowiem wolny wybór, zależnie od własnych preferencji: zostać na tym etapie czy płynąć dalej. Ci, którzy się zatrzymali, mogą jednak ponownie wyruszyć w dalszą podróż w dowolnym momencie. W tym miejscu Colonna potraktował swobodnie wskazania tradycyjnego determinizmu planetarnego i wolnej woli, tworząc własną wizję podróży ku mądrości (Garin 2007: 42 i nn., 75 i nn.).

Czwarta wieża to wieża Słońca. Według Ptolemeusza jest to etap, na którym człowiek zdobywa już pewność swych poczynań, ogarnia go także ambicja zdobycia sławy, a jego zachowanie staje się poważne i stosowne (*Czworoksiąg*, 4, 10, 9). Napotkane na tym etapie dziewczęta symbolizują wyżej wymienione cnoty, które są owocem ćwiczeń i wysiłku (żegluga napotyka na coraz bardziej spiętrzone wody), inaczej niż w przypadku dziewcząt napotykanych wcześniej, których wdzięki były naturalnym darem.

Piątej wieży patronuje Mars, wnoszący w życie trudy i niedolę. Jest to okres dorosłości oraz pierwszych spostrzeżeń na temat upływu czasu. Zdaniem Ptolemeusza, Mars zasiewa w duszy i ciele troski i udręki, człowiek świadom jest już bowiem własnego

przemijania i dlatego stara się osiągnąć coś wartościowego, trwałego, zanim dotrze do kresu (*Czworoksiąg*, 4, 10, 10). Znajdujemy się jednak dopiero w połowie czasu, czyli zgodnie z interpretacją długości życia opartą na *toposie* dantejskim około 35. roku życia³ (*Pieśń*, I, I; *Biesiada*, IV, XXIII, 9). Zdaniem Dantego środek życia ludzkiego „u większości ludzi znajduje się [...] pomiędzy trzydziestym a czterdziestym rokiem życia i sądzę, że u ludzi o najdoskonalszej naturze znajduje się on w trzydziestym piątym roku życia” (Dante 2004: 199). Jednak podczas gdy średniowieczny poeta przeznacza każdemu naturalny łuk życia długości 70 lat, Colonna wydaje się mniej hojny, jego labirynt bowiem pochłania podróżnych już w 49. roku życia. W omawianym momencie szczytu rozwoju człowieka, oprócz trosk związanych z nabytą świadomością przemijania, znajduje on jednak również przyjemność wynikającą z kontemplacji przeszłych zdarzeń, możliwą dzięki sposobności przeglądania się w piątej wieży. *Topos* przeglądania się w lustrze, związany z mitem o Narcyzie, odnajdziemy m. in. u Seneki (*Quaestiones Naturales*, 1, 17, 4)⁴. Choć jest to etap niezbędny na drodze ku mądrości, kryje się w nim pułapka popadnięcia w pychę, która utrudni dalszą drogę. A ta prowadzi już podróżnych ku szóstej wieży, Jowisza, oznaczającej zwycięstwo nad ciałem. Jest to w życiu czas postawy dostojnej i przewidującej, cechującej się zdolnością do wycofania się z życia pełnego ryzyka i trosk, przepełnionego pragnieniem niezależności, skromności i dostojęństwa (Ptolomeusz, *Czworoksiąg*, 4, 10, 11). Stąd obecność matron poświęcających się boskiemu kultowi. Etap ten stanowi zatem zwycięstwo nad zmysłami.

Siódma wieża, Saturna, oznacza gwałtowne zbliżanie się ku końcowi życia, w wieku 49 lat. Jest to dość zaskakujący obraz w świetle dotychczasowej tradycji: Makrobiusz (*In Somnium Scipionis commentarii*, 1, 6, 75) widzi w 49. roku życia drugi punkt kulminacyjny rozwoju człowieka, Dante (*Biesiada*, IV, XIII) wyznacza długość naturalnego łuku życia ludzkiego na lat 70 (z możliwością przedłużenia, w wyjątkowych przypadkach, do 80). W alegorii Colonna natomiast jest to kres podróży, do którego docierając żeglarze z przerażeniem obserwują po raz kolejny nieodwracalność upływu czasu. Nie pozostaje im już nic innego jak wspomnienia i ostateczny smutek.

W podsumowaniu alegorii Logistyka opowiada Polifilowi o surowej sędzinie, która przebywa w przepaści pochłaniającej nieszczęśnych i rozpaczonych podróżnych. Za pomocą wagi pani ta ocenia ich uczynki i wskazuje mniej lub bardziej surowe przeznaczenie. Jest to podsumowująca interpretacja moralna całego alegorycznego obrazu, dopełniająca niejako *post mortem* wizję życia, która od szczęśliwego początku prowadzi ku dość przerażającemu kresowi. Postać sędziny-Sprawiedliwości z wagą w ręku nie była powszechna w tradycji literackiej, natomiast jej obecność może być inspirowana Zodiakiem, a mianowicie kontaminacją znaku Panny i Wagi (Colonna 2004 II: 743, n. 13). Wyobrażenie takie było obecne w ikonografii na monetach i pomnikach aż do chrześcijańskiego Średniowiecza. Surowa postawa owej pani może mieć źródło w przedstawieniu konstelacji Wagi, jakie pozostawił Julius Firmicus Maternus w dziele *Matheseos libri VIII* z IV w. n.e. (Colonna 2004 II: 743, n.13), traktującym o astrologii, w którym

3 Dante z kolei opiera swoje wywody m. in. na *Retoryce* Arystotelesa (1390b, 9-11).

4 Pod koniec księgi pierwszej (HP 1, 353) Polifilo po raz ostatni przegląda się w zwierciadle i tym samym przezycięża fazę narcyzmu.

zauważa, że przy korzystnym układzie gwiazd człowiek może dożyć sędziwego wieku, natomiast gdy konstelacja Wagi znajdzie się w ascendencji, życie może dobiec kresu szybciej (*Matheseos*, 2,25,10). Znalezienie się pod wpływem tej konstelacji może się zatem okazać zgubne i tłumaczyć skrócony cykl życia przedstawiony w alegorii Colonna, nadając ostatniemu przystankowi wymiar fatalnego dopełnienia.

Ponieważ wiadomo, że Colonna czerpał z licznych (częściowo tylko wymienionych powyżej) źródeł starożytnych i średniowiecznych, zastanawiać może paradoks niezgodności zachodzącej w wielu miejscach pomiędzy nimi a alegorią w *Hypnerotomachii*. Pamiętać jednak należy, że autor w swoim dziele nieustannie dokonuje synkretycznej syntezy zastanej tradycji. W przypadku rozważanego obrazu kluczem objaśniającym zdaje się być numerologia. Jak twierdzą komentatorzy dzieła (*HP* 2, 126; Colonna 2004, II: 742-43, n. 11), liczba 7, *numerus numerorum*, organizuje całą *Hypnerotomachię*. Liczba ta – pomnożona przez siebie samą – daje wynik 49. Z jednej strony oznacza on doskonałość wieku dojrzałego u Makrobiusza, z drugiej dopełnienie czasu u Colonna. Jednocześnie, siedem zakrętów kanałów labiryntu pomnożonych przez pięć wież (Polifilo dociera w połowie czasu właśnie do piątej wieży) daje nam wynik 35, a więc szczyt łuku życia u Dantego i jednocześnie odpowiednik doskonałości 49. roku życia u Makrobiusza.

Liczbę tę mają wymiar symboliczny, cała zaś podróż Polifila ku poznaniu i miłości odbywa się we śnie, i to podwójnym, ponieważ dopiero wówczas dusza może dostatecznie uwolnić się od ograniczeń ciała i wznieść się ku poznaniu. Symboliczna wymowa liczb w tym onirycznym wymiarze zdaje się dominować nad realnymi obliczeniami, co potwierdzają również badania innych zależności tego typu, dotyczących na przykład wyspy Cytery⁵. Nie to zatem jest istotne, jaki wynik liczbowy otrzymamy ostatecznie, lecz to, jakie symboliczne znaczenie ów wynik ze sobą niesie i o czym informuje. W przypadku naszej alegorii jest to dopełnienie cyklu życia, któremu nie sposób się przeciwstawić. Człowiek doświadcza wszystkich jego dobrodziejstw i może cieszyć się nim do woli, do pewnego stopnia uczestnicząc aktywnie w konstruowaniu niektórych jego etapów. Jednak całość - skłonności, ostateczne przeznaczenie – nie zależy od niego, lecz od układu gwiazd. Średniowieczne *liberum arbitrium* podporządkowane jest tu zatem dyktatowi greckiej Ananke i rzymskiej Necessitas, dając iście renesansową odpowiedź w dialogu tradycji.

Bibliografia

- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia. Inferno. Con pagine critiche a cura di Umerto Bosco e Giovanni Reggio*. Firenze: Le Monnier, 2002.
- Alighieri, Dante. *Biesiada*. Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch. Kęty: Antyk, 2004.
- Arystoteles. *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*. Tłum. Henryk Podbielski. Warszawa: PWN, 2019.
- Augustyn z Hippony. In *Evangelium Joannis tractatus centum viginti quatuor*, https://www.augustinus.it/latino/commento_vsg/index2.htm [data konsultacji: 30.10.18.).

5 Por. badania Maren Elisabeth Schwab, *Antiquarische Praktiken in der Hypnerotomachia Poliphili – oder wie Man die Venus-Insel Kythera richtig zeichnet*, w opracowaniu.

- Boecjusz. O pocieszeniu, jakie daje filozofia. Tłum. Gabriela Kurylewicz, Mikołaj Antczak. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2013.
- Bonawentura, św. Droga duszy do Boga. Tłum. Celestyn Napiórkowski, Cecylian Niezgoda, Salezy Kafel. Poznań: Klub Książki Katolickiej, 2001.
- Colonna, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. A cura di Marco Ariani e Mino Gabriele. Voll. 1, 2, Milano: Adelphi Edizioni, 2004.
- Cyceron, Marek Tulliusz. Pisma filozoficzne. Tłum. Erazm Rykaczewski. t. 2, Poznań: Nakładem Biblioteki Kórnickiej, 1879.
- Garin, Eugenio. *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*. Roma: Laterza, 2007.
- Klimkiewicz, Anna. *Hypnerotomachia Poliphili* Francesca Colonnny. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.
- Lohe, Peter. *Cristoforo Landino. Disputationes Camaldulenses, Studi e testi* (Istituto nazionale di studi nel Rinascimento) 6. Firenze: Sansoni editore, 1980.
- Macrobius. In *somnium Scipionis commentarii*. <http://digiliblt.lett.unipmn.it/xtf/view?-query=&brand=default;docId=dlt000338/dlt000338.xml>; (data konsultacji: 30.10.18).
- Macrobius, Ambrosius Theodosius. *Saturnalia*. http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Macrobius/Saturnalia/1*.html (data konsultacji: 30.10.18).
- Maternus, Julius Firmicus. *Matheseos libri VIII*, ed. Wilhelm Kroll, Berlin: De Gruyter 2011.
- Owidiusz. *Metamorfozy*. Tłum. Anna Kamińska, Stanisław Stabryła, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1995.
- Francesco Petrarca, *L'Africa*: Edizione critica per cura di Nicola Festa, Firenze: Sansoni, 1926.
- Platon. *Państwo*. Tłum. Władysław Witwicki, Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2003.
- Platon. *Timajos. Kritias*. Tłum. Paweł Siwek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1986.
- Pokora, Jakub. „Homo bulla czy homo ludens? Ze studiów nad portretem dziecięcym”. *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*. Red. A.S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa: Instytut Historii Sztuki UKSW, 2011, pp. 472-481
- Pseudo-Dionizy Areopagita. Pisma teologiczne. Tłum. Maria Dzielska, Kraków: Znak, 1997.
- Salutati, Coluccio. *De laboris Herculis. Corpus corporum. Repositorium operum Latinorum apud universitatem Turicensem*. http://www.mlat.uzh.ch/MLS/xanfang.php?tabelle=Coluccio_Salutati_cps6&corpus=6&allow_download=0&lang=0 (data konsultacji: 08.07.19).
- Seneca. *L. Annaei Senecae Quaestiones naturales liber primus*. <http://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.qn1.shtml> (data konsultacji: 30.10.18).
- Seneca. *Epistulae*. <http://www2.classics.unibo.it/Didattica/LatBC/SenEpist44.pdf> (data konsultacji: 30.10.18).
- Wergiliusz, Publius Maro. *Eneida*. Tłum. Tadeusz Karyłowski, De Agostini, Wrocław, Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2004.
- Wilhelm z Lorris, Jan z Meun. *Powieść o róży*. Tłum. Małgorzata Frankowska-Terlecka, Teresa Giermak-Zielińska, Warszawa: PIW, 1997.

Tomasz Kaczmarek
(Uniwersytet Łódzki)

Boris Vian et René de Obaldia : enquête sur les résurgences de l'expressionnisme

Abstract: Boris Vian and René de Obaldia: investigation into the resurgence of expressionism.

When we talk about expressionism in France, we think exclusively of avant-garde productions and not dramas. However, while we study the plays of authors such as Lenormand, Pellerin or Gantillon, we find obvious affinities with German aesthetics. Not only the writers of the inter-war period, but also those more contemporary to us have drawn, not always consciously, from the heritage of theatrical expressionism. It is in this perspective that the author of the article attempts to reread the two works: *The Empire Builders* by Boris Vian and *The Unknow General* by René de Obaldia.

Keywords: Boris Vian, René de Obaldia, expressionism, death, anguish

Ils cassent le monde
En petits morceaux
Ils cassent le monde
À coups de marteaux

Boris Vian

Au moment où l'expressionnisme se répand à travers l'Allemagne et les pays germanophones, Paris, tout en jouissant d'une réputation cosmopolite, boude ouvertement les nouveautés venant d'outre-Rhin. À l'aube de la Grande Guerre, l'heure n'est pas propice aux échanges entre les ennemis jurés de longue date. De là vient la méconnaissance de l'expressionnisme sur la Seine, qui va jusqu'à la négation irréfutable de l'existence de quelconques formes d'expression artistique présentant un trait de ressemblance avec le mouvement allemand. Quand les canons se taisent et qu'une réconciliation entre les deux nations s'avère enfin possible, les Français autant que les Allemands, libérés du nazisme, peuvent (re)découvrir sereinement l'héritage de la génération révoltée des premières décennies du XX^e siècle. Pour lors, on se rend compte que certaines mises en scène des hommes de théâtre français de l'entre-deux-guerres ressemblent à l'esthétique expressionniste sans que le mot ait communément été employé dans l'Hexagone. Pour ce qui est des textes dramatiques, c'est à Maurice Gravier que nous devons l'étude d'auteurs tels qu'Henri-René Lenormand, Jean-Victor Pellerin, ou Simon Gantillon, dont les œuvres se rattachent partiellement à l'expressionnisme et plus particulièrement au « pré-expressionnisme » d'August Strindberg. Malgré une certaine réticence et surtout

une méfiance à l'encontre de filiations potentielles entre la littérature française et allemande, toujours dans le contexte de l'expressionnisme, il y a des chercheurs qui, tel Jean-Pierre Sarrazac, se penchent volontiers sur la production dramaturgique contemporaine où l'on retrouve, comme par exemple dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès, des parentés évidentes avec l'expressionnisme historique. Il ne manque pas de voix qui indiquent aussi bien d'autres écrivains dont les drames révèlent de telles affinités :

Si le constructivisme russe et l'expressionnisme allemand n'ont guère connu en France d'heureuse fortune, il faut rappeler néanmoins que Baty et Pitoëff s'en inspirent sur un plan plastique, et que certaines œuvres modernes, telles *Les Bâtisseurs d'empire* de Boris Vian et *Le Général inconnu* de René de Obaldia constituent également des exemples d'un théâtre expressionniste où les héros passionnés, déchirés, s'acheminent par une progression inexorable vers la mort (Vaïs 221-222).

Cette hypothèse, qui peut paraître au premier abord hardie, ne l'est pas si on considère l'importance de la subjectivité du théâtre expressionniste comme une composante très proche des préoccupations majeures des auteurs dès la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à nos jours. De fait, Sarrazac reproche aux détracteurs de l'expressionnisme, parmi lesquels il compte Peter Szondi ou Theodor W. Adorno, d'avoir sous-évalué cette dramaturgie qui n'est pas seulement une transition entre Strindberg et Brecht, mais qui accouche d'une nouvelle poétique allant au-delà de la crise de la forme dramatique, celle qui est résolument tournée « vers l'intime, le subjectif, voire l'*intersubjectif* » (Sarrazac, *Résurgences de l'expressionnisme* 140). Cette forme dépasse la dichotomie dramatique-épique en proposant le paradigme de la forme dramatique ouverte : hybride et rhapsodique qui associe et dissocie en même temps ces deux éléments contradictoires. Elle marque la « dédramatisation » de la forme canonique du drame pour privilégier la « dramatisation de la vie » (Garcin-Marrou 171-181). La remise en cause de la fable, qui est un trait primordial d'une esthétique contemporaine, ne signifie point son absence, mais une nouvelle structure morcelée et disséminée. Le drame moderne est plutôt vécu par le personnage, car il tient plus de la situation d'un héros que d'une histoire linéaire. Et c'est surtout cet aspect qui, perçu comme un signe avant-coureur de la prétendue mort du drame, contribue au contraire à sa réinvention permanente se perpétuant jusqu'aujourd'hui. Sarrazac ouvre ainsi de nouvelles perspectives qui permettent de voir plus clair dans l'évolution du drame, dont on annonçait prématurément la disparition imminente, et de remarquer des « ingrédients expressionnistes » qui perdurent à travers la dramaturgie contemporaine.

L'expressionnisme naît d'une crise ontologique de l'homme moderne face à la mécanisation effrénée de la civilisation technique qui fait d'un individu un maillon insignifiant. Fondé sur des visions effrayantes dues à une conception pessimiste et catastrophiste que les expressionnistes ont de leur époque, il se veut la projection d'une subjectivité qui vise à susciter une vive émotion chez le spectateur. C'est l'art de la distorsion et du paroxysme qui tente de traduire la prépondérance exacerbée d'un Moi souffrant (d'où l'abondance des monologues enfiévrés des protagonistes). Pour atteindre la plus intense expressivité de la douleur existentielle, les écrivains ont recours aux déformations et aux stylisations de la réalité, tout en privilégiant l'outrance, l'hyperbole, l'étrange, l'absurde et l'esthétique

du « cri ». Les dramaturges renoncent à la psychologie traditionnelle, à la logique désuète tout comme à la réalité physique pour favoriser l'« espace intérieur », ultime havre de paix contre un monde déshumanisé. L'attachement des auteurs à une esthétique onirique relève de la *Traumbühne* et de la *Ichdramatik*, dramaturgie qui est focalisée « sur l'existence d'un personnage central à travers les yeux de qui nous sommes censés percevoir le monde » (Bablet 188). De fait, les personnages perdent leur « caractère » et deviennent des « marionnettes » sans vie ou de simples attributs du protagoniste. Loin de rappeler des êtres vivants, ils semblent incarner les reflets du psychisme détraqué du héros principal. Celui-ci, souvent le double de l'écrivain, défie cette humanité robotisée tout en s'exposant à la punition d'un destin impitoyable. Ce subjectivisme débridé entraîne inévitablement la refonte de la forme dramatique. L'action du drame disparaît au profit de l'enregistrement arbitraire des images floues d'un rêveur. Les actes sont remplacés par des « tableaux » ou « stations » qui, se déroulant d'une manière incohérente, correspondent le mieux aux fluctuations de l'âme inquiète du protagoniste et mettent au point la technique du rêve, ou plutôt, du cauchemar. Somme toute, on ne peut pas ignorer que l'expressionnisme n'est pas seulement un phénomène esthétique, mais aussi une réaction violente contre une société matérialiste, phénomène qui apparaît dans les temps troubles. Le théâtre des années 1950 et 1960 témoigne aussi d'une crise analogue.

Il serait intéressant à ce propos de vérifier le bien-fondé de l'intuition de Vaïs sans pour autant insister à prouver à tout prix que les deux drames (*Les Bâtisseurs d'empire*, *Le Général inconnu*) sont des textes expressionnistes par excellence. Il s'agit plutôt de relever dans les pièces en question certaines résurgences, ou, comme les appelle aussi Sarrazac, les « retours », pas forcément volontaires, de l'esthétique dramatique expressionniste.

Les Bâtisseurs d'empire¹

Dans le théâtre moderne, on distingue deux niveaux de la fable : le premier permet de relater le récit chronologique des événements, tandis que le deuxième se concentre sur le sujet, « l'exégèse de la fable » (Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain* 82). En ce qui concerne, pour reprendre le terme de Ricoeur, la « mise en intrigue », dans le drame de Vian nous assistons à une ascension, d'étage en étage, d'une famille bourgeoise vouée à l'anéantissement. Au premier acte, un couple en compagnie de leur fille et d'une bonne, fuyant un bruit terrifiant, se retrouvent dans un modeste appartement de deux pièces. Au deuxième acte, tous les quatre s'installent, un étage au-dessus, dans une pièce mansardée, « encore un peu plus moche » (Vian 36) que la précédente. La bonne renonce à servir les bourgeois qu'elle quitte, alors que la fille, sortie sur le palier, ne peut plus rentrer dans l'appartement à cause de la porte mystérieusement fermée. Au troisième acte, le père grimpe seul dans une chambre encore plus petite sous les combles. Ahuri par le bruit aussi anonyme qu'épouvantable, il « achève fébrilement de murer la trappe » (Vian 71) par laquelle il est entré, coupant ainsi le chemin à sa femme. Épuisé, sans pouvoir s'échapper nulle part, le père glisse, tombe par la fenêtre et meurt.

1 Représenté pour la première fois le 22 décembre 1959 sur la scène du Théâtre Récamier à Paris.

Tels sont les faits de cette escalade qui retrace, comme dans le drame expressionniste, étape par étape, la désagrégation d'une famille aisée qui, en dépit des conditions de plus en plus précaires, se veut toujours rassurante et joyeuse. Dès les premières répliques on a l'impression d'assister à des scènes cocasses tirées du Théâtre de l'Absurde. Le père « vit sur des présupposés, normes préfabriquées et valeurs toutes faites qui passent dans les mots, à travers une accumulation de clichés » (Le Marinel 139) et malgré un bruit menaçant, il se présente toujours comme un « constructeur » d'une vie calme dans un avenir radieux. Les propos tenus par les personnages font penser à des absurdités d'Yvan Goll : M. Dupont a du mal à se rappeler avoir été équarisseur, ce qui ne l'empêche pas plus tard de vanter sa profession en la comparant aux compétences d'un sculpteur. Les parents parlent d'une radio pour ensuite nier en bloc son existence tandis que la bonne a l'obsession de répondre aux questions par une liste de mots incongrus. Zénobie, la fille du couple, qui apparaît comme la plus « normale », est pourtant traitée par les adultes comme « déraisonnable ». Ces derniers envisagent même de la marier conformément aux rites bourgeois. Pourtant, personne n'explique à la jeune fille la nature du bruit qui les terrorise, toute la famille se comportant comme si rien n'était.

Il est évident que Vian dans sa pièce s'inscrit dans l'esthétique de l'absurde, mais, à part la vacuité du monde qu'il dévoile devant le spectateur, il y est aussi question d'une critique sociale, et avant tout, du déclin de la vie. Martin Esslin résume ainsi le sujet de la pièce qui est, selon lui, « l'image poétique de la mortalité et de la crainte de la mort » (240). Le monde représenté par le maître de l'humour noir qu'a été l'auteur de *L'Écume des jours*, prend une forme résolument onirique qui vire au cauchemar où se matérialisent, comme dans le théâtre expressionniste, des obsessions de la génération d'après-guerre. Une progression impitoyable vers la mort, qui sera accompagnée du rétrécissement de l'espace vital, nous est révélée par le biais des visions intérieures des protagonistes, c'est dire que la déformation de la réalité reflète les tourments de ceux qui se sentent comme suspendus dans un vide affreux². En effet, le sentiment de l'angoisse naît de l'indétermination spatio-temporelle dans laquelle les personnages se déplacent incertains. Ils cherchent éperdument à marquer les contours de leur situation fragile, comme s'ils voulaient s'accrocher à un point de repère réconfortant. Mais, comme la langue fait défaut, ils plongent encore plus dans une incohérence effroyable. Pour s'en rendre compte on pourrait citer le début du deuxième acte qui s'ouvre sur un dialogue digne du meilleur Ionesco :

Zénobie – Quel jour sommes-nous ?

Cruche – Lundi, Samedi, Mardi, Jeudi, Pâques, Noël, le Dimanche de l'Avent, le Dimanche du Pendant, le Dimanche de l'Après, ou pas de dimanche du tout, et même encore la Pentecôte.

Zénobie – C'est ce que je me disais. Le temps passe mal.

Cruche – Il n'a pas de place.

Zénobie – Il y a trop de gens, ou trop de quoi ? Qu'est-ce qui l'empêche de passer ? D'ailleurs, où est-ce qu'il passe ? Par le chas d'une aiguille ? Dans la rue ?

Cruche – Il a passé ici, il repassera par là (Vian 37-38).

2 Selon Guy Vogelweith la « scène expressionniste » se situe « dans la conscience [du personnage] et non plus dans la réalité » (Palmier 19).

En dehors des personnages grotesques qui échappent à un danger indéterminé, il y a aussi un individu énigmatique et silencieux, un certain schmürz, qui semble sorti du théâtre expressionniste : « tout enveloppé de bandages et vêtu de loques. Il a un bras en écharpe et tient une canne de l'autre. Il boîte, saigne et il est laid à voir » (Vian 2). Son état physique va se dégrader encore au fur et à mesure de l'ascension mortelle des « assiégés »³, comme s'il incarnait leur déchéance. Ce personnage à demi humain déconcerte non seulement par son aspect abject et son silence inébranlable, mais aussi par sa passivité exemplaire. Tous les personnages, à l'exception de Zénobie, lui assènent continuellement et sans raisons précises des coups violents, tout en faisant semblant de ne pas le remarquer. Cette étrange figure se prête à plusieurs interprétations sans qu'aucune ne soit plus valide qu'une autre. Selon Geneviève Serreau « cet homme en butte au mépris des autres » serait une personnification de tous les exclus, et symboliserait un « reproche ou remords vivants. Signe visible d'une culpabilité que l'on refuse d'assumer » (150), mais elle voit aussi en lui bien la mort qui accompagne les condamnés dans leur dernier chemin. Bouc émissaire, victime d'une violence constante, cet être inquiétant semble envoyer à une représentation de la souffrance. À la fin, il sera tué par le père. Schmürz⁴, dérivant de l'allemand *Schmerz* (douleur), peut également exprimer des sentiments personnels de Vian : « il se savait atteint d'une dangereuse faiblesse cardiaque, séquelle d'une grave maladie » (Esslin 241-242). Dans cette perspective, le « martyr », comme dans le drame expressionniste, « n'est que l'attribut du héros principal, l'incarnation symbolique » (Steffens 159) de ses angoisses. Ceci pourrait alors expliquer le comportement brutal du père (ainsi que celui des autres) à l'adresse de schmürz. Le subjectivisme de la pièce semble suggérer aussi que le dramaturge tentait de retranscrire à travers le protagoniste sa propre vie qui se rétrécissait inexorablement. L'ascension du *pater familias* prend ainsi une forme de *Stationendrama* qui expose les derniers stades de l'agonie :

Bien que nous soyons fiers, certains de construire notre propre monde, d'assurer notre empire personnel sur la terre, en fait, nous sommes sans cesse en fuite, bien loin de s'élargir, notre monde se rétracte. Comme nous approchons de la mort, nous sommes de plus en plus seuls, notre champ de vision et d'action devient de plus en plus étroit. La difficulté de communiquer avec les jeunes générations ne fait que croître, et le bruit souterrain de la mort se fait entendre de plus en plus fort (Esslin 241).

On peut retrouver aussi des éléments expressionnistes dans le soliloque auquel le protagoniste se livre au troisième acte. Sa péroration semble attester que non seulement c'est à lui qu'incombe le rôle du héros central, mais aussi que toutes les scènes ne sont que la matérialisation de ses peurs. Tout en gardant une distanciation ironique, l'homme tient des propos graves concernant la condition tragique de l'humanité. Il parle avec lui-même comme s'il voulait encore écarter l'angoisse qui le ronge, mais au fur et

3 Avant 1950 Vian pensait à l'écriture d'un roman intitulé *Les Assiégés*, où une famille s'enfuit en montant d'un étage chaque fois qu'elle reçoit un signal inquiétant. Le cas échéant, il s'agit d'une lettre (probablement de dénonciation) qui sera remplacée par un mystérieux bruit dans la pièce. Cf. N. Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris : Christian Bourgeois, 1984.

4 Cf. M. Fauré, *Les vies posthumes de Boris Vian*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1977.

à mesure de pénétrer dans les méandres de son discours, il se rend enfin compte de sa situation funeste et sans issue. Quand le père entame son long monologue, dans lequel la question de la solitude et de la dérélition occupe une place primordiale, il rappelle L'Inconnu strindbergien⁵, ce souffre-douleur parti à la recherche de son identité qui réfléchit sur sa condition aléatoire :

Ce n'est pas la mort qui me fait peur, mais la solitude, parce que dans la solitude on rencontre toujours quelqu'un. Je ne sais pas si c'est un autre ou bien si c'est moi-même dont je sens la présence, mais dans la solitude on n'est jamais seul. L'air s'épaissit, l'air se gonfle et des êtres prennent naissance (Strindberg 153).

Et voici la version de Vian :

Le sentiment de la solitude chez l'individu adulte peut-il se développer autrement qu'au contact de ses semblables ? Non. S'il en est ainsi, ce sentiment de solitude que j'ai toujours éprouvé, je le tenais sans doute d'une ou de diverses personnes hypothétiques dont j'étais – peut-être – entouré. Je hasarde tout ceci pour faciliter le travail de raisonnement auquel je me livre... en ce moment. Si je me sentais seul, c'est que je n'étais pas seul. Il s'ensuit que si je continue à me sentir seul... Ce n'est pas vrai... Je *suis* seul... (Vian 83-84).

En écoutant pérorer ce mari abandonné, force nous est de penser à un monologue expressionniste « d'un personnage narcissique, schizophrénique, dévidant tous ses rapports subjectifs avec la réalité, c'est-à-dire se libérant de 'l'indicible' qui stagne derrière l'apparence du réel » (Richard 124). Arrivé au point culminant de son périple, le protagoniste constate désespéré l'absurdité de la vie, sentiment qu'il souhaitait, jusqu'alors, cacher sous un langage farci de phrases clichées : « nous courons à toutes jambes vers l'avenir, et nous allons si vite que le présent nous échappe, et la poussière de notre course nous dissimule le passé » (84). Une fois toutes les illusions dissipées, il n'est pas à même de saisir un quelconque sens à sa pérégrination, symbole de sa vie. Le Caissier dans *Du matin à minuit* de Georg Kaiser ne comprend pas non plus les raisons de son chemin qui pourtant l'amène droit vers la mort. « Vers quelle issue courir encore ? » (Kaiser 75) se demande le personnage déboussolé qui, pris de folie, se donne la réponse en tirant dans son plastron. Le personnage de Vian meurt aussi, mais il ne se tue pas. Accroché à la fenêtre, cherchant un appui pour son pied, il perd l'équilibre et s'écroule sur la terre. Son dernier cri est : « Je ne savais pas... Pardon... Je ne savais pas... » (Vian 86). Pourtant, sa chute n'a rien d'« icarien », son existence a tout simplement touché à sa fin. Elle s'est abîmée dans le néant. C'est ainsi que Vian exprime, comme dans sa production romanesque, son pessimisme invétéré découlant du malheur de la vie, dénuée de finalité et de sens. Conformément à Schopenhauer, le dramaturge reconnaît que la vie n'a aucun sens et qu'elle « se maintient sans raison » (Russ 104). Ainsi, désirant dépasser la réalité absurde, l'homme est poussé, sans cesse, par le flux du vouloir-vivre, mais « sa recherche du bonheur va de désillusion en désillusion à cause des forces opprimantes de sa propre

5 Boris Vian connaissait bien les œuvres dramatiques de Strindberg. Au demeurant, nous lui devons, entre autres, la version française de *Mademoiselle Julie* (*Fröken Julie*). Cf. C.G. Bjurström, « Boris Vian, traducteur de Strindberg », *Obliques*, 7-8, 1976 : 291-294.

nature et de la nature du monde qu'il habite » (Maclaren 149). Prédestiné à l'échec, il ne peut que se diriger vers l'abîme noir de sa destinée.

Le Général inconnu⁶

Si dans *Les Bâtisseurs d'empire* nous assistons à une montée implacable vers la mort, dans *Le Général inconnu* le protagoniste se trouve déjà au bout de son chemin. Dans un monde, rappelant les visions apocalyptiques des expressionnistes, où « l'électronique va plus vite que la pensée » (Obaldia 224), la fonction que le général Achille Beaulieu de Chamfort-Mouron remplit dans l'armée semble privée de tout sens. Il habite dans un appartement « neuf pièces en enfilade », mais, en l'occurrence, à la verticale, et au fond duquel se trouve la cuisine « sorte d'abri antiatomique qui présente la netteté d'une salle de clinique » (Obaldia 219) où règne sans partage sa femme à l'abri de la « civilisation de l'image ». Plongée aussi bien dans la démence que dans la Bible, cette femme dévouée à son mari passe tout son temps à éplucher des pommes de terre, occupation qu'elle considère être « la plus grande aventure moderne » (Obaldia 222). Le couple mène une vie imbue d'un esprit routinier, loin des atrocités venant de l'extérieur (signalées par d'incessantes explosions), mais suspecte des événements malheureux pouvant mettre fin à leur tranquillité. La femme se nourrit des Saintes Écritures qui lui servent de boussole à travers son monde spirituel et l'homme avale avidement des pilules, sans conteste des tranquillisants, qui l'aident à éconduire des soucis existentiels. Cette sérénité artificielle, sous laquelle se cache une nervosité inquiète des époux, sera perturbée un jour par la visite inopinée d'un étrange capitaine affublé du nom excentrique de Kraspeck, et qui s'avère en réalité une jeune fille aussi coquette qu'autoritaire, prête à assassiner sans scrupules le militaire. Celui-ci se défend habilement en désarmant une créature bizarre, sans aucun doute agissant de mèche avec la pin-up. Une fois cette atteinte à la vie du protagoniste déjouée, tout rentre dans la monotonie de la vie quotidienne des conjoints.

De fait, à part cet épisode quelque peu troublant, il est difficile d'observer dans ce drame une action au sens traditionnel du mot : s'il y a une dynamique, elle se manifeste à travers les mouvements de l'« âme » des personnages. Ces derniers, se livrant délibérément à des soliloques ou de « faux dialogues », sont plutôt « réflexifs » qu'« agissants » et ceci conformément au concept de « personnage-témoin », terme forgé par Sarrazac : « le personnage en action semble s'être définitivement effacé derrière un personnage *en question* : un personnage qui s'interroge indéfiniment sur lui-même » (*Poétique du drame moderne* 217). De fait, conformément à l'esthétique expressionniste, tout est soumis aux visions intérieures des personnages. Nous ne pouvons connaître leur monde déformé qu'à travers leurs âmes en peine. Au cours des 7 scènes, constituant des séquences détachables qui mettent en exergue la discontinuité des phénomènes psychiques, nous voyons les conjoints ressasser, tels des gueux de Beckett, le passé révolu et le présent incertain. Marguerite se plaint de l'inadéquation des mots dans un langage

6 Représenté pour la première fois à Lyon (Théâtre du Cothurne) le 11 juin 1964.

imparfait et vidé de sens : « Hier, les hommes disaient bonnement ce qu'ils avaient à dire, ils débordaient... Aujourd'hui qu'ils sont usés comme de vieux galets, qu'ils n'ont plus rien à dire, ils cherchent le moyen de traduire ce rien : tous ces pullulements de rapports d'huissier sur le néant ! » (Obaldia 221-222), alors que le général constate avec amertume : « nous ne vivons plus que dans l'abstraction » (Obaldia 226). Qui plus est, Obaldia fait de ses personnages des commentateurs qui, à tour de rôles, décrivent la vie ratée de leur partenaire respectif⁷. La femme ne manque pas de souligner la dépression dont souffre son mari, tandis que ce dernier déplore la folie de sa bien-aimée. Tous leurs discours tournent autour de la condition précaire de ces êtres humains réfractaires à la mécanisation de la vie. Ils semblent les derniers hommes qui vivent, protégés par des portes blindées pesant 3 tonnes chacune (douze au total), et des « murs anticonceptionnels, imperméables à la radio-activité » (Obaldia 259), à l'écart de ce monde hostile et déraisonnable, destiné inévitablement à l'anéantissement. Face au galop de la civilisation technique et à l'aliénation de l'homme moderne (thèmes chers aux expressionnistes), les époux se retirent dans une demeure qui n'est en réalité qu'un bunker, en attente d'une catastrophe imminente – image que Georg Kaiser a immortalisée dans son drame *Gaz*. Pour supporter cette existence intolérable, la femme s'enfonce dans « une folie douce » tandis que l'homme se rappelle ses exploits guerriers d'antan. Il a beau marteler qu'il est irremplaçable, ses jours sont comptés. Dès lors, nous assistons à son cheminement inexorable qui le mène à la mort.

Même si dans la pièce les personnages portent des prénoms, comme dans les drames expressionnistes, ils semblent incarner des représentants de toute l'humanité déchue plutôt que des individus avec leurs traits particuliers. Ils symbolisent la race qui court vers sa perte. Et ils sont bien conscients que la fin approche à grands pas : Marguerite « songe » aux trompettes du Jugement Dernier (à un moment donné elle s'impatiente même que ses préparatifs tirent en longueur) tandis qu'Achille se prépare à la mort qui sera pour lui « une absence inimaginable » (Obaldia 225). Ayant échappé par miracle au dernier attentat, le militaire sait trop bien que ses adversaires réussiront enfin à le liquider. Désabusé, il ne peut que s'attendre au pire, ce qu'il résume par ces mots : « l'homme est manifestement de trop sur cette planète » (Obaldia 226). Faut-il ajouter que sa condition de persécuté s'aligne sur celle du héros expressionniste, car celui-ci aussi « se tient [...] pour un être d'exception, pour une victime que le destin a marqué ou sur qui s'exerce la colère de Dieu. Il semble désarmé devant le réel, étranger au monde humain, incapable d'agir efficacement, de créer, d'aimer » (Gravier 114). Ainsi, hormis la tonalité pathétique des expressionnistes, le Général rappelle les souffre-douleurs allemands sur lesquels s'acharne la fatalité. C'est ce qui sera confirmé par les propos de Marguerite dignes du meilleur Hasenclever ou Sorge :

7 On pourrait aussi bien analyser la pièce uniquement par le prisme de Marguerite. De fait, tout porte à croire que le monde représenté serait le reflet de son âme déchirée. Le Général semble le suggérer par ses mots : « Peut-être sommes-nous le songe d'une vieille femme, d'une très vieille femme, assise sur un tabouret entre les astres, en train d'éplucher éternellement des pommes de terre ? » (Obaldia 259).

... la nature elle-même est devenue son ennemie. La terre et le ciel conspirent, la roche se désagrège, le désert est surpeuplé : entrepôt d'armes et de robots pour la destruction totale ; le désert enfante un autre désert qui sera seul à se connaître – et nous savons maintenant que les entrailles de la mer sont sanglantes (Obaldia 252).

Le protagoniste n'est point « romantique », il fait penser plutôt aux comparses blasés du « théâtre de dérision ». Il ne se révolte pas, puisque toute action contre l'absurdité de la vie doit se solder par un échec. C'est pour la même raison qu'il renonce à avoir des enfants (tant désirés par sa femme), car en leur donnant naissance, il les condamnerait aux supplices monstrueux qu'est l'existence humaine. Vers la fin de la pièce le Général prend la parole devant le public pour faire un bilan mitigé de sa vie. De fait, Achille se lance dans une longue tirade qui semble une forme ironique des longs et enflammés monologues des expressionnistes, mais, malgré sa tournure cocasse et délibérément sarcastique, elle rend compte de la condition tragique de l'homme terrassé par des « puissances démoniaques ». Il s'adresse à tous les spectateurs censés l'écouter pour dénoncer la bêtise de l'homme qui a perdu toute attache à une vie authentique :

Moi aussi, moi aussi j'aimerais être comme vous, un homme quotidien, avec des problèmes quotidiens, des mœurs quotidiennes, partageant les idées quotidiennes de mon quotidien... Une mesure. Un équilibre. Une santé !... Je me lève, je me lave, je me vêts, je prends mon petit déjeuner, j'embrasse ma femme sur le front, mes enfants sur la bouche, je me rends sur le lieu de mon travail. Salutations. Considération. Augmentation. Le soir, dès mon retour, je me déchausse ; je bredouille quelques mots et me noie dans la télévision. (*Prenant la voix sucrée de la speakerine.*) « Bonsoir, chers téléspectateurs, chers petits enfants de troupe... J'espère que vous avez grandi depuis hier »... Et voici les actualités toutes fraîches : Le cadavre du Pape flotte dans ma soupe, on saute à la perche au milieu de mes spaghetti, j'avale Miss Univers avec mon petit suisse... (*Épuisé.*) ... Oui, je dors ! Je passe une nuit noire... Merci ! Le dimanche je mets mon habit du dimanche et pars en voiture avec toute ma famille. Objectif : absorber de l'air frais comprimé entre deux villes. Nous rentrons épuisés, mais contents. Le lundi, je remets mon habit du lundi, et si parfois il m'arrive de prendre celui du jeudi pour celui du mercredi, c'est ce qu'on appelle faire une « frasque ». Par nature, l'homme est sujet aux frasques. Aussi, ma femme me pardonne-t-elle. Elle ouvre la porte et me tend ses bras de femme en pleurant, et je pleure avec elle... La joie est peut-être triste ?... Voilà. Voilà tout. Un homme quotidien (Obaldia 256-257).

Cette parodie manifeste du style ampoulé des expressionnistes n'est pourtant pas, comme nous l'avons dit plus haut, dépourvue de propos graves – c'est au travers de cette « allocution » que le Général décrie sa vie d'automate à laquelle on l'a réduit contre son gré. Toujours disposé à agir, toujours sur le qui-vive, il témoigne dans son soliloque de l'envie de se libérer enfin de son calvaire aussi déchirant que grotesque :

Mais vous avez vu ! Vous avez vu !... Du Grand Guignol, tout simplement. Je suis condamné à la grandeur, au Grand Guignol ! La grandeur confine aux abîmes et les abîmes grouillent de monstres. Le Capitaine Kraspeck est légion. Je dors debout, je veille couché, sans cesse à monter la garde de ma peau. Peut-être aurais-je dû me laisser étrangler ? Je serais passé enfin de l'autre côté – le côté du plus fort – sans armes ni bagages, embrigadé sur-le-champ dans l'Armée Céleste. (*S'enflammant à cette merveilleuse idée.*) Anges, Archanges, Chérubins, Séraphins, Trônes, Dominations, Vertus, venez, emmenez-moi !... Je ne suis qu'un pauvre

général, tout nu sous son uniforme, un aspirant de la dernière heure... Emportez-moi sur vos ailes flamboyantes, déposez-moi là-haut sur un tapis de mousse, entouré d'arbres et d'oiseaux inaltérables, et je contemplerai les vierges, jeunes filles invincibles assemblées auprès d'un ruisseau étincelant, se pinçant et riant, lavant les draps énormes de l'azur... (*Il tombe à genoux et invoque ardemment le Ciel.*) ... Trônes qui reposez sur vos trônes, Chérubins glacés... Vous tous, amis du Ciel : petites sœurs corpuscules, mes frères les protons, les neutrons, les ions, Lord Archibald. Isotope, Lady Bactérie... Sir Pollution Atmosphérique... (Obaldia 257)

À la fin du drame, Obaldia imagine un tableau par excellence apocalyptique qui est toutefois loin de l'expression paroxystique propre à la génération allemande. Le *dies irae* n'est pas le jour où les dieux brandissent des fléaux contre l'humanité, mais le jour de l'exécution d'un individu⁸. La pièce se clôt sur le bruit d'une rafale de mitraille et les cris d'un homme assassiné (sans aucun doute ceux du général), alors que, Marguerite, réprimant un frisson, se livre à une récitation solennelle, façon expressionniste, de l'Apocalypse :

Et je vis un ange qui se tenait dans le soleil. Et il cria d'une voix forte, disant à tous les oiseaux qui volaient par le milieu du ciel : « Venez, rassemblez-vous pour le grand festin de Dieu, afin de manger la chair des rois, la chair des chefs militaires. [...] La chair des puissants, la chair des chevaux et de ceux qui les montent, la chair de tous : libres et esclaves, petits ou grands » (Obaldia 264-265).

*

« ... L'incohérence, l'impersonnalité des personnages, l'absence de fil dramatique manifeste, les caractères contradictoires et troubles des protagonistes » (Rheiner 104), tels sont des ingrédients principaux d'un drame expressionniste. On retrouve des éléments analogues dans les œuvres étudiées. Les protagonistes, privés de leur individualité, semblent représenter les derniers hommes sur cette planète terrible, vouée imminemment à la destruction. En refusant la réalité objective, les dramaturges se concentrent sur l'« espace intérieur », qui privilégie ainsi l'expression de la solitude de la subjectivité des personnages. Nous n'avons accès à leur monde que par le biais de leurs visions catastrophistes qui tendent à déformer le réel. Dépouillés de traits psychologiques, ils se meuvent incertains dans un monde hostile aux contours flous – délimités soit par un rétrécissement de plus en plus inquiétant, soit par un intra-muros oppressant. Ceci n'étonne pas, car le décor reflète toujours leurs états d'âme. Les comparses, qui accompagnent les héros centraux, perdent aussi leurs traits particuliers, étant donné qu'ils fonctionnent, pour ainsi dire, comme les incarnations de l'angoisse de ces premiers. Contrairement à la forme canonique du drame, il n'y a pas d'action au sens traditionnel du terme. De fait, dès le début jusqu'à la fin, nous assistons dans les deux textes à une constante et quasi méthodique dégringolade des personnages, vu qu'ils s'enlisent dans un destin aussi miséreux qu'intelligible

8 La thématique apocalyptique dans le théâtre expressionniste « est associée au Jugement dernier et apparaît comme une *apocalypse individuelle* qui s'accomplit *en l'absence de Dieu* » (Mazellier-Grünbeck 50).

au bout duquel la mort les attend. Il n'y a pas d'action non plus, car ces souffre-douleurs restent passifs et ne peuvent ni ne veulent rien faire contre leur fin fatale et inévitable. Qui plus est, leurs gestes, souvent imprévisibles, perturbent continuellement une éventuelle progression logique des épisodes. Tout ce qui se passe dans les deux pièces, c'est l'attente d'un événement fâcheux, la scène onirique étant l'expression d'un subjectivisme débridé. Même le déplacement de la famille vianesque, qui fait penser à un drame à stations, que le dramaturge modernise à sa manière, ne contribue pas à bouleverser l'équilibre des forces du drame, l'ascension des bourgeois étant un chemin douloureux et rigoureux vers l'anéantissement. Sartre disait que « le langage est action » (Pavis 10), qu'il n'est pas descriptif, mais dans *Les Bâisseurs d'empire* comme dans *Le Général inconnu*, la parole ne sert qu'à un récit *statique* de la situation précaire dans laquelle se trouvent les personnages. Si on peut évoquer une certaine forme d'acheminement, elle ne suppose pas, comme dans le drame expressionniste, une conversion potentielle des protagonistes, car elle renvoie exclusivement et simplement au néant. Les deux dramaturges abordent des sujets existentiels chers à leurs confrères allemands, mais ils n'adoptent point le style pathétique, car ils lui préfèrent un sarcasme amer et une ironie acerbe. L'esthétique du « cri » leur paraîtrait aussi dérisoire que la vie même. Alors, les monologues enfiévrés des personnages des auteurs français sont résolument dépourvus de gravité emphatique, l'humour noir pouvant mieux exprimer leur désarroi douloureux.

Bibliographie

- Bablet, Denis. « La Scène expressionniste ». *Encyclopédie de l'Expressionnisme*. Éd. Lionel Richard. Paris : Somogy, 1993 : 187-212.
- Bjurström, Carl Gustaf. « Boris Vian, traducteur de Strindberg », *Obliques*, 7-8, 1976 : 291-294.
- Esslin, Martin. *Théâtre de l'Absurde*, trad. M. Buchet, F. Del Pierre, F. Frank. Paris : Buchet/Chastel, 1963.
- Garcin-Marrou. « Le drame émancipé ». *Études théâtrales* 56-57 (2013) : 171-181.
- Gravier, Maurice. *Strindberg et le théâtre moderne. I. L'Allemagne*, Bibliothèque de la Société des Études Germaniques. Lyon, Paris : IAC, 1949.
- Kaiser, Georg. *Du matin à minuit*, trad. R. Radrizzani. Paris : L'Arche, 1994.
- Le Marinel, Jacques. « La figure du père dans le nouveau théâtre ». *Études françaises* 9(2) (1973) : 137-145.
- Maclaren, Elisabeth O. *Le sens de l'absurde chez Boris Vian*. The University of British Columbia, 1968.
- Mazellier-Grünbeck, Catherine. *Le théâtre expressionniste et le sacré*. Paris : Peter Lang, 1994.
- Murch, Anne C. « Réflexions sur le théâtre de René de Obaldia ». *Études françaises* 7 (1971) : 181-190.
- Obaldia, René de. *Le Général inconnu*. Paris : Bernard Grasset, 1992.
- Palmier, Jean-Michel. *L'Expressionnisme et les arts 2*. Paris : Payot, 1980.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2002.

- Rheiner, Walther. « Expressionnisme et le théâtre », trad. V. Morel, L. Richard. *Obliques* 6-7 (1995) : 101-104.
- Richard, Lionel. *Comprendre l'Expressionnisme*. Gollion : Éditions Infolio, 2012.
- Russ, Jacqueline. *Le tragique créateur. Qui a peur du nihilisme ?* Paris : Armand Colin, 1998.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Éditions du Seuil, 2012.
- Sarrazac, Jean-Pierre et al. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé, 2010.
- Sarrazac, Jean-Pierre. « Résurgences de l'expressionnisme : Kroetz, Koltès, Bond ». *Études françaises* 7 (1995) : 139-153.
- Serreau, Geneviève. *Histoire du « nouveau théâtre »*. Paris : Gallimard, 1966.
- Steffens, Wilhelm. « Théâtre ». *Encyclopédie de l'Expressionnisme*. Éd. Lionel Richard. Paris : Somogy, 1993 : 157-186.
- Strindberg, August. *Le Chemin de Damas I*, trad. A. Jolivet, M. Gravier. Paris : L'Arche, 1986.
- Vaïs, Michel. *L'écrivain scénique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1978.
- Vian, Boris. *Les Bâtisseurs d'empire*. Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1972.

Justyna Bogucka

(Uniwersytet Warszawski)

Wielowarstwowość postaci w *Wilku stepowym* Hermann Hessego

Abstract: Multifaced characters in Hermann Hesse's *Steppenwolf*.

This thesis confronts the existing Jungian interpretations of Herman Hesse's "Steppenwolf". It is shown that the Jungian framework is not fully compatible with the German author's postulates. Hesse constructs multifaceted characters and erases the boundaries of the bipolarity of the human soul. The protagonists in "Steppenwolf" transcend individual and schematic limitations towards a broadened cognitive perspective that lies beyond any pairs of opposites. In this way Hesse demonstrates that he takes inspiration from diverse schools of thought, without limiting himself to depth psychology.

Keywords: shadow, image, road, bipolarity, multifaced characters

W opracowaniach na temat Hermann Hessego (1877–1962) i jego twórczości pojawia się stwierdzenie, że styl pisarski autora uległ zmianie, gdy tylko zetknął się on z psychologią analityczną w roku 1916 (Baumann, *Wege zum Selbst*; Esselborn-Krumbiegel, Hermann Hesse; Decker, Hermann Hesse. *Wędrowiec i jego cień*. 313–314). Wówczas przeszedł załamanie nerwowe i poddał się psychoterapii doktora Josefa Bernharda Langa, ucznia Carla Gustawa Junga. Zarówno psychoanaliza, jak i literatura psychoanalityczna stanowiły inspirację dla Hermann Hessego, jednak nie można jednoznacznie stwierdzić, że był on przedstawicielem literatury psychoanalitycznej, a tak określają go Peter Huber (Huber, *Der Steppenwolf*. *Psychische Kur im deutschen Maskenball*) czy Günter Baumann (Baumann, *Es geht aufs Blut und tut weh. Aber es fördert...*). Hermann Hesse podziwiał twórczość Goethego, Novalisa i Jean Paula (Decker 16–163). W jego utworach odnaleźć można także motywy neoromantyczne: indywidualizm, mistycyzm, symbolizm oraz ekspresjonistyczne motywy rozdarcia własnego „ja”, pesymizm kulturowy i obraz mieszczańskiego życia. Proza i liryka pisarza najczęściej poświęcona była tematom egzystencjalnym, filozofii Dalekiego Wschodu. Hesse dokonywał rozrachunku z kulturą i humanizmem, a jego bohaterowie poszukiwali harmonii i duchowej głębi.

W niniejszym opracowaniu, na przykładzie powieści *Wilk stepowy*, podjęta zostaje próba pokazania, że twórczość Hermann Hessego jest wielowymiarowa, nie podlega określonym wytycznym jednego gatunku, że jako poszukujący prawdy pisarz nie mógł on ograniczać swych inspiracji do jednego nurtu.

Jungowski cień w *Wilku stepowym*

Kiedy Hermann Hesse poznaje Carla Gustava Junga (1875–1961) w roku 1917, psychoanalityk wywołuje w nim fascynację i podziw (Hesse, *Die Briefe* 404). Hesse wierzy w założenia jego nauki, a w późniejszym okresie życia, w roku 1921 podczas rozwodu z pierwszą żoną i kolejnego kryzysu twórczego, Jung udziela pisarzowi pomocy terapeutycznej (Hesse, *Die Briefe* 404).

Psychoanaliza stanowi dla Hessego objawienie, jest głęboko przekonany o jej terapeutycznej skuteczności, o tym, że stanowi środek do poznania mechanizmów życia duchowego człowieka. Traktuje tę naukę jako dodatkowy klucz interpretacji potrzebny i pomocny podczas obserwacji codziennego życia, ale nie jako klucz uniwersalny rozwiązujący zagadkę sztuki (Hesse, *Gesammelte Werke* 48). W czasie powstawania *Wilka stepowego* (*Der Steppenwolf*) (1927) nasila się sceptyczne podejście Hessego do psychoanalizy, która go rozczarowuje. Hesse zarzuca psychoanalizie mieszczańsko-modernistyczne, płytkie nastawienie do życia i traktowanie Novalisa, Hölderlina, Beethovena oraz Nietzschego jako trudne patologiczne przypadki (Landgren 210).

Lata dwudzieste dwudziestego wieku to czas, w którym Hermann Hesse przechodzi kolejny głęboki kryzys osobowościowy (Decker 488). Pisanie, muzyka Mozarta i psychologia Junga niosą wówczas ratunek pogrążonemu w depresji Hessemu, często zastanawiającemu się nad popełnieniem samobójstwa. W roku 1922 ukazuje się tekst prozy *Aus dem Tagebuch eines Entgleiten* (*Dziennik wykołajonego*), który jest zapowiedzią tematyki *Wilka stepowego*. W *Wilku stepowym* Hesse umieszcza wiele osobistych poglądów, nacechowanych autobiograficznie przemyśleń, jednak wykorzystuje w powieści również dodatkowe motywy, znane z nauki innych myślicieli, w tym C.G. Junga. Ich interpretacja nie jest jednoznaczna i prosta. Hesse konstruuje je w sposób wieloznaczny, wzbogaca o naddane treści i właściwości i właśnie tym elementom należy się bliżej przyjrzeć. W niniejszym opracowaniu na pierwszy plan wysuwa się jungowski motyw cienia.

C.G. Jung stosuje pojęcie cienia do nazwania tego, czym dana osoba nie chce być. Cień wiąże się z opisywanym przez psychoanalityka procesem indywiduacji, w którym w drugim jego etapie dochodzi do „inicjacji w wewnętrzną rzeczywistość”, poprzez doświadczenia cienia – poznanie natury innych ludzi i uświadomienie sobie nieświadomych dotąd cech własnej natury (Jung, *Archetypy i symbole* 65). Symboliczny cień może przybrać formę marzenia sennego, w którym występują spersonifikowane cechy śniącego – lub może jawić się w konkretnej postaci z otoczenia człowieka – przyjaciel, brat, siostra – będącej nosicielem projekcji cech ukrytych w nieświadomości osoby „rzucającej cień”. Ludzie obawiają się konfrontacji z cieniem, ponieważ, jak twierdzi C.G. Jung, jednocześnie mierzą się wówczas ze swoją binarnością, przeciwieństwami, które w nich drzeмиą (Jung, *Archetypy i symbole* 68–71). Badanie duszy człowieka według Junga koncentruje się przede wszystkim wokół prób udowodnienia właśnie jej binarności, a teza o podwójnym charakterze świata i funkcjonujących w życiu pojęć abstrakcyjnych, jak dobro i zło, wywołuje w człowieku brak poczucia stabilizacji, niepewność (Bytniewski 84). Zdaniem Junga konieczne jest, aby świadomość stanęła twarzą w twarz z cieniem, co doprowadzi do pewnego rodzaju jedności. Efektem tej konfrontacji jest zmiana w obszarze świadomości i w obszarze cienia (Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart* 514).

Hermann Hesse w przeciwieństwie do C.G. Junga nie widzi natomiast konieczności pojednania się z cieniem i jego asymilacji. Twierdzi raczej, że cień ukazuje możliwości, stanowi jakąś opcję, a człowiek sam wybierze właściwy dla siebie wariant.

Harry Haller i jego cień

Wilk stepowy

Harry Haller – bohater *Wilka stepowego* – nazywany przez innych i przez siebie wilkiem stepowym, wiezie życie balansując między dwoma ekstremalnymi polami duszy, jak mniema: tym zawładniętym przez wilka stepowego i tym należącym do człowieka. Harry redukuje swoją osobowość wyłącznie do obu przeciwległych pól. Ów wilk stepowy to cień, w którym bohater tłumi cechy, do których nie chce się przyznać, ale które są dla niego kuszące, chętnie by się im poddał, jednak jego człowiecza część osobowości nie pozwala mu na to.

Wewnętrzny cień jest dla bohatera źródłem dyskomfortu i świadczy o jego większej wrażliwości na życie. Harry wypełnił go treściami nie przystającymi do mieszczańskiego wizerunku. Bohater żyje wśród mieszczan ale czuje, że jego cień nie pozwala mu się z nimi utożsamić. Część osobowości Hallera skłonna do prowadzenia życia w zgodzie z regułami mieszczańskiego społeczeństwa próbuje zniszczyć, zwalczyć ten nieokiełznany fragment jego osobowości. Bohater żyje w niezgodzie z samym sobą. Cieniste „ja” Hallera w pierwszej części akcji powieści jest wyobcowane, utraciło moc swojego obrazowania, jest wyrazem dzikiej natury. Później staje się inspiracją do dalszych poszukiwań, wskazówką do odnalezienia głębszego aspektu, którym jest skupisko różnych opcji osobowości w jednym człowieku.

Harry tkwi w przekonaniu o bipolarności swojej duszy do czasu, gdy czyta *Traktat o wilku stepowym*. *Traktat* oferuje nową perspektywę spojrzenia, nazywa tę dualistyczną złudzeniem (Hesse, *Wilk stepowy* 86) i przekonuje, że człowiek nie nosi w sobie jedności, ale składa się z niezliczonej ilości dusz (Hesse, *Wilk stepowy* 91). Przeciwności dwóch biegunów boskich ideałów i zwierzęcych instynktów, rozsądku i zmysłów, ducha i natury, dobra i zła zostaje potraktowana w sposób krytyczny i odrzucona jako banalna na rzecz poszerzenia perspektywy duszy o wielość aspektów osobowości. Ta perspektywa o wyraźnie staroindyjskim i buddyjskim pochodzeniu z czasem wypiera tę dualistyczną propagowaną przez Junga, dla którego możliwość pokonania kryzysu musi zostać poprzedzona rozpoznaniem i zaakceptowaniem treści cienia (Jung, *Archetypy i symbole* 65).

W *Traktacie* pokazane są inne możliwości wyjścia z sytuacji wątplenia i niezrozumienia. Pierwszą z nich jest dołączenie do grona nieśmiertelnych, a drugą – dystans do życia, do siebie i humor. Treść *Traktatu* pokazuje Harry’emu, że nie jest on pozbawiony wolnej woli do decydowania, czy zaakceptować cieniste cechy, czy je odrzucić (Hesse, *Wilk stepowy* 72–73), cień niczego mu nie narzuca. By Harry stał się nieśmiertelny, wcale nie musi ich akceptować i nie musi ich też zwalczać. Powinien mieć ich świadomość, świadomość ich mnogości i możliwości współistnienia. Tak zwani „nieśmiertelni” nauczyli się akceptować, przezwyciężać swoje przemijające „ja”, zdystansować się do tego, co doczesne i zwrócili się w stronę ponadosobowego, kolektywnego istnienia wyzbytego

z wszelkich ziemskich uwarunkowań. Rozpaczliwe trzymanie się „ja” jest najpewniejszą drogą do śmierci. Do „nieśmiertelności” prowadzi gotowość umierania, zrzucanie powłok i wieczne oddanie swego „ja” przemianie (Hesse, Wilk stepowy 95).

Goethe

W punkcie kulminacyjnym zniechęcenia i rozpacz Harry spotyka znajomego profesora – przedstawiciela nacjonalistycznego społeczeństwa i mieszczańskiej pseudonaukowej kultury. Haller – publicysta o pacyfistycznych poglądach, szykanowany przez społeczne elity – w domu profesora ogląda podobiznę Goethego i przeciwstawia temu wizerunkowi swoje wyobrażenie o poecie, mimo że sam nie wie, jak Goethe wyglądał. Harry porównuje swoje dotychczasowe życie z zafałszowanym, przesłodzonym, jego zdaniem, wizerunkiem Goethego i okazuje się, że cechy kiczowatości portretu są obecne również w Hallerze: dwubiegunowość poglądów i narzucona sobie konieczność wyboru zamiast akceptacji wielu możliwości (Hesse, Wilk stepowy 138).

Gdy bohater spotyka Goethego w śnie, staje się dla niego jasne, że nie ma sensu uparcie brać na serio wizerunku swych idoli, tylko należy traktować je z dystansem. Dzięki temu idole stają się bardziej ludzcy i bliscy. O ich wyjątkowości nie decyduje ich wizerunek, podobizna, postrzeganie ich przez otoczenie, ani niektóre tylko, subiektywnie wybrane cechy, jakie w sobie noszą. Wyjątkowość idoli wynika z ich umiejętności odżegnania się od wszystkiego, co doczesne, umiejętności zdystansowania się i przyjmowania życia takim, jakie jest – nieprzewidywalne. Filozoficzne rozważania o rozwoju „ja” na przykładzie Goethego w *Wilku stepowym* zmierzają w stronę uświadomienia, że cel Harry’ego nie polega na osiągnięciu człowieczeństwa. Haller powinien nauczyć się akceptować wszystkie swoje oblicza i cechy oraz powinien potrafić się do nich zdystansować. Harry, jak i Goethe, by osiągnąć szczęście, wyzwolić się z konieczności ciągłych wyborów, powinien stracić swą indywidualność (Hahn 406). Hesse widzi w Goethem syntezę genialności i rozsądku, tego, co dionizyjskie i apollińskie, syntezę różnorodności i sprzeczności daleko poza dualizmem, co czyni Goethego „nieśmiertelnym” (Decker 627). We śnie Harry’ego Goethe chwali *Czarodziejski flet* Mozarta jako utwór wielbiący przemijające uczucia oraz głoszący optymizm i wiarę. Na tym przykładzie uświadamia Harry’emu, że duch nie ma prawa dążyć do pełni ostatecznego dostojeństwa, gdyż niezmiennie jest tylko to, co martwe, natomiast to, co żyje, ulega przemianom – także w najbardziej niepozorne i absurdalne postaci (Decker 629). Akceptacja różnorodności i otwarcie na nieustanne zmiany, ciągłe doskonalenie, a jednocześnie dystans do tych poznawczo-twórczych procesów to atrybuty godne człowieka dążącego do „nieśmiertelności”.

Hermina a jungowska anima

Kolejną postacią uosabiającą zewnętrzny cień Hallera jest Hermina. Bohater poznaje ją, gdy zdecydowany jest popełnić samobójstwo. Harry przeglądając się w oczach Herminy odnosi wrażenie, że przygląda mu się jego własna dusza (Hesse, Wilk stepowy 259). W opracowaniach *Wilka stepowego* jako powieści psychoanalitycznej Hermina interpretowana jest jako anima, czyli obraz projekcji części nieświadomej psychiki Hallera. Takie stwierdzenie pojawia się między innymi w interpretacjach autorstwa Paula Tillicha (Tillich 146), Güntera Baumanna (Baumann, Wege zum Selbst 213) i Ernsta Rose’a (Webb 116).

Jednak Hermina w powieści nie jest przeciwieństwem Hallera, jest raczej jego siostrą. Ta dama lekkich obyczajów podobnie do targanego sprzecznymi uczuciami Harry'ego żyje poza marginesem dopuszczalnych przez mieszczańskie społeczeństwo zasad. Hermina jest symbolem złożonej kobiecej osobowości, którą Harry musi poznać, zasymilować i przyjąć do swojej świadomości. Nie jest ona jednak postacią autonomiczną, a bardziej złożoną, ściśle powiązaną ze swoją koleżanką po fachu Marią i ekstrawaganckim muzykiem Pablo. Szczególnie Maria jest jednym z odłamów tożsamości Herminy. Hermina posiada cechy matki, prostytutki a za pośrednictwem Marii również kochanki. Haller zauważa, że Hermina emanuje atrybutami hermafrodyty, atrybutami biseksualnymi, a nawet uwodzi czarem transseksualisty (Hesse, Wilk stepowy 162). Wiele cech, jakie w sobie skupia, mogłoby świadczyć o pierwotnej męsko-żeńskiej kompletności „ja” człowieka, co byłoby logiczną konsekwencją nauki Junga, w której człowiek osamotniony lub uciekający w osamotnienie nosi zarówno męskie, jak i żeńskie cechy, a to predysponuje go do biseksualności.

Hermina rozumiana jako jungowska anima nie może dać Hallerowi pożądanej jedności erosa i logo, ponieważ sama nie potrafi jej osiągnąć. W tym celu posługuje się Marią, symbolizującą wyłącznie eros. Wyzwolony w Harrym poprzez Marię eros zaczyna ingerować w jego świadomość. Zgodnie z nauką Junga o cechach animy, jeśli Harry niepewnie porusza się w strefie swojej seksualności, to Hermina nie powinna posiadać rozwiniętego intelektu. W powieści mamy jednak do czynienia z inną sytuacją – Hermina myśli podobnie jak Haller i zalicza się do równych jemu. Od Herminy pochodzą głębokie przemyślenia o czasie i wieczności, umie ona cieszyć się prostymi sprawami w życiu. W przeciwieństwie do Hallera, zna lekarstwo na odrzucenie – jest posłanką i głosem „nieśmiertelnych”. Wie, jaką drogę trzeba przejść, by nauczyć się akceptować siebie i życie i tą drogą chce poprowadzić Harry'ego w stronę wyzwolenia z konieczności ciągłych wyborów. Oznaczałoby to, że Hermina stoi już wyżej niż Harry, osiągnęła kolejny stopień wtajemniczenia. Dla Hallera bohaterka ta stanowi symbol jego utraconej radości życia i psychicznej uniwersalności młodości, którą chce teraz odzyskać i wydobyć z cienia, a wcześniej nie chciał się do niej przyznać.

Spotkanie z Herminą oznacza, że przed Hallerem staną otworem nowe aspekty życia, poszerzą się granice jego osobowości, by nie funkcjonował tylko w ramach znanego (zaakceptowanego) „ja”, ale też na nowych, wcześniej odrzucanych obszarach. W chwili, gdy Harry poznaje Herminę, kończy się jego wygodna opozycja: człowiek – wilk, a rozpoczyna droga poznawania nowych, niezliczonych możliwości osobowości (Webb 120).

Pablo i Teatr magiczny

Z Herminą i Marią powiązana jest postać genialnego saksofonisty Pablo. Ich relacja oparta jest na seksualności i muzyce. Zadaniem Pablo jest oswojenie Harry'ego ze współczesną muzyką i pokazanie mu, że nie może on ograniczać się w odbiorze sztuki do dzieł i utworów klasycznych. Muzyka w powieści nie jest tylko tłem wydarzeń, nie funkcjonuje w oderwaniu od człowieka. W *Teatrze magicznym* odgrywa funkcję centralną, towarzyszy bohaterom oraz zapowiada kolejne wydarzenia. Muzyka ma związek z rozmyciem się osobowości Hallera. Na balu maskowym bohater traci poczucie czasu i czuje wyzwolenie dzięki zabawie, przestaje natomiast kierować się rozumem (Hesse, Wilk stepowy 255).

Udział w zabawie staje się opozycją do rzeczywistości, od której bohater wciąż próbuje uciec i zabawa umożliwia mu tę ucieczkę. To podejście różni się od nauki, jaką głosił Jung, dla którego proces indywiduacji oznacza zróżnicowanie i rozwój osobowości indywidualnej. Harry identyfikuje się ze wszystkimi mężczyznami i kobietami, doświadcza mieszania się ze społecznością i rozpuszczania się osobowości w zbiorowości uczestników balu, co stanowi kulminację wszystkiego, czego chcieli go nauczyć Hermina, Maria i Pablo. Haller przyswaja sobie treść lekcji o wielopłaszczyznowej duszy i orientuje się, że ten kierunek rozwoju nie jest przypisany tylko jemu, a jego triumf nie jest niczym nadzwyczajnym. W ten sposób bohater przełamuje swoje dotychczasowe przekonanie, że jest wyjątkowy i naznaczony (Hesse, Wilk stepowy 255).

W *Teatrze magicznym* Pablo, do którego czytelnik wkracza wraz z Hallerem po balu maskowym, Hesse stawia to, co magiczne w opozycji do rzeczywistości budując odmienne światy. Rzeczywistość magiczna może być rozumiana jako ucieczka od świata realnego. Z drugiej strony może być jednocześnie innym punktem odniesienia, z którego bohater może obserwować wydarzenia realne, może to być punkt z wnętrza siebie (Hesse, Wilk stepowy 262). W *Teatrze magicznym* Pablo widzowie nie oglądają jednocześnie tego samego przedstawienia na jednej i tej samej scenie, a podział na wnętrze (scenę) i zewnątrz (widownię) nie jest wyraźny i jednoznaczny. Za drzwiami łóż ukazują się symultanicznie wciąż nowe obrazy, wszystkie stanowią wariację tylko jednej duszy – duszy widza, który jest jednocześnie aktorem. Inscenizacja mnogości osobowości jest realizacją zapowiedzianej w *Traktacie* możliwości prezentacji „ja” w sposób wielopostaciowy. Wędrując przez łożę *Teatru magicznego* Haller jest jednocześnie zewnętrznym i biernym obserwatorem tamtejszych wydarzeń, a czasami ich aktywnym uczestnikiem.

W łożu z napisem *Cud tresury wilka stepowego* bohater obserwuje neurotyczne rozdwojenie duszy na człowieka i wilka i uświadamia sobie mękę dotychczasowego dualistycznie pojmowanego życia (Hesse, Wilk stepowy 291). To, co wcześniej wydawało się funkcjonować w bipolarnym porządku, dzięki magii *Teatru* zyskuje kolejne alternatywy. Myślenie magiczne nie musi stać w opozycji do racjonalnego, ponieważ znosi granice i dopuszcza to, co wcześniej było w cieniu, oznacza przyjęcie wszelkich możliwych rozwiązań. W powieści *Teatr magiczny* paradoksalnie nie oferuje złudzeń, tylko ma za zadanie je znieść. Imaginacje, obrazy, jakie się w nim pojawiają, są prezentacją rzeczywistości, nie zawsze w sposób bezpośredni i dosłowny, ale wymowny uświadamiają Harry'emu jego dotychczasowe położenie i pokazują rozwiązania, z których wcześniej nie skorzystał. Magia daje bohaterowi możliwość rozpoczęcia wszystkiego od nowa dzięki przepracowaniu wydarzeń ze swojego życia, przeżyciu ich w *Teatrze magicznym*, obserwowaniu z perspektywy i nadaniu im nowego wymiaru.

W *Teatrze magicznym* Pablo w praktyce żąda od Harry'ego tego, co zapowiadał w teorii *Traktat*: poznania siebie. Ponieważ cień nie daje możliwości poznania i autorefleksji w takim stopniu, jak odbicie lustrzane, dlatego konfrontacja Harry'ego z cieniem ma nastąpić poprzez spojrzenie w lusterko. Obserwacja lustrzanego odbicia oznacza uświadomienie sobie przez Hallera, że antagonistyczne podejście do osobowości to za mało. Niezależne funkcjonowanie lustrzanych obrazów Harry'ego w *Teatrze magicznym* nie musi świadczyć o rozpadzie jego „ja”, ale o zmianie sposobu postrzegania osobowości. Modernistyczna fragmentaryzacja łączy się z klasycystyczną wiarą w wieczność,

ponadczasowość, królestwo idei. Wyzwolenie „ja” stanowi u Hessego tylko częściowo proces tworzenia całości z fragmentów.

W łożu *Wskazówki do odbudowy osobowości. Skutek gwarantowany*, Harry spotyka metafizycznego szachistę, który chce go nauczyć grać w szachy figurami, na jakie rozszczepiła się osobowość bohatera. To proces poznania, że jedność osobowości jest tylko pozorna, że w rzeczywistości człowiek składa się z wielu możliwości duszy. Gra w szachy jest w tym spektaklu grą o siebie, symboliczną czynnością budowania nowego porządku wewnętrznego (Hesse, *Wilk stepowy* 288).

W łożu z napisem *Hejże na wesołe łowy. Wielkie polowanie na samochody* Harry dostrzega, że tkwią w nim – zdeklarowanym pacyfście – skłonności do masowych mordstw. Według jungowskiej interpretacji tekstu scena ta jest wyraźną próbą integracji cienia Hallera: jeśli człowiek jest gotowy zobaczyć własny cień i pogodzić się z nim, to, co było nieświadome, zostaje uświadomione (Mechadani 111).

Kiedy Harry po raz kolejny obserwuje się w zwierciadle, widzi siebie jako uczestnika minionych wydarzeń, postarzałego o kilkadziesiąt lat, bogatszego o nowe doświadczenia. Rozbija lustro, jak by już bardziej świadomie nie chciał definiować swojej osobowości i rusza dalej przez magiczny teatr. Zniszczenie wszelkich fałszywych odbić lustrzanych nie prowadzi Hallera do wyzwolenia lecz w stronę zwątpienia. Harry nadal uparcie i konformistycznie wierzy jedynie w dwoistość swojej natury, dlatego nie wynosi lekcji z *Teatru magicznego*, pojawiające się w nim imaginacje nie wpływają na zmianę jego życia, świadomie niszczy duże ściennie lustro, by nie widzieć i nie godzić się na tysiące swoich osobowości, jakie odbijało (Esselborn-Krumbiegel, *Gebrochene Identität* 146).

Hesse nie proponuje w zasadzie żadnego wyjścia z sytuacji. Czytelnik musi je wypracować sam. Zniszczenie wilka stepowego nie prowadzi do osiągnięcia jedności, jak musiałoby się to wydarzyć zgodnie z psychologią Junga, ale prowadzi do uświadomienia sobie wielopostaciowości osobowości. Lustrzane odbicia Hallera odzwierciedlają tylko jego poszukiwania, nie proponują jednak żadnych strategii rozwiązania sytuacji.

Gdy Harry otwiera drzwi ostatniej łoży *Jak się przez miłość zabija*, widzi Pablo śpiącego w miłosnym uścisku z Herminą i odbiera ten obraz jak rzeczywisty (Hesse, *Wilk stepowy* 305). Harry zabija nożem Herminę, nie wiedząc, czy uczynił dobrze, mimo że, jak sądzi, spełnił jej wcześniejszą prośbę. Gdyby próbować zinterpretować ten obraz zgodnie z nauką Junga, należałoby stwierdzić, że Pablo i Hermina symbolizują wspólnotę jaźni z animą, co wyraża tęsknotę Hallera za ponownym narodzeniem. Jeśli Harry nie dopuszcza do ich wspólnoty, jest to znak jego neurotycznego odrzucania życia oraz ciągłego wahania, braku humoru, dystansu oraz osamotnienia. Harry powinien więc według nauki „nieśmiertelnych” wyśmiać swoją dotychczasową binarnie pojmowaną osobowość, uśmiechnąć się do stłumionego cienia, poznać go i zaakceptować, podejść z dystansem, nie decydować się na którąkolwiek z jego propozycji, tylko uświadomić sobie je wszystkie.

Humor proponowany przez *Traktat i nieśmiertelnych* to lżejsza wersja cienia, bardziej pogodna, którą też powinien zaakceptować Haller. Humor ma dać bohaterowi możliwość emocjonalnego zdystansowania się i pokonania strachu.

Podsumowanie

Hermann Hesse traktuje teorię C.G. Junga o procesie indywiduacji w sposób przewrotny pokazując w *Wilku stepowym*, że ta teoria jest niekompletna. Harry Haller tylko myśli, że rozumie, co się wokół niego dzieje, ale wciąż i tak uparcie wierzy w dwubieguność duszy i nie potrafi się wyzwolić z tego sposobu pojmowania egzystencji. Nowy sens wydarzeniom z jego życia nadaje nie on sam, ponieważ jest skostniały w swych przekonaniach, ale wydarzenia i osoby z jego otoczenia, które są poza nim i które mają na niego wpływ. Szczególnie wszystkie sceny i postaci w poszczególnych łóżach *Teatru magicznego* wnikają w bohatera spoza granic, które sam sobie wytyczył uprzytamniając mu bezsensowność dotychczasowych poglądów. Przedmiotem refleksji Hessego nie jest konkretny podmiot zbudowany z przeciwieństw, a sposób myślenia o nim. Rozbudowana konstrukcja podmiotu obejmuje zarówno jego wnętrze i toczącą się w nim wewnętrzną walkę, jak i jego otoczenie. Zarówno świat wewnętrzny, jak i świat zewnętrzny, poprzez postaci, wydarzenia współistniejące w świecie bohatera, w magicznym świecie *Teatru* oraz w świecie wyobrażeń i snów kształtują jego osobowość.

Pytanie Hessego jest bardziej abstrakcyjne i dotyczy sposobu myślenia o podmiocie, wyzwala więc szczególną perspektywę poznawczą, będącą nie tylko perspektywą literacką lecz metaperspektywą obejmującą również badania Carla Gustava Junga z zakresu psychologii. Według Hessego, inaczej niż według Junga, człowiek nie jest zadaniem do wypełnienia, mimo że istnieją pewne stałe wyobrażenia w funkcjonowaniu jego życia psychicznego. Człowiek sam musi siebie stworzyć, jak artysta, uwzględniając swoje wrodzone, indywidualne predyspozycje i jednocześnie wychodząc poza własne ograniczenia jednostkowe w stronę wartości nadrzędnych i wspólnych człowieczeństwu i kulturze.

Harry Haller nie jest tylko Harrym Hallerem, sam jest personifikacją cienistego świata niezliczonych popędów, dzikości i natury. Nosi w sobie cień, który się uzewnętrznia i bohater sam go uosabia. Prosty wniosek, by widzieć w postaci wielość kolejnych osobowości, nie jest jednak wystarczający. Dużo bardziej istotna jest gotowość przyjęcia perspektywy poznawczej wykraczającej poza schematy, przyzwyczajenia, subiektywną ocenę i ostateczne wybory. O niezależności, samodzielności i więzi bohaterów czytelnik rozstrzygać musi sam na tyle, na ile umożliwi mu to mechanizm konstrukcji tekstu i bohaterów. Cień u Hessego nie jest tym samym cieniem, co u Junga, Hesse go modyfikuje, zmienia, dodaje nowe elementy. W teorii Junga mamy do czynienia z jednym „ja”, które poprzez osiągnięcie kolejnych stopni, następujące po sobie etapy, spotykane kolejnych postaci dąży do pełni na drodze indywiduacji. W twórczości Hessego obserwujemy wiele „ja”, rozdrobnionych nie tylko w odbiciu lustrzanym, ale w wielu postaciach, świecie rzeczywistym i imaginacji, które współistnieją ze sobą równolegle, a sam Haller jest jedną z tych możliwości.

W *Wilku stepowym* Hessego granica między duchem a naturą, dobrem a złem nie zostaje przekroczona, tylko zniesiona. Konstrukcja opowiadanej historii nie pomaga w rozstrzygnięciu dylematu albo-albo, lecz obejmuje jedną, drugą i każdą kolejną możliwość. Zniesienie granic poszerza perspektywę poznawczą wykreowanego artystycznie świata. W ten sposób Hesse otwiera nową perspektywę, ów „dodatkowy wymiar”, o którym

mówi w związku z magią i „nieśmiertelnymi”, leżący poza wszelkimi parami przeciwności (Hesse, *Wilk stepowy* 229).

Bibliografia

- Baumann, Günter. „‘Es geht aufs Blut und tut weh. Aber es fördert...’ Hermann Hesse und die Psychologie C.G. Jungs“. *Hermann Hesse und die Psychoanalyse. „Kunst als Therapie“*. 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1997. *Berichte und Referate*. Red. Michael Limberg. Bad Liebenzell/Calw: Verlag Bernhard Gengenbach, 1997. 42-60.
- Baumann, Günter. *Wege zum Selbst. Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C.G. Jungs*. Berlin: Schäuble, 1989.
- Bytniewski, Jerzy. *C.G. Jung a dyskurs postmodernistyczny*. *Hybris* 35 (2016).
- Decker, Gunnar. *Hermann Hesse. Wędrowiec i jego cień*. Tłum. Eliza Borg, Maria Przybyłowska. Warszawa: Świat Książki, 2014.
- Esselborn-Krumbiegel, Helga. *Hermann Hesse: Der Steppenwolf interpretiert von Helga Esselborn-Krumbiegel*. Monachium: Oldenbourg-Interpretationen, 1998. 58-69.
- Esselborn-Krumbiegel, Helga. „Gebrochene Identität. Das Spiegelsymbol bei Hermann Hesse“. *Hermann Hesse und die Psychoanalyse. „Kunst als Therapie“*. 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1997. *Berichte und Referate*. Red. Michael Limberg. Bad Liebenzell/Calw: Verlag Bernhard Gengenbach, 1997. 130-148.
- Hahn, Hans-Joachim. „Hermann Hesse's Goethe“. *A Companion to the Works of Hermann Hesse*. Red. Ingo Cornils. Nowy Jork, Rochester: Camden House, 2009.
- Hermann Hesse. *Die Briefe. Band 3, 1916-1923*. Red. Volker Michels. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015.
- Hesse, Hermann. *Gesammelte Werke in 12 Bänden*. (tom 10). Red. Volker Michels. Frankfurt nad Menem: Suhrkamp 1970.
- Hesse, Hermann. *Wilk stepowy*, Tłum. Gabriela Mycielska, Poznań: Media Rodzina, 2017.
- Huber, Peter. „‘Der Steppenwolf.’ Psychische Kur im deutschen Maskenball“. *Interpretationen. Hermann Hesse. Romane*. Stuttgart: Reclam, 1994. 76-112.
- Jacobi, Jolande. *Der Weg zur Individuation*. Olten: Walter, 1971.
- Jung, Carl Gustav. *Seelenprobleme der Gegenwart*. Zürich, Lipsk, Stuttgart: Rascher 1931.
- Jung, Carl Gustav. „O stosunku psychoterapii do duszpasterstwa“. *Psychologia a religia zachodu i wschodu*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009.
- Jung, Carl Gustav. *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Tłum. Jerzy Prokopiuk, Warszawa: Czytelnik 1981.
- Landgren Gustav. *Hermann Hesses Roßhalde, Klingsors letzter Sommer und Steppenwolf im Kontext von Kunstkritik, Künstlerkrise und Intermedialität*. Uppsala University 2011.
- Mechadani, Nadine. *Hermann Hesse auf der Couch: Freuds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane ‚Demian‘, ‚Siddhartha‘ und ‚Der Steppenwolf‘*. Marburg: Tectum Verlag, 2008.
- Tillich, Paul. *The New Being*. Nowy Jork: Charles Scribner's Sons, 1955.
- Webb, Eugene. „Hermine and the problem of Harry's failure in Hesse's Steppenwolf“. *Modern Fiction Studies*, XVII (1971): 115-124.

Anna Czarnowus
(Uniwersytet Śląski)

Community and melancholy in Seamus Heaney's translation of Henryson's *Testament of Cresseid*

Abstract

The article attempts to demonstrate that the vision of a community as an entity suffused with melancholy is observable both in Robert Henryson's *Testament of Cresseid* and in Seamus Heaney's poetry and essays. It is reflected also in his translation of Henryson's *The Testament of Cresseid*, since as a translator he was interested in what his own poetry and the translated poems shared. The concept from which these considerations depart is the idea of *omphalos* as central to Heaney's work as a poet and a translator. The vision of the community as constructed on melancholy from Henryson and from Heaney may be read in the light of Klibansky, Saxl, and Panofsky's classic *Saturn and Melancholy*, as well as against the background of Roberto Esposito's theory of biopolitics, where the functioning of communities is thoroughly examined.

Keywords: Mid-Scots poetry, Seamus Heaney, community, melancholy, biopolitics

I don't have a theory of it, no. I have done it different ways, and I know that there are different motives. One motive is the writerly motive, slightly predatorish. The writer hears something in the other language and says "I would like that, that sounds right, I need that."

(Seamus Heaney and Robert Hass, *Sounding Lines: The Art of Translating Poetry* 1)

The quotation that forms an epigraph for this essay suggests that there must have been something in the Mid-Scots language of Robert Henryson's *Testament of Cresseid* that Seamus Heaney wished to graft into his poetry since he felt that there were important elements that Henryson's work and his own verse shared.¹ I would argue that one of these elements is the vision of a community as an entity suffused with melancholy; and as melancholy-oriented, which in Henryson is allegorically represented in the sorrow that lepers feel at their own condition. In this discussion the ideas known from Heaney's essays, such as the *omphalos*,² will prove to be particularly useful, as well as

1 Henryson was not the first Scottish poet of interest for Heaney; Russell writes that also Sorley MacLean, Robert Burns, Hugh MacDiarmid, and other Scottish poets inspired Heaney and were analyzed in his essayistic work (336–339).

2 "The omphalos, which is, as Jarniewicz writes, "the word which in Greek means 'the navel,' [. . .] the name given to a semi-circular stone in [. . .] Apollo's Temple in Delphi, which to ancient

the philosophical considerations on community and melancholy that were formulated by Roberto Esposito, which may also be relevant to the text in question.

Heaney's early poem *Digging* (first published in *Death of a Naturalist* in 1966) (Heaney *New Selected Poems 1966-1987* 1) was complemented by the poet when he reflected on his own digging and on that of the people who tried to put a pump into the ground at the time he was very young:

I always remember the pleasure I had in digging the black earth in our garden and finding, a foot below the surface, a pale seam of sand. I remember, too, men coming to sink the shaft of the pump and digging through that seam of sand down into the bronze riches of the gravel that soon began to puddle with the spring water. That pump marked an original descent into earth, sand, gravel, water. It centred and staked the imagination, made its foundation the foundation of *omphalos* itself. (Heaney, *Preoccupations* 20)

The passage above may be read as one of Heaney's "meditations on everyday objects, which he sees as receptacles or embodiments of the past," to quote Jerzy Jarniewicz (*The Bottomless Centre* 8). Here the pump plays the role of an object that draws one towards the history of the place (Jarniewicz, *The Bottomless Centre* 19). Labour combines here with the ambitious task of affirming one's place in the community that inhabits the *omphalos*. The *omphalos* is here "the immovable, extemporary centre," (Jarniewicz, *The Bottomless Centre* 16), which, to quote Jarniewicz's formulation, "on the one hand stands for the source (the beginning), and, on the other, for the eternal pattern (as its guarantee)" (*The Bottomless Centre* 16). The meaning is, however, not only metaphysical, but it refers to "the truly human abode, the place of belonging, man's natural, spiritual dwelling" (Jarniewicz, *The Bottomless Centre* 35).

In the case of Heaney himself the *omphalos* could obviously be the fifty-acre farm Mossbawn in the townland of Tamniarn, Country Derry. Elmer Andrews writes about Heaney's *omphalos* as "a hidden underground well of childhood memory" (58). Neil Corcoran's comments on the dedicatory poems from the collection *North* that figure under the title *Mossbawn* that they "evoke domestic and communal images of Heaney's first home, of human love and agricultural community" (55). In the prose excerpt above, the mundane activity of digging confirms the purpose of one's life in the place where one was born. Heaney claims that during the act of digging the everyday becomes the literary and human life acquires a more universal meaning.

If in the poem *Digging* such ideas are expressed as "pious devotion to inheritance, asserting continuity with the past, family, community; the desire for attachment and acceptance, a sense of guilt for departing from tradition," the scene described above reflects similar issues (Andrews 41). The life in the *omphalos* can be a source of melancholy not only for the individual, but also for the whole community. I would argue that both Seamus Heaney's own poetry and his translation of Robert Henryson's *Testament of Cresseid* betray similar interests: those in the association between personal grief and

Greeks marked the centre of the world" (2002 *The Bottomless Centre* 15); the word also symbolized the following connections: between child and mother, between human and earth, and also a place of origin and end (Jarniewicz, *The Bottomless Centre* 15).

communal melancholy, which is endemic for the community. Richard Rankin Russell notes that the association between Heaney's own work and his translations consists in the topic of suffering: "Heaney's lifelong artistic emphasis on portraying suffering and injustice in his home region gradually broadened into his conviction to articulate the same regions of violence throughout the world" (311).

Heaney's own emphasis on the *omphalos* of existence and the community's role in maintaining the stability of this "navel" is reflected in the choice of medieval poetry that he translated. Jarniewicz summarizes all these endeavours as "Heaney's journey back in time in search of the omphalos" (*The Bottomless Centre* 70). Not only does his translation of *Beowulf* focus on the communal life, but also Robert Henryson's *Testament of Cresseid* does this.³ The fifteenth-century Mid-Scots poem centers on the woeful condition of both individuals, Cresseid and Troilus, but also on the suffering of the whole community of lepers. Landscape is very important in *Beowulf* as it is both characteristic of and vital for the community's functioning. Heaney once indicated the "rural background," as he called it, as crucial for his formation (Deane). Yet, even if Heaney's own work is "rooted in his native Ireland, in the unforgiving landscape of its fields and bogs and rocky shores," as Michiko Kakutani once claimed, it also remains universal, to evoke her formulation of Heaney "reflecting on mankind's strivings" (Kakutani). The strivings are seen against the background of the landscape, which for Heaney was "an image, and it [was] almost an element to work with as [much as] it [was] an object of admiration and description" (Heaney, *Poets on Poetry* 629). This shows that the distinction between the early Heaney as a "farmer's boy, lyrical, local and familiar" and the later Heaney as "the global poet," translating *Beowulf* and *The Testament of Cresseid* with the awareness of the universal import of landscape, is artificial, as Boyd Tonkin points out in his review of *New Selected Poems: 1966–1987 and 1988–2013* (Tonkin). There is a continuity in presenting landscape as the site of a community and a place for the individual within it and writing about individuals and their functioning in the community against the background of the dreary landscape that surrounds them in *Beowulf* and in Henryson's poem.⁴ As Heaney writes in his *Introduction* to *Beowulf*, in the Old English poem there are "three encounters [...] in three archetypal sites of fear: the barricaded night-house, the infested underwater current and the reptile-haunted rocks of a wilderness" (*Beowulf* xii). The landscape is suffused with communal nostalgia and the gloom of the place pervades also the hearts of the individuals. A similar perspective is noticeable in *The Testament of Cresseid*, where the adverse weather conditions become the background for an account of personal and communal suffering, with the individual torment that ends with the death of the central heroine. There is a temporal gap between the publication of *The Death of a Naturalist* and that of Heaney's translation of *The Testament of Cresseid*. In-between there come

3 Carla de Petris calls Heaney's translation of the Hugolino episode in *Fieldwork* "a turning point in his poetic career" (162) and Heaney refers to himself "staying with *Beowulf*" (Heaney et al. 1), which shows the importance of his translation for his own verse.

4 Russell focuses on three translations that "bespeak Heaney's continued attempt to recover a full range of regional voices in Britain and Ireland outside the dominant influence of London", *Sweeney Astray* (1983), *Beowulf* (2000), and *The Testament of Cresseid* (2004) (324); it is therefore highly possible that he found some connections within the group of texts.

Door into the Dark (1969), *Wintering Out* (1972) with its turn to Ulster violence (Russell 131–145), regionalism of *The North* (1975) (Russell 145–161), the focus on the personal and the particular in *Field Work* (1979) (Jarniewicz, *W brzuchu wieloryba* 190), and inspirations from Joyce, Dante, and Eliot in *Station Island* (1984). All these were followed by *The Hawn Lantern* (1987), *Seeing Things* (1991), *The Spirit Level* (1996), *Electric Light* (2001), *District Light* (2006), and *Human Chain* (2010). The translation of Henryson, however, appears to continue the focus on the *omphalos* and the role of the communal for the private.

Like Heaney's poetry, which departs from life in Ulster before and during the Troubles in order to construct a trans-historical vision of existence in that place and of the universality of misery, Henryson's *Testament of Cresseid* also puts together the world of literature and the hardships and suffering of real life. The literary tradition in the poem translated by Heaney is signaled at the very beginning, when the narrator presents himself as the one who "chose a book – and was soon absorbed in it – / Written by Chaucer, the great and glorious, / About fair Cresseid and worthy Troilus" (TC 5).⁵ The literary image of woe-stricken Troilus is devastating:

And there I found that after Diomedé
 Had won that lady in her radiance
 Troilus was driven nearly mad
 And wept sore and lost colour and then, once
 He had despaired his fill, would recommence
 As memory and hope revived again.
 Thus whiles he lived in joy and whiles in pain.
 She had promised him and this was his consoling.
 He trusted her to come to Troy once more
 Which he desired more than any thing
 Because she was his only paramour.
 But when he saw the day and the due hour
 Of her return go past, a heavy weight
 Of care and woe oppressed his broken heart. (TC 6–7)

The description of Troilus's condition is that of individual melancholy, even though the word does not appear here yet. After all, melancholy is a Renaissance word that was preceded by the medieval "acedia," more related to sloth as a vice.⁶ If the feeling of lack is a common denominator for representations of melancholy, then Troilus suffers from this lack and it transforms him. The literary and generally cultural tradition (since it included visual arts as well) that is alluded to when Troilus's despair is mentioned is that of Saturn's influence on humans and the astronomical and astrological idea that the saturnine mood is that of melancholy. Klibansky, Saxl, and Panofsky's magisterial *Saturn and Melancholy* lists the ancient discussions of the subject as essential for

5 The quotations from Heaney's translation of Henryson's *Testament of Cresseid* (2009) will be followed by the abbreviations TC and page numbers in brackets.

6 For an account of acedia in the female character in Henryson's *Testament of Cresseid* see Czarnowus.

understanding of the phenomenon also in the later epochs (Klibansky et al.). Yet, the three scholars discuss only individual melancholy. Such could be our interpretation of Troilus's predicament, since despair was codified as an important element of human condition under the influence of Saturn (Thritemius, quoted in Klibansky et al. 97). Yet, perhaps we should see the whole world that the literary characters of Henryson's poem inhabit as stricken with melancholy and observe the effects of this condition on the functioning of the community. After all, Roberto Esposito notices the inadequacy of discussing melancholy only in the individual context, since there exist essential links between community and melancholy, as will be discussed below.

The first confrontation with the real world in Henryson's poem are the adverse weather conditions that the narrator observes from his study in Scotland, here described as a Northern country both in terms of its climate and of the spiritual atmosphere, which is austere and gloomy. People who live in the North suffer because of the weather, since

[. . .] the weather went
 From close to frosty, as Aries, mid-Lent,
 Made showers of hail from the north descend
 In a great cold I barely could withstand. (TC 3)

Such weather must be physically disturbing, but also brings about associations with the tradition of Saturn's influence, which causes calamities resulting from bad weather, such as flooding or violent wind. Hostile weather conditions may cause melancholy thoughts. The narrator resists these thoughts and places his "trust in Venus", to whom he vowed to remain obedient (TC 5). He intends to "arm [himself] against the bitter cold" (TC 5) and write about tragic love that ended in suffering and death. His account is that of Cresseid's fall and subsequent leprosy, which evokes his sympathy. After being abandoned by Diomedes Cresseid probably becomes a prostitute, "completely destitute, / Bereft of comfort and all consolation" (TC 9), but it does not end her misery. The ultimate blow comes when she curses Cupid and Venus, Saturn's daughter, since the seed of love sown in her heart "is killed / And [she] from lovers banished forth and exiled" (TC 13). The "assembly of gods," if we quote the title of another fifteenth-century poem about classical deities (since Saturn is accompanied by Jupiter, Mars, Phoebus, Venus, and others), decides to pass sentence onto Cresseid, which is the following:

She would live in painful torment from then on,
 By lovers be despised, abominable,
 Beyond the pale, diseased, incurable. (TC 25)

From the merry life of an individual making her own choices, Cresseid is moved into the sphere of penury, the "life beyond the pale", as Heaney translates it, typically for him resorting to the vocabulary valid in the Gaelic-speaking world, and into leprosy as a stigmatizing disease.⁷ So far she lived just as an individual, even though she had some lovers. From now onwards she will join the community of lepers and will have to live

7 Another example of his strategy as a translator is the word "clan" that he uses to translate "Cain's kin" in *Beowulf* (*Beowulf* 6).

on the margins of the society. The poem gives us insight into the situation in which an individual becomes part of the community of lepers due to a disease. It appears that Henryson stresses her physical condition along with its social consequences in order to formulate an allegory of the communal melancholy and not only of the individual one.⁸

For Henryson, Cresseid's predicament may be an illustration of not only individual melancholy, but also of the idea that community is an entity for whose functioning melancholy is essential. Turned into a beggar, Cresseid focuses firstly on her individual experience. Her first shock is caused by her diseased state. The first confrontation with her own changed physicality in the mirror brings about her despair: "when she saw her face in it so ruined/ God knows if she was not heartsore and stunned" (TC 27). The disease comes in as a shock for her and she bids farewell to her equally devastated father, who still would "sen[d] in victuals to her every day" in the leprosarium. Other lepers accepted her as superior to them, since:

[. . .] they assumed from grief so mildly borne,
And yet so cruel, she was of noble kin
And with better will, therefore, they took her in. (TC 31)

The above testifies to the existence of communal feelings among lepers themselves, who recreate the social hierarchy within their small community. Cresseid's "downcastness" is a quality that she shares with other members of this community, but she also benefits from her father's continuing care. Importantly, she cannot be accused of living a dissolute life any longer, so if there was something verging on the criminal in her life as a prostitute, paradoxically Saturn, the symbolic father of criminals, freed her from it. She abandons her life of a spoilt individual and takes up the existence of a group member. Lepers are those members of the society whose misery may lead others to show their better selves. Like Cresseid's father, others may show their commiseration, care and support for the diseased, which has the force of integrating the community.

Even if we abandon any Christian interpretations of the poem, which should not altogether be done due to the text's allegorical dimension, what is left is the vision of Cresseid finishing her selfish pursuit of pleasure and starting to participate in the suffering of the world. She has to bid farewell to her previous life perhaps best symbolized by the garden full of ephemeral flowers. Cresseid warns other courtly ladies that "the rot will fester in your cheek's red rose" (TC 35), but the readers may notice how superficial her life used to be. In Bernardus Silvestris' *De universale mundi* Saturn appears as "the reaper, whose sharp sickle destroys all that is lovely and bears blossom: he lets no roses or lilies flower, and cannot bear fructification" (Klibansky et al. 185). Cresseid's life changes due to this influence.

In *Terms of the Political: Community, Immunity, Biopolitics* Roberto Esposito argues that the "tradition [from church fathers to Heidegger] has always grasped that melancholy is not an occasional illness [. . .] but instead something that concerns community

8 Nevertheless, if we adopt the now classic distinction into the static and dynamic allegory, even the communal melancholy in the text in question appears to be a part of the dynamic type; see Hicks (73).

much more fundamentally, to the point of constituting its very form" (28). The condition "resembles a fault and a wound that community experiences not as a temporary or partial condition but as community's only way of being" (Esposito 28). The place where community resides is its *omphalos*, to use the term adopted by Heaney. It is a place to which collective memory is attached and which will always connote nostalgia and the feeling of loss or lack, themselves phenomena traced in Heaney's poetry.⁹ As Esposito writes after Kant, "melancholy is the traumatic experience of limits, of the inclination to overcome them and the impossibility of doing so" (33). Community is "the condition, both singular and plural, of our complete existence" (36) and it would remain incomplete without the suffering that melancholy entails and visualizes. Communities, which in the Mid-Scots poem is not only that of lepers but the entire community inhabiting the place, are constituted by both externalizing the others and maintaining their existence on the margin, where they paradoxically remain part and parcel of the social structure. The lepers in *The Testament* materialize the idea of the corporeal as transitory and of minor importance as compared to the spiritual. Cresseid is more rooted in the place in which she lives among lepers than it happened before, when she moved from one lover to another. Her existence illustrates the theme of communal life and the transformative power of pain. The melancholy quality of community demonstrates itself in its being both incomplete, as it is pervaded with the feeling of loss, and complete through the existence of others on its margins. For Esposito community is not so much "a locus of identity, belonging, or appropriation" as "a locus of plurality, difference, and alterity" (55). The lepers, one of whom Cresseid becomes, illustrate that alterity and its role for the community's functioning.

Obviously this is not the only interpretation of Cresseid's melancholy. As Esposito reminds his readers, Heidegger classified melancholy into two types, the first of which is "*tristitia* or *acedia*," which he calls negative but it is historically explained by the medieval monastic theory (Esposito 34). The other, positive, type is "the profound consciousness of finitude" (Esposito 34) and such is our interpretation here despite the possibility of Cresseid herself suffering from *acedia*. Nevertheless, even if she experiences her own melancholy in a negative way, the communal melancholy is positive since it indicates the real nature of the community as that marked by a break and a fissure which paradoxically allows the community to exist along with those who are marginalized. The positive results of Saturn's intervention are Cresseid's new thoughtfulness and the integration of the community through reemphasizing melancholy as its central condition. Saturn could "[endow] the soul both with slowness and stupidity and with the power of intelligence and contemplation" (Klibansky et al. 159), with the latter qualities important for entire communities.

Elmer Andrews states that postmodern literature in Ulster can be characterized by "the alienation of the individual from his community" (64). This is a theme that Heaney's poetry, from *Death of a Naturalist*, through *Field Work* (Jarniewicz, *The Bottomless Centre* 135), to *Human Chain*, and Henryson's *Testament* undoubtedly share, which is

9 For an account of Heaney writing about loss, here "history's loss and gain," see, for example: Ratiner.

proved by his translation of the Mid-Scots poem. In his introduction to *Critical Essays on Seamus Heaney*, Robert F. Garratt states the following: “As recent critics have pointed out, ‘translation’ for Heaney becomes a complex activity of fidelity to the text, identification with an author, and the application of historical narrative to contemporary experience” (6). In the case of *The Testament of Cresseid* again we get a combination of all of these elements. Nevertheless, what Andrews terms “atrocious and poetry” in Heaney’s work (116) finds a more subtle equivalent in Henryson’s poem: it is a study of individual suffering against the background of communal life, which is perennially suffused with melancholy. After all, Heaney’s own art, to cite Russell again, “displays a deep vein of imaginative sympathy toward suffering that refuses the saccharine and instead instills a radical view of our common humanity in the reader” (342).

Bibliography

- Andrews, Elmer. *The Poetry of Seamus Heaney: Essays, Articles, Reviews*. New York: Columbia University Press, 1998.
- Corcoran, Neil. *The Poetry of Seamus Heaney: A Critical Study*. London: Faber and Faber, 1998.
- Deane, Seamus. “Talk with Seamus Heaney.” *The New York Times* 2 December 1979. Web. 5 July 2019.
- Czarnowus, Anna. “Feminine Acedia in Robert Henryson’s *Testament of Cresseid*.” *Medieval English Mirror*. Vol. 5. *The Laurer of Oure Englische Tonge*. Ed. Liliana Sikorska and Łukasz Hudomięt. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009. 115–125.
- de Petris, Carla. “Heaney and Dante.” *Critical Essays on Seamus Heaney*. Ed. Robert F. Garratt. New York: G.K. Hall & Co, 1995. 161–171.
- Esposito, Roberto. *Terms of the Political: Community, Immunity, Biopolitics*. Trans. Rhiannon Noel Welch. New York: Fordham University Press, 2013.
- Garratt, Robert F. Introduction. *Critical Essays on Seamus Heaney*. Ed. Robert F. Garratt. New York: G.K. Hall & Co, 1995. 1–10.
- Heaney, Seamus. *New Selected Poems 1966-1987*. London and Boston: Faber and Faber 1990.
- Heaney, Seamus. “Poets on Poetry. Interview by Patrick Garland.” *Listener* 8 November 1973: 629.
- Heaney, Seamus. *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*. London, Boston: Faber and Faber, 1984.
- Heaney, Seamus. Introduction. *Beowulf*. Trans. Seamus Heaney. London: Faber and Faber, 1999. ix–xxx.
- Heaney, Seamus and Robert Hass. *Sounding Lines: The Art of Translating Poetry*. Berkley: Doreen B. Townsend Center Occasional Papers, 2000.
- Heaney, Seamus and Karl Miller. *Seamus Heaney in Conversation with Karl Miller*. London: Between the Lines, 2000.
- Heaney, Seamus (trans.). Robert Henryson. *The Testament of Cresseid and Seven Fables*. London: Faber and Faber, 2009.

- Hicks, Eric. "Donner à voir: Guillaume de Lorris or the Impossible Romance." *Yale French Studies* 95 (1999). *Rereading Allegory: Essays in Memory of Daniel Poirion*. 65–80.
- Jarniewicz, Jerzy. *The Bottomless Centre. The Uses of History in the Poetry of Seamus Heaney*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2002.
- Jarniewicz, Jerzy. *W brzuchu wieloryba. Szkice of dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej* [*Inside the Whale: Essays on the Twentieth-Century Poetry from Britain and Ireland*]. Poznań: Rebis, 2001.
- Kakutani, Michico. "An Irishman Reflecting on Mankind's Strivings." *New York Times* 6 October 1995. Web. 5 July 2019.
- Klibansky, Raymond, Erwin Saxl, and Fritz Panofsky. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. Nendeln, Lichtenstein: Kraus Reprint, 1979.
- Lindsay, Maurice. *History of Scottish Literature*. London: Robert Hale, 1992.
- Miller, Timothy S. and Rachel Smith-Savage. "Medieval Leprosy Reconsidered." *International Social Science Review* 81/1–2 (2006): 16--8.
- Murphy, Andrew. *Seamus Heaney*. 2nd ed. *Writers and Their Work*. Horndon, Tavistock, Devon: Northcote House, 2000.
- Ratiner, Steven. "Seamus Heaney: Poet of the Irish Land and Mind." Review of Seamus Heaney *Fieldwork*. *The Christian Science Monitor* 6 February 1980. Web. 5 July 2019.
- Russell, Richard Rankin. *Seamus Heaney's Regions*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2014.
- Tonkin, Boyd. *New Selected Poems: 1966-1987 and 1988-2013, Seamus Heaney. Treasure Troves of Verse*. *Independent* 7 December 2014. Web. 5 July 2019.
- Trithemius, Johannes. *Antwort Herrn Johan Abts zu Sapanhaim afft acht Fragstuck*. Ingolstadt, 1555.

Ewa Drab

(Uniwersytet Śląski)

Poszerzenie perspektyw w literaturach wyobrażeniowych. Przykład powieści *Laguna* Nnedi Okorafor

Abstract: The extension of the perspective in imaginative fiction. The example of *Lagoon* by Nnedi Okorafor.

Nnedi Okorafor's *Lagoon* provides an insight into the possible directions that imaginative literatures can take with the shift of attention from themes and motifs determining the Western canon to a perspective acknowledging the history and cultures of Africa and black people of diasporas. The purpose of the present paper is to show how important it is for fantasy and science fiction researchers to look beyond the European and American mainstream and to examine what shapes the imaginative genres adopt from different points of view, for example African. In order to focus on the example of *Lagoon*, the terms African-American speculative fiction, Afrofuturism, data thief, *bricoleur* and virus of history serve as tools facilitating the comprehension of the transformations present in the story. The practice of drawing from speculative narratives to bring attention to the heritage of African cultures is, on the other hand, based on organic fantasy, folklore and animism. The natural world clearly plays a crucial role for the story's literary identity and the use of both fantasy and SF.

Keywords: *Lagoon*, Nnedi Okorafor, black speculative fiction, organic fantasy, Afrofuturism, science fiction, diasporas

Literatury wyobrażeniowe, których cechą wyróżniającą będzie – zgodnie z myślą Francisca Berthelota – niestanowiące odbicia świata realnego, ani przeszłego, ani teraźniejszego, fikcyjne uniwersum zbudowane z elementów wykraczających poza znane granice (1), pozostają w Europie i USA podporządkowane zachodnim modelom, zwłaszcza że najsłynniejsze w tym rejonie dzieła przynależące do fantasy, science fiction, science fantasy, dystopii, steampunku lub innych do tych wzorców się odwołują. Gatunki fantastyczne celebrytują inność i innowację, jak żaden inny rodzaj literatury, zainteresowanie innymi, w stosunku do zachodnio-centrycznych, wariacjami i punktami widzenia w tym polu powinno stanowić zatem konieczność dla badaczy tego rodzaju prozy. Tak jak na polskim rynku wydawniczym dominują tłumaczenia anglojęzycznych pisarzy literatur wyobrażeniowych, ale prężnie rozwija się lokalna twórczość w obrębie wspomnianych gatunków, nierzadko oparta na słowiańskim folklorze lub polskiej historii, tak w skali globalnej określone kultury i kraje również opowiadają swoje historie, różniące się znacznie od tego, co uchodzi za zachodni mainstream, wzbogacając globalny dorobek tych literatur, a zarazem literatury w ogóle. Aby docenić tę różnorodność, powinno unikać się

zamknięcia w strukturach dominujących w określonych regionach, jednocześnie dążąc do poszerzenia perspektywy i poznania różnych kształtów gatunków fantastycznych, na przykład poprzez wsłuchanie się w głosy autorów pochodzących z krajów afrykańskich, również tych na emigracji i z diaspor, zwłaszcza że ich pozycja, przede wszystkim w USA, może być widziana jako analogiczna do tej zajmowanej przez fantastykę, m.in. science fiction (Dery 180). Naturalnie należy przy tym wziąć pod uwagę heterogeniczność Afryki i mówić o kulturach w liczbie mnogiej, tak aby nie zredukować ani kontynentu, ani diaspor do stereotypów, a także pamiętać o tym, że przyjęty punkt widzenia odnosi się do „anglocentrycznego”, szeroko rozpoznawanego kanonu literatur wyobrażeniowych, zwłaszcza fantasy, napisanego w większości w oparciu o anglosaskie dziedzictwo kulturowe, wobec którego prace zakorzenione w kulturach krajów afrykańskich będą czymś innym i interesującym, nawet jeśli *black speculative fiction*, czyli dosłownie „czarna proza spekulatywna,” ma swoją daleko sięgającą w przeszłość historię. Niniejsze skrótowe omówienie służy pokazaniu możliwych kierunków rozwoju literatur wyobrażeniowych, jak również zmian zachodzących bezustannie w ich obrębie, w nawiązaniu do afrofuturyzmu, afrykańskiego futuryzmu i innych pokrewnych pojęć, ma charakter przeglądowy i opiera się na przykładzie powieści *Laguna* autorstwa Nnedi Okorafor, wydanej w Polsce w tłumaczeniu Anny Studniarek przez wydawnictwo MAG.

Okorafor zajmuje ważne miejsce w gronie współczesnych twórców literatury spekulatywnej. Zamieszkała w Stanach Zjednoczonych autorka aktywnie przyczynia się do wzbogacenia obrazu światów wyobrażeniowych, konsekwentnie dążąc do przesunięcia dominującej w obrębie fantastyki białej perspektywy skupionej na kulturze zachodniej. Wykorzystuje do tego celu wątki folklorystyczne z ojczyzny Nigerii i tym samym pokazuje punkt widzenia współczesnych Afryk. Okorafor nie okopuje się jednocześnie w strefie artystycznych poszukiwań interesujących głównie koneserów omawianych literatur, lecz otwiera horyzonty odbiorców na nowe kierunki w obrębie twórczości wyobrażeniowej głównego nurtu, między innymi za sprawą komiksów Marvela o wynalazczyni Shuri, znanej z *Czarnej Pantery* siostry superbohatera T’Challi, czyli władcy fikcyjnego afrykańskiego państwa Wakanda. Cytaty z folkloru i kultur krajów afrykańskich pomagają pisarce w przedstawieniu alternatywnych, wymyślonych lub przyszłych wersji Afryki, pozwalając na refleksję o charakterze postkolonialnym lub feministycznym, przy jednocześnie promowaniu kultur kontynentu i krytykowaniu pewnych praktyk, na przykład sztywnych ról przypisywanych płciom (Burnett 135).

W *Lagunie*, powieści z 2014 roku, autorka odchodzi od schematów w sposób niebezpośredni narzucony oczekiwaniami zachodnich odbiorców i rynku, tak na poziomie fabuły, jak w odniesieniu do tego, co odczytanie powieści pociąga za sobą w kontekście implikacji o charakterze kulturowym i społecznym. W centrum opowiadanej historii znajdują się trzy postaci: biolożka Adaora, żołnierz Agu i gwiazdor muzyki Anthony, a ich indywidualne losy składają się na wielowymiarową opowieść, jednocześnie stanowiącą komentarz do rzeczywistości i reprezentującą kreatywne wykorzystanie motywów zaczerpniętych z literatur wyobrażeniowych. Spotkanie bohaterów w określonych okolicznościach decyduje o wartości dodanej recepcji historii, podczas gdy efekt sprzężenia nawarstwiających się bezustannie czynów i konsekwencji warunkuje kluczową rolę Lagos i jego mieszkańców w wydarzeniach kształtujących przyszłość świata. Bohaterowie zostają

bowiem wspólnie skonfrontowani z reakcją świata na ludzkie nadużycia symbolizowane w powieści przez nację nieziemskich przybyszów, w tym zmiennokształtną Ayodele. Stając w figuratywnym oku cyklonu przeobrażeń, zostają zmuszeni do podejmowania decyzji mających wpływ na budowanie istotnej w szerszej perspektywie relacji z tym, co obce.

Możliwa jest zatem interpretacja *Laguny* jako powieści, której głównym tematem będzie odejście od znanego porządku w kierunku transformacji przyjmującej różne kształty: globalnej degradacji ekologicznej jako zwieńczenia epoki antropocenu, końca dominacji gatunku ludzkiego na Ziemi, przełamania barier spowodowanego koniecznością wejścia w interakcję z tym, co inne i niezrozumiałe, przesunięcia zainteresowania z kultur zachodnich na Nigerię jako strefę zero ogólnoświatowych przemian, porzucenia tradycyjnie pojmowanych science fiction i fantasy na rzecz ich odmian zakorzenionych w kulturach afrykańskich. To, że powieść, chociaż poruszająca tak wiele tematów, skupia się głównie na kwestii przeobrażeń, zauważa w swoim omówieniu afrofuturyzmu Sofia Samatar, nazywając *Lagunę* niezwykle pomysłowym dziełem poświęconym tematowi transformacji (183).

Te dwa ostatnie oblicza zmian w powieści, to znaczy przedstawienie ogniska przemian z dala od krajów zachodnich, a jako miejsce zlokalizowane w sercu Afryki, i aktualizacja schematów fantasy i science fiction na rzecz historii osadzonych w mniej eksploatowanych kontekstach, dotyczą opozycji wobec optyki zachodnio-centrycznej. W odniesieniu do tego, co zostało powiedziane wcześniej, w obrębie gatunków fantastycznych uwagę kieruje się na krąg kultur anglosaskich, a literatury wyobrażeniowe głównego nurtu wiązane są w dużej mierze z białym bohaterem, którego działania zostały osadzone w ramach historii zbudowanych na podstawie zachodnich mitologii i folkloru. Przykłady takich powieści są bardzo liczne: w kanonie fantasy można wskazać *Władcę pierścieni* J.R.R. Tolkiena lub *Conana Barbarzyńcę* Roberta E. Howarda, a w science fiction – *Diunę* Franka Herberta; wśród dzieł współczesnych natomiast warto wymienić *Grę o tron* George’a R.R. Martina lub cykl o Harrym Potterze autorstwa J.K. Rowling, to znaczy jedno z najbardziej poczytnych tytułów z gatunków wyobrażeniowych. Tradycyjna fantasy, epicka i nie tylko, bazuje co więcej na odniesieniach do europejskiego średniowiecza, a raczej na stereotypowym postrzeganiu tego okresu przez pryzmat utartych skojarzeń. Nawiązując do spostrzeżeń Marii Sachiko Cecire, można stwierdzić, że mediewistyczne odniesienia oznaczają zatem rycerzy, koronowanych władców, walkę na miecze lub prymitywną technologicznie społeczność ograniczoną feudalnymi prawami (396). Krainy, w których toczy się akcja takich dzieł, zostają skonstruowane na rozpoznawalnych motywach, czyniących z wymyślonych światów echo europejskiej historii, zniekształconej w miarę upływu czasu. W ten sposób kontakt z czytelnikiem wywodzącym się z kręgów kultury zachodniej jest ułatwiony, podczas gdy opisane fikcyjne kraje zyskują na przystępności. Gdy natomiast mowa o mniej tradycyjnych podgatunkach, kojarzonych z późniejszymi etapami ewolucji literatur wyobrażeniowych, takich jak fantasy miejska, lub ogólnie w dziełach wykorzystujących alternatywne wersje rzeczywistości, miejsca, które służą jako centrum wydarzeń, stanowią fantastyczne odbicie miast amerykańskich lub zachodnioeuropejskich. Pojawiają się więc takie lokalizacje, jak Chicago w *Aktach Dresdenu* Jima Butchera lub Londyn w *Nigdziebądź* Neila Gaimana i *Rzekach Londynu* Bena Aaronovitcha. Można wnioskować, że powód dominacji miejsc związanych ze światem zachodnim w alterna-

tywnych uniwersach fantastycznych tkwi w nastawieniu na zachodnie produkty kultury. Pisarze nawiązują do lokalizacji, które znają, co nie oznacza, że twórcy afrykańscy nie opowiadają historii osadzonych w bliskich im miejscach. Uwaga w głównym nurcie nie jest skupiona na ich głosie, chociaż w swojej twórczości „podważają dominujące eurocentryczne koncepcje przyszłości i nowoczesności,” zachowując otwartość na „lokalne mitologie i niezachodnie systemy wiedzy” (Pundt 165)¹. W związku z tym umiejscowienie akcji *Laguny*, a jednocześnie lądowania obcych, w Lagos może wydać się niektórym czytelnikom innowacją, ponieważ kontakt innych form życia z ludzkością zazwyczaj dokonuje się w nowoczesnych miastach, na przykład w USA, a „[n]ie w brudnym, przeludnionym megalopolis trzeciego świata, na kontynencie, który uważa się za porzucony w „poczekalni” nowoczesności” (Edoro 1). To sprawia, że przeorganizowanie elementów składowych fantasty i science fiction wraz z umieszczeniem ich w innym od zachodniego obszarze kulturowym wystarcza, aby mówić o ważnej roli ukierunkowywania zmian w sposobie myślenia o literaturach wyobrażeniowych, nie tylko w odwołaniu do skostniałych schematów i skojarzeń, zwłaszcza że to inne myślenie jest obecne w dyskursie od dawna, ale – podobnie do science fiction jako gatunku – w pozycji marginalnej, co w wywiadzie z Markiem Derym podkreśla Samuel R. Delaney (189).

W *Lagunie* przeobrażenia gatunkowe dokonują się za pomocą odniesień do kultury i natury. Szeroko rozumianej kultury, jak i mechanizmów gatunkowych literatur fantastycznych, tyczy się rozbudowanie wachlarza środków spekulatywnych o elementy zwracające uwagę na uwarunkowanie konwencji wyobrażeniowych czynnikami innymi niż te z kręgu zachodniego, na przykład poprzez umiejscowienie wydarzeń w kraju afrykańskim. Do transpozycji wątków fantasty i science fiction służy również opowieść o oceanie, kolebce życia, i jego faunie, obdarzonej świadomością konieczną do zbuntowania się przeciwko człowiekowi, co jednocześnie stanowi komentarz do trudnej relacji ludzkości z naturą, stającą się coraz brutalniejszą i brzemiennej w skutki.

Do scharakteryzowania przeobrażeń na polu gatunkowym ściśle powiązanych z perspektywą kulturową posłużyć może afrofuturyzm, stanowiący między innymi określenie na narracje pozwalające wyrazić się autorom, których twórczość została zdeterminowana mnogą spuścizną kulturową krajów afrykańskich. Pierwsza wersja tego terminu, to znaczy *African-American speculative fiction* (afroamerykańska proza spekulatywna), została zaproponowana przez krytyka Marka Dery’ego w 1993 roku w odniesieniu do twórców afroamerykańskich, którzy wyobrażali sobie możliwe wersje przyszłości w reakcji na dwudziestowieczną technokulturę, pomimo konieczności walki o własną przeszłość (180). W 2013 roku pojęcie to zostało za sprawą Ytashy L. Womack przeformułowane w kategorię grupującą czarnych twórców niezależnie od ich narodowości (Samatar 175–176). Wśród nich znajdują się futuryści i fantaści, także ci z diaspor, w tym pisarze science fiction odwołujący się do historii i przyszłości czarnych społeczności, do którego grona Okorafor często jest zaliczana, chociaż sama zaznacza, że o przynależności gatunkowej danych autorów mogą decydować tylko i wyłącznie oni sami w procesie samoidentyfikacji („Writers of Colour” 180), twierdząc również, że jest reprezentantką *Africanfuturism*, pisanego

1 “[...] subvert dominant Eurocentric notions of futurity and modernity” [...] “to local mythologies and non-Western systems of knowledge” (wszystkie tłumaczenia cytatów w tekście Ewa Drab).

jako jedno słowo, i tak zwanego *juju fantasy* (The Native 28). Wątpliwości związane z afrofuturyzmem wiązały się z początku głównie z podejrzeniami o promowanie dzieł pochodzących wyłącznie z USA, a odsuwanie w cień tekstów wywodzących się z krajów afrykańskich. Wynikało to z przekonania, że termin kojarzono przede wszystkim z twórcami amerykańskimi (Samatar 175) lub z wieloma różnorodnymi ruchami i manifestami czarnych (Bristow 170). W opozycji postawić można termin *African futures* (afrykańskie przyszłości) zaproponowany przez Pamelę Sunstrum „w nadziei, że przemawia on bardziej do afrykańskich mitologii przeszłości i przyszłości” (Bristow 170)². Szerszym i bardziej neutralnym określeniem posługuje się na przykład Joshua Yu Burnett, który wykorzystuje sformułowanie *black speculative fiction* do opisywania całego szeregu historii fantastycznych odnoszących się do kultur i dziedzictwa krajów afrykańskich. Wśród przedstawicieli tego nurtu Burnett wymienia takie pisarki jak Nalo Hopkinson, Lauren Beukes, Karen Lord i Nnedi Okorafor, wszystkie pochylające się nad współczesną i przyszłą Afryką, lecz również nad jej obecnością w innych częściach świata i postkolonializmem (135). Do tej listy należałoby dodać kolejnych, choćby brytyjsko-nigeryjskiego powieściopisarza i poetę Bena Okriego. Jeszcze bardziej zróżnicowaną kategorią wydają się *writers of colour*, to znaczy twórcy reprezentujący mniejszości etniczne w krajach anglojęzycznych, głównie w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, znacznie rzadziej w Wielkiej Brytanii (Okorafor, „Writers of Colour” 179). Niewątpliwie wielu z afrykańskich futurystów wpisze się w tę grupę, przykładowo pochodząca z Karaibów Hopkinson lub autorka *Laguny*. Wśród czarnych autorów gatunków wyobrażeniowych pojawią się także trzykrotna laureatka nagrody Hugo, Amerykanka N. K. Jemisin lub Brytyjka Helen Oyeyemi, jak i zazwyczaj wymieniani razem Octavia Butler, Samuel R. Delaney, Steven Barnes i Charles Saunders, przez wiele lat najlepiej rozpoznawani afroamerykańscy twórcy SF (Dery 188). Dołączają jednak do nich również przedstawiciele mniejszości azjatyckich, tacy jak obłożony fatwą Salman Rushdie czy Larissa Lai, zamieszkała w Kanadzie pisarka pochodzenia chińsko-amerykańskiego.

Burnett zwraca jednocześnie uwagę na obserwacje Hopkinson, według której wyobrażona przyszłość, ściśle związana również z wydarzeniami przeszłymi, nie powinna ograniczać się jedynie do białości i kultury zachodniej, w ten sposób spychając reprezentantów innych kolorów skóry na margines lub w ogóle ich eliminując (135). Pytania o to, co nastąpi dotyczą jednocześnie historii, między innymi w odniesieniu do narracji pokolonialnej. Według Samatar reanimacja historii i próby ustosunkowania się wobec niej stanowią jedno z tematów afrofuturyzmu, wraz z dokonywaniem skoków w czasie i budowaniem alternatywnych rzeczywistości, co ma również ścisły związek z koncepcjami złodzieja danych, czyli *data thief*, historii jako wirusa oraz z zapożyczonym od Claude’a Lévi-Straussa pojęciem *bricoleur* (majsterkowicz). W tym kontekście *bricoleur* zrówna się w znaczeniu ze złodziejem danych, ponieważ „to pozornie losowe majstrowanie jest niczym innym jak odzyskiwaniem pogrzebanej historii” (Samatar 177)³. Innymi słowy, podejście oparte na czerpaniu z dostępnych źródeł okazuje się wychwytywaniem z dziejów Afryki tego, co zostało zapomniane i uświadamianiem sobie i innym znaczenia

2 “[...] in hope that it spoke more to African mythologies of past and future”.

3 “This seemingly random tinkering is nothing than the reclamation of a buried history.”

przeszłości dla przyszłości. W afrofuturyzmie liczy się zatem funkcja kulturowa, dzięki której pozyskuje się narzędzia potrzebne w procesie przypominania i podkreślania znaczenia historii krajów Czarnego Łądu. Twórców interesują jednak historie w liczbie mnogiej, bardziej indywidualne, wpisane w aktywność kulturalną ludności, także tę popularną, aniżeli bezosobowy kolos historii rozumianej jako szereg chłodnych faktów dokonujących się na przestrzeni lat. Należy więc być ostrożnym, aby nie ulec niebezpieczeństwu złapania wirusa historii lub dziejów kontynentu, dlatego „złodziej danych musi unikać zainfekowania historią pisaną z wielkiej litery, konfrontując ją z historiami z małej litery zaczerpniętymi z form popularnych [...]” (Samatar 176)⁴. Bohaterowie *Laguny* reprezentują wiele, indywidualne historie, umożliwiające zrozumienie pluralizmu perspektyw w wielokulturowym świecie, czego przeciwieństwem byłoby przedstawienie przyjazdu obcych i chaosu w przyrodzie, dystansując się od jednostkowego spojrzenia lub wybierając odległą pozycję bezstronnego obserwatora. To zaangażowanie emocjonalne prowadzi do zrozumienia związku dziedzictwa przeszłości z niewiadomymi przyszłości.

Warto jednak zauważyć, że istotnym elementem owego poznawania tego, co nastąpi, jest posłużenie się kompetencjami *bricoleur* w taki sposób, ażeby „wkroczyć w technologicznie ulepszoną przyszłość” z wykorzystaniem wszystkich dozwolonych środków, a w odejściu od konieczności „asymilowania się z globalną monokulturą” (Samatar 178)⁵. Ten rodzaj narracji, głównie literackiej, ale obecnej również w innych dziedzinach kultury, będzie w konsekwencji odnosić się do idei odrębności kultur afrykańskich, nie tylko w akcentowanej przez Hopkinson i Burnetta perspektywie polityczno-społecznej i w odwołaniu do dyskursów postkolonialnego i rasowego. Można więc mówić o wyodrębnianiu obszaru prozy spekulatywnej niepodlegającego schematom wypracowanym w odniesieniu do zachodnich tradycji literackich, głównie europejskich. Inne odczytanie byłoby oparte na pojęciu *bricoleur*, ze względu na strategię polegającą na czerpaniu z różnych gatunków, stylów i tendencji obecnych w literaturach wyobrażeniowych w celu pozyskania środków do wypowiedzania się na temat dziedzictwa i przyszłości Afryki jako kontynentu, a także wielu Afryk jako różnorodnych kultur.

Podobne rozumienie znaczenia i funkcji tekstów spekulatywnych z krajów lub diaspor afrykańskich uwidacznia się w konstrukcji *Laguny*. Okorafor twierdzi, że nieprzyzwyczajenie czytelników do porzucenia określonych praktyk w tworzeniu światów wyobrażeniowych, fantasy czy science fiction, sprawia, że czują się oni zdezorientowani, gdy wchodzi w kontakt z historią opartą na mieszance SF z folklorem, głównie ze względu na zachodnie postrzeganie Afryki jako prymitywnego cywilizacyjnie kontynentu z jednej strony (Samatar 182) i przywiązanie do głęboko zakorzenionych tradycji gatunkowych – z drugiej. Elementy science fiction zostają zespolone z fantasy, reprezentowaną przez odniesienia do wierzeń i legend, lecz również w rozumieniu fantasy organicznej. Oparcie fantasy na opowieściach ludowych, legendach i mitach, tak jak funkcja mitotwórcza gatunku, stanowi praktykę o długiej historii. Zwłaszcza mitologie nordycka i klasyczne „dają fundamenty dla ogromnej części współczesnej fantasy,” chociaż to orientalne opo-

4 “The data thief must avoid being infected with this capital-H history, opposing it with lowercase histories drawn from popular forms [...]”

5 “[...] to enter technologically enhanced future [...]” [...] “assimilation into a global monoculture.”

wieści, a także afrykańskie i rdzenno-amerykańskie mitologie, będące w fazie najszybszego rozwoju, „dały początek znaczącym podgatunkom fantasy” (Stableford 297)⁶. Okorafor operuje zatem w strefie zabiegów tradycyjnych dla literatury fantasy, jednocześnie sięgając po mniej eksploatowane wątki, dodatkowo pozwalające na zwrócenie uwagi na folklor z krajów afrykańskich. Stara się wyeksponować ojczystą mitologię również dlatego, że zbyt często afrykańscy bogowie są przedstawiani przez Zachód w negatywnym świetle, zamiast we wszystkich odcieniach przez nich reprezentowanych (The Native 12). Nawet postać Ayodele, upodobniona do przeciętnej mieszkanki Lagos rzeczniczka obcych, budzi skojarzenia z „Mami Wata, półboginią oceanu wywodzącą się z nigeryjskiego folkloru miejskiego” (Edoro 6)⁷.

Mit interpretowany jako opowieść fantasy wpleciony w narrację łączy się w *Lagunie* z innym rodzajem fantasy, wykorzystywanym przez autorkę jako tryb opowiadania. Fantasy organiczna „posiada zdolność uczynienia z czegoś znanego coś obcego. Pozwala doświadczyć najbardziej wyeksplorowane pomysły na nowo,” a jednocześnie wypływa prosto z rzeczywistości, zapewniając przekonujące sposoby na jej opisanie (Okorafor, „Organic Fantasy” 278)⁸. Przykładem tego może być Kolekcjoner Kości, to znaczy budząca się do życia droga, oczywista część krajobrazu nagle zyskująca cechy niezwykle: „[...] ten odcinek autostrady Lagos-Benin swobodnie i wygodnie rozciąga swój stary, zmęczony asfalt” (*Laguna* 124). W rezultacie droga pochłania ofiary, tak ludzi, jak zwierzęta i pojazdy, kolekcjonując ich kości. Innymi słowy, elementy fantasy nie stanowią jedynie pochodnej od mitologii i legend, ale służą także jako narzędzie do umocnienia relacji między rzeczywistością a tekstem. Włączają się tym samym do systemu składowych powieści, zbudowanej na bazie różnorodnych komponentów. Można nawet powiedzieć, że fantasy dominuje w tekście pod każdą postacią, w organicznym kształcie i jako mitologia, spychając elementy SF na dalszy plan, co może mieć również związek z chęcią odrzucenia klisz gatunkowych i wykorzystania wątków afrykańskich do zbudowania nowego zestawu środków literatury spekulatywnej (Edoro 5).

Najwyraźniej to natura stanowi w *Lagunie* nośnik fantasy, także tej organicznej, która „jako strategia odkształcenia rzeczywistości oparta na animizmie zostaje wykorzystana do wyobrażenia Nigerii, gdzie magia i mitologia przeplatają się z nauką” (Pundt 178)⁹. Fantasy przecina się zarazem z science fiction w służbie czarnej prozy spekulatywnej, aby zapytać o to, jak świat będzie wyglądać jutro i jaką będzie miała w tym rolę Afryka. Świat natury definiuje co więcej w pewien sposób oba komponenty – fantasy i science fiction. Gry Ulstein wykazuje ekocentryczny charakter fantasy, wspierając się spostrzeżeniami Ursuli K. Le Guin, to znaczy tym, że cechą charakterystyczną literatury fantasy od dawna było zainteresowanie przyrodą i elementami wychodzącymi poza ludzką

6 “[...] provide the bedrock of a large fraction of modern fantasy,” “[...] have also given rise to substantial subgenres of fantasy literatures.”

7 “[...] Mami Wata, that ocean demi-goddess of Nigerian urban folklore.”

8 “[...] has the power to make something familiar strange. This allows one to experience even the most overdone ideas in fresh ways.”

9 “[...] as a defamiliarization strategy based on animism is used to imagine a Nigeria in which the magical and mythological intersect with science.”

rzeczywistość, a także Dona D. Elgina, również wiążącego przyrodę z tym gatunkiem i twierdzącego, że fantasy pozwala człowiekowi połączyć się na nowo ze światem natury, czego odzwierciedleniem pozostają literatura i nauka (7–8). W *Lagunie* żyjące stworzenia i ziemia przypominają o sobie, zrzucając jarzmo ludzkiej dominacji. Zostają do tego sprowokowane przez obce byty, które zjawiają się po to, aby dokonywać zmian i zostać przewodnikami na Ziemi. W ten sposób świat naturalny, powiązany w historii gatunku z fantasy, podtrzymuje jednocześnie komponent science fiction, służący autorce do zobrazowania przybycia technologicznie zaawansowanych obcych, zwiastowanych przez wzburzenie przyrody. W ten sposób na początku powieści czytelnik obserwuje samicę marlina niszczącą rurociąg naftowy w gniewie na ekspansję i ekologiczną ignorancję człowieka: „[...] sprowadzili hałas i sprawili, że świat zaczął krwawić czarną mazią, która tworzyła trujące tęcze na powierzchni. [...] Oddychanie nimi sprawia, że skrzela ją pieką i palą” (*Laguna* 11). Rutynę odrzuca również pająk odpowiadający na impuls wywołany przybyciem obcych: „[...] poczuł [...] intensywną wibrację, aż po najdrobniejsze włoski na ciele, gruczoły przędne w odwłoku, spód każdej ze stóp. Wibracja była wspaniała. To było wezwanie do zmian” (*Laguna* 124). Postaci obcych również wyrastają z natury i tradycyjnych zabiegów wykorzystywanych w dziełach science fiction, ale w procesie tłumaczenia na język nigeryjskiej twórczości wyobrażeniowej zyskują nowe właściwości, podobnie jak zwierzęta, te prawdziwe i te wywodzące się z folkloru, stając się zwiastunem zmian. Chociaż kosmitka Ayodele wygląda jak niewyróżniająca się niczym Nigeryjka, posiada cechy interpretowane przez bohaterkę jako niesamowite: „Przenikliwe spojrzenie brązowych oczu przyparowało Adaorę o gęsią skórę, zupełnie jakby patrzyła na dużego czarnego pająka. Jej zachowanie było zbyt spokojne, swobodne i ... obce” (*Laguna* 24). Obcość postaci wypływa więc z przyrównania jej do istoty nieludzkiej, mieszkańca świata naturalnego, to znaczy pająka. Przyroda, prawdziwy wizerunek planety, ponownie zostaje przedstawiona jako kluczowy czynnik w konstruowaniu powieściowego świata. Przynależność kosmitki do sfery natury okazuje się dawać w opozycji do cywilizacji wrażenie dystansu, a nawet dziwności. Ludzkość, podległa postępującemu rozwojowi technologicznemu, urbanistycznemu i politycznemu, przestała rozumieć naturę i wsłuchiwać się w nią, co sprawia, że staje się coraz bardziej obca, a w tym konkretnym przypadku wręcz kosmiczna. Galopujący postęp w wielu aspektach życia czy brak zatrzymania dla krytycznej oceny czynów poszczególnych społeczeństw odzwierciedlają się również w fakcie, że wyciszenie i swoboda Ayodele, pewna nieruchawość, wywołują w Adaorze niepokój.

Okorafor włącza w obszar przeobrażeń, a także aktywnego uczestnictwa w procesie ewolucji, każdą żyjącą istotę, co nie tylko stanowi wyraz myślenia proekologicznego, lecz także równościowego. Perspektywa zwierząt wzbogaca narrację, dostarczając metafory poszerzania horyzontów, niezależnie od wyznaczonego kontekstu. Zmiana powinna się dokonać w sferze akceptowania i przyjmowania innych punktów widzenia: dostrzeżenia znaczenia natury, zrozumienia wartości wielokulturowości i wagi głosów reprezentujących mnogość historii, odejścia od znanych schematów w literaturze i sztuce. W odniesieniu do literatur fantastycznych zmiana może odbyć się poprzez reinterpretację używanych motywów i ich otwarcie na różnorodne zastosowania. Autorka posługuje się osadzonymi głęboko w kanonie elementami, takimi jak wykorzystanie mitologii i folkloru lub odwołanie do fauny, tworząc dla nich nacechowany kulturowo kontekst. Dokonuje transpozycji

znanych wątków fantasy na grunt Afryk, w liczbie mnogiej i o wielu twarzach. W ten sposób udowadnia, że eksploatowane schematy nie stanowią jedynego punktu odniesienia w odczytywaniu literatur spekulatywnych, a poszerzanie perspektyw badawczych jest konieczne, aby w pełni zrozumieć te literatury, bezustannie ewoluujące i reagujące na przemiany zachodzące w rzeczywistości pozajęzykowej.

Bibliografia

- Berthelot, Francis. "Genres et sous-genres dans les littératures de l'imaginaire". Séminaire du CRAL (CNRS / EHESS) *Narratologies contemporaines* (2005/2006) : 1–14. Vox Poetica.net. 8 Nov. 2005. Web. 19 July.
- Bristow, Tegan. „Editorial: From Afro-Futurism to Post African Futures.” *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research* 12.2–3 (2014): 167–173.
- Burnett, Joshua Yu. „The Great Change and the Great Book: Nnedi Okorafor's Postcolonial, Post-Apocalyptic Africa and the Promise of Black Speculative Fiction.” *Research in African Literatures* 46.4 (2015): 133–150.
- Cecire, Maria Sachiko. „Medievalism, Popular Culture and National Identity in Children's Fantasy Literature.” *Studies in Ethnicity and Nationalism* 9.3 (2009): 395–409.
- Dery, Mark. "Black to the future." *Flame Wars*. Ed. Mark Dery. Durham and London: Duke University Press, 1994. 179–222. Archive.org. Web. 15 July.
- Edoro, Ainehi. „Aliens in Lagos.” *Africa is a Country*. 31 Jul. 2015. Web. 28 Apr. 2019.
- Okorafor, Nnedi. „Organic Fantasy.” *African Identities* 7.2 (2009): 275–286.
- Okorafor, Nnedi. „Writers of Colour.” *Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Ed. Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 179–189.
- Okorafor, Nnedi. *Laguna*. Tłum. Anna Studniarek. Wydawnictwo Mag: Warszawa, 2015.
- Pundt, Johanna. „Organic Fantasy and the Alien Archetype in Nnedi Okorafor's *Lagoon*.” *Exploring the Fantastic: Genre, Ideology, and Popular Culture*. Ed. Ina Batzke, Eric C. Erbacher, Linda M. Heß, Corinna Lenhardt. Bielefeld: transcript, 2018. 165–188.
- Samatar, Sofia. „Toward a Planetary History of Afrofuturism.” *Research in African Literatures* 48.4 (2017): 175–191.
- Stableford, Brian. *Historical Dictionary of Fantasy*. Lanham, Toronto, Oxford, 2005.
- The Native. „Nnedi Okorafor on Africanfuturism and the Challenges of Pioneering.” *The Native Website*. 5 Nov. 2018. Web. 29 Apr. 2019.
- Ulstain, Gry. „Hobbits, Ents, and Dæmons: Ecocritical Thought Embodied in the Fantastic.” *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research* 2.4 (2015): 7–17.

Recenzenci tomu

Aneta Dybska (UW), Anna Gallewicz (UW), Barry Keane (UW), Barbara Kornacka (UAM), Anna Pochmara-Ryżko (UW), Tiziana de Rogatis (Università di Siena), Marzena Sokołowska-Paryż (UW), Krzysztof Tkaczyk (UW), Marta Wojtkowska-Maksymik (UW), Witold Wołowski (KUL), Joanna Żurowska (UW), Leszek Żyliński (UMK).