

Rocznik Komparatystyczny
Comparative Yearbook
Komparatistisches Jahrbuch
7 (2016)

Szczecin 2016

Rada Naukowa

prof. dr hab. Dalibor Blažina, prof. dr hab. Mieczysław Dąbrowski (zastępca redaktor naczelnej)
dr hab. Andrzej Hejmej prof. UJ, prof. dr hab. Ulrike Jekutsch
prof. dr hab. Marta Skwara (redaktor naczelna), prof. dr hab. Lech Sokół
prof. dr Dorota Walczak -Delanois, dr hab. Bożena Zaboklicka prof. de la Universitat de Barcelona

Sekretarz Redakcji

dr Justyna Bucknall-Hołyńska, dr Rafał Makąła

Recenzenci

Dr hab. Piotr Augustyniak, prof. UEK (UEK), prof. dr hab. Mieczysław Dąbrowski (UW)
prof. Dorothy Figueira (University of Georgia), prof. dr hab. Dorota Heck (Uwr)
prof. dr Kris Van Heuvelom (KU Lueven)
prof. dr Renata Makarska (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
prof. dr John Merchant (Loyola University Chicago), prof. dr Joanna Niżyńska (Indiana University)
dr Małgorzata Sokalska (UJ), prof. dr hab. Krystyna Tuszyńska (UAM)

Redaktorzy językowi

mgr Joanna Grzybowska (język polski)
dr Justyna Bucknall-Hołyńska (język angielski)
prof. dr Ulrike Jekutsch (język niemiecki)

Korektor

Paulina Kaczyńska-Domagalska

Skład komputerowy

Joanna Dubois-Mosora

Projekt okładki

Paweł Kozioł

Na okładce wykorzystano formę przestrzenną M.C. Eschera

Adres Redakcji

Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa US, 71-065 Szczecin, al. Piastów 40b
e-mail: rocznik.komp@univ.szczecin.pl

Wszystkie numery czasopisma dostępne są na stronie
<http://www.us.szc.pl/main.php/Rocznik%20komparatystyczny>

Wersja papierowa jest wersją pierwotną

Streszczenia opublikowanych artykułów są dostępne online w międzynarodowych bazach danych:
The Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH), <http://cejsh.icm.edu.pl>
The Central and Eastern European Online Library (CEEOL), www.ceeol.com

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2016

ISSN 2081-8718

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU SZCZECIŃSKIEGO

Nakład 80 egz. Ark. wyd. 20,0. Ark. druk. 21,0. Format A5.

Spis treści – Contents – Inhaltsverzeichnis

I

Komparatystyka intermedialna
Intermedial Comparative Studies
Die intermediale Komparatistik

Andrzej Hejmej

Komparatystyka intermedialna..... 9

Marcin Telicki

„Konwencje” i „inwencje” – kultura popularna i media jako przestrzeń
badań porównawczych 25

Brigitte Schultze

Hybridity Maintained, Reduced, Abolished and Redefined:
The Czech Graphic Novel *Alois Nebel* (Jaroslav Rudiš, Jaromír 99, 2006)
in Polish and German41

Justyna Bucknall-Hołyńska

Intermediality in Miranda Hart's Performance 57

II

Nowe perspektywy
New Perspectives
Neue Perspektiven

Adam Regiewicz

Komparatystyka i czytanie dawności. Medievalizm jako zjawisko
translacyjne..... 75

Agnieszka Smaga

Komparatystyka mediów. Graficzna edycja pisma i obrazu
w środowisku cyfrowym – wprowadzenie91

Elżbieta Binczycka

Animist realism. Współczesne mitoznawstwo a komparatystyka literacka 103

III

Antologie jako zagadnienie komparatystyczne
Anthologies as a Comparative Issue
Anthologien als komparatistisches Problem

Ulrike Jekutsch

„Weltliteratur“ in deutscher Übersetzung 119

Katarzyna Szewczyk-Haake

Czym jest poezja, czym jest religia? Kilka uwag o antologiach
współczesnej poezji religijnej w Polsce i Szwecji..... 137

IV

Analizy komparatystyczne
Comparative Analyses
Komparatistische Analysen

Iwona Puchalska

Maszyny muzyczne, maszyny poetyczne: urządzenia i nośniki fonograficzne
w wierszach poetów polskich XX wieku 159

Katarzyna Kucia

Teologia na granicy słowa, muzyki i obrazu. Przypadek opery
Saint-François d'Assise Oliviera Messiaena 177

Natalia Kotarba (z domu Niciejewska)

Zapisać świat, by odnaleźć siebie..., czyli o roli słowa w *Gestach* Ignacego
Karpowicza oraz *Kraju bez kapelusza* Dany'ego LaFerrierre'a 199

V
Problemy przekładu i recepcji
Translation and Reception Issues
Übersetzungs- und Rezeptionsprobleme

Łukasz Kołoczek

Die Transposition als eine Art Lektüre von *Beiträge zur Philosophie* 219

Agnieszka Borysowska

Szczecin i ryby. Wokół przekładu opisu miasta Paula Friedeborna
(1572–1637) 235

Lena Magione

The Dangerous Age: Polish Reception of Karin Michaëlis's
Feminist Bestseller 249

VI
Międzynarodowe doświadczenia i lektury pisarek polskich
International Experiences and Readings of Polish Female Writers
Internationale Erfahrungen und Lektüren polnischer Schriftstellerinnen

Ursula Phillips

With Open Eyes: The Young Narcyza Żmichowska's Reception
of Western Cultural Influences 277

Brygida Helbig-Mischewski

Cambridge: A Factory of Mediocrity. Maria Komornicka's Reportage
in *Youth's Paradise* (1896) 289

VII
Portret Tłumacza
The Portrait of the Translator
Das Bildnis des Übersetzers

Przemysław Chojnowski

Karl Dedecius 311

VIII
Książki nadesłane
Books Received
Eingesandte Bücher

Iwona Radziszewska

O literaturze tatarskiej w kontekście międzynarodowym 325

Noty o autorach.....331

I

Komparatystyka intermedialna
Intermedial Comparative Studies
Die intermediale Komparatistik

Andrzej Hejmej
Uniwersytet Jagielloński

Komparatystyka intermedialna*

1. Rewizja komparatystyki

Skomplikowana przeszłość komparatystyki literackiej ukształtowanej w XIX wieku, w dobie narodzin „dyskursu literatur narodowych” (Bassnett, 2009: 118), i niestabilność nowej komparatystyki to sprawy powszechnie znane, skądinąd zasadnicze argumenty, które powodują, że obszar refleksji łączony z działaniem komparatystycznym stawia się dzisiaj pod znakiem zapytania. Wydaje się jednak, iż komparatystyka, która przez kolejne dziesięciolecia poprzedniego stulecia z trudem legitymizowała potrzebę istnienia jako odrębna dyscyplina akademicka, dojdzie do głosu w wieku XXI jako „dyscyplina poza dyscypliną” (Ferris, 2010: 243–273), mierząca się między innymi z dwoma, jak sądzę, głównymi wyzwaniem współczesnego świata: *i n t e r k u l t u r o w o ś c i ą* o r a z *i n t e r m e d i a l n o ś c i ą*¹. Ten kierunek nieuchronnego rozwoju znajduje obecnie odzwierciedlenie już nie tylko w indywidualnych ujęciach komparatystów, ale i w popularyzujących idee badań komparatystycznych kompendiach, czego dobrym przykładem jest chociażby niemieckojęzyczny podręcznik *Komparatistik*, zredagowany przez Evi Zemanek i Alexandra Nebriga (Berlin 2012), w którym dwa odrębne rozdziały poświęcone

* Artykuł powstał w ramach programu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” („Głos i skryptoralność. Literatura w społeczeństwie medialnym”, nr 0063/NPRH4/H2a/83/2016).

¹ Przyjmuję taki właśnie punkt widzenia w książce *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, omawiając szerzej horyzont komparatystyki XXI wieku (zob. zwłaszcza część II: *Prze-strzenie intermedialności*; Hejmej, 2013: 95–187).

zostały interkulturowości (Dirk Kretzschmar, *Interkulturalität*) oraz intermedialności (Evi Zemanek, *Intermedialität – Interart Studies*)².

Nowa tendencja, myślę o stopniowym otwieraniu się dyscypliny na zjawiska intermedialne, zyskała w raporcie Bernheimera z 1993 roku klarowną wykładnię i spójną definicję: „Komparatystyka powinna obejmować porównania w obrębie różnych mediów, od wczesnych manuskryptów do telewizji, hipertekstu i rzeczywistości wirtualnej” (*Raport Bernheimera, 1993*, 2010: 145) (definicja ta, jak wiadomo, wywołała falę krytyki, szereg polemik i niekończących się dyskusji). Ujmując kwestię w szerszym kontekście, należałoby od razu dodać, że tego rodzaju nurt studiów zapowiadały znacznie wcześniej formułowane propozycje badań międzyartystycznych, że początki refleksji łączą się z tradycyjnie rozumianymi badaniami nad korespondencją sztuk, z ustaleniami w XX wieku takich między innymi badaczy, jak Étienne Souriau, który nakreślił problematykę w książce *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* (Paris 1947), Calvin S. Brown, za sprawą którego zostały uporządkowane w trybie porównawczym zagadnienia muzyczno-literackie w *Music and Literature. A Comparison of the Arts* (Athens–Georgia 1948), Henry H.H. Remak, dzięki któremu przyjęła się nowa formuła komparatystyki literackiej (Remak, 1961), czy George Steiner, uprawiający nowoczesny rodzaj komparatystyki w myśl zasady, iż „Nie należy nigdy oddzielać wiersza, dramatu czy powieści od ilustracji, od innych dzieł sztuki, które są przez nie inspirowane: kontekstu muzycznego filmów, wersji radiowych i telewizyjnych” (Steiner, 2010: 526). Oczywiście, nie sposób byłoby przy tym nie wspomnieć i o tak ważnych inicjatywach, jak zorganizowany w 1979 roku IX Kongres AILC „Literatura i inne sztuki” (Konstantinović, Scher, Weisstein, 1981), w trakcie którego prowadzono dyskusje na temat zjawisk międzyartystycznych.

2. Komparatystyka i badania intermedialne

W dzisiejszej praktyce komparatystycznej spotyka się rozmaite podejścia do zagadnienia literatury i innych sztuk, o czym najlepiej świadczy zestawienie trzech opublikowanych w ostatnim czasie opracowań zbiorowych, a mianowicie tomu niemieckojęzycznego *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien* pod redakcją Volkera C. Dörra i To-

² Kwestii interkulturowości poświęcony jest rozdział 10. (Kretzschmar, 2012: 145–158), kwestii intermedialności natomiast – rozdział 11. (Zemanek, 2012: 159–174).

biasa Kurwinkela (Würzburg 2014), tomu pokongresowego, gromadzącego część materiałów z XX Kongresu AILC „Le comparatisme comme approche critique” / „Comparative Literature as a Critical Approach” – *Comparatisme et intermédialité/ Comparatism and intermediality/ Komparatistik und Intermedialität* pod redakcją Claude’a Paula i Evy Werth (Würzburg 2015) oraz tomu francuskojęzycznego *Littérature comparée et correspondance des arts* pod redakcją Yves’a-Michela Ergala i Michèle Finck (Strasbourg 2014). Pierwsza z przywołanych publikacji realizuje, jak sądzę, najdalej posunięty postulat zbliżenia badań komparatystycznych i badań intermedialnych, stanowi przykład uprawiania refleksji w wymiarze transdyscyplinarnym, co prowadzi do bezpośredniej konfrontacji głosów różnych badaczy intermedialności, m.in. Wenera Wolfa, Joachima Paecha, Jürgena E. Müllera; druga – przynosi pośrednie rozwiązanie, wszak studia komparatystyczne i studia intermedialne traktowane są rozłącznie, jako samodzielne dziedziny badań, które wyróżnia wspólny wymiar (inter)kulturowy (nb. redaktorzy tomu dochodzą do wniosku, iż studia intermedialne nie sytuują się w centrum refleksji komparatystycznej, ale zarazem dążą do wskazania argumentów, w jakim stopniu komparatystyka może przyczynić się do rozwoju tychże studiów); trzecia – pomija horyzont badań intermedialnych, prezentuje tradycyjne podejście do kwestii literatury i innych sztuk³ (problematyka rozpatrywana jest w kategoriach korespondencji sztuk, którą określa się jako dziedzictwo niemieckiego romantyzmu).

W świetle nawet tak pobieżnego zestawienia trzech koncepcji opracowań tomów zbiorowych widać doskonale, że współistnieją dzisiaj różnorodne sposoby konceptualizacji i rozmaite języki interpretacji intermedialnych zjawisk kulturowych. Widoczny jest zarazem, co trzeba podkreślić, brak możliwości utożsamienia badań intermedialnych i badań komparatystycznych. Studia intermedialne uprawiane przez medioznawców, rozwijające się od lat 90. zwłaszcza w Niemczech, zorientowane były od początku na komunikację kulturową i przyniosły w tym zakresie wartościowe poszerzenie perspektywy badawczej. *K o m p a r a t y s t y k a i n t e r m e d i a l n a*⁴ z kolei analizuje przede wszystkim fenomen literatury jako

³ Akcentuje to już nawet ogólny układ kompozycyjny; publikacja składa się z czterech części: I – *Littérature comparée et musique*, II – *Littérature comparée et arts visuels (peinture, sculpture)*, III – *Littérature comparée et arts visuels (danse, photographie, cinéma)*, IV – *Littérature comparée et « ronde des arts » (dialogue des arts visuels et des arts sonores)*.

⁴ Formułę „komparatystyka intermedialna” trudno byłoby uznać za neologizm, wszak pojawia się ona od paru lat w badaniach komparatystycznych (zob. Berthomier, 2009). Posługuję się taką formułą m.in. w książce *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe* (Hejmej, 2013: 52, 119). Zob. także Hejmej, 2013: 13–18; 2014: 246.

medium pośród innych mediów i sytuację człowieka w społeczeństwie medialnym (zob. Saxer, 2012; Michalczyk, 2008), co sprawia, iż może ona z powodzeniem wykorzystywać osiągnięcia tego rodzaju studiów i formułować własne założenia badawcze w oparciu o propozycje teoretyków intermedialności. Nie trzeba dzisiaj dowodzić, że wśród rozwijających się aktualnie nurtów badań komparatystycznych pojawiają się coraz częściej i takie, w obrębie których ważną rolę odgrywa kwestia komunikacji kulturowej w erze ekspansji nowych mediów. Aby przekonać się o widocznym zainteresowaniu komparatystów konsekwencjami zwrotu intermedialnego (tak jak określają go autorzy tomu *Cultural Functions of Intermedial Exploration* [zob. Hedling, Lagerroth, 2002: 8, 13; Wolf, 2002: 15, 23, 24, 30], w którym intermedialność objaśniana jest jako nowe ujęcie zagadnień intermedialnych) oraz nurtem studiów intermedialnych, wystarczy sięgnąć po ukazujące się w ostatnich latach publikacje komparatystów (np. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström, Basingstoke 2010), zwrócić uwagę na powstające serie wydawnicze (np. zainicjowane w 2006 roku przez wydawnictwo Rodopi „Studies in Intermediality”) czy przejrzeć niektóre programy studiów komparatystycznych (np. takiej specjalności na Uniwersytecie w Lejdzie, jak „Comparative Literature and Literary Theory”). Krótko konkludując, fenomen intermedialności we współczesnej kulturze staje się dla najnowszej komparatystyki – podobnie jak inne, stosunkowo jednak dobrze rozpoznane zagadnienia, by wspomnieć tylko o literaturze światowej, przekładzie/translacji, postkolonializmie czy interkulturowości – jednym z istotnych wyzwań.

3. Intermedialność – fenomen współczesnej kultury

Intermedialność w badaniach komparatystycznych często jest sprowadzana, co skądinąd zrozumiałe, do kwestii intermedialnych praktyk artystycznych, najnowszej sztuki, zwłaszcza realizacji sztuki intermedialnej i multimedialnej – w tym wypadku mamy do czynienia, jak powiedziałby Henk Oosterling, z „intermedialnością artystyczną” (Oosterling, 2003: 30). Jeżeli jednak zgodzić się z ustaleniami niemieckich medioznawców i badaczy komunikacji kulturowej (np. Jürgenem E. Müllerem) – należałoby zarazem rozumieć intermedialność jako fenomen współczesnej kultury, rezultat rewolucji informacyjnej/medialnej/cyfrowej, jako jedną z charakterystycznych cech komunikacji kultu-

rowej w dobie społeczeństwa medialnego⁵. Ten szczegół związany z rozumieniem intermedialności jest dla mnie wyjątkowo ważny: o ile bowiem jeszcze pod koniec lat 90. intermedialność łączono głównie z trzema rodzajami relacji, a mianowicie ogólnymi związkami między mediami, transformacjami określonego medium w inne oraz rozmaitymi fuzjami mediów (Claus Clüver wskazuje jako przykład takiej optyki badawczej tom z 1998 roku *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* pod redakcją Jörga Helbiga), o tyle dzisiaj, dwie dekady później, bezpieczniej byłoby – podążając także za Clüverem – powiedzieć nie tylko, że „intermedialność musi być postrzegana jako ogólne zjawisko, które obejmuje wszelkie relacje, tematy i problemy tradycyjnie stanowiące pole badań międzyartystycznych [*Interarts Studies*]” (Clüver, 2007: 32), nie tylko, że w grę wchodzi „nieuchronnie intermedialny charakter każdego medium” (Clüver, 2007: 32), ale że intermedialność – rozpatrywana w świetle medioznawstwa i studiów nad komunikacją – pozwala zarazem wkroczyć w świat dzisiejszego człowieka skazanego w dobie „płynnej nowoczesności” na oddziaływanie sieci rozmaitych przekazów.

Uprawianie refleksji komparatystycznej w erze społeczeństwa medialnego prowadzi, jak sądzę, nie tylko do rozwoju niezbędnej w gruncie rzeczy k o m p a r a t y s t y k i m e d i ó w (zob. Szczęsna: 2011, 2012) (to znaczy ustalania specyfiki poszczególnych systemów medialnych, rozstrzygnięcia zależności między różnymi mediami i odmiennymi formami ekspresji artystycznej), lecz także do rozwoju k o m p a r a t y s t y k i i n t e r m e d i a l n e j, która formułuje pytania i odpowiedzi na gruncie antropologii, ujawniając skutki rozmaitych mechanizmów mediatyzacji i medializacji oraz głębokich przemian społeczno-kulturowych. Istotną kwestią w tej sytuacji okazuje się zatem już nie tylko rodzaj intermedialności, który może stać się przedmiotem szczegółowej analizy (np. intermedialność syntetyczna, formalna – transmedialna, transformacyjna czy ontologiczna, by odwołać się do ustaleń Jensa Schrötera [1998]), nie tylko z takich czy innych powodów akceptowany przez komparatystę rodzaj typologii relacji intermedialnych (Heinricha E. Pletta [1991: 20], Wernera Wolfa [2009, 2011, 2014] etc.), nie tylko sposób, w jaki dochodzi na przykład w tekście literackim do „substytucji medialnej” (Plett, 1991: 20) bądź „transpozycji intermedialnej” (Wolf, 2002: 19 i n.), okoliczność, w jakiej dany tekst adaptuje inne medium, czy wreszcie: sposób, w jaki funkcjonuje tenże tekst, stanowiąc hybrydę – odmianę literatury intermedialnej. W przypadku

⁵ Problem intermedialności w takiej właśnie perspektywie rozpatruje między innymi Jürgen E. Müller w książce *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation* (Müller, 1996) czy Claus Clüver w artykule *Inter textus / inter artes / inter media* (Clüver, 2001).

komparatystyki intermedialnej – traktowanej jako jeden z głównych nurtów komparatystyki kulturowej – należałoby oczywiście mieć na uwadze wszelkiego rodzaju *przekształcenia (inter)medialne*: strategie recyklingu, kolażu, montażu, zapożyczenia, adaptacje, remediacje, transpozycje, zjawiska konwergencji etc., lecz w centrum zainteresowania pozostaje człowiek we współczesnej rzeczywistości medialnej. W konsekwencji przyjęcie w najnowszej komparatystyce perspektywy badań intermedialnych umożliwia analizę, po pierwsze, przemian w sztuce i kulturze XX i XXI wieku, po drugie – jednocześnie – sytuacji uczestnika społeczeństwa medialnego, który doświadcza nowych form komunikacji kulturowej (jak np. komunikacja cyfrowa) i podlega związanym z tym procesom społeczno-cywilizacyjnym.

4. Przypadek literatury intermedialnej

Nie sposób byłoby odnieść się do obydwu sygnalizowanych perspektyw badań intermedialnych jako odrębnych, bowiem współtworzą one określony system. Pierwsza z tych perspektyw interesuje wielu dzisiejszych humanistów, zyskała stosowną egzemplifikację między innymi w związku z literaturą intermedialną (to określenie nie bez powodu – ze względu na rozwój studiów intermedialnych – pojawiło się najpierw w obszarze badań niemieckojęzycznych [Zima, 1995]). Po pojęcie „literatury intermedialnej” sięga Maryla Hopfinger w książce *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej* (Hopfinger, 2003: 163). Używa go w odniesieniu do eksperymentów literackich XX wieku, których zapowiedź stanowi utwór Stéphane’a Mallarmégo *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, opublikowany po raz pierwszy w roku 1897⁶. Literatura intermedialna obejmuje, zgodnie z propozycją badaczki, wybrane hybrydy tekstowe – uwzględniona zostaje między innymi twórczość kaligramowa Apollinaire’a, wiersze wizualne Tytusa Czyżewskiego, poemat *Europa* Anatola Sterna „z collage’ami i w układzie graficznym” Mieczysława Szczuki, tom *Z ponad* Juliana Przybosa w opracowaniu graficznym Władysława Strzemińskiego, a także takie zjawiska, jak nurt poezji konkretnej, pojawiający się w latach 50. poprzedniego stulecia, oraz komiks. Proponowaną listę realizacji można by bez większego trudu znacznie poszerzyć, uwzględniając chociażby nowoczesną

⁶ Tekst Mallarmégo ukazał się w czasopiśmie „Cosmopolis” (1897); później został opublikowany także w innej wersji (Mallarmé, 1914). Zob. przekłady polskie Macieja Żurowskiego (Mallarmé, 1975) oraz Tomasza Różyckiego (Mallarmé, 2005).

poezję wizualną, poezję dźwiękową, książki – obiekty artystyczne („livre d’artiste”), prozę hipertekstową, literaturę, e-literaturę, rezultaty remediacji, działań performatywnych, przekładów hipertekstowych itd. Badania w tym zakresie – prowadzone nie tylko w perspektywie intermedialności – są dzisiaj bez wątpienia zaawansowane (także w Polsce, za sprawą m.in. Korporacji Ha!art), przynoszą wieloaspektowe analizy przestrzeni akustycznej i wizualnej literatury nowoczesnej, począwszy od utworów przedstawicieli awangard z początku XX wieku (zob. Śniecikowska, 2005, 2008), po literaturę nowomiedialną (zob. np. Szczęsna, 2015).

Przy tej okazji, zanim przejdę do kwestii drugiej, chciałbym zwrócić uwagę na jedną zasadniczą sprawę, która doprowadzi do sformułowania końcowych konkluzji. W światowej humanistyce od wielu dekad podejmuje się badania nad zagadnieniami przestrzeni wizualnej i akustycznej, między innymi w związku z literaturą, muzyką, sztukami wizualnymi, filmem itd. Zagadnienia te jednak – co dawno już budziło zastrzeżenia i poważne obawy Marshalla McLuhana (zob. McLuhan, 2010) – traktowane są zazwyczaj rozłącznie i, jak dobrze dzisiaj wiadomo, zarysowuje się wyraźna dominacja dyskursu wizualnego, paradygmatu wizualności, antropologii wizualnej⁷. Mimo iż antropologia wizualna próbuje czasami przybierać postać antropologii (audio)wizualnej, to zupełnie marginalizowana jest w jej przypadku kwestia audiosfery i percepcji słuchowej. Nadal nie zostały wyciągnięte wnioski chociażby z faktu, że w ubiegłym stuleciu i pierwszych dekadach wieku XXI mamy do czynienia w sztuce ze wzrostem znaczenia gatunków hybrydycznych, w sytuacji których kluczową rolę odgrywa pejzaż dźwiękowy (niektórzy, naturalnie, proponują analizy pewnych aspektów współczesnej sztuki, jak na przykład Jean-Yves Bosseur w książce *L’oeuvre ouverte, d’un art à l’autre*, Paris 2013). W perspektywie komparatystyki intermedialnej wydaje się rzeczą oczywistą, że celem pogłębionej refleksji w takich właśnie okolicznościach staje się zastąpienie badań nad „muzycznością” literatury (poetyką tekstu) – badaniami nad szeroko pojmowanym pejzażem dźwiękowym (w tym i muzyką) oraz jego reprezentacjami słownymi. W grę wchodzi zatem nie tyle badanie „muzyczności” utworów literackich w wymiarze

⁷ Pokazuje to skądinąd doskonale szeroka recepcja studiów nad wizualnością oraz antropologią obrazu. Wystarczy odnotować, że wydane zostały w przekładzie na język polski takie tomy, jak *Images malgré tout, Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art* Georges’a Didi-Hubermana czy *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* Hansa Beltinga, ale nie pojawiła się – z wyjątkiem wyboru *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* pod redakcją Christoph’a Coxa i Daniela Warnera – żadna propozycja, która nawiązywałaby charakterem do tomów ukazujących się w serii wydawanej pod egidą European Sound Studies Association czy nawet w serii „Word and Music Studies”.

czysto poetologicznym, ile analizowanie – w duchu *sound studies* – literatury (intermedialnej) jako sposobu rejestrowania sfery akustycznej właściwej nowoczesności, literatury funkcjonującej w określonym pejzażu dźwiękowym, wreszcie literatury stwarzającej nowe przestrzenie dźwiękowe. W rezultacie studia komparatystyczne poświęcone przemianom dwudziestowiecznej audiosfery łączą się z perspektywą najnowszych badań nad dźwiękiem, propozycjami takich przedstawicieli *sound studies*, jak Veit Erlmann, Douglas Kahn, Jonathan Sterne czy Michael Bull, z perspektywą, której znaczenie dla dzisiejszej humanistyki dosadnie określił Sterne, mówiąc o „interdyscyplinarnym fermentie w naukach humanistycznych” (Sterne, 2012: 2). Tak rozumiana komparatystyka intermedialna przyczynia się – w tym szczególnym przypadku – do rozwoju antropologii dźwięku i nowej antropologii audiowizualności, jak też – w konsekwencji – do rozwoju badań intermedialnych⁸.

5. Nowa antropologia audiowizualności

Przechodzę wreszcie do kwestii drugiej, związanej z komplementarną perspektywą badań intermedialnych, czyli funkcjonowaniem człowieka w dzisiejszym społeczeństwie medialnym, ze szczególnym uwzględnieniem znaczenia pejzażu dźwiękowego, audialności i percepcji polisensorycznej, do kwestii, która jest dla mnie równie ważna jak pierwsza. Najnowsza humanistyka (wzrokocentryczna *par excellence*) nie radzi sobie z opisem zmiany paradygmatu kultury z werbalnego na audiowizualny i wiążących się z tym transformacji społeczno-cywilizacyjnych – n o w a a n t r o p o l o g i a a u d i o w i z u a l n o ś c i – pozostaje wciąż projektem do zrealizowania. Rozwój technologii komunikacyjnych w erze nowych mediów, podobnie jak i wcześniejsze rewolucje informacyjne (zob. Fang, 1997), wpływa na postrzeganie i rozumienie rzeczywistości, uruchamia (i intensyfikuje) percepcję polisensoryczną, prowadzi, by użyć określenia Tomasza Misiaka, do „współczesnej rekonfiguracji *aisthesis*” (Misiak, 2012). Świadomość wagi problemu miał już Tadeusz Peiper, pisząc blisko sto lat temu, w 1922 roku: „Świat się zmniejsza, a zwiększa się widnokrąg i słuchokrąg człowieka. Zmienia się to, co można by nazwać czuciem świata” (Peiper, 1930: 304). Konsekwencje rekonfiguracji *aisthesis* sygnalizował w 1994 roku, w trakcie wykładu na uniwersytecie oksfordzkim, George Steiner: „Dzisiejsza precyzja technicznego reprodukowania, elektroniczne kodowanie i transmisja, a wkrótce audiowizualne

⁸ Pozwala rozwinąć istniejący już w Polsce nurt komparatystycznych badań intermedialnych związanych z literaturą i muzyką (zob. m.in. Hejmej, 2008, 2013; Wasilewska-Chmura, 2011).

technologie wirtualnej rzeczywistości – będą rzutowały w sposób niemalże nieprzewidywalny na recepcję języka i języka w literaturze” (Steiner, 2010: 526). Po dwóch dekadach, kiedy diagnozy Steinera zdążyły się w części zdezaktualizować, widać, iż w paru ostatnich dziesięcioleciach – niewątpliwie pod wpływem między innymi nowych mediów, intermedialności, zwrotu ku hipertekstualności – dokonuje się istotna rekonfiguracja interesująca zarówno medioznawcę i socjologa, jak też antropologa: rozmaite media, tzw. dyskurs sieciowy i świat cyberprzestrzeni kształtują nowe pole percepcji dzisiejszego uczestnika społeczeństwa medialnego, jego świadomość, wrażliwość, sposób wartościowania, poczucie rzeczywistości „tu i teraz”.

Przed komparatystyką intermedialną, jeśli na moment pominąć kwestię badań nad różnorodnymi przypadkami i nurtami „intermedialności artystycznej”, stoi jedno główne zadanie, a mianowicie diagnozowanie sytuacji człowieka w społeczeństwie medialnym, wypracowywanie antropologii audiowizualności adekwatnej względem dzisiejszych realiów⁹. Rozwój nowej koncepcji antropologii audiowizualności, jak sądzę, wymaga wieloaspektowej, dogłębnej analizy – w szerokiej perspektywie antropologicznej – współczesnej audiosfery; inaczej mówiąc, pejzażu dźwiękowego i jego artykulacji artystycznych (m.in. reprezentacji słownych) na przestrzeni całego poprzedniego stulecia i ostatnich dekad, począwszy od pierwszych awangard po najnowsze eksperymenty. Proponowane spojrzenie na fenomen audiowizualności współczesnej kultury rodzi potrzebę gruntownego przeanalizowania na nowo zarówno rozmaitych aspektów intermedialności nowoczesnej sztuki, w tym i literatury¹⁰ (dotąd postrzeganej zwykle przez pryzmat wizualności, antropologii (audio)wizualności), jak też przestrzeni wizualnej i akustycznej, ze szczególnym zwróceniem uwagi na drugą z nich – przestrzeń akustyczną. W takiej sytuacji dochodzi do rewizji i przewartościowania relacji: wizualność – audialność (percepcja wzrokowa – percepcja słuchowa; antropologia wizualna – antropologia dźwięku), w myśl między innymi założenia, iż doświadczenie akustyczne staje się dla człowieka równie istotne, jak nowe formy doświadczeń wizualnych. Bycie we współczesnym świecie, w tak czy inaczej rozumianej kulturze konwergencji – współlistnienia starych i nowych mediów, w warunkach schizofonii (termin Roberta Murraya Schafera), to znaczy

⁹ Podejmowane są oczywiście tego rodzaju próby z różnych perspektyw (zob. m.in. Janiak, Krzemińska, Wojtasik-Tokarz, 2007; Antonik, 2014).

¹⁰ Zmienia się tym samym status literaturoznawstwa, co w sposób dla siebie charakterystyczny komentuje Siegfried J. Schmidt: „przez rozwój społeczeństwa w kierunku społeczeństwa mediów masowych literaturoznawstwo w wymiarze, w którym bada teksty literackie, staje się *nolens volens* faktycznie medioznawstwem między innymi medioznawstwami” (Schmidt, 2010: 159).

nieuchronnego przebywania w świecie permanentnego szumu i rozmaitych dźwięków, pociąga za sobą daleko idące konsekwencje. Komparatystyka intermedialna, niewątpliwie akcentująca w dzisiejszej humanistyce potrzebę wypracowania nowej antropologii audiowizualności, w jakiejś mierze oznacza wyjście poza badania ograniczające się wyłącznie do percepcji wizualnej i syndromu *homo videns*, staje się jednym ze sposobów diagnozowania sytuacji współczesnego człowieka w erze społeczeństwa medialnego.

Bibliografia

- Antonik, Dominik. *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*. Kraków: Universitas, 2014.
- Bassnett, Susan. „Literatura porównawcza w XXI wieku”. Przeł. Iga Noszczyk. *Teksty Drugie* 6 (2009): 111–118 (pierwodruk: Bassnett, Susan. „Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century”. *Comparative Critical Studies* 3.1–2 [2006]: 3–11).
- Belting, Hans. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001 (Belting, Hans. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. Mariusz Bryl. Kraków: Universitas, 2007).
- Berthomier, Marjorie. „Texte et musique – où comparer, c’est articuler”. *Vox Poetica*. Tekst zamieszczony na stronie internetowej Société Française de Littérature Générale et Comparée: <http://www.vox-poetica.com/sfpgc/biblio/berthomier.html> (data publikacji: 15.02.2009).
- Bosser, Jean-Yves. *Loeuvre ouverte, d’un art à l’autre*. Paris: Minerve, 2013.
- Brown, Calvin S. *Music and Literature. A Comparison of the Arts* [1948]. Athens–Georgia: The University of Georgia Press, 1963.
- Clüver, Claus. „Inter textus / inter artes / inter media”. *Komparatistik 2000/2001. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Hrsg. Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann. Heidelberg: Synchron Publishers, 2001. 14–50.
- . „Intermediality and Interarts Studies”. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Eds. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer. Lund: Intermedia Studies Press, 2007. 19–38.
- Comparatisme et intermédialité/ Comparatism and intermediality/ Komparatistik und Intermedialität*. Eds. Claude Paul, Eva Werth. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.

- Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Minuit, 1990 (Didi-Huberman, Georges. *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*. Przeł. Barbara Brzezicka. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011).
- . *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003 (Didi-Huberman, Georges. *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. Mai Kubiak Ho-Chi. Kraków: Universitas, 2008).
- Fang, Irving. *A History of Mass Communication. Six Information Revolutions*. Boston: The Focal Press, 1997.
- Ferris, David. „Dyscyplina poza dyscypliną”. Przeł. Jakub Momro, Tomasz Bilczewski. *Newspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*. Red. Tomasz Bilczewski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. 243–273 (Ferris, David. „Indiscipline”. *Comparative Literature in the Age of Globalization*. Ed. Haun Saussy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006. 78–99).
- Hedling, Erik, Lagerroth, Ulla-Britta. „Introduction: In Pursuit of Functional Aspects of Intermedia Studies”. *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Eds. Erik Hedling, Ulla-Britta Lagerroth. Amsterdam–New York: Rodopi, 2002. 7–13.
- Hejmej, Andrzej. „Intermedialność i komparatystyka intermedialna”. *Przegląd Humanistyczny* 4 (2013): 13–18.
- . *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków: Universitas, 2013.
- . „Literatura w społeczeństwie medialnym”. *Teksty Drugie* 2 (2014): 239–251.
- . *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Universitas, 2008.
- Hopfinger, Maryla. *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*. Warszawa: „Sic!”, 2003.
- Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Hrsg. Jörg Helbig. Berlin: Schmidt, 1998.
- Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Hrsg. Volker C. Dörr, Tobias Kurwinkel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.
- Kretzschmar, Dirk. „Interkulturalität”. *Komparatistik*. Hrsg. Evi Zemanek, Alexander Nebrig. Berlin: Akademie Verlag, 2012. 145–158.
- La littérature et les autres arts: Actes du IX^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* [Innsbruck, 20–25 sierpnia 1979]. Eds. Zoran Konstantinović, Steven Paul Scher, Ulrich Weisstein. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1981.
- Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Hrsg. Peter V. Zima. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- Littérature comparée et correspondance des arts*. Eds. Yves-Michel Ergal, Michèle Finck. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2014.

- Mallarmé, Stéphane. „Rzut kości”. Przeł. Maciej Żurowski. *Poezja* 7/8 (1975): 66–75.
- . *Rzut kości nigdy nie znieśie przypadku*. Przeł. Tomasz Różycki. Wprowadzenie Michał Paweł Markowski. Kraków: Korporacja Ha!art, 2005.
- . « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Paris: *La Nouvelle Revue Française*, 1914 (pierwodruk: *Cosmopolis* 17 [1897]: 417–427).
- McLuhan, Marshall. „Przestrzeń wizualna i akustyczna”. Przeł. Julian Kutyła. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i redakcja Christoph Cox, Daniel Warner. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010. 95–101 (McLuhan, Marshall. „Visual and Acoustic Space”. McLuhan, Marshall, Powers, Bruce R. *The Global Village, Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. Oxford: Oxford University Press, 1992. 35–47).
- Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Ed. Lars Elleström. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Michalczyk, Stanisław. *Spółczesność medialna. Studia z teorii komunikowania masowego*. Katowice: Śląsk Wydawnictwo Naukowe, 2008.
- Misiak, Tomasz. „Aksjologiczny wymiar współczesnej rekonfiguracji «aisthesis»”. *Estetyka i Krytyka* 1 (2012): 57–75.
- Müller, Jürgen E. *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus, 1996.
- Oosterling, Henk. „Sens(a)ble Intermediality and «Interesse». Towards an Ontology of the In-Between”. *Intermedialité* 1 (2003): 29–46.
- Peiper, Tadeusz. „Radiofon”. *Zwrotnica* 1922 (lipiec); także w: Peiper, Tadeusz. *Tędy*. Warszawa: F. Hoesick, 1930. 304 (przedruk: Peiper, Tadeusz. *Pisma*, t. 1: *Tędy, Nowe usta*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972. 240).
- Plett, Heinrich E. „Intertextualities”. *Intertextuality*. Ed. Heinrich E. Plett. Berlin–New York: Walter de Gruyter, 1991. 3–29.
- Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*. Red. Ewa Szczęsna. Kraków: Universitas, 2015.
- Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*. Red. Agnieszka Janiak, Wanda Krzemińska, Anna Wojtasik-Tokarz. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2007.
- Przyboś, Julian. *Z ponad*. „Biblioteka «a.r.»”, t. 1. Cieszyn 1930 (reprint: Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988).
- „Raport Bernheimera, 1993. Komparatystyka na przełomie wieku”. Przeł. Maciej Wzorek. *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*. Red. Tomasz Bilczewski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. 137–148 (pierwodruk: „The Bernheimer Report, 1993: Comparative Literature at the Turn of the Century”. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Charles Bernheimer. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 1995. 39–48).

- Remak, Henry H.H. „Comparative Literature, Its Definition and Function”. *Comparative Literature: Method and Perspective*. Eds. Newton Phelps Stallknecht, Horst Frenz. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961. 3–37 (Remak, Henry H.H. „Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja”. Przeł. Wanda Tuka. *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. Halina Janaszek-Ivaničková. Warszawa: Instytut Kultury, 1997. 25–36).
- Saxer, Ulrich. *Mediengesellschaft: Eine kommunikationssoziologische Perspektive*. Wiesbaden: Springer VS, 2012.
- Schmidt, Siegfried J. „Literaturoznawstwo jako projekt interdyscyplinary”. Przeł. Bogdan Balicki. *Teksty Drugie* 4 (2010): 151–167.
- Schröter, Jens. „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes”. *Montagelav. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 2 (1998): 129–154.
- Souriau, Étienne. *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*. Paris: Flammarion, 1947.
- Steiner, George. „Czym jest komparatystyka literacka?”. Przeł. Agnieszka Matkowska. *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*. Red. Tomasz Bilczewski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. 511–529 (Steiner, George. „What is Comparative Literature?”. *No Passion Spent: Essays 1978–1995*. New Haven–London: Yale University Press, 1996. 142–159).
- Stern, Anatol. *Europa. Z collage'ami i w układzie graficznym Mieczysława Szczuki*. Warszawa 1929.
- Sterne, Jonathan. „Sonic Imaginations”. *The Sound Studies Reader*. Ed. Jonathan Sterne. New York–London: Routledge, 2012. 1–17.
- Szczęsna, Ewa. „Komparatystyka mediów. Poetyka, semiotyka, komunikacja medialna”. *Komparatystyka dla humanistów*. Red. Mieczysław Dąbrowski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011. 289–320.
- . „Komparatystyka semiosfer, mediów, dyskursów. Perspektywy rozwoju”. *Tekstualia* 4 (2012): 37–50.
- Śniecikowska, Beata. „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.
- Śniecikowska, Beata. *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kraków: Universitas, 2005.
- Wasilewska-Chmura, Magdalena. *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.

- Wolf, Werner. „Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen”. *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Hrsg. Volker C. Dörr, Tobias Kurwinkel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. 11–45.
- . „(Inter)mediality and the Study of Literature”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3 (2011). Text znajduje się na stronie <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2>.
- . „Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”. *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Eds. Suzan M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart. Amsterdam–New York: Rodopi, 2002. 13–34.
- . „Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality”. *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*, t. 1. Eds. Lisa Block de Behar, Paola Mildonian, Jean-Michel Djian, Djelal Kadir, Alfons Knauth, Dolores Romero Lopez, Márcio Seligmann Silva. „Encyclopedia of Life Support Systems” (EOLSS), Oxford 2009. 133–155.
- . „Towards a Functional Analysis of Intermediality: The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction”. *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Eds. Erik Hedling, Ulla-Britta Lagerroth. Amsterdam–New York: Rodopi, 2002. 15–34.
- Zemanek Evi. „Intermedialität – Interart Studies”. *Komparatistik*. Hrsg. Evi Zemanek, Alexander Nebrig. Berlin: Akademie Verlag, 2012. 159–174.

Intermedial Comparative Literature

Summary

The paper focuses on the current situation of the discipline of comparative literature (“indiscipline”), particularly on the present condition and tasks of intermedial comparative literature. In the latest humanities intermediality permits to examine all possible connections and fusions of arts which have existed since the ancient times till the 21st century (i.a. so-called intermedial literature) and to describe today’s social communication. The author refers to intermediality as a phenomenon of contemporary culture (intermedial art and cultural communication in the era of new media), modern literature, intermedial comparative literature and intermedial studies, and to the condition of a man in the media society (the inevitable process of “expanding” the perception). In this context, he argues that intermedial comparative literature should develop a new version of audio-visual anthropology.

Keywords: comparative literature, intermediality, intermedial comparative literature, audio-visual anthropology

Słowa kluczowe: komparatystyka, intermedialność, komparatystyka intermedialna, antropologia audiowizualności

Marcin Telicki
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

„Konwencje” i „inwencje” – kultura popularna i media jako przestrzeń badań porównawczych

1.

Jeden z dawnych felietonistów pisał ironicznie, że „pracowite próżnowanie jest najpoważniejszą formą mozołu społecznego” i dla zilustrowania swej tezy przedstawiał zawód fryzjera, ukazując go jako metaforę współczesnych przemian społecznych (a całe zjawisko nazywając „fryzjerystyką”). Fryzjer jest kimś, kto pozostając obcym, wchodzi jednak w intymną strefę klienta – nie tylko poznaje właściwości jego ciała, ale też po zachodzących zmianach może odkryć tryb życia i koleje losu osoby strzyżonej. Fryzjer z niższej warstwy zna wszystkie plotki (części sam jest sprawcą – np. gdy wdaje się w romans z szewcową), nie wrusza go lokalna sensacja (szewc popełnia samobójstwo, wysadzając kamienicę odkręconym kurkiem gazowym). Fryzjerowi z wyższej sfery powierzają się dyplomaci, dziennikarze i wpływowi krytycy, zna on zawiloci polityki międzynarodowej i niuansy przedsiębiorczości. Jest kimś na wzór filozofa społecznego, który jednak – jak gorzko konkluduje autor – chętniej głosi idee filantropijne niż wciela je w życie.

Dlaczego przywołuję tę historię, chcąc opowiadać o kulturze popularnej i nowych mediach? Wydaje się, że między fryzjerystyką opisywaną przez Leona Choromańskiego dokładnie sto lat temu (Choromański, 1915: 5–7) a interesującymi nas zjawiskami istnieje szereg podobieństw. Trzy pola porównań będą dla mnie najistotniejsze:

- pogodzenie tradycji i nowoczesności,
- sposób wytwarzania efektów,
- zakres społecznego oddziaływania.

W prezentowanym referacie chciałbym przede wszystkim zastanowić się nad **współczesnymi sposobami wartościowania literatury** w kontekście zmieniających się form mediów i kultury popularnej. Za Denisem McQuailem przyjmuję raczej niekontrowersyjne założenie, że związek między mediami masowymi a kulturą popularną jest nierozzerwalny, a tę ostatnią można zdefiniować jako „hybrydowy produkt (...) licznych i nigdy nie kończących się prób ekspresji w kategoriach współczesnego idiomu, który ma docierać do wielu ludzi i zdobywać sobie rynek, jak i aktywnego zapotrzebowania ludzi na to, co John Fiske nazwałby «znaczeniami i przyjemnościami»” (McQuail, 2008: 131).

W ramach wprowadzenia chciałbym wytłumaczyć kategorie, które znalazły się w tytule tekstu. Pożyczam je od Johna Caweltiego, jednego z amerykańskich pionierów uniwersyteckich badań nad kulturą popularną (na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku), który proponuje, by dawniejsze idee analizy motywów kulturowych, koncepcji medium czy badań mitograficznych zastąpić pojęciem „formuły”, stanowiącej „konwencjonalny system strukturujący wytwory kulturowe. Formułę można odróżnić od formy, która jest wymyślonym systemem organizacyjnym” (Cawelti, 2001: 206). Same zaś opozycyjne terminy wyjaśnia Cawelti następująco:

Wszystkie wytwory kultury składają się z dwóch rodzajów elementów: konwencji i inwencji. Konwencje są elementami znanymi uprzednio zarówno twórcy, jak i jego publiczności – należą do nich ulubione wątki, stereotypowi bohaterowie, akceptowane idee, wspólna metaforyka i inne środki językowe itd. Z kolei inwencje to elementy unikalne, takie jak nowego typu bohaterowie, idee czy formy językowe. Oczywiście często trudno w każdym przypadku rozróżnić konwencje od inwencji, ponieważ wiele elementów stanowi swego rodzaju kontinuum między obydwoma biegunami.

(Cawelti, 2001: 207)

Konwencja jest dla badacza obszarem znaczeń współdzielonych, wartości mających swoje kontynuacje, punktów pomagających utrzymać stabilność kulturową. Inwencja zaś to nowy zasób informacji, nieobecne dotąd sposoby percepcji i utrwalań znaczeń. Czytając tę definicję, ma się wrażenie, że terminy w niej obecne są nam znajome. Wydaje się, że w pewnym sensie stanowiłyby odpowiedniki strukturalistycznego fenotypu i genotypu, echo estetycznych dyskusji nad epigonizmem i awangardą albo polityczno-etycznego określenia się po stronie konserwatyzmu lub liberalizmu. Wszystkie te kategorie wydają się jednak chybiać sedna problemu: konwencje i inwencje kultury popularnej, choć oczywiście mogą być oceniane z tych perspektyw, nie odwołują się do żadnej z nich wprost. Wyznaczana przez nie linia

przebiega gdzieś w poprzek dotychczasowych podziałów i dlatego jest tak trudna do zdefiniowania czy nawet uchwycenia.

Za współczesny, bardzo wyrazisty przykład ilustrujący pomysł Caweltiego może posłużyć postmodernistyczny komiks *Liga niezwykłych dżentelmenów* Alana Moore’a zekranizowany w 2003 roku przez Stephena Norringtona. Zastosowany podział jest jednoznaczny i nie wymaga wnikliwych badań ani szczegółowej wiedzy historycznoliterackiej: „konwencjonalne” są postaci wyjęte z dziewiętnastowiecznej powieści przygodowej i detektywistycznej, inwencja zaś obejmuje ich połączenie, wspólnie wykonywane zadanie oraz gatunek powieści graficznej, w którym zostały przedstawione ich perypetie. Cawelti właśnie dlatego wprowadza pojęcie „formuły”, że o innowacyjności decyduje nie pojedyncza forma (gatunkowa, narracyjna, fabularna itd.), ale oryginalny dobór elementów, który – jako całość – nie mieści się w ramach tradycyjnych poetyk.

Bohaterowie *Ligi niezwykłych dżentelmenów* działają w przestrzeni wiktoriańskiej Anglii – a więc w kontekście, w którym rozgrywa się akcja większości powieści, z których zostali zapożyczeni. Spotykamy tu kapitana Nemo z powieści Juliusza Verne’a *20 000 mil podmorskiej żeglugi* i *Tajemnicza wyspa*, doktora Henry’ego Jekylla i jego drugie wcielenie – Edwarda Hyde’a (Robert Louis Stevenson, *Dr Jekyll i pan Hyde*), Allana Quatermaina (Henry Rider Haggard, *Kopalnie króla Salomona*), Hawleya Griffina – tytułowego niewidzialnego człowieka z powieści Herberta George’a Wellsa (w oryginale noszącego imię Jack) czy wampirycę Minę Harker z *Drakuli* Brama Stockera. Już sam dobór bohaterów jest znaczący w kontekście „formuliczności” współczesnej kultury popularnej. Dość wspomnieć, że przywołane postaci były wielokrotnie wykorzystywane przez innych twórców. Czasami pojawiały się w roli samodzielnych bohaterów, czasami – jak u Alana Moore’a – w zestawieniach. *Liga niezwykłych dżentelmenów* mogła wydawać się nowatorska tym, którzy nie znali animowanego musicalu *Mad Monster Party?* Spotkanie Drakuli, Frankensteina, dra Jekylla i pana Hyde’a, niewidzialnego człowieka, Quasimodo i innych najpierw zostało przedstawione w postaci filmu w marcu 1967 roku, następnie zaś jako komiks, wydany pół roku później. Pomysł *Ligi...* nie należy zatem do zupełnie oryginalnych (ani w warstwie konceptu, ani w warstwie fabularnej), co trafnie podsumował jeden z polskich recenzentów tej steampunkowej powieści graficznej:

Autor nie kontynuuje dyskusji z klasykami, nie rewiduje, nie zaskakuje, nie pozwala bohaterom odnaleźć się na nowo, nie stawia ich w zaskakujących sytuacjach, nie analizuje ich nieznanych cech charakteru. Po obiecującym wstępie stają się tylko marionetkami, posłusznie podrygującymi na sznurkach – posłużyły tylko jako pre-

tekst, by opowiedzieć banalną historyjkę. Stosowanie odniesień w taki sposób, w jaki zrobił to Moore, to zwykła cytatologia i lep na muchy. Nie waham się stwierdzić, że Moore zmarował naprawdę wyśmienity pomysł.

(Błażejczyk, 2017)

Zarzucany Moore'owi przez Błażejczyka brak rewizji klasyki wynika – to już moja teza – z pozornej inwencyjności, która w rzeczywistości ukrywa konwencjonalność. Deklarowane nowatorstwo łączy się z nostalgicznym wspomnieniem przeszłości, które jest dość dobrze znanym i szeroko dziś stosowanym efektem maskowania „tego samego”. Wiktoriańskie postaci odgrywają ten sam spektakl, co Spiderman; śledztwo Ligi i rozwiązywana przez nią zagadka nie różni się od akcji Jamesa Bonda; efekty specjalne mają dorównywać najnowszym sensacyjnym produkcjom hollywoodzkim... Można by stwierdzić, że w ponowoczesnej kulturze wyczerpania w ogóle nie ma już miejsca na nowatorstwo i dlatego trzeba przetwarzać efekty uprzednio zastosowane. Nawet jeśli zgodzimy się z powyższym twierdzeniem (a nie powinniśmy tego czynić zbyt łatwo i pochopnie), pozostanie przyznać, że o atrakcyjności przekazu będzie świadczyć dobór elementów maskujących konwencje. Chodzi więc o pewien rodzaj wrażenia nowości, niepowtarzalności czy oryginalności, wytwarzanego jako odbiorcza reakcja na układ jednostek literackich (ze wszystkich poziomów poetyki tekstu).

2.

Tytułowe kategorie konwencji i inwencji łączą techniczną zmianę zachodzącą w nowych mediach z kulturą masową, stanowiąc – nie zawsze wyartykułowaną – podstawę oceny współczesnego przekazu kulturalnego. Przez przeciwników kultury popularnej konwencje bywają rozumiane jako schematy blokujące oryginalność, a inwencje jako elementy zaprzeczające tradycji. Przez zwolenników (lub życzliwych krytyków) konwencje są traktowane jako to, co zanurza nas w tradycji i pozwala swobodnie wybierać jej komponenty, inwencje natomiast – jako otwarcie na twórczą zmianę. Jak wyjść z tego aksjologicznego impasu?

Warto by było wrócić do szeregu pojęć, które proponuje Dwight MacDonald, a krytycznej analizie poddaje Umberto Eco: od *midcultu* do kiczu. *Midcult* definiowany jest przez MacDonalda – jak pamiętamy – jako „zepsucie Kultury Wysokiej” przez zapożyczanie wysokich (w tym awangardowych) tematów i środków oraz upowszechnianie ich w szerokim obiegu dla odbiorcy, który nie jest w stanie zrozumieć oryginalnego kontekstu. *Midcult* charakteryzuje się, według autora *Teorii kultury*

masowej, pięcioma cechami: po pierwsze, zapożyczając techniki awangardowe, dąży do ich uproszczenia i usatysfakcjonowania odbiorców; po drugie, pozwala zrozumieć przekaz dlatego, że został on już użyty; po trzecie, najważniejsze nie są treści ani środki, lecz założony efekt; po czwarte, tak przygotowany przekaz nazywany jest Sztuką; po piąte wreszcie, tak uargumentowany proces uprawomocnia nadawcę do sformułowania twierdzenia, że zaszło w tym przypadku spotkanie z kulturą (Eco, 2010: 133). Według MacDonalda rozkład wartości na linii konwencja–inwencja rozkładałby się następująco: konwencje muszą mieć już na początku ściśle przyporządkowane znaki estetycznej wartości (wysokie, niskie), a inwencja techniczna może je tylko obniżyć, prowadząc do powstania kiczu. Postawę taką, po wnikliwej analizie poszczególnych argumentów, krytykuje Umberto Eco:

Rodzi się (...) przypuszczenie, że kryterium wartości stanowi dla krytyka nieupowszechnianie oraz nienadawanie się do upowszechniania, i że w konsekwencji krytyka *Midcultu* wydaje się niebezpieczną inicjacją do takiej gry, w której coś jest *in*, a coś jest *out*, i w której wystarczy, aby coś, co początkowo było zarezerwowane dla *happy few*, stało się właśnie z tego powodu cenione i pożądane przez większą liczbę osób, a natychmiast to coś zostaje wykluczone z kręgu rzeczy wartościowych.

(Eco, 2010: 134)

Mozemy przypuszczać, że krytyka *midcultu* autorstwa MacDonalda, w czasach nowomediального rozpowszechniania treści aspirujących do miana kulturalnych, również opierałaby się na wstępnej selekcji wartości estetycznych (głównie ze względu na medium i zasięg odbiorczy) oraz niezmienności kryteriów oceny. Odwołując się do ustaleń Caweltiego, powiedzielibyśmy, że MacDonald jest przywiązany do formuł ortodoksyjnie klasycystycznych, przy czym definicja klasycyzmu jest mocno zatarta.

Eco idzie inną drogą: chce znaleźć złoty środek między wartością sztuki wysokiej, różnymi (często niezbyt wysokimi) potrzebami kulturalnymi przeciętnego odbiorcy, a kiczem. Ten ostatni termin Eco próbuje wyprzeć z rozważań MacDonalda i nadaje mu kształt quasi-definicji: „kiczem jest to, co wydaje się użyte; to, co dociera do mas lub publiczności średniej, ponieważ jest użyte, i co używa się (a zatem ulega zubożeniu) właśnie dlatego, że sposób, w jaki zostało użyte przez dużą liczbę konsumentów, przyspieszył i pogłębił jego użycie” (Eco, 2010: 155). Eco udowadnia jednak, że wykorzystanie konwencji nie musi od razu, jak twierdził MacDonald, generować kiczu. Prawdziwym niebezpieczeństwem związanym z *midcultem* nie jest bowiem wykorzystanie gotowych wzorów, uruchomienie schematów czy nawet rekonfiguracja motywów zaczerpniętych z uznanych dzieł artystycznych, ale takie

ich użycie, które nie pozwala się cytatorowi (szeroko rozumianemu) wtopić w nowy kontekst. Kolejny raz przywołajmy słowa autora *Apokaliptyków i dostosowanych*:

Kicz jest takim dziełem, które w celu uzasadnienia swojej funkcji, polegającej na wywołaniu efektów, chełpi się zewnętrznymi pozorami przyjętymi z innych doświadczeń i sprzedaje się jako sztuka bez zastrzeżeń.

(Eco, 2010: 172)

Właśnie kicz jest jednym z pojęć najczęściej łączonych z kulturą popularną. Uzasadnienie (często uproszczone) znajduje się we wskazanych przeze mnie na początku trzech aspektach waloryzowanych ujemnie. Uznaje się, po pierwsze, że modernizacja tradycji w kulturze popularnej odbywa się zawsze z pogwałceniem zasad tradycji. Po drugie, przyjmuje się, że sztuka ta jest obliczona przede wszystkim na efekt – a wywołanie prostych wrażeń prowadzi, jak wiemy, wprost do kiczu. Po trzecie wreszcie, zarzuca się sztuce popularnej, że jest kiczowata, ponieważ ma bardzo szeroki zakres oddziaływania (a przecież coś przeznaczone dla mas nie może być wartościowe...).

W sztuce XX i XXI wieku obserwujemy jednak ciekawe zjawisko oddzielania kiczu od formuł kiczu. Kicz byłby nieświadomym hołdowaniem prostym gustom, formuła kiczu zbliżałaby się do kampu, ale definiowanego szeroko, bez konieczności ideologicznego odniesienia do subkultury homoseksualnej (obszerny przegląd tematów związanych z tym zagadnieniem można znaleźć w: Czaplinski, Mizerka, 2012). Problemem dla zwolenników i przeciwników kultury masowej pozostaje jednak wyznaczenie „granicy intencjonalnej”. Gdybyśmy potrafili dokładnie ją określić, wówczas świadome użycie kiczu można by uznać za dowód wartości kultury popularnej. Spór będzie jednak trwał nieustannie, gdyż granicy takiej nie da się wyznaczyć... Wystarczy przeczytać reprezentatywny pod tym względem fragment powieści Michała Witkowskiego *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*:

Lata dziewięćdziesiąte się zaczynają, Koko-dzambo z każdej budy z kasetami dochodzi. Hej, dziewczyno, oo, spójrz na misia, aa! Białe rozy i Biały miś. Lata dziewięćdziesiąte! „Teleexpress” i Europa! Na prognozę pogody codziennie zaprasza szampon przeciwłupieżowy. Świat zwirował, krowy w kombinatach piją wino i słuchają muzyki poważnej, kometa w planetę leci wycelowana. W telewizji wybory prezydenckie, facet jakiś lewy w czarnych okularach i z czarną teczka, jak Filip z konopi. No, słyszane to rzeczy, żeby facet miał cztery paszporty, jakieś tam lewe pieniądze na Zachodzie zarobił i wszyscy myślą, że cała teczka w milionach, co Polakom rozda. A w innych teczkach różne papiery na swoich konkurentów. (...) Świat zmierza do dawnego zapowiadanego końca, który nastąpi w roku dwutysięcznym. Maszyna do kręcenia lodów kosztuje tyle, że jakby się wzięło kredyt, to do

końca życia się nie spłaci, przynajmniej uczciwie. Ale kredytów nie warto już brać, zważywszy na rychły koniec świata.

(Witkowski, 2007: 23)

Literacki montaż wspomnień z lat 90., odwołujący się do muzyki, telewizji, polityki i apokaliptycznych przepowiedni można interpretować dwojako. Pozytywna analiza opierać się będzie najpierw na ocenie kompozycji „modułowej” (połączeniu gotowych kiczowatych elementów), później zaś na przyjęciu, że zjawiska i przedmioty zostały wykorzystane celowo. Nostalgia łączy się tu z „puszczeniem oka” do czytelnika, który musi czytać kulturę popularną zawsze ze wstępnym założeniem: odwołujemy się do tradycji (konwencje), ale zawsze z dystansem (inwencje); odbieramy pewien przekaz, ale nigdy jako skończony. W tej optyce kicz jest narzędziem dystansowania i przestrzenią komparatystyczną pozwalającą oglądać nawet mało wartościowe artefakty w roli przedmiotów do recyklingu. Na marginesie możemy zauważyć, że doskonałą krytyczną diagnozę tego stanu rzeczy zaproponował przed niemal dwudziestu laty Tadeusz Różewicz (Różewicz, 1998).

Analiza negatywna zostanie poprowadzona odmiennie. Wyjściowe założenie o mniej wartościowej kulturze popularnej nakaże interpretatorowi wydobyć elementów wtórnych (konwencji ze znakiem ujemnym), które same zostaną ukazane jako kicz. Autorską intencję oceniać się będzie wyłącznie z perspektywy powielania klisz. Według tego założenia twórca wkłada w swoje dzieło tylko to, co ogólnie znane, co publiczność już wie i czego oczekuje. Kultura popularna w tej optyce będzie całkowicie pozbawiona inwencji – będzie wyłącznie samoreprodukującym się systemem, niezdolnym do wytworzenia czegoś oryginalnego, a przez to niezdolnym do włączenia w obręb sztuki.

Istnieje jeszcze trzecia możliwość czytania kiczu, którą można nazwać „lekturą symulakryczną”. Klisza – jak ta zaproponowana przez Witkowskiego – byłaby nie tyle obrazem na nowo reprezentującym minioną rzeczywistość kulturową (np. dla celów poznawczo-dydaktycznych), co zasłonieniem niemożliwości takiego odniesienia. Skoro bowiem kicz tworzy się w subiektywnym doświadczeniu odbiorczym i jest uwarunkowany kulturowo, to odwołanie do niego musi być związane z subiektywnym sposobem obrazowania. Na tę „kliszowość” dzisiejszej literatury nakłada się jedno znaczące odwrócenie, z którego od kilku dekad coraz silniej zdajemy sobie sprawę: wcześniej to literatura była źródłem wzorów dla filmu, dziś – film stał się sztuką wiodącą, a literatura próbuje naśladować stosowane w kinie efekty. Klisza odwołuje się do powtórzenia i powielenia, ale i do filmowej taśmy, na której utrwalono ciąg ruchomych obrazów. Czy uwiedzeni nimi nie zapominamy o rzeczywistości, która je poprzedza? Refleksyjne przesłedzenie procesu kinematografizacji literatury

pozwała wysnuć wniosek odmienny od dotychczasowych: kultura popularna konwencjonalizuje inwencje. Nie chodzi tu o proste wartościowanie, w którym rozdziela się dawne nowatorstwo od współczesnej schematyczności. Przez konwencjonalizowanie inwencji rozumiem raczej pewien rodzaj standaryzowania opowieści, które są pociągające dla wybranych grup odbiorców¹. W przypadku Witkowskiego jest to opowieść o transformacji ustrojowej ubrana w „filmowy” kostium wyprawy drobnego cwaniaczka do Lichenia. Zarówno chwyt wizualny, językowy i zakres tematów był niegdyś inwencyjny, teraz zaś przetwarza się go, by oswoić przeżyte.

3.

Wielu mniej i bardziej wykształconych estetycznie odbiorców traktuje kicz przede wszystkim jako wyjawianie efektów niedostosowanych do natury sztuki, co prowadzi ich do wniosku, że większość produkcji kulturalnej² jest dziś kiczem. W mojej ocenie wartościowanie powinno zostać przeprowadzone inaczej. Po pierwsze dlatego, że wiele dzieł jest tworzonych świadomie poza obrębem „sztuki”, a te, które chcą do niej należeć, odwołują się wciąż do estetycznej wrażliwości odbiorczej i pewnych kompetencji kulturowych. Jest mi bliska (przypuszczam, że Eco również) konstatacja Lesliego A. Fiedlera, autora artykułu o znamienym tytule *Środek przeciw krańcom*:

Byłoby mi przykro, gdyby moje wywody zostały zrozumiane jako obrona tego, co jest banalne, mechaniczne i nudne (a naturalnie jest tego mnóstwo) w kulturze masowej. Jest to jedynie kontratak na tych, co poprzez napaść na tę banalność i pospolitość starają się ugodzić w nerw żywotny wszelkiej coś wartej literatury. Kto jest choć trochę wrażliwy na sprawę wyobraźni, będzie na pewno wołał, żeby jego dzieci czytały najbardziej prostackie bajki o Złych i Dobrych walczących o Miasto Człowieka, niż żeby recytowały grzeczne wierszyki czy obierały za swoją lekturę higieniczne sprawozdania o sklepach samoobsługi i farmach bez krowiego nawozu.

¹ Podobną definicję przedstawiła przed kilku laty Maryla Hopfinger: „Utwory literackie, które proponuję zaliczyć do komunikacji literackiej, mniejszą wagę przywiązują do niepowtarzalności. Ich autorzy opierają się na znanych wzorach, świadome powtórzenie jest ich strategią. (...) Celem tej literatury jest pozyskanie szerokiej publiczności. Talent nie odgrywa tu roli demiurgicznej, lecz sprawnościową, a sukces polega na umiejętnym wypośrodkowaniu między znanym i uznanym schematem a jego trafną modyfikacją, na grze między powtórzeniem a zmianą” (Hopfinger, 2010: 43).

² Świadomie używam tu odwołania do teorii utowarowienia sztuki sformułowanej przez Szkołę Frankfurcką.

Jednak większość ciała nauczycielskiego jest po stronie mentalnego nawozu. I oni to przewodzą w napaściach na kulturę masową.

(Fiedler, 1959: 110)

Wiele zmieniło się od końca lat 50., kiedy Czesław Miłosz cytował te słowa w antologii poświęconej kulturze masowej, ale szkoła (czy uniwersytet) wciąż ma problem z ustosunkowaniem się do przemian medialnych i towarzyszących im przemian kulturowych. Zatrzymajmy się na chwilę nad tą kwestią. Większość – i to bez względu na wiek i wykształcenie – upatruje problemów szkoły w nadmiernie konserwatywnym bądź nadmiernie liberalnym podejściu do mediów i kultury popularnej. Podczas gdy pierwsi chcieliby zachować tzw. tradycyjny kanon dzieł sztuki (mieszczący w sobie jednak utwory tak różne, jak *Pieśni* Kochanowskiego, *Romantyczność* Mickiewicza i *Sklepy cynamonowe* Schulza), drudzy proponują do analizy współczesne seriale i performance medialne. I jedni, i drudzy próbują prześledzić utrwalone konwencje historyczne, a tam, gdzie wydają się one niewystarczające, muszą zostać uzupełnione o nowatorskie rozwiązania tematyczno-techniczne. Problem jednak, jak się zdaje, leży gdzie indziej, do czego przekonuje Frank Furedi, autor książki *Gdzie się podzieli wszyscy intelektualści?*:

Niestety, debaty na temat edukacji, kultury i sztuki zostały zdominowane przez dwie opcje – obu przyświecają antydemokratyczne idee dotyczące jednostki ludzkiej. Mniej liczna grupa wciąż obstaje przy tym, że demokratyzacja życia intelektualnego i kulturalnego nieuchronnie prowadzi do upadku standardów. (...) Dominuje opcja pozornie i świadomie antyelitarna. Nieustannie afirmuje ona powszechne uczestnictwo, dialog publiczny i wielogłosowość. W istocie jednak jej przedstawiciele nie wierzą, że ogół obywateli jest zdolny uczestniczyć w kulturze i korzystać z jej najcenniejszych wytworów.

(Furedi, 2008: 29)

Ważnym zagadnieniem związanym z retorycznym pytaniem stawianym przez Furediego jest kształcenie odbiorców mediów i rozumienia literatury jako jednego z równoprawnych (a nie – jak dotąd – uprzywilejowanych) składników poszerzającego się pejzażu medialnego³. Sądzę, że do takiego efektu można doprowadzić

³ Według Maryli Hopfinger przy zestawianiu literatury i sztuk audiowizualnych należy stosować pojęcie paraleli, a nie analogii. To pierwsze przywodzi bowiem na myśl częściową symetryczność zjawisk, podobieństwo wybranych cech czy możliwość porównania odrębnych przedmiotów, w przeciwieństwie do drugiego, które mogłoby „sugerować nie tylko podobieństwo, ale nadto odpowiedniość, a nawet zgodność” (Hopfinger, 2010: 191). W pułapkę „analogii” wpada wielu przedstawicieli krytyki pozornie antyelitarystycznej, którzy pokazują zasady tworzenia sztuk

między innymi poprzez zastosowanie modelu, coraz powszechniejszego, który posługuje się popkulturą jako narzędziem kształcenia i oceny – nawet na poziomie uniwersyteckim⁴.

20 lat temu szeroką dyskusję wywołał przygotowany przez Zbigniewa Libere obóz koncentracyjny z klocków lego. Dziś trudno powtórzyć „krytyczny sukces” tego przedsięwzięcia, ale warto przyjrzeć się projektom powstającym na bazie tej idei. „Historie z klocków” nie muszą opierać się już co prawda na szokowaniu widza poprzez wprowadzenie kontrastu. Najpopularniejsze współcześnie źródło audiowizualne, czyli portal YouTube, zawiera setki filmów, w których animowane postaci z Lego (lub podobnych klocków innych firm) przedstawiają wydarzenia historyczne⁵ lub fabuły literackie. Wśród tych ostatnich wyróżnia się vlog *Sommer's World Literature to go* prowadzony przez Michaela Sommera⁶. Autor animuje figurki, ilustrując znane dzieła światowej literatury: *Zbrodnię i karę*, *Fausta*, *Cierpienia młodego Wertera*, *Ulissesa czy Antygone*, ale również *Natana mędrca* Lessinga, kilka opowiadań Poe'go oraz *Przemianę* Kafki. Pozostawiam na boku pytanie o wszelkie internetowe wideostreszczenia (ich sens, jakość, wpływ na proces edukacji literackiej), by zająć się kwestią ważniejszą dla moich rozważań: jak czyta odbiorca kultury masowej, który analizę i interpretację poszerza o warstwę wizualną, nieograniczoną przez środki tradycyjne. Dzięki mediom pojawiają się trzy nowe przestrzenie porównań.

W pierwszej dochodzi do konfrontacji tekstu z ruchomym obrazem. Oczywiście z taką konfrontacją mamy do czynienia od ponad wieku w przypadku filmów kinowych, ale dopiero od kilkunastu lat w wersji „wideoklipowej” – inaczej zdynamizowanej i wymagającej innego odbioru. Wystarczy proste zestawienie: *Zbrodnia*

wizualnych poprzez system narzędzi literaturoznawczych „dostosowanych” do nowego medium. Być może jest to zresztą spuścizna po myśleniu kategoriami omnipotentnej poetyki?

⁴ Tak tytułuje swój artykuł o praktyce pedagogicznej jeden z socjologów (por. Clapton, 2015). Clapton pokazuje, co zresztą oczywiste dla większości praktykujących, zaangażowanych w swą pracę nauczycieli, że najpierw należy zbudować porozumienie z uczniami, znaleźć komunikacyjną przestrzeń opartą na wspólnej wiedzy o świecie, by zwiększyć nie tylko atrakcyjność zajęć, ale przede wszystkim zdobyć punkt wyjścia do poznawania wiedzy „tradycyjnej”, „naukowej” czy prowadzenia jakiegokolwiek pogłębionej dyskusji.

⁵ Do ciekawych projektów „historycznych” należą „inscenizacje” wielkich bitew, które można znaleźć np. na kanałach Brick Dictator (<https://www.youtube.com/playlist?list=PLYORe6UnR-MIspGnJYAww72Mcci0UA-GSi>) i Brick Dodger (<https://www.youtube.com/user/BrickDodger/playlists>). Istnieją także animacje, które przedstawiają w ten sposób historię danego kraju lub jedno ważne wydarzenie (w polskich wersjach przeważają animacje bitwy pod Grunwaldem i wydarzenia związane z II wojną światową).

⁶ Kanał dostępny jest pod adresem: <https://www.youtube.com/channel/UCbagsbpXwlh-06P1QMhrf44A> [dostęp 22.01.2017].

i kara jako książka ma 500 stron (lektura zajmuje ok. 10–12 godzin), adaptacja filmowa (np. w reżyserii Josepha Sargenta z 1998 roku) mieści się w 2 godzinach, natomiast klip umieszczony na portalu YouTube zajmuje 11 minut.

Na drugim poziomie możemy przeprowadzać porównanie między profesjonalnym a nieprofesjonalnym. Łatwy dostęp do nowoczesnych narzędzi i środków technicznych sprawia, że to, co niegdyś było dostępne dla wyspecjalizowanych wytwórni filmowych, dziś może zostać stworzone przez uczniów i studentów (także kierunków nietechnicznych). Spostrzeżenie to jest już przynajmniej od kilku lat truizmem, ale chyba wciąż nie wyciąga się z niego wystarczających konsekwencji, pozostając na poziomie stwierdzenia. Tymczasem porównanie artystycznych i technicznych chwytów przejmowanych przez młodych odbiorców pozwala na przesłedzenie procesu percepcyjnego oraz przyjrzenie się audiowizualnej interpretacji innych dzieł.

Na trzecim poziomie musimy zapytać o stopień powagi w odniesieniu do poruszanego tematu. Skoro o dramacie obozów koncentracyjnych możemy opowiadać z pomocą klocków lego, a o zabójstwie dokonanym przez Raskolnikowa i jego sumieniu z pomocą lalek, to żadne zdarzenie nie będzie już miało wystarczającej miary etycznej. W każdym porównaniu może jednak dojść – tak jak zaplanował to Libera – do wywołania refleksji właśnie poprzez „umniejszające”, deprecjonujące medium. Właśnie dlatego, że opisane zjawisko przywykliśmy opisywać innym językiem, wrażenie robi na nas sama zmiana. Pozostaje pytanie: jak długo ten efekt medialnego szoku da się utrzymać i co stanie się po wyczerpaniu nowomediálních możliwości?

4.

Działalność komparatystyczna w perspektywie nowych mediów i kultury popularnej okazuje się działaniem dość paradoksalnym. Wychodząc z pozycji elitarnych, przypisujemy sobie kompetencje, umiejętności czy właściwości, które nie są – lub w małym stopniu są – związane z poszukiwaniem wiedzy (przykładem „arystokratyczne” nastawienie Clementa Greenberga, „merytokracja” Michaela Younga czy „mediokracja” Neila Postmana). Wychodząc z pozycji pozornie egalitarnych, narażamy się na zarzut przypochlebiania się gustom publiczności, której możliwości kulturalne oceniamy nisko. Obydwa te podejścia są pochodną coraz ściślejszego wiązania trzech sfer, które zaczyna się przed wiekiem: literatury (kultury), techniki i kultury popularnej. Edukacja zaś nieustannie pyta o sposób ustosunkowania się do tych zjawisk.

Prawdziwie „demokratycznej” odpowiedzi udziela Steven Berlin Johnson, autor książki *Wszystko, co złe, jest dla Ciebie dobre. Jak współczesna kultura popularna czyni nas mądrzejszymi* (Johnson, 2005). Johnson pokazuje (odwołując się do argumentów psychologicznych, kognitywistycznych, ale też właściwości strukturalnych tekstów i programów), że kultura popularna i media w ciągu ostatnich 30 lat tak skomplikowały swój przekaz, iż dyskusja sprzed półwiecza jest już zupełnie nieaktualna. Przypatrzmy się podawanym przez Johnsona przykładom.

Po pierwsze, autor przekonuje, że w filmie i telewizji do dawniejszej konwencji przekazu treści (oznaczającej odbiór pasywny) doszła inwencja w postaci wielowątkowości. Kiedy przypatrzmy się narracyjnej strukturze serialu przygodowego z przełomu lat 70. i 80. oraz jednemu z popularnych dziś seriali kryminalnych, z łatwością dostrzeżemy formalne komplikacje tych drugich i puste miejsca, jakie pozostawiają one aktywności umysłowej odbiorcy. Johnson proponuje też porównać „sieci społecznościowe bohaterów” (*social network*). Po drugie, sytuacja kulturalna zmienia się również pod wpływem gier. Nie są już one często tym, czym były dawniej: oprócz konwencji rozrywkowej przynoszą inwencję estetyczną i – co dla Johnsona najważniejsze – wymagają od odbiorcy oceny ryzyka (*risk management*) i podejmowania decyzji (*decision-making*). To zaś przygotowuje odbiorcę do podejmowania konkretnych ról życiowych. Po trzecie, w dzisiejszej kulturze ważne są kompetencje wizualne, manualne i narracyjne, a tych, według autora *Wszystko co złe...* nie nauczymy się wyłącznie z książek. Część rozważań Johnsona już w samych założeniach ma być kontrowersyjna, jednak przedstawiam je w celu wyrazistego przeciwstawienia dzisiejszej mediokracji i dawnej arystokracji.

W tle wciąż pozostaje pytanie o status literatury i jej miejsce w opisywanym układzie. Wysuńmy wreszcie to pytanie na pierwszy plan. Niektórzy na problem literatury patrzą przede wszystkim z zewnętrznej perspektywy **medialnej zmiany** (od rękopisu do multimediów). Na poziomie analizy i interpretacji spostrzeżenia te mogą prowadzić do zbudowania historyczno-kulturowej ramy (*kulturowa historia mediów*), na poziomie interesującego nas tu wartościowania – do oceny szans lub zagrożeń inwencji dla przekazywanych treści. Są i inni, którzy próbują oceniać utwory powstające w nowej konfiguracji z wewnętrznej perspektywy **dzieła jednostkowego**. Interpretacja uzupełnia tu analizę, ale zamiast skupiać się na projekcji sądów na temat mediów i kultury popularnej na literaturę, po prostu zajmuje się poszczególnymi artefaktami. Perspektywa zewnętrzna może przybierać kształt znany z ustaleń krytyki elitarniej (skrajny w wykonaniu MacDonalda), ale i egalitarnej (skrajnie liberalny w ujęciu Johnsona), perspektywa wewnętrzna zaś przybiera najbardziej kompromisową postać w interpretacyjnych komentarzach Eco.

Ostatnie pytanie o wartościowanie wydaje się najbardziej niepokojące: jakie uprawnienie otrzymuje każdy z tych typów lektury, skoro autorzy opracowań odwołują się do pewnych idealnych typów odbiorczych (odbiorców wirtualnych, wyobrażonej publiczności) i od razu opatrują je etykietą poziomu kompetencji odbiorczych? Jedną z propozycji jest zawieszenie wartościowania „mediów” *en bloc*, a podjęcie wartościowania wpływu medium na konkretne dzieło; zawieszenie wartościowania „kultury popularnej” i „kultury wysokiej” na rzecz wartościowania indywidualnych „tekstów kultury”. Być może jednak zabieg ten jest zbyt łatwym kompromisem z niechętną wiedzą medialną kulturą masową powodującą wycofywanie się intelektualistów?

5.

Zapytajmy wreszcie, czy fryzjerem, od którego zaczęliśmy te rozważania, nie jest najbardziej elitarny krytyk, którego za Choromańskim tak moglibyśmy ocenić:

Ileż bohaterskiego piękna jest w odrąceniu dłoni żebraka! Nie daje mu się jałmużny, ale czyż puszcza się go z próżnymi rękoma? Przenigdy. Daje mu się wysoce idealną naukę: pomagaj sobie sam... I tylko wobec nicponiów bardzo uporczywych, wobec ładaco potępionych nieodwołalnie ma każdy prawo machnąć ręką i rzec: – „Pal cię diabli! Masz tu trzy ruble!”

(Choromański, 1915)

W nowej komparatystyce literackiej w otoczeniu popkulturowo-medialnym potrzeba zatem nowego rodzaju krytyka: uczestnika szanującej wiedzę, empatycznego obserwatora gotowego do działania, znawcy konwencji, który jest otwarty na inwencje: kulturowe, techniczne i literackie.

Bibliografia

- Choromański, Leon. „Fryzjeryzm (felieton)”. *Co Tydzień. Pismo ilustrowane poświęcone chwili bieżącej* 10 (1915).
- McQuail Dennis. *Teoria komunikowania masowego*. Przeł. Marta Bucholc, Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Cawelti John G., „The Concept of Formula in the Study of Popular Literature”. *Popular Culture. Production and Consumption*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001.
- Błażejczyk Michał, „Krytycznie o «Lidze niezwykłych dzentelmenów»”. Tekst dostępny na: www.zeszytykomiksowe.org/lxg [dostęp: 25.01.2017].
- Eco Umberto. *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*. Przeł. Piotr Salwa, Warszawa: W.A.B., 2010.
- Kamp. Antologia przekładów*. Red. Przemysław Czapliński, Anna Mizerka. Kraków: Universitas, 2012.
- Witkowski Michał. *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. Warszawa: W.A.B., 2007.
- Różewicz Tadeusz. *zawsze fragment. recycling*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1998.
- Hopfinger Maryla. *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- Fiedler Leslie Aaron. „Środek przeciw krańcom”. *Kultura masowa*. Przeł. i oprac. Czesław Miłosz. Paryż: Instytut Literacki, 1959.
- Furedi Frank. *Gdzie się podziiali wszyscy intelektualiści?* Przeł. Katarzyna Makaruk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008.
- Clapton William. „Pedagogy and Pop Culture: Pop Culture as Teaching Tool and Assessment Practice”. Tekst pobrany z: <http://www.e-ir.info/2015/06/23/pedagogy-and-pop-culture-pop-culture-as-teaching-tool-and-assessment-practice> [dostęp: 15.01.2017].

“Conventions” and “Inventions” – Popular Culture and Media as a Comparative Literature Issue

Summary

The main aim of the article is to indicate the manners in which changing models of culture transmission influence literature reception. It is assumed that there is nothing radically traditional and nothing radically new in contemporary culture: media and mass culture combine conventions and inventions for their own purposes. Therefore

“new comparative literature” involves “new reading” and “new teaching” that includes not only books, but also film adaptations, graphic novels or YouTube (and similar) video presentations. Arguments for and against popular culture – a still life academic debate – are presented in the article.

Keywords: comparative literature, popular culture, media and literature, literature and culture education

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, kultura popularna, media a literatura, edukacja literacka i kulturowa

Brigitte Schultze
Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Hybridity Maintained, Reduced, Abolished and Redefined: The Czech Graphic Novel *Alois Nebel* (Jaroslav Rudiš, Jaromír 99, 2006) in Polish and German

1. Introduction: Graphic Novel and cult figure

The status of the Graphic Novel *Alois Nebel* in contemporary Czech cultural life is highlighted in the supplement to *Literární noviny* of January 2015. The critic Radim Kopáč starts his article on “Czech comics at the peak” by stating that Jaroslav Rudiš and Jaromír 99 “with their trilogy *Alois Nebel*” had opened up “the path” (for comics) to the “broad [Czech] public” (Kopáč, 2015: 18).¹ *Alois Nebel*, indeed a remarkable contribution to 21st century comic,² abounds in hybrid constellations and markers of hybridity.³ The German and the Polish versions of the Graphic Novel⁴ cannot but deviate from the intellectual, emotional and aesthetic sense contained in all these ‘hybridities’. This study will try to outline the challenge to comparative studies contained in *Alois Nebel* and two neighbouring Middle European versions of this intermedial project. It will, however, not include the fourth volume, “At the track” (*Na trati*), first appeared in book form in 2008.⁵ Likewise, the scholarly literature

¹ All translations from Czech, Russian and further languages – if not indicated otherwise – are mine B.S.

² Introducing “The comics of the year”, Thomas von Steinaecker states: “Every now and then, there is a comic redefining the rules of drawing and telling.” (Steinaecker, 2014: 13).

³ This study follows my previous article (Schultze, 2015).

⁴ There may be further translations accessible by now. An English version could not be found.

⁵ This volume introduces additional personnel and is – as concerns the distribution of pictures and narrative text – more in line with traditional comic literature. The German translation was done by another translator than the trilogy in 2013 (Rudiš, Jaromír 99, 2013).

concerning the history of Czech comics⁶ and a host of specific topics, e.g. linguistic problems of comic literature, can only occasionally be included in this study. Specific attention will, however, be drawn to Alois Nebel as a cult figure. There is hardly any advertisement concerning *Alois Nebel* without mention of cult-status. For instance, Czech television announced the “inacted and drawn film” as “film adaptation of the cult comics *Alois Nebel*” (*Alois Nebel*, 2015); in 2012, the Czech Centres in Munich invited to an “Exhibition Alois Nebel” introducing the event as “comics” “about the melancholic railwayman, who has become a case of cult in Bohemia long ago” (“Výstava Alois Nebel v Mnichově”). With respect to cult-status, then, the transfer of the “melancholic railwayman” Alois Nebel into Polish and German can be a challenge to comparative studies.⁷ After all, Alois Nebel is not an icon of international and transcultural pop culture as, e.g., Batman, but a cult figure rooted, as will be shown, in Rudiš’s family traditions and in Czech historical experience. So there is a specific offer of personal identification for many Czechs. The presumable ‘ingredients’ of cult-status and the chances of communicating such contexts to recipients from other countries will have to be looked into.

In the following, the coming into being of the trilogy and main contents of the trilogy will be given in details necessary for comparative analysis; this will include some personal traits of the central character and narrator of the Graphic Novel (paragraph 2); a further paragraph (3) is devoted to the make-up of the Graphic Novel, including different types of paratext, and hybrid constellations as well as markers of hybridity in the source text; the central part of this study (par. 4) concerns the handling of markers of hybridity in both translations; problems of transplanting cult figure and cult-status will be considered separately (par. 5); final remarks concern possibilities of future research around *Alois Nebel* (par. 6).

⁶ A substantial contribution to the topic which might inspire experts in other countries is the encyclopedia of Czech comics (*Dějiny českého komiksu 20 století*, 2014). In his book report (“the most beautiful book of the year”), Jaroslav Císař emphasizes the exemplary editor achievement of this publication (Císař, 2015:14–15).

⁷ With respect to cult-status, comparative studies on a number of transmedial classics probably keep being desiderata.

2. A Middle European setting: between private experience of life and shared history

Jaroslav Rudiš, an author, playwright, translator, journalist and amateur-musician, was born in Turnov (Eastern Bohemia) in 1972. Mainly “living and working between the Czech Republic and Germany” (Rudiš 2013b: 36/IV) and writing Czech and German, Rudiš has been cooperating with writers, theatre producers, musicians and painters for many years (cf. Schultze 2015). Transculturality and intermedialities, i.e. plenty of hybrid constellations, are markers of Rudiš’s activities. The same goes for his partner in the long-term project *Alois Nebel* – Jaromír 99, i.e. Jaromír Švejdlík. Born in Jeseník (formerly Freiwaldau, Northern Moravia) in 1963, Švejdlík works as painter and musician, writes texts (poetry) for the cult-band Priessnitz (cf. Jaromir 99).

Appeared in single parts between 2003 and 2005 and in one volume in 2006 and 2011 (Rudiš, Jaromír 99, 2011),⁸ the trilogy *Alois Nebel* contains and reflects a certain portion of autobiographical material: handicapped by wearing glasses (and certainly also from other reasons), Jaroslav Rudiš could not make his passion for traditional Middle European trains and railways a profession.⁹ Two of his family members, however, his grandfather Alois, a pointsman, and an uncle, a station-master in Sudetenland, could serve as models for the railwayman Alois Nebel (cf. Mrazková, 2011: 30). Of course, the name of the central character and narrator is already a case of hybridity – in synchronic and diachronic perspective: the first name Alois (much less familiar to Northern Germans than to Bavarians), probably goes back to the Old High German noun “Alwisi” – ‘the very Wise’ (cf. “wisdom”) (“Alois”, 1978: 12). From German speaking regions, the name spread to Italy and further countries. The family name, “Nebel” (‘fog’, ‘mist’), among others, refers to the railway man’s personal fate and specific capacities: whenever fog falls down on the railway station, the man – haunted by trauma – starts visualizing and memorizing events from personal life and collective history. The “Nebel” triggering such memories also stands for a host of secrets (family secrets,

⁸ This source text is quoted in square brackets by the numbers of pages derived from the German edition.

⁹ The author’s first novel, *Nebe pod Berlinem* (The Sky under Berlin, 2002), shows and reflects life in the German capital from the perspective of the system of local traffic, first of all the U-Bahn (underground trains). Cf. Schultze, 2015.

personal deficiencies and errors) never elucidated throughout the novel.¹⁰ In a way, the family name implies an instruction for recipients. Active recipients may and should try to decipher some of the secrets in and behind the “fog”. Being haunted by trauma, Alois Nebel has become a loner, satisfied with his job and his private passion – the collecting of old timetables. The hallucinations cause Alois’ being taken to a lunatic asylum for some time.

Obviously in order to help recipients through the truly entangled content of the Graphic Novel, the blurbs of the different editions, including the translations, but also information spread on Internet, offer outlines of what is shown and told in every volume. This component of paratext¹¹ will be given in full length, in a working translation close to the source text:

Bílý Potok (‘White Brook’, ‘rivulet’)

A small railway station in the Silesian mountains (Germ. Altvatergebirge), which trains cross to and fro, and the signals and platforms of which sometimes disappear in the mist [fog], hiding strangeness [oddness]. One lunatic asylum [Mental Home], the corridors of which people cross, for whom even these smallest train stations are a bit large, but in the mist they often see their end. One man, whom they call the Mute, since he even does not talk, when electric shocks are flowing through his head. After this he will listen more carefully.

Hlavní Nádraží (Main Station, i.e. Prague)

Someone wants to see the lighthouses on the Isle of Rügen, someone wants to order a coffee in Paris, and someone wants to see the prettiest railway station in Bohemia. Alois Nebel, the discharged narrator, who sees in the fog things others never see, comes to Prague. The building of the Main Station early uncovers its secrets. He tells himself that whoever goes away from here, will never return.

Zlaté Hory (Golden Mountains)

A forsaken [lost] railway line. Gold hidden under the mountains. Clouds filled with rain. A Polish murderer flying, in search of his father. The action shifts back to the mountains, where the dark past of Sudeten uncompromisingly is permeating with

¹⁰ A case of Indoeuropean etymological relationship is given by the fact that the German noun “Nebel” contains the Czech noun “nebe” (‘sky’, ‘heaven’) – at the same time an intratextual trace to Rudiš’s first novel *Nebe pod Berlínem* (cf. note 9). A further semantic dimension is opened up, when the family name is read backwards: the name likewise contains “Leben”, i.e. ‘life’.

¹¹ The importance of paratext – so far not always considered adequately in comparative studies and comparative translation studies – is stressed by Jaroslav Špírk (Špírk, 2014: 19, 29, 144–147 *passim*).

the present. Alois Nebel's life hit high water and finally also great love. The secret history [event] of the Mute comes to an end [is being completed].¹²

The formula 'the action shifts back' ("Děj se přesouvá") indicates a further case of inter- and transmedial hybridity in the Graphic Novel: a connection with the medium film. The medium film (maybe also television) is also implied in further information on the title page: "In the main role Alois Nebel" – "Theme and scenario Jaroslav Rudiš" – "Theme and illustrations Jaromír 99". In a way, the vocabulary "illustrations" ("ilustrace") is playing with picture-text hybridity, since the genre comics, other than illustrations (changeable visual 'decoration', added to a text) (Schultze, Weinhagen, 2007: 1661) is based on interrelation and interplay between text and pictures (drawings), sometimes with a dominating role for the pictures. Play and humor around a host of hybrid constellations is, indeed, an aesthetic marker of the Graphic Novel *Alois Nebel*.

3. Between past and present, geographical fixed points and open landscape, picture and text: cases of hybridity

Different from many other Graphic Novels, the trilogy *Alois Nebel* does not count the pages. The missing of pagination may be interpreted as a case of hybridity between traditional comics counting pages and film based on different types of segmentation.¹³ The turns from one volume to the next are, so it seems, 'graphically mystified', so the trilogy appears as a whole.¹⁴ Next to artistic device of film, Jaromír Švejdík had gained "inspiration" from "American comics of the 50ies, socialist realism and motives of old scissor-cuts made in paper, still a typical form of popular artistry in Jeseník" (*Alois Nebel*). So Švejdík's inspirations themselves are a case of cultural mixture, i.e. of hybridity. Ethnical, cultural, linguistic and further hybridity is also given by Middle European past and recent past called to mind: concentration camps and holocaust, the expulsion of Germans from Bohemia and

¹² These sketches of main content obviously play with mysteries and secrets throughout the action; at the same time, they predict openness between picture and text as aesthetic device in the trilogy.

¹³ The German version of *Alois Nebel* (Rudiš, 2014) uses pagination irregularly, so the pagination missing can be completed. This edition is quoted as D in square brackets.

¹⁴ Since I have the single volumes of the Polish translation at my disposal, there is a possibility of verifying the turns from volume to volume.

Moravia at the end of the Second World War, the end of communism (1989/90) with dealers and criminals (Poles, Russians) profiting from the chaotic situation etc.

There are mainly four types of hybridity to be observed: intermedial hybridity (1), linguistic hybridity (2), graphic hybridity (3) and hybridity of discourse (4). In many examples, these categories overlap. A choice of examples may illustrate the amount of diversification and prepare comparative analysis between the source and both target texts.

(1) It is important to note there is a certain amount of pictures covering one or two pages with no text at all. Some of these black-and-white pictures indeed recall scissor-cuts. ‘Intermedial information’ is given by narrative text at the bottom of the page reflecting on what is to be seen on the picture, in pieces of dialogue, quoted thoughts, sign-boards within the pictures etc. A further variant of intermediality – text and music – is brought to mind by one of Jaromír Švejdík’s poems, *Nacht und Nebel* (Night and Fog) texted and composed for the band “Priessnitz”. In this instance, the name of the composer, Petr Kružík, replaces the medium music [337].

(2) The dominant type of linguistic hybridity consists in the basic Czech text combined with German, Russian, Polish, Slovak or English textual units. The frequency and diversification of Czech-German hybridity excels the other patterns. German is introduced in the beginning of the trilogy, when Alois – in sudden “mist” (“mlha”) – sees two Nazi officers jumping down from a railway engine, shouting at him. The Nazi salute “Heil Hitler” is followed by two questions: “Wo ist deine Großmutter? Wo ist die rote Schlampe?” (“Where is your grandmother? Where is the red bitch?”); “Hast du Wasser?” (“Do you have water?” [19]). Alois admits he knows a little German. He shows the officers the water tap, so masses of wounded soldiers accompanied by nurses can come out of the train to get something to drink. Czech-German linguistic hybridity carries on the next two pages [20–21]. Pieces of memory and reflection reported by the disquieted railwayman are combined with pieces of German text – i.e. thoughts of single soldiers (“Scheißleben”, ‘shit life’) and of one of the nurses (“Er ist sympathisch. Wie mein Bruder.” – ‘He is likeable. Like my brother’) and utterances articulated aloud: “Ich bin allein” (‘I am alone’). The German text is given as a series of fotos.

When Alois’ memories go back to the opening of the railway station (1888) and to his great-grandfather and grandfather who had already worked there, the sketch of a mountain range with German names (“Glaser Berg”) and an excerpt from “Meyers Reisebücher” (‘Meyers’ travel books’) informing about water-cures by “Doctor Prießnitz” in Freiwaldau and Gräfenberg illustrate the memories [42–43]. In the already mentioned lyrics by Jaromír Švejdík, the headline and the refrain

are German – *Nacht und Nebel*, ‘Night and fog [mist]’ – the personal experience articulated is given in Czech [337]. Czech-German linguistic hybridity also occurs several times in connection with Auschwitz (“Arbeit macht frei” [257, 262]).¹⁵

Cases of Czech-Russian linguistic and graphic hybridity are to be observed in the beginning of the trilogy. When Alois mentions Russian (i.e. Soviet) soldiers in an old fortress getting munition and brown coal via his station, bits of small talk are being quoted: “Českie ženšćiny cholodnye” (‘Czech women are cold’ [26]). Such pieces of dialogue are rendered in Cyrillic script. Another detail is the “Šašlik-train” from Irkutsk carrying goods for the celebration of the October Revolution. And Alois recalls Russian soldiers trying to escape from their army. One picture shows an almost bald-headed soldier looking out of the train-window, thinking to himself: “Prokljataja žizn” (‘Damned life’ [29]). An escaped Russian, Volodja, who had found shelter on Alois’ attic for a while, finally gets killed by his own people. Several cases of Czech-Russian hybridity, mainly small lexical units, are connected with this episode.¹⁶ Further examples are built on Czech-Russian linguistic hybridity in Latin script.

Since there are much less instances of Czech-Polish or Czech-Slovak, and even less of Czech-English hybridity, readers of the source text will be less challenged by this variant of language mix. For instance, when the Mute – suspected of having killed his mother – is taken to Kraków by a Polish police man, there is a sequence of short Polish texts: “Kwaśniewski, polska policja kryminalna” – “Czy ją zabiłeś?” (‘Kwaśniewski, Polish criminal investigation’ – ‘Did you kill her??’ [96]). English is, e.g., used when one of the drug addicts in the Medical Home is feeling himself as one of the “riders on the storm” [59]. Further linguistic and graphic hybridity is connected with Japanese [152–153]. A specific case are the inner-Czech varieties – literary, common and spoken Czech (cf. Schultze, 2015). In the beginning of the trilogy, the business-minded pointsman Wachek tells a friend on telephone he has organized pink-coloured, high octane petrol: “růžovej, vyoktanovej” [19]. It is impossible to communicate to target side readers Wachek is using the phonological variant “-vej” instead of “-vy”. Further traces of linguistic hybridity could be named.

(3) Graphic hybridity is, first of all, given by Latin and Cyrillic script. The Japanese characters will probably be taken as part of the picture-based program. Graphic diversification also consists in alternation between black script on white ground (the dominant pattern) and white script on black ground, e.g. in several

¹⁵ See also pp. [137, 166, 197, 246, 251, 255, 260–262, 289–290 passim].

¹⁶ Cf. also pp. [25, 30–32, 135, 155, 164, 196, 212].

German textual units [19–21, 43]. Graphic and linguistic hybridity are also used as comic device. For instance, Cyrillic script and Russian and English language are combined, when a Russian asks a taxi driver: “Glavnyj vokzal. Chau mač?” (‘Main Station. How much?’ [134]). There are different types of letters and letters of different size. Sometimes, such details can clearly be identified as aesthetic device. A further case of hybridity are pieces of Czech handwriting, e.g. a letter to the – imprisoned in Poland – Mute: “Milý pane Němý” (‘Dear Mr. Mute’ [178]). Here, translational transfer requires Czech-German (Czech-Polish) translation and the imitation of handwriting the way it used to be taught in Czechoslovakia – i.e. a rather specific variant of cultural transfer. Further cases of challenge stemming from graphic hybridity could be shown.

(4) Hybridity of discourse is similarly varied. Thus a choice of examples will have to suffice. Next to the reporting and telling by Alois, there are different types of oral discourse – interpersonal communication, pieces of “inner monologue”, command shouted to soldiers etc. Among the contrastive forms of discourse are the letter to the Mute, Švejdlík’s lyrics (*Nacht und Nebel*) and the excerpt from the travelers’ guide “Meyers Reisebücher”. A specific case of hybridity is given by openness – connection respectively – between blurb (paratext) and the Graphic Novel itself: the short text giving the contents of the second volume (“Main Station”) is partly contained in Alois’ self-reflections in a train-compartment (‘someone wants to see...’ [121]). This play with categories of text can easily be overlooked.

4. Transfer of hybridity in the German and Polish variants of *Alois Nebel*

Since deviation from the hybrid constellations presented before is much more spectacular in the German than in the Polish version of *Alois Nebel*, the German version will be discussed first. With German as target language, reduction in the field of language diversity is inevitable. On a number of pages linguistic hybridity is abolished altogether. Especially relevant for the creation of intermedial, intellectual and aesthetic sense are the pages and double pages presenting Alois’ visions and memories of the Second World War, i.e. trains with wounded German soldiers or entrances of concentration camps [D 20–21; 256–257]. The intermedial presentation based on linguistic hybridity – Czech, German – is definitely stronger in the Czech source text than the presentation in homogeneous German. This touches upon problems of aesthetics of effect (Germ. Wirkungsästhetik), i.e. on theoretical

premises of comparative intermedial studies. Effect, it is known, is hard to measure and hard to define scholarly. A different mode of reception is, e.g., offered to German recipients when Alois remembers his great-grandfather and grandfather and the water-cures in Freiwaldau and Gräfenberg [D 42–43]. Alois' memories and the excerpt from "Meyers Reisebücher" verifying some of the memories are presented in homogeneous linguistic texture. So the handling of intermedial and linguistic hybridity, possibly combined with hybridity of discourse, may produce different effect for German recipients of single pages and double pages.

Intermedial transfer is specifically brought to attention, when the combination of picture and text going with a specific picture is not treated as invariant.¹⁷ In some instances, textual units going with a picture are left out. E.g., the Russian soldier's curse on life – "Prokljataja žizn'" ('Damned life') – is missing [D 29]. The recipient is free to invent what the soldier at the train-window may be thinking. A picture-text relation is changed into a picture without text, i.e. redefined.¹⁸ The omission of the Russian curse concerns coherence in the Graphic Novel: 'Damned life' resembles the German soldier's curse only seven pages before – "Scheißleben". Comparison brings to mind that plain soldiers experience service in the army quite alike.

The combination of interlingual and graphic hybridity – given by Russian in Cyrillic script – is mainly reproduced. There is, however, a difference in the graphic design of the characters. While the source text uses clearly different characters for Latin and Cyrillic (a type of 'fat' script for Cyrillic), the German translation standardizes Cyrillic script.¹⁹ This reduces the expressiveness of graphic hybridity. Next to omission and graphic deviation, there are also several deviations in the Russian text itself. For instance, in the source text, a Russian asks the taxi driver: "I čto Karel Gott?/ Germancy ego ljubjat" ('And how about Karel Gott? [how is he doing]/ The Teutons love him' [134]). The German version of *Alois Nebel* renders only one line: "I čto Karel Gott?" [D 135].²⁰ This may be a case of self-censorship – to spare German recipients a bit of derision. It is important to note the German translation repeatedly reduces markers of derision and humor.

¹⁷ Comparative analysis of picture-literary transfer shows that the pictures are not always treated as invariants. This goes, e.g., for Wilhelm Busch's classic *Max und Moritz* in Polish translation. Cf. Schultze, *Weinlagen*, 2007: 1662–1663.

¹⁸ Small textual units of Russian and German are also omitted in other places, e.g. on pp. [134–135], cf. pp. [D 134–135].

¹⁹ Cf. pp. [31, 134–135] – [D 31, 134–135].

²⁰ This line is given in an appendix in German translation – "Was macht Karel Gott?", together with further Russian text in German translation [D 359]. So 'moderate' pagination may have been chosen because of this help for German recipients of *Alois Nebel*.

With respect to graphic hybridity, specific challenge is connected with the hand-written documents, e.g. the letter to the Mute. The reproduction of the letter (“Lieber Herr Stumm” – ‘Dear Mr. Mute’ [D 178]) shows an attempt at rendering careful handwriting. The typically Czech tradition, however, is not called to mind.

Hybridity of discourse is most strikingly neglected through omission of Švejdlík’s lyrics, i.e. the song *Nacht und Nebel*. An empty page [D 337] stands for the text plus copyright information and a piece of Czech text repeating the beginning of the song – “My personal vampire...”. So next to hybridity of discourse, the genre of poetry in the Graphic Novel, a case of intermedial hybridity is likewise abolished. The opposite side of the source text [336] shows a railway-track with two waggons on it and two clouds with a goodbye in rhymes (“Station-master...”). These omissions affect the transmedial project *Alois Nebel* as such: they fade out music, i.e. the band Priessnitz;²¹ they also fade out some of the ‘real life’ – context of the Graphic Novel.

The first Polish edition consists of three separate volumes published in 2007 (Rudiš, Jaromír 99, 2007).²² Every volume has a cover-text summarizing main content, but also an additional page introducing the series “Biblioteka Centrali” devoted to the “Art of comics in Middle Europe”. Besides, there is extensive further paratext going with every volume – informing about life and works of the team Rudiš/Švejdlík, the main scene of action at the Czech-Polish border, Polish personel in the Graphic Novel. Recipients acquainted with these accompanying texts will probably more easily find access to the hybrid fabric of *Alois Nebel*, than recipients of the German edition. Of course, the Polish translator is in a privileged position. Besides having to translate mainly oral discourse between two West Slavic languages the reduction of linguistic hybridity is rather limited, since there are only a few Polish ‘micro-texts’ in the original. The same goes for Czech-Slovak linguistic hybridity when transferred into Polish. In the source text, a gypsy woman wants to tell Alois’ fortune: “Pánko, chcete poznať osud?” (‘Mr., do you want to know [your] fate?’ [131]). This and further pieces of partially faulty Slovak are rendered in Polish: “Chce poznać swój los?” (‘Want to know your fate?’ [P 131]).²³

²¹ The relevance of music is also stressed by a short note in the blurbs: “Alois Nebel recommends listening to the songs of the band Priessnitz while reading this book.” This recommendation concerning ‘three media hybridity’ (text, picture, music) is omitted in the German and Polish translations.

²² These volumes are quoted as P.

²³ The encounter with the gypsy woman belongs to the relatively rare cases of deviation from the content of the source text: the woman wants to sell a golden wrist-watch from the vicinity of “Bratysława” [P 131].

On the whole, the Polish version of *Alois Nebel* is remarkably close to the source text. There is no deviation from intermedial hybridity, i.e. by omission of pieces of text going with one or the other picture. German, Russian and further words or phrases are reproduced in accordance with the graphic make-up of the source text. Polish recipients are expected to help themselves with linguistic and graphic hybridity, i.e. there is no appendix with translations of Russian text. Sometimes, spelling and phonetic diversification are played off against one another. Such creative transfer may function as comic device. E.g., while the source text renders a command (probably the words of a taxi driver) as “Hundert Mark. Sofort” [137] in correct German spelling, the Polish translation chooses phonetic transfer: “Hundert mark. Zofort” [P 137]. Linguistic hybridity is reproduced in a way it can also be heard. This strengthens the case of transmediality.

A specific case are the handwritten documents, e.g. the letter to the Mute. The Polish version of *Alois Nebel* replaces the handwritten letter by a text written on computer, in Zapf Chancery, i.e. written in characters different from the dominant design (Arial/Helvetica). So graphic diversity is maintained [P 178]. While the Czech letter is written somewhat clumsily, even with a deletion, the Polish version is a ‘neutral’ computer text – of course, imitating handwriting – with no graphic markers of personal endeavour – and no markers of ‘Czechness’ at all. So with a few exceptions, Czech and Polish recipients are confronted with remarkably similar hybrid constellations.

5. Cult-status of *Alois Nebel* and comparative studies

Though the cult-status of *Alois Nebel* is repeatedly claimed in personal conversation, on several Internet platforms, in exhibitions etc., there has been, so it seems, no attempt at putting together possible reasons for this status.²⁴ Obviously, cult and fan communities are more connected with Tomáš Luňák’s animation film (2011) and activities on Internet platforms than with the trilogy looked into here (cf. Jakeschová, 2012: 1, 40–43, 58 *passim*). Of course, one has to distinguish between presumable reasons and incentives for cult-status and cult as it is produced and commercialized via media and in the media (Jakeschová, 2012: 22–58). Both aspects no doubt, overlap. Though the creators Rudiš and Švejdlík have done much to make their Graphic Novel a success – nationally as well as internationally – the cult has been

²⁴ In private conversation the phenomenon is affirmed as existing, however, not explained.

developing further independently from the creators (Jakeschová, 2012: 9). These are the conditions of a globalized, ‘medialized’ world. Letting aside such wider horizons, among the presumable reasons for the specific national (Czech) and international success of the trilogy *Alois Nebel* are: 1. an extraordinarily impressive variant of an anti-hero, i.e. one of the characteristic figural patterns of comic literature. In a world of personal and historical-political faultiness and crime, he has a sense for right and wrong; while others are moved to make money and get ahead, the unambitious Alois longs for steady, reliable living conditions; in a world of permanent acceleration and global mobility, he identifies himself with his work on a traditional – 19th century – railway station. This may fascinate many recipients. 2. Alois Nebel’s railway station is a symbol of 20th century Middle European individual and collective history; to some extent, this also goes for Prague’s Main Station. 3. In appealing to the recipients’ intellectual and emotional capacities and intermedial curiosity and competence, the Graphic Novel is a remarkable achievement among hosts of examples of the genre. 4. The trilogy asks for recipients’ attitudes different from attitudes expected by most comic literature. Recipients have to pause, re-read picture and text etc. Some pieces of picture-textual intermediality recall the theoretical concept of difficult form (Germ. *erschwerter Form*) of the Russian Formalists. So there are many reasons for international success.

With respect to comparative studies, it is important to note there are also elements strictly connected with Czech traditions (the literary repertory) and Czech self-perception. E.g., Alois Nebel recalls the tradition of Czech anti-heroes – Hašek’s Švejk, Hrabal’s Miloš Hřma in *Ostře sledované vlaky* (Sharply controlled trains) and others.²⁵ Another case are self-ironic hints at the Czech’s presumed unwillingness to go abroad. The phrase “Someone wants to see the lighthouses on the Isle of Rügen” quoted in the blurbs stems from Alois’ reflection during his trip to Prague.²⁶ Never having wanted to go further than Prague, Alois is an embodiment of this “being afraid of moving”.²⁷ A further case of self-irony is the habit of drinking beer. Some of the culture-bound elements will probably not be detected by non-Czech recipients.

²⁵ Hrabal is alluded to several times, e.g., when Alois, standing in a toilet of the Prague railway station, thinks to himself: “Hrabal should see this” [148].

²⁶ This hybrid constellation between main text and paratext is not reproduced in the Polish and German translations.

²⁷ This case is highlighted in Rudiš’s novel *Grandhotel*. Cf. Schultze, 2015.

6. Conclusions

This, so it seems, first attempt at analyzing hybrid constellations in the Czech Graphic Novel *Alois Nebel* and in the German and Polish translations shows tremendous challenge for comparative translation analysis²⁸ and for comparative studies as such. Concentrating on four types of hybridity – intermedial, linguistic and graphic hybridity and hybridity of discourse – the study reveals remarkable differences in some of the transfer solutions. While the Polish target text, on the whole, maintains the basic features of source text hybridity, the German translation chooses a number of deviations hard to explain. This, e.g., goes for the wiping out of intermediality through elimination of pieces of text.

This study, however, is only a beginning. Comparative analysis could and should go much further. Comparative analysis, e.g. could have included the handling of inner-Czech linguistic hybridity (the varieties, German-Czech language mix), transfer of the linguistic texture of comics, of film narration and further components within hybridity of discourse. The actual (2015) boom of Graphic Novels given,²⁹ scholars might try to situate this Czech contribution to the genre in international context. Such a task can probably only be coped with by a team of experts.

Among challenge for comparative literature and comparative studies, no doubt, is the question if and how some of the aesthetically functional material can be defined as international, transnational etc. on the one hand and national, regional on the other hand. A further question concerns reading (linguistic), cultural and intermedial competence of average recipients, scholars and translators of the Graphic Novel *Alois Nebel*.³⁰ Considering the specifically rich graphic program, individual scholars may be asked too much, i.e. some types of problems may have to be tackled in team work. Actual and future comparative studies clearly ask for more collective endeavour than traditional topics for comparative literature.

²⁸ Out of consideration for the length of this study, some of the results of comparative analysis were not included in the presentation.

²⁹ In connection with a collection of “Actual Graphic Novels from Germany” presented at the Frankfurt Book Fair (Frankfurter Buchmesse) 2014, the Goethe-Institut Krakau had organized an exhibition of Graphic Novels and posters – *Graphic Novels. Spotkania z komiksem Niemieckim* (Graphic Novels. Encounters with the German comics), 04.03–30.04.2015. Cf. ”Tylko to, co najlepsze”.

³⁰ New perspectives might be gained by comparative analysis of translations into English and French, should they be available.

Works cited

- “Alois”. In: *Taschenbuch der Vornamen*. München: Humboldt-Taschenbuchverlag Jacobi KG, 1978.
- Alois Nebel*. <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10201964112-alois-nebel/> [download: 19.01.2015].
- Císař, Jaroslav. “Dějiny českého a slovenského komiksu.” *Literární noviny. Biblio 5* (14.04.2015): 14–15.
- Dějiny českého komiksu 20 století*. 1–2. Tomáš Prokůpek, Pavel Kořínek (main eds.), Martin Foret, Michal Jareš (eds.). Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014.
- Jakeschová, Jana. “*Alois Nebel*” jako transmédiální kulturní fenomén [*Alois Nebel* as trans-medial cultural phenomenon]. Brno: Masaryková Universita, 2012.
- Jaromír 99. https://www.google.de/?gws_rd=ssl [accessed: 19.01.2016].
- Kopáč, Vadim. “Český komiks na vrcholu.” *Literární noviny. Biblio 3* (15.01.2015): 18–19.
- Mrazková, Tereza. *Deutsch-tschechische Begegnungen im Werk von Martin Becker und Jaroslav Rudiš* [German-Czech encounters in the works of Martin Becker and Jaroslav Rudiš; Czech B.A.-Thesis]. Prag: Karlsuniversität, 2011.
- Rudiš, Jaroslav. Jaromír 99. *Alois Nebel. Kreslená románová trilogie* [A drawn novel-trilogy]. Praha: Labyrint, 2011.
- . *Alois Nebel. Leben nach Fahrplan* [Life after timetable]. Aus dem Tschechischen von Mirko Kraetsch. Dresden, Leipzig: Volland & Quist, 2013.
- . *Alois Nebel*. Aus dem Tschechischen von Evá Profousová. Dresden, Leipzig: Volland und Quist, 2014.
- . *Alois Nebel. Biały Potok*. [2:] *Dworzec Główny*. [3:] *Złote Góry*. Powieść Graficzna. Przekład polski Michał Słomka. Poznań: Zin Zin Press, 2007.
- Rudiš, Jaroslav. *Zapisuju si do notesu ukradené dialogy* [I note down in my notebook stolen dialogues]. *Lidové noviny* (6.04.2013): 36/IV.
- Schultze, Brigitte. “Hybrid constellations and national authorship: prose fiction by Jaroslav Rudiš (2002–2013) and Olga Martynova (2013).” *Rocznik Komparatystyczny – Komparatistisches Jahrbuch 6* (2015): 69–90.
- Schultze, Brigitte. Weinlagen, Beata. *Kinderliteratur und pikto-literarische Intermedialität: Translatorische Variantenbildung an Wilhelm Buschs “Max und Moritz”* [Children’s literature and picture-literary intermediality: The formation of translational variants to Wilhelm Busch’s *Max und Moritz*]. In: Harald Kittel et al. (eds.): *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung 2*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2007. 1660–1669.
- Steinaecker, Thomas von. “Die Comics des Jahres”. *Süddeutsche Zeitung* 299 [30.12.2014]: 13.

- Špirk, Jaroslav. *Censorship, Indirect Translations and Non-Translation. The (Fateful) Adventures of Czech Literature in 20th-century Portugal*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- "Tylko to, co najlepsze" [Only the best]. Cracow supplement to *Gazeta Wyborcza* (4.03.2015): 1–4.
- "Výstava Alois Nebel v Mnichově". <http://www.czechcentres.cz/novinky/mnichov-alois-nebel/> [accessed: 19.01.2015].

**Hybridity Maintained, Reduced, Abolished and Redefined:
The Czech Graphic Novel *Alois Nebel* (Jaroslav Rudiš, Jaromír 99, 2006)
in Polish and German**

Summary

This study is devoted to comparative analysis of hybridity in Jaroslav Rudiš's and Jaromír Švejdlík's Graphic Novel *Alois Nebel* – the trilogy in book-form, 2006 (2011) – and the Polish and German translations. The basic forms of hybridity are intermedial (picture and text) hybridity, linguistic hybridity (given by elements of German, Russian, English, Polish and Slovak together with Czech main text), graphic hybridity (between Latin and Cyrillic script, printed and hand-written characters), and hybridity of discourse (interpersonal communication, telling, personal reflection, non-fiction text etc.). While the Polish text – privileged by translation between two West Slavic languages – maintains most of the cases of hybridity, the German translation chooses more deviation, e.g. by occasionally eliminating pieces of text. Further cases of interest are cult-status and context and aesthetic markers transculturally accessible, but also detail only to be taken in by Czechs.

Keywords: comparative literature, translation studies, intermediality, Graphic Novel, hybrid constellations in Middle Europe, Jaroslav Rudiš, Jaromír Švejdlík

Słowa kluczowe: literatura porównawcza, translatołogia, intermedialność, powieść graficzna, hybrydowe konstelacje w Europie Środkowej, Jaroslav Rudiš, Jaromír Švejdlík

Justyna Bucknall-Hołyńska
The University of Szczecin

Intermediality in Miranda Hart's Performance

Introduction

Intermediality, a term which can be defined here briefly as interrelations between different forms of media, appears to be a sign of “liquid modernity”. We live in a mediatized culture and concomitantly “exist” within different forms of media, logging on and off and jumping between platforms and simultaneously communicate with several people. It is reasonable to assume that intermediality is an important feature of cultural communication and has become “a fundamental dimension of human activity and a new social phenomena” (Chmielecki, 2007: 118). It is prevalent in the everyday life of many people, and has been utilised in contemporary art and by artists with interdisciplinary practices using various traditional and new media, “enabling the abolition of distance between a mentor or an authority role and the audience” (Szykowska, 2009: 65–66), refusing to treat recipients in a traditional way but pulling them into the dialogue, allowing them to be closer, to be a part of the performance, to be a co-author, or even lead-author.

The creativeness of Miranda Hart – one of the most popular comedy artists in Great Britain – is a good case in point. She presents a unique model of performance which we could call intermedial. The aim of this paper is to examine her work in this context. It will start with the introduction of the term “intermediality” and will then present Miranda Hart and her depiction in contemporary culture. The main part of the article deals with her (pop)cultural works of art, analysing “texts-events” (Kluszczyński: 41), focusing on the image of the artist emerging from this output, and the final part provides a brief overview of her current audience and her relationship with them.

I. Intermediality

Intermediality is a term frequently used in different discourses and with different meanings since the 1960's when Dick Higgins was the first who applied it to describe the activities of the Fluxus artists in his article *Intermedia*. To date there is no consensus definition of intermediality, mostly owing to technological changes in modern media, altering their status and functions, but also to the cultural practices connected with them (Hejmej, 2013: 100). It is, therefore, necessary to clarify the meaning and context with which it shall apply in this paper. The concept of intermediality has been developed to characterise specific relationships between the arts and media, and it is generally understood to mean correlations between at least two different media. In accordance with this, the medias may remain separate but also create a new compound medium, which can be called 'intermedium' (Kluszczyński, 2004: 22). Furthermore, "intermediality assumes an in-between space – «an inter» – from which or within which the mutual affects take place" (Kattenbelt, 2008: 7). Intermediality therefore can be said to have two senses relevant to this paper: the inter-reaction between different forms of media; and a position between the medias (the 'inter') which can be understood to be the results of the media, as applied to the subject of the media or its audience, and to be contrasted with the media itself. In the present case, Miranda Hart's character has been generated through various media incarnations, and this multi-media interaction has combined to create a persona that can be considered independently from any one media instance, and the product can therefore be said to exist in a space between them.

From the beginning of the 21st-century, media has been rapidly evolving and correlations between different elements of media become important tendencies in the development of the arts. Henry Jenkins identified this as the "convergence culture" in two overlapping senses. The first sense is technological and means a process of combining functions of different media in the same device. The second is the cultural change resulting from encouraging the audience to participate in media communication by searching for texts and information distributed in different media. This brings us to the essence of the convergence culture, being a process that occurs in the mind of participants (Jenkins, 2007: 9). These concepts of intermediality and convergence are closely situated and associated with: intertextuality, diversity, transgressions between genres, hybridization, nonlinearity, interactivity, processuality, immersiveness, among others. The selection of these concepts and

their intensity depend on both the attitude of the artist and the chosen medium or multimediality (Kluszczyński, 2004: 11).

Media has been changing and correlations between media have resulted in new forms of representation, ways of positioning performing works in time and space, dramaturgical strategies of communication with the participants, and generating new cultural, social and psychological meanings (Kattenbelt, 2008: 7).

It would appear that Miranda Hart understands those changes very well and adopts all aspects of developing media and intermedial features to create her work as a “total product” (Zajac, 2000: 164). She is also an artist who can combine several cultural roles at the same time whilst creating one consistent image with which she is identified.

II. Miranda Hart

Miranda Katherine Hart Dyke (born in 1972) is known professionally as Miranda Hart. As can be read in an unauthorised biography or on Wikipedia, descended from aristocracy, Miranda is the eldest daughter of Diana Margaret Luce and naval officer David Hart Dyke (Jonson, 2012: 13–15). Miranda has said that despite her family's apparent upper-class status, she does not view herself as such, and uses this disconnect for humor. She was educated at Downe House (as was the Duchess of Cambridge), studied political science at the University of West England in Bristol and then completed a post-graduate course at the Academy of Live and Recorded Arts (ALRA) in London.

ALRA was the first drama school in the United Kingdom offering courses to prepare candidates to work in all media: theatre, film, television and radio. Examples of subjects taught include acting strategies and techniques for stage, screen and microphone; how to train voice and body; and, most interestingly for the purposes of this article, it ensures that students “will gain an understanding of how the industry works” (<http://alra.co.uk>). In fact, the programme of the acting course contains, among other evident subjects: script preparation, critiquing, storytelling and industry opportunities. Today students not only play on the stage but also produce a film, prepare a television and audio showreel, as well as perform live in front of industry professionals. In my opinion, ALRA's breadth of syllabus exerted an influence on Miranda's career and her decision to create an intermedial performance.

In 1996, pitching a comedy show written for the BBC, she failed to win over the corporation's executives but Jennifer Saunders, impressed by her and her show,

included Miranda Hart in her famous *Absolutely Fabulous*, helping her start her career as a comedienne. From these origins, Miranda Hart's career has developed to a stage when she is a film and television actress, an author (a creator, a script player and an actress) of sitcom *Miranda*, a stand-up and television comedienne, and a social media operative. A variety of media is utilised and converged, resulting in a sequential performance that creates the persona called Miranda.

For the purposes of analysing intermediality in Miranda Hart's performance, this paper first describes the forms of media she uses. Following this shall be a description of the image of Miranda as a performer, the purpose being to review the distance between the artist and her intermedial image (level of identification) and between the artist and her audience. It also contributes to an understanding of the correlation between media based on Miranda Hart's output, considering their intertextuality and interactivity, together with the rest of the features that can be considered to constitute intermediality, as well as assessing this form of intermediality as a cultural and social phenomenon.

III. Miranda Hart's Medial Roles and Intermedial Performance

It is evident from her filmography that Miranda Hart is first and foremost a comedy actress. From early 2000 she was a part of the cast of various TV-series and television or feature films, all of them within comedy genres or hybrids with a comedy aspect. Her career was developing systematically and, between 2004 and 2009, she had started to play more substantial roles and those recurring in several episodes. The most significant from that time are Chloè Alice Teal in a sci-fi comedy *Hyperdrive* (BBC Two, 2006–2009) and Barbara in the sitcom *Not Going Out* (BBC One, 2006–).

Being very tall, big and gawky, as she describes herself (Hogan: 2010), Miranda Hart is also a character actress. In *Monday Monday* (ITV, 2009) her character was described as a Tall Karen. Being typecast as such possibly made it harder to play alternative roles. Her own series *Miranda* enabled her distinguishing features to complement the show's source of humour, based as it is on her character. Before *Miranda*, she created a television image of a clumsy, incompetent, lazy, frivolous woman and food enthusiast absorbed in fantasies and living in her own world, hopelessly in love with seemingly out of reach men, but ambitious enough to overcome her mental or physical weaknesses and imperfections in order to become

an police officer and yoga instructor in *Hyperdrive*, as well as a perfect cleaner and managing director in *Not Going Out*.

The year 2009 was a watershed as the *Miranda* TV-series was released. She was presented to the British audience as an actress and the creator of the character of Miranda, through which she became widely known and which she followed with the successful TV-series *Call the Midwife* (BBC One, 2012–2015) where she performed the role Chummy. Thanks to these creations, Miranda Hart was nominated for and won many awards and came to be widely known as one of the most popular entertainers and comedy artists.

Miranda Hart is the writer of sitcom *Miranda*. It was developed from her previous radio comedy series *Miranda Hart's Joke Shop* (BBC Radio Two, 2007–2008). The show was a huge success for the BBC, attracting millions of viewers between 2009 and 2013. The show is premised on the socially inept Miranda incessantly finding herself in awkward interpersonal situations. That she is the author of this work demonstrates her multi-functionality. On one hand, she is a creator, writer, main character, co-producer and so on, and on the other hand she created an original show by merging the elements of her individual style that had featured in her previous roles. It is not very often in the world of television that a woman has full control over the entire process of creating a TV-series. Even in Britain, where the tradition of the writer-performer spectacle is long and rich, one can only point to a handful of instances, most notably Jennifer Saunders' sitcom *Absolutely Fabulous* (BBC, 1992–2012) as well as Victoria Wood, Caroline Aherne, Catherine Tate, among others.

The British comedy scene is very competitive and of a high standard, proven by its status as a worldwide phenomenon owing its popularity to its specific British sense of humour and level of artistry, thereby meriting its own name as a recognised genre: "Britcom". Original shows are often written by one or two well-known and highly educated comedians (frequently graduates from Oxbridge), presenting new ideas characterised by a specific comicality (examples including black humour, irony, absurdity, allusions, insinuations, as well as juvenile, puerile jokes or jokes premised on stupidity), and incorporate themes and scenes that may break taboo or encroach on the border of obscenity (Bucknall-Hołyńska, 2014: 17–20). Bucking this trend, the individuality and originality of Miranda Hart's TV show utilises old-fashioned comedy, including slapstick, frequent "gags" ("gag-happy"), is set in a brightly lit studio in front of a live audience, filming with one camera, a welcome from the main character at the beginning, a short recap of what had happened before ("Previously in my life..."), "stop action" and "straight-to-camera" soliloquies, the

main character's comment or a gesture on the developing scene as an aside to the audience, a short reminder again as to what the viewers have been watching, and a farewell full of waving from all appearing actors. These old-school elements are a nod to traditional British productions such as *The Two Ronnies* (BBC, 1971–1987) and *The Morecambe & Wise Show* (BBC, 1968–1977), whilst also being utilised in an intermedial fashion as seen below.

Miranda Hart connects these old media features with new media, including behind-the-scenes material and interviews with characters from the show which are posted on the official website. Revealing to the audience the creation process (processuality) and the actors and other “real people” involved is a feature of self-referentiality and intermediality, but is also a genre of reality TV, in the name of the “cult of authenticity”, or wider, “striptease culture” as defined by Brian McNair, or “staged authenticity” as described by Dean MacCannel (Ogonowska, 2006: 18). It appears as if it unmasks the media reality (the producer and crew's workshop) but in fact is a part of the interactive media image, which should generate the impression that a spectator-participant is part of the show (immersiveness). Moreover, this new form of sitcom presentation places Miranda – the main character, and Miranda Hart – the artist, “in-between” medial spaces. Miranda Hart identifies with her character through her body, which she frequently exploits for comedy effect, and through making the scenes semi-autobiographical. The border between Miranda Hart's sitcom and her life, likewise between her person and character, is blurred, and thus needs to be analysed in a separate chapter.

Miranda Hart built her career from stand-up and sketch shows at the Edinburgh Fringe and appeared on different TV panel comedy shows. Her success led to a forty-nine show British tour called *My, What I Call, Live Show*, also released on DVD. A major theme of the live show's comedy is upper-middle class embarrassment. Miranda acts as a hostess and welcomes her 16 000 plus audience to her “cocoon o' fun”. This is essentially a posh party which provides the audience with a range of impressions on social rules and approaches to life, especially on the subject of intimacy, which can appear to be taboo for Britons, and caricaturing her own social awkwardness. She makes many references throughout to herself, with jokes making fun of herself being single and gawky.

The show created and performed by Miranda is a traditional physical stand-up, which appears retro compared with the prevailing currents of standup (Merritt, 2014). Yet it still contains intermediality by virtue of involving interactive actions such as participation of the audience in Miranda's party by singing, shouting, playing assigned roles, eliciting responses to her flirting, sharing a buffet, and so

on. All these elements of the performance combine to form the impression of immersion, of actually being at the party ("So we all went out tonight"), and sharing in the process of creation of the show (as the show can diverge according to the contributions of its many participants). Another component of intermediality utilized in the show is intertextuality. Hart includes references to her previous works, especially sitcoms, not only by applying the same themes which embody her consistent image or form of humour (much of which is self-deprecating) but also by adopting similar techniques, such as looking directly into the camera to send a non-verbal message to the subsequent DVD-viewer, or the visuals she uses to illustrate her flashbacks and her thoughts expressed in television catchphrases.

Miranda Hart extends her interaction with the audience beyond the stage and live television interviews to direct contact, arranging forums where she can meet her public live and discuss her current and new projects, as she has done for her latest book. As appeared on her official website: "For one-night only... Join Miranda Hart live in conversation at the London Palladium, talking about her hilarious and moving new book *Peggy and Me*, all about her best friend, Peggy, a gorgeous Shih-Tzu Bichon Frise cross. That's a dog, by the way".

Miranda Hart authored three books to date. Her first book, *Is It Just Me?* (2012), was the best-seller of the year in 2013 in the Non-Fiction Hardback category and won Non-Fiction Book of the Year at The National Book Awards. The second book is titled *The Best Of Miranda*, published in 2014, and shared the success of her first. Her third book *Peggy and Me* was published in October 2016.

Is It Just Me? juxtaposes common popular culture genres of quasi-literature by including a diary, a life guide and an autobiography. This hybrid form of expression is providing competition for more standard literature nowadays. This book could be considered a guidebook, with the difference being it fails to be a how-to-achieve-success or how-to-be-a-perfect-housewife type guidebook, but rather a how-to-handle-a-date, a holiday, someone's wedding survival guide. Many contemporary issues are discussed, although Miranda is at pains to stress she is not an expert unless qualifying as "an expert having made every mistake going" (Hart, 2012: 17) or as being unique among ordinary women for her extraordinary and habitual social and personal problems. Referencing her apparent peculiarity evidenced in everyday matters, Miranda Hart frequently asks within a title of a book, its chapters, as well as in her sitcom and stand-up shows, "Does anyone else ever... or is it just me?". Her book serves as a diary also, although not one written in dotage after a lifetime of fame and/or achievement, but by a thirtysomething woman who wants to "get these weighty issues off her chest" (Hart, 2012: 17). Miranda Hart's diary can be

considered unusual in the sense that within the diary genre, such a book is often written to record difficult or everyday problems without the expected intrusion of the reader, and is very much a self-focussed exercise. However, Miranda's diary is centred on an imaginary reader. The narrator communicates directly to the (female) reader and looks to draw her into the text via interactivity. Moreover, there is a dialogue with an imaginary eighteen-year-old version of Miranda who appears in each chapter to confront her older self with stories from her past. The hybridization of the book is completed by many graphic drawings portraying Miranda and illustrating her everyday troubles.

The second book, *The Best of Miranda: Favourite Episodes Plus Added Treats – Such Fun!*, was published for Christmas 2014 and is an interesting and unusual example of a fun-book for fans. It contains six scripts of Miranda's favourite episodes from her eponymous TV show with some "notes made in rehearsal never seen outside of the sitcom production family" and unused material. She called it "book o' scripts". This book could be called a nonlinearity (a feature of hypertextuality) and an interactive "playbook", both in the literal and figurative senses as it contains a mind mapping cover and a board game played with pawns and dice. The board game is a graphic illustration of Miranda and Gary's relationship with some funny and significant moments, like the falling from a bar stool or the pretence of being an Olympic gymnast. Moreover, it includes an instruction when to eat or drink every time the player is up or down. Here, and while reading the rest of the book, the reader is a player and a participant in the game, especially when she asks questions to the reader, viewer and internet user, pressing them to guess what had happened before or what will happen in the future, predicting their answers, behaviour and attitude, and commenting on it. The book can also be considered a good example of the "convergence book" (Zajac, 2000: 3). In addition to situation comedy scripts and board games, the book contains notes and photos. It becomes an intermedial artefact representing an open format to be filled with other content from the overall Miranda Hart narration. The base or centrum in the audiovisual experience now reverts back from the book to the original creator's preferred art form – sitcom. A reader-user is thereby invited to be sufficiently active, intelligent and creative to complete the intermedial text comprising the "in-between", that is, the space left between the narrative provided by the shows, books and interviews, and the questions or invitations for reader-user involvement or interaction.

The contemporary recipient of Miranda Hart's performance, especially coming from developed west culture, mostly from United Kingdom, has no problem with this, and can perfectly fill the spaces. The proof of that is Miranda Hart's fandom

creating posts and texts on the Internet, demanding more of Miranda's pop-cultural artefacts. The comedy artist responds to their needs because her inclination is to produce multiple cultural text on many multimedia platforms (Mochocka, 2001: 159). This is a result of current social practices and needs, as well as being a strategy of the commercial product of Miranda which enables it to reach to more consumers and generate increased profits.

The commercialisation of culture has forced artists, including Miranda, to create strategies to acquire new consumers who are surrounded by a plethora of culture texts and devices and are attracted to new impressions, experiences and pleasures. There is seemingly a need to acquire, possess and collect products by their favourite artists. People today are often engaged in many distinct forms of discourse. The media industry both produces the cultural materials and creates new distribution channels to promote themselves as the suppliers able to sate these demands. (Ogonowska, 2006: 15). On her official website mirandahart.com, her fans can read about her, her tour, watch episodes of her sitcom, and be updated with the latest news, view the gallery, support her charity campaign, and more.

Miranda's website promotes various merchandise for sale which can be considered intertextual and contextual as they are printed with quotations ("Bear with...", "Such Fun!") from the sitcom or other works. Furthermore, an analogical concept of the on-line shop is based on the sitcom's plot and the main character, and the products for sale are consistent in appearance and style with Miranda's work as a whole. One could propose that even her on-line shop is a form of the intermedial phenomenon in addition to promoting Miranda's commercial brand, and through which Miranda is assuming the role of distributor.

Establishing a profile across social media platforms, Miranda Hart demonstrates that she understands modern society and mediatized culture. People nowadays want to have permanent contact (even imaginary) with the idol, or performer. They want to feel that direct connection without filter or medium. They want to have news and jokes delivered immediately and directly. Miranda Hart participates in it as a social media operative by virtue of having accounts on Twitter (@mermhart) and Instagram ([realmirandahart](https://www.instagram.com/realmirandahart/); [miranda_hartt](https://www.instagram.com/miranda_hartt/), [miranda_hartt](https://www.instagram.com/miranda_hartt/)) and publishing posts regularly to her followers and other Internet users. She posts either about her work or life, and very often shows what could be called "behind" or "private" content (an unclear term in new media reality where it is no longer clear what is "public" and what is "private", or what we should show and what we should not). This includes photos and information available to visitors revealing Miranda without make-up, practising sport, her home and Peggy. Miranda is therefore seen having fun (as per

her Instagram profile description) and seemingly communicates openly and keenly with people interested in her work and Miranda herself. Owing to the proximity between the two, the border between Miranda Hart and her intermedial image becomes unclear, and this is looked at below.

IV. Miranda Hart and Her Intermedial Persona

Miranda Hart had been creating her screen persona since 1994, culminating in her self-titled sitcom *Miranda* and has been presented and developed upon in a variety of formats as previously discussed. Miranda has found great success as a comedy and character actress by embracing her unique distinguishing characteristics and features, making them a pivotal and focal point of her performance. Miranda's appeal through exploiting her foibles, idiosyncrasies and struggles can be likened to that of Bridget Jones, and is similar in that some of these aspects appeal to their audience as the audience feels they can identify with the characters. However, Miranda is unable to change her look for a man (and indeed does not want to) and become an unrealistic and idealized reflection of mass media standards of beauty, and is herself directly responsible for exploiting and exposing this for comedic effect, whereas Bridget Jones' diary is written as a private diary where she aspires to attain, and does achieve, such standards.

Through her continual use of multiple forms of media, Miranda self-propels her character into an ongoing existence, affording herself wider reach and a larger audience. The intermedial image of Miranda created by Miranda Hart through various media outputs can be considered to be consistent. Although her image is made up of many medial representations, it merges into one in the participant's mind. This can be considered representative of human existence in the mediatized culture. Everyone appears to exist like Miranda by being and creating, or attempting to create, himself or herself at the same time. A person then becomes the sum of the produce as generated by their social and cultural roles, their virtual and real profiles, and their essence is somewhere within, or between, the consolidated mass of their output. This concept of intermediality illustrates the condition of human beings in a "liquid modernity".

In all media used by Miranda (both in the meaning of the artist and her persona) her body is often given prominence. Attention is frequently drawn to her height and weight. She has contrasted herself with more typical illustrations or expectations of feminine charm, for instance comparing herself with Miranda Kerr and claiming

she is sometimes mistaken for a man and addressed as “Sir”. Through her clothes, movements and incompatibility with other people, much of the idea of her medial image is based on the proposition that Miranda simply “doesn’t fit”. As referred to before, she also appears not to conform to media standards of beauty. She states in her book *Is it Just Me?:* “Our bodies are expected to look a certain way. Or at the very least, most of us wouldn’t mind looking a little bit more like him or her from “Men’s Health” or “Grazia” magazine, and a little bit less like, well, a sackful of ham. I know it’s not just me”. It appears Miranda Hart has little concern for beauty standards from the pre-feminist era or the ceaseless fight between two dominant extreme philosophies of human life and body in the consumer society of individualists (expressed precisely in the television series *Sex and the City*, HBO 1998–2004 and other TV-series): hedonism and asceticism, whereby a person on one hand is expected to celebrate life by collecting pleasures and sensations: eating, drinking, relaxing, dancing, having sex etc. and on the other hand is required to maintain a healthy diet, practice sports, work, stay young, slim and beautiful. These two opposites appear to us to be coherent with one another. A human and its body should be subjected to asceticism in order to be able to enjoy the hedonistic pleasures. Miranda ridicules such expectations and conventions on stage, screen and in her books, and rebels against them by disregarding any expectations she should be tentative about her appearance. Instead she makes her body a prime focal point of her performance, thereby deconstructing a model feminine normativity through the exposure of the inadequacies the body. This can be seen clearly on her Instagram profile. Instagram, as a photo-sharing site connected with other social networking platforms, has gained many millions of users and is, at the moment, one of the most popular mobile applications owing not only to its simplicity of communication (via photos) but also due to the dominant way of presenting them (thanks to a number of photographic filters) in tasteful and often artistic photographs, corresponding with the tendency to aestheticize everyday life and reality. Miranda Hart on her profile presents herself, contrary to the majority of profile users, without filter and naturally – without make-up, special light, sophisticated cropping and editing of photos, and with ordinary clothes and interiors. It is often considered unacceptable to post in this fashion in this medium (an example being Polish comedian Magda Mikołajczyk and her realistic photos on Instagram), and is why it arouses our curiosity and can trigger voyeurism (Major, 2014: 142). Yet such contravention of convention is what fits perfectly with the rest of Miranda Hart’s intermedial persona, and with which so many women can identify. Miranda’s natural and open presentation encourages this identification, and it may be the

case that if Miranda's intermedial image were feigned or mere affectation, such connection with her audience would not be possible.

Miranda is one of many comedy characters that bases humour on typical British national traits and defects. This "unruly woman" (term used by Kathleen Rowe in her book *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*) with her "doesn't fit" body gallops, stumbles, falls, makes strange noises in stress-full situations and hysterically laughs at inappropriate moments, and such awkwardness is representative of a common feeling among a number of British people who can be uncomfortable with interactions with other people. Her physical (slapstick) humour is supported by her verbal humour. Miranda fails to control what she is saying, confuses many words, makes many slips of the tongue, plays with words she likes or hates, and has fun creating new ones. The upper-middle class language used by her mother is a bountiful source of humour for her. Moreover, it is the personality of Miranda that draws the most laughter from her audience. She is, as with many thirty-something Londoners, single, immature and socially awkward. Miranda feels uncomfortable with strangers and men, especially those she might like, becoming uptight and panicky. It appears she feels comfortable only by herself in her home, surrounded by her many toys and her beloved dog *Peggy* and, at most, her very closest friends. However, as mentioned above, she is aware of the social expectations of women, but appears to take delight in acting contrary to social conventions.

It is seemingly for these reasons that Miranda Hart's audience is mostly, although not exclusively, made up of women who can identify with her and share in her pleasures. They are also appealed to as "ordinary" women (in contrast to idealized media images of women seen performing successfully several social roles simultaneously without hassle or difficulty) having similar problems, fears and doubts as Miranda. This form of realism serves several functions. It appeals to the tastes of the audience, providing entertainment that addresses some social and cultural problems. It can serve as therapy for those who find themselves in a similar position to a character. It is also a form of escapism, showing how to find pleasure and comfort away from the oppression of social norms and expectations.

The perceived identity of Miranda Hart with her character is strong owing in part to the consistent and voluminous communication she takes part in with her audience, from her books to use of Twitter. Miranda's intermedial performance revolves around the concept of a conversation with the consumer who becomes an interactive participant in the dialogue and, through engagement with the media, becomes Miranda's friend and is invited to her home (sitting opposite her on sofa in the sitcom; being in her garden, bedroom and kitchen as shown on Instagram;

these experiences facilitated and enhanced through immersive audiovisual methods) and to a party organised and hosted by her on stage during her stand-up tour. She reduces the distance between herself and her interlocutor and engages on a spectrum of feminine and private issues. Miranda Hart's expressions are dominated by the contemporary (pop)culture of confession form and overexpression of "I" (Ogonowska, 2006: 14). Hence, she moves the border between different genres and media and creates a new form of intermedial transgression.

Miranda Hart's audience's engagement with her work cultivates and shapes her output and intermedial image. Miranda's fandom is changing, in the name of processuality and convergence, beginning its path from the initial phase of infatuation with a pop culture object of praise (seeking to collect information as well as marketed products) to the subsequent phase of analysis and criticism of the works of their in-depth knowledge (Kobus, 2016: 152). Although, from the context of mediatised culture and intermedial performance of this artist, the most interesting phase of fan culture is the reconstruction, transformation and creation of alternative stories of Miranda Hart which are self-published on a fanfiction website (www.fanfiction.net/tv/Miranda). There are around one hundred and fifty stories about Miranda's life and adventures (eg. "alternative points of view", "missing moments", "I wonder ifs...") and written in different forms of comic narration. They provide a good example of fan interaction and demonstrate that the intermedial culture blurs, or even abolishes, the distance between creator and viewer, and the roles between producer and consumer, creating a hybrid "prosumer", are exchangeable, or even disappear (Jenkins, 2007: 9–10).

V. Conclusion

Miranda Hart's intermedial performance is a result of contemporary culture as identified in this paper: mediatised, convergent and participatory. It appears that, in this culture, the audience is most important through the process of communication. And because this process of communication takes place through different media, the audience belongs to a network society that has its own needs, such as intellectual and physical engagement (interactivity), a sense of being closer to authentic situations and persons (immersiveness), always and instantly available information and creation of more product (insatiability). This audience desires to be an almost equal participant in the performance and even the creation process.

Understanding contemporary culture, Miranda Hart presents a new model of communication with the audience through many intermedial “text-events”. Participation across these platforms provides the impression of an interaction with a consistent yet developing image of Miranda and her incident-filled life, both exaggerated for comic effect. Her in-between portrait is unique and intriguing, and as such can be considered a cultural phenomenon. At the same time Miranda, as an intermedial persona, is a typical example of the social existence of western culture’s 21st-century person, living their life stretched between two worlds – the virtual and the real, trying to find, establish and further themselves in those instantly developing and changing worlds.

Works cited

- Bucknall-Hołyńska, Justyna. “Źródła angielskiego humoru w sitcomach *Peep Show* i *Miranda*.” *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, percepcja*. Eds. Anna Krawczyk-Łaskrzewska, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Piotr Przytuła. Olsztyn: Instytut Filologii Polskiej, 2014.
- Chmielecki, Konrad. “Estetyka intermedialności.” *Przegląd Kulturoznawczy* 1 (2006): 118–133.
- . “Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury.” *Kultura Współczesna: teoria, interpretacje, krytyka* 2 (2007): 118–137.
- Dunham, Lena. *Not That Kind of Girl. A Young Woman Tells You What She’s “Learned”*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2015.
- Hart, Miranda. *Is It Just Me?* London: Hodder & Stoughton, 2012.
- . *The Best of Miranda. Favourite Episodes Plus Added Treats – Such Fun!* London: Hodder & Stoughton, 2014.
- Hejmej, Andrzej. “Intermedialność i komparatystyka intermedialna.” *Przegląd Humanistyczny* 4 (2013): 13–18.
- . *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków: Universitas, 2013.
- Higgins, Dick. “Intermedia”. Trans. Monika and Tadeusz Zielińscy. *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*. Ed. Piotr Rypson. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2000. 117–133.
- Hogan, Phil. “Whatever you do, don’t call me ‘sir’.” *The Guardian* 2010. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2010/apr/11/miranda-hart-interview>.
- Hopfinger, Maryla. *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo „Sic!”, 2003.

- . *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich, 1997.
- Jenkins, Henry. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Trans. Małgorzata Bernatowicz, and Mirosław Filiciak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.
- Jonson, Sophie. *Miranda Hart*. London: John Blake Publishing, 2012.
- Kattenbelt, Chiel. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships", *Culture, Language and Representation* VI (2008): 19–29.
- Kluszczynski, W. Ryszard. *Estetyka sztuki nowych mediów*, 2014. <http://www.medialarts.pl/download/skrypty/Estetyka-sztuki-nowych-mediow.pdf>.
- . *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2004.
- Kobus, Aldona. "Burzenie czwartej ściany. Strategie relacji twórców popkultury z fanami." *Seriale w kontekście kulturowym. Widzowie – Fani – Twórcy*. Eds. Anna Krawczyk-Łaskrzewska, Alina Naruszewicz-Duchlińska. Olsztyn: Instytut Filologii Polskiej, 2016.
- Major, Małgorzata. "Miranda vs. Hannah, ciało vs. ciało." *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*. Eds. Małgorzata Major, Justyna Bucknall-Hołyńska. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2014.
- Merritt, Stephanie. "Miranda Hart: *My, What I call Live Show* review – 'a triumph of old-school entertainment'." *The Guardian* 16.03.2014. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/mar/16/miranda-my-what-i-call-live-show-review-hart>.
- Mochocka, Aleksandra. "Między interaktywnością a intermedialnością. Książka jako przestrzeń gry." *Homo Ludens* I (2001): 155–176.
- Ogonowska, Agnieszka. "Międzyprzestrzenie dyskursu: intertekstualność i intermedialność. Analiza zjawisk w kontekście wybranych tekstów audiowizualnych, literackich i liternetowych." *Przegląd Humanistyczny* 2 (2006): 15–24.
- . "Współczesne praktyki dyskursywne: intertekstualność, intermedialność, pantekstualizm." *Zeszyt Naukowy – Wyższa Szkoła Zarządzania i Bankowości w Krakowie* 4 (2006): 188–203.
- Rowe, Kathleen. *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Szykowska, Anna. "Intermedialność jako sztuczna struktura wydobywania znaczeń: na przykładzie *Ostatniego tanga w Paryżu* Bertolucciego i malarstwa Francisca Bacona." *Sztuka i Filozofia* 34 (2009): 65–75.
- Zając, Michał. *Promocja książki dziecięcej. Podręcznik akademicki*. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2000.

Intermediality in Miranda Hart's Performance

Summary

The article refers to the problems of intermediality in the context of contemporary audiovisual culture and performance of Miranda Hart – one of the most popular comedy artists in the United Kingdom. The aim of this paper is to examine her work in this context. It will start with the introduction of the term “intermediality” and will then present Miranda Hart, her depiction in contemporary culture. The main part of the article deals with the (pop)cultural works of art, focusing on the image of the artist emerging from this output, and final part provides a brief overview of her current audience and relations between them.

Keywords: intermediality, new media, Miranda Hart, situation comedy, stand-up show

Słowa kluczowe: intermedialność, nowe media, Miranda Hart, komedia sytuacyjna, stand-up

II

Nowe perspektywy
New Perspectives
Neue Perspektiven

Adam Regiewicz
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Komparatystyka i czytanie dawności. Mediewalizm jako zjawisko translacyjne

Jednym z kierunków działania komparatystycznego jest

poszukiwanie relacji z tradycją i dziedzictwem, które warunkują współczesną tożsamość oraz integralność obecnej podmiotowości tak dziś zagrożonej przez „zwiotczałe mięśnie pamięci”. Podejmowany w tym zakresie wysiłek komparatystyki skupia się na odkrywaniu potencjału dziedzictwa, bowiem „bez dziedzictwa nie ma dziedziczenia”

(Steiner, 2009a: II),

a „bez poznania początku nie może być też poznania kontynuacji” (Husserl, 2008: 47). Wobec powyższego można stwierdzić, że terażniejszość i przeszłość wzajemnie się warunkują: z jednej strony dzisiejsze odczytania przeszłości (czy dawności¹) domagają się potwierdzenia w utekstwowionych śladach przeszłości, z drugiej zaś trzeba mieć świadomość, co dzieje się z tymi śladami w czasie kolejnych odczytań – nabierają one cech czasów, w których są rekonstruowane czy interpretowane.

Takim właśnie wyobrażeniem dawności, które na podstawie śladu tejeż przeszłości nabiera konkretnego kształtu w kulturze, jest mediewalizm². Leslie

¹ Dawność definiowana jest przez niektórych badaczy jako przywoływanie jakiegokolwiek przeszłości, wobec której konstituowany jest dystans czasowy. W niniejszych rozważaniach należałoby jednak rozdzielić tak rozumianą dawność od ukształtowanej w pewnych granicach czasowych i kulturowych przeszłości (Kaczmarek, 1992; Stoff, 1997; *Dawność kulturowa*, 1993).

² Odpowiednikiem stosowanego w literaturze anglojęzycznej pojęcia *medievalism*, które w *The Collins English Dictionary* zostało zdefiniowane jako „a. wierzenia, życie lub styl średniowiecza bądź poświęcenie temu; b. przekonanie, zwyczaj, element stylu kopiowany lub taki, który przetrwał ze średniowiecza”, jest polskie pojęcie średniowieczność, które będzie pojawiało się w niniejszym tekście synonimicznie. Podaję za www.wordreference.com [dostęp: 13.12.2010].

Workman – inicjator badań nad średniowiecznością – definiuje to pojęcie jako zjawisko konstruowania kształtu średniowiecza pod wpływem wyobrażeń odbiorcy – jego czytelniczych i kulturowych doświadczeń³. Co jednak bardziej istotne, medievalizm nie jest zjawiskiem zamkniętym, które można opisywać poprzez zespół pewnych konstytutywnych cech czy właściwości charakterystycznych dla tego wyobrażenia kulturowego, ale raczej jawi się „jako dyskurs, stosowany do kształtowania, kontestowania i komentowania innych czasów” (Simmons, 1998: 44). Postrzegając to zjawisko w nieco szerszej perspektywie, można by powiedzieć, że nadanie dawności nigdy nie jest możliwością jej odtworzenia, ale ponownego konstruowania, co w odniesieniu do omawianej tu średniowieczności zauważa Elizabeth Emery, pisząc, iż: „medievalizm (...) nie jest tylko procesem odtworczym, ale także twórczym i to w dwojakim sensie: budowania odwołań do wieków średnich oraz konstruowania samego średniowiecza” (Michalski, 2011: 86). Tym samym dawność jawi się jako zjawisko nieuchwytnie, dynamiczne, konstytuowane w pewnym dyskursie, który odwzorowuje wartościujący ogląd świata, a zatem ktoś, kto bada sposoby uobecniania się znaków kultury dawnej (tu średniowiecznej), oscyluje między wyobrażeniem, światopoglądem, mentalnością czy nawet wiedzą odbiorcy a kulturą symboliczną danej społeczności (Regiewicz, 2014: 18–47).

Wobec tak rozumianego przedmiotu badań, najlepszym narzędziem do opisu relacji pomiędzy dawnością a jej śladami odbitymi w teraźniejszości wydaje się właśnie komparatystyka ze względu na jej transdyscyplinowy charakter, czy jak powie David Ferris, bycie dyscypliną ponad dyscypliną (Ferris, 2010: 246)⁴. Korzystając w badaniu dawności z narzędzi z zakresu różnych dziedzin i dyscyplin naukowych: od medycyny po politologię, które pozwalają na odkrywanie nowych powiązań między zewnętrznymi elementami, komparatystyka staje się jednocześnie manifestacją zakorzenienia w świecie, o czym przypomina Siegfried J. Schmidt, pisząc, iż zarówno badana praktyka kulturowa, jak i sam badacz są zanurzeni w „porządki symboliczne, dyskursy, systemy wartości, habitus i schematy [wyrażane] przez ich język” (Schmidt, 2010: 154). To holistyczne spojrzenie na rzeczywistość kulturową, przekraczające tym samym typowy dla dawnego rozumienia porządek binarny,

³ Stanowisko Leslie Workmana zostało zaprezentowane w pracach badawczych opublikowanych w zbiorze *Medievalism in the Modern World. Essays in Honour of Leslie Workman*.

⁴ Szeroko rozumiany paradygmat badań porównawczych – traktowanych jako wiedza lub styl „czytania” zjawisk kulturowych, zorientowany na wzajemne oddziaływania, realne związki, pokrewieństwa i typologiczne odpowiedniości zjawisk literackich i pozaliterackich – skupia kulturowo zorientowaną wiedzę literaturoznawczą (poetyka kultury), sytuując ją w historycznym polu kultury i antropologicznej wiedzy o dyskursach transdyscyplinowych (Regiewicz, Utracka, 2011: 269).

wpisany w tradycję dyscypliny (co wynika z samej nazwy – *comparare*), pozwala na inne niż dotychczas badanie relacji dawność–teraźniejszość.

Warto w tym miejscu zasygnalizować, że współczesna refleksja nad dawnością przyjmuje zasadniczo dwie postawy: pierwsza to próba zrekonstruowania historycznej rzeczywistości kulturowej ze wszystkimi jej kontekstami (stąd szczegółowe badania historyczne, zwrot ku archeologii, kult oryginału, o który coraz trudniej). Kryje się za nią pokusa ujmowania przeszłości jako pewnego i nienaruszonego czasu, do którego można wrócić, by go zrozumieć, obszaru zamkniętego, rozumianego także jako oddzielna jednostka kulturowa, stanowiąca świętą płaszczyznę porównań z czasami późniejszymi czy teraźniejszością. Druga postawa, wynikająca z rozwijających się wciąż badań postsekularnych, to próba czytania zjawisk dawnych nowym językiem metodologii po to, by – mówiąc za Derridą – odkryć to, co zakryte, co zaszyte w fałdach, pomiędzy słowami. Do analizy zjawisk kulturowo już nieobecnych wprowadza się zatem język, narzędzia interpretacyjne wywiedzione z nowych dyskursów naukowych, by odkrywać nowe znaczenia dawności. Ta postawa także rozdziela obie badane jednostki: dawność od współczesności.

Wobec powyższego chodziłoby zatem o wypracowanie trzeciej drogi – *tertium comparationis*, która, zderzając dawność i współczesność, „bada sieć relacji, nie widząc i nie chcąc widzieć «początków» i «końców»” (Kadłubek, 2010: 180). Taka komparatystyka niczego nie porównuje, ale troskliwie przygląda się splotom. Wobec przyjętych założeń komparatystyka po pierwsze, respektowałaby integralność, oddzielność dawności i współczesności, wszak przyjęcie optyki relatywizmu kulturowego rodzi przekonanie o niemożności „porównywania, prawomocnego opisywania i wyjaśniania jakichkolwiek kultur”. Po drugie, postrzegałaby obie badane rzeczywistości jako dynamiczne jednostki kulturowe, podlegające nieustającej przemianie, co w odniesieniu do badań kulturowych postulował Charles Bernheimer w swoim raporcie (Bernheimer, 2010: 129). Wspomina o tym także Wojciech Kalaga, pisząc, iż tekst kulturowy (przeszłość jest takim samym tekstem jak wszystkie inne teksty kulturowe):

nie jest ani statycznym i niezmiennym konglomeratem znaczeń, ani tajemnicą do odszyfrowania, ani świątynią z ukrytym w niej Graalem – znaczeniem do odnalezienia; jest dynamicznym procesem; nieustannie zmieniającą się i pozostającą nieustannie w ruchu kondensacją znaczących relacji, holograficzną mgławicą w przestrzeni semiotycznej.

(Kalaga, 1998: 31)

Po trzecie zaś, taka komparatystyka rekonstruowałaby dawność na wzór narracji, konceptualizującej się w momencie opowiadania na bazie wypracowanego w danym momencie systemu wspólnych przekonań, wartości, sądów (można przywołać tu także kognitywistyczne pojęcie amalgamatu kulturowego), które stają się punktem wyjścia dla wzajemnego porozumienia między przeszłością a współczesnością.

Ten ostatni postulat zwraca uwagę na retoryczny i interpretacyjny trop w refleksji nad komparatystyką, która ma służyć jako narzędzie do badania relacji dawności i współczesności. Ponieważ przeszłość jawi się jako konstrukcja fantazmatyczna, podlega ona procesom interpretacyjnym, o czym przypomina Andrzej Szahaj, pisząc: „Kultura epoki, w jakiej został wytworzony jakiś tekst kulturowy, wymaga takiej samej interpretacyjnej rekonstrukcji, jak ów sam tekst. Rekonstrukcji tych zaś może być wiele” (Szahaj, 1997: 15). Pytając zatem o dawność dziś, dokonuje się jej uobecnienia na podstawie interpretacji śladów przeszłości, czy idąc za rozwiązaniami retorycznymi, posługując się teorią przeniesienia: metaforą, synekdochą, metonimią, ironią⁵. W tym kontekście ciekawą propozycją wydaje się możliwość odniesienia badań nad dawnością (tu: mediewalizmem) do teorii translacji, jako praktyki przenoszenia języka, tekstu, znaczeń. „Trans-lacja jako przeniesienie, transport i relokacja” staje się w obecnej teorii przekładu jedną z ważniejszych praktyk badawczych, dzięki której to, co przeniesione (historyczne, dawne, mityczne), nie tylko może na nowo się rozwinąć, ale przede wszystkim stać się kluczem do zrozumienia terażniejszości (Tymoczko, 2009: 430–431).

Praktykę przekładu można opisać na przykładzie zderzenia *media aetas* oraz *new media*, i nie chodzi tu tylko o postmodernistyczną grę słów ani też o budowanie porównania opartego na rozbieżności cywilizacyjnej obu jednostek kulturowych, którą każdy jest w stanie określić w kilku punktach, zazwyczaj sprowadzając je do różnic w rozwoju technologicznym i spoglądania z nieskrywaną wyższością na czasy dawne. Chodzi tu raczej, by zaproponowanemu zderzeniu towarzyszyła myśl zarysowana na początku XX wieku przez Nikołaja Bierdiajewa, a później kontynuowana przez Umberto Eco na temat przeżywania współcześnie „nowego średniowiecza”⁶.

⁵ Teorię tropów wykorzystywanych w narratystycznej koncepcji historii, dającej możliwość interpretacyjnego czytania wydarzeń dawnych Hayden White wyłożył w 1973 r. (White: 31–38).

⁶ Koncepcja ta oparta jest na przekonaniu o analogii, jaką można dostrzec pomiędzy tendencjami unifikacyjnymi w kulturze współczesnej – dokonującą się obecnie globalizacją, rozumianą jako proces rozpowszechniania wielu (niekoniecznie spójnych) wzorów, zachowań, norm i wartości w skali uniwersum, tworzącą wzajemną sieć powiązań obejmującą wszystkie płaszczyzny życia: egzystencjalne i społeczne, a wyrażającą się poprzez mechanizmy ekonomizacji i technicyzacji, a średniowiecznym uniwersalizmem (Bierdiajew, 2003; Eco, 1998: 74–101).

Podążając za nią, dalsze rozważania poświęcone będą właśnie technologii jako płaszczyźnie zestawienia średniowiecza i współczesności, wychodząc od wypowiedzi Umberto Eco, który w swoim esej *The Return of the Middle Ages* stawia ciekawą tezę, że mentalnie wciąż żyjemy pod wpływem średniowiecznej technologii. Pisze on:

wszystkie problemy zachodniego świata wyłoniły się właśnie w średniowieczu: języki nowożytne, miasta kupieckie, ekonomia kapitalistyczna (ze swymi bankami, czekami, stopami procentowymi) są wynalazkiem średniowiecznym, w tym okresie powstaje nowożytna armia, współczesne pojęcie państwa narodowego, jak również idea ponadnarodowej federacji [...], tarcia pomiędzy bogatymi a biednymi, koncepcja herezji i skrzywienia ideologicznego, a nawet nasze współczesne rozumienie miłości jako destrukcyjnego «nieszczęsnego szczęścia». Można dodać jeszcze konflikt pomiędzy państwem i Kościołem, związki zawodowe (choć w wersji korporacyjnej), czy przekształcenie rynku pracy przez technikę.

(Lewicki, 2010: 79–80)

Eco widzi technologię jako każdy rodzaj konstrukcji (także społecznych, ideologicznych), która ma na celu zabezpieczanie człowieka przed zagrożeniem i służy mu osiągnięciu szczęścia. Technika maskuje poczucie niepewności jutra, strach przed codziennością, poczucie nietrwałości i niestabilności świata oraz sytuacji egzystencjalnej. Pomijając inne analogie, począwszy od poziomu wizualizacji doświadczenia rzeczywistości (katedra–fasada medialna, biblia pauperum–komiks), przez estetykę (otwartość na nadbudowywanie znaczeń, rozmywanie się granic w relacjach sztuka–technika), a skończywszy na konstrukcji społeczeństwa – sieciowego i średniowiecznego (anonimowość, budowanie komunikacji symbolicznej, mediewalizacja miasta), można założyć, że współczesne podejście do technologii jest wyrazem nowego średniowiecza, co postaram się ukazać na przykładzie katedry i jej konstrukcji architektonicznej.

Aby jednak nie wpaść w pułapkę „gramatyki podobieństw”, próba odczytania zestawienia *media aetas* oraz nowych mediów dokona się przy pomocy wspomnianej już teorii przekładu, który „umożliwia tekstowi dalsze życie w innym kontekście, zaś tekst przekładu staje się oryginałem poprzez sam fakt kontynuacji istnienia w tym nowym kontekście” (Bassnett, 2010: 497). W taki sposób należałoby spoglądać dziś na nowe media jako rodzaj remediacji średniowiecznych sposobów komunikowania i osvajania rzeczywistości. Nie do utrzymania wydaje się bowiem pokutująca jeszcze w niektórych środowiskach (szczególnie tych kultywujących ujęcie historyczne) dychotomia między dawnością a terażniejszością, odczytywana w analogiczny sposób jako rozdział pomiędzy oryginałem a przekładem, źródłem a kopią. Nowoczesna teoria przekładu, wywodząca się z myślenia poststruktural-

nego, postrzega proces translacji jako rodzaj manipulacji tekstem. Można nieco inaczej, mniej deprecjonująco, określić tę strategię jako przepisywanie, czy pisanie „na nowo”, które konstytuują obecność tekstu pierwotnego (dawności) w nowej ontologii⁷. Tłumaczenie rozumiane jako „twórcze pisanie” umożliwia pojednanie między tekstami: oryginalnym a przełożonym, staje się „odegraniem wydarzenia wspólnoty języków, obietnicą ich pogodzenia, zjednoczenia” (Bukowski, Heydel, 2009: 34; Derrida, 2009: 373–383). W proponowanym ujęciu badania dawności w centrum znajduje się nie tyle rekonstrukcja, ile właśnie remediacja, w której oryginał i przekład (przeszłość i współczesność) pozostają w relacji dialektycznej. Mediewalizm będzie zatem sięgać po zjawiska nowych mediów, przyglądać się im i próbować dostrzec zaszczeplone z dawnej tradycji systemy kulturowe, wyobrażenia wywiedzione ze średniowiecza, sposoby budowania, wyrażania siebie i komunikowania się. Nie ulega bowiem wątpliwości, że nowe media jako przejaw remediacji są zjawiskiem hybrydycznym, co w języku teorii postkolonialnej wyrażałoby się w stwierdzeniu, że zawiera ono zarówno ontologię tubylczą (ową dawność średniowieczną), jak i kolonizatora (nowoczesną technologię).

Zarysowane tu napięcie można odnieść do jeszcze dwóch propozycji interpretacyjnych przekładu: kanibalizmu i polityczności. Pierwsza związana jest z ujęciem translacji jako świadomego aktu agresji dokonywanego na tekście oryginalnym. W krytyce feministycznej, o czym wspomina H  l  ne Cixous, taka postawa jest jednoznacznie interpretowana jako przejaw męskiej dominacji – „tłumacz najeżdża, pojmuje i bierze w niewolę” (Steiner 2009b: 330). W tym kontekście można też, za brazylijską szkołą przekładu, rozpatrywać translację jako zjawisko wampiryczne czy kanibalistyczne, zgodnie z którym tłumacz wysysa krew z tekstu źródłowego, by dać się tekstowi docelowemu⁸. W ten sam sposób należałoby spojrzeć na działanie nowych mediów, które zasysają technologiczne idee z kultury średniowiecza, nadając im współczesne, dopasowane do obecnych możliwosci, kształt i znaczenie. Tym samym kultura nowych mediów przenika i przekształca kulturę średniowiecza, odczytując ją w perspektywie technologii cyfrowej, odslaniaj c to, co dotychczas było zakryte. Drugie ujęcie wskazuje na przekład jako działanie polityczne, bowiem – jako dokonywane w języku – zawsze jest podatne na wszelkiego rodzaju ideologizację. Tak rozumiany przekład „otwiera się na wymiar etyczny i obejmuje

⁷ Autorem określenia przekładu jako przepisywania jest André Lefevre, za  „pisanie od nowa” pojawia się w badaniach feministycznych nad translacją (Lefevre, 1985: 88–105; Mezei, 1985: 21–31).

⁸ Takie ujęcie proponuje Else Veira w ramach swojej pracy doktorskiej (Bassnett, 2010: 500–502).

między innymi kwestię większego szacunku dla różnic językowych i kulturowych” (Ungar, 2010: 537). Trzeba by zatem na mediewalistyczną perspektywę relacji średniowiecze–nowe media spojrzeć z punktu widzenia języka. Język nowych mediów bynajmniej nie ma zadania niwelować różnicy wynikającej z nieprzystosowania języka źródłowego – kultury średniowiecznej i języka docelowego – współczesnej kultury: zmedializowanej i skomputeryzowanej, wręcz przeciwnie, ma ją wyraźnie eksponować. Trzeba bowiem stwierdzić za badaniami postkolonialnymi, że „język obcy nie nakłada się na język ojczysty niczym zwykły palimpsest, lecz go przemienia”⁹, dokonuje aktu zróżnicowania, oddzielenia, ale i wyraźnego określenia jego tożsamości. Wszak przenoszenie języka, form, znaczenia nie odbywa się w próżni, zawsze istnieje już pewna matryca kulturowa, w którą zostaje wpisany tekst źródłowy. Jest to zatem język rozumiany jako doświadczenie kulturowe, z czym związany jest system poznawczy (rama kulturowa), który oddziałuje na tekst przekładany, wyznacza granice przekładu – sposobów przedstawiania dawności. Translacja byłaby zatem, jak pokazuje Hans Georg Gadamer, aktem hermeneutycznym, polegającym na transpozycji w inne medium, czyli na przeniesieniu „w nową rzeczywistość czytającego rozumienia, czy też w nowe dokonanie się rozumienia w jakimś obcym nam języku” (Gadamer: 163). Ten proces właśnie egzemplifikuje średniowieczność nowych mediów, które zilustruje fenomen kulturowy katedry.

Katedra gotycka jako tekst kultury jest zjawiskiem bardzo wieloznacznym, ze względu na swoją konstrukcję także polisemiotycznym, nacechowanym różnorodnymi odczytaniem historycznymi, także współczesnymi, żeby przywołać tylko ostatnie, wpisujące kulturowy fenomen w refleksję nad „świętyniami konsumpcji” (Regiewicz, 2003: 71–84). W tym tekście kultury przenikają się porządki: architektoniczny i teologiczny, społeczny i duchowy, artystyczny i komunikacyjny, w związku z tym jakiegokolwiek próby uporządkowania dyskursu do jednej tylko optyki wydają się niemożliwe. Przedstawiona poniżej egzemplifikacja zatem nie ma na celu dokonywania kompletnego opisu, ale jest raczej szkicem, delikatnym kreskowaniem podskórnych powiązań *media aetas* i nowych mediów.

Jay David Bolter, przywołując na początku swoich rozważań o remediacji pisma fragment z *Katedry Najświętszej Marii Panny* Victora Hugo, zwraca uwagę, że wraz z wynalezieniem druku nastąpiła radykalna zmiana paradygmatu kulturowego –

⁹ Koncepcja ta jest bliska badaniom nad dwujęzycznością Abdelkebira Khatibiego (Ungar, 2010: 544).

mowa kamienia została zastąpiona typografią. Hugo zamyka swoje rozważania niezwykle nośnym wyrażeniem: „księga zabije gmach”¹⁰.

Średniowieczna katedra wypełniona posągami i witrażami była nie tylko symbolem autorytetu chrześcijaństwa, ale i skarbnicą średniowiecznej moralności oraz wiedzy o świecie i ludzkiej kondycji. Katedra była biblioteką, której księgi odczytywali wierzący, krocząc nawami i podnosząc wzrok ku biblijnym scenom, wizerunkom świętych, alegoriom cnót i występków czy wizjom nieba i piekła.

(Bolter, 2014: 12)

Zacytowana wypowiedź Boltera na temat średniowiecznej budowli zwraca uwagę na kilka porządków znaczeniowych, wśród których warto wymienić: architektoniczność, polisemiotyczność oraz konstrukcję światopoglądową.

Średniowieczna katedra jawi się przede wszystkim jak „księga wykuta z kamienia”. Przemierzając przestrzeń świątyni, zwiedzający czyta zanurzone w tę przestrzeń, włączone w przekaz całości komunikaty, nie ulega bowiem wątpliwości, że katedra jest nośnikiem wiedzy i – jak nazywa ją Hugo – „wehikułem myśli ludzkiej”. Cała struktura świątyni: układ naw, usytuowanie ołtarza w przecięciu się ramion nawy głównej i bocznych, konstrukcja ostrołuków wnoszących się ku splotom na suficie i wiele innych elementów daje zwiedzającemu poczucie zetknięcia się z olbrzymią wiedzą: matematyczną, architektoniczną, ale i symboliczną, czy nawet katechetyczną. Wpisane w polichromię obrazy, napisy, posągi były dla czytającego katedrę punktami identyfikującymi: działały niczym sztuczna pamięć pomagająca w przyswajaniu i zapamiętywaniu scholastycznie ustrukturyzowanej wiedzy. Nie chodziło tu jednak o upostaciowienie i instrumentalne wykorzystanie architektury do przedstawienia teologicznej, scholastycznej summy, ale raczej o uruchomienie pamięci, na wzór ćwiczeń mnemotechnicznych, poprzez ruch ciała przemierzającego przestrzeń.

Kodyfikacja zapisu wiedzy w tych architektonicznych warunkach, regulowanie sposobu jej odczytywania, raczej nigdy nie będą stuprocentowe, co sprzyja lekturze niepełnej, wariantywnej, za każdym razem nieco innej. Pomogło to budowlom sakralnym pełnić swą najważniejszą rolę – jako interfejsu uniwersalnego i duchowego, który działa na rzecz nie tylko wiedzy czy pamięci, ale całej sfery sacrum.

¹⁰ „Kiedy porównamy myśl, która, chcąc wyrazić się w budowlu, musi poruszyć cztery czy pięć innych sztuk i tony złota, i całą górę kamieni, i cały las belek, i cały lud robotników, kiedy ją porównamy z myślą, która staje się książką i której wystarczy trochę papieru, odrobina atramentu i pióro, czyż możemy się dziwić, że rozum ludzki porzucił architekturę dla druku? Przetnijcie zniemacka pierwotne łożysko rzeki kanałem wykopany poniżej jej poziomu, a rzeka porzuci swe dawne łożysko” (Hugo, 1976: 108).

Świątynia, czy będzie nią Mahabodhi [w oryg. Mahbodi] czy Notre Dame, pełni rolę wykładni-interfejsu, stworzonego stosownie do rozwoju wiedzy i duchowości w epoce, w której powstała. W tym znaczeniu interfejs byłby oferowanym przez kulturę i technikę miejscem stykowym człowieka (jego ciała eksplorującego przestrzeń w rytualnym zdarzeniu) i absolutu: sumy wiedzy i duchowości, ku której podąża czytelnik/użytkownik w akcie lektury/eksploracji.

(Pisarski, 2014: 38)

Czytanie przestrzenne, utracone wraz z nastaniem druku, który sprowadził lekturę do aktu indywidualnego i statycznego, dystansując czytelnika od przedmiotu wiedzy, wraca poniekąd wraz z kulturą cyfrową. Dzieje się to poprzez zjawiska hipertekstowości i doświadczenie wirtualności. Pierwsze ze zjawisk – hipertekst – jest nowym sposobem gromadzenia i prezentacji informacji, umożliwiającym strukturalizowanie i wyszukanie potrzebnych danych, bez konieczności czytania całych tekstów (Tomek, Maurer, 1992: 111–122). Przypomina swoją strukturą kłacze czy sieć, w których kolejne odgałęzienia krzyżują się, splatają, łączą w ten sposób, że powstaje konstrukcja niedająca się zmieścić na powierzchni. Przestrzenność hipertekstu wynika z jego węzłowej budowy, która pozwala czytelnikowi dowolnie sterować aktem lektury, podążając śladami różnych narracji: głównej i pobocznych zarazem, tekstowej i audiowizualnej. Powstaje w ten sposób trójwymiarowy układ przestrzennej sieci wiadomości. Użytkownik nowych mediów ma możliwość poruszania się w obszarze wiadomości zarówno w szerz, jak i w głąb, urządzenia telematyczne (komputer, iPod, tablet i inne) stwarzają możliwość dojścia do mikroskopijnego szczegółu wiedzy oraz szybkiego powrotu do punktu wyjścia, a tym samym pozwalają organizować lekturę w sposób indywidualny, dopasowany do osobistych oczekiwań. W efekcie hipertekst zwrócony jest ku odbiorcy, czyniąc go współtwórcą konstytuowanych podczas przechodzenia z leksji do leksji znaczeń, co wpływa niewątpliwie, jak pokazują badania, na proces edukacyjny: zdobywanie wiedzy, utrwalanie znaczeń¹¹. Byłby zatem hipertekst rozwiązaniem nie tylko przywracającym przestrzenny sposób czytania, ale także formą zdobywania wiedzy opartą na średniowiecznych tradycjach mnemotechnicznych.

Ponadto, żaden hipertekst nie jest jednorodny pod względem formy przekazu, bowiem łączy różnego typu teksty: od form pisanych, przez ikonograficzne, po audialne, audiowizualne, animacje cyfrowe i wirtualne, podobnie jak tekst katedry, w który wpisane są elementy sztuki rzeźbiarskiej, ikonograficznej, formy piśmien-

¹¹ Stephen W. Draper pisze o hipertekście jako o „rękawicy dla umysłu”, która pozwala uczącemu się lepiej „złapać wiedzę” w trakcie uczenia się (Draper, 1992: 169–181).

nicze i inne. Palimpsestowa budowa przekazu nowych mediów może zatem zostać odczytana w kontekście tradycji palimpsestu średniowiecznego. Trzeba by w tym miejscu szczególnie wyróżnić polisemiotyczny charakter przekazu komputerowego (Szczęsna, 2009: 272–283), który może być zestawiany z różnosemiotycznym tekstem katedry gotyckiej, na który składają się porządek teologiczny, architektoniczny, artystyczny, społeczny i inne.

Drugie z wymienionych zjawisk – wirtualność, na potrzeby niniejszego zderzenia *media aetas* z nowymi mediami, trzeba by zdefiniować przez pryzmat immersji. W doświadczeniu wirtualnym nie tyle chodzi o każdorazową obecność w sieci czy rzeczywistości cyfrowej, ale o „zanurzenie się” w niej, to znaczy silne powiązanie emocjonalno-psychiczne z rzeczywistością cyfrową, istniejącą analogicznie i równoległe do świata rzeczywistego, a wykreowaną za pomocą urządzeń elektronicznych. Wirtualność sprzężona jest z koncepcją symulakryczności, która ustawia użytkownika w specyficznej relacji do elektronicznej symulacji – potencjalnego uczestnictwa w równoległym i niezależnym świecie. Zakorzeniony w świecie realnym użytkownik nowych mediów jest, dzięki odpowiednim narzędziom technologicznym, zanurzony w świat wirtualny, co powoduje, że może on między tymi światami swobodnie się poruszać. To znaczy, że wirtualność i rzeczywistość jako światy odrębne zająbiają się, nakładają na siebie lub inaczej – współlistnieją ze sobą. Poruszanie się po świecie wirtualnym jest zarazem nawigowaniem po rzeczywistości cyfrowej, jak i odczytywaniem jej znaczeń. Dzięki odpowiednim artefaktom rozmieszczonym w świecie wirtualnym, których znaczenie trzeba zdenotować, użytkownik może poruszać się po tej cyfrowej rzeczywistości, przechodzić z narracji do narracji, planu do planu. Tym samym czytanie staje się nawigowaniem, działaniem w przestrzeni.

Analizując koncepcję przestrzennego zarządzania danymi, w której przykładem mogą być metaforyczne pulpity mediów komputerowych oraz symulowane środowiska robocze, można zauważyć paralelę między tymi współczesnymi praktykami a strategiami zapamiętywania w katedrze. Podobnie internetowa baza danych może budzić skojarzenia ze średniowiecznymi gatunkami encyklopedycznymi, obficie wykorzystującymi struktury znanych budowli jako sposób kategoryzowania i gromadzenia wiedzy dającej się zakodować, zapamiętać, a potem odszukać. Wybitnym tego przykładem jest Arka Noego, której program ikonograficzny i domyślną architekturę wiedzy zbudował Hugo od św. Wiktora w jednym z nauczycielskich traktatów. W ten sposób można by tłumaczyć także tendencję średniowiecznych myślicieli do katalogowania, klasyfikowania i układania wiedzy na wzór architektoniczny (Lewis, 1986; Eco, 2009).

Wspomniane wcześniej funkcje dydaktyczna i katechetyczna katedry korespondują z coraz powszechniejszym wykorzystywaniem interaktywnej techniki komputerowej i pakietów edukacyjnych programów komputerowych, które mogą świadczyć o powrocie do oralno-wizualnej kultury średniowiecznej. Zjawisko to, typowe dla nowych mediów, umożliwia odniesienie do średniowiecznego *edutainment* wyrażonego w niezliczonych formach graficznego przedstawiania treści oraz wspomagania pamięci i wyobraźni w mapach, diagramach, przedmiotach, postaciach, z których nie wszystkie były zrealizowane graficznie, a mogły być tworzone przez uczniów lub kopistów na podstawie słownego opisu. Należą tu wszelkie odmiany ilustracji do cykli narracyjnych wpisanych w polichromię, a może nawet popularna forma wykładu typologii biblijnej znana jako *Biblia pauperum* (Knapiński, 2004: 133–164). Ta permanentna wizualizacja doświadczenia nadawczo-odbiorczego, ujawniająca się chociażby poprzez ikony i przestrzenie ekranu komputerowego, przypomina mnemotechniczne tradycje średniowieczne.

Przywołany w nieco innym kontekście monitor czy ekran urządzenia telematycznego, ze względu na emitowanie światła, pozwala odnieść się do funkcji, jakie to pełniło w katedrze. Warto przywołać w tym miejscu średniowieczną teologię światła Sugera, według którego

światło boże w sposób szczególnie nasyciło pewne przedmioty wybrane. Podobnie jak rozwiązania architektoniczne przedmioty te zachęcały duszę, by do tego, co stworzone, wznosiła się ku temu, co ponadczasowe, do tego, co zamknięte w materii, zwracała się ku niewysłowionemu

(Duby, 1997: 97).

Światło – bardzo znacząca metafora w teologii chrześcijańskiej – staje się dla architektury gotyckiej zapleczem światopoglądowym. Jest podstawą myślenia o kulturalnej świątyni, konstytuuje porządki symboliczne, wymusza w pewien sposób konstrukcję przestrzenną. Wrażenie, jakie wywołuje w odbiorcy, jest niebagatelne, począwszy od doznań czysto estetycznych (piękno, czystość, wzniosłość) przez uniesienie modlitewne (stany mistyczne), aż do funkcji epistemologicznej, która wspomaga rozpoznanie i odzyskiwanie wiedzy ukrytej w świątyni. Podobnie w świecie nowych mediów, światło, stając się podstawowym tworzywem obrazu, zostaje podniesione do rangi dzieła¹². Nie jest ono już efektem zewnętrznego oświecenia powierzchni, jak w przypadku projektora i taśmy filmowej, ale samym świeceniem

¹² Na rolę światła w budowaniu nowych form artystycznych zwracali uwagę twórcy Bauhausu w latach 20. XX wieku.

ekranu, stając się przekazem samym w sobie. Obraz elektroniczny imituje światło z „wnętrza”, ale nie skupia go, a rozprasza, rozświetla przestrzeń, w której się znajduje. Ta zaś jest zawsze „tylko obrazem światła rozłożonego na jego emisyjne parametry, *simulacrum* obrazu przekątnika, obrazu, którego w istocie brak. (...) to pozbawiona faktury matryca wypełniona energią świetlną” (Gwóźdź, 1994: 148). Dlatego ekran staje się często źródłem światła w przestrzeni, pełni funkcję nośnika światła (*lucy pherus*), które rozświetla otaczającą go przestrzeń.

Ta ostatnia uwaga pozwala spojrzeć na analizowaną relację przez pryzmat podobieństwa funkcji teologii i technologii, które stają się dla tak różnych sposobów wyrażania zaplecem światopoglądowym. Jeśli określenie teologii jako idei fundamentalnej dla rozwoju estetyki gotyckiej nie budzi zastrzeżeń, to zazwyczaj spoglądanie na technologię w podobnym kontekście wywołuje lawinę protestów. A jednak sytuacja filozoficzno-duchowa współczesnego człowieka – *homo irretitus* – poszukującego w cyberprzestrzeni namiastki świata metafizycznego, pozwala na wyprowadzenie kilku wniosków (Regiewicz, 2013: 199–219). Technologia – co czasem trudno zauważyć – nigdy nie jest apolityczna, zawsze wyraża społeczne pragnienia i lęki, o czym pisał cytowany wcześniej Eco, ukazując jej rolę w oswojaniu przez człowieka średniowiecza strachu. W ten sposób trzeba by spojrzeć na jej rolę we współczesnej kulturze nowych mediów. Technologia jawi się bowiem jako zespół mechanizmów „uprawiających ducha”, tym samym udostępnia ludzkości realia historii i teraźniejszości oraz wszelkie możliwe formy twórczości. Podobnie jak Bóg, technologia staje się działaniem wszechogarniającym, natychmiastowym, niezwykle żywotnym (to znaczy, mającym moc kreacyjną, powołującą do istnienia, nawet jeśli jest to tylko życie cyfrowe), czego wyrazem są zarówno elektroniczna planetarna metainteligencja, tworząca wszechogarniającą świadomość globalną wyrażoną poprzez internetowy metaumysł, jak i właściwości cyfrowych maszyn w postaci hiperprędkości czy nieskończoności (także niezniszczalności, nieusuwalności kopii – coś, co zostaje wrzucone do sieci, już nie znika). Podobnie jak niegdyś teologia, dziś technologia konstytuuje tożsamość człowieka, jego podejście do ciała, potrzeb duchowych, odnoszenie się do sfer zmysłowych i pozazmysłowych. W tej perspektywie można by jeszcze raz odwołać się do doświadczenia wirtualności. Sytuacja człowieka średniowiecza wydaje się przypominać współczesnego użytkownika nowych mediów, który zanurza się w świat wirtualny – relację ciała i podmiotowości wirtualnej można by opisać średniowiecznym wierszem „dusza z ciała wyleciała”. Co ciekawe, digitalna ucieczka od fizyczności elektronicznych światów jest zbieżna z religijnymi doświadczeniami ducha. Podobnie kiedy spojrzeć na średniowieczne wyobrażenia zaświatów, formy myślenia symbolicznego i mistyczne doświadczenia

świętych, można tu wskazać analogie pomiędzy tak, wydawałoby się, odległymi praktykami kulturowymi, ukazując wspólne źródło pragnień i potrzeb człowieka średniowiecznego i postindustrialnego.

Zarysowane powyżej zagadnienia, oparte na figurze katedry, ukazujące podobieństwo między nowymi mediami a praktykami kulturowymi średniowiecza, pozwalają diagnozować współczesną sytuację kultury, a zarazem przyglądać się sposobom funkcjonowania człowieka w systemie komunikacyjnym. Badając doświadczenia kulturowe średniowiecza w perspektywie praktyk nowych mediów, można postawić tezę o przekładalności mechanizmów średniowiecznego uniwersalizmu na stechniczowane procesy globalizacji, a tym samym lepiej rozumieć sytuację współczesnego człowieka w nowomediальной rzeczywistości, jak również samą kulturę, w której się porusza, i tożsamość, którą przyjmuje. A przekładalność ta możliwa jest dzięki komparatystyce.

Bibliografia

- Bassnett, Susan. „Od komparatystyki literackiej do translologii”. Przeł. Agnieszka Pokojka. *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*. Red. Tomasz Bilczewski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. 481–509.
- Bernheimer, Charles. „Wstęp. Lęki przed porównaniem”. Przeł. Piotr Sobolczyk. *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*. Red. Tomasz Bilczewski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. 115–136.
- Bierdiajew, Nikołaj. *Nowe Średniowiecze. Los człowieka we współczesnym świecie*. Przeł. Henryk Paprocki. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2003.
- Bolter, Jay David. *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*. Przeł. Aleksandra Małecka, Michał Tabaczyński. Kraków: Korporacja Ha!art, 2014.
- Bukowski, Piotr, Heydel, Magda. „Wprowadzenie: przekład – język – literatura”. *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. Piotr Bukowski, Magda Heydel. Kraków: Znak, 2009. 5–37.
- Dawność kulturowa w literaturach słowiańskich II poł. XX wieku*. Red. M. Kaczmarek. Opole: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1993.
- Derrida, Jacques. *Wieża Babel*. Przeł. Adam Dziadek. *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. Piotr Bukowski, Magda Heydel. Kraków: Znak, 2009. 373–383.
- Draper, Stephen W. „Gloves for the mind”. *Cognitive tools for learning*. Eds. Piet A.M. Kommers, David H. Jonassen, J. Terry Mayes. Berlin–Heidelberg: Springer-Verlag 1992. 169–181.

- Duby, George. *Czasy katedr*. Przeł. Krystyna Dolatowska. Warszawa: Cyklady, 1997.
- Eco, Umberto. *Nowe Średniowiecze*. Przeł. Piotr Salwa. Tegoż. *Semiologia życia codziennego*. Warszawa: Czytelnik, 1998. 74–101.
- . *Szaleństwo katalogowania*. Przeł. Tomasz Kwiecień. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2009.
- Ferris, David. „Dyscyplina poza dyscypliną”. Przeł. Jakub Momro, Tomasz Bilczewski. *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*. Red. Tomasz Bilczewski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. 243–273.
- Gadamer, Hans Georg. *Jak dalece język dyktuje myślenie?* Przeł. Andrzej Przyłębski. Andrzej Przyłębski, *Gadamer. Teksty w „Wyborze pism”*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2006. 156–164.
- Gwóźdź, Andrzej. „Elektroniczne gry światła”. *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*. Red. Andrzej Gwóźdź. Kielce: Szumacher, 1994. 135–153.
- Hugo, Victor. *Katedra Najświętszej Marii Panny*. Przeł. Hanna Szumańska-Grossowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.
- Husserl, Edmund. *Idea fenomenologii*. Przeł. Janusz Sidorek. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Kaczmarek, Marian. „Dawność kulturowa w literaturze XX wieku (średniowiecze – renesans – barok – oświecenie)”. *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. Alina Brodzka i in. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. 166–171.
- Kadłubek, Zbigniew. *Święta Medea. W stronę komparatystyki pozastawowej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Kalaga, Wojciech. „Granice tekstu – mgławice tekstu”. *Teksty Drugie* 4 (1998): 5–32.
- Knapieński, Ryszard. „Biblia Pauperum. Rzecz o dialogu słowa i obrazu”. *Nauka* 4 (2004): 133–164.
- Lewicki, Grzegorz. „Sieciowa teoria Nowego Średniowiecza”. *Pressje* 20 (2010): 77–96.
- Lefevre, André. „What Is Written Must Be Rewritten, Julius Caesar: Shakespeare, Voltaire, Wieland, Buckingham”. *Second Hand: Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translations*. Ed. Theo Hermans. Antwerp: ALW, 1985. 88–105.
- Lewis, Clive Staples. *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*. Przeł. Witold Ostrowski. Kraków: Znak, 1986.
- Medievalism in the Modern World. Essays in Honour of Leslie Workman*. Eds. Richard Utz, Tom Shippey. Turnhout: Brepols Publisher, 1998.
- Mezei, Kathy. „The Raeder and the Decline”. *Tessera: L'Écriture comme Lecture* 9 (1985): 21–31.
- Michalski, Maciej. „Wokół definicji mediewalizmu”. *Śląski Kwartalnik Historyczny. Sobótka* 1 (2011): 83–91.

- Pisarski, Mariusz. „Sztuka dawna w świetle sztuki cyfrowej: w stronę teorii kulturowych interfejsów (zarys)”. *Maszyny kruszenia słowa. Biuletyn konferencyjny*. Red. Adam Regiewicz. Częstochowa, 2014. 35–44 (na prawach maszynopisu).
- Regiewicz, Adam. „Na urodzinach u Geanta, czyli antropologiczne opisanie nowego miasta”. *Studia Laurentiana* 1 (2003): 71–84.
- . „Teologia nowych mediów”. *Więzi Wspólnoty. Literatura – religia – komparatystryka*. Red. Piotr Bogalecki, Alina Mitek-Dziemba, Tadeusz Sławek. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013. 199–219.
- . *Mediewalizm wobec zjawisk audiowizualnych i nowych mediów*. Warszawa: DiG, 2014.
- Regiewicz, Adam, Utracka, Dorota. „Perspektywy komparatystryki kulturowej. Na przykładzie programu Pracowni Komparatystryki Kulturowej Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie”. *LUD* 95 (2011): 261–272;
- Schmidt, Siegfried J. „Literaturoznawstwo jako projekt interdyscyplinarny”. Przel. B. Balicki. *Teksty Drugie* 4 (2010): 151–167.
- Simmons, John. „Christopher Middleton on Elizabethan Medievalism”. *Medievalism in the Modern World. Essays in Honour of Leslie Workman*. Eds. Richard Utz, Tom Shippey. Turnhout: Brepols Publisher, 1998. 43–60.
- Steiner, George. „Czym jest literatura porównawcza?”. Przel. Irena Hansz. *Przegląd Polityczny* 93 (2009a): I–VIII.
- . „Ruch hermeneutyczny”. Przel. Olga i Wojciech Kubińscy. *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. Piotr Bukowski, Magda Heydel. Kraków: Znak, 2009b. 327–334.
- Stoff, Andrzej. *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1997.
- Szahaj, Andrzej. „Granice anarchizmu interpretacyjnego”. *Teksty Drugie* 6 (1997): 6–33.
- Szczęsna, Ewa. „Znak w cyfrowym świecie, Semiotyczne aspekty komunikacji komputerowej”. *Komunikowanie się w mediach elektronicznych. Język, edukacja, semiotyka*. Red. Mirosław Filiciak, Grzegorz Ptaszek. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009. 272–283.
- Tomek Ivan, Maurer Hermann. „Helping the user to select a link”. *Hypermedia* 4.2 (1992): 111–122.
- Tymoczko, Maria. „Literatura postkolonialna i przekład literacki”. *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. Piotr Bukowski, Magda Heydel. Kraków: Znak, 2009. 429–447.
- Ungar, Steven. „«Pisanie językami»». Rozważania o dziele tłumaczonym”. Przel. Agnieszka Pokojka. *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystryki. Antologia*. Red. Tomasz Bilczewski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. 531–546.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 1973.

Comparative Studies – A Method for Reading Antiquity. The Case of Medievalism

Summary

The past is not a constant, but an ever-changing conglomerate of meanings. Making an attempt at applying comparative tools, such as theories of translation, discourse, intertextuality, etc. to the study of the antiquity, this paper illustrates the wide spectrum of interrelations between the present day (considered in particular within the perspective of new media and technologies) and the Middle Ages, or as one should term it, its cultural readings, referred to as medievalism. To that end, it undertakes the analysis of phenomena from within the scope of communication technology from a transcultural and ahistorical perspective: media aetas – new media, permitting their description as the effect of the coexistence of cultural practices which had already occurred within the medieval tradition, and thus formulating conclusions regarding the formation of relationships between contemporary man and the world through the media.

Keywords: comparative literature, medievalism, antiquity, new media

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, średniowieczność, dawność, nowe media

Agnieszka Smaga

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Komparatystyka mediów. Graficzna edycja pisma i obrazu w środowisku cyfrowym – wprowadzenie

Przedmiotem badawczym analizy komparatystycznej jest cyfrowa grafika użytkowa i występujące w jej obrębie wzajemne zależności pisma i obrazu. Dwa ostatnie media charakteryzują się z jednej strony określonym stopniem samodzielności i różnymi porządkami wypowiedzi (elementami podstawowymi, sposobami ich wiązania), z drugiej – pozostają w stosunku do siebie w relacji podobieństwa, sporadycznie tożsamości. Pismo i obraz traktowane są zarówno jako formy heterogeniczne, jak i heteronomiczne, ukierunkowane na wzajemne oddziaływania. Dlatego w centrum badawczego zainteresowania postawiono nie „gotowe” media (podobnie jak w matematycznej teorii kategorii¹), ale relacje między nimi, mediacje (Kasperski, 2010: 65–68).

Wskazane zależności cyfrowego słowa i obrazu opisali w sposób dość szczegółowy przede wszystkim Jay David Bolter (2014) oraz Mike Sandbothe (2010). Analizy tychże badaczy stanowią istotny punkt odniesienia lub krytyki dla prezentowanego artykułu. Sandbothe uznał, że oddzielone dotychczas przekazniki w digitalnym środowisku hipertekstu zmieniają swoje specyficzne cechy i wchodzą w nowe układy – cztery cyfrowe sploty: upiśmiennienie mowy, oralizację pisma, **ikonizację pisma i upiśmiennienie obrazu** (Sandbothe, 2010: 217–222). Wyszczególnione przekształcenia miałyby akcentować **transmedialny** charakter stron WWW, gdzie niejednorodne nośniki przekazu tworzyłyby układy zespolenia, integralne całości na poziomie semiotyki i semantyki. Przedmiotem prezentowanej analizy kompara-

¹ Wnioskowanie w porządku kategorii dystansuje się od teorii mnogości. Zbiór, elementy zbioru przestają być fundamentalnymi pojęciami i schodzą na drugi plan. Najważniejsze okazują się przekształcenia i złożenia interferencji wskazanych mediów.

tystycznej jest pismo i obraz, dlatego zainteresowanie badawcze skierowane zostało na dwa ostatnie transmedialne procesy².

Sandbothe, kierując się badawczą intuicją zasugerował, że istnieje jeden wspólny dla obu mediów (słowa i obrazu) mechanizm, który ujawnia się z poziomu pragmatycznego, czyli funkcjonowania przekazu. Nie analizował tego procesu, podał tylko jego skutki komunikacyjne, mające polegać przede wszystkim na wprowadzeniu słowa i obrazu w ruch oraz związaniu ich z realną rzeczywistością nie tylko na zasadzie symbolicznego do niej odwołania, ale faktycznego, rzeczywistego odniesienia, które dokonuje się w momencie kliknięcia lub dotknięcia cyfrowego znaku (Sandbothe, 2010: 218–219).

Logika wnioskowania „każe” przypuszczać, że wspólny mechanizm funkcjonowania obrazu i słowa w sieci może być osiągnięty tylko przy udziale zbieżnej dla nich techniki generującej, dalej uobecnionej z poziomu prezentacji. Każdy ze wskazanych trzech poziomów cyfrowego przekazu wprowadzony został przez jedno i to samo medium (może w związku z tym należy mówić o transmedium?). Jest nim **grafika** w odmianie projektowej, użytkowej.

Utożsamienie znaku piśmiennego i ikonicznego, o którym pisał Sandbothe, rzadko pojawia się z poziomu faktycznie prezentacyjnego, ponieważ nie jest ono związane z próbą budowania prostej relacji ich wizualnej identyfikacji. Nie podlega ono w związku z tym procesom znanym z kultury analogowej. Sygnalizowane przez badacza dwie transpozycje – ikonizacja pisma i upiśmiennienie obrazu – nie są więc wynikiem inter-oddziaływań tych dwóch kategorii, a stanowią efekt nadrzędnego w stosunku do nich trans-mechanizmu – kodu graficznego. Należałoby w związku

² Ikonizacja pisma fonetycznego miała zdaniem Sandbothe'a polegać na traktowaniu tekstu na prawach struktur obrazowych w aspekcie nadania przekazu, tym samym również jego odbioru. Kolejnym przejawem procesu ikonizacji była rehabilitacja pism niefonetycznych (piktogramów, ideogramów). Badacz uznał, że w cyfrowym środowisku ikony funkcjonują na prawach kolejnych elementów „obrazowego pisma”, a ich sekwencje stają się właściwym językiem cyfrowej komunikacji (Zawojski, 1999: 40–41). Następna zdefiniowana przez Sandbothe'a interferencja między mediami polegać miała na upiśmiennieniu cyfrowego obrazu. Autor rozumiał ją jako „oderwanie” obrazu od funkcji naśladowania rzeczywistości. Ikon, podobnie jak pismo, pojawia się w tym przypadku w funkcji autoreferencyjnej, odwołuje się sam do siebie. To znaczy, że „czytamy” go na wzór modelu językowego, czyli od litery do litery, od wyrazu do wyrazu, od zdania do zdania, a nie jako obraz poprzez odniesienie do realnej lub irrealnej rzeczywistości pozaartystycznej. Proces ten realizowany jest w programach graficznych przez operacje „redagowania” obrazu, analogicznie jak pisma, czyli wymiany, przesunięcia. Sandbothe zwracał uwagę, że własności te posiadają cyfrowe obrazy rastrowe już z racji swych uwarunkowań technologicznych. Nie przedstawił jednak analogicznych cech w kontekście grafiki wektorowej, choć ona przede wszystkim podlega owym procedurom zmiany, których jest zresztą zdecydowanie więcej niż dwie wyżej wymienione.

z tym mówić raczej o grafizacji, która wprowadza właściwe dla siebie procedury obróbki jednego i drugiego medium. To graficzna edycja konstruuje interakcje między cyfrowym pismem i obrazem. Jest ona procesem, w trakcie którego informacjom słownym i obrazowym „nadaje się formę i strukturę, mogącą przekazać w atrakcyjny sposób treść lub nastrój” (Austin, Doust, 2008: 9). Wyznaczone przez płaski design cechy stanowią w różnym stopniu o właściwościach komunikatów zarówno analogowych, jak i digitalnych³. W przypadku tych drugich konstruuje one specyfikę prezentacji i komunikacji w tym środowisku⁴. Wprowadzają wielopoziomowe, zmienne interakcje między różnorodnymi semiotycznie kategoriami medialnymi.

Kod graficzny jest odmianą ikonicznego. Dlatego istotny jest dla niego poziom generowania przekazu, czyli fizyczna struktura podłoża, właściwości narzędzi i mechanizmów operacyjno-projektowych, wybranych spośród dużej gamy możliwości. A porządek graficzny w sieci stanowi jeszcze bardziej rozbudowaną i skomplikowaną, kompleksową usługę. Definiuje proces zarówno **generowania**, jak i **prezentacji** oraz **manipulacji pismem, obrazem, dźwiękiem**. Graficzne procedury wynikają bezpośrednio ze specyfiki mechanicznego, cyfrowego zapisu różnogatunkowych danych. Dokonuje się on w postaci zer i jedynek, przechowywanych na twardym dysku komputera w formie bitów. Taka notacja pozwala wielokrotnie powielać informacje bez straty ich jakości oraz dokonywać ich przetwarzania za pomocą matematycznych algorytmów, potem graficznych. Również internetowa transmisja danych, zgodna z protokołem TCP/IP, polega na nieustannym odzyskiwaniu oraz obróbce zakodowanych znaków, na ich odtwarzaniu niezależnie od umiejscowienia w przestrzeni i czasie.

Wskazane mechanizmy – charakterystyczne dla środowiska sieci – kształtują dalej narzędzia, procedury i **konwencje cyfrowego projektowania**. Graficzne operacje obejmują zarówno pojedyncze znaki, jak i ich grupy, dalej płaszczyznę strony

³ W analizach badawczych drukowanych przekazów (książek, prasy i innych) graficzne medium było jednak najczęściej pomijane, ponieważ go „nie widziano” lub traktowano jako przezroczyste i dlatego mało istotne. Wyjątkiem są prace Philipa Meggsa (1998), Lewisa Blackwella i Davida Carsona (2000).

⁴ Tryb graficzny rozumiany jest w sieci jako sposób pracy urządzenia zewnętrznego, np. monitora lub drukarki. Poddawane są w nim obróbce poszczególne piksele, czyli pojedyncze elementy, z których tworzony jest obraz na ekranie monitora (również w pamięci komputera). Strategia ta umożliwia przetwarzanie i prezentację map, wykresów, rysunków, fotografii, filmów, animacji itd. Alternatywą dla trybu graficznego jest tekstowy, alfanumeryczny. Definiuje on sposób pracy, w którym są dostępne tylko znaki określonego kodu (np. ASCII). Jest szybki w działaniu, nie umożliwia natomiast działań na pikselach.

i – wreszcie – przestrzeń sieci WWW. Mają charakter wytwórczy, rękodzielniczy⁵. Dlatego odsyłają w stronę praktyki użytkownika narzędzia. Wybór graficznego instrumentu obróbki przekazu podyktowany jest sposobem użycia go przez odbiorcę-projektanta. Na przykład, edycja w obrębie przyszłego kontentu stron WWW, można dokonać za pomocą takich narzędzi, jak: warstwy lub stopy, selekcje, ścieżki, kształty, kanały, style, kolory, filtry, maski, pędzle, ołówki, rozpylacze, gładziki, gumki, nożyczki, noże, kropłomierze, wiadra z farbą, kaligrafię, cienie, ramki, pipety kolorów, pióra konturów i wiele, wiele innych! Za pomocą wybranych programów edycyjnych (Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, CorelDRAW, GIMP i pozostałych) słowa i obrazy mogą być modyfikowane i komponowane na wiele sposobów i w nieskończoność. Poddawane są procesom redakcji (u Sandbotha traktowanej jako jedna z odmian upiśmiennienia obrazu). Odbywa się ona jednak rzadko tylko na prawach pisma (wymiana i przesunięcie, likwidacja znaku w układzie linearnym), częściej na zasadach edycji stricte graficznej: zmniejszenie, powiększenie, duplikowanie, dodawanie, odejmowanie, połączenie, uśrednienie, przekształcenie (obrót, odbicie), skalowanie, blokowanie, grupowanie, ukrywanie i łączenie warstw, wypełnianie, kadrowanie, metamorfozy, zaznaczanie (tutaj cała gama możliwości) itp. Zapis w formie cyfrowej pozwala nie tylko na proste przeprowadzenie wymaganej zmiany, ale również na połączenie w całość różnogatunkowych, oddzielonych od siebie jednostek. Wyświetlane są one jako jedność, ale przechowywane oddzielnie w bazach danych, dlatego każda z nich może być osobno modyfikowana, np. przez funkcje warstwy, kanały, ścieżki i inne. Wskazana różnorodność narzędziowa i operacyjna stanowi istotny wyznacznik kodu graficznego.

Cyfrowo i designersko wygenerowane komponenty przekazu ujawniają się odbiorcy przy udziale **graficznego interfejsu użytkownika** stron WWW i przeglądarki internetowej. GUI definiuje obrazowy sposób **przedstawienia** informacji (pisma, obrazu i dźwięku) przy udziale komputera oraz **interakcji** z użytkownikiem, polegającej na „rysowaniu” za pomocą urządzeń wejścia (myszki trackball, touchpad), wejścia–wyjścia (ekran dotykowy) i obsługiwaniu kontrolki, widżetów. Jak można przypuszczać, witryny nie stanowią statycznej formy prezentacyjnej a jej dynamiczną odmianę, tworzoną na bieżąco, poprzez wywołanie oczekiwanej informacji. Faktycznie dopasowują się do interakcji i potrzeb użytkownika. Tym samym designerska obróbka obrazów, dźwięków, tekstów, animacji, które mają stanowić np. kontent internetowych stron, staje się mocno związana z **bazami danych** – kolejną relacyjną

⁵ „Komputer z urządzenia analitycznego, przeznaczonego do przetwarzania danych stał się krosnem Jacquarda, tworzy media i nimi manipuluje” (Manovich, 2006: 90).

kategorią – z ich indeksowaniem, ekonomią oraz emancypacją użytkownika wobec informacji (Belting, 2007: 49–54). Odchodzi ona od konwencji przedstawienia narzuconej przez kartkę papieru i tworzy mobilne struktury zdolne przede wszystkim do przechowywania i łączenia wielu różnosemiotycznych mediów. Dlatego funkcjonalność cyfrowej grafiki przestaje być zdeterminowana elementem semantycznym, jak w analogowej sztuce projektowania, gdzie słowa traktowane były jako model, opisywały działania lub zdarzenia, które należało przełożyć na graficzny przekaz i dopiero wtedy pełniły one funkcje użytkowe. Tymczasem w środowisku nowych mediów projektowanie staje się

„metaprojektowaniem”. Dziś musimy stworzyć nie tylko tożsamość graficzną, ale także architekturę informacji, system nawigacji i inne struktury, które zostaną wykorzystane przez klienta jako nośniki informacji. W skrócie – projektant grafiki staje się projektantem interfejsu.

(Austin, Doust, 2008: 18)

Zmiana formuły komunikacyjnej, idzie jeszcze dalej.

Użytkownicy interaktywnych mediów sieciowych czasu rzeczywistego mają o wiele większy wpływ na treści, które poznają, niż w przypadku innych mediów. Projektanci, którzy tego nie dostrzegą, skażą swoich odbiorców na błędzenie w poszukiwaniu nowych treści i wskazówek. Podsumowując, projektanci muszą pogłębić swą wiedzę i biegłość w wywoływaniu ludzkich reakcji i zrozumieć, że są uczestnikami, a nie przywódcami.

(Austin, Doust, 2008: 18–19)

To użytkownik staje się współautorem negocjowanego tworzenia, odbierania i przekazywania sensów i dalej znaków, przy niezmiętej jednak rynkowej logice efektywności procesu opracowania przekazu, m.in. graficznego (Nacher: 105–121). Na proces graficznej edycji obrazu i tekstu mają w związku z tym wpływ, obok cyfrowej struktury zapisu, przede wszystkim uwarunkowania użytkowe.

Grafika zarówno konstruuje, jak i wynika ze specyfiki cyfrowego środowiska. Wprowadza interferencje, sama będąc wynikiem interakcji między opisanymi wyżej właściwościami materiału, technikami a wyborami i praktykami percepcyjnymi oraz użytkowymi w kulturze. Staje się faktycznymi, ciągle trwającymi procesami: z jednej strony intermediacji, z drugiej hipermediacji (Bolter, 2014: 39) – eksponującej właściwości medium i transmediacji – wprowadzającej interakcje między różnosemiotycznymi przekazywanymi. Influencja między poziomem użytkownika i prezentacji daje efekt nałożenia widzialności powierzchni, połączonej z jej destruk-

cją, na przedmiot estetyczno-stosowany, jakim jest np. strona WWW, wzmacnia ona związek między formą, znaczeniem i funkcją przekazu. W efekcie tworzone jest „opakowanie” (*signifiant*), które okazuje się jednocześnie „produktem” (*signifié*) i stanowi rodzaj środka, techniki służącej stymulowaniu oczekiwań użytkowników (Weibel, 2008: 11–28).

W ten sposób rozumiana graficzna edycja „przechodzi” od bycia ikonem na prawach reprezentacji do funkcjonowania przede wszystkim, nawet wyłącznie, jako interfejs⁶. Tak się dzieje często w przypadku mobilnych i responsywnych aplikacji i stron WWW. Tym samym grafika użytkowa i udostępnione przy jej udziale cyfrowe przekazy wymagają specyficznej procedury badawczej – takiej, która rezygnuje z poszukiwania analogowych prototypów obrazu i pisma dla środowiska sieci, czyli z analizy idącej od semiotyki, przez semantykę, do pragmatyki. Nowa metoda poznawcza odwołuje się do zaprezentowanej wyżej specyfiki cyfrowego przekazu, budowanej z poziomu powszechnej komunikacji przy udziale GUI – naukowy namysł „podąża” od oczekiwań i potrzeb użytkownika przekazu, przez jego percepcję, do wygenerowanej semantyki i dalej semiotyki. W punkcie wyjścia badawczego zainteresowania zostaje postawiony realny człowiek, podobnie jak w przypadku projektowania i produkcji GUI stron internetowych⁷. Unikamy w ten sposób bieżności, o której mówiła Susan Sontag, między dosłownym znaczeniem przekazu

⁶ Płaski design zawsze oscylował między tymi dwoma alternatywami, sytuując się bliżej drugiej. Z poziomu prezentacji proponowana przez niego obrazowość, dzięki daleko posuniętej redukcji formy, sprowadzona była do znaku, cechował ją duży stopień uproszczenia, procedura przejścia od różnorodności barwnej, światłocieniowej, formalnej, do graficznej prostoty. Cyfrowa grafika ze względu na jej dużą różnorodność jeszcze lepiej godzi paradoks przejrzystości i nieprzejrzystości typowy dla kultury zachodu. Graficzny interfejs może przybierać obie formy: od pozornej transparentności – np. w grach – do hipermediacji – najlepiej widocznej w interfejsach stron WWW, w szczególności mobilnych i responsywnych (Weibel, 2008: 5–10).

⁷ Zaproponowana droga poszukiwań badawczych przypomina kolejność wykonywania zadań związanych z tworzeniem witryn internetowych. Pierwszym etapem jest właśnie strategia doświadczenia (analiza poprawności, analiza heurystyczna, testy użyteczności), następnie badanie rynku (określenie odbiorców docelowych, profili użytkownika i interaktywnej mapy handlowej). Witryny WWW, zanim trafią do użytkownika, oceniane są pod kątem ich przyjazności. W tym celu testowane są one na grupach fokusowych, gdzie sprawdzany jest czas wymagany do wykonania konkretnego zadania, analizowane są znaki widziane w pierwszej kolejności i te, które sprawiają największe trudności w realizacji zadań. Okazuje się, że założenia zleceniodawcy i projektanta nie zawsze pokrywają się z oczekiwaniami odbiorców. Grafikowi w trakcie projektowania interfejsów zorientowanych na użytkownika – analogicznie jak naukowcy – towarzyszy filozoficzny namysł, zgodnie z którym designerskie opracowanie powinno rozszerzać możliwości: percepcyjne, edukacyjne, poznawcze, decyzyjne i praktyczne jednostki i społeczeństwa. Tak rozumiane planowanie oddziałuje na ludzką wiedzę, zachowania i postawy oraz dokonują w ich obrębie zmiany.

a faktycznymi zachowaniami percepcyjnymi i potrzebami użytkowników. Pytamy w pierwszej kolejności o to, „co robi” kod graficzny, a dopiero później – „co on mówi” (Sontag, 2012: 15). Wtedy cel naukowy analizy komparatystycznej może okazać się zarówno praktyczny, jak i teoretyczny. W pierwszym przypadku przyczyni się on do rozpoznania i usprawnienia działania użytkownika w momencie interakcji; w drugim – związany zostanie z procedurą poznania i nabycia przez niego wiedzy. Dostarczając odbiorcy różnorodnych narzędzi i procedur ich obsługi, wsparty zostaje więc proces konstruowania znaczeń i znaków.

W praktyce użytkownik graficznego interfejsu systemu, aplikacji lub stron WWW oscyluje między trzema alternatywnymi potrzebami i oczekiwaniami. Pojawia się u niego z jednej strony pragnienie obcowania z pozornie rzeczywistym, niezapśredniczonym światem (realistycznym obrazem, fotografią, animacją, filmem). W tym przypadku obserwuje on całą gamę efektów budujących iluzję przejrzystości medium: perspektywę geometryczną, barwną, powietrzną; światłościę, zmienne skale, nasycenia koloru i inne. Z drugiej strony obecna jest u odbiorcy również fascynacja możliwościami, jakie dają mu same graficzne narzędzia mediacji (personalizacja, wybór, interakcja, linkowanie, zmiana, selekcja, wyróżnienie)⁸. Użytkownik, oglądając nieprzejrzysty, graficzny interfejs systemu, aplikacji (w szczególności na smartfona czy iPada) lub strony WWW odczuwa na początku „przyjemność”. Podziwiając prostotę GUI, połączoną z graficzną atrakcyjnością ikon, rezygnuje z rozumienia ich jako obrazów w funkcji imitacji rzeczywistości. Nie czyta ich również na prawach znaków tekstu: ciągle, linearnie, przyczynowo, skutkowo. Jedynie się nimi zachwyca. Szybko jednak wzrok zaczyna błądzić, poszukując możliwości odkodowania graficznych znaków GUI lub zawartości stron WWW (prowadzących do określonej funkcjonalności lub narzędzia). W tym przypadku pojawiają się praktyczne potrzeby, np. znalezienia informacji, kupna, wypożyczenia, przesłania, udostępnienia, wydrukowania.

Wszystkie trzy warianty odbiorczego kontaktu z przekazem udostępnione są z poziomu graficznego interfejsu. W przypadku interfejsów systemów operacyjnych, aplikacji i mobilnych oraz responsywnych stron WWW coraz rzadziej widoczne jest przechodzenie między dwoma pierwszymi potrzebami odbiorczymi i porządkami przekazu.

Znak pozornie przejrzysty jest raczej eliminowany. Pustą ikonę kontaktów możemy wypełnić zdjęciem, które przywoła realną osobę. Ale czy to robimy? Jeśli

⁸ „Interfejs nie jest przezroczystym oknem, przez które obserwujemy dane komputerowe; wprost przeciwnie – modyfikuje je w sposób zdecydowany” (Manovich, 2006: 142).

tak, to zdjęcie wykonujemy, edytujemy, przycinamy do kształtu kwadratu, koła, prostokąta o określonych rozmiarach i dodajemy własnoręcznie. A w tym przypadku graficzny środek przekazu dokonuje wzmoczonej hipermediacji i proponuje całą skalę możliwości modyfikacji: od rozdzielczości, przez balas bieli, kontrasty, dalej kadr, wielkość, kształt i inne bardziej zaawansowane edycje. Interfejs „zapewnia” odbiorcę o swoim doskonałym działaniu, sugerując, że będzie lepszym niż realna fotografia, oferuje bowiem wstęp do pokazywanego świata, przez jego modyfikację.

Z pewnością eksponowane są natomiast znaki nieprzejrzyste, czyli hipermediujące elementy grafiki. W tym przypadku interfejs przyciąga uwagę użytkownika jako czysta, konstelacyjna forma. Pobudza jego zmysł interakcji, kombinatoryki i kreacji. Na przykład, interfejs systemu operacyjnego Windows na smartfona zbudowany jest z dwuwymiarowych, uproszczonych, jednolicie nasyconych kolorem kafli. Modyfikujemy ustawienia jego ekranu (tła, koloru wiodącego) i ekranu startowego, wprowadzając zdjęcie z aparatu (wykonane własnoręcznie) lub zapisane w bibliotece, dokonując wyboru wzoru i ilości kafli. Regulujemy dalej pozycję poczty, blokady ekranu, udostępniania Internetu, kącika z aplikacjami i wiele innych. Następnie instalujemy kolejne aplikacje i z równie dużą satysfakcją odinstalowujemy je, poszukując możliwości zwiększenia pamięci operacyjnej. Ogromna mnogość narzędzi i przyporządkowanych im funkcji może prowadzić do sytuacji komunikacyjnej, która nie będzie zmierzała w stronę konstruowania przekazu mającego referencje natury obrazowej lub językowej, czyli do rzeczywistości pozainterfejsowej, ale skupi się na samym zmiennym modelowaniu interfejsu. Teoretycznie możemy ulec magii graficznego medium⁹. Ale czy ulegamy?

Dla użytkownika najczęściej nie jest istotna ani cecha transparentności interfejsu (wiązana z jego obliczem obrazowym), ani jego nieprzejrzystości (bliska tekstom pisanym). Tym samym okazuje się mało znaczące, sugerowane na wstępie, rozróżnienie na obraz i pismo. Użytkownikowi zależy najczęściej na szybkim wykonaniu czynności, np. wysłaniu wiadomości, znalezieniu konkretnej informacji, kupnie, sprzedaży, wypożyczeniu, przejrzeniu zdjęć, sprawdzeniu pogody, konta, akcji, poczty itd. Funkcjonalność interfejsu wiąże się w związku z tym z bezpośrednią reakcją ze strony odbiorcy. Owa uczestnicząca aktywność stanowi właściwy proces użytkowej mediacji, dokonywanej przy udziale płaskiego designu.

⁹ Możliwość manipulacji obrazem na prawach edycji graficznej „odciąga” przedstawienie od funkcji odbicia rzeczywistości. Ikon może sam stawać się alternatywnym, wirtualnym, abstrakcyjnym światem. Taktowany jest wtedy na prawach konstrukcji zarówno w aspekcie technologicznym, jaki i estetycznym, i dalej – użytkowym.

Graficzna edycja wprowadza operacje zarówno na obrazie, jak i na tekście, dźwięku i ich kombinacjach, ale nie w celu zobrazowania, opisanego czy ustrukturyzowania znaczeń, a przede wszystkim – możliwości ich przekazania. W momencie kliknięcia, czyli po zadaniu przez użytkownika (klienta) konkretnego pytania, wskazana różnosemiotyczna zawartość pobierana jest i wyświetlana na ekranie zgodnie z zaprojektowanym wcześniej, obrazowym szablonem. Graficzny interfejs traktuje pismo i obraz z jednej strony jako jednostki heterogeniczne – przechowywane w bazach danych w sposób, który umożliwi ich szybkie i łatwe wyszukiwanie; z drugiej strony – heteronomiczne, czyli wzajemnie na siebie działające w płaszczyźnie prezentacji i manipulacji przekazem. Graficzna edycja umiejętnie łączy oczekiwania odbiorców na dostęp do komunikatu: z jednej strony – precyzyjny (na wzór języka), z drugiej – konstelacyjny (według prototypu ikonicznego) i scala w ten sposób dwie struktury odbioru, uznane w naszej kulturze za odmienne¹⁰. Pragmatyczna funkcjonalność cyfrowego przekazu rozumiana jest jako **mediacja** dokładna i syntetyczna (ekonomiczna, redukcyjna), która skutkuje dalej analogicznymi cechami obecnymi na poziomie **semiotyki** i **semantyki**, gdzie wyszczególnione trzy płaszczyzny komunikatu cyrkulują w pętli sprzężenia zwrotnego. W środowisku cyfrowym nie mamy do czynienia z „implozją” *signifié*, a z dominacją i różnorodnością *signifiant*, ponieważ dopiero forma warunkuje skuteczną, wzajemną komunikację i kreację. Owa eksplozja powierzchni eksponuje kluczowe, pierwszoplanowe cechy pojęć, kosztem ich drugorzędnych jakości. Dla GUI największą wartość ma ten znak, który działa błyskawicznie i celowo, jak strzała wbita w żółte pole na tarczy łuczniczej lub pocisk wcelowany w czarne pole z numerem 10 na tarczy strzeleckiej.

Zintegrowane porządki wypowiedzi stanowiły już o specyfice analogowej grafiki użytkowej. Likwidowały tym samym z poziomu odbiorczego napięcie między rastrem semantycznym, powstałym na prawach pisma, a tym związanym z obrazem. Proces czytania i oglądania trudno było oddzielić od siebie. W odmianie cyfrowej procedury te połączone zostają z praktycznym funkcjonowaniem. Wzajemne zależności w obrębie poziomu funkcjonalnego, semiotycznego i semantycznego będą w środowisku sieci dalej ewoluować, ponieważ odbiorca otrzymał po raz pierwszy tak sprawne narzędzie interakcji, a razem z nim władzę współdziałania, współkreacji, z których z pewnością nie zrezygnuje, zarówno w przypadku poruszania się po stronach WWW, jak i blogach, czatach, wideokonferencjach, grach,

¹⁰ Bolter mówi o opozycji tych dwóch poetyk odbiorczych (Bolter, 2014: 85–90, 94–96; Flusser, 2002: 28).

symulacjach itd. Użytkownik z coraz większą przyjemnością i coraz więcej czasu spędza w świecie cyfrowym, który współtworzy przy użyciu dostępnych narzędzi i procedur graficznych. Użytkowe czytanie/oglądanie skutkuje przemodelowaniem dotychczasowego rozumienia grafiki, a tym samym – wchodzącego w jej skład pisma i obrazu. Proces odbiorczy powoli sam wyznacza rozumienie aktu pisania/obrazowania i samego pisma/obrazu.

Bibliografia

- Austin, Tricia, Doust, Richard. *Projektowanie dla nowych mediów*. Przeł. Aleksander Garbiński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Belting, Hans. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. Mariusz Bryl. Kraków: Universitas, 2007.
- Blackwell, Lewis. *The Other End of Print: David Carson, Graphic Design, and the Aesthetics of Media*. London: Laurence King Publishing, 2000.
- Bolter, Jay David. *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*. Przeł. Aleksandra Małecka, Michał Tabaczyński. Kraków: Korporacja Ha!art, 2014.
- Bolz, Norbert. „Estetyka cyfrowa”. Przeł. Jacek Ostaszewski. *Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer*. Red. Andrzej Gwóźdź. Kraków: Universitas, 1997.
- Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Przeł. Łukasz Białkowski. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, 2012.
- Bruinsma, Max. *Deep Sites, Intelligent Innovation in Contemporary Web Design*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Chmielecki, Konrad. „Od estetyki intermedialności do estetyki transmedialności. Perspektywy refleksji nad sztuką w kontekście problematyki transgresji mediów i konwergencji kulturowej”. *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Red. Tomasz Załuski. Łódź: Oficyna Drukarska Jacek Chmielecki, 2010. http://www.academia.edu/5890983/Sztuki_w_przestrzeni_transmedialnej.
- Flusser, Vilém. *Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Giaccardi Elisa, Fisher, Gerhard. *Meta-Design: A Framework for the Future of End-User Development*. <http://l3d.cs.colorado.edu/~gerhard/papers/EUD-meta-design-online.pdf>.
- Giaccardi, Elisa. „Metadesign as an Emergent Design Culture”. *Leonardo* 4 (2005): 342–349.
- Górska-Olesińska, Monika. *Słowo w sieci. Elektroniczne dyskursy*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2009.

- Hejmej, Andrzej. *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków: Universitas, 2013.
- Jenkins, Henry. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Przeł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.
- Johnson, Steven. *Interface Culture: How New Technology Transforms the Way We Create and Communicate*. New York: Basic Books, 1999.
- Kasperski, Edward. *Kategorie komparatystyki*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Lenk, Krzysztof. *Krótkie teksty o sztuce projektowania*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Manovich, Lev. *Język nowych mediów*. Przeł. Piotr Cypriański. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Meggs, Philip B. *A History of Graphic Design*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1998.
- Nacher, Anna. „Projektowanie jako negocjacja – między dominacją kodu a ekstazą partycypacji”. *Kultura Współczesna* 3 (2009).
- Poulin, Richard. *Graphic Design and Architecture, a 20th Century History: A Guide to Type, Image, Symbol, and Visual Storytelling in the Modern World*. Beverly, MA: Rockport Publishers, 2012.
- Sandbothe, Mike. „Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie”. Przeł. Krystyna Krzemieniowa. *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*. Red. Andrzej Gwoździ. Kraków: Universitas, 2001.
- Sontag Susan. *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Przeł. Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska, Dariusz Żukowski. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012.
- Weibel, Peter. „From Data to Images and Back. An Introduction to the Visual Systems of Thorbjørn Lausten”. *MAGNET. Thorbjørn Lausten's Visual Systems*. Eds. Morten Søndergaard, Peter Weibel. Heidelberg: Kehrler Verlag Heidelberg, 2008. <http://luxpress.dk/wp-content/uploads/2014/12/T.-Lausten-Visual-Systems.pdf>.
- Widzieć/Wiedzieć*. Red. Przemek Dębowski, Jacek Mrowczyk. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2011.
- Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*. Red. Andrzej Gwoździ, Piotr Zawojski. Kraków: Rabid, 2002.
- Zawojski, Piotr. „Od obrazów pisma do pisma obrazów”. *Słowo w kulturze multimediów*. Red. Zbigniew Suszczyński, Białystok 1999.
- . *Interfejs – sztuka interfejsu – „Interface Culture”*. <http://www.zawojski.com/2014/04/21/interfejs-sztuka-interfejsu-interface-culture-2/#more-432>.

- *Obrazy elektroniczne – eksplozja produkcji, implozja sensu?*, <http://www.zawojki.com/2006/04/19/obrazy-elektroniczne-%E2%80%93-eksplozja-produkcji-implozja-sensu/>.
- *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.

Comparative Media Studies. Graphical Edition of Writing and Image in a Digital Environment – Introduction

Summary

A digital communicate operates with GUI not to depict, describe or structure the meanings but, above all, to transfer them. At the moment of clicking, that is, when a specific question is being asked by the user (customer), specific semiotically varied content is downloaded and displayed on the screen in accordance with the pre-designed, graphic template.

Thus graphical interface treats writing and image on the one hand as heterogeneous units – stored in databases, in a way that makes them quick and easy to find; on the other hand – heteronomous, that is affecting each other at the level of presentation and manipulation of the message. Graphical edition skillfully combines the expectations of recipients concerning the access to the message: on the one hand – precise (along the lines of the language), on the other – economic, reducing (iconic), and it merges in this way two structures of reception, considered in our culture to be different.

Pragmatic functionality of digital message is understood as accurate and synthetic **mediation**, which results in further analogous features from the level of **semiotics** and **semantics**, where the highlighted three planes of the communicate circulate in the feedback loop.

Keywords: comparative literature, applied graphics, comparative media studies, intermeditation, hypermeditation, transmediation

Słowa kluczowe: literatura porównawcza, grafika stosowana, komparatystyka mediów, intermediacja, hipermediacja, transmediacja

Elżbieta Binczycka
Uniwersytet Jagielloński

Animist realism. Współczesne mitoznawstwo a komparatyka literacka

W niniejszym artykule, którego tytuł pomyślany został nieco na wyrost, chciałabym zająć się kategorią realizmu animistycznego i wskazać mit jako główny czynnik konstruujący narracje, które moglibyśmy do tej kategorii przyporządkować. Projekt, o którym tu opowiadam, jest z definicji komparatystyczny i otwiera, moim zdaniem, bardzo ciekawe perspektywy dla literaturoznawstwa porównawczego. Sam termin *animist realism* nie stał się jeszcze dotąd obiektem analizy polskich badaczy, niniejszy artykuł stanowi więc w pierwszej kolejności próbę wprowadzenia tej interesującej kategorii do rodzimego literaturoznawstwa. Próbę tę podejmuję z całą świadomością niepewności gruntu, po którym będziemy tu stąpać – pojęcia takie jak „animizm”, „realizm”, „mit” doczekały się w naukach humanistycznych bardzo wielu definicji. Niewykluczone również, że kategoria realizmu magicznego, bardzo interesująco redefiniowana przez Katarzynę Mroczkowską-Brand w jej ostatniej książce *Przeczcucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku* może okazać się wystarczająca do badania opisywanych tu zjawisk.

Użyty przez kilku zachodnich badaczy termin *animist realism* definiowany był dotychczas dość nieostro, dlatego niniejszy artykuł stanowi także próbę doprecyzowania tego zjawiska, różniącego się od szeroko pojętego realizmu magicznego kilkoma istotnymi cechami.

Realizm animistyczny

Mity i wierzenia religijne są bezsprzecznie bardzo silnie obecne w najnowszej powieści postkolonialnej na wszystkich szerokościach geograficznych. Dotychczas narracje te analizowano raczej w kategoriach realizmu magicznego, jak robi to Katarzyna Mroczkowska-Brand we wspomnianej już wyżej książce *Przeczcucia*

innego porządku. Badaczka zajmuje się w niej, obok Gabriela Garcii Marqueza, takimi autorami, jak posiadająca ojibwejskie korzenie amerykańska pisarka Louise Erdrich, afroamerykańska noblistka Toni Morrison czy norweski pisarz i szaman saamskiego pochodzenia Ailo Gaup, znany polskiemu czytelnikowi jako autor powieści *Trommenreisen (Podróż na dźwiękach szamańskiego bębna)*.

Zanim spróbuję odpowiedzieć na pytanie, czym jest tytułowy realizm animistyczny i jak różni się on od wspomnianego przed chwilą realizmu magicznego, przypomnę dla porządku, czym jest sam animizm, cytując w tym celu jedną z najbardziej klasycznych prac religioznawczych dotyczących tego tematu:

Pod nazwą animizmu zamierzam badać głęboko zakorzoną naukę o duchach, czyli istotach nadprzyrodzonych, która przedstawia zasadnicze pojęcie filozofii spirytystycznej w przeciwieństwie do materialistycznej. Wyraz „animizm” nie jest nowym, chociaż obecnie rzadko bywa używanym. Będąc zastosowanym specjalnie do nauki o duszy, okazuje się on bardzo odpowiednim do określenia poglądów na sposób rozwoju pojęć teologicznych w ludzkości. Nazwa spirytyzm, jakkolwiek używaną była nieraz w znaczeniu ogólnym, ma tę widoczną wadę, że stała się imieniem sekty nowożytnej, która głosi poglądy spirytystyczne, ale nie może służyć za typ tych poglądów na całym świecie. Animizm tedy będzie tu oznaczał ogólną naukę o istotach nadprzyrodzonych

(Tylor, 1896: 350)

– pisze Edward Burnett Tylor w swoim, wydanym w 1871 roku, tekście zatytułowanym *Primitive Culture* i wydanym po polsku jako *Animizm. Kultura pierwotna*. Od tamtego czasu podejście do religii animistycznych nieco ewoluowało, zmieniło się też podejście badaczy do samych kultur tradycyjnych. Pomimo iż nikt nie uważa dziś, ażeby animizm był „cechą plemion stojących na bardzo niskim poziomie kultury”, w potocznym rozumieniu wciąż można spotkać się z przekonaniem, iż w wierzeniach animistycznych „bóstwami” są kamienie czy drzewa. Zwraca na to uwagę afrykański literaturoznawca Harry Garuba, w którego artykule czytamy:

Perhaps the single, most important characteristics of animist thought – in contrast to the major monotheistic religions – is its almost total refusal to countenance unlocalized, unembodied, unphysicalized gods and spirits. Animism is often simply seen as a belief in objects such as stones or trees or rivers for the simple reason that animist gods and spirits are located and embodied in objects: the objects are the physical and material manifestations of the gods and spirits. Instead of erecting graven images to symbolize the spiritual being, animist thought spiritualizes the object world, thereby giving the spirit a local habitation.

(Garuba, 2003: 276)

W mojej refleksji nad animizmem w literaturze odniosłam się do klasycznej pracy Tylora, ponieważ w swojej koncepcji zwraca on uwagę na kluczową rolę dusz i duchów,¹ ale sam animizm pojmuje nieco szerzej: jako sposób wierzenia społeczności tradycyjnych w ogóle. Podkreślam tę kwestię, ponieważ sama chciałabym pójść w stronę podobnego rozumienia animizmu – nie jako samej „wiary w duchy”, ale jako pewnej formy religijności w społecznościach plemiennych, której zasadniczym rdzeniem jest przekonanie o tajemniczości i złożoności otaczającego świata, w którym to, co empirycznie sprawdzalne, stanowi tylko ułamek realnie istniejącej rzeczywistości.

W tym miejscu warto także podkreślić, iż koncepcja animizmu jest w *Primitive Culture* bardzo mocno powiązana z tylorowskim rozumieniem mitu, dla którego punkt wyjścia stanowi właśnie doświadczenie. Mit u Tylora jest nie metaforą, ale odpowiedzią na pytanie o prawdziwą naturę rzeczy. Jest formą dyskursu, metodą mówienia o świecie, sposobem nadawania mu sensu. Marin D. Stringer w swoim artykule *Rethinking Animism: Thoughts From The Infancy of Our Discipline* pisze²:

Myths, according to Tylor, begins with experience; that is, with nature and the animation of nature as held by those who believe. The sun and the moon, for example, are generally seen as animate, as the stars, waterspouts, rainbows, disease, death and so on. This is not simply metaphor for Tylor. It is an *a priori* view of the world, ‘philosophy of the nature of things’.

(Stringer, 1999: 548)

Określenie animist realism po raz pierwszy użyte zostało w artykule Harry’ego Garuby zatytułowanym *Ben Okri: Animist Realism and the Famished Genre* (1993), poświęconym powieści Okri’ego *The Famished Road*, znanej polskiemu czytelnikowi jako *Droga bez dna*. Tytułowy animist realism został tu uznany po prostu za dominantę stylu Okri’ego, zaś znaczenie tego terminu doprecyzował Garuba dopiero w kolejnych publikacjach. W swoim kolejnym artykule, *Explorations in Animist Materialism* (2003), w którym jako przykłady estetyki animistycznej (*animist aesthetics*)

¹ Czyni też w tej materii rozróżnienie, które nie jest jednak w tej chwili istotne.

² Utrzymaną w podobnym duchu refleksję dotyczącą współczesnych form animizmu spotkamy u Briana A. Taylora, w którego artykule *Birds, Liminality, and Human Transformation: An Animist Perspective on New Animism* czytamy: „Since contemporary animism is emerging from a variety of religious and philosophical traditions it is perhaps best understood as an orientation towards the world. What the many variants share is a sense or belief that the teeming complexity of nature – that matrix of interdependent ities of beings that includes humanity as a problematic member species – is pervaded by Spirit and/or mind or consciousness, multiple intelligences, incessant conversation, and relationships of many kinds” (Taylor, 2012: 109).

wymienione zostają, bardzo wyraźne w literaturze afrykańskiej, postaci nienarodzonych i przodków, duchów i bóstw, animizm rozumiany jest jako rodzaj świadomości religijnej przenikającej prozę, poezję czy dramat takich autorów, jak Wole Soyinka, Ben Okri, Amos Tutuola, Toni Morrison czy Chinua Achebe.

W pracach Garuby dość problematyczne wydaje się zastosowanie teorii marksistowskiej, wciąż żywo obecnej w afrykańskim literaturoznawstwie, oraz bardzo szerokie i stosunkowo dowolne pojmowanie omawianego zjawiska. Prowadzi ono autora do przekonania o nadrzędności kategorii realizmu animistycznego wobec kategorii realizmu magicznego. Czytamy: „Animist realism, I believe, is a much more encompassing concept, of which magical realism may be said to be a subgenre, with its own connecting characteristics and its formal difference” (Garuba, 2003: 274). Mimo to sugestywny termin „realizm animistyczny” spotkał się z pewnym zainteresowaniem międzynarodowym. Kanadyjski badacz Ato Quayson w swojej książce *Strategic Transformations in Nigerian Writing* zwraca na niego uwagę analizując powieści pisarzy nigeryjskich, odcinając się jednak od tezy Garuby o „nadrzędności” realizmu animistycznego nad realizmem magicznym (Quayson, 1997). Artykuł Garuby komentuje również brytyjski religioznawca Graham Harvey w pracy *Animist Realism in Indigenous Novels and Other Literature*, która ukazała się w wydaniu w 2015 roku pod jego redakcją tomie interdyscyplinarnych studiów zatytułowanym *The Handbook of Contemporary Animism*. Harvey doprecyzowuje tezę Garuby, wskazując na obecność elementów realizmu animistycznego w twórczości autorów innych niż afrykańscy, zaś powieści realizmu animistycznego uznając za typowe dla prozy indygenicznej:

Animist realist novels have a relationship both to the telling of myths and folktales of intimate indigenous pasts and to the necessities of person-, community- and hope-building in the present. Many of their authors are at least bi-cultural and motivated by the potential of storytelling to inspire better futures. The best of them spend little if any time mourning past traditionalisms but, rather, embrace the accumulative, adopting and accommodating potential of animism and narrative. Alongside re-enchantment these works propose a restorying of the world that contrasts with the linearity and supposed fixity of Euro-master-narrative.

(Harvey, 2014: 467)

Dopiero tak pomyślana kategoria realizmu animistycznego wydaje się istotnie interesująca dla komparatystyki literackiej. W niniejszym artykule chciałabym zaproponować pokrewne ujęcie tego tematu, jako zasadniczy składnik powieści realizmu animistycznego wskazując mit – i to właśnie mitowi poświęcić drugą część niniejszego artykułu.

Mit

Aby móc przyjrzeć się szerzej problemowi szczególnego znaczenia narracji mitycznych we współczesnej literaturze światowej z punktu widzenia literaturoznawstwa porównawczego, należy odnieść się najpierw do pewnych niejednoznaczności metodologicznych wynikających z różnego postrzegania mitu przez poszczególne dyskursy naukowe.

Jak zauważa religioznawca Maciej Czeremski, pojęcie mitu funkcjonuje w sposób niejednoznaczny zarówno w teoretycznych analizach, jak i użyciu codziennym, stąd kategoria ta wymaga zazwyczaj każdorazowego zdefiniowania, zgodnie z profilem jego wykorzystania w aktualnie zaplanowanym opisie (Czeremski, 2009: 13). Sam Czeremski w swoim opracowaniu *Struktura mitów* daje szeroki wykład dotyczący zakresu znaczeniowego pojęcia „mit” oraz waloryzacji mitu od czasów starożytnych aż po romantyzm. Podobne omówienie znaleźć można w książce Krzysztofa Piątkowskiego *Mit – Historia – Pamięć*, artykule Sławomira Sztajera *Mit – język rzeczywistość* oraz w licznych artykułach i publikacjach z dziedziny mitoznawstwa i literaturoznawstwa w języku angielskim (Roksqandic, 2012; Burnett, Bahun, Main, 2013). W przypadku kategorii, jaką jest mit, literaturę podmiotu można byłoby mnożyć w zasadzie bez końca, ponieważ, jak zauważa Sztajer:

Problematyka mitu jest niezwykle złożona. Duża liczba różnych koncepcji mitu nie jest jedynym problemem, z którym badacze mitów muszą się współcześnie borykać. Mit – tak czy inaczej rozumiany – występuje w wielu kontekstach kulturowych. Antropolodzy, filozofowie kultury oraz religioznawcy zwracają uwagę na odmienne formy i sposoby funkcjonowania opowieści mitycznych w społeczeństwach tradycyjnych i współczesnych. (...) Mit staje się ważnym przedmiotem zainteresowań nie tylko badaczy przeszłości, ale także myślicieli zajmujących się społeczeństwami współczesnymi. Dostrzega się jego obecność nie tylko w religii, ale we wszystkich dziedzinach kulturowej działalności współczesnego człowieka.

(Sztajer, 2006: 60–61)

Sztajer określa swój przedmiot badań mianem „mitu religijnego”, odróżniając go tym samym od wszystkiego, co będzie mitem nie-religijnym. Podobnego, choć dużo szerzej zakrojonego podziału, dokonuje polski filozof i socjolog Józef Niżnik, klasyfikujący teorie mitoznawcze ze względu na rozumienie samego obiektu ich badań (Niżnik, 1978).

Niżnik wyodrębnia wprawdzie stanowisko filologiczne, którego najbardziej lakonicznym wyrazem stała się wypowiedź Rolanda Barthesa o tym, że „mit jest słowem” (Barthes 2000, 239), ujęciu proponowanemu przeze mnie jest jednak

o wiele bliżej do stanowiska „filozoficzno-antropologicznego”, postrzegającego mit jako ekspresję specyficznej struktury świadomości. Jak pisze Ewa Nowicka w swoim artykule *Sporne problemy w badaniach nad mitem*,

[m]yślenie mityczne znamionuje (...) znaczny stopień etnocentryzmu w tym sensie, iż brak jest w nim kategorii uniwersalnych, które stosowałyby się do wszystkich ludzi. Mit z założenia jest zespołem treści jednej kultury. Nie interesuje się porządkiem społecznym innych zbiorowości. Jako uzasadnienie społecznego porządku, instytucji i wzorów postępowania mity z natury rzeczy ograniczają swoje zainteresowania do danej zbiorowości.

(Nowicka, 1984: 87)

Ujęcie Nowickiej, choć typowe dla studiów antropologiczno-kulturowych, nie jest zbyt powszechne we współczesnej komparatyście literackiej, na co zwraca uwagę Adam F. Kola w swoim artykule *Po co „mit” literaturoznawstwu?*, gdzie mówi o nieprzystawalności kategorii, którymi posługuje się nauka o literaturze, mających swoje korzenie w badaniach nad kulturami czasowo bądź przestrzennie odległymi od naszej.

Bywa, że mity stanowią punkt wyjścia funkcjonowania określonych postaci w literaturze, niemniej jednak genealogia nie czyni z nich mitów *sensu stricto*. Nie są one bowiem niczym innym jak literacką fikcją, fantazją funkcjonującą w samym dziele literackim na zasadzie intertekstualnego odwołania, zaś w życiu literackim jak figury wyobrażeniowego świata. (...) Ani Don Juan, ani Faust czy Don Quijote nie są w tej optyce mitami. Nie odgrywają bowiem żadnej z podstawowych dla mitów ról

(Kola, 2012: 82)

– pisze Kola, podkreślając równocześnie kolektywny charakter mitu, jego wspólnotową, jednoczącą i często także założycielską dla grupy rolę, bez której kategoria ta nie może być używana. Zdaniem Koli mity literackie „nie mają przede wszystkim owej mocy społecznej powszechności, zrozumiałości, dostępności, eksplikacyjności. Są jedynie realizacją pewnej autorskiej wizji korzystającej z motywów (nie mitów!) wcześniej w literaturze funkcjonujących (Kola, 2012: 83). Z tej przyczyny należałoby ograniczyć używanie tej kategorii jedynie do przypadków uzasadnionych.

(...) by nie rozgadniać w kontekście euro-amerykańskim mitu, by nie osłabiać mocy wyjaśniającej owej kategorii, nie możemy stosować jej w odniesieniu do figur literackich, zjawisk w pełni dających się wytłumaczyć pojęciami, takimi jak: motyw, intertekstualność, konwencje literackie, czy za pomocą narzędzi wypracowanych m.in. w ramach szeroko pojmowanej socjologii literatury i badań nad recepcją

i przepływami motywów literackich pomiędzy różnymi kulturami w następujących po sobie okresach itd.

(Kola, 2012: 89).

Nadużywanie terminu „mit” w literaturoznawstwie, niezwykła pojemność i uniwersalność tej kategorii oraz identyfikowanie badań nad mitem w literaturze z badaniami nad topiką biblijną lub motywami antycznymi nastrożają tu pewnych problemów, podobnie jak potoczne rozumienie mitu jako fałszu, stosunkowo szeroko stosowane w pracach badaczy związanych z nurtem studiów postkolonialnych.

W teorii postkolonialnej do kategorii mitu sięga się przede wszystkim w dyskursie dotyczącym imperializmu i globalnego podporządkowania. I tak Edward Said zajmuje się mitem Orientu (*Orientalism*), Frantz Fanon mitem białego człowieka (*Black Skin, White Masks*), Édouard Glissant mitem asymilacji (*Poétique de la Relation*), Dorothy Hammond i Alta Jablow mitem Afryki (*The Myth of Africa*), Martin Lewis i Kären Widgen mitem kontynentów (*Myth of Continents*) itd. Tak rozumiany mit jest nie tylko rodzajem ideologii i formą władzy, ale także rodzajem mistyfikacji i manipulacji. Również Gayatri Spivak w swoim projekcie komparatystryki inkluzywnej, a więc „włączającej”, postuluje walkę z tak rozumianymi „mitami” twierdząc, iż odpowiedzialna komparatystryka „musi podejść do kulturowo zróżnicowanego systemu etycznego diachronicznie, poprzez historię imperiów wielokulturowych, bez przesądzania z góry wniosków (Spivak, 2010: 174).

Wśród tych słusznych, choć miejscami utopijnych założeń, pozornie tylko nie ma miejsca na przewartościowanie i dowartościowanie mitu jako podstawowej ekspresji kultury Innego.

Jak przyznaje Spivak w swoim tekście *Komparatystryka jako instytucja*, „oddanie głosu Innemu” w badaniach komparatystycznych wcale nie jest łatwym zadaniem i często może sprowadzać się do zaproszenia profesora z odleglejszego ośrodka akademickiego, aby wygłosił gościnny wykład w języku angielskim, zaś znajomość większej ilości „języków Południa” jest często zwyczajnie niemożliwa. W takiej sytuacji wydawać by się mogłoby się, iż Inny nie zostanie w końcu dopuszczony do głosu. Perspektywą niosącą nadzieję na zmianę tego stanu może być właśnie przewartościowanie spojrzenia na mit w komparatystryce literackiej. W przywołanym wcześniej artykule Kola pisze:

W procesie upowszechniania komparatystycznego namysłu winniśmy porzucić roszczenia pozornie uniwersalnych kategorii, które *de facto* są silnie zakorzenione w zachodniej tradycji intelektualnej. Trzeba je zdekonstruować, wskazując na ich

kulturowe zaplecze. Uczyniono to z (...) „literaturą światową”. Teraz przyszedł czas na inne pojęcia.

(Kola, 2012: 84)

Wspomnianą redefinicję pojęcia „literatury światowej” zaproponował już Damrosch, zaś kolejnym terminem czekającym na reinterpretowanie jest właśnie „mit”, choć „pozostawienie go rzeczywistości społecznej”, które postuluje w swoim tekście Kola, może okazać się z jednej strony niewykonalne, z drugiej zaś niepotrzebne. Zamiast tego należałoby spróbować przywrócić badaniom komparatystycznym mit w jego antropologiczno-religioznawczym rozumieniu. Możliwość tę daje nam sama literatura, nawet ta tworzona w językach kolonizacji, jeśli tylko potraktujemy jej mity z należytą powagą, zaś badanie obecności mitu we współczesnej literaturze postkolonialnej jest być może jedyną szansą na prawdziwą komparatystykę inkluzywną w formie, w jakiej rozpatruje ją Spivak. Aby wykroczyć poza literaturę, nie tylko w stronę innych form kulturowej ekspresji, ale także w stronę historii, socjologii, religioznawstwa, potrzebujemy nowych kategorii będących równocześnie płaszczyznami porównania. Jedną z takich płaszczyzn może stać się właśnie tytułowy *animist realism* – realizm animistyczny.

Główne cechy realizmu animistycznego

Narracje realizmu animistycznego, nawet jeśli pisane są w językach byłych imperiów kolonialnych, umożliwiają równocześnie dostęp do unikalnych treści kultur, które w tym modelu moglibyśmy określić – za pomocą języka mitu – mianem „peryferyjnych”. O przynależności danej narracji do kręgu prozy *animist realism* świadczyłaby przede wszystkim obecność wierzeń animistycznych, a zwłaszcza obecność mitów społeczności tradycyjnych i wynikające z tego konsekwencje w prowadzeniu narracji powieściowej oraz alternatywna wobec zachodniej koncepcja „realności”, a więc – co za tym idzie – również i realizmu. Wskazanie mitu jako naczelnego składnika powieści realizmu animistycznego pozwala na wyodrębnienie i analizę składników typowych dla tych narracji, którymi są:

- obecność postaci tricksterskich lub innych herosów kulturowych, duchów, przodków, elementów rytualnych i szamańskich,
- obecność oratury w literaturze: motyw ustnego przekazu, opowieść w opowieści, (mające swoje odbicie również w warstwie konstrukcyjnej tekstów), jak to ma miejsce np. w powieściach wspomnianej już tutaj Louise Erdrich,

- sakralno-magiczne znaczenie imion, nazywania i języka w ogóle, co powiązane jest też z obecnością w tej prozie odwołań do rytów inicjacyjnych, których składnikiem jest między innymi nadanie nowego imienia,
- rola kobiety jako osoby przekazującej treści kulturowe, jak ma to miejsce w społecznościach tradycyjnych, w których do czasu inicjacji zarówno chłopcy, jak i dziewczęta są wychowywani i uczeni podstaw kultury przez kobiety właśnie³,
- nawiązanie do konkretnych narracji mitycznych i folklorystycznych, np. mitu Flying Africans, opowieści o Kojocie, Kruku czy Pająku,
- zderzenie kultur/światów i – co za tym idzie – obecność synkretyzmu religijnego: mit nie-chrześcijański często będzie tu świadomie zestawiany z mitem chrześcijańskim, jak robi to np. Toni Morrison we wspomnianej powieści *Song of Solomon* (gra znaczeń podjęta jest już wyraźnie w samym tytule powieści),
- specyficzna konstrukcja czasu i przestrzeni (objawiająca się np. odwołaniami do czasu sakralnego, cyklu kosmicznego, plemiennych koncepcji samego kosmosu etc.),
- problem poszukiwania tożsamości i powrotu do korzeni, zagubienie międzykulturowe, fenomen pamięci i postpamięci oraz powiązany z nim problem intencji autorskiej – autorzy powieści z kręgu realizmu animistycznego to przede wszystkim autorzy literackiego „globalnego Południa”.

W tak zarysowanym projekcie interpretacja dzieł literackich przeprowadzona powinna być ze szczególnym zwróceniem uwagi na problem uniwersalności/partykularności treści kulturowych, której świadomi są także sami autorzy⁴. Pokusę sprowadzania treści jednej kultury tradycyjnej do innej zaszczylił w nas już Eliade, używając terminu „mana” na oznaczenie wielu różnorodnych i niekoniernie przystających desygnatów obecnych w wierzeniach rozmaitych społeczności, zaś sam problem translacji kulturowej towarzyszy człowiekowi od pierwszej chwili,

³ W tym miejscu miłośnikom twórczości Toni Morrison przychodzi niemal od razu na myśl motto jej powieści *Song of Solomon*: „The fathers may soar. And the children may know their names” nie do końca szczęśliwie oddane w polskim przekładzie jako „Ojcowie mogą sobie bujać, a dzieci mogą znać ich imiona”. Chodzi tutaj o odwołanie do mitu Flying Africans, będącego osią konstrukcyjną dla całej powieści. W miecie tym niewolnicy zmieniają się w ptaki i odlatują do Afryki. Jak pisze Gay Wilentz w swoim artykule *Civilizations underneath*: “(...) there is a group missing from the dedication whose presence is overpowering in the novel itself – the mothers (grandmother, aunt, older sibling, female ancestor). When the father soars off, there must be someone left to teach the children their names” (Wilentz, 2014: 64).

⁴ Dobrym przykładem może być tu problem interpretowania mitu Flying Africans obecnego w *Song of Solomon* jako kolejnego wariantu mitu ikaryjskiego.

w której spróbował on opisać kulturę Innego we własnym języku⁵. Z tego powodu re-definicja podstawowych kategorii, jakimi posługujemy się, poszukując znaczenia w tekstach kulturowo nam obcych, wydaje się nieunikniona. Jak pisze Kola:

W procesie upowszechniania komparatystycznego namysłu winniśmy porzucić roszczenia pozornie uniwersalnych kategorii, które *de facto* są silnie zakorzenione w zachodniej tradycji intelektualnej. Trzeba je zdekonstruować, wskazując na ich kulturowe zaplecze. Uczyniono to z (...) „literaturą światową”. Teraz przyszedł czas na inne pojęcia.

(Kola, 2012, 84)

Najbardziej problematycznym z tych pojęć jest najprawdopodobniej „mit”. Andrzej Szyjewski twierdzi, że w naszej współczesnej, zachodniej kulturze szczególnie trudno jest go odbierać, rozumieć, mieć na niego wrażliwość, najprawdopodobniej dlatego, iż nasze wykształcenie jako modelową promuje mitologię grecką, stanowiącą olbrzymi korpus rozbudowanych, wielowątkowych historii już od samego początku literacko przetworzonych. Nie znamy mitów, które opowiadali Grecy – wiemy, o czym pisali greccy historycy i poeci, zaś w szkole, a nawet na studiach, poznajemy jeszcze bardziej przetworzoną i zbeletryzowaną wersję mitologii greckiej, którą daje nam Parandowski. Tymczasem mit jest wyjściowo oralny, związany z opowiadaniem. W społeczności, w której mity są opowiadane, są one znane i słuchanie ich pozbawione jest „elementu zaskoczenia”⁶.

⁵ W tym miejscu czoła powinniśmy stawić również problemowi „uniwersalności” kodów kulturowych, który bardzo dobrze zobrazowany został w tekście amerykańskiej antropolożki Laury Bohannan, która podczas prowadzonych przez siebie w 1966 roku w południowej Nigerii badań, postanowiła zapoznać lokalnych Tiw z uniwersalną wartością szekspirowskiego Hamleta. Cała przygoda zaczęła się od sporu z przyjacielem dotyczącego niepełnego odczytania Szekspira na gruncie kultury amerykańskiej. Jak relacjonuje sama Bohannan: „I protested that human race is pretty the same the whole world over; at least the general plot and motivation of the greater tragedies would always be clear – everywhere – although some details of custom might have to be explained and difficulties of translation might produce other slight changes” (Bohannan, 1966: 28). Jakież było zdziwienie badaczki, gdy okazało się, że nie tylko Tiw odczytują opowiedziany im dramat zupełnie inaczej, ale także przekonani są o tym, iż to właśnie ich odczytanie jest słuszne i właściwe. W konkluzji artykułu Bohannan znajdziemy słowa członka plemiennej starszyny: „Sometime (...) you must tell us some more stories of your country. We, who are elders, will instruct you of their true meaning, so when you return to your own land your elders will see that you have not been sitting in the bush, but among those who know things and who have thought you wisdom” (Bohannan, 1966: 33).

⁶ Pod wpływem wychowania na mitologii greckiej niemiecki etnolog Carl Strehlow, który jako pierwszy dokonał próby zapisu mitów aborygenów australijskich, pominął w nich bardzo do-

Komparatystyczna analiza tekstów z kręgu realizmu animistycznego powinna zostać przeprowadzona z naciskiem na problem podwójności kodów kulturowych. Na płaszczyźnie realistyczne/nierrealistyczne podwójności tej świadomi są już autorzy, którzy często sami dają czytelnikowi możliwość dwojakiej interpretacji swoich powieści. Czytać można je metaforycznie bądź dosłownie, a wiara w nie-realistyczne elementy narracji zależy od samego czytelnika, który pewne wydarzenia i opisy może zaakceptować z całą ich „magicznością” bądź zracjonalizować – przenosząc je do sfery snu, a nawet zrzucić na karb wybujałej wyobraźni lub niestabilności psychicznej poszczególnych bohaterów. Dotarcie do sensu narracji mitycznej zakłada wprowadzenie wiary w prawdziwość opowiadanej historii, ale wiara ta nie jest z góry narzucona czytelnikowi powieści.

Przedmiotem badań literaturoznawczych w projekcie dotyczącym realizmu animistycznego byłyby dla mnie przede wszystkim utwory, które powstały w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat i wyszły spod pióra autorów identyfikujących się z kulturami i społecznościami tradycyjnymi, a którzy podejmowali w swojej prozie problematykę tożsamości kulturowej, kolonializmu i kulturowej dominacji. Proponowane tutaj ujęcie realizmu animistycznego kładzie szczególny nacisk na konstytuowanie się narracji powieściowych wokół treści zaczerpniętych z mitów i wierzeń społeczności tradycyjnych, widoczne w prozie takich autorów współczesnych, jak Louise Erdrich, Toni Morrison, Gloria Naylor, Ben Okri, Ailo Gaup, Leslie Marmon Silko, James Welch, Paule Marshall czy Peter Carey.

Wskazanie różnic i ukonstytuowanie punktów wspólnych pomiędzy kategorią *animist realism*, fantastyką czy narracjami realizmu magicznego zasługuje na osobne omówienie z uwagi na nieostrość i różnice w definiowaniu powyższych pojęć. Ciekawie rysuje się również relacja pomiędzy realizmem animistycznym a literackim postmodernizmem, która bardzo interesującą realizację znajduje np. w tekstach Shermana Alexie, Ishmaela Reeda czy Thomasa Kinga. Wart omówienia jest tu także problem intencji autorskiej, szczególnie przecież istotny, gdy mowa o prozie postkolonialnej. Być może to wysiłek autora tekstu, by oddać głos temu, kto pozbawiony był prawa głosu, ocalić, niejednokrotnie ginącą już, tradycję, kulturę, opowieść, decydują o tym, że powieści Louise Erdrich wydają się intuicyjnie bliższe kategorii *animist realism* niż twórczość np. Salmana Rushdiego, przynależąca bardziej do kręgu realizmu magicznego. Istotne jest tutaj bowiem nie tylko samo użycie mitu, ale również stosunek do niego.

kładne opisy strojów i rytuałów, które dla Aranda, o których tutaj mowa, są ich najważniejszym elementem.

W rozumieniu mitoznawczym i religioznawczym, które, mam nadzieję, udało mi się tu pokrótce zaprezentować, mit nie jest fałszem. W ujęciach, ku którym się składam, nie stanowi również kategorii uniwersalnej, wspólnej wielu kultur. Dotyczy społeczności, z której się wywodzi, ma swoje specyficzne znaczenie. Wyjściowo jest zjawiskiem oralnym. W jego naturze leży zmienność, stąd tematy i motywy mityczne wędrują w obrębie kultury. Dopiero na takie pojmowanie mitu chciałabym nałożyć kolejną, szerszą perspektywę: filologiczną i komparatystyczną, która każe nam szukać uniwersalnego w tym, co partykularne. Kategoria *animist realism* daje nam taką możliwość, ponieważ pozwala na zauważenie podobieństw w tekstach literackich wywodzących się z różnych tradycji i kultur, przy jednoczesnym uznaniu ich unikatowości. Jak pisze Louise Erdrich: „Our songs travel the earth. We sing to one another. Not a single note is ever lost and no song is original. They all come from the same place and go back to a time when only the stones howled” (Erdrich, 2002: 388).

Bibliografia

- Barthes, Roland. *Mitologie*. Przeł. Adam Dziadek. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Bohannon, Laura. „Shakespeare in the Bush. An American anthropologist set out to study the Tiv of West Africa and was taught the true meaning of Hamlet”. *Natural History* 66 (1975): 28–33.
- Czeremski, Maciej. *Struktura mitów: W stronę metonimii*. Kraków: Nomos, 2009.
- Garuba, Harry. „Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society”. *Public Culture* 15.2 (2003): 261–285.
- Harvey, Graham. „Animist Realism in Indigenous Novels and Other Literature”. *The Handbook of Contemporary Animism*. Ed. Harvey Graham. London: Routledge, 2014: 454–467.
- Kola, Adam F. *Po co „mit” literaturoznawstwu?* „Komparatystyka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym”. Red. Lidia Wiśniewska. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, 2012: 81–90.
- Myth, Literature, and the Unconscious*. Eds. Leon Burnett, Sanja Bahun, Roderick Main. London: Karnac Books, 2013.
- Niżnik, Józef. „Mit jako kategoria metodologiczna”. *Kultura i Społeczeństwo* 22 (1978): 163–174.
- Nowicka, Ewa. „Sporne problemy w badaniach nad mitem”. *Kultura i Społeczeństwo* 28.3 (1984): 87–101.

- Roksgandic, Ivan. *The Ouroboros Seizes Its Tale. Strategies of Mythopeia in Narrative Fiction From The Mid-fifties to the Mid-seventies: Six Examples*. Vancouver: Lambert Academic Publishing, 2002.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Przekraczanie granic”. *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystryki. Antologia*. Red. Tomasz Bilczewski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010: 161–184.
- Stringer, Martin D. „Rethinking Animism: Thoughts From The Infancy of Our Discipline”. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 5.4 (1999): 541–556.
- Sztajer, Sławomir. „Mit – język – rzeczywistość. Mityczno-rytualna kreacja i odtwarzanie uniwersum religijnego”. *Przegląd Religioznawczy* 1.219 (2006): 60–61.
- Taylor, Brian Anthony. „Birds, Liminality, and Human Transformation: An Animist Perspective on New Animism”. *The Pomegranate* 1.14 (2012): 108–127.
- Tylor, Edward Burnett. *Animizm. Cywilizacja pierwotna*. Przeł. Jan Karłowicz. Warszawa: Głos 1896.
- Quayson, Ato. *Strategic Transformations in Nigerian Writing: Orality and History in the Work of Rev. Samuel Johnson, Amos Tutuola, Wole Soyinka and Ben Okri*, Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Wilentz, Guy. “Civilizations Undereath: African Heritage as Cultural Discourse in Toni Morrison’s Song of Solomon.” *African American Review* 26.1 (2014): 61–76.

Animist Realism.

Between Contemporary Myth Studies and Comparative Literature

Summary

Animist realism, introduced by Harry Garuba in his article *Ben Okri: Animist Realism and the Famished Genre* is a relatively new term. Garuba links it to African literature, while others (Ato Quayson, Graham Harvey) use it in association with a broader spectrum of fiction. The main objective of this article is to redefine the category of animist realism as a subgenre of magical realism with its own connecting characteristics and its formal difference. Author of the article argues that animist realism is applicable especially to postcolonial and indigenous literature permeated with myths and other elements derived from traditional belief systems.

Keywords: comparative literature, animist realism, magic realism, myth, postcolonial literature, myth studies

Słowa kluczowe: komparatystryka literacka, realizm animistyczny, realizm magiczny, mit, literatura postkolonialna, mitoznawstwo

III

Antologie jako zagadnienie komparatystyczne
Anthologies as a Comparative Issue
Anthologien als komparatistisches Problem

Ulrike Jekutsch
Universität Greifswald

„Weltliteratur“ in deutscher Übersetzung

Der vor knapp 200 Jahren von Johann Wolfgang von Goethe ins Spiel gebrachte Begriff der Weltliteratur hat eine lange Karriere hinter sich.¹ Zwar bilden die wenigen zerstreuten Äußerungen Goethes zu diesem Gegenstand, die vor allem im Zusammenhang mit seiner Arbeit an der Herausgabe der Zeitschrift „Kunst und Altertum“ entstanden und durch einige Bemerkungen in den Gesprächen mit Eckermann ergänzt wurden, keine zusammenhängende Konzeption. Dennoch läßt sich sein Verständnis des Begriffs skizzieren: Goethe verstand unter Weltliteratur vor allem ein Netz des Austausches und der Diskurse unter Autoren und Texten, das sich erst zu seiner Zeit, aufgrund der Ausbreitung und Beschleunigung öffentlicher Kommunikation über die neu entstehenden Literatur- und Kunstzeitschriften, zu formieren begann (Birus, 1995; Koch, 2002; Lamping, 2010). Die Wortbildung „Weltliteratur“ erwies sich jedoch als offen für verschiedenartige Deutungen. Der Begriff wurde, sowohl in qualitativer wie in quantitativer Hinsicht als auch in Abhängigkeit vom Zeitkontext und der jeweiligen Sprache und Kultur in sehr verschiedener Weise konzipiert: als Summe aller Literaturen der Erde, als Summe der Meisterwerke aller Literaturen, als Literatur transnationaler Prägung und Geltung und z.T. auch – wie ursprünglich bei Goethe – als aktuelles kommunikatives Netz zwischen lebenden Autoren der Welt. Der Begriff veränderte nicht nur seinen Inhalt, sondern auch seine zeitliche Reichweite, indem er bei Goethe die aktuelle,

¹ Vgl. Lamping (2010: 98): „In vergleichsweise kurzer Zeit wurde das neue deutsche Kunstwort ein Welterfolg.“ Im 19. Jahrhundert ist es ins Lexikon zahlreicher Sprachen eingegangen: „littérature mondiale, world literature, letteratura mondiale, literatura universal, mirovaja literatura“. In das von Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa u.a. herausgegebenen *Słownik terminów literackich* (Wrocław, Warszawa, Kraków 1998) ist der Begriff weder auf deutsch noch in seiner polnischen Übersetzung, „literatura światowa“, eingegangen.

eben erst beginnende Epoche anzeigte (Lamping, 2010: 105), bald aber auch vergangene Literaturepochen einbezog und schließlich die gesamte Literaturgeschichte einschloß. Allerdings setzte sich im 19. Jahrhundert schon bald eine Deutung des Begriffs als Qualitätsprädikat durch, der Weltliteratur mit Kanonbildung verband und die weltweite Geltung und höchste Qualität eines Textes bzw. Autors bezeichnen sollte. Diese Konzeption von Weltliteratur ist im deutschen Sprachraum in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur in literaturwissenschaftlichen Arbeiten, sondern auch in zahlreichen Anthologien der Weltliteratur verbreitet worden, so u.a. in Johannes Scherrers erfolgreicher, seit der Erstausgabe im Jahre 1848 zweimal wieder neu und vergrößert aufgelegten, Sammlung „Bildersaal der Weltliteratur“. Der Titel der Anthologie verknüpft die dort versammelten Texte mit der Institution des Museums, das hier in Buchform auftrat und auf seinen Seiten Meisterwerke der Literaturen der Völker aus aller Welt und allen Zeiten präsentierte. Zugleich unterstreicht der Titel den kanonischen Rang der aufgenommen bzw. ‚ausgestellten‘ Gedichte. Die Texte nichtdeutscher Autoren wurden in deutscher Übersetzung präsentiert, so daß der Begriff „Weltliteratur“ sich von Beginn an mit dem der Übersetzung verband.

Die elitäre Interpretation des Begriffs „Weltliteratur“ als Summe der Meisterwerke der besten Literaturen und Autoren der Welt stieß seit dem Beginn der kulturwissenschaftlichen Wende in den 1980er Jahre, insbesondere bei den Postkolonialen Studien, zunehmend auf Kritik. Man las ihn nun als einen eurozentrischen Begriff, der die Dominanz der kolonialen, weißen, europäischen Literatur fortschreibe. Darüber hinaus stieß man sich an der in dieser Lesart gegebenen „Verschränkung von Weltliteratur und Kanonbildung“ (Bachmann-Medick, 1996: 264), die eine kulturenübergreifende universale Gültigkeit ästhetischer Normen und anthropologischer Universalien voraussetzt und dies auch als Bedingung für interkulturelles Verstehen und das Gelingen von Übersetzung überhaupt betrachtet. Seitdem ist der Begriff „Weltliteratur“ zu einem Gegenstand insbesondere der Vergleichenden Literaturwissenschaft erklärt und vielfach wieder neu gedeutet worden: 1) als Summe aller Literaturen und des globalen Austausches zwischen ihren Autoren, 2) als die Grenzen nationaler Literaturen überschreitendes transnationales, hybrides, literarisches Schaffen, 3) als transnationale kommunikative „Zone“ (Apter, 2006), die ihre Basis in interkultureller Übersetzung und dem Dialog zwischen den Kulturen findet, die den Akzent auf die Hervorhebung der Andersheit und Besonderheit auch und gerade marginaler Kulturen legt und der Gefahr der „globalen Kulturangleichung“ entgegen tritt (Bachmann-Medick, 1996: 265). In letzter Zeit hat u.a. Elke Sturm-Trigonakis anstelle der für politisch nicht korrekt

befundenen Begriffe „Minoritäten-“, „Migranten-“ und „Dritte-Welt-Literatur“ den Begriff „Neue Weltliteratur“ als Bezeichnung für einen transnationalen Literaturdiskurs vorgeschlagen, der außerhalb des nationalen Kanons operiert und die sprachliche, poetische und kulturelle Hybridität deterritorialisierter Kulturen thematisiert (Sturm-Trigonakis, 2007: 13f.). Sie verzichtet in ihrer Arbeit allerdings auf die Reflexion der Frage, ob man mit der Primärsetzung von Hybridität und Transnationalität in literarischen Texten nun wiederum eine andere Gruppe, die der monolingualen Literaturen, aus der „Neuen Weltliteratur“ ausschließt. Ein Aspekt, den Sturm-Trigonakis ins Zentrum ihrer Untersuchung stellt, ist die Globalisierung und die Frage nach der Folge globaler wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Veränderungen für die Literatur.

Damit ist das Problem der Verknüpfung von Weltliteratur und Kanon allerdings nicht gelöst, wie seine wiederholte Wiederaufnahme aus verschiedenen Richtungen zeigt. Aus slawistischer und axiologischer Perspektive ist dieses Problem 1995 von dem Slawisten Walter Koschmal angesprochen worden, der die Frage nach dem Verhältnis von Weltliteratur und slawischen Literaturen bzw. nach Gründen für die geringe Präsenz slawischer Autoren im Kanon der Weltliteratur aufgeworfen hat (Koschmal, 1995). Eine mögliche Antwort sah er im historischen Kontext der Entstehung der großen Werke der neueren slawischen Literaturen: Die großen kanonischen Werke seien in der Romantik, der Epoche der aufkommenden Nationalliteratur entstanden; als Meisterwerke ihrer Nation und ihrer Sprache aber ließen sie die für Weltliteratur erforderliche Universalität der Problematik vermissen. Davon ausgehend, entwirft Koschmal ein Dreiebenen-Modell, mit dem die Literaturwissenschaft operiert: 1. die Ebene der auf eine, meist die eigene, Kultur bezogenen nationalen Literaturwissenschaft, auf der die künstlerische Organisation des Textes als sprachliches Kunstwerk die Wertung im Kanon bestimme; 2) die Volks- bzw. Sprachgruppenebene, auf der sprachlich und kulturell verwandte Literaturen und ihre Wechselbeziehungen in den Blick genommen werden, z.B. durch die komparatistisch angelegte Romanistik oder Slavistik; hier erleichtere die Nähe der Sprachen das gegenseitige Verständnis und die gegenseitige Übersetzung; 3) die globale Ebene, auf der nicht so sehr die ästhetische Qualität des Textes, sondern vielmehr die Universalität von Thematik und Zugang zum entscheidenden Kriterium für die Wertung als Weltliteratur werde.² Koschmal betont ausdrücklich, daß

² Anzumerken wäre hier, daß diese drei Ebenen natürlich nicht alle Ordnungskriterien erfassen, insbesondere nicht die Problematik der Verbindungen zwischen Majoritäten- und Minoritätenliteratur.

sich der Literaturwissenschaftler und Komparatist auf dieser Ebene der Literaturbetrachtung von der Vorstellung verabschieden müsse, daß die weltweit rezipierten Texte höchsten sprachlichen und künstlerischen Ansprüchen genügen müßten, daß hier auch Unterhaltungsliteratur, populäre Literatur einzubeziehen sei. Er versuchte demnach, Weltliteratur und Kanongeltung zumindest ansatzweise zu entkoppeln.

Einen Einblick in die Praxis der Verschränkung von Rezeptions- und Kanonisierungsprozessen einer Nationalliteratur in der empfangenden Literatur und in der (Re-)Produktion von Selbst- und Fremdbildern geben multilaterale Übersetzungsanthologien, die Poesie aus mehreren oder einer Vielzahl anderer Kulturen und Literaturen präsentieren. Die Anthologie beruht, wie ihr Name bereits sagt, auf dem Prinzip der „Blütenlese“, d.h. sie versammelt Texte, die aus der Perspektive des Sammlers besonders aussagekräftig für ihre Kultur oder ein bestimmtes Thema sind. Im 19. Jahrhundert wurde die Anthologie zu einer beliebten und gepflegten Gattung (Eßmann, 1996: Xf.), die eine umfassende literarische Bildung auch für diejenigen Leserkreise bereitzustellen versprach, die keine humanistische Bildung oder keine modernen Fremdsprachen gelernt hatten. Die Anthologie erhob den Anspruch, eine Auswahl der besten Gedichte einer Gattung, einer Nationalliteratur oder mehrerer bzw. vieler Literaturen vorzustellen; sie erleichterte dem breiten Lesepublikum den Zugang zu einer Kunst, die ihm ohne Übersetzung und ohne die Darbietung in Auswahl verschlossen geblieben wäre. Sie vermittelte Information und Wertung zugleich. Wie deutschsprachige Anthologien mit aus mehreren fremdsprachigen Literaturen übersetzter Lyrik die polnische Poesie im 19. und 20. Jahrhundert in Relation zu anderen Literaturen repräsentieren, soll im Folgenden exemplarisch an einigen Beispielen untersucht werden. Dazu soll zunächst der Stand der Forschung zu deutschsprachigen Versanthologien mit übersetzter Poesie kurz skizziert und anschließend je eine Anthologie des 19. und 21. Jahrhunderts bzw. je ein Anthologieherausgeber genauer betrachtet werden.

Bei der Skizzierung des Forschungsstands beziehe ich mich auf die Untersuchungen, die in der ersten Hälfte der 1990er Jahre in der Arbeitsgruppe „Anthologien“ des Göttinger Sonderforschungsbereichs 309 „Die literarische Übersetzung“ durchgeführt worden sind. Die Arbeitsgruppe hat eine Sammlung von über 200, im 19. und 20. Jahrhundert gedruckten deutschsprachigen multilateralen Anthologien – d.h. solchen, die übersetzte Texte aus mindestens drei Literaturen bereitstellen – zusammengestellt und sie auf folgende Fragen hin analysiert: Welche Literaturen der Welt werden in eine multilaterale Anthologie aufgenommen? Mit wie vielen Autoren und Texten ist jede der aufgenommenen Literaturen vertreten? Können diese Autoren als repräsentativ für die jeweilige Literatur und die jeweils vorge-

stellten Texte dieser Autoren als repräsentativ für ihr Werk gelten? Sind Kriterien zu erkennen, nach denen die Auswahl erfolgte? Diese Forschungen führten sehr bald zu der Einsicht, daß Wertungen nicht immer explizit in Einleitungen und/oder Kommentaren der Herausgeber erfolgen müssen, daß vielmehr bereits die Quantität der Autoren und Texte, mit denen eine Literatur in einer multilateralen Anthologie vorgestellt wird, eine Hierarchisierung vermittelt. Das Goethesche Konzept der Weltliteratur wurde in den 1830/40er Jahren von der deutschen Literaturkritik aufgegriffen, diskutiert und im Sinne eines Katalogs der besten Werke aller Zeiten und Kulturen abgeändert. In dieser Variante wurde es wegweisend für die Produktion von Anthologien der Weltliteratur,³ die als Sammlung begriffen wurden, die die beste Poesie aus theoretisch aller Welt in Übersetzung präsentierten. Das Konzept wurde bald allgemein übernommen, die überwiegende Mehrzahl der in Deutschland im 19. Jahrhundert erschienenen Anthologien übersetzter Poesie ist diesem Muster verpflichtet. Die Forschungen des SFB 309 sind auf der Basis von insgesamt über 200, darunter 64 Weltliteratur- bzw. multilateralen Anthologien aus dem 19. Jahrhundert durchgeführt worden. 24 der Anthologien des 19. Jahrhunderts, knapp zwei Fünftel, stellen auch polnische Poesie vor. Die erste, zugleich auch umfangs- und erfolgreichste, deutsche Weltliteratur-Anthologie war Johannes Scherrs 1848 zum ersten Mal publizierter „Bildersaal der Weltliteratur“, die zum Vorbild und Muster für zahlreiche Nachfolgepublikationen wurde. Sie erschien bis zum Ende des Jahrhunderts in hohen Auflagen und wurde bis 1885 zweimal beträchtlich überarbeitet und erweitert. Der Historiker und Schriftsteller Johannes Scherr hat die Aufgabe seiner Anthologie in einem umfangreichen Vorwort beschrieben: Sie sollte ein „Gesamtbild des dichterischen Schaffens der Menschheit“ geben und der „Belehrung für das größere Publikum“ dienen (Scherr, 1848: VI). Ein solches Werk sei, so Scherr weiter, nur in Deutschland möglich, denn hier habe

die Universalität des deutschen Geistes, die Unermüdlichkeit der deutschen Wissenschaft (...) sich des Verständnisses der geistigen Produkte aller Völker und Zeiten zu bemächtigen gewußt in einem Grade, wie es kein anderes Volk vermochte, und zweitens sind durch eine Fülle meisterlicher Übersetzungen, wie sie sonst ebenfalls keine andere Nation aufzuweisen hat, die Literaturschätze der Fremde zu

³ Die ersten Sammlungen, an denen man sich orientierte, sind früher entstanden. Birgit Bödeker nennt als eines der ersten Muster für die Weltliteratur-Anthologien des 19. Jahrhunderts Johann Gottfried Herders Sammlung „Volkslieder“ (1778/79), die 1807 erneut, nun unter dem Titel „Stimmen der Völker in Liedern“, herausgegeben wurde (Bödeker, 1996: 183).

deutschem Gemeingute geworden. Wir Deutsche dürfen uns in der That Besitzer der Weltliteratur nennen, auf welche Goethe hingewiesen, (...).

(Scherr, 1848: VI)

Die Rezeption des Fremden betrachtet Scherr als Ausweis für die eigene nationale Qualität und den Stolz auf die eigene Nation, der für Scherr nicht gleichbedeutend ist mit einem verengten Nationalismus, sondern vielmehr Weltoffenheit und kosmopolitischem Denken anzeigt. Im Kontext der 1840er Jahre, als es noch kein vereinigtes Deutschland, sondern eine Fülle zersplitterter Kleinstaaten gab, will Scherr mit dieser Anthologie, insbesondere mit Beispielen aus der englischen und französischen Literatur, den Deutschen zugleich verdeutlichen, daß der noch aufzubauende geeinte Staat und ein entwickeltes nationales Bewußtsein der Deutschen eine unentbehrliche Grundlage für die Ausbildung einer Nationalliteratur als die „höchste Blüthe ihres Wesens, als die beste und schönste Errungenschaft ihrer Kulturarbeit“ (zit. nach: Bödeker, 1996: 187 erscheinen). Die Anthologie verschreibt sich dem politischen Ziel, die Vereinigung der deutschen Staaten zu befördern.

Scherr ordnet seine Anthologie chronologisch und geographisch, indem er die alten orientalischen und die antiken Literaturen an den Anfang stellt und von dort zu den modernen europäischen und danach den Literaturen der anderen Erdteile, Kulturkreise und Nationen fortschreitet (Bödeker, 1996: 187f.). In allen drei Ausgaben widmet er das 10. Buch seiner Anthologie „den Slavenländern, Ungarn und Neugriechenland“. Unter der Rubrik „Slavenländer“ führt er „Böhmen (Czechien), Serbien, Polen und Rußland“ auf, die übrigen slavischen Kulturen sind nicht vertreten. Das läßt sich wohl vor allem darauf zurückführen, daß im 19. Jahrhundert Rußland das einzige politisch autonome slavische Land, eine europäische Großmacht und ein Vielvölkerreich war, das – wie Preußen bzw. später das Deutsche Kaiserreich und die Donaumonarchie – auch einige andere slawische Nationen in seinen Bestand eingebunden hatte. In der Nachfolge Herders betrachtet Scherr die Slawen als sanftes, sangesfreudiges, bisher von seinen Nachbarn, insbesondere den Deutschen, stets unterdrücktes, aber junges und entwicklungsfähiges Volk, bewertet jedoch die einzelnen, von ihm unterschiedenen Nationen unterschiedlich. Böhmen und Serben repräsentierten für ihn den Zweig der gerade erst zur Kultur erwachten europäischen Völker, die zwar über eine reiche Volkspoese verfügen,⁴ aber noch

⁴ Bei Scherr heißt es: „Bei sämmtlichen Stämmen der Slaven treffen wir eine reiche und schöne Volkspoese, deren origineller, meist melancholischer Klang alle Anerkennung verdient. Die Slaven sind sehr gesangbegabt und ihre schwermüthige Phantasie wußte zu ihren klagenden Melodien auch die passenden Worte zu finden“ (Scherr, 1848: 1113).

keine literarische Hochkultur entwickelt haben; die Böhmen hält er für – durch ihr jahrhundertlanges Leben in Unfreiheit und Unterdrückung durch andere Nationen – „jetzt der Masse nach verdumpft“ (Scherr, 1848: 1113). Polen und Russen dagegen gesteht er zu, daß sie sich bereits im 18. Jahrhundert um Anschluß an die europäische Kultur der Aufklärung bemüht hätten, sieht sie jedoch als Kulturen, die noch nicht den Entwicklungsstand der zentralen europäischen Literaturen erreicht hätten. Die Polen, so urteilt er in Unkenntnis der hochentwickelten polnischen Literatur der Frühen Neuzeit, hätten im 18. Jahrhundert nur eine „ängstliche Nachahmung der französischen Klassik“ und auch im 19. Jahrhundert bisher nur wenige originelle Schriftsteller hervorgebracht. Als linksrepublikanischer Mitstreiter der Revolution von 1848/49 aber sympathisiert Scherr mit dem „unglücklichen, seit langem nur noch von der Hoffnung einstiger Wiedererweckung aus dem Tode der Knechtschaft lebenden Volk“ der Polen und verurteilt die russische Despotie. Auf diese politische Haltung ist wohl auch seine unterschiedliche Bewertung der zeitgenössischen russischen und polnischen Literatur zurückzuführen, in der er der polnischen Literatur einen wesentlichen höheren Rang und einen größeren Grad an Originalität zugesteht als der russischen. Während Scherr Aleksandr Puškin als bloßen Epigonen Byrons vorstellt, führt er zu Adam Mickiewicz aus:

Mickiewicz hat sich zwar ebenfalls an ausländischen Mustern, besonders an Schiller und Byron, heraufgebildet, allein er führte die romantische Richtung, deren Bannerträger er in seinem Lande geworden, mit solcher Selbständigkeit und so überlegenem Genie in die polnische Poesie ein, verschmolz die Romantik so kühn und glücklich mit patriotischen Elementen, daß er mit Recht als der polnische Nationaldichter gefeiert wird.

(Scherr, 1848: 1139).

Mickiewicz dominiert denn auch mit insgesamt 13 übersetzten Gedichten fast absolut den Polen gewidmeten Teil des „Bildersaals“.⁵ Neben Mickiewicz erscheinen in der ersten Ausgabe nur noch Zygmunt Krasiński, Antoni Malczewski und Julian Ursyn Niemcewicz, jeder von ihnen mit nur einem Text – das Beispiel zeigt deutlich, wie bereits die Anzahl der Gedichte, mit denen ein Autor repräsentiert wird, eine Vorstellung über den ihnen vom Anthologisten zugeteilten Rang vermittelt. In der zweiten Ausgabe des „Bildersaals“ (1869) kommt zu den schon in die erste Auflage aufgenommenen Autoren der als Vertreter der sog. „ukrainischen Schule“

⁵ Diese Gedichte werden unverändert in die zweite Ausgabe übernommen, erst in der dritten Ausgabe wird die Zahl auf zwölf reduziert (Jekutsch, 1997: 174).

der polnischen Romantik im damaligen Deutschland durch seine Verserzählung „Der Kirgise“ bekannt gewordene Gustav Zieliński dazu.⁶ Die dritte Ausgabe (1885) des „Bildersaals“ erweitert den Polen gewidmeten Teil um Texte von Józef Kościelski, Józef Ignacy Kraszewski und Juliusz Słowacki. Während die Berücksichtigung Słowackis eine Reaktion auf die inzwischen einsetzende polnische Rezeption des wie Krasziński lange Zeit im Schatten Mickiewiczs stehenden dritten großen Dichters der polnischen Romantik gewesen sein dürfte, erscheint mit Kościelski ein ausgesprochen epigonaler Vertreter dieser Strömung, der jedoch zu dieser Zeit dem deutschen Lesepublikum als preußischer Politiker und Reichstagsabgeordneter bekannt war. Kraszewski, der hier mit romantischen Jugendgedichten vorgestellt wird, lebte seit dem Januaraufstand 1863 in Dresden, seine Skizzen, Erzählungen und historischen Romane über die polnische-sächsische Geschichte wurden gern gelesen. Auch die dritte Ausgabe des Bildersaals präsentiert somit noch eine fast rein romantische polnische Literatur, die 1885 längst nicht mehr dem zeitgenössischen Entwicklungsstand der polnischen Literatur entspricht. Scherrs „Bildersaal“ sagt weniger etwas über die tatsächliche Qualität der damaligen polnischen Literatur – und der anderen vorgestellten Literaturen – aus, als vielmehr über den deutschen Blick Scherrs auf diese Literaturen.

Wie oben bereits erwähnt, ist die polnische Literatur im 19. Jahrhundert in etwa zwei Fünfteln bis knapp der Hälfte der vom SFB 309 untersuchten deutschsprachigen multilateralen Anthologien übersetzter Poesie vertreten. Diese Situation hat sich im 20. Jahrhundert nicht verändert. Silke Schmidts statistische Analyse der Weltkarte der Versanthologien des 20. Jahrhunderts, in der sie die jeweils erscheinenden Nationalliteraturen nach der Anzahl der sie repräsentierenden Texte hierarchisiert, weist Polen auf der so entstandenen Rangliste der Literaturen aus deutscher Sicht den letzten Platz unter den sog. „mittleren“ Literaturen und insgesamt den zehnten Platz zu (Schmidt, 1997: 20). Schmidt bezeichnet die polnische Literatur aber auch als eine „umstrittene“, da sie nicht in allen, sondern nur in einer Teilmenge von etwa 40–45% der Anthologien erscheint und zudem dort in einer großen Schwankungsbreite, beginnend bei nur einem Autor und Text bis zu mehreren Autoren bzw. einer größeren Anzahl von Texten, berücksichtigt wird.

⁶ Zielińskis Verserzählung „Kirgiz“ (Der Kirgise), die 1852 von A. Bahn ins Deutsche übersetzt und in Berlin publiziert worden war, hatte großen Erfolg bei den deutschen Lesern. Bahns Übersetzung wurde 1855 zum dritten Mal aufgelegt (zugänglich unter <http://sammlungen.ulb.uni-muenster.de>), 1858 erschien die zweite Übersetzung ins Deutsche von Albert Weiß.

Vor Polen liegen als sechs „große“ Literaturen⁷ die deutschsprachige, französische, britische, russische, us-amerikanische und italienische, als „mittlere“ die spanische, altgriechische und chinesische. Es folgen 107 „kleine“ Literaturen, von der lateinischen auf Platz 11 bis zur kamerunischen auf Platz 117.

Im 20. Jahrhundert verloren die zuvor so erfolgreichen Weltliteraturanthologien an Interesse; auch wenn nach wie vor Weltliteraturanthologien erschienen, entstanden nun vermehrt thematisch ausgerichtete Anthologien, denen es nicht mehr um eine Etablierung und Bekräftigung der Bestenliste der Nationalliteraturen bzw. ihrer Autoren ging, sondern eher um die Präsentation inter- und transnationaler Auseinandersetzungen mit einem bestimmten Thema. Zu den häufig verkommenen Themen dieser Anthologien gehören die Liebe, der Frieden, der Krieg, weiter der Glaube bzw. die religiöse Dichtung; ein Teil der Anthologien wurde auch der Geschichte von Gattungen wie Sonett, Ode, Ballade usw. gewidmet. Im Jahre 1960 erschien mit Hans Magnus Enzensbergers *Museum der modernen Poesie* ein berühmt gewordener und bis heute zitierter Band, der Poesie aus aller Welt auf neue Art vorstellte.⁸ Enzensberger begriff hier – in Übereinstimmung mit dem Titel seines Bandes – die Moderne als eine bereits vergangene Stilformation (Enzensberger, 1964: 9), die er nicht in Gänze, sondern nur in ihrer späten Phase vorstellen wollte: Das „Museum“ enthält – abgesehen von wenigen Ausnahmen – Gedichte aus den Jahren 1910 – 1945. Enzensberger geht von der Überzeugung aus, daß die Dichter der Welt in dieser Zeit

unter sich ein Einverständnis erreicht [haben], das wie nie zuvor die nationalen Grenzen der Dichtung aufgehoben und dem Begriff der Weltliteratur zu einer Leuchtkraft verholfen hat, an die in anderen Zeiten nicht zu denken war.

(Enzensberger, 1964: 17)

Dieses Einverständnis führte nach Enzensberger zu der „Entstehung einer Welt-sprache“, einer weltumfassenden „lingua franca“ der Poesie, deren grundlegende Einheit nicht dem Ausdruck des Besonderen im Wege stünde, sondern ihm vielmehr

⁷ Als große Literaturen zählt Schmidt die Literaturen, deren Werke jeweils mehr als 10% des Gesamtumfangs einer Anthologie einnehmen (Schmidt, 1997: 19–31).

⁸ Enzensbergers *Museum der modernen Poesie* ist die einflußreichste und bekannteste von vier zwischen 1960 und 1963 im deutschen Sprachraum erschienenen Weltliteraturanthologien, die sich ausschließlich der modernen Lyrik widmeten und erstmals auch zuvor wenig beachtete Regionen der Welt, insbesondere die Autoren Lateinamerikas, berücksichtigten sowie erste Beispiele schwarzafrikanischer Lyrik aufnahmen (Schmidt, 1997: 46–48). Hier wird sie nach der Ausgabe München 1964 zitiert.

durch die „Befreiung aus dem Nationalen“ neuen Glanz verleihe (ibidem). Enzensberger ordnet daher sein „Museum“ nicht nach Sprachen oder Ländern, sondern beschreibt die Anlage seiner Anthologie als „Resultat eines freien Spiels mit den Texten“, als ein „Puzzle“, dessen zusammengelegte Teile jeweils einen Kontext aus „Übereinstimmungen, Parallelen, Echos, Gegensätzen und Widersprüchen“ bilden (Enzensberger, 1964: 26). Sein „Spiel mit den Gedichten“ ergab eine Gliederung in zehn Kapitel, die mit den universalen Begriffen „Augenblicke“, „Ortschaften“, „Meere“, „Gräber“, „Hochzeiten“, „Klagen“, „Panoptikum“, „Figuren“, „Meditationen“ und „Zeitläufte“ überschrieben sind. Aus der polnischen Literatur der späten Moderne hat Enzensberger Gedichte von Krzysztof Kamil Baczyński, Józef Czechowicz, Oscar de Łubicz Miłosz, Julian Przyboś, Julian Tuwim und Adam Wazyk aufgenommen.

Als der Dichter und Diplomat Joachim Sartorius⁹ 1995 seine Anthologie „Atlas der neuen Poesie“ herausgab, knüpfte er explizit an Enzensberger an und grenzte sich zugleich von ihm ab: Chronologisch führte Sartorius Enzensberger fort, indem er Gedichte aus den Jahren 1960 bis 1994 vorstellte. Doch der Topos des „Museums“, des Ausstellungsraums der Poesie, der den Autoren und Gedichten einen festen Platz zuweist und ihren Rang im Kanon betont, wurde im Kontext des neuen „spatial“ bzw. „topographical turn“ durch den Topos der Landkarte bzw. des Atlases ersetzt.¹⁰ Gedacht ist dabei nicht an eine wissenschaftlich exakte Kartierung, sondern an die subjektive Landkarte eines leidenschaftlichen Gedichtesammlers. Hatte Enzensbergers „Museum“ zehn mit Überschriften versehene Kapitel, so umfaßt Sartorius‘ „Atlas der neuen Poesie“ neun nummerierte Mappen, die jeweils Gedichte aus auf einem oder benachbarten Längengraden der Erde liegenden Ländern zusammenstellen und damit die frühere übliche Einteilung nach sprachlich oder ethnisch verwandten Kulturräumen unterlaufen. So präsentiert z.B. Mappe 1 Gedichte von Autoren aus Neuseeland, Australien, Japan und China, Mappe 2 Gedichte aus der Sowjetunion, Lettland, Ungarn und Polen,¹¹ Mappe 3 Gedichte aus Deutschland, Spanien, Großbritannien, Frankreich und den Niederlanden.

⁹ Joachim Sartorius (geb. 1946) war 15 Jahre im diplomatischen Dienst in New York, Istanbul und Zypern tätig, bevor er Generalsekretär des Goethe Instituts und 2001 bis 2011 Intendant der Berliner Festspiele wurde. Er gehört zu den renommierten deutschen Dichtern der Gegenwart.

¹⁰ Vgl. Sartorius, 1995: 11. Zum Aufkommen des „spatial turn“ in den Kulturwissenschaften s. Bachmann-Medick, 2006: 284–328; zum „spatial“ und „topographical turn“ s. Günzel, 2010: 90–109.

¹¹ Polen ist hier mit sechs Gedichten von Ryszard Krynicki vertreten, die alle in der Übersetzung von Karl Dedecius wiedergegeben sind; s. Sartorius, 1995: 114–119.

Die aufgenommenen Autoren werden mit jeweils mehreren Texten vorgestellt, so daß sich ein tieferer Einblick in ihre Schreib- und Darstellungsweise ergibt. Alle Gedichte – mit Ausnahme der deutschen – sind zweisprachig in Original und Übersetzung abgedruckt, so daß der sprachkundige Leser die Übersetzungen mit den Ausgangstexten korrelieren kann; den Versen folgen am Ende jeder Mappe Kurzbiographien und -charakteristiken jedes einzelnen Autors. Diese Art der Präsentation ist wohl auf die Entstehungsgeschichte der Anthologie zurückzuführen: Sartorius hatte von 1990 bis 1993 die Möglichkeit, einmal in jedem Monat jeweils einen Autor mit seiner Poesie auf einer ganzen Seite der *tageszeitung* vorzustellen, so daß eine Sammlung von 35 Autoren entstand, die den Grundstock der folgenden, insgesamt 66 Dichter mit einer Auswahl aus ihren Werken präsentierenden Anthologie bildeten (Sartorius, 1995: 377). Der vom Verlag im Klappentext als „umfangsreichstes internationales Lyrik-Unternehmen der Gegenwart“ und „unentbehrlicher Begleiter für alle Entdeckungsreisen in die imaginäre Geographie der Poesie“ bezeichnete Band ist von der Kritik hoch gelobt worden, wobei wiederum vor allem die Texte afrikanischer Autoren als Neuentdeckung hervorgehoben wurden (vgl. z.B. Hamm, 2015).

Der ersten Anthologie ließ Sartorius drei weitere, thematisch ausgerichtete folgen. Alle stellen Autoren aus mehreren Erdteilen mit ihren Werke vor, die ersten beiden bringen Vers- und Prosatexte, wobei in der ersten die Prosatexte dominieren: „Minima Poetica. Für eine Poetik des zeitgenössischen Gedichts“ (1999) versammelt 19 Essays von 19 Autoren und Autorinnen aus aller Welt, in denen diese – auf die Bitte von Sartorius hin – den Ort ihres poetischen Sprechens zu umreißen versuchen; jedem Essay sind zwei von seinem Autor ausgewählte Gedichte, je einer aus dem eigenen und einer aus dem Werk eines anderen Autors, beigegeben. Ein polnischer Autor ist nicht darunter. Die Anthologie „Alexandria – Fata Morgana“ (2001) beschwört den literarischen Mythos von Alexandria und die kosmopolitische Vergangenheit dieser Stadt.¹² Sie versammelt Prosa- und Verstexte antiker, nordafrikanischer sowie europäischer und amerikanischer Autoren über Alexandria; darunter ist als einziger polnischer Autor Czesław Miłosz mit der Miniatur „Alexandrismus“. 2014 erschien als dritte Anthologie eine Zusammenstellung politischer Lyrik mit dem Titel „Niemals eine Atempause. Handbuch der politischen Poesie im 20. Jahrhundert“. Sie versteht sich als eine, die auf das vergangene 20. Jahrhundert zurückblickt und es unter der Frage nach dem Verhältnis von Poesie und politischer Macht betrachtet. Sie ist thematisch nach großen historischen Ereignissen und

¹² Vgl. Sartorius' Vorwort „Als glühe ein radioaktiver Rest“ in: Sartorius, 2001: 15f.

Ideologien, die bis heute in transnationalen und nationalen Diskursen verhandelt werden, und in chronologischer Reihenfolge in 19 Kapiteln geordnet: 1. Der armenische Genozid (1909–1918), 2. Erster Weltkrieg (1914–1918), 3. Russische Revolution 1917 und Novemberrevolution 1918 in Deutschland, 4. Lob des Kommunismus, 5. Das Jahr 1933, 6. Der Spanische Bürgerkrieg (1936–1939), 7. Hitler und Stalin, 8. Zweiter Weltkrieg (1939–1945), 9. Flucht, Emigration und Exil, 10. Die Todeslager, 11. Die Stunde Null und Repression in Mittel- und Osteuropa (1945–1989), 12. Unterdrückung in Afrika und Kampf gegen die Apartheid, 13. Die kubanische Revolution 1959 und Befreiungsbewegungen in Lateinamerika, 14. Krieg in Korea, Kambodscha und Vietnam, 15. Kulturrevolution und Massaker in China (1965–1989), 16. Ende des Kalten Krieges und Vereinigung Deutschlands 1989, 17. Kriege im Nahen Osten, 18. Bosnienkrieg und Belagerung Sarajevos (1992–1995), 19. Die grüne Utopie. Es folgen ein Epilog mit einem Kriegsgedicht Bob Dylans („Masters of War“) und ein Anhang, der unter der Überschrift „Schreckenskammer: Gedichte von Despoten“ poetische Texte von Stalin, Mussolini, Mao Tse-tung, Kim Il-Sung und Radovan Karadžić enthält.

Der Anthologie ist als Motto Wisława Szymborskas Gedicht „Einst hatten wir die Welt“ („Świat umieliśmy kiedyś“, 1945) vorangestellt (Sartorius, 2014: 15), das den Verwüstungen des Krieges die Überlebenskraft menschlichen Zusammenhalts entgegenübersetzt. Gedichte polnischer Autoren erscheinen ferner in Kapitel 9 (Czesław Miłosz), 10 (Tadeusz Różewicz 2x), 11 (Szymborska 2x, Różewicz, Miłosz 2x, Wat, Herbert), und 14 (Szymborska 2x). Die polnischen Autoren werden vorrangig als Zeugen der europäischen Ereignisse der Mitte des 20. Jahrhunderts angeführt, als Zeugen von „Flucht, Emigration und Exil“, der nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager sowie des GULaG, dem Jahr 1945 als Beginn der sozialistischen Diktatur. Sie erscheinen damit in ihrem spezifischen kulturellen und historischen Kontext, der sie von anderen unterscheidet, und den sie selbst kommentieren. Aus dieser ‚europäischen Reihe‘ fällt die Anwesenheit Szymborskas im 14. Kapitel mit zwei Gedichten heraus, „Aus Korea“ („Z Korei“) und „Vietnam“ („Wietnam“), die die Greuel des Krieges und den durch ihn gegebenen Zwang zur Parteinahme für die eine oder andere Seite ansprechen (Sartorius, 2014: 241). Obwohl sie sich auf verschiedene Kriege beziehen, werden sie beide nacheinander auf einer Seite abgedruckt – diese Art der Präsentation verwischt die Distanz zwischen den Kriegen, Regionen und Zeiten und verstärkt die Universalität der Kriegsbilder sowie die Kontinuität der Kriege in Ostasien. Einer der Texte, „Aus Korea“ stammt aus einem frühen, dem Sozialistischen Realismus verpflichteten Band, von dem Szymborska sich später distanzierte, nicht jedoch von diesem Ge-

dicht, das sie weiterhin in spätere Auswahl- und Werkausgaben aufnahm. Darüber hinaus erscheint das jeweilige Titelgedicht aus den späten Bänden „Dzieci epoki“ („Kinder der Zeit“, 1986) und „Koniec i początek“ („Ende und Anfang“, 1993). Berücksichtigt man die Anzahl der Titel, mit denen der einzelne polnische Autor hier vertreten ist, dann ist in dieser Anthologie politischer Dichtung ausgerechnet die nach 1956 bewußt ‚unpolitische‘ Szyborska mit fünf Gedichten die am häufigsten vertretene polnische Autorin; es folgen Miłosz und Różewicz mit je drei Titeln, danach Wat und Herbert mit je einem Gedicht. Bei genauerer Betrachtung allerdings geht ihr Miłosz voran, der zwar den Titeln nach mit nur drei Texten vertreten ist; doch hinter einem von ihnen, „Ein Kind Europas“ („Dziecię Europy“), verbirgt sich ein Zyklus aus acht Gedichten, der vollständig wiedergegeben wird. Sartorius bringt fast alle diese Gedichte in der Übersetzung von Karl Dedecius; die einzige Ausnahme stellt Aleksander Wats Gedicht „Być myszą“ („Eine Maus sein“) dar, das Sartorius selbst ins Deutsche übersetzte – aus der von Leonard Nathan und Czesław Miłosz ins Englische übertragenen Fassung des Gedichts.¹³ Als Übersetzer sind hier im Band alle drei Namen angegeben, entsprechend verfährt Sartorius auch in anderen Fällen, in denen er die Originalsprache des Ausgangstextes nicht beherrscht und aus einer Zwischensprache übersetzt.

Wenn wir einen Blick auf die Repräsentation anderer Literaturen in „Niemals eine Atempause“ werfen, ergibt sich Folgendes: Sartorius beschreibt das 20. Jahrhundert hier als dasjenige der ethnischen Säuberungen und Kriege, der Unterdrückung von Völkern und deren Kämpfe gegen Repressionen auf der ganzen Welt und wählt seine Texte als Zeugnisse für das jeweilige Thema. Wie bereits in „Atlas der neuen Poesie“ ist die nationale Ausrichtung der Anthologie aufgegeben. Den größten Anteil der Autoren stellen Europa und Nordamerika, es werden erneut zuvor unbekannte Autoren Afrikas und Asiens in die deutsche Literatur eingeführt.¹⁴ Wenn wir die ausgewählten historischen Ereignisse betrachten, sehen wir, daß von den 19 Kapiteln nur vier, die sich auf Länder Asiens, Afrikas und Südamerikas konzentrieren – bzw. fünf, wenn man das armenische Kapitel hinzurechnet –, einen außereuropäischen Bezugspunkt haben. Die Ereignisse werden z.T. von Dichtern der jeweiligen Kultur, z.T. auch von Autoren anderer Kulturen poetisiert. So be-

¹³ Die englische Übertragung von Leonard Nathan und Miłosz ist in dem Band: Aleksander Wat, „With the Skin. Poems“ (New York 1989) publiziert.

¹⁴ Vgl. Peter Hamms Rezension in „Die Zeit“, der dort Lücken in der Repräsentation europäischer Literaturen anmerkt, aber positiv Entdeckungen „an den Rändern“, d.h. die Aufnahme bisher unbekannter Autoren aus der „armenischen, bosnischen, afrikanischen, vietnamesischen und chinesischen“ hervorhebt (Hamm, 2015: 55).

schränkt sich das armenische Kapitel auf die Wiedergabe von vier, von drei armenischen Autoren geschriebenen Gedichten; das Kapitel über die Kulturrevolution in China stellt ausschließlich poetische Reaktionen chinesischer Autoren vor. Im Gegensatz dazu präsentiert das Kapitel zur Russischen Revolution und deutschen Novemberrevolution je ein Gedicht von drei russischen (Pasternak, Majakowski, Brodskij), einem tschechischen (Jaroslav Seifert) und sieben deutschen Autoren; das mit Lob des Kommunismus überschriebene Kapitel enthält je ein Gedicht eines Deutschen (Brecht), eines Franzosen (Louis Aragon), eines Kubaners (Nicolás Guillén), eines Griechen (Jannis Ritsos) und ein anonymes, aus dem Sowjetrussischen übersetztes Gedicht; das Kapitel über die Kriege in Korea, Kambodscha und Vietnam versammelt Texte von 14 Dichtern, von denen nur zwei aus diesen drei Ländern, die übrigen Autoren aus Europa oder den Vereinigten Staaten kommen. Die Kriege in diesen Ländern werden also nicht nur aus der Eigenperspektive, sondern auch von Autoren kommentiert, die zum großen Teil aus Ländern der einstigen Kolonialherren und/oder des jeweiligen Kriegsgegners kommen, so daß die kultureigene Sicht hier durch eine – gegenüber der eigenen Regierung kritische, antimilitaristische – Fremdperspektive ergänzt wird. Obwohl Sartorius, wie schon die Titel der Kapitel zeigen, nichteuropäische Ereignisse berücksichtigt, trägt seine Anthologie doch deutliche Züge des Eurozentrismus – wie Sartorius selbst im Vorwort dargelegt hat (Sartorius, 2014: 9).

Ein Vergleich der betrachteten Anthologien ergibt Folgendes: Im 19. Jahrhundert ordnet Johannes Scherr seinen „Bildersaal“ nach Nationen und ihren Sprach- und Kulturräumen, begleitet jedes Kapitel mit einem Vorwort zur Geschichte und Bedeutung der dort präsentierten nationalen Kultur(en) und führt die aufgenommenen Gedichte als Meisterwerke der jeweiligen Nationen im Weltmaßstab an. Er qualifiziert und hierarchisiert die einzelnen Kulturen explizit und implizit in ihrem nationalen und literarischen Entwicklungsstand, der an demjenigen der führenden europäischen Literaturen der Zeit gemessen wird. Dieses Konzept hat er nicht mehr verändert, es in den späteren Auflagen vielmehr ausgefeilt und den Umfang erweitert. Auch Sartorius stellt im 20. Jahrhundert in seinen Anthologien Gedichte aus vielen Ländern der Welt vor, die er jedoch als Zusammenstellung gleichrangiger Kulturen zu behandeln versucht, indem er sie nach thematischen und geographischen Gesichtspunkten ordnet und den jeweiligen Kapiteln keine Überblicksdarstellung voranstellt, sondern ihnen Information über Daten und Fakten historischer Ereignisse und jedes einzelnen angeführten Autors beifügt. Im Unterschied zu Scherr wählt er in jeder seiner Anthologien einen thematisch anderen Zugang, darüber hinaus sind seine Textstrategien auf die Vermeidung axiologischer

Differenzierungen zwischen den Literaturen ausgerichtet. Er erhebt nicht den Anspruch, eine universal ‚wahre‘, ewig gültige Auswahl zu bieten, sondern geht von einer bewusst subjektiven, europäischen Perspektive aus. Er weiß, daß der Grad der Transnationalität einer Weltliteratur-Anthologie durch den sprachlichen, literarischen und historischen Horizont ihres Herausgebers bedingt ist, daß niemand alle Sprachen der Welt beherrschen und die gesamte Weltpoesie gleichermaßen kompetent beurteilen kann. Jeder Anthologist kann nur von seinem eigenen Wissen zur Sprachkunst seiner Region und seiner Zeit, vom zeitgenössischen Wissen über andere Kulturen und den jeweils zur Verfügung stehenden Übersetzungen – im Falle Polens sind das für Sartorius meist die Übersetzungen von Karl Dedecius ins Deutsche – ausgehen. Jede Anthologie, die den Anspruch erhebt, einen Bereich der zeitgenössischen Poesie in globaler Breite vorzustellen, kann letztlich nur eine Darstellung aus dem eigenen kulturellen Zentrum ihres Autors heraus sein, dessen Kompetenz im Maße der von ihm zu den Rändern hin abgeschrittenen Strecke abnimmt. Im Vergleich mit den Weltliteratur-Anthologien des 19. Jahrhunderts stellen Sartorius‘ bewusst subjektive Anthologien, die an den gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Diskurs über die Weltliteratur als Summe aller Literaturen der Welt und als Kommunikationsnetz zwischen ihren Autoren und Werken anknüpfen, aufgrund der Reflektiertheit des eigenen Standortes sowie aufgrund der in ihnen angewendeten Ordnungsprinzipien und Textstrategien einen großen Schritt in eine transnationale Repräsentation verschiedener Facetten der Dichtung der Welt dar.

Literatur

- Apter, Emily. *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.
- Auerbach, Erich. „Philologie der Weltliteratur“. *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*. Hrsg. Walter Muschg, Emil Staiger. Bern: Francke, 1952. 39–50.
- Birus, Hendrik. „Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung“. *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*. Hrsg. Manfred Schmeling. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. 5–28. Auch zugänglich unter: *Goethezeitportal*. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf.
- Bachmann-Medick, Doris. „Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive“. *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Hrsg. Doris Bachmann-Medick. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verlag, 1996. 262–296.

- . *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verlag, 2006.
- Bödeker, Birgit. „Konzepte von Weltliteratur in deutschsprachigen Versdichtungsanthologien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“. *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. Helga Essmann, Udo Schöning. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996 (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 11). 183–204.
- Bödeker, Birgit, Heike, Leupold. „«Windrosen» der Weltliteraturanthologien. Diagramme als ein Mittel zur Inhaltsanalyse“. *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. Helga Eßmann, Udo Schöning. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996. 205–217.
- Borchmeyer, Dieter. „Welthandel – Weltfrömmigkeit – Weltliteratur. Goethes Alters-Futurismus“. Auch zugänglich unter: *Goethezeitportal*. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/borchmeyer_weltliteratur.pdf.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Museum der modernen Poesie*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1964.
- Eßmann, Helga. „Einleitung“. *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. Helga Eßmann, Udo Schöning. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996. IX–XXI.
- Hamm, Peter. „Klage gegen die verpfuschte Zivilisation“, *Die Zeit* 12 (2015): 55.
- Jekutsch, Ulrike. „Zur Rezeption polnischer Lyrik in deutschsprachigen multilateralen Anthologien des 19. und 20. Jahrhunderts“. *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. Birgit Bödeker, Helga Eßmann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997. 170–194.
- Koch, Manfred. *Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff, Weltliteratur*. Tübingen: Niemeyer, 2002.
- Koschmal, Walter. „Ästhetischer und universeller Wert: National- und weltliterarische Funktion. Die slawischen Literaturen am Rande der Weltliteratur?“. *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*. Hrsg. Manfred Schmeling. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. 101–121.
- Lamping, Dieter. *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*. Stuttgart: Kröner, 2010.
- Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. Stephan Günzel. Stuttgart–Weimar: Metzler Verlag, 2010.
- Sartorius, Joachim Sartorius. *Atlas der neuen Poesie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.
- . *Minima poetica. Für eine Poetik des zeitgenössischen Gedichts*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999.
- . *Alexandria. Fata Morgana*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 2001.

- . *Niemals eine Atempause. Handbuch der politischen Poesie im 20. Jahrhundert*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2014.
- Scherr, Johannes. *Bildersaal der Weltliteratur*. Aus dem Literaturschatz [...] ausgewählt, systematisch geordnet, von der ältesten bis auf die neueste Zeit fortgeführt, mit Anmerkungen und einem literaturhistorischen Katalog versehen [...]. Stuttgart: Becker, 1848; Aufl. 2: Stuttgart: Kröner 1869; Aufl. 3: 1855.
- Schmidt, Silke. „Die literarische Weltkarte deutschsprachiger Weltdichtungsanthologien des 20. Jahrhunderts. Ergebnisse einer quantitativen Auswertung“. *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. Birgit Bödeker, Helga Eßmann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997. 14–108.
- Steffen, Marion. „Johannes Scherr als Anthologist und Kulturhistoriker“. *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. Helga Eßmann, Udo Schöning. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996. 391–409.
- Sturm-Trigonakis, Elke. *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. Helga Eßmann, Udo Schöning. Berlin 1996 (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 11).
- Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. Birgit Bödeker, Helga Eßmann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997 (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 13).

„Worldliterature“ in German Translation

Summary

The concept of “world literature“, which was coined by Wieland and Goethe, gained in popularity in the second half of the 19th century, when it was constructed primarily as a term describing the quality of an author or a work of national literature. Since the end of the 20th century the term has been discussed again in the context of globalization in cultural and postcolonial studies. The article presents a short overview of the history of interpretations of the term “world literature” and explores the textual strategies used in old and new anthologies of “world literature” in order to point out the actual conceptualization of the term.

Keywords: comparative literature, world literature, national literature, anthologies, translated literature, globalization

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, literatura światowa, literatura narodowa, antologie, literatura przekładowa, globalizacja

Katarzyna Szewczyk-Haake
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Czym jest poezja, czym jest religia? Kilka uwag o antologiach współczesnej poezji religijnej w Polsce i Szwecji

Wprowadzenie

Na wstępie rozważań dotyczących porównawczej analizy antologii współczesnej poezji religijnej wydanych w ostatnich kilkunastu latach w Polsce i w Szwecji poczynić trzeba kilka koniecznych zastrzeżeń. Analiza antologii poezji religijnej nie powinna być traktowana jako sposób poznania modelu religijności obowiązującego w danym społeczeństwie w czasie jej powstawania, gdyż o jej kształcie decydują preferencje i przekonania konkretnych autorów wyboru, te zaś nigdy nie mają wymiaru uniwersalnego. Nie może być też wystarczającą podstawą dla definitywnego określenia wartości estetycznej tego rodzaju twórczości lirycznej, gdyż wybory czynione przez redaktorów niekoniecznie opierają się na kryteriach artystycznej udatności. Badania wyborów poezji religijnej pozwalają zarazem częściowo przynajmniej zbliżyć się do problematyki obu tych dziedzin. Jak pisze Helen Gardner, obserwacje prowadzone na tym polu uzmysławiają, w jaki sposób kształtują się w danym miejscu i czasie koncepcje poezji oraz religii, a także, w jaki sposób przebiega rozumienie ich wzajemnego oddziaływania (Gardner, 1971: 122). W przypadku badania współczesnych antologii religijnych wydanych w dwóch krajach o różnej tradycji tak religijnej, jak i literackiej, zagadnienia te ulegają pewnemu wyostreniu, gdyż książki te prowokują do pytania o obowiązujący dzisiejszego redaktora, niepisany *sensus communis*, w ramach którego funkcjonuje zarówno rynek literacki, jak i społecznie określana sfera duchowości.

Zapewne, gdyby brać pod uwagę całe *spectrum* wydawanych w ostatnich dziesięcioleciach w Polsce (dość obficie) i w Szwecji (raczej z rzadka) antologii religijnych, różnice stałyby się uderzające w stopniu, który prawie uniemożliwiłby ustanowienie

jakiegokolwiek wspólnej płaszczyzny. Już pobieżne rozpoznanie tego obszaru wyraźnie uzmysławia, że w obu krajach sytuacja różni się diametralnie tak pod względem ilości publikacji, jak i najczęściej prezentowanych w nich koncepcji. Polski rynek księgarski jest bowiem pełen antologii poezji religijnej rozumianej wąsko jako poezja katolicka, nierzadko grupowanej tematycznie wokół religijnych symboli czy prawd wiary¹, gdy tymczasem na szwedzkim gruncie niechętnie stosowane jest nawet samo określenie „poezja religijna”, a nieliczne publikacje tego rodzaju, celem zdefiniowania własnego statusu, eksponują raczej formuły odmienne². Ponieważ obfitość potencjalnego materiału do badań jest (zwłaszcza po stronie polskiej) wręcz onieśmielająca, w niniejszym szkicu, który należy traktować za ledwie jako rekonesans i próbę metodologiczną, zdecydowałam się podążać inną drogą niż ambitne kreślenie obrazu całości. Moim zamiarem jest wskazanie na kilka za ledwie antologii (dwie polskie i jedną szwedzką), które wydają się właśnie podobne we wstępnych założeniach dotyczących współczesnego kształtu zjawiska zwanego „poezją religijną”: autorzy analizowanych przeze mnie zbiorów nie chcą mianowicie (przynajmniej tak się wydaje) ograniczać „poezji religijnej” ramami jakiegokolwiek konfesji czy wierności dogmatom. Dostrzegwszy owo głębokie podobieństwo, pozwalające na ustanowienie *tertium comparationis*, przechodzę następnie do określenia, na czym polegają różnice, które ujawniają się w dokładniejszej i zniuansowanej lekturze. Jako „wzorzec metra” służy mi wyważona definicja „poezji religijnej” pióra Helen Gardner³, pozwalająca wskazać na specyficzne dla współczesnej Szwecji i Polski odchylenia, preferencje i oceny.

¹ Na przykład: *Przez wszystko do mnie przemawiałeś, Panie: antologia polskiej poezji o Duchu Świętym; Maryjny strumień w poezji; Krzyż – Drzewo Kwitnące. Antologia poezji o Krzyżu: na Nowy Wiek, na Nowe Tysiąclecie; Światłem będący zanurzeni w światłości. Aniłowie i święci w polskiej liryce współczesnej: antologia; Anioly: wiersze polskich poetów; Imię Ojca: antologia poezji o Bogu Ojcu*. Istnieje też grupa antologii poezji tworzonej przez katolickich duchownych (np. *Przy sercu samotności: antologia poezji polskich karmelitanek bosych; Poezja w sutannie*), której również w niniejszym tekście nie biorę pod uwagę.

² Por. np. Dikter till tröst (tytuł ten można by przełożyć jako *Wiersze na pociechę* czy *Wiersze ku pocieszeniu* – Bennet, 2006). Tak też będzie w antologii analizowanej przeze mnie, o czym szerzej w dalszej części tekstu.

³ Poezja religijna to według poręcznej definicji Gardner ta, która „traktuje o objawieniu i ludzkiej reakcji na objawienie”. Nie oznacza to bynajmniej zrównania określeń „poezja religijna” i „poezja chrześcijańska” (jakkolwiek znaczna część utworów religijnych powstałych w literaturze europejskiej w jakimś sensie przynależy do poezji chrześcijańskiej). Badaczka zauważa bowiem, że „ponieważ «Nie» jest odpowiedzią w tej samej mierze, co «Tak», do wierszy religijnych można zaliczyć pewne utwory, w których odpowiedzią jest odrzucenie objawienia chrześcijańskiego i zwątpienie w jego

1. Paradoksy wiary

Oparty na paradoksie tytuł antologii autorstwa Tadeusza Mieszkowskiego *możliwe niemożliwe niemożliwe możliwe* odsyła do ważnej teologicznej tradycji myślenia o Bogu właśnie za pomocą paradoksu oraz formuł antynomicznych, rozumowo nieogarnianych, a także do rozważań na temat omnipotencji boskiej istoty. Rzeczywiście, zdecydowana większość wierszy spośród zgromadzonych w książce to w istocie refleksja na tematy *stricte* teologiczne, często wkraczająca w niełatwe, dla niespecjalistów wręcz ryzykowne, rejony pytań o Bożą wszechmoc w obliczu powszedniego ludzkiego nieszczęścia, własnego zwątpienia, krwawego żywiołu historii. Większość wierszy ma charakter albo mini-traktatu o Bogu, albo niekonwencjonalnej modlitwy; we wszystkich prawie ujawnia się szczególna ranga językowego paradoksu (niekiedy figur jemu pokrewnych lub go współtworzących, np. homonimii czy polisemii) dla mówienia o sferze wzajemnej bliskości Boga i człowieka. Rozbijanie utartych związków frazeologicznych, stawianie ich w nowym świetle to dominujące narzędzie poszukiwania formuły wyślowienia istoty ich relacji.

Antologia nie jest szczególnie obszerna. Utwory dwudziestu pięciu autorów wybrano, jak się wydaje, z myślą o reinterpretacji pojęcia „poezji religijnej”, poszerzeniu go o sensory zwątpienia i buntu. Jak czytamy we wstępie, podtytuł książki („Antologia poezji religijnej niereligijnej”): „prowokuje pytanie o to, co jest poezją religijną. (...) Prezentowany zbiór odbiega od typowych antologii tego rodzaju. Poeci uwzględnieni w nim buntują się, wątpią, szokują wyrażeniami, zaskakują świeżością spojrzenia, podejmują różne wątki” (Osiecki, 2004: 6). Alfabetyczny układ tekstów ową „świeżość spojrzenia” jeszcze wyostrza, gdyż rozmywa ewidentne skądinąd podobieństwa natury generacyjnej między dziełami poetów debiutujących w podobnym okresie (np. u autorów Pokolenia 68), pozwalając wszelako w zamian łatwiej dostrzec pokrewieństwa ponadpokoleniowe.

Zadbane zarazem o – w zdecydowanej większości przypadków wysoki – poziom literacki wybranych wierszy. W książce zawarto wiersze artystycznie dobre i bardzo dobre. Poeci, których utwory znalazły się w antologii, należą do kilku generacji polskiej poezji powojennej. Najobficiej reprezentowana jest wspomniana już Nowa Fala (Stanisław Barańczak, Ewa Lipska, Adam Zagajewski, Ryszard Krynicki, Stanisław Stabro), co chyba nieprzypadkowe, gdyż z językowego słuchu tych twórców wynika ich szczególna wrażliwość na paradoksy, otwierające drogę do

prawdziwość, a także wiersze przesławne i satyry na uroszczenia religii” (Gardner, 1971: 135, tłum. K.S.-H.).

refleksji teologicznej. Obecni są także poeci Nowych Roczników (Tomasz Jastrun, Zbigniew Machej, Bronisław Maj), przedstawiciel pokolenia BruLionu (Marcin Świątlicki) i poezji lat dziewięćdziesiątych (Roman Honet), a także kilku wybitnych poetów starszej generacji – Czesław Miłosz, Julia Hartwig, Tadeusz Różewicz. Tak zaprojektowany zbiór ujawnia związki i pokrewieństwa między różnymi twórcami, dla których wspólnym mianownikiem okazuje się wątpiaco-poszukujący styl owocnie uprawianej poetyckiej refleksji teologicznej. Nie dziwi więc, że znalazło się tu dwóch tylko autorów duchownych i to takich, których refleksja obejmuje zawsze także perspektywę „drugiej strony” – nieprzekonanej, pytającej, nieufnej (Jan Sochoń, Jan Twardowski), za to literacko wyrazistych.

Autor antologii zdecydował się zaprezentować utwory tych poetów, w których dziele widoczne jest doświadczenie „odczarowania świata” po oświeceniu, kiedy to zawierzenie nie może być prostym gestem ufności, lecz niesie w sobie bagaż długiej i trudnej refleksji. Stawiane przez oświecenie pytania o teodycęę, o prawomocność postawy ateistycznej i postawy zawierzenia, o ludzki czynnik w powstawaniu i interpretacji Pisma Świętego zostają w wierszach zaktualizowane, czyniąc z „poezji religijnej niereligijnej” bliską sąsiadkę filozofii, przywoływanej zresztą wprost nazwiskami znanych myślicieli nowoczesnych (Kierkegaard, Hegel, Nietzsche pojawiają się jako bohaterowie wierszy). Wiele tekstów istotnie nosi znamię spotkania z „Bogiem filozofów”, nawet jeśli język poetycki próbuje taką zależność maskować.

Autor antologii traktując poezję religijną jako zjawisko poważne, świadectwo namysłu nad bardzo ważną sferą egzystencji. Tytuł i podtytuł książki są znakiem poszukiwania w poezji pewnej wyrotowości myślenia, intelektualnej czujności, aktywności umysłu podejmującego refleksję o transcendencji i *sacrum*. Jednocześnie figura paradoksu odsyła przeciw do tradycji logiki i filozofii, przez wieki wspierających refleksję teologiczną. Pozornie wyrotowe, wybrane wiersze w wielu miejscach nawiązują do wielowiekowej tradycji filozofii i literatury, które stawiały problemy religijne w centrum swego zainteresowania. Książka dowodzi, że problematyka religijna jest w poezji żywa i analizowana bardzo serio.

Taki wybór autora antologii, a także wyrażone wprost wahanie autora wstępu, pytającego „czy w religii jest miejsce na bunt, zwątpienie, kwestionowanie?” (Osiecki, 2004: 6) dowodzą, że pojmują oni pojęcie „poezji religijnej” inaczej niż Helen Gardner (dla której, jak pamiętamy, negatywna odpowiedź na objawienie to także odpowiedź natury religijnej). Dla Mieszkowskiego niedogmatyczność, zwątpienie i zachwianie w wierze sytuują się poza domeną religii (i dlatego zostają nazwane sferą „religijną niereligijną”). Jednocześnie antologia nie może być określona szeroko jako wybór poezji „duchowego przeżycia”, bo punktem odniesienia poetów jest przede

wszystkim osobowy Bóg chrześcijaństwa. W tym sensie jej „religijność” jest raczej ewidentna, a obdarzonego niewątpliwym literackim wyczuciem autora antologii, uciekającego się do formuły zastosowanej w podtytule, można zasadnie podejrzewać o chęć odcięcia się od potocznie (i naiwnie) pojmowanej „poezji religijnej”, której przypisywana bywa literacka toporność, skutecznie odstraszaająca miłośników literatury wysokiej, a niekiedy – w polskich warunkach – również patriotyczny patos, zagłuszający skutecznie inne tony refleksji.

2. Jakub i Anioł

Antologia zatytułowana „*Za duży wiatr na moją wełnę*”. *Mocowanie się z Bogiem w polskiej poezji współczesnej*, której autorem jest ks. Tadeusz Jania SDB, już swoim tytułem sygnalizuje, że przyjęta w niej perspektywa myślenia o „poezji religijnej” daleka jest od poszukiwania wierszy kopiujących jakiegokolwiek dogmatyczne sformułowania. Cytat z *Notatek z nieudanych rekolekcji paryskich* (1946) Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego odsyła nieprzypadkowo do uczucia zniechęcenia i rezygnacji (rekolekcje okazały się wszak nieudane), zaś „mocowanie się z Bogiem” to formuła wskazująca na niezgodę, bunt i niepokodzenie jako odpowiedzi na objawianie się Boga człowiekowi. Jednocześnie zdanie to odsyła czytelnikowi do biblijnej (Rdz. 32 25–30) sceny, w której Jakub, mocując się z Aniołem, skutecznie walczył o błogosławieństwo. Nawiązanie to traktować można jako wskazówkę, że odpowiedź na objawienie udzielana przez poetów, których dzieła są tutaj prezentowane, jest odpowiedzią pozytywną – choć zarazem postawa ich polega na kwestionowaniu łatwego zawierzenia i prostej ufności, wyraźnie uzmysławiając, że nie są one współcześnie możliwe.

Co znamienne, ani w tytule, ani w żadnym innym miejscu książki nie określono wierszy w niej pomieszczonych jako „poezji religijnej”. Jak sądzę, wynika to ze szczególnej perspektywy oglądu poezji, jaką we wstępie do tomu kreśli ks. Jerzy Szymik. Jest to perspektywa teologiczna, wedle której poezja, będąc „sejsmografem” kulturowej, religijnej i egzystencjalnej kondycji współczesnego świata, o tyle jest piękna (w sensie: trafnie oddająca istotę rzeczy), o ile zaświadcza o ludzkiej potrzebie sensu. Pytanie o sens jest zaś, wedle autora wstępu, pytaniem o Boga, i samo w sobie wyznacza pewien sens na horyzoncie ludzkiej egzystencji (Szymik, 2007: 7). Nawet świadectwo buntu może w tej perspektywie zostać zinterpretowane jako znak ludzkiej tęsknoty za ładem, którego zabrakło. Zdaniem Szymika, najistotniejszą rolą poezji (każdej poezji, jeżeli chce ona być czymś więcej niż estetyczną wprawką)

jest budzenie metafizycznej tęsknoty i nadziei. Wiersze zamieszczone w antologii są świadectwem takiego właśnie, bardzo szerokiego pojmowania religijnego horyzontu poezji: mieszczą się w nim całkowicie teksty głoszące zwątpienie i związany z nim ból, prowadzące do sformułowania pytania o (religijny) sens życia.

Jako granicę współczesności, o której mowa jest w podtytule, autor wyznał okres drugiej wojny światowej. W antologii zamieszczono dzieła ponad stu dwudziestu autorów, od poetów szeroko komentowanych i zajmujących ważne miejsce w historii literatury polskiej (m.in. Julian Tuwim, Stanisław Barańczak, Aleksander Wat, Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert), poprzez znanych twórców, dla których miejsce w ścisłym kanonie pozostaje sprawą otwartą (m.in. Halina Poświatowska, Stanisław Grochowiak, Konstanty Ildefons Gałczyński, Joanna Kulmowa, Bronisław Maj), po poetów mało znanych (tacy stanowią przytłaczającą większość); uwzględniono także twórczość kabaretowo-satyryczną, choć w wąskim wymiarze wierszy zaledwie jednego autora (Andrzej Waligórski). Dodać trzeba, że dzieło poetów szeroko znanych reprezentowane jest zazwyczaj taką samą liczbą utworów, co twórczość innych poetów (maksymalna liczba cytowanych w antologii utworów jednego autora nie przekracza ośmiu wierszy). Wraz z okolicznością, że w książce nie zamieszczono żadnych informacji o autorach, a także w związku z układem alfabetycznym tekstów, sprawia to wrażenie, że wszystkich poetów uwzględnionych w antologii próbowano potraktować egalitarnie. W rezultacie jednak rażąco przedstawia się fakt, że estetycznemu wyrafinowaniu wierszy autorów znanych i cenionych przeciwstawia się raczej nierówny poziom literacki wielu utworów autorów młodszych generacji (a przynajmniej później debiutujących). Ponieważ zaś takich – literacko przeciętnych – wierszy jest w książce, koniec końców, większość, stwierdzić można, że autor wyboru zdecydował się dowartościować teksty dające świadectwo (jak pisze we wstępie J. Szymik) współczesnemu doświadczeniu utraty sensu w codzienności, przez które dociera się do odkrycia na nowo prawd wiary – choćby na drodze zaprzeczenia lub pełnych obawy pytań. W efekcie w antologii pod redakcją ks. Tadeusza Jani współczesna poezja religijna jawi się jako niepokodzona z Bogiem, grzesząc nie bluźnierstwem, lecz grandilokwencją.

Książka ta może stać się ilustracją tezy Gardner (i wielu jej poprzedników) o niekoherencji stosowanych przez krytykę poezji tego rodzaju kryteriów estetycznych i religijnych (Gardner, 1971: 131); co szczególnie jednak zaskakuje, to fakt, że wśród wierszy słabszych literacko wybrano akurat niekoniecznie te, które perspektywę wiary niestrudzenie głoszą (są i takie, ale równie licznie reprezentowane są te, które mówią o charakterystycznej dla dzisiejszego świata pokusie zwątpienia i zniechęcenia). W tym sensie wydaje się, że antologia chce widzieć w poezji siłę

ewangelizacyjną – w sensie ukazywania różnych oblicz wiary w sytuacjach trudnych. Emblematem takiej postawy mogłaby się stać grupa wierszy różnych autorów, podejmująca temat Modlitwy Pańskiej i stanowiąca jej warianty (wiersze Stanisława Barańczaka, Jerzego Fryckowskiego, Jalu Kurka i Tadeusza Mieszkowskiego). Niekiedy bolesne, niekiedy tragiczne, wariacje wokół najważniejszej modlitwy chrześcijaństwa dają świadectwo dramatycznym sytuacjom i wyborom człowieka współczesnego, doświadczającego wojny i totalitaryzmu, ale zagubionego również w codzienności świata przełomu wieków, zagrażającej człowieczeństwu pojmowanemu jako pewna dyspozycja duchowa.

Szczególnie pojmowanej „ewangelizacyjnej” wiarygodności upatruję też w okoliczności, że – w przeciwieństwie do wielu antologii, których tu nie analizuję – niewielu wśród autorów jest duchownych. Co trudne do pojęcia, zabrakło kilku autorów ogólnie znanych (Wacław Oszańca, Jan Twardowski, Janusz Pasierb). Nieoczywistość takiego posunięcia jest podwójna: wiersze wymienionych autorów prezentują uznany przez krytykę znaczący poziom literacki, a nadto – z racji duchowego stanu autorów – są „dogmatycznie poprawne”. Otóż, jak się zdaje, nie o literacką trafność chodziło autorowi antologii w pierwszym rzędzie, lecz o nieprzygłuszoną szczerość uczucia. Przykładem takiego podejścia jest umieszczenie w antologii kilku wierszy z archiwum SACROSONGU, przy jednoczesnym pominięciu utworów tworzonych współcześnie na potrzeby liturgii, a prezentujących nieporównanie wyższy poziom artystyczny (np. powstałych w ostatnich dziesięcioleciach znanych pieśni *Abba Ojciec* czy *Do końca nas umiłował*). Chociaż więc antologia zadłużona jest (z czego jej autor zdaje skrupulatnie sprawę w notach bibliograficznych towarzyszących wierszom) w wydanej kilka lat wcześniej książce *możliwe niemożliwe niemożliwe możliwe*, wrażenia lekturowe z obu tych książek pozostają dość radykalnie odmienne.

Mimo że tytuł ani podtytuł książki nie mieszczą w sobie określenia „poezja religijna”, to przecież religijny wymiar zaprezentowanych utworów jest niezaprzeczalny. Akcentuje go szczególnie przytaczane wcześniej wprowadzenie do lektury autorstwa ks. Jerzego Szymika. Nie jest to szczególnie zaskakujące gdy weźmiemy pod uwagę, że autorem wyboru jest katolicki duchowny, który swojego zawartego *implicite* w dokonywanych wyborach spojrzenia na poezję nie stara się podkreślać, choć zarazem nie usiłuje go utajniać. W tej perspektywie zwątpienie i bunt z całą pewnością przynależą do sfery religii, co więcej jednak – każda poezja, warta swego miana, jest w istocie twórczością o religijnym, czyli dającym nadzieję i kreślącym horyzont sensu, charakterze.

3. Strony wewnętrzne

Antologia szwedzka samym już swoim tytułem sugeruje mnogość rodzajów doznania duchowego, jakie mogą być udziałem współczesnego człowieka. Tytuł wyboru autorstwa Marii Küchen i Christera Åsberga *Insidor*, który, nie bez trudu, przetłumaczyć można jako „Strony wewnętrzne”, użytą liczbą mnogą wskazuje na wielość, różnorodność duchowego doświadczenia, zarówno w perspektywie różnorodności jego wierszowych świadectw, jak i w obrębie współczesnej kultury. Podtytuł antologii brzmi bowiem: *Wiersz i duch w naszych czasach (Dikt och ande i vår egen tid)*. Nie mówi się tu zatem o „poezji religijnej”, lecz o poezji duchowego doznania, które to pojęcie jest daleko szersze, i tym samym dopuszcza jeszcze większą wariantywność realizacji niż szeroko nawet definiowane pojęcie „poezji religijnej”. Nadto, odnieść można wrażenie, że autorzy postanowili wyprzedzić ewentualną krytykę wynikającą z tego, że pojęcie duchowości nieco lepiej „sprzedaje się” obecnie w Szwecji niż – kojarzone z fundamentalizmem i zaprzeczeniem racjonalizmu – pojęcie religii (Kubitsky, 2011: 62)⁴. Pomimo więc, że książka wydana została przez wydawnictwo chrześcijańskie, perspektywa *stricte* religijna została, jak się zdaje, dość skutecznie zniwelowana, w tym sensie, że – zgodnie z podtytułem – nie zdominowała w żaden sposób wyboru wierszy i autorów. Zarazem – jak wynika z dalszej analizy – zdejmując chrześcijaństwo z piedestału (z którego zresztą w Szwecji zrzuciono je już dawno), znaleziono drogę dowartościowania poetów czerpiących inspirację z chrześcijaństwa, pozwalając im mówić własnym głosem, nieretuszowanym przez poprawność polityczną⁵.

Antologia jest znakomitą prezentacją szwedzkiej poezji dwudziestowiecznej – uwzględnieni w niej zostali bodaj wszyscy wybitni twórcy tego czasu. Wniosek z tego płynie taki, że, wedle autorów wyboru, wszyscy znani poeci szwedzcy są – choćby

⁴ Według cytowanego przez Kubitsky'ego *The Cambridge Companion to Atheism* z 2007 roku Szwecja jest jednym z najbardziej ateistycznych krajów na świecie, w którym liczba osób niewierzących wynosi między 46 a 85% (w Polsce jest to 3–6% ludności). W tym miejscu można wspomnieć, wyprzedzając analizy, że choć szwedzka antologia nie do końca potwierdza tezę o areligijnym czy wręcz: antyreligijnym charakterze kultury szwedzkiej – niemniej już okoliczności jej dystrybuowania taką tezę uprawomocniają. Uwagi Kubitsky'ego o wypieraniu ze szwedzkiej przestrzeni publicznej wszystkiego, co choćby sprawia wrażenie, że ma cokolwiek wspólnego z religią, potwierdza obserwacja autora bloga: w katalogach wszystkich miejskich bibliotek sztokholmskich omawiana antologia figuruje w jednym zaledwie egzemplarzu (*Den blinde Argus. Poesi, dikt, lyrik och lögner. Ev. nåt om musik, krocket och fotboll också*, wpis z dnia 24 sierpnia 2008 r.)

⁵ Co w świetle też Kubitsky'ego (2011: 142 i n.) jest i tak znacznym ukłonem w ich stronę – podobnie jak w ogóle stworzenie antologii tego rodzaju.

nawet w ułamku swej twórczości – poetami duchowości. Analizowana przeze mnie książka określana bywała w (co znamienne, raczej nielicznych) recenzjach jako wybór, który służyć może jako skuteczna droga inicjacji w czytanie poezji w ogóle, sposób na znalezienie swoich ulubionych, lirycznych tonów, zachęcający do dalszych samodzielnych poszukiwań. Ku tezie takiej skłania faktyczna, imponująca reprezentatywność wyboru wierszy ze szwedzkiej poezji współczesnej i bardzo dobry poziom literacki całości.

Antologia obejmuje szwedzkojęzyczną⁶ poezję powstałą od lat dwudziestych dwudziestego wieku do chwili ukazania się książki. Autorzy wyboru zdecydowali się na ułożenie wierszy w kolejności alfabetycznej według nazwisk autorów. W przypadku, gdy książka obejmuje wyłącznie dzieła dwudziestowieczne, odejście od układu chronologicznego wydaje się zrozumiałe – niemniej nawet na przestrzeni stulecia (a można by nawet rzec, że na przestrzeni tego akurat stulecia – szczególnie) przy utrzymaniu chronologii możliwe byłoby nie tylko zdanie sprawy z interesującej ewolucji języka poetyckiego szwedzkich artystów, okresowo oddalającego się i zbliżającego do symboliki i stylu biblijnego⁷, ale przede wszystkim ze zmiany postawy, jaką podmiot poetycki przyjmuje względem zagadnień religii i wiążących się z nimi problemów egzystencjalnych. Kierunek tych przemian jest we wskazanym okresie w całej kulturze europejskiej taki sam (od religijności ku areligijności i zeświecczeniu), przy różnej intensywności zjawiska, i z tego porządku zdaje sprawę – chcąc nie chcąc – każda antologia ułożona według porządku chronologicznego. Wydaje się, że autorzy dość świadomie odeszli od takiego sposobu portretowania dwudziestowiecznych przygód z wiarą, w zamian proponując postrzeganie tych ostatnich jako domeny wielości i różnorodności. Zamiast ukazywać określony kierunek zmian, antologia staje się wobec tego obrazem całego spektrum różnych sposobów przeżywania duchowych doświadczeń we współczesnej poezji szwedzkiej, a by dostrzec w tym zakresie jakąkolwiek prawidłowość, trzeba by podjąć forsowną lekturę wbrew porządkowi książki.

W rezultacie ów czysto arbitralny, encyklopedyczny porządek pozwolił umieścić w bliskim sąsiedztwie autorów mówiących o doświadczeniu duchowym zupełnie różnymi językami, bez jakiegokolwiek źródłowej łączności poetyk czy stylu: najmłodszych poetów współczesnych obok twórców starych i uznanych. Skutkuje to nieustannym zaskakiwaniem czytelnika, który odnosi też (daleko większe niż przy układzie chronologicznym) wrażenie różnorodności i bogactwa. Sądzę, że właśnie

⁶ W antologii uwzględnieni są bowiem także poeci szwedzko-fińscy, m.in. Edith Södergran.

⁷ Zob. uwagi autorów antologii w notce poświęconej Konny Isgren (*Insidor*, 2007: 162).

na taki efekt: różnorodności, wielości postaci, pod jakimi występuje współcześnie i jest ubierane w słowo poetyckie doświadczenie religijne, liczyli autorzy antologii. Wydaje mi się to wręcz tezą wpisana w książkę – tezą skądinąd dość dobrze udokumentowaną zebranych materiałem literackim (a nadto, co z rynkowego punktu widzenia niebagatelne, doskonale wpisującą się w szwedzką sympatię dla idei wielokulturowości). Inną ważną konsekwencją takiego układu, związaną w pewien sposób z omówioną wcześniej, jest to, że trudno byłoby mówić o nadrzędności jednych tekstów nad innymi, a „starszeństwo” czy „uprzedniość” tekstu w dziedzinie takiej, jak historia literatury, odgrywa jednak pewną rolę, choćby negatywną (por. Bloom, 2002: 24 i nast.): względem tematyki tak specyficznej, jak doznanie religijne czy przeżycie duchowe, wszyscy są sobie równi, nie ma więc poetów w tym względzie „starszych” i „młodszych”.

„Równość” wszystkich twórców wobec podejmowanej problematyki podkreślają też, choć nie wprost, krótkie notki o autorach, jakie pomieszczono w antologii przy każdym nazwisku. Tyle samo zdań poświęcono noblistom (Pär Lagerkvist, Harry Martinson), uznanej poetce skandynawskiego modernizmu (Edith Södergran) i młodemu twórcy kojarzonemu przede wszystkim z twórczością sceniczną (Johannes Anyuru). Znakiem równości w oczach autorek wyboru różnych punktów widzenia jest wprowadzenie do antologii głosów związanych z islamem (Mohamed Omar, Johannes Anyuru, Kurt Almqvist), wierszy tworzonych przez kapłanów kościołów reformowanych (Liselotte J. Andersson, Christina Lövestam) i dzieł poetów – konwertów na katolicyzm (Östen Sjöstrand, Ingemar Leckius).

Mimo wyraźnej tendencji egalitarnej i strategii podkreślania różnorodności, dominującą perspektywą religijną w wyborze współczesnych wierszy szwedzkich pozostaje jednak chrześcijaństwo. Antologia ujmuje obecne we współczesnej poezji szerokie spektrum rozumienia i postrzegania Boga: od głębokiej wiary (Ingemar Leckius, Karl-Gustaf Hildebrand), wezwania kierowane do chrześcijańskiego Boga osobowego (Cletus Nelson Nwadike, Catharina Östman), poezje nawiązujące do tradycji mistycznych (Bengt Pohjanen, Helge Jedenberg, Dag Hammarskjöld, Östen Sjöstrand), po zdystansowane, aktualizujące albo modernistyczną niemożność zawierzenia (Gunnar Harding), albo napięcie między zaufaniem a odrzuceniem (Staffan Larsson). Wśród form lirycznych pojawiają się modlitwy, wiersze o charakterze wyznania, poezja medytacyjna, psalmy (szczególnie ważne dla szwedzkiej tradycji literackiej), a biblijne odwołania stanowią ważny środek ekspresji wielu tekstów. Autorzy wyboru uczynili zresztą w tym kierunku ważny gest, jakim jest zamieszczenie rejestru biblijnego pod koniec tomu. Można traktować to jako ukłon w stronę protestanckiego pojmowania rangi Biblii i świadectwo faktycz-

nej znajomości Pisma Świętego wśród dwudziestowiecznych autorów. Zarazem trudno przeoczyć, że indeks taki, wskazujący dokładne adresy biblijne pewnych fraz czy symboli, jest narzędziem przybliżenia (nieznanej już?) tradycji biblijnej współczesnemu czytelnikowi; o rzeczywistych motywacjach autorów edycji trudno przesądzać. W antologii zawarto szereg wierszy – świetnym przykładem z tej grupy jest *Utsikt från Bibelkommissionen, Uppsala* Gunnara Hardinga – ukazujących szczególną pozycję tradycji biblijnej i chrześcijańskiej we współczesności. Harding był w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku członkiem szwedzkiej komisji biblijnej, służąc radą w zakresie stylistyki tekstu. Wiersz zamieszczony w antologii odwołuje się do tego doświadczenia, wskazując, jak codzienne obcowanie z Pismem Świętym, nie w celu modlitewnym, lecz zawodowym, staje się elementem intymnej relacji z Bogiem, w której nie ma miejsca na mediacje ze strony instytucji, lecz stale obecne jest zapośredniczenie przez słowo, z którym zarówno człowiek religijny, jak i poeta wiodą nieustanny agon.

Z jednej strony, antologia wyraźnie zmierza (już za sprawą podtytułu) ku eksploracji sfery nie religijnej, a duchowej. Część prezentowanych wierszy do tej pierwszej kategorii z pewnością nie należy, podejmując nie problem objawienia, lecz zagadnień egzystencjalnych, które drogę ku wierze torować wprawdzie mogą, lecz w obrębie wierszy dowodów na to brakuje. Z drugiej strony jednak, książka wcale nie unika perspektywy czysto religijnej, czego najlepszym świadectwem umieszczenie w niej dość obszernej reprezentacji poetów współtworzących dwudziestowieczne edycje *Psalmboken* (m.in. Olov Hartman, Eva Norberg, Anders Frostenson, Britt Hallqvist). Obie te perspektywy są dla autorów wyboru istotne, a książka przynosi dowody na ich paradoksalną łączność, typową chyba dla obrazu literackiej współczesności, choć i religijności współczesnej. Na przykład Britt Hallqvist, autorka i tłumaczka licznych psalmów (o czym informuje też notka przy jej nazwisku), reprezentowana jest wierszem *Nikodemos*, który wskazuje na odejście od wiary pojmowanej jako religia słownego rytuału i potrzebę odnalezienia na nowo „serca świata – przedwiecznego Boga”, niezwiązanego, jak można sądzić, z jakimkolwiek wyznaniem czy zbiorem dogmatów.

Obraz „poezji duchowej”, jaki wyłania się z antologii, jest bardzo konsekwentny, zarazem wysoce nieoczywisty i świeży. Konsekwentnie utrzymanej decyzji autorów wyboru zawdzięczamy tom wielowątkowy, zawierający dzieła bardzo przekonujące literacko, nierzadko – wybitne. Nieoczywistość spojrzenia polega na wciągnięciu w obręb zainteresowania dzieł istotnie różnorodnych: zaprezentowaniu poetów mniejszości etnicznych i religijnych przy jednoczesnym dowartościowaniu tradycyjnej poezji religijnej w jej dojrzałym kształcie psalmów. Zarazem czytelnik antologii

nie doświadcza męczącego wrażenia lektury mechanicznie zestawianych, a w istocie rozłącznych światów religijnych i poetyckich. Po części jest to zasługa instruktywnych notek o autorach, dzięki którym utwory poetyckie osadzone są w szerszym kontekście twórczości autora i jego (często ewoluującego) stosunku do zagadnień religii i wiary. Powiedzieć można, że tym sposobem liryka sprowadzona zostaje do funkcji ilustracji pewnych tez teologicznych czy filozoficznych lub biografii twórcy rzecz jednak w tym, że zaprezentowana w antologii liryka do takiej służebnej roli sprowadzić się nie da, prezentując niepośledni poziom literacki.

4. Analiza porównawcza przedstawionego materiału

Podstawową obserwacją, jakiej można dokonać na podstawie zebranego materiału, jest znaczna asymetryczność jego obfitości. Fakt, że w niniejszej analizie uwzględniłam dwie antologie polskie wobec jednej szwedzkiej, oddaje dość dobrze rzeczywiste proporcje liczby zbiorów poezji religijnej powstających po obu stronach Bałtyku. W Polsce, jak już była o tym mowa, rynek księgarski obfituje w pozycje tego rodzaju, z których większość ma zresztą charakter antologii katolickich, wskazując rozumienie „poezji religijnej” jako poetyckiej modlitwy, często mówiącej o prawdach wiary. Wybrane przeze mnie do analizy antologie próbują (na różne sposoby i z różną skutecznością) odejść od takiego sposobu definiowania zjawiska, a nawet, wbrew treści wierszy, osłabić moc samego określenia prezentowanych utworów mianem religijnych. Na gruncie szwedzkim obfitość antologii poezji religijnej nie ma miejsca, wręcz przeciwnie – książek tego rodzaju jest niewiele, a istniejące otwarcie uciekają od stygmatyzacji „religijnej” w kierunku innych, pokrewnych określeń. „Ucieczki” tego rodzaju tylko częściowo mogą być skuteczne już choćby dlatego, że wszystkie omawiane przeze mnie książki wydane zostały przez oficyny chrześcijańskie. Takim wydawnictwem jest zarówno szwedzkie Signum, jak i polskie Verbinum i Księgarnia św. Jacka.

Opozycja „religijnych” (faktycznie, choć nie deklaratywnie) antologii polskich i „duchowej” szwedzkiej zachęca, by w pierwszym odruchu wpisać je w silną we współczesnym świecie opozycję „liberalnej” duchowości przeciwstawianej chętnie dogmatycznej religijności – opozycja ta jest swoistym przedłużeniem antynomicznej pary wolności i autorytetu (Taylor, 2007: 508–509). Za Charlesem Taylorem stwierdzić można jednak, że takie postrzeganie duchowości – jako dążenia do nieograniczonej swobody poszukiwań – jest sporym uproszczeniem, a jej utożsamianie z potrzebą „samodoskonalenia”, niezwiązaną z jakimkolwiek metafizycznym

projektem, wynika w dużej mierze z nośności wspomnianej antynomii. Tymczasem bowiem, jak twierdzi kanadyjski filozof, dążenia takie, wykraczające poza współczesną, zindywidualizowaną „kulturę powodzenia”, oznaczają konieczność pogłębionych poszukiwań, nierzadko przeradzając się w szukanie prawdziwych wartości i ich realizację (Taylor, 2007: 510). Antologia szwedzka, akcentując doniosłość indywidualizmu twórców, wydaje się wpisywać w takie właśnie rozumienie „duchowości”, zarazem prezentując także teksty, w których duchowe poszukiwania jawią się w sposób bardziej tradycyjny, jako odpowiedź na objawienie Boga osobowego.

Antologie polskie, nieposługujące się wprost określeniem „poezja religijna” i ograniczające jego stosowność szeregiem zastrzeżeń dają dowód szczególnej sytuacji sztuki religijnej we współczesnej Polsce. Wydaje się, że ich autorzy próbują uniknąć zamknięcia w getcie ciasnej definicji, której nierzadko towarzyszą implicytnie posądzenia o Nieliterackość, fundamentalizm i nadmierny patos. Być może ujawnia się w tym świadomość, że dogmatyczna poprawność utworu literackiego we współczesności ulega coraz silniejszej dewaluacji, a odbiorca dzisiejszy, wykazując religijną wrażliwość właściwą człowiekowi nowoczesnemu, nie takich doświadczeń lekturowych poszukuje. Paradygmat romantyczny, w Polsce trwały przynajmniej do roku 1989 (Janion, 1996: 9, 2000: 27–28), zakładał trwanie przy religii w imię racji narodowych. Po przełomie 1989 roku miejsce religii w społecznej świadomości uległo zmianie i można sądzić, że obie antologie, usiłujące – w mniejszym lub większym stopniu wbrew faktycznej zawartości – nie epatować określeniem prezentowanych wierszy mianem religijnych, na tę zmianę jakoś odpowiadają.

Określenie dwóch polskich książek mianem antologii „poezji duchowej” byłoby jednak przynajmniej dyskusyjne. Sprawą sporną jest, na ile ujawnia się w tym pewna cecha polskiej poezji współczesnej, na ile zaś podejście przyjęte przez autorów antologii. Choć modyfikują oni „religijną” klasyfikację dzieł na drodze rozchwiania definicji i podkreślania rangi poezji „niedogmatycznej”, nie próbowali na większą skalę wyjścia poza teren poświęcony chrześcijańskimi inspiracjami. Zapewne sięgnięcie do pewnej części najnowszej poezji polskiej takie poszukiwania uczyniłoby możliwymi, krok w tę stronę nie został jednak uczyniony wystarczająco radykalnie (choć antologia Mieszkowskiego wydaje się nieśmiało zmierzać właśnie w tym kierunku). Obie książki pozostają, w moim rozumieniu, antologiami poezji religijnej, choć w widocznym zdystansowaniu redaktorów do tego określenia ujawnia się nie tyle może trwałość paradygmatu romantycznego (z ważnym miejscem religii), co raczej brak skonkretyzowanego paradygmatu nowego rodzaju, definiującego na nowo miejsce religii w przestrzeni społecznej, także w przestrzeni kultury.

Wspólnym mianownikiem wszystkich analizowanych antologii jest przeświadczenie, iż dzisiejsza wrażliwość, współkształtowana przez postępujące procesy laicyzacji kultury europejskiej, nie została całkowicie przytępiona w zakresie poszukiwań duchowych, a przeciwnie nawet – współczesnym ludziom, żyjącym w świecie rozwoju technicznego i dynamicznych przemian więzi społecznych, bardziej może niż wcześniejszym pokoleniom potrzebne jest wsparcie duchowe. W czasach, gdy instytucje religijne albo zmuszone są (jak ma to miejsce po 1989 roku w Polsce) zdefiniować na nowo swoją rolę w społeczeństwie, albo bywają (jak w Szwecji) traktowane coraz wyraźniej jako element kultury, nie zaś przestrzeń religijnego rozwoju⁸, autorzy antologii uważają poezję za jedną z możliwych dróg ponownego rozbudzenia wrażliwości na problemy metafizyczne ludzi współczesnych (co stwierdzają mniej lub bardziej otwarcie). Wszyscy autorzy wydają się podzielać przekonanie, że współczesna poezja religijna z konieczności odpowiada specyfice współczesnej kultury, od czasów oświecenia kwestionującej uświęcone tradycją miejsce Boga w świecie ludzkich emocji i wyobrażeń, i antologie muszą zdawać sprawę z takiego stanu rzeczy. Z tego powodu wszystkie omawiane książki – choć każda w innych proporcjach i z inną intensywnością – akcentują niedogmatyczny, wątpliwy i poszukujący wymiar religijnej poezji współczesnej.

Różne wszelako są głębokie przyczyny owej „niedogmatyczności” po stronie polskiej i szwedzkiej, a analizowane antologie pozwalają dostrzec to z dużą wyrazistością. Współczesna polska poezja religijna, jak przedstawiają ją autorzy wyborów, to bowiem w znacznej mierze poezja po Oświęcimiu i po Katyniu, poezja czasów totalitaryzmu (hitlerowskiego i sowieckiego) i zniewolenia (dziesięciolecia PRL) – przynajmniej taki rys nosi w sobie zdecydowana większość utworów, które są dziełami dobrymi literacko. Wynika to oczywiście z dawnego, romantycznego, ale obecnego przecież także w literaturze staropolskiej (Borowski, 1999: 68 i nast.) sposobu łączenia zagadnień narodowych i religijnych, charakterystycznego dla polskiej kultury (Taylor, 2007: 515). Nie przypadkiem w dwóch antologiach polskich poczesne miejsce zajmują, jak wspomniano, poeci Nowej Fali, nurtu intensywnego namysłu nad sytuacją polityczno-społeczną, którego twórcy okazują się zarazem zdolnymi poetami religijnymi. Religijność polska, od wieków nacechowana mesjanistycznie (co z punktu widzenia doktryny jest przecież co najmniej dwuznaczne), znajduje swe przedłużenie w poezji religijnej i czyni ją z gruntu wątpliwą, nasyconą problemami teodycei i trudnymi pytaniami o prze-

⁸ Charles Taylor upatruje w tym cechy charakterystycznej skandynawskiego stosunku do religii (Taylor, 2007: 514).

baczenie i usprawiedliwienie. Trudno zatem twierdzić z całym przekonaniem, że „niedogmatyczne” nacechowanie tej poezji jest rezultatem oświeceniowego „odczarowania”; odpowiedź o wiele łatwiejszą do udowodnienia przynosi bowiem namysł nad polską tradycją literacką i uświęconym w jej ramach wiązaniem sfery religijnej i publicznej, wynikającym z nacisku wszechobecnego żywiołu historii. Autorzy antologii nie próbowali przełamać tego wrażenia. Próbą w tym kierunku jest być może umieszczenie w antologii *możliwe niemożliwe niemożliwe możliwe* grupy wierszy Romana Honeta i Marcina Świetlickiego, ich liczba jest jednak zbyt mała, by naruszyć wrażenie wywoływane przez całość książki. Obecne natomiast w wyborze „*Za duży wiatr na moją wetnę*”. *Mocowanie się z Bogiem w polskiej poezji współczesnej* wiersze przyjmujące bardziej intymną perspektywę prawie bez wyjątku biorą w nawias nowoczesną samoświadomość (wraz z wyzwaniem, jakie stawia przed religią nowoczesny rozwój antropologii, psychoanalizy i wielu innych nauk szczegółowych), jak również osiągnięcia nowoczesnej formy wierszowej – i tym samym uniemożliwiają właściwie interpretowanie ich w kategoriach dyktowanych przez specyfikę oświeceniowego i modernistycznego przełomu.

Antologia szwedzka przynosi natomiast utwory, których „niedogmatyczność” wiązać należałoby, zdaje się, właśnie z istotą oświeceniowego projektu uczynienia religii sprawą prywatną i usunięcia jej ze sfery życia publicznego. Chociaż bowiem oświecenie w Szwecji pod względem stosunku do religii trudno uznać za radykalne (por. Christensson, 1996: 12 i nast.), to już koleje dwudziestowiecznej modernizacji kraju jasno pokazują, że istotne oświeceniowe projekty padły tutaj na podatny grunt. Przyczyny niedogmatyczności utworów poetyckich zawartych w antologii upatrywałabym w pooświeceniowym z ducha, a postępującym gwałtownie w okresie powojennym „wyparowaniu” Boga z przestrzeni publicznej i konieczności odbudowania własnej drogi ku religijności czy duchowemu przeżyciu. Nadto, swobodnym tonem lirycznego dialogu z Bogiem czy rozważań na tematy teologiczne sprzyja wielowiekowa tradycja lektury Biblii w protestanckich domach, nadal przecież nieodległa czasowo (nawet jeżeli mentalnie – owszem). Tradycja ta pozostawiła ślad w osobistym stosunku wielu poetów do Biblii, który bez trudu da się odnaleźć nie tylko u współczesnych twórców psalmów, ale także u wielu innych autorów, skądinąd dalekich od dogmatyzmu.

Specyficzną na tle polskim cechą szwedzkiej poezji religijnej dwudziestego i początków dwudziestego pierwszego wieku jest nieznaczną tylko obecność w niej żywiołu historii. Przykładowo, u jednej tylko autorki pojawia się temat Holocaustu, a poetką tą jest Ebba Sörbom, u której jest to trop autobiograficzny. Relacja z Bogiem jest tu naznaczona intymnością, jest – jak chce tytuł – czymś głęboko wewnętrznym,

co odróżnia te wiersze od dzieł polskich poetów, w których wierszach obecny jest przeważnie, choćby w tle, żywioł publicystyczny. Antologia szwedzka skonstruowana została w taki sposób, by podkreślić właśnie ową prywatność relacji z Bogiem.

Co ciekawe, w antologii szwedzkiej – nieco wbrew temu, co moglibyśmy przypuszczać zwiedzeni podtytułem albo zasugerowani przysłowiową wręcz laickością Szwecji – znajdujemy grupę współczesnych wierszy religijnych w ścisłym znaczeniu słowa: pieśni wykorzystywanych w liturgii przez wspólnoty kościelne. W tej grupie tekstów ujawnia się oddziaływanie wielowiekowej tradycji literackiej, traktowanej w sposób twórczy, choć nie zwalniający z dogmatycznej poprawności. Antologie polskie są w tym zakresie powściągliwe. Wybór Mieszkowskiego stroni od kościelnych pieśni, konsekwentnie poszukując dzieł „religijnie niereligijnych”, tom „*Za duży wiatr...*” natomiast przynosi kilka utworów prezentowanych podczas SACROSONGU. Istnieje, jak sądzę, dość ewidentne wyjaśnienie tego zjawiska. Polska poezja religijna, choć szczycąca się wielowiekową historią obfitującą w dzieła wybitne, pozbawiona jest jednak tego rodzaju zwornika, jakim jest żywa w Szwecji tradycja *Psalmboken*. Wybór autorów szwedzkiej antologii wskazuje, że powstające dziś na gruncie szwedzkim utwory *stricte* religijne stają się częścią żywego obiegu literackiego i kościelnego, i są dziełami literacko znakomitymi. Natomiast należące do tej samej kategorii utwory polskie wykonywane na festiwalu piosenki religijnej, które wybrano do antologii, jako utwory literackie z pewnością się nie bronią.

5. Podsumowanie

Po omówieniu trzech antologii poetyckich współczesna poezja szwedzka jawi się jako pełna świetnych wierszy religijnych, poezja polska – niekoniecznie. Nie trzeba przekonywać, że druga część tego stwierdzenia nie odpowiada prawdzie. Wskazuje to jednak na umiejętności i możliwości autorów wyborów, umieszczonych w konkretnej sytuacji rynkowej, społecznej, także politycznej. Polskie antologie pokazują, że w dziedzinie krytyki literackiej zorientowanej na zagadnienie twórczości religijnej „coś się skończyło, nic się nie chce zacząć”⁹. W Szwecji poważną dyskusję na temat literatury i sztuki religijnej podjęto w roku 2007 na łamach czasopisma „00

⁹ Tak zatytułował swój artykuł dotyczący młodej poezji polskiej po 1989 roku Marian Stala (por. Stala). Jego tekst ogłoszony na łamach *Tygodnika Powszechnego* w początkach 2000 roku zainicjował dyskusję, w której wzięło udział wielu krytyków literackich.

Tal¹⁰, a debata ta wskazuje na „uleżenie” się problemu religii jako części szeroko rozumianej antropologii w szwedzkim języku publicznym i krytycznym. Perspektywa szwedzka ma zapewne swoich zwolenników i przeciwników. Wypracowanie poręcznego języka krytycznego w tym zakresie jest jednak rzeczą istotną. Niedawno na polskim gruncie wysiłek zmierzający w tym kierunku podjęła w *Tygodniku Powszechnym* Justyna Bargielska (por. Bargielska, 2013: 22–24). Może więc jednak i w tej dziedzinie „coś się zaczyna”?

Bibliografia

- 00 *Tal. Literatur/Kunst/Samtidsdebatt* 24/25 (2007).
- Anioły: wiersze polskich poetów*. Oprac. Joanna Knaflewska. Poznań: Podsjedlik-Raniowski i Spółka, 1998.
- Bargielska, Justyna. „Jechałem całą noc”. *Tygodnik Powszechny*, 22.04.2013.
- Bennet, Amelie. *Dikter till tröst*. Stockholm: Prisma, 2006.
- Bloom, Harald. *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster. Kraków: Universitas, 2002.
- Borowski, Andrzej. *Powrót Europy*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 1999.
- Christensson, Jakob. *Lycoriket. Studier i svensk upplysning*. Stockholm: Atlantis, 1996.
- Den blinde Argus. Poesi, dikt, lyrik och lögner. En nåt om musik, krocket och fotboll också*. <http://vakna.blogspot.com> [dostęp: 14.01.2016].
- Gardner, Helen. *Religion and Literature*. New York: Oxford University Press, 1971.
- Imię Ojca: antologia poezji o Bogu Ojcu*. Oprac. Zbigniew Trzaskowski. Kielce: Jedność, 1999.
- Insidor. Dikt och ande i vår egen tid. En antologi*. Oprac. Marie Küchen, Christer Åsberg. Stockholm: Signum, 2007.
- Janion, Maria. „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?”. Warszawa: Sic!, 1996.
- Janion, Maria. *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa: Sic!, 2000.
- Krzyż – Drzewo Kwitnące. Antologia poezji o Krzyżu: na Nowy Wiek, na Nowe Tysiąclecie*. Red. Magdalena Koperska, Jerzy Koperski. Warszawa: Anagram, 2002.
- Kubitsky, Jacek. *Alfabet szwedzki*. Warszawa: Difin, 2011.

¹⁰ Zob. m.in. artykuły M. Küchen, D. Jönssona i in. w numerze 24/25 00 *Tal. Literatur/Kunst/Samtidsdebatt* (2007).

- Maryjny strumień w poezji*. Wybór Stefan Misiniec. Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława BM, 1999 (t. 1), 2004 (t. 2).
- możliwe niemożliwe niemożliwe możliwe*. *Antologia poezji religijnej niereligijnej*. Oprac. Tadeusz Mieszkowski. Warszawa: Verbinum, 2004.
- Osiecki, Edward. *** (tekst bez tytułu). W: *możliwe niemożliwe niemożliwe możliwe*. *Antologia poezji religijnej niereligijnej*. Oprac. Tadeusz Mieszkowski. Warszawa: Verbinum, 2004.
- Przy sercu samotności: antologia poezji polskich karmelitanek bosych*. Oprac. Bartłomiej Józef Kucharski. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 2007.
- Poezja w sutannie*. Oprac. Stefan Radziszewski. Kielce: Jedność, 2011.
- Przez wszystko do mnie przemawiałeś, Panie: antologia polskiej poezji o Duchu Świętym*. Wybór i oprac. Bożysław Walczak. Poznań: Księgarnia Św. Wojciecha, 1998.
- Stala, Marian. *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć*. Artykuł dostępny w wersji elektronicznej: <http://www.tygodnik.com.pl/literatura90/stala.html> [dostęp: 12.01.2016].
- Szymik, Jerzy. „Miłość jest wiatrem i wełną”. W: „*Za duży wiatr na moją wełnę*”. *Mocowanie się z Bogiem w polskiej poezji współczesnej*. *Antologia*. Wybór i oprac. ks. Tadeusz Jania SDB, wstęp ks. Jerzy Szymik. Katowice: Księgarnia Św. Jacka, 2007.
- Światłem będący zanurzeni w światłości. Aniołowie i święci w polskiej liryce współczesnej: antologia*. Oprac. Tadeusz Jania. Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława BM, 2004.
- Taylor, Charles. *A Secular Age*. Cambridge, (MA)–London: Harvard University Press, 2007.
- The Cambridge Companion to Atheism*. Ed. Michael Martin. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- „*Za duży wiatr na moją wełnę*”. *Mocowanie się z Bogiem w polskiej poezji współczesnej*. *Antologia*. Wybór i oprac. ks. Tadeusz Jania SDB, wstęp ks. Jerzy Szymik. Katowice: Księgarnia Św. Jacka, 2007.

What is Literature, What is Religion? Notes on Anthologies of Religious Poetry in Poland and in Sweden

Summary

The article presents an analysis of three anthologies – two Polish and one Swedish – of religious poetry edited within the last 15 years. The collections of poems under consideration represent a wide understanding of the term “religious poetry”, far from fidelity to any concrete denomination or tradition. A closer look at the editors’ choices makes it possible, however, to point to some symptomatic differences between the

books edited in Poland and in Sweden. The author of the article situates the sources of these dissimilarities in the following: the differences in Swedish and Polish literary traditions, comparing the Swedish Psalmboken with the Polish religious-patriotic poetry of romantic origins; the difference in the understanding of religion and its role in the society of the two cultures, where the strongly secularized Swedish culture contrasts with the Polish culture redefining the role of religion after 1989; and finally the diverse critical languages used for describing religious literature and art in Poland and in Sweden. By juxtaposing the strategies of the editors of the collections, the author is able to draw certain conclusions regarding the importance and rank of religious poetry in the literary culture of contemporary Poland and Sweden. These conclusions are found to be inconsistent with stereotypical opinions on attitudes towards religion in contemporary Swedish and Polish culture.

Keywords: comparative literature, anthologies, religious poetry, Polish literary culture, Swedish literary culture

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, antologie, poezja religijna, polska kultura literacka, szwedzka kultura literacka

IV

Analizy komparatystyczne
Comparative Analyses
Komparatistische Analysen

Iwona Puchalska
Uniwersytet Jagielloński

Maszyny muzyczne, maszyny poetyczne: urządzenia i nośniki fonograficzne w wierszach poetów polskich XX wieku¹

Ponieważ istota techniki nie jest niczym technicznym, zatem istotowy namysł nad techniką i rozstrzygający spór z nią muszą się dokonywać w obszarze, który z jednej strony jest spokrewniony z istotą techniki, z drugiej zaś jest od niej z gruntu różny. Takim obszarem jest sztuka [...].
(Heiddeger, 2002: 46)

1.

Praktycznie o wszystkich twórcach wieku XX zainteresowanych muzyką można powiedzieć, że są oni wychowani w kulturze fonograficznej – a jednak niemal dla każdego z nich posiada ona inne oblicze, uzależnione nie tylko od jego osobistego stosunku do sztuki dźwięków, ale i od etapu rozwoju fonografii, która w ostatnim stuleciu ewoluowała nieustannie, upowszechniając się i proponując coraz to nowe nośniki, a co za tym idzie – tworząc coraz to nowe ramy dla sytuacji muzycznych. Poczynając od słynnego „gramopatefonu” z wiersza Młodożeńca (*XX wiek*), fonograf, patefon, gramofon, adapter, magnetofon, walkman, discman czy odtwarzacz kompaktowy pojawiają się coraz częściej w utworach lirycznych, podobnie jak przypisane im nośniki dźwięków – płyta, szpula, kasetka. Zazwyczaj ich funkcja

¹ Artykuł powstał w ramach badań stanowiących realizację projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/11/B/HS2/02881.

jest stosunkowo skromna – są wskazane lub implikowane jako źródło muzyki, rozbrzmiewającej w rozmaitych przestrzeniach i okolicznościach. Niekiedy jednak z bohaterów drugoplanowych stają się pierwszoplanowymi; ich właściwości, kształt, sposób działania stają się przedmiotem obserwacji, namysłu, punktem wyjścia dla metafor i źródłem symbolicznych sensów.

Co znamienne, alegoryzacja kształtu i sposobu działania nośników dźwięku i urządzeń do ich odtwarzania nie stanowi domeny wyłącznie poetów, czy szerzej – literatów. Jako jeden z pierwszych posłużył się nią Theodor W. Adorno, i to w tekście zdecydowanie fonografii nieprzychylnym. W eseju zatytułowanym *Forma płyty (Die From der Schallplatte)* stwierdzał:

Nie bez powodu wyrażenie „płyta”, bez dodatkowych określeń, jest w jednakowym znaczeniu używana w fotografii i fonografii. Oznacza ono dwuwymiarowy model rzeczywistości, który pozwala się dowolnie zwielokrotniać, odrywać od czasu i przestrzeni, i wprowadzać na rynek. W tym celu musiała ona poświęcić swój trzeci wymiar: swoją wysokość i głębię”.

(Adorno, 1998: 530–531)²

Płaskość płyty, jak również jej uniwersalność jako nośnika nie tylko dźwięku, ale i obrazu jest dla filozofa widowym znakiem utraty wielowymiarowości właściwej dziełu sztuki istniejącemu w rzeczywistości, co sprawia, że z obiektu (*Objekt*) staje się ono rzeczą (*Ding*); ponadto płyta, jego zdaniem, „cynicznie” demonstruje wyższość rzeczy nad człowiekiem (Adorno, 1998: 530–531)³, jest narzędziem dehumanizacji. Adorno dokonuje konfrontacji przedmiotu, jakim jest nośnik dźwięku, z jednostkami ludzkimi, których obecność do tej pory warunkowała istnienie muzyki; traktuje przy tym nagranie jako rzecz wypierającą wykonawców, śpiewaków, instrumentalistów, a nie reprezentującą ich sztukę; jako zjawisko pojawiające się zamiast nich, a nie w ich imieniu. Dodać należy od razu, że ta pełna niechęci, miejscami nawet nienawistna kontemplacja przedmiotu, który niejako

² „Nicht umsonst wird der Ausdruck «Platte», ohne Zusatz, in Photographie und Phonographie gleichsinnig gebraucht. Er bezeichnet das zweidimensionale Modell einer Wirklichkeit, die sich beliebig multiplizieren, nach Raum und Zeit versetzen und auf dem Markte tauschen läßt. Dafür hat sie das Opfer ihrer dritten Dimension zu bringen: ihrer Höhe und ihres Abgrunds” [tłum. I.P.].

³ „Sie [die Schallplatte] entstammt, vielleicht als erste der kunst-technischen Erfindungen, bereits jenem Zeitalter, das die Übermacht der Dinge über den Menschen zynisch bekennt, indem es die Technik von humanen Anforderungen und humanem Bedarf emanzipiert und Errungenschaften bereithält, ohne daß ihnen primär ein menschlicher Sinn zukäme; statt dessen wird der Bedarf erst durch die Reklame produziert, wenn das Ding vorliegt und nach eigener Bahn kreist” [tłum. I.P.].

wciela muzykę istniejącą w nagraniu, który uwidacznia, materializuje jej złowróżbne działanie, z czasem nieco złagodniała, bowiem poglądy Adorna na temat fonografii ewoluowały, a jego przekonanie na temat jej szkodliwości nie było stabilne.

W obserwacjach Adorna na temat płyty gramofonowej jednak metafora i konceptualizacja stanowią jedynie rodzaj efektownego kostiumu, w jaki odziana została refleksja w istocie swojej muzykologiczna; pełnią rolę przede wszystkim perswazyjną. Inaczej rzecz się ma w tekstach poetyckich, w których wspomniane są nośniki i urządzenia fonograficzne. Brak owego „trzeciego wymiaru”, o którym pisał Adorno, brak „obecności” związany z fonografią nie jest dla poetów brakiem bolesnym – jest raczej możliwością, inspiracją; widzą w nim nie ograniczenie, lecz otwarte miejsce, miejsce dla wyobraźni. Przyjrzyjmy się kilku przykładom.

2.

Cykl *Płyty Carusa* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pochodzi z tomu *Profil białej damy* (1930), który to tom – jak zresztą świadczy już sam tytuł – jest szczególnie, by tak rzec, „uduchowiony”. Jak wiadomo, poetka żywiła do idei spirytystycznych duże upodobanie, oscylujące między bliską wiary fascynacją a ironicznym, humorystycznym dystansem i wpisujące się w nawrót mody na spirytyzm, jaki dał się zauważyć w Europie po I wojnie światowej (Kwiatkowski, 1969: LII–LIII). Co jednak charakterystyczne, tematyka spirytystyczna jest stosunkowo rzadko – jak na spore nasycenie poezji Pawlikowskiej tego typu wątkami – tematem głównym wierszy. Zazwyczaj jest ona podstawą poetyckiego konceptu, odsyłającego do innych sfer ludzkiego doświadczenia⁴. Podobnie zresztą rzecz się ma z tematami muzycznymi, zaznaczającymi swą obecność w tomie *Dancing* (1927) – poetyckie reprezentacje sztuki dźwięków są dla poetki punktem wyjścia dla refleksji ogólniejszej, zwłaszcza egzystencjalnej.

W każdej z miniatur składających się na *Płyty Carusa*⁵ konceptualizacja odsłuchu nagrań prowadzi ku innej poincie, wyraża inną myśl, wiąże się z inną refleksją; można więc, jak sądzę, potraktować je jak cykl poetyckich wariacji na temat muzyki fonograficznej, a zwłaszcza na temat związanej z nią niepokojącej, tajemniczej obecności czegoś fizycznie nieistniejącego.

⁴ Szerzej na temat tego aspektu cyklu *Płyty Carusa* piszę w artykule: *Dźwiękowe medium, czyli o wątkach spirytystycznych w poetyckiej „muzykologii”*, „Ruch Literacki” (w druku).

⁵ Konsekwencje zastosowania formuły cyklu analizuje M. Szargot (2005: 345–352).

Cykl otwiera kontemplacja narzędzia odsłuchu:

Kołuje żałobny dysk
w trumiennem pudle odkrytem.
Caruso śpiewem wytryska,
a śmierć wtóruje mu zgrzytem...
Caruso – żywy aksamit,

życie ze szczęściem zżyte,
najżywszy ton między nami!
A śmierć zatrzymuje płytę...

(Pawlikowska-Jasnorzewska, 1969: 129–130).

Wiersz, dla którego punktem wyjścia jest odtwarzanie płyty, wprowadza wyobrażenie śmierci – śmierci obecnej nieustannie i w każdej chwili towarzyszącej życiu – nieodłącznego cienia życia, szpecącego je zgrzytu. Poetka poddaje metaforyzacji sporo cech realizacji fonograficznej: kształt gramofonu, skojarzony z trumną⁶, czarny, „żałobny” kolor płyty czy niedoskonałości odtwarzania („śmierć wtóruje mu zgrzytem”). O samej muzyce nie wiemy nic poza tym, że jest muzyką wokalną. Śpiew Carusa jest metonimią muzyki, a zarazem, jako głos już nieżyjącego człowieka (śpiewak zmarł w 1927 roku), jest metonimią „życia po śmierci”. W istocie przypadek tego tenora, który szczególnie chętnie i często utrwał swój śpiew w nagraniu, i który w dużej mierze przyczynił się do nobilitacji tej formy obcowania z muzyką, był jedną z pierwszych realizacji owej nowej postaci artystycznej nieśmiertelności, jaką zapewniała fonografia, przenosząc efemeryczną do tej pory śpiewaczą sławę poza próg śmierci. Możliwość słuchania artysty, który już umarł, była pod koniec lat 20. XX wieku doświadczeniem nadal nowym i niewątpliwie stymulującym wyobraźnię – niesamowitość tego wrażenia trudno nam dziś zapewne w pełni docenić. Wydaje się jednak, że funeralny koncept wiersza zrodził się nie z samej obserwacji urządzenia grającego, lecz ze świadomości, że odtwarza ono „śpiew umarłego”; podobieństwo gramofonu do trumny jest więc wrażeniem wtórnym, niejako pochodną jego niesamowitych właściwości.

⁶ Poetka nie podaje nazwy odtwarzacza, który opisuje, jednak porównanie do trumny sugeruje, że był to mechanizm skrzynkowy, bez tuby, z głośnikami wmontowanymi w obudowę, wykonany zazwyczaj z drewna, niekiedy – w wersji przenośnej – ze skóry i zamykanym wiekiem; modele tego typu, produkowane zarówno przez firmy europejskie, jak i amerykańskie od 1910 roku, były rozpowszechnione w latach 20. i 30.; nazywano je gramofonami, zwłaszcza jeśli były produkcji angielskiej lub amerykańskiej, lub patefonami, jeśli były produkcji francuskiej (Marty, 1979: 100; Lesueur, 2004: 53).

Quasi-muzykologiczna refleksja ontologiczna łączy się w tej miniaturze harmonijnie z (bliskim topice ekspresjonistycznej) obrazem „życia w śmierci”, czy nawet pogrzebania za życia. Ów „żałobny dysk” w otwartym – c i ą g l e j e s z c z e otwartym – trumiennym pudle to wyrazista metafora bardzo charakterystycznego dla utworów Pawlikowskiej z tego okresu, a bliskiego wątkom leśmianowskiemu, stanu zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią (Kwiatkowski, 1969: LV). Gramofon jest tu urządzeniem spirytystycznym *par excellence*: brzmienie głosu i ruch, obroty płyty – to życie; dziwne, niepełne, pośmiertne, ale jednak życie, natomiast milczenie i bezruch zatrzymanego krążka – to śmierć ostateczna, „śmierć wtóra”. Działanie gramofonu staje się również impulsem do refleksji wanitatywnej. Pośrednicząca rola muzyki, której nie słucha się „na żywo”, lecz z „martwego” nośnika – to idealna ilustracja spirytystycznego wyobrażenia o zmarłych obcowaniu, lecz także sytuacji egzystencjalnej każdego człowieka, świadomego swej śmiertelności.

3.

Czuźnie rejestrujący struktury dźwiękowe wszędzie, gdzie się pojawiały, w każdej sferze rzeczywistości (Wiśniewski, 2004: 4), Białoszewski nie szukał jednak zasadniczo kontaktu z muzyką na żywo; na koncerty wybierał się relatywnie rzadko. Słuchał jej natomiast bardzo intensywnie z płyt⁷ – był słuchaczem zasadniczo fonograficznym. Jednak mimo tak bliskiego obcowania z muzyką gramofonową – a może właśnie z tego powodu – samemu urządzeniu do odtwarzania dźwięku nie poświęcał zbyt dużo uwagi; w jego wierszach i prozie źródło muzyki jest zazwyczaj implikowane. Są jednak utwory, w których odgrywa ono szczególną rolę.

Tak dzieje się w *Karuzeli z madonnami*, otwierającej cykl *Ballady peryferyjne*. Tekst ten odznacza się wyjątkową dźwięcznością, o czym decyduje nie tylko układ rymów, lecz także sylabotoniczna organizacja znacznych przestrzeni tekstu. Pod względem tematu i obrazowania, utwór kontynuuje zasadniczo strategię poetyckie poprzedzających go, wczesnych cykliw poety, operujących z jednej strony licznymi odwołaniami do sztuk plastycznych, z drugiej – estetyką prowincji i dawności, poetyką czasu zatrzymanego. W *Karuzeli z Madonnami* jednak eksplorowaną wcześniej przestrzeń wiejsko-prowincjonalną zastępuje kultura przedmieść – zbliżamy się do dużego miasta, które wkrótce wypełni wiersze Białoszewskiego.

⁷ „Od końca lat sześćdziesiątych, kiedy Miron sprawił sobie dobry, czeski adapter (...) słuchał muzyki niemal bez przerwy, całymi dniami, a właściwie – nocami” (Sobolewski, 1996: 235).

W wierszu zwraca uwagę przemieszanie elementów kultury popularnej, jarmarcznej (karuzela) z elementami wyrafinowanej sztuki malarskiej. Odwołania ikonograficzne są przekształcone, zapośredniczone: „Leonardy min” i „obroty Rafaela” to nie same przedstawienia plastyczne, lecz ich echa, rzecz można nawet – pastisze. „Madonny przedmieść”, które z Madonnami z renesansowych obrazów łączy przede wszystkim specyficzna poza, w jakiej trzymają dzieci, zdają się być podobne do świętych przedstawień także fizjonomią. To podobieństwo jest jednak chwiejne, oscylujące na pograniczu imitacji i karykatury, gdyż „nie wiadomo, która śpi, a która jest natchniona”. Wreszcie podsumowaniem tej swoistej fuzji pewnej tradycji ikonograficznej i jej „opadu kulturowego” jest, rozczłonkowana przez fragmentację wersu ilustrującą wyhamowywanie karuzeli, fraza:

I peryfe
rafa
elickie
madonny
przed
mieścia

(Białoszewski, 1987: 38)

Skojarzone ze sobą w tej kodzie morfemy stanowią kombinację pól semantycznych pojęć takich jak „peryferyjny”, „rafaelicki”, i – nieco bardziej rozbitego, lecz również możliwego do odczytania – słowa „prerafaelicki”.

Na fuzję stylów, charakterystyczną dla kultury peryferyjnej (eksplorowaną już przez Rimbauda i podniesionej do rangi istotnego paradygmatu estetycznego przez Apollinaire’a), nakłada się inna fuzja: wizualno-akustyczna. Otóż tytułowa karuzela rusza nie w ciszy, lecz do wtóru melodii. Pojawienie się dźwięków jest motywowane realistycznie, bowiem mechanizm katarynkowy stanowił często integralną część mechanizmu karuzeli; jednak poeta ignoruje realistyczne źródło muzyki – nie wspomina o mechanizmach grających sprzężonych z motorem, skupiając się na analogii wizualnej między obrotami karuzeli a działaniem gramofonu i wprowadzając specyficzną konstrukcję quasi-cytatu:

Lata dokoła
Gramofonowa
Płyta,
Taka
płyta:

(Białoszewski, 1987: 37)

Co oznacza zastosowany przez poetę na końcu frazy dwukropek? Czego przywołania jest znakiem – wizji czy fonii? Ciąg dalszy wprowadza konsternację o tyle, że nadal mowa jest o efektach wizualnych, a nie dźwiękowych⁸:

Migają w krąg anglezy grzyw
I lambrekiny siodeł,
I gorejące wzory bryk
Kwecisto-laurkowe.

(Białoszewski, 1987: 37)

Brak informacji na temat charakteru „cytowanej” muzyki, stowarzyszony z silnym umuzyycznieniem tego fragmentu, sugeruje, że zawartość „płyty” jest reprezentowana samym brzmieniem wiersza, a więc mamy do czynienia z muzycznością I (Hejmej, 2002: 53–67). Dwie następujące po owym dwukropku strofy cechuje bowiem szczególnie rygorystyczna i kunsztowna organizacja rymów i rytmów. Po ich przebiegu następuje quasi-komentarz: „I coraz wolniej karuzela / Puszcza refren” (Białoszewski, 1987: 38), który potwierdza, że owe strofy wprowadzone dwukropkiem stanowią właściwy „cytat” muzyczny. Ale stopniowe „wyhamowywanie” melodii, odtworzone w wierszu, właściwe jest działaniu katarynki, a nie płyty gramofonowej⁹. Współistnieją więc w tym utworze – na poziomie jego konstrukcji – dwie mechaniki, różniące się strukturą przebiegu fonograficznego – struktura katarynki i struktura płyty. Mamy tu do czynienia z fuzją wrażeń fonograficznych, należących do różnych porządków, a zarazem z ich rozdzieleniem. W synestezyjnej poetyce *Karuzeli z Madonnami* struktura fonosfery¹⁰, sygnalizowana wzmianką o gramofonowej płycie, została wyodrębniona z audiosfery świata przedstawionego: „cytat” muzyczny flankowany jest klamrami części pierwszej i czwartej tekstu, swobodnie rytmizowanymi i onomatopiecznymi, ilustrującymi eksklamacje, zachęcające do skorzystania z jazdy na karuzeli, podczas gdy dwie bliźniacze pod względem kon-

⁸ Na wizualną dominantę wiersza zwracał uwagę już Jerzy Wiśniewski, dodając, iż wprowadzenie gramofonowej płyty jest „śmiałym posunięciem wyobraźni, mającym wiele wspólnego z właściwościami dziecięcej świadomości” (Wiśniewski, 2004: 23).

⁹ Takie zjawisko występowało w gramofonach na korbkę, które jednak już w czasach, kiedy powstawał wiersz, zostały wyparte przez odtwarzacze z napędem elektrycznym.

¹⁰ Słowa „fonosfera” używam na określenie zespołu dźwięków odtwarzanych z nagrania; pod pojęciem „audiosfera” rozumiem zespół dźwięków słyszanych przez podmiot – także dźwięków wyobrażonych lub halucynacji dźwiękowych, podczas gdy termin „sonosfera” rezerwuję dla zespołu dźwięków wytwarzanych w danej przestrzeni świata realnego; na temat rozmaitych definicji tych pojęć: Gołaszewska (1997: 78–81), Misiak (2009: 30–38).

strukcyjnym środkowe strofy, uderzające swoją regularnością, naśladują brzmienie muzyki towarzyszącej obrotom mechanizmu wożącego w kółko kobiety i ich dzieci.

Efektowna fantazja wizualno-akustyczna, jaką jest wiersz, stanowi specyficzny przykład umuzycznienia wiersza. Mimo że – a może właśnie dlatego że – mamy precyzyjnie wskazane źródło dźwięku, nie otrzymujemy żadnych informacji na temat charakteru muzyki; na poziomie semantyki słownej wiersz – powtórzmy – operuje wyłącznie walorami wizualnymi. Synestezja tworzy się z połączenia warstwy przedstawień i warstwy brzmień słów. Muzyka nie jest w wierszu opisywana czy charakteryzowana, lecz jest reprezentowana fonicznie. Wiersz cytuje muzykę; odbiorca wiersza musi ją wysłuchać z brzmień jego głosek; wiersz działa więc jak gramofon, odtwarza muzykę. Jest to zgodne z zasadą wypowiedzianą przez Białoszewskiego wiele lat później, ale dającą się zastosować do wszystkich jego wierszy:

Czasem poezja przekazuje sprawy między odczuciem, myśleniem, wrażeniem, sądem, pojęciem. Dochodzi do tego zmaterializowanie tego wszystkiego w słowa (...). Warstwa dźwiękowa jest konieczna. Tak samo przy czytaniu. Prawdziwe czytanie, na głos, a nawet po cichu, musi odrabiać pełne brzmienie. Przelatywanie bez tego to jest niedobry skrót odbioru”.

(Taranienko, 1986: 402–403)

Karuzela z Madonnami właśnie „materializuje” w słowach towarzyszącą działaniu karuzeli muzykę¹¹, tworząc strukturę, dla której pełnego zrozumienia i aktualizacji kluczowy jest koncept gramofonowej płyty. Wiersz „odtwarza” to, co zarejestrowała wrażliwość audytywna poety. Białoszewski w tym utworze niejako „puszcza płytę”, tak jak wielokrotnie puszczał nagrania swoim gościom i przyjaciółom; odbiorca

¹¹ Nieco podobny zabieg „cytowania” został zastosowany w, również należącej do *Ballad peryferyjnych*, *Balladzie z makaty*; sytuacja jest tu jednak odmienna, bardziej tradycyjna, bowiem ową „zacytowaną” w wierszu piosenkę „śpiewa” postać z makaty. Również w Tryptyku pionowym dwukropki zostały wykorzystane jako figura wprowadzająca quasi-cytat, czy też właściwie (ze względu na dominantę wizualną) „ilustrację” trzech poziomów domu, porównanych do trzech skrzydeł ołtarza, z ich bohaterkami noszącymi imiona świętych. Kobiety, podobnie jak wykonywane przez nie ciężkie, codzienne prace, zostały w ten sposób poddane swoistej transfiguracji. Wymieniana jako pierwsza i pracująca na samym dole Cecylia (patronka muzyki) „gra na maglu” (Białoszewski, 1987: 52); muzyką skojarzone zostały jednak nie tyle dźwięki wydawane przez magiel, ile jego kształt i nazwy jego części, wywołujące ciąg asocjacyjny o charakterze fonetycznym: koło – manual – emmanuel / wał – interwał – fuga” (Białoszewski, 1987: 52). Por. analizę tego tekstu dokonaną przez Jerzego Wiśniewskiego (2004: 27–30).

wchodzi więc w pewnym sensie w rolę gościa poety – miłośnika muzyki, którego kolekcja płyt zdecydowanie przerastała kolekcję książek¹².

4.

W tekstach Pawlikowskiej i Białoszewskiego impuls dla poetyckiej wyobraźni stanowi nie sam tylko fenomen odtworzenia dźwięku, lecz także sposób jego wywoływania, zasada działania gramofonu, a zwłaszcza związany z nią ruch obrotowy. Inne nieco kierunki myślenia wyznacza mechanizm odtwarzacza kompaktowego, który od gramofonu różni nie tylko cyfrowa jakość, ale i to, że ruch płyty jest niewidoczny; i nawet jeśli mamy do czynienia z odtwarzaczem o przezroczystej obudowie, ruch ten jest ruchem wewnętrznym, zamkniętym. Niektóre typy gramofonów, patefonów czy adapterów także wprawdzie umożliwiały zamknięcie pokrywy podczas działania (we wczesnych modelach był to jeden ze sposobów regulacji głośności), jednak zamknięcie i otwarcie nie było funkcyjnie związane z działaniem mechanizmu, podczas gdy w przypadku odtwarzacza kompaktowego otwarcie szuflady płytowej oznacza z reguły zatrzymanie muzyki.

Owo działanie, którego nie widać, owa muzyka nie tylko akuzmatyczna (Schaeffer: 106–112), lecz także – przynajmniej na pierwszy rzut oka – pozbawiona materialnego zakorzenienia, stały się punktem wyjścia sytuacji muzycznej otwierającej wiersz Adama Zagajewskiego:

Liturgia prawosławna

Głębokie głosy proszą natarczywie o zmiłowanie
i nic nie mają na swoją obronę poza tym,
że tak wspaniale śpiewają – chociaż nikogo
nie ma w pokoju i tylko bardzo szybko
obraca się, wiruje niewidoczna płyta.

¹² „Był stałym klientem sklepów płytowych (...). Miał ogromny, idący chyba w tysiące, zbiór płyt. I one – a nie książki – stanowiły jego bibliotekę. Książek miał mało. Trzymał je w tapczanie, a na Lizbońskiej biblioteczką był piekarnik piecyka gazowego. (...) Płyty kupował raczej dla utworów niż dla wykonawców, choć o tych ostatnich miał wyrobione zdanie. Jego zbiór zawierał całą dostępną klasykę muzyczną (...)” (Sobolewski, 1996: 235).

Głos jednego z solistów wywołuje z pamięci dykcję
Josifa Brodskiego, recytującego swoje niezwykle wiersze
przed amerykańską publicznością, która nie wierzyła
wcale w możliwość wniebowstąpienia,
lecz zdawała się szczęśliwa, że ktoś inny wierzył.

Wystarczy chyba – lub tylko tak myślimy
– żeby ktoś inny wierzył za nas.

Niskie głosy wciąż śpiewają.
Zlituj się nad nimi.

Zmiłuj się i nade mną,
niewidoczny Panie.

(Zagajewski, 2005: 8)

Zasadnicza dla tego utworu kwestia wiary – wiary „cudzej”, ale mającej moc ocalania, moc pośrednictwa, moc świadectwa – dobrze korespondująca z przewijającym się przez całą właściwie poezję Zagajewskiego wątkiem „cudzego piękna” – została złączona z wątkiem niewidzialnej obecności. Sytuacja fonograficzna w niezwykle subtelny sposób ukazuje ambiwalencję owej „wiary zapośredniczonej”: informacja o tym, że nikogo nie ma w pokoju, konsternująca wobec obecności implikowanej przez ludzki głos, zostaje natychmiast wyklarowana wyjaśnieniem, że są to głosy nagrane. Informacja, że obraca się niewidoczna płyta, powoduje wyjście poza perspektywę elementarnej percepcji, w stronę wiedzy o tym, co niedostrzegalne na poziomie realistycznym, ale uznane za istniejące na podstawie symptomów – znając zasadę działania odtwarzacza, wiemy, że tam obraca się płyta. Ta znajomość ukrytej mechaniki stoi w analogii do refleksji na temat działania wiary przekazywanej przez innych, wiary, o której świadczą inni – tak jak w przypadku odtwarzacza kompaktowego zakładamy, że coś istnieje i działa, bo widzimy tego następstwa. Zamykająca obraz apostrofa do „niewidzialnego Pana” w zaskakujący sposób odsyła na powrót do „niewidzialnej płyty” z pierwszej strofy. Koncept wydaje się śmiały, lecz zarazem niezwykle sugestywny: przedstawiona zasada poznania, zrozumienia, w obu przypadkach – i w sytuacji muzycznej, i w sytuacji epistemologicznej – jest ta sama: wiemy / wierzymy, że istnieje, bo słyszymy efekty, bo możemy obserwować symptomy.

5.

Różne urzędnienia do odtwarzania muzyki są przedmiotem intensywnego zainteresowania Macieja Woźniaka, którego należy zdecydowanie zaliczyć do grona „poetów muzycznych”, biorąc pod uwagę zwłaszcza tom *Iluminacje, zaćmienia, szarość* (Kraków, 2000), w całości inspirowany muzyką. Poświęcenie całego zbioru poetyckiego sztuce dźwięków jest pewną rzadkością, co zresztą we właściwy sobie, nieco ironiczny, ale zasadniczo afirmatywny sposób skomentował Adam Wiedemann:

Wiersze o muzyce?, wszyscy dziś piszą o muzyce, nietrudno jest usłyszeć jakąś muzykę i wstawić ją do wiersza, ale żeby zaraz całą książkę? Nawet Jarosław Iwaszkiewicz pisząc swoją „Muzykę wieczorem” dał tam zaledwie parę próbek, i wcześniej też, nigdy nie podjął takiego maksymalistycznego wyzwania, a przecież był do tego ewidentnie stworzony. I inni tak samo, musieliśmy dopiero poczekać na Macieja Woźniaka, Maciej Woźniak potraktował muzykę jako jedyną siłę sprawczą swoich wierszy, postanowił nas tą muzyką na śmierć zamęczyć i jest to z jego strony jakiś nieodpowiedzialny eksces, bo przecież nikomu nie chce się czytać pięćdziesięciu siedmiu wierszy o muzyce, acz z drugiej strony udowodnił nam, że taki czy inny z góry narzucony temat, jakkolwiek czyni książkę jednorodną i przez to rozpoznawalną, nie wymusza bynajmniej wszechstronnej jednostajności.

(Wiedemann, 2016: 277–278).

Iluminacje, zaćmienia, szarość Macieja Woźniaka to istotnie kopalnia różnego rodzaju odniesień do muzyki – rozmaitej zresztą. Można odnieść wrażenie, jakby poeta przez czas jakiś przechowywał, odkładał, gromadził muzyczne wiersze, w pewien sposób je „oszczędzając” na tom muzyczny (w którym zresztą inspiracje muzyczne bynajmniej się nie wyczerpują – pojawiają się one i w innych zbiorach). Owe poetyckie „oszczędności” – oczywiście jeśli faktycznie miały miejsce – nie były jednak składane przypadkowo, raczej noszą znamiona celowej inwestycji – tom bowiem cechuje wyrazista kompozycja, a muzyka jako zasada i temat wierszy jest wyzyskana przemyślnie, by nie rzec – strategicznie.

Tytułowe iluminacje, zaćmienia i szarość to tytuły trzech części tomu, wyznaczające dominantę nastrojową każdej z nich. Wiersze, których głównymi bohaterami są urzędnienia grające, zajmują wyeksponowane miejsca w zbiorze – wiersz *Promień* stanowi jego otwarcie, wiersz *Śmierć jest jak walkman* zamyka go. *Stary gramofon życia* rozpoczyna trzecią część zatytułowaną *Szarość*; po nim zaś następują wiersze *Czarna skrzynka* i *Kotka na gorącym od muzyki wzmacniaczu*. Nie chcąc jednak, by zacytował raz jeszcze Wiedemanna, „na śmierć zamęczyć” analizą wszystkich tych

utworów, skupię się jedynie na trzech, w sposób najbardziej, jak sądzę, wyrazisty wykorzystujących specyfikę mechanizmów grających.

Promień

Wąski promień laserowego światła,
błądzący przez ciemną przeszłość,
zawieszona nad światem ścieżka
wydeptana w błękicie przez cienie.

Wąski promień laserowego światła,
cienka rysa na gładkim szkle ciszy,
przezroczysty stalaktyt dźwięku
rosnący przez wieki pod niebem.

Wąski promień laserowego światła,
trakt dla zmęczonych pielgrzymów
w szarych kapturach psalmów
i trubadurów z pochodniami serc.

Wąski promień laserowego światła,
ścieżka wydeptana przez cienie,
dla których jedyną opatrnością
jest oko kompaktowego odtwarzacza.

(Woźniak, 2000: 6)

Tytułowy promień, umożliwiającý odczyt zapisu cyfrowego dźwięku, stanowi punkt wyjścia dla metaforycznych analogii, służących charakterystyce nie tyle muzyki (ta bowiem pozostaje nieokreślona), co jej pochodzenia. Pasma laserowego światła zostaje metaforycznie połączone z topiką drogi, ścieżki, traktu; jego działanie służy ukazaniu dwóch zasadniczych odniesień dla sztuki dźwięków w wierszu, jakimi są przeszłość i metafizyka. Odtwarzacz ukazany w tej perspektywie nabiera cech maszyny magicznej: z jednej strony pełni funkcję swego rodzaju wehikułu czasu, z drugiej – umożliwia kontakt z tym, co „ponad światem”, w domenie „duchów”. Wyrazisty aspekt metafizyczny tego tekstu, zaznaczony od razu w pierwszej strofie, jest w przebiegu wiersza doprecyzowywany metaforyką religijną (trakt dla zmęczonych pielgrzymów), kulminując w finalnym porównaniu lasera do oka opatrności.

Nieco podobnie jak w wierszu Zagajewskiego metaforyzacji został poddany element o tyle specyficzny, że z zasady niewidoczny. Wiedza o nim jest wiedzą

o ukrytym działaniu mechanizmu, jest rodzajem wtajemniczenia – co dobrze koresponduje z zaszyfrowaną w tytule części tomu ideą „iluminacji”.

Muzyka w wierszu przedstawiona jest w sposób zasadzie tradycyjny, jako zjawisko o wymiarze metafizycznym, jako substytut religii, czy wreszcie – jako przekaznik pamięci kulturowej (stalaktyt „rosnący przez wieki”). Koncept zbudowany na wykorzystaniu właściwości technicznych odtwarzacza cyfrowego odświeża dobrze zadomowione w kulturze ujęcia muzyki, nie dokonując ich rewizji czy aktualizacji w świetle nowoczesności, której ów odtwarzacz jest reprezentantem. Format cyfrowy nie zmienia sposobu myślenia o muzyce, ale mechanizm jego działania jest źródłem nowych metafor – odświeża topikę poetyckiej „muzykologii”.

Woźniaka inspirują jednak także dawniejsze narzędzia fonograficzne:

Stary gramofon życia

Stary gramofon życia
wirujący cierpliwie
ciężki talerz planety,
nad którym sinym cieniem
pochyła się ramię nieba.

Stary gramofon życia,
zakurzony, zmęczony,
archaiczny mechanizm,
dźwigający z wysiłkiem
zdarte płyty oddechów.

Stary gramofon życia,
wyśmiany przez technikę,
zawstydzony, niemodny,
niepraktyczny bibelot
ze stępną igłą sensu.

(Woźniak, 2000: 55)

Anachroniczne urządzenie grające staje się podstawą metafory najpierw przez swój kształt i zasadę działania: obroty mechanizmu grającego i praca ramienia z igłą odtwarzającą, skojarzone z obrotami ciał niebieskich, stają się obrazem funkcjonowania kosmosu. Słowo „stary” nie jest w tej pierwszej strofie nacechowane negatywnie, raczej konotuje z dawnością wszechświata, zaś pojęcie „życia” ma przy tym wymiar bardzo szeroki. Od tej kosmicznej perspektywy przechodzimy jednak

w strofie drugiej do innego porządku metaforycznego, nacechowanego antropomorfizmem – życie przedstawiane jest tu już w ujęciu biologicznym, a tym samym jego starość wiąże się z wyczerpaniem, zmęczeniem, zużyciem. Trzecia strofa na początku zdaje się wyprowadzać gramofon ze sfery metaforyzacji, przedstawiając go w perspektywie postępu technicznego; jednak w kontekście dwóch wcześniejszych zwrotek jasne jest, że konfrontacja wartości przebiega tu nie na linii stare–nowe urzędzenia, ale na linii natura–technika, tradycja–postęp, jako że ów „niepraktyczny bibelot” oznacza życie, w jego wymiarze kosmicznym i jednostkowym. Następuje tu konfrontacja tego co dawne, co naturalne, lecz stare z tym, co nowe, i czego sens, być może, nie został (jeszcze) stępiony. Szczególnie interesujące w tym koncepcie jest usytuowanie gramofonu – niewątpliwie narzędzia postępu technicznego – po stronie natury, a więc wyodrębnienie go ze sfery myśli technicznej i zawłaszczenie przez sferę „życia”, do czego zdaje się skłaniać i uprawniać jego dawność. Takie potraktowanie starej maszyny przywodzi na myśl refleksję nad specyfiką ruiny¹³: budynek, który stał się ruiną, integruje się z naturą, mimo że powstawał jako dzieło cywilizacji. Podobnie dawność gramofonu decyduje o jego „naturalizacji”; granica między techniką a naturą okazuje się płynna i zmienna. Nie mamy tu właściwie do czynienia z refleksją nad muzyką – kontemplacja urzędzenia grającego prowadzi poetę w zupełnie innym kierunku, choć metafora „zdartych płyt oddechów” może być uznana za następstwo konfrontacji walorów analogowego i cyfrowego formatu zapisu dźwięku.

Śmierć jest jak walkman

Śmierć jest jak walkman.
Przenośna i z własnym zasilaniem.
Z zewnątrz nic nie słyhać.
Ale wystarczy nałożyć ją na uszy,
aby sprawdzić czy Mozart dokończył Requiem.

Śmierć jest jak walkman.
Podręczna. Prosta w użyciu.
Łatwa do ukrycia pod ubraniem.

¹³ Przeglądu rozmaitych konotacji symbolicznych ruin dokonuje Grażyna Królikiewicz, analizując przede wszystkim materiał dziewiętnastowieczny, ale zarazem ukazując jednak w wielu aspektach uniwersalne składniki topiki ruin (Królikiewicz, 1993).

W każdej chwili można usłyszeć,
jak brzmi Dziesiąta Symfonia Beethovena.

Śmierć jest jak walkman.
W epoce kultury masowej
jej popularność stale rośnie.
Każdy ma prawo się dowiedzieć,
o czym śpiewa ostatnio Billie Holiday.

Śmierć jest jak walkman.
Możesz jej nawet nie czuć w kieszeni.
Cienki czarny przewód to wszystko,
co cię z nią łączy. Do końca
nie wiesz, czy kaseeta nie jest pusta.

(Woźniak, 2000: 73)

Barokowy koncept tego wiersza pod wieloma względami przywodzi na myśl cykl Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej; z *Phytami Carusa* wiąże go nie tylko topika funeralna i konsekwentna, paralelna struktura metaforyzacji, lecz także to, że muzyka sytuowana jest w nim po „tamtej stronie”. W utworze tym jednak metafizyczna granica została przesunięta – śmierć jest domeną nie tej muzyki, która trwa dłużej niż życie jej wykonawcy, lecz tej, która nie zaistniała i być może nigdy nie zaistnieje. Możliwość izolacji, niezależnienia od otoczenia, wejścia w inny świat – świat muzyczny, jaki daje walkman – została, prawem analogii, przekształcona w wizję za-światów. Katalog niedokończonych, planowanych utworów, stanowiących potencjalną kontynuację „ziemskiej” twórczości muzycznej, jest synekdochą eschatologicznych nadziei, których chwiejność dobitnie ilustruje koncept potencjalnie „pustej kasety” śmierci. Ów brakujący „trzeci wymiar”, o którym pisał Adorno – wymiar obecności – został przez Woźniaka utożsamiony z wymiarem ostatecznym – podniesiony do rangi pytania zasadniczego o Obecność.

6.

Przywołane wiersze mają charakter niejednorodny, pochodzą z różnych okresów wieku XX, od bardzo różnych poetów, charakteryzują się także różnym stopniem złożoności artystycznej i myślowej. Oczywiście zostały dobrane arbitralnie, ale zarazem tak, aby ukazać możliwe szerokie spektrum sposobów poetyckiego wykorzystania nośników i urządzeń fonograficznych. Każdy z tych tekstów eksploatuje w nieco inny

sposób działania i wygląd mechanizmu odtwarzającego muzykę; lecz w pewnym sensie wszystkie razem są podobne i reprezentatywne – gdyż w ich konfrontacji z ujęciem Adorna szczególnie wyraziście rysuje się odmiennosc celów i przesłanek, jakimi kieruje się wykorzystujący metaforę filozof-muzykolog oraz poeta. Pierwszy, choćby tak subiektywnie uwarunkowany i stroniczy jak Adorno, zmierza jednak zasadniczo do uchwycenia istoty opisywanej rzeczy, w centrum zainteresowania stawiając samą muzykę i towarzyszące jej artefakty; poeta natomiast z reguły zawłaszcza je i funkcjonalizuje, przekraczając horyzont muzykologiczny, traktując namysł nad nimi jako drogę prowadzącą do uchwycenia czegoś więcej niż sama muzyka i jej kulturowe otoczenie¹⁴. Tak dzieje się właściwie zawsze, niezależnie od tego, jakiego nośnika fonograficznego dotyczy poetycka refleksja i w jakim kierunku przebiega.

Owa „dwuwymiarowość” fonograficznego przekazu muzyki, o której pisał z niechęcią Adorno, owo odcięcie „trzeciego wymiaru” dla poetów okazało się impulsem szczególnie inspirującym. Pusta – opróżniona przez fonografię – sfera w doświadczeniu muzycznym została przez nich po swojemu zagospodarowana. Stworzony przez nich alternatywny „trzeci wymiar” obcowania z muzyką niewiele ma wspólnego z tym pierwotnym, ale nie jest przez to mniej wartościowy, choć jego wartość na czym innym polega: otwiera nowe możliwości poetyckiej „muzykologii”, wyrażającej się nie w próbach werbalnej translacji czy transpozycji doświadczenia muzycznego, nie w wejściu w „konkurencję” wyrazową z fenomenem muzycznym, lecz w namyśle nad jego ontologią jako drogą poznania o charakterze ogólniejszym. Nośniki dźwięku, które w pewien sposób materializują muzykę, wyprowadzają ją z ograniczonych rewirów, zarezerwowanych dla nacechowanego efemerycznością obcowania z nią „na żywo”, umożliwiając jej włączenie w praktycznie wszystkie sfery ludzkiego doświadczenia. Jeśli, zgodnie z tradycją (między innymi heglowską), uznamy muzykę za najbardziej metafizyczną ze sztuk, jasna stanie się doniosłość fonografii, która umożliwia ścisłą integrację tego elementu metafizycznego z codziennym bytowaniem. Obrazowanie we wszystkich analizowanych wierszach wiąże się z różnego rodzaju uobecnieniem tego, co już nieistniejące lub inaczej niedostępne, a czego zapis fonograficzny jest śladem, świadectwem lub analogonem; płyta jest znakiem obecności jakości nieuchwytnych zmysłami. Każdy z przywoływanych wierszy jest kontrargumentem przeciw tezm Adorna – jest apologią „formy płyty” i wszelkich form, jakie przybiera fonografia; ukazuje, że muzyka w zapisie fonograficznym

¹⁴ Różnica ta dobrze ilustruje niewystarczalność retorycznego definiowania poezji, w konfrontacji np. z ujęciem P. de Mana (1979: 3–19), ukazując ważność kategorii – *nomen omen* – uobecnienia oraz odmienną celowość zastosowania metafory (Bonney, 1997: 7–9).

graficznym, tracąc jeden z wymiarów muzycznego życia, jednocześnie zyskuje inny, zyskuje „życie wtóre”, dobrze współgrając z poezją, a zarazem stając się nośnikiem wartości przekraczających ją samą. To, czy Adorno, w swojej optyce wierności muzyce, uznałby taką apologię za wskazaną – to już osobna kwestia.

Bibliografia

- Adorno, Theodor Wiesengrund. *Musikalische Schriften*, VI. Hrsg. Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Białoszewski, Miron. *Utwory zebrane*. T. I. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Bonnefoy, Yves. „Avant-propos”. *Poésie et rhétorique: la conscience de soi de la poésie: colloque de la Fondation Hugot du Collège de France*. Ed. Odile Bombarde, Paris: Lachenal & Ritter, 1997.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading*. New Haven–London: Yale University Press, 1979.
- Encyclopedia of Recorded Sound*. Ed. Frank Hoffman, New York–London: Routledge, 2005.
- Gelatt, Roland. *The Fabulous Phonograph 1877–1977*. London: Cassell, 1977.
- Gołaszewska, Maria. *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.
- Heidegger, Martin. *Technika i zwrot*. Tłum. Janusz Mizera. Kraków: Baran i Suszczyński, 2002.
- Hejmej, Andrzej. *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.
- Janczewska-Sołomko, Katarzyna. *Zachować dźwięk*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2000.
- Kominek, Mieczysław. *Zaczęło się od fonografu*, Kraków: PWM, 1986.
- Kwiatkowski, Jerzy. „Wstęp”. Pawlikowska-Jasnorzewska, Maria. *Wybór poezji*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1969.
- Lesueur, Daniel. *L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore*. Chatou–New York: Carnot, 2004.
- Marty, Daniel. *Histoire illustrée du Phonographe*. Lausanne–Paris: Edita-Lazarus, 1979.
- Misiak, Tomasz. *Estetyczne konteksty audiosfery*. Poznań: Wydawnictwo WSNHiD, 2009.
- Pawlikowska-Jasnorzewska, Maria. *Wybór poezji*. Oprac. Jerzy Kwiatkowski. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1969.

- Schaeffer, Pierre. „Akuzmatyka”. Przeł. Julian Kutyła. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i red. Christoph Cox, Daniel Warner. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010.
- Sobolewski, Tadeusz. „Post scriptum: Muzyka u Mirona”. *Miron. Wspomnienia o poecie*. Oprac. Hanna Kirchner, Warszawa: Tenten, 1996.
- Szargot, Maciej. „Głos i śmierć. O cyklu *Płyty Carusa* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej”. *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*. Red. Mieczysława Demska-Trębacz, Krystyna Jankowska, Radosław Sioma. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2005.
- Taranienko, Zbigniew. *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1986.
- Wiedemann, Adam. *Poslušność. Przygody muzyczne*. Wrocław: Wydawnictwo Warstwy, 2016.
- Wiśniewski, Jerzy. *Miron Białoszewski i muzyka*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2004.
- Woźniak, Maciej. *Illuminacje, zaćmienia, szarość*. Kraków: Śródmiejski Ośrodek Kultury, 2000.
- Zagajewski, Adam. *Anteny*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2005.

Musical Machines, Poetical Machines: Phonographic Devices in Polish Poetry in 20th Century

Summary

For majority of poets in the 20th century, recording was a natural way to perceive music and the phonographic devices created frames and context for many poetic creations. As the evolution of recording technology developed very quickly, the phonographic conditions of poetry changed with it. The role of musical machines in poems is usually minor: they are named or implied as a source of music in various spaces and conditions. Nevertheless, sometimes they became very important: their characteristic, form, way of working become the subject of observation, reflection, point of departure for metaphors as well as symbolic senses. The paper shows and describes a few examples of Polish poetry metamorphosing the phonographic devices (poems of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Miron Białoszewski, Adam Zagajewski, Maciej Woźniak).

Keywords: comparative literature, Polish poetry, phonographic devices, music and literature

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, poezja polska, urządzenia fonograficzne, muzyka i literatura

Katarzyna Kucia
Uniwersytet Jagielloński

Teologia na granicy słowa, muzyki i obrazu. Przypadek opery *Saint-François d'Assise* Oliviera Messiaena

Opera, jako swoista hybryda intermedialna, jest tyleż atrakcyjnym, co problematycznym przedmiotem refleksji w dziedzinie badań muzykologiczno-literaturoznawczych. W kanonicznej dziś typologii intermedialności wypracowanej przez Wenera Wolfa jej specyfikę określa kilka rodzajów relacji intermedialnych. Po pierwsze, często bywa efektem tzw. transpozycji intermedialnej, kiedy jej korzenie fabularne, czy też tematyka sięgają konkretnych dzieł (najczęściej literackich); po drugie, nosi znamiona transmedialności, dzieląc z innymi dziedzinami sztuk pewne cechy ogólne, np. narratywność (orkiestra może pełnić rolę zewnętrznego narratora) czy motywy przewodnie; jest wreszcie – w trakcie wystawienia – egzemplifikacją plurimedialności, kombinacji i fuzji co najmniej dwóch systemów semiotycznych (Wolf, 2002: 27–28). Synchroniczne, czy raczej performatywne, współlistnienie wielu mediów na scenie operowej intensyfikuje jakość przeżycia estetycznego, lecz skutecznie wymyka się językowi naukowego opisu. Zadanie staje się jeszcze trudniejsze, kiedy dzieło inkorporuje – prócz idiosynkratycznego tworzywa literacko-muzycznego – konkretne dzieła sztuk plastycznych, trawestuje zagadnienia teologiczne – *implicite* (w samym języku muzycznym) oraz *explicitie* (na poziomie libretta), zawiera filozofię i elementy hinduskiej muzyki oraz czerpie w tworzywie muzycznym z ptasich śpiewów. Tak pokrótce przedstawia się *Saint-François d'Assise*, jeden z ostatnich utworów francuskiego kompozytora, Oliviera Messiaena. Operę tę można by nazwać dziełem totalnym w podwójnym znaczeniu: jako całości stworzonej przez jednego autora, ale także jako *summę* wieloletnich poszukiwań twórczych, naukowych i religijnych kompozytora. Messiaen był bowiem niezwykle wszechstronnym człowiekiem, który prócz pisania muzyki, z pasją oddawał się ornitologii, lekturze Szekspira, rozważaniom Pisma Świętego oraz myśli teologicznej. Każde spotkanie ze sztuką dźwięków francuskiego twórcy prowokuje do odtworzenia jego

ścieżki artystycznej, której etapy – nie tyle traktowane jako „rozdziały zamknięte”, lecz raczej uzupełniające i nawarstwiająca się – można by nazwać odpowiednio: *via theologica*, *via musica* oraz *via melodica*.

Via theologica – via musica

Nie bez kozery badacze życia i twórczości Messiaena nazywają go mistykiem i teologiem. Kompozytor już w wieku nastoletnim sięgał po teksty mistyczne, pisma ojców kościoła oraz teologów. Patronowali mu m.in. Jan Ruysbroeck, Tomasz à Kempis, Thomas Merton, św. Franciszek z Asyżu, św. Teresa z Ávila, św. Jan od Krzyża, św. Katarzyna Sieneńska oraz św. Teresa z Lisieux. Jego koncepcje teologiczne dojrzewały zaś pod wpływem katolickich myślicieli, takich jak Ernest Hello, Columba Marmion, oraz teologów: Romana Gaurdiniego oraz Hansa Ursa von Balthasara. Jednak największe oddziaływanie na jego sposób przeżywania oraz rozumienia chrześcijaństwa miał św. Tomasz z Akwinu. *Opus magnum* tego średniowiecznego teologa – *Summa theologiae* – zawsze towarzyszyło Messiaenowi jako kompozytorowi i chrześcijaninowi (Bruhn, 2008: 9).

Drugi etap drogi twórczej to próba przełożenia koncepcji teologicznych na idiom kompozytorski. W tekstach teoretycznych Messiaena znajdują się rozważania dotyczące muzycznego trwania i rytmicznych symboli wieczności, które nawiązują do koncepcji czasu św. Tomasza z Akwinu. Kompozytor rozwija naukowy i mitemetyczny potencjał muzyki, czyniąc ze sztuki dźwięków narzędzie intelektualnego poznania struktury czasowej (Messiaen, 1994: 39). Równie ważną rolę w idiomie kompozytorskim odgrywają tzw. *modi* (Pople, 1995: 20–23). Są to układy dźwięków, zestawione według określonych relacji interwałowych. W tradycyjnym rozumieniu potraktowalibyśmy je jako skale, jednak Messiaen – w kontekście silnie odczuwanej przezeń synestezji – nazywał je po prostu kolorami (Messiaen, 1986: 52), obdarzając każdą z nich konkretną kompozycją barwną¹. Jak wyznał w wywiadzie udzielonym Claude’owi Samuelowi: „Lorsque j’entends de la musique, je vois intérieurement

¹ Np. *mode 1*. – czerwony fiolet (Huston Bell, 1984: 30); *mode 2*. – fioletowo-purpurowy; *mode 3*. – pomarańczowy, otoczka biała, z odrobiną opalizującej czerwieni; *mode 4*. – ciemnofioletowy; *mode 5*. – szaro-różowo-zielony, z plamkami złota w aurze mlecznej bieli, upstrzony małymi plamkami czerwieni opal; *mode 4*. – ciemnopurpurowy; *mode 5*. – szaro-różowo-zielony z plamkami złota (Kaczyński, 1984: 19).

des complexes de couleurs correspondant aux complexes de sons (...)” (Messiaen, 1986: 66)².

Niebagatelne oddziaływanie na synestezyjnie ujmowaną melodykę miała twórczość Roberta Delaunay (Messiaen, 1986: 46)³. Na jego obrazach kompozytor odnalazł barwy, jakie objawiały mu się w czasie słuchania muzyki. Szczególnie cenił jego technikę zestawiania barw dopełniających, tj. takich par kolorów, które połączone ze sobą tworzą biel, czerni lub szarość, np. czerwony i zielony, fioletowy i żółty, niebieski i pomarańczowy. Najbardziej fascynujące jest to, że oko ludzkie, patrząc na dany kolor, jest w stanie wychwycić jego uzupełniający odpowiednik. Wystarczy popatrzeć przez dłuższą chwilę na czerwony prostokąt na białym tle, potem przenieść wzrok na białą przestrzeń, by zobaczyć jaśniejącą zieleń (Messiaen, 1986: 46, 66).

Za pomocą *modi* Messiaen stara się odtworzyć ten efekt w muzyce. Dźwiękowym odpowiednikiem barwy dopełniającej są dla niego alikwoty. By przenieść to wizualne wrażenie na grunt audialny, wyzyskiwał możliwości rezonansu: dobarwiał swoje akordy sekstą, trytonem, który jest 11. alikwotem, a także tworzył współbrzmienia o skoncentrowanym rezonansie nadrzędnym i podrzędnym, które stanowią tło dla głosu wokalnego i wzmacniają jego składniki alikwotowe (Huston Bell, 1984: 26). Wydaje się, że ten zabieg kompozytorski miał swoje źródła w Messiaenowskim pragnieniu odkrywania śladów Bożej obecności w świecie natury⁴. To, co widzialne skrywało dla niego to, co niewidzialne. Pogłos, czy też rezonans był właśnie takim efemerycznym rodzajem śladu. Pasja poszukiwania tego, co mogło mieć choćby najslabiej widoczny polor rzeczywistości nadprzyrodzonej wyraża się nie tylko w muzyce, ale także w prywatnym życiu kompozytora. Od dzieciństwa interesował się Szekspirowskimi postaciami ze świata fantastycznego, czytał książki *science-fiction*, śledząc równocześnie dokonania kosmologów (Messiaen, 1986: 15). Jednak jedynie prawdziwy świat nadprzyrodzony odnalazł, jak pisał z godną podzi-

² „Gdy słyszę muzykę, widzę w moim umyśle kompleksy kolorów, odpowiadające kompleksom dźwięków (...)”. Cytaty przytoczone w artykule podane są w przekładzie autorki, chyba że w przypisie zaznaczono inaczej.

³ Ulubieni artyści Messiaena to również: Matthias Grünewald (Messiaen, 1986: 46), Charles Blanc-Gatti, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Jean Lurçat, Odilon Redon oraz Marc Chagall (Kaczyński, 1984: 28).

⁴ Kompozytor z odwagą wyznał: „Nie wierzę w tonalność, nie wierzę w modi, nie wierzę w se-rię... Myślę, że są to wszystko złudy. Dla mnie jedyną rzeczą prawdziwą w muzyce jest rezonans naturalny. I dlatego wierzę w barwę, bo barwa – podobnie jak muzyka – jest wibracją naturalną. Reszta to wymysły ludzi, którzy usiłują z tego zrobić słowniki, ślicznie ilustrowane tablicami synoptycznymi” (Kaczyński, 1984: 211). Cytat podaję w tłumaczeniu Tadeusza Kaczyńskiego.

wu otwartością i prostotą, w wierze katolickiej, której wspaniałość chciał wyrażać poprzez niezwykle „nasycony” – oddziaływaniem różnych dziedzin artystycznych i naukowych – język muzyczny (wcielenie Tomaszowej maksymy *fides et ratio*), który podsumował w następujący sposób⁵.

La première idée que j'ai voulu exprimer, celle qui est la plus importante parce qu'elle est placée au-dessus de tout, c'est l'existence des vérités de la foi catholique. (...) je suis né croyant et il se trouve que les textes sacrés m'ont frappé dès mon enfance. Un certain nombre de mes œuvres sont donc destinées à mettre en lumière les vérités théologiques de la foi catholique. C'est la le premier aspect de mon œuvre, le plus noble, sans doute le plus utile, le plus valable, le seul peut-être que je ne regretterai pas à l'heure de ma mort. (...) Je pense que la nature nous surpasse infiniment et je lui ai toujours demandé des leçons; par goût, j'ai aimé les oiseaux, j'ai donc spécialement interrogé les chants des oiseaux : j'ai fait de l'ornithologie. Il y a dans ma musique cette juxtaposition de la foi catholique, du mythe de Tristan et Yseult, et l'utilisation excessivement poussée des chants d'oiseaux. Mais il y a aussi l'emploi de la métrique grecque, des rythmes provinciaux de l'Inde antique ou « *deçi-tâlas* », plusieurs procédés rythmiques personnels tels que les personnages rythmiques⁶, les rythmes non rétrogradantes, les permutations symétriques. Enfin, il y a ma recherche du son-couleur, qui est la plus grande caractéristique de mon langage.

(Messiaen, 1986: 21)⁷

⁵ Messiaen zapytany o XIX-wieczną opozycję nauki i religii odpowiedział: „Dieu nous a donné un cerveau pour que nous nous en servions, pour que nous affinions nos connaissances, pour que nous approfondissions notre réflexion, mais, tant que nous vivrons sur terre, nous ne posséderons jamais les outils de la connaissance parfaite” [„Bóg dał nam mózg, żebyśmy mogli poszerzać naszą wiedzę, wyostrzyć myśl, ale dopóki żyjemy na ziemi, dopóty nie posiadziemy narzędzi doskonałego poznania”] (Messiaen, 1986: 18).

⁶ Messiaen wyjaśnia „postaci rytmiczne” przy okazji *Święta wiosny* Igora Strawieńskiego, w którym to dziele dostrzega trzy rodzaje symultanicznie występujących rytmów: atakujący, atakowany i nieruchomy (Messiaen, 1960: 4).

⁷ „Pierwszą ideą, którą chciałem wyrazić, najważniejszą, ponieważ jest ponad wszystkim, jest istnienie prawd wiary katolickiej. (...) urodziłem się jako wierzący i Pismo Święte zafascynowało mnie już w dzieciństwie. Pewna liczba moich utworów jest przeznaczona do tego, by naświetlać prawdy teologiczne wiary katolickiej. To pierwszy aspekt mojego dzieła, najszlachetniejszy i bez wątpienia najbardziej przydatny, najwartościowszy, i być może jedyny, którego nie będę żałować w godzinie mojej śmierci. (...) Myślę, że natura przewyższa nas nieskończenie i że zawsze się od niej uczyłem; z upodobaniem, kochałem ptaki, badałem ptasi śpiew: uprawiałem ornitologię. W mojej muzyce odnaleźć można reprezentacje wiary katolickiej, mitu Tristana i Izoldy i szerokie wykorzystanie śpiewu ptaków. Ale są w niej także metryka grecka, rytmy z różnych regionów starożytnych Indii lub «*deçi-tâlas*», co więcej, postaci rytmiczne, rytmy nieodwracalne i permutacje

Via melodica – *éblouissement*

Ostatni etap drogi – *via melodica* – to przełożenie zdobytych rozwiązań twórczych na grunt muzyki wokalne, w której czynnik melodyczny – obok rytmiki najbardziej ceniony przez kompozytora element dzieła muzycznego (Maas, 2009: 68) – stanowi główny komponent formotwórczy i, najczęściej, jest powierzony głosowi ludzkiemu. W melodyce dostrzegał Messiaen przede wszystkim pierwiastek kolorystyczny, ale także, podobnie jak Balthasar, uważał ją za najbardziej tajemniczą właściwość muzyki (Maas, 2009: 112). Messiaen skomponował liczne cykle wokально-instrumentalne – *Poèmes pour Mi, Cinq Rechants, Harawi, Chants de terre et de ciel*, by wymienić najbardziej znane. Jednak przez wiele lat opierał się pomysłowi napisania opery. Uczynił to dopiero u schyłku swojej twórczości, w latach 1975–1983, kiedy to za namową dyrektora opery paryskiej zdecydował się stworzyć dzieło sceniczne (Bruhn, 2008: 149–150).

Głównym protagonistą utworu jest św. Franciszek z Asyżu, patron muzyków i poetów, miłośnik przyrody, śpiewu ptaków; człowiek, który – zdaniem kompozytora – był najbardziej podobny do Chrystusa. Libretto powstało w oparciu o kilka źródeł, głównie były to anonimowe *Kwiatki św. Franciszka*, rozważanie *O przenieśświętych stygmatach św. Franciszka* oraz oryginalne pisma Biedaczyny: *Pieśń słoneczna, Testament*, jak również zachowane modlitwy. Ważną rolę w tworzeniu libretta miały również cytaty z Pisma Świętego oraz *Summy Teologicznej św. Tomasza z Akwinu*, a także fragmenty poezji Johna Keatsa. W mniejszym stopniu Messiaen korzystał z informacji zawartych w *Vita prima i Vita secunda* Tomasza z Celano oraz z kronik *Legenda major i Legenda minor św. Bonawentury* (Dingle, 2007: 302–304). Z kolei scenografia w dużej mierze była inspirowana konkretnymi przedstawieniami malarskimi. Wygląd św. Franciszka wzorowany był na fresku autorstwa Cimabue *Madonna ukoronowana między Aniołami i św. Franciszkiem*, z ok. 1280 roku, znajdującego się w Bazylice św. Franciszka w Asyżu. Natomiast pierwowzorem gestów i sposobu poruszania się głównego bohatera było przedstawienie Giotta z fresku powstałego 20 lat później, ok. 1300 roku, zatytułowanego *Święty Franciszek głosi kazanie do ptaków*. Dla stworzenia wizerunku trędowatego inspiracją była postać z obrazu Matthiasa Grünewalda *Kuszenie Świętego Antoniego z ołtarza w Isenheim*. Jednak najistotniejsze znaczenie dla kompozytora miał wygląd Anioła. Jego postać miała być odzwierciedleniem Archanioła Gabriela z obrazu

symetryczne. Wreszcie, moje poszukiwania na polu dźwięk–kolor, które są najbardziej charakterystyczne dla mojego języka”.

Zwiastowanie Fra Angelico, z ok. 1451 roku, zachowanym w Museo di San Marco we Florencji. To, co szczególnie zafrapowało kompozytora, to dość oryginalny – jak na tamtą epokę – sposób przedstawienia skrzydeł boskiego posłańca. Malarz umieścił na nich równoległe, kolorowe pasma (Dingle, 2007: 310).

Operę tworzą trzy akty, podzielone na osiem obrazów, odpowiednio zatytułowanych: *La Croix*, *Les Laudes*, *Le baiser au Lépreux*, *L'Ange voyageur*, *L'Ange musicien*, *Le prêche aux oiseaux*, *Les stigmates* oraz *La mort et la Nouvelle Vie* (Messiaen, 1988–1992). Dzieło pokazuje duchową ścieżkę świętego – *imitatio Christi* – i jego stopniową transfigurację. Punktami węzłowymi na tej drodze są momenty, w których Bóg, na prośbę świętego Franciszka, interweniuje. Po raz pierwszy ma to miejsce podczas spotkania św. Franciszka z Trędowatym. Asyżanin modli się żarliwie o miłość do bliźniego. Jego modlitwa zostaje wysłuchana, Franciszek pokonuje strach i obrzydzenie wobec Trędowatego i składa na jego twarzy pocałunek, uzdrawiając go. Na początku III aktu Franciszek prosi Boga o możliwość współcierpienia z Chrystusem ukrzyżowanym i niebawem zostaje wysłuchany, otrzymując na górze Alwernia stygmaty. W II akcie, w V obrazie opery, wyraża pragnienie zakosztowania w uczcie niebieskiej. Bóg spełnia i tę prośbę, jednak w sposób nieoczekiwany. Ten moment wydaje się być centralnym punktem opery i można zaryzykować twierdzenie, że jest to także kulminacja znaczenia twórczości wokalne francuskiego kompozytora w ogóle.

Część ta zaczyna się śpiewem sparafrazowanego fragmentu „Pieśni słonecznej” św. Franciszka:

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère Soleil, qui donne le jour, et par qui tu nous éclaires. Il est beau, rayonnant, avec grande splendeur: de Toi, Très-Haut, il est le symbole. Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur Lune, et pour les étoiles: dans le ciel tu les a créées, claires, précieuses et belles. Loué sois-tu, Seigneur ! «Autre est l'éclat du soleil, autre l'éclat de la lune, autre l'éclat des étoiles. Et même une étoile diffère en éclat d'une autre étoile. Ainsi en va-t-il de la résurrection des morts».

(Messiaen, 1992–2004: 31)⁸

⁸ „Pochwalony bądź, mój Panie, przez brata Słońce, który daje nam dzień i przez który nas oświecisz. Jest piękny, promienny, bardzo zjawiskowy: Ciebie, Najwyższego, jest obrazem. Pochwalony bądź, mój Panie, przez siostrę Księżyc i przez gwiazdy: na niebie je stworzyłeś, jasne, bezcenne i piękne. Pochwalony bądź, Panie! «Inny jest blask słońca, inny blask księżycy, inny blask gwiazd. I jedna gwiazda różni się od innej gwiazdy. Tak samo będzie ze zmarłych powstaniem zmarłych»”.

Następnie Asyżanin modli się do Boga tymi słowami⁹:

O Dieu éternel, Père Tout-Puissant, donne-moi de goûter un peu de cet ineffable festin, où avec ton Fils et le Saint Esprit, tu es pour te Saints la lumière, la lumière véritable, le comble des délices, et la félicité parfaite!

(Messiaen, 1992–2004: 31)¹⁰

We wszystkich zacytowanych fragmentach pojawia się motyw światła. Początkowo w odniesieniu do materialnych bytów, których blask jest cechą konstytutywną, jak słońce i gwiazdy, lub odbijających światło, jak księżyc, ale także i przede wszystkim w stosunku do Boga. Znów elementy świata empirycznego rzucają „światło” na to, co poza nim. Messiaen, podobnie jak św. Tomasz, interesował się analogią, w rozumieniu założonego podobieństwa między Stwórcą a stworzeniem, ale także przypadkami nadprzyrodzonego sposobu objawiania człowiekowi woli Boga. Stąd szczególnym zainteresowaniem darzył kompozytor Aniołów, studiując pisma Akwinaty poświęcone naturze i postaciom anielskim. W cyklu organowym *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* opracował tzw. *langage communicable*, który jest symbolem mowy anielskiej. Poszczególnym wysokościami i ich długościami trwania przypisane są litery alfabetu. W ten sposób Messiaen przełożył na muzykę fragmenty *Summary teologicznej* Akwinaty (Shenton, 1998: 225). Wątek mowy aniołów pojawia się również w wypowiedzi św. Franciszka w części *Kazanie do ptaków*, w której Asyżanin zwraca uwagę swoim skrzydlatym braciom, by wyrażali wdzięczność Bogu za to, że: „Il vous a permis de chanter si merveilleusement, que vous parlez sans mots, comme la locution des Anges, par la seule musique” (Messiaen, 1992–2004: 37–38)¹¹. Messiaen zatem podniósł sztukę dźwięków do

⁹ Stefan Keym w swoim studium poświęconym operze Messiaena wskazuje pierwowzór tej modlitwy. Jest ona parafrazą modlitwy dziękczynnej po komunii św., prawdopodobnie autorstwa św. Tomasza z Akwinu (Keym: 82). „Dzięki Ci czynię Panie Świąty, Ojciec Wszchemogący, Wieczny Boże (...). I proszę Cię, abyś mnie grzesznika doprowadzić raczył do onej niewymownej uczyty, na której z Synem Swoim i Duchem Świątym jesteś dla wybrańców swych prawdziwą Świątłością, zupełnym nasyceciem, weselem wiekuistym, pełnią rozkoszy i szczęściem doskonałym. Amen”. Tekst modlitwy podaję w tłumaczeniu ze strony internetowej: http://www.duchprawdy.com/ofiara_mszy_sw_rozwazania_i_modlitwy.htm [dostęp: 30.03.2015].

¹⁰ „O wieczny Boże, wszchemogący Ojciec, daj mi zakosztować tej niewysłowionej uczyty, podczas której, z Twoim Synem i Duchem Świątym, jesteś dla swoich świętych prawdziwym światłem [podkr. – K.K.], koroną zachwyty i doskonałym szczęściem!”

¹¹ „On pozwolił im śpiewać tak cudownie, że mogą mówić bez słów, tak jak aniołowie, którzy wyrażają się tylko muzyką”.

języka niebiańskiego. Muzyka staje się pasem transmisyjnym, przez który ludzkość może kontaktować się ze światem nadprzyrodzonym.

Éblouissement

Zstąpienie Anioła jest wydarzeniem centralnym w V obrazie opery. Jest ono odpowiedzią Boga na prośbę św. Franciszka, a jego przyjście jest zapowiedziane przez śpiew pustulki zwyczajnej (*Gheppio*), z którą Święty rozmawia na początku sceny. Następuje potem bardzo intensywne pod względem harmonicznym, instrumentalnym i dynamicznym *intermezzo*. Pojawia się Anioł uniesiony w tańcu tuż nad ziemią i przywołuje Franciszka, by oznajmić mu, że spełnienie jego prośby, tj. zakosztowania w niewysłowionym szczęściu niebieskim, niesie ze sobą pewne ryzyko, bowiem umysł ludzki nie jest w stanie pojąć splendoru Boskiej Prawdy.

L'Ange

Ah! Dieu nous éblouit [podkr. – K.K.] par excès de Vérité.

La musique nous porte à Dieu par défaut de Vérité.

Tu parles à Dieu en musique: il va te répondre en musique. Connais la joie des bienheureux par suavité de couleur et de melodie.

Et que s'ouvrent pour toi les secrets, les secrets de la Gloire!

Entends cette musique qui suspend la vie aux échelles du ciel,

entends la musique de l'invisible...

(Messiaen, 1992–2004: 33)¹²

¹² „Anioł: Ach! Bóg olśniewa [oślepia – K.K.] nas nadmiarem Prawdy. Muzyka prowadzi nas do Boga przez brak Prawdy. Mówisz do Boga muzyką: on odpowie ci muzyką. Poznaj radość błogosławionych poprzez słodycz kolorów i melodii. I niech otworzą się dla Ciebie tajemnice, tajemnice Chwały! Usłysz muzykę, która zawiesza życie na drabinie nieba, usłysz muzykę niewidzialnego...”

Wypowiedź Anioła jest nawiązaniem do kilku fragmentów z pism św. Tomasza z Akwinu. Wątek osłepienia znajduje się w pierwszej części *Summy teologicznej*, w której Akwinata porównuje człowieka, spoglądającego na Stwórcę, do nietoperza osłepionego przez słońce¹³. Z kolei zdanie „muzyka prowadzi nas do Boga poprzez brak Prawdy” zostało zainspirowane jednym z passusów z drugiej części *Summy teologicznej*, w której św. Tomasz rozważa, jak funkcjonuje ludzka wyobraźnia oraz sensy figuratywne.

Natomiast w stanie obecnego życia nie możemy oglądać samej w sobie prawdy Bożej. Jak uczy Dionizy, promień Bożej prawdy musi nam zajaśnieć pod jakimiś postrzegalnymi symbolami: różnie jednak, zależnie od różnego stanu poznania ludzkiego. (...)

Jak rozum ludzki nie pojmuje obrazowania stosowanego w poezji, ponieważ nie wszystko w nim jest prawdą, tak również rozum ten nie może doskonale pojmować tajemnic Bożych, ponieważ ich prawda przekracza jego siły.

(Św. Tomasz z Akwinu, 1985: 170–171)

Słuszność metafory i porównania zasadza się na analogii oraz proporcjonalności przedmiotów materialnych do ludzkich możliwości poznawczych. Inne sposoby przekazywania Boskich komunikatów, jak pisze św. Tomasz, mogą okazać się niebezpieczne dla człowieka.

Inspiracją do umieszczenia tego wątku z *Summy teologicznej* w operze stała się publikacja *Lire François d'Assise* autorstwa Louisa Antoine'a. Autor interpretuje przytoczony fragment *Summy* jako założenie o tym, że to, co boskie, lepiej wyraża się poprzez symbole, obrazy czy nawet urojenia, niż poprzez abstrakcyjne idee. Stąd, jak pisze Antoine, w Biblii odnaleźć można wszystkie rodzaje literackie, a nawet muzykę, która wraz z poezją „wysławia chwałę Boga” (Antoine: 73). Podobny pogląd wyraził również Messiaen, podkreślając w szczególności niezwykle możliwości reprezentacyjne sztuki dźwięków:

Les arts, et spécialement la musique, mais aussi la littérature et la peinture, nous permettent de pénétrer dans des domaines qui sont non pas irréels, mais au-delà

¹³ Św. Tomasz pisał: „Odpowiadam, że wszystko jest poznawalne w takim stopniu, w jakim jest rzeczywistione. Bóg, który jest czystym urzeczywistnieniem wolnym od wszelkiej przymieszki możliwości, jest sam w sobie w najwyższym stopniu poznawalny. To jednakże, co w sobie jest w najwyższym stopniu poznawalne, nie jest poznawalne dla dowolnego intelektu, jeśli przedmiot poznania wykracza poza intelekt. Podobnie nietoperz nie jest zdolny do widzenia słońca, które jest najlepiej widoczne, ze względu na nadmiar światła. Na tej podstawie niektórzy twierdzą, że żaden intelekt stworzony nie może widzieć istoty Boga” (Św. Tomasz z Akwinu, 1999: 138).

de la réalité. [...] Or je pense que la musique, plus encore que la littérature et la peinture, est capable d'exprimer cet aspect du rêve, des contes de fées, de l'au-delà, cet aspect «surréel» des vérités de la foi. C'est en ce sens que la musique exprime tout cela par défaut de vérité, parce qu'elle n'est pas dans la réalité vraie. Dieu seul est l'unique réalité vraie, tellement vraie qu'elle dépasse toute vérité.

(Messiaen, 1986: 256)¹⁴

W operze Bóg pozwala uczestniczyć św. Franciszkowi w niebiańskiej uczcie właśnie za sprawą muzyki Anioła, grającego na wioli. Element fantastyki i wrażenie nadnaturalnego brzmienia potęgują fale Martenota. Święty Franciszek, niezdolny do przyjęcia „nadmiaru Prawdy”, która dociera do niego poprzez dźwięki anielskiej wioli, traci przytomność. To efekt tzw. *éblouissement* – stanu olśnienia i wyrwania z rzeczywistości. Jak pisze Sander van Maas, „dosłownie odnosi się ono do «osłepienia» wewnętrznych zmysłów na skutek spotkania z Bogiem”. *Éblouissement* to jedno z pojęć, którym kompozytor posługiwał się, by określić stan jednocześnie religijnego i estetycznego zachwytu (Maas, 2007: 79). Przy okazji autorskiego komentarza do *Couleurs de la cité céleste*, pisał o tym, że dźwięki-kolory (synestezyjne modi) symbolizują Państwo Boże i Tego, który je zamieszkuje, „poza czasem, poza przestrzenią”. Wspomniany utwór, zainspirowany Apokalipsą, miał reprezentować *éblouissement* wywołane przez wielość tytułowych Barw Niebios (Messiaen, 1963: 3). Messiaen odniósł się do tego doznania również w partyturze do *Et expecto resurrectionem mortuorum* i w nutach do *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, a także w *Quatuor pour la fin du temps* (Maas, 2007: 80). Genezą tego doświadczenia było zetknięcie się młodego kompozytora ze sztuką witrażową w średniowiecznych świątyniach. Widok oszalałającej ferii kolorów zrobił na nim tak głębokie wrażenie, że do końca życia starał się je odtwarzać w swojej muzyce. „When one sees a stained-glass window, one does not immediately see all the figures. One has a sensation of colour, and one is dazzled. One has to shut one's eyes” (Benson)¹⁵. Doznanie

¹⁴ „Sztuka, a przede wszystkim muzyka, ale także literatura i malarstwo, pozwalają nam zgłębiać dziedziny, które nie są nierealne, ale [które znajdują się] ponad rzeczywistością. (...) Teraz myślę, że muzyka, nawet bardziej niż literatura czy malarstwo, jest zdolna do wyrażenia tego, co sensne, baśniowe, a także tego nadzwyczajnego aspektu prawd wiary. W tym sensie muzyka wyraża wszystko poprzez brak prawdy, ponieważ nie odnosi się do zewnętrznej [realnej] rzeczywistości. Bóg sam jest jedyną prawdziwą rzeczywistością, tak prawdziwą, że przewyższa całą prawdę”.

¹⁵ „Gdy ktoś patrzy na witraże, nie widzi jednocześnie wszystkich przedstawionych w nim postaci. Doznaje koloru, i jest nim oszołomiony, porażony. Musi zamknąć oczy”. W swoim wykładzie z 1977 w Notre-Dame Messiaen opisał to doznanie jeszcze bardziej szczegółowo: “What happens in the stained-glass windows of Bourges, in the great windows of Chartres, in the rose-windows

to nie tylko chciał oddać w muzyce, ale także wywołać je za sprawą synestezyjnie percypowanej muzyki. Pragnął, by słuchacz niewtajemniczony w meandry techniki kompozytorskiej mógł współdzielić chociaż część tego doświadczenia z twórcą, który opisywał je następująco:

(...) lorsque j'entends, ou lorsque je lis une partition en l'entendant intérieurement, je vois intellectuellement des couleurs correspondantes qui tournent, bougent, se mélangent, comme les sons tournent, bougent, se mélangent, et en même temps...

(Messiaen, 1986: 39)¹⁶

Éblouissement, pierwotnie wywołane przez migotliwe i stapiające się barwy witraży, u Messiaena ewokowane jest przez muzykę, dynamicznie zmieniającą swoje kolory. W ten sposób wspomniane doświadczenie zyskuje wymiar *par excellence* synestezyjny. Kompozytor nie zatrzymał się jednak na postrzeganiu tego zjawiska jako wrażenia wyłącznie estetycznego, lecz upatrywał w nim cech religijnych. Według Messiaena miał to być element mistagogii, a więc wprowadzenia do doświadczenia mistycznego, przemieniającego wewnątrz człowieka. Traktował go jako docelowe doznanie, jakie ma wywołać jego muzyczno-religijna estetyka, czyniąca w ten sposób z muzyki przedsmak raju:

Coloured music does that which the stained-glass windows and rose-windows of the Middle Ages did: they give us dazzlement (*éblouissement*). Touching at once

of Notre-Dame in Paris and in the marvellous, incomparable glasswork of the Sainte-Chapelle? First of all there is a crowd of characters, great and small, which tell us of the life of Christ, of the Holy Virgin, of the Prophets, and of the Saints: it is a sort of catechism by image. This catechism is enclosed in circles, medallions, trefoils, it obeys the symbolism of colours, it opposes, it superimposes, it decorates, it instructs, with a thousand intentions and a thousand details. Now, from a distance, without binoculars, without ladders, without any object to come to the aid of our failing eye, we see nothing; nothing but stained-glass window all blue, all green, all violet. We do not comprehend, we are dazzled!" (Messiaen, 2001: 13). („Co się dzieje w witrażach w Bourges, w olbrzymich oknach Chartres, w rozetach Notre-Dame w Paryżu i we wspaniałych, nieporównywalnych szklanych arcydziełach Sainte-Chapelle? Po pierwsze jest tam mnóstwo postaci, dużych i małych, które opowiadają nam o życiu Chrystusa, Świętej Dziewicy, Proroków i Świętych: to rodzaj katechizmu w obrazie. Ten katechizm jest zamknięty w kołach, medalionach, trójliściach (trefflach), wyrażony zostaje w symbolice koloru, przeciwstawia się sobie, nawarstwia, dekoruje, dopasowuje się z tysiącem znaczeń i tysiącem szczegółów. Teraz, z dystansu, bez okularów, bez drabin, bez żadnych przedmiotów wspierających nasze zawodne spojrzenie, nie widzimy nic; nic, prócz witraży całych w błękicie, zieleni i fiolecie. Nie rozumiemy, lecz jesteśmy oszołomieni!”).

¹⁶ „(...) kiedy słyszę muzykę lub czytam partyturę w myślach, wizualizuję odpowiadające [dźwiękom] kolory, które obracają się, zmieniają, łączą ze sobą, tak jak dźwięki obracają się, zmieniają, łączą jednocześnie...”

our noblest senses: hearing and vision, it shakes our sensibilities into motion, pushes us to go beyond concepts, to approach that which is higher than reason and intuition, that is, FAITH.

(Messiaen, 2001: 15)¹⁷

Messiaen głęboko wierzył i otwarcie manifestował swoje przekonanie o tym, że człowiek po zmartwychwstaniu, w nowym, przemienionym ciele będzie w pełni i nieustannie doświadczał *éblouissement*. Muzyka na ziemi ma stać się wehikułem, dzięki któremu już w stanie obecnym człowiek może doznawać częściowej radości życia w przyszłym świecie. W podsumowaniu swojego wystąpienia w Notre-Dame Messiaen wyjaśnił, dlaczego tak wielką wagę przykładał do relacji dźwięk–kolor i samego *éblouissement*. Pragnął, by jego twórczość stała się choć na moment przejściem ku temu, co jest poza, ku niewidzialnemu i niewyraźalnemu, które może być uobecnione poprzez dźwięk–kolor, i jest zwieńczone odczuciem *éblouissement* (Maas, 2007: 82).

Można zaryzykować twierdzenie, że taka muzyka staje się ikoną w znaczeniu umożliwienia uczestniczenia w tym, co ponadzmysłowe, jak sugeruje w swoim studium o *éblouissement* Sander van Maas (2007: 94). Wątek funkcjonowania ikony w opozycji do idola we współczesnej myśli filozoficznej rozwinął Jean-Luc Marion. Idol, jako przeciwieństwo ikony, jest przedstawieniem Boga, które jest w pełni dziełem człowieka. Nie ma w nim nic, co by nie pochodziło z ludzkiego wyobrażenia na temat Stwórcy. Spojrzenie na idola jest więc spojrzeniem samozwrotnym, bowiem odbite spojrzenie nie wnosi niczego nowego. Ikona z kolei pochłania ludzkie spojrzenie i unosi je dalej. Staje się wezwaniem i jednocześnie etycznym wyzwaniem dla człowieka. Ikonę można porównać z twarzą drugiego człowieka – nie odbieramy jej tylko wizualnie, lecz nadstawiamy także uszu, by przemówiła. Aspekt widzialności staje się mniej ważny, ponieważ ikona zaprasza do tego, co niewidzialne (Zawadzki, 2014: 136–153). Stąd muzyka Messiaena – „kolorowa” w sensie zmysłów wewnętrznych, lecz empirycznie niewidzialna – ma szansę stać się muzycznym ekwiwalentem ikony. Na korzyść tego założenia przemawia również pewna skromność kompozytora, który inspiracji szukał przede wszystkim w naturze i prawach akustyki. Jednak rozstrzygnięcie kwestii, na ile opera byłaby dziełem o walorach ikony, wymagałoby odrębnego studium.

¹⁷ „Pełna barw muzyka działa tak samo, jak witraże i rozety w Średniowieczu: są źródłem ośnienia, porażenia, oszołomienia. Dotykając w jednym momencie naszych najszlachetniejszych zmysłów: słyszenia i widzenia, wprowadza naszą wrażliwość w ruch, pcha nas do wyjścia poza koncepty, do zbliżenia się do tego, co jest wyżej niż rozum i intuicja, tj. do WIARY”.

W ostatniej scenie utworu konający Franciszek wspomina spotkanie z Aniołem-Muzykiem. Wspomnienie to staje się natchnieniem do modlitwy: „Panie, oświeć mnie Twoją Obecnością! Uwolnij mnie, odurz mnie, ośleń mnie Twoim nadmiarem Prawdy!”¹⁷. Po tych słowach, według instrukcji zapisanej w partyturze, miejsce spoczynku Świętego zalewa skoncentrowany szept oślepiającego światła. Śpiew i gra Anioła stają się dla św. Franciszka przejściem – *passaggio* – prowadzącym od muzyki do mistyki, a moment śmierci jest ostatnim stopniem zjednoczenia z Bogiem. Nie bez powodu zatem Messiaen w końcowej scenie wprowadza reminiscencję V – mistagogicznego obrazu opery.

Kolor i obraz w dźwięku

Należałoby rozważyć kwestię, jakimi konkretnie środkami – prócz nadania *modi* własności kolorystycznych – Messiaen przekłada *éblouissement* na muzykę. Pomiędzy tego, że kompozytor nie wyjaśnił wprost, w jaki sposób chciałby osiągnąć ten efekt, możemy na podstawie wcześniej cytowanych wypowiedzi wymienić kilka cech idiomu stylistycznego, które mogłyby się łączyć z tym wrażeniem. Jedną z nich jest operowanie rejestrami. Pojawienie się Anioła jest zapowiedziane szybkimi *glissandami* w górę w smyczkach i w partii fal Martenota (od numeru 60.) (Messiaen, 1988–1992). Zwiastunem wkroczenia *sacrum* do *profanum* są również permutacje symetryczne, jako odzwierciedlenie naruszenia kierunkowości czasu, powierzone fletowi piccolo i pozostałej grupie fletowej (numery 55., 57., 59.) (Messiaen, 1988–1992)¹⁸. Wykonywane jakby beznamiętnie – jak zauważa Siglind Bruhn – są symbolem całkowitej odmienności Anioła (Bruhn, 2008: 188). Kolejną cechą – dostrzegalną już po pierwszym przesłuchaniu – jest specyficzny dobór instrumentarium. W momencie poprzedzającym śpiew Anioła-Muzyka instrumentacja wyraźnie gęstnieje, zwiastując nadejście *sacrum*. Muzyczna zapowiedź jest tak potężna w brzmieniu, że można by ją uznać za symbol *mysterium tremendum* z koncepcji religiologicznej Rudolfa Otto (takty 64.–66.) (Messiaen, 1988–1992;

¹⁸ Permutacje symetryczne to autorski wynalazek Messiaena – swoiste laboratorium muzycznego czasu. Kompozytor tworzył serie wartości rytmicznych ułożonych od najkrócej trwającej do najdłuższej. Takie zestawienia symbolizowały jednoczesny upływ czasu, ale także jego „zatrzymanie”, ponieważ każda następująca wartość zawierała w sobie poprzednią. Zestawione obok siebie pozostawały w asymetrycznej relacji czasowej. Messiaen „rozbijał” serię, tworząc układy symetryczne, np. zestawiając obok siebie pierwszą i ostatnią wartość, drugą i przedostatnią itd., tworząc swoisty układ „wachlarzowy” (Darbyshire, 1988: 46).

Otto, 1993). W obsadzie znajduje się bogaty zestaw instrumentów dętych drewnianych (m.in. flet piccolo i flet *en sol*), potężna w brzmieniu grupa instrumentów dętych blaszanych z potrójnym puzonem oraz tubą, 10-głosowy chór prowadzony we wzrastającej dynamice, w grupie smyczkowej początkowo *divisi* w pierwszych i drugich skrzypcach, potrójne w altówkach i wiolonczelach, oraz instrumenty perkusyjne: trójkąt, podwójne dzwony, gong i tam-tamy¹⁹. Ta ostatnia grupa wydaje się najbardziej istotna dla spotęgowania wrażenia *éblouissement*. Messiaen podkreśla tajemniczość brzmienia instrumentów perkusyjnych:

Ces instruments nous offrent la puissance, la poésie et l'irréalité, autant les vibraphones avec leur résonance vibrée que les gongs, les tam-tams et les cloches avec leur halo d'harmoniques, leurs résultantes de fausses fondamentales et autres phénomènes sonores très complexes qui nous rapprochent d'ailleurs de certains bruits énormes et étranges de la nature comme les cascades et les torrents de montagne.

(Messiaen, 1986: 61)²⁰

Najatrakcyjniejszą jakością tego zestawu instrumentarium z punktu widzenia Messiaena jest zjawisko rezonansu. To właśnie halo – aureola dźwiękowa – staje się słyszalnym ekwiwalentem wizualnego symbolu świętości. Tę samą właściwość przypisuje kompozytor falom Martenota, które mogą stworzyć eteryczną poświatę dźwiękową (Messiaen, 1986: 62). Instrument ten w spektaklu Messiaena gra rolę wioli, na której Anioł wygrywa swoją niebiańską muzykę, prowadząc figuracje oparte na *modi*. W tle brzmi czysty akord *C-dur*, rezonujący w wokalizie chóru, który staje się symbolem obecności Boga, podobnie jak w poprzednich obrazach opery, gdzie wypowiedzi Chrystusa w muzycznym opracowaniu były prezentowane przez zespół wokalny. Nie bez znaczenia pozostaje również wybór tonacji: *C-dur* kojarzy się z prostotą, naturalnością, klarownością, a także majestatem, jak np. w *Symfonii Jowiszowej*, KV 551 Wolfganga Amadeusza Mozarta – ulubionego kompozytora Messiaena.

¹⁹ Tam-tam to instrument o nieokreślonej wysokości. Jego charakterystyczną cechą jest rezonans, a więc właściwość zatrzymania w swoim brzmieniu dźwięków orkiestry. Aby kolejne współbrzmienia orkiestry nie nakładały się na siebie, tam-tam musi być tłumiony. Działa podobnie do prawego pedału fortepianu, powodując przedłużenie dźwięków dobiegających z zewnątrz oraz ich nawarstwianie się (Drobner, 1997: 225).

²⁰ „Instrumenty te dają nam moc, poezję i nadprzyrodzoną jakość: wibrafony z ich drżącym rezonansem, gongi, tam-tamy, dzwony z ich halo alikwotowym i brakującą częstotliwością podstawową, i inne bardzo skomplikowane zjawiska dźwiękowe, które przybliżają nas do potężnych i dziwnych odgłosów natury, jak wodospad czy górskie strumienie”.

Na tle rezonującego wibrafonu – w dźwiękowej aureoli – Anioł kieruje pierwsze słowa do Franciszka: „Ach! Bóg olśniewa [oślepia] nas nadmiarem Prawdy”. Westchnienie zostaje zilustrowane skokiem oktawowym – symboliczną figurą w porządku wertykalnym, po czym kolejne słowa rozbrzmiewają w oparciu o konstrukcję trytonową – kwarta zwiększona, idealna połowa oktawy to ulubiony interwał Messiaena. W jego języku muzycznym trytonowe zakończenie frazy to rodzaj najczęściej występującej kadencji (Kaczyński, 1984: 34). Fragment ten wykorzystuje najbardziej podstawowe według kompozytora *modi* – 2. i 3. w trzeciej transpozycji. „*Mode* 2. – jak pisał kompozytor – rozwija się wokół fioletoń, błękitu i fioleto-wopurpurowego” (Messiaen, 1986: 45). Kolor fioletowy jest ulubioną barwą kompozytora, ponieważ stanowi połączenie dwóch skrajności: gorącej czerwieni i chłodnego błękitu (Messiaen, 1986: 46). *Mode* ta odwołuje się również do wyglądu Anioła z przedstawienia Fra Angelico. Poślaniec boski ma na skrzydłach pasma w tych odcieniach kolorystycznych. Messiaenowską predylekcję do wskazanych barw wykorzystał w swojej realizacji scenicznej z 2009 roku Pierre Audi, wyposażając Anioła w dwa pale: koloru czerwonego i niebieskiego, symbolizujące niebiański instrument.

Słowo w dźwięku

Kompozytor nie tylko odzwierciedla w muzyce barwne fenomeny, ale także konkretne znaczenia tekstu. Obok melodyki posługuje się w tym celu również tworzywem rytmicznym. Środkowej sylabie w wyrazie *vérité* kompozytor przypisał tzw. wartość dodaną, która literalnie oddaje „nadmiar Prawdy”. Symbolicznie i tradycyjnie traktuje Messiaen również rejestr. Tam, gdzie w tekście mowa o Bogu, fraza kończy się na wysokich dźwiękach. Szczególnie wyraźne jest to w przypadku następującego zdania: „Mówisz do Boga muzyką: on odpowie ci muzyką”. Ma ono budowę symetryczną – Messiaen zachowuje tę lustrzaność w budowie linii melodycznej. Pierwsza część umuzyczniona jest frazą opadającą i kończy się na g^1 na tle akordu *Es-dur*, zaś druga ma kierunek wznoszący oraz jest zwieńczona g^2 , rozbrzmiewającym w otoczeniu klasteru. Kolejne wersy: „Poznaj radość błogostawionych poprzez słodycz kolorów i melodii” prowadzą poprzez rozłożony trójdźwięk zmniejszony aż do najwyższego dźwięku w ambitusie Anioła – as^2 utrzymanego w dynamice *ff* na słowie *couleur* i ponowne zwiększenie wolumenu od *f* do *ff* na słowie *mélodie*, które ma przypisany motyw złożony z dźwięków *e-es-des-c-b*. Środkowe dźwięki tej krótkiej myśli muzycznej (*es-des-c*) pojawiają się pod koniec pierwszej frazy

w grze Anioła na wioli. Messiaen – podwójną kulminacją, najpierw prowadzącą do „koloru”, potem do „melodii” – podkreśla istotność synestezyjnego postrzegania fenomenów zmysłowych. Tu znajduje się jego muzyczna definicja *éblouissement*.

Kolejna fraza – zakończona w tonacji *Es-dur* – oparta jest na czterodźwięku zmniejszonym. Budowanie linii melodycznej z dźwięków tego współbrzmienia nie jest przypadkowe. Czterodźwięk zmniejszony jest jedną z zamkniętych formuł harmoniczych. Jego składniki powtarzać można przechodząc przez wszystkie oktawy: *e-g-b-cis(des)*. Nie mają również początku ani końca. W tym sensie stają się figurą wiedzy tajemnej, wyrażając „sekrety chwały” (*les secrets de la gloire!*). Z kolei akord *Es-dur*, brzmiący konsonansowo i majestatycznie, może oznaczać nadzieję odsłonięcia Prawdy. „Usłysz muzykę niewidzialnego”, powiada następnie Anioł. Jego wypowiedź kończy mało „substancjalny” akord *g-moll*, postawiony na tercji i dobarwiony dźwiękiem *as*, który symbolicznie oddaje ulotność niebiańskiej muzyki.

Aniołowi kontrapunktuje ptasi śpiew. Po pierwszym zwrocie do św. Franciszka, opartym na trytonie, następuje ponad 30 taktów ptasiego *intermezzo*. Stanowią one odzwierciedlenie synchronii autonomicznych ptasich głosów, które, choć niezestrojone rytmicznie w naturze, tworzą według kompozytora doskonałą harmonię (Messiaen, 1986: 87). Grupa instrumentów dętych drewnianych – przede wszystkim flet piccolo i flety – oraz smyczki imitują równocześnie śpiew ptaków z Nowej Kaledonii oraz Japonii, m.in. zosteropsa, japońską *hòake*, gajówkę ogrodową, kapturkę (inaczej pokrzewkę czarnołbistą) oraz gerygone. Skrzydlaci bracia reagują bardzo żywiołowo na obecność Anioła. Całe stworzenie w lesie, w którym modli się św. Franciszek, drży od słów Boskiego posłańca. Świat reaguje na obecność *sacrum* i oczekuje Zbawiciela, co nasuwa skojarzenie ze słynnym fragmentem z pism św. Pawła: „Stworzenie bowiem zostało poddane marności – nie z własnej chęci, ale ze względu na Tego, który je poddał – w nadziei, że również i ono zostanie wyzwolone z niewoli zepsucia, by uczestniczyć w wolności i chwale dzieci Bożych. Wiemy przecież, że całe stworzenie aż dotąd jęczy i wzdycha w bólach rodzenia” (Rz 8, 20–22).

Éblouissement wyrażone zostaje zatem na kilku poziomach dzieła scenicznego. W tworzywie wizualnym niebagatelną rolę odgrywa operowanie światłem scenicznym, a także kolorowy kostium Anioła. W muzyce barwy tworzą: *modi*, dobór instrumentów, symbolicznie traktowane akordy – *A-dur* (nr 48), które pojawia się tuż po wzniesionej przez Franciszka modlitwie; *Es-dur* – które często wieńczy wersety wypowiedziane przez Anioła; oraz *C-dur*, będące tłem dla anielskiej improwizacji na wioli. Warto zwrócić uwagę, że podstawowe dźwięki tych współbrzmień ułożone od *a* do *es* zamykają się w trytonie i tworzą akord zmniejszony. W tworzywie melodyczno-rytmicznym obserwujemy permutacje symetryczne na skali

dwunastotonowej, które symbolizują wyjście z ziemskiego czasu. Wielkie znaczenie ma również walor sopranowego głosu Anioła, jaśniejący barwą na tle pozostałych, wyłącznie męskich głosów. Partia ta staje się również w układzie wertykalnym znakiem *sacrum* i symbolem muzycznego pośrednictwa między człowiekiem a Bogiem. Mediacja ta w samym dziele Messiaena odbywa się na kilku poziomach: w jego muzycznej teologii, idiomie kompozytorskim oraz naocznie w postaci anielskiej, jaką wprowadza do swojej jedynej opery. Obecność Anioła jest zawsze zwiastunem wewnętrznej przemiany bohaterów, począwszy od sceny, w której św. Franciszek pokonuje strach przed chorobą Trędowatego, aż po mistyczne doświadczenie Asyżanina, wywołane grą boskiego posłańca.

Wydaje się, że Messiaenowi nie chodziło tylko o sugestywne przedstawienie momentu przemienienia św. Franciszka, lecz przede wszystkim – o jednoczesną transfigurację słuchacza poprzez bezpośrednią percepcję polisensoryczną²¹. Estetycznym środkiem – swoistym *passaggio* – który ma prowadzić do transfiguracji, było *éblouissement*, wrażenie towarzyszące doświadczeniu mistycznemu. W operze Messiaena jest ono efektem wielopoziomowego współdziałania kilku mediów, przeplatających się wzajemnie: muzyki, słowa, obrazu, tańca, ale także fuzji elementów z różnych kultur. Posługując się narzędziami intermedialności skonstruowanymi przez Wernera Wolfa, można by odnaleźć w utworze następujące rodzaje relacji: 1) libretto–literatura – transpozycja intermedialna (proces adaptacji); 2) muzyka–słowo – kombinacja intermedialna; 3) dźwięk–obraz – transmedialność w formie kolorystyki oraz odniesienie implicytne jako imitacja sztuk plastycznych poprzez uprzestrzennienie muzyki (synestetyczne tworzenie kombinacji kolorystycznych); 4) scenografia–obraz – transpozycja konkretnych dzieł malarskich na kostium i postawę głównego bohatera (Wolf, 2002: 28). To wzajemne przeplatanie się implicytnie zawiera się w założeniach samego gatunku opery, jednak w przypadku Messiaena być może ważniejszą kwestią jest intermedialność samego tworzywa dźwiękowego. To właśnie muzyka wyznacza czas (poprzez nacechowane symbolicznie figury rytmiczne, np. rytmy nieodwracalne jako znak wieczności) oraz przestrzeń (poprzez

²¹ Motyw przemienienia, zarówno tego na górze Tabor, jak i przyszłego przebóstwienia człowieka, jest jednym z ulubionych wątków wiary chrześcijańskiej, a może nawet pewną obsesją artystyczną Messiaena. Kompozytor poświęca mu w całości swoje wielkie oratorium *La Transfiguration de Notre Jésus-Christ*, które poprzedziło skomponowanie opery (Maas, 2007: 83).

naddany element kolorystyczny) doświadczenia *éblouissement*. Muzyka, otwierając się na nieswoiste dla siebie jakości, traci swoją substancjalność, jednak potęguje swoją energię znaczeniową. Transgresyjny charakter opery, dynamiczna mozaikowość medialna, miała być dla widza oszalamiająca, zaś obecne w niej miejsca graniczne stają się „pustymi” przestrzeniami, przez które prześwieca, wyjawia się coś nieznanego, a co jest źródłem osłepienia. Plurimedialność – powołana do życia w akcie wystawienia scenicznego – nie tylko staje się samym narzędziem *éblouissement*, ale, poprzez zwielokrotnienie mediów i jednocześnie ich osłabienie, wpływa na bezpośredniość przekazu i zmniejszenie dystansu między widzem a dziełem. Na tę cechę intermedialności zwrócił uwagę Éric Méchoulan, określając jej oddziaływanie jako bezpośrednie, „natychmiastowe” (*l’immédiat*) (Méchoulan, 2003: 13, 15, 22), wkraczające w obszar egzystencji, mniej zaś skoncentrowane na eksponowaniu – jak dopowiada Andrzej Hejmej – „materialności mediów, strategii i mechanizmów artystycznej mediatyzacji” (Hejmej, 2013: 115).

Podobnie o swoim języku muzycznym pisał sam kompozytor. Wyjaśniając pewne symbole ukryte w tkance dźwiękowej, mianowicie ograniczoną ilość transpozycji skal i rytmy nieodwracalne jako tajemne i zamknięte formuły, podkreślał jednocześnie, że ich znajomość nie jest odbiorcy potrzebna:

(...) w czasie koncertu [słuchacza] nie będzie interesować zagadnienie nietranspozycyjności i nieodwracalności (...). Być oczarowanym – to będzie jego pragnienie. I tak właśnie się stanie: słuchacz ulegnie mimo woli dziwnemu czarowi niemożliwości, wrażeniu wszechobecności tonalnej w nietranspozycyjności – pewnej jedności ruchu w nieodwracalności (początek i koniec stają się jednym – identyfikują się) – wszystkim, co stopniowo prowadzi go do tego rodzaju „tęczy teologicznej” – poszukiwanego języka muzycznego, któremu pragniemy nadać teoretyczną podbudowę²².

(Messiaen, 1973: 145)

Saint François d’Assise niesie w sobie tak wiele bogactw znaczeniowych, ukrytych na granicy słowa, muzyki i obrazu, że każda próba odczytania wydaje się niepełna, wręcz uboga i bezsilna. Niniejsze rozpoznania ograniczają się do zasygnalizowania potencjału intermedialności jako narzędzia badania samej „instrukcji” kompozytora zawartej w librecie, uwagach i zapisie nutowym partytury. Claus Clüver – nie bez racji – zaznacza potrzebę badania fenomenu opery w jej żywole scenicznym jako efektu performatywnej fuzji mediów, pracy kompozytora, reżysera, dyrygenta, scenografa, choreografa itd. (Clüver, 2007: 24–25). Takie ujęcie dzieła Messia-

²² Cytat przytaczam w przekładzie Józefa Świdra.

ena niewątpliwie jest zadaniem koniecznym, jednak przekraczającym ramy tego krótkiego studium. Najważniejsze – z obranego punktu widzenia – wydaje się podkreślenie duchowego i teologicznego wymiaru, jaki w zakrojonym projekcie Messiaena – dzięki intermedialności gatunkowej oraz tej ukrytej w idiomie kompozytorskim – zyskuje opera. Muzyka i śpiew na powrót stają się łącznikiem między ziemią a zaświatami, podobnie jak w *Orfeuszu* Claudia Monteverdiego, zaś inkrustowana barwnymi konstelacjami melodyka, niesiona przez głos i instrumenty, zamienia się w audialną ikonę, która stanowi wyraz jednoczesnej nadziei oraz tęsknoty za tym, co Niewyraźalne.

Bibliografia

- Antoine, Louis. *Lire François d'Assise*. Paris: Éditions franciscaines, 1967.
- Benson, Alan. *Olivier Messiaen: The Music of Faith* (film dokumentalny). London Weekend Television, 1986.
- Biblia Tysiąclecia*. Red. ks. Kazimierz Dynarski SAC, Maria Przybył. Poznań: Wydawnictwo Pallottinum, 2012.
- Bruhn, Siglind. *Messiaen's Interpretations of Holiness and Trinity. Echoes of Medieval Theology in the Oratorio, Organ Meditations and Opera*. Hillsdale: Pendragon Press, 2008.
- Clüver, Claus. „Intermediality and Interart Studies”. *Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Eds. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer. Lund: Intermedia Studies Press, 2007. 19–37.
- Darbyshire, Ian. „Messiaen and the Representation of the Theological Illusion of Time”. *Messiaen's Language of Mystical Love*. Ed. Siglind Bruhn. New York–London: Garland Publishing, 1998. 33–51.
- Dingle, Christopher Philip. „Frescoes and Legends: The sources and Background of Saint François d'Assise”. *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. Eds. Christopher Philip Dingle, Nigel Simeone. Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2007. 302–304.
- Drobner, Mieczysław. *Instrumentoznawstwo i akustyka*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1997.
- Hejmej, Andrzej. *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków: Universitas, 2013.
- Huston Bell, Carla. *Olivier Messiaen*. Boston: Twayne Publishers, 1984.
- Kaczyński, Tadeusz. *Messiaen*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984.

- Keym, Stefan. *Farbe und Zeit: Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens Saint François d'Assise*. Hildesheim–Zürich–New York: Olms, 2002.
- Maas van, Sander. „Forms of love: Messiaen's aesthetics of *éblouissement*”. *Messiaen Studies*. Ed. Robert Sholl. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 78–100.
- . *The Reinvention of Religious Music: Olivier Messiaen's Breakthrough Toward the Beyond*. New York: Fordham University Press, 2009.
- Méchoulan, Éric. „Intermédialités: le temps des illusions perdues”. *Intermédialités* 1 (2003): 9–27.
- Messiaen, Olivier. *Conférence de Bruxelles*, Paris: Alphonse Leduc, 1960.
- . *Lecture at Notre-Dame*. Trans. Timothy J. Tikker. Paris: Alphonse Leduc, 2001.
- . „Première note de l'auteur”. *Couleurs de la cité céleste*. Paris: Alphonse Leduc, 1963.
- . „Saint François d'Assise. Scènes franciscaines en trois actes et huit tableaux” (libretto). Commentaire littéraire et musical de Harry Halbreich (1992), complété et augmenté par Hélène Cao pour cette édition (2004). *L'Avant-Scène Opéra*. „Saint François d'Assise” 223 (2004): 11–49.
- . *Saint François d'Assise: scènes franciscaines: opéra en 3 actes et 8 tableaux/poème et musique d'Olivier Messiaen*. T. 1–5. Paris: Alphonse Leduc, 1988–1992.
- . „Technika mojego języka muzycznego”. Przel. Józef Świder. *Res Facta* 3 (1973): 135–242.
- . *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. T. 1. Paris: Alphonse Leduc, 1994.
- Messiaen, Olivier, Claude Samuel. *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Belfond, 1986.
- Otto, Rudolf. *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*. Przel. Bogdan Kupis. Wrocław: Thesaurus Press, 1993.
- Pople, Anthony. „Messiaen's Musical Language: an Introduction”. *The Messiaen Companion*. Ed. Peter Hill. London–Boston: Faber and Faber, 1995.
- Shenton, Andrew. „Speaking with the Tongues of Men and Angels: Messiaen's *langage communicable*”. *Messiaen's Language of Mystical Love*. Ed. Siglind Bruhn. New York–London: Garland Publishing, 1998. 225–246.
- Św. Tomasz z Akwinu. *Summa teologiczna. Prawo (1–2. 90–105)*. Przel., w objaśnienia i skorowidze zaopatrzył Pius Bełch OP. London: Veritas, 1985.
- Wolf, Werner. „Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”. *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Eds. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart. Amsterdam–New York: Editions Rodopi, 2002. 13–34.
- Zawadzki, Andrzej. *Obraz i ślad*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.

Theology on the Crossroads of a Word, Music and Image. The Case of Olivier Messiaen's Opera *Saint-François d'Assise*

Summary

The article examines intermediality as a means to express the theological-like experience of *éblouissement* (dazzlement), pertinent in Messiaen's *Saint François d'Assise*, which has aesthetical roots, but guides a listener to a mystical breakthrough toward the "beyond". Intermediality functions as an intrinsic quality of the *genre* of the opera, but also has a deep impact on Messiaen's musical language, which is strongly inspired by word (in rhythm) and image (the coloured properties of musical scales, originally named *modes*). The opera also incorporates elements of other cultures and ways of thinking, for example Indian rhythms exposed as religious symbols of time and eternity are enriched by Thomas Aquinas's philosophical background and the theologian's thinking about artistic means to convey God's message. The richness of the intertwined media – while reciprocally weakened by their multiplicity – should express the dazzlement experienced by Saint Francis on stage. Eventually it seems that Messiaen's aim was imprinting the same feeling in the audience.

Keywords: comparative literature, intermediality, word and music studies, theology, opera, Olivier Messiaen, Francis of Assisi

Słowa kluczowe: literatura porównawcza, intermedialność, związki muzyki z literaturą, teologia, opera, Olivier Messiaen, św. Franciszek z Asyżu

Natalia Kotarba (z domu Niciejewska)
Uniwersytet Jagielloński

**Zapisać świat, by odnaleźć siebie...,
czyli o roli słowa w *Gestach* Ignacego Karpowicza
oraz *Kraju bez kapelusza* Dany'ego Laferrière'a**

Nie w tym rzecz, by odejść,
wędrować w ciągu dni, miesięcy,
nawet lat – rzecz w tym,
by wrócić i na dawnym miejscu
odnaleźć siebie.
(Wojtyła, 2004: 419)

Przedmiotem artykułu jest porównanie konstrukcji fabularnej i struktury dwóch dzieł literackich: *Gestów* Ignacego Karpowicza oraz *Kraju bez kapelusza* Dany'ego Laferrière'a¹. W tych, tak dalekich pod względem geograficznym, a jednak tak fabularnie zbieżnych, tekstach pojawia się element funkcjonujący na szczególnych prawach. Elementem tym jest *słowo*, stanowiące nie tylko podstawowy budulec konstrukcyjny, ale również pomagające w tworzeniu (odzyskiwaniu) tożsamości bohatera/ów i obrazu jego/ich najbliższego otoczenia.

¹ Dany Laferrière – ur. w 1953 roku na Haiti. Zaczynał jako dziennikarz prasowy i radiowy. W 1976 roku, po zamordowaniu przez reżim Duvalierów jego przyjaciela, wyemigrował do Kanady, a potem do Stanów Zjednoczonych. Zadebiutował w 1985 roku prowokacyjną powieścią *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*. Charakterystycznymi cechami pisarstwa Laferrière'a są humor, swoista pikanteria oraz ironiczny dystans, z jakimi traktuje poważne skądinąd kwestie tożsamości, emigracji i kondycji rodzinnego kraju zdevastowanego przez dyktaturę. W Polsce poza jego debiutem ukazał się także *Smak młodych dziewcząt*. W 2009 roku Laferrière otrzymał Nagrodę Médicis za powieść *L'Énigme du retour*. Jest także autorem scenariuszy filmowych, kilka z jego powieści zostało zekranizowanych.

Oba analizowane utwory, choć przynależą do różnych gatunków literackich, łączy występująca w nich 1-osobowa narracja oraz „sytuacja komunikacyjna”. *Gesty* Ignacego Karpowicza to rodzaj fikcjonalnej autobiografii². Wykreowany przez autora 40-letni Grzegorz, mieszkający w Warszawie, wzięty reżyser teatralny, dramaturg i scenarzysta, który po telefonie matki zasmuconej śmiercią psa przyjeżdża do domu rodzinnego w Białymstoku, wychodząc od obserwacji obecnych zdarzeń, zaczyna spisywać swe całonocne doświadczenia w formie krótkich historii-anegdot, w których terażniejszość styka się z wydarzeniami minionymi. Mamy tu zatem do czynienia z wykreowaną narracją 1-osobową (autobiograficzną). Z kolei *Kraj bez kapelusza* to bez wątpienia – pomimo trudności z jednoznaczną klasyfikacją gatunkową tekstu³ – proza autobiograficzna. Kanwą opisywanych wydarzeń stały się bowiem rzeczywiste doświadczenia autora-dziennikarza, który po przejściu władzy przez dyktaturę Duvalierów został zmuszony do emigracji, a po dwudziestu latach powraca z Montrealu do rodzinnego Port-au-Prince na Haiti.

Wykazane różnice gatunkowe okażą się jednak w tej analizie drugorzędne. Przedmiotem badania będzie bowiem problem i mechanizmy budowania auto-narracji, kreowania narracji autobiograficznej (nieważne czy rzeczywistej, czy fikcjonalnej) przez podmiot, który po latach spędzonych w oddaleniu od domu rodzinnego, powraca do niego oraz – przede wszystkim – waga SŁOWA w budowaniu tejże opowieści. Elementem łączącym analizowane fabuły, poza 1-osobowym narratorem, jest także sytuacja, w jakiej znajdują się opowiadający: powrót do domu po latach spędzonych w oddaleniu od niego.

² Choć w utworze tym można dopatrzeć się wielu zbieżności z biografią samego Karpowicza (wiek bohatera, wykonywany zawód, miejsce urodzenia itp.) dla zachowania spójności prowadzonego tu wywodu pominięty zostanie ten element analizy.

³ „*Kraj bez kapelusza* to wybuchowa mieszanka stylów i gatunków: literackiego reportażu, autobiografii, powieści satyrycznej i mitu. Nuty nostalgii przeplatają się tu z ironią i pastiszem, a pozornie lekka forma skrywa poważne polityczne i metafizyczne wątki. Laferrière ma własny, rozpoznawalny ton, który czyni zeń jednego z najważniejszych współczesnych pisarzy haitańskich” (<http://www.karakter.pl/ksiazki/kraj-bez-kapelusza>).

Sposoby funkcjonowania słowa

Gesty Ignacego Karpowicza⁴ stanowią rodzaj prozatorskiego tautogramu⁵. Każda część opowiadanej historii ujęta w cząstki, skonstruowane na kształt rozdziałów, opatrzona została pojedynczym słowem, rozpoczynającym się na literę G., będącą jednocześnie inicjałem imienia głównego bohatera powieści – zarazem narratora – Grzegorza.

Moje życie wydaje mi się pozbawione treści. Dlatego staram się nadać mu formę. Mam czterdzieści lat, postanowiłem ubrać te lata w słowa, po słowie na rok. (...) Zastanawiam się nad kluczem, klucz nie jest tak naprawdę ważny, mimo to zacząłem: od imienia, Grzegorz⁶, a właściwie to moi rodzice zaczęli od imienia. Imię ustaliło formę, słowa przyszły same, jak rzeczy, jak rzeczy, prawie namacalne, siódma litera alfabetu.

(K: 252)

Lektura każdej kolejnej partii tekstu opatrzonej odpowiednim hasłem na literę G. (np. gałęzie, ganek, góry, granice, garnitur) przynosi porcję informacji o obecnej sytuacji bohatera, a także dostarcza wiedzy na temat jego przeszłości. Litera G. staje się zatem „literą prowadzącą, czymś na kształt kategorii poznawczej” (Krytycznym okiem...). W tej „gramatyce życia, książce o jego porządkowaniu” wybrane słowa stają się „hasłami wywoławczymi”, w których ogniskują się znaczące elementy biografii bohatera. Znamienne również, że tych słów, pod którymi ukrywają się kolejne opowieści, jest dokładnie 40. Tak jakby na każdy rok życia bohatera przypadało jedno słowo, jedna historia. Jego systematycznie podejmowana refleksja, prowadzona w kontekście wybranych słów, składa się w komplementarną całość, rodzaj szkicu osobowościowego, choć nie zawsze prowadzonego z dbałością o chronologię. Wrażenie porządku, spójności (odczytywanego także jako analogia do sukcesywnie wypracowywanej i osiągniętej ostatecznie spójności tożsamościowo-świadomościowo-

⁴ W dalszej części pracy cytaty z *Gestów* będą oznaczone pierwszą literą nazwiska autora (K).

⁵ „Tautogram – (gr. *tautó* = to samo + *grámma* = zapis) tekst, w którym wszystkie wyrazy rozpoczynają się tą samą literą” (Głowiński i in., 1988: 521).

⁶ Imię Grzegorz (gr. γρηγορέω – „być czujnym”) okazuje się znaczące dla interpretacji tekstu. Wszak bohater nieustannie poddany jest rozmaitym napięciom, cały czas analizuje, kontempluje, rozważa. „(...) Umiem wątpić we wszystko, każdemu memu krokowi towarzyszą wątpliwości. Dubito ergo sum. Nie umiem inaczej” (s. 141). Poza tym imię to także SŁOWO, które niekiedy pojmowane bywa jako klucz do tajemnicy całej osoby, zgodnie ze starożytnym *nomen omen*, por. K. Sikora. „Dźwięk, który nie jest nawet cząstką ciebie. Imię a tożsamość”. *Tożsamość człowieka*. Red. A. Gałdowa. Kraków 2000.

wej) potęguje lista tych słów zamieszczona na końcu dzieła. Słowa stają się więc tutaj nie tylko konstrukcyjnymi budulcami tekstu literackiego, ale cząstkami, z których w warstwie fabularnej bohater „od-budowuje” swoją tożsamość, poczucie własnej osobowej odrębności – „s-obości” (Jan Paweł II, 1980: 21).

Natomiast w *Kraju bez kapelusza* Laferrière’a⁷ słowo staje się zarówno elementem wyznaczającym formułę dzieła (poszczególne partie tekstu, podobnie jak u Karpowicza, opatrzone zostały konkretnymi słowami), jak i opisującym zastaną przez narratora rzeczywistość. Bohater, przybywając do domu, pragnie stworzyć opowieść o otaczającej go rzeczywistości i przez ten zabieg odnaleźć prawdę swego wnętrza. Mężczyzna określa siebie samego mianem „pisarza prymitywisty”, nawiązując do, tak znamiennego dla kultury Haiti, malarstwa prymitywistycznego⁸.

Prymitywizm dla modernistycznych artystów stanowił antytezę sztuki akademickiej, której wartości zaprzeczali. Wielbili natomiast dzieła prymitywne, szczególnie za ich wyrazistą ekspresję. Artyści modernistyczni wielbili prymityw jako podświadomy impuls kreatywny, nie stłumiony i nieokaleczony przez salony. Dzieło uznawano za prymitywne, gdy było od strony formalnej proste, a zarazem pełne życia lub silnych uczuć, które to cechy zatraciły się już w sztuce zachodniej.

(Little, 2005:102–103)

Malarstwo haitańskich prymitywistów to dzieła pozbawione perspektywy, w których wszystko rozgrywa się na pierwszym planie, a całość obrazu zbudowana zostaje ze zdziesiątkowanych, tłoczących się w centralnym punkcie osób i rzeczy. Przerównując swój twórczy wysiłek do artefaktu, jakim jest sztuka prymitywna, Laferrière niejako zdradza intencję swego dzieła: chęć stworzenia bezstronnego (pozbawionego perspektywy – „formy symbolicznej”) obrazu Haiti oraz zapowiada przyjętą metodę twórczą: pisanie na kształt malowania, zamiast tłoczących się postaci i rekwizytów – mnogość ich desygnatów, czyli SŁÓW.

Powrócić do siebie, by odnaleźć siebie

Obaj analizowani tu bohaterowie są do siebie podobni, będąc jednocześnie „swoi” i „obcy”. Fabuła i „warstwa problemowa” analizowanych tu tekstów sprowadza się

⁷ W dalszej części pracy cytaty z *Kraju bez kapelusza* będą oznaczone pierwszą literą nazwiska autora (L).

⁸ Więcej o haitańskim malarstwie prymitywistycznym patrz: Malraux (1985).

zatem zarówno do problemu języka jako konstruktów opisującego świat i budującego tożsamość jednostki, jak i do jeszcze bardziej fundamentalnych kwestii społecznych. Antagonizm „swój–obcy” to bowiem jedna z podstawowych kategorii w badaniach antropologicznych, „badaniach nad podstawowymi strukturami myślenia mitycznego i symbolicznego” (Benedyktowicz, 2000:121–192). Bohaterowie obu analizowanych tu tekstów pozostają wciąż na granicy. Ich tożsamość przez cały czas pozostaje naznaczona piętnem niespójności. Zbigniew Benedyktowicz, powołując się na ustalenia Rudolfa Otto, pisze o ambiwalencji jako cesze konstytutywnej dla obcych: „uczuciom strachu i grozy towarzyszy fascynacja (element *fascinans*), poczucie niezwykłości (element *mirum*), cudowności, wzniosłości numinosum (element *augustum*), odczuwanie wobec niego szacunku i czci. (...) Numinosum dany jest w przeżyciu jako tajemnica odpychająca i pociągająca zarazem. (...) Jest *mysterium tremendum et fascinans* (Benedyktowicz, 2000: 150).

Grzegorz Karpowicza, powracając do domu rodzinnego, kontempluje słowa, „odpominając” przeszłość, konfrontuje w tych refleksjach swoją sytuację obecną z doświadczeniami z przeszłości; w ten sposób tworzy się obraz jego „ja”. Proces tworzenia auto-opowieści pozwala bohaterowi również na odkrycie, scalenie własnej tożsamości. Grzegorz zdaje się bowiem być człowiekiem pozbawionym tego, co u Bergsona nazywa się *elan vital*. Wyznaje, że nie jest skory do podróży, a każda z odbytych wydaje mu się „niepotrzebną ekstrawagancją”. To człowiek, który poszukuje harmonii, porządku, własnego azylu, a jego największym nieszczęściem jest niemożność osiągnięcia tego marzenia. O przeszłości mówi: „Zapomniałem tamten czas, składnię naszego dzieciństwa, reguły gramatyki tamtej miłości i przyjaźni” (K: 23). Widać, że dręczy go pragnienie zaprowadzenia ładu, sprowadzenia wszystkich doświadczeń do kilku reguł i zasad. Jego głównym dylematem okazuje się problem z jednoznacznym zdefiniowaniem swej tożsamości:

Zdarza mi się zapominać, kim jestem i kim nie jestem. Imię i nazwisko, data urodzenia, adres zameldowania, zawód – to pamiętam. (...) Ale cała reszta: zbiory, grupy, podzbiory i poglądy, to wszystko jest płynne. Przypominam równanie z ogromną liczbą niewiadomych; nie potrafię siebie rozwiązać. Zасыpiam jako ateista, budzę się jako gorliwy chrześcijanin (...).

(K:138)

Panaceum na tę dysfunkcję w umiejętności samo-określenia okazać się ma, usytuowujące bohatera w przestrzeni słów ich znaczeń, spisanie własnej historii, na kanwie (dosłownie i w przenośni) wybranych „słów-kluczy”.

Dany Laferrière to – w przeciwieństwie do bohatera Karpowicza – typowy wędrowiec⁹, nie wyobrażający sobie życia w jednym miejscu¹⁰. Bohater usilnie zastanawia się jednak nad swym statusem¹¹, widzi swoją obcość¹², którą odczuwa także w kontaktach z najbliższymi¹³; chodzi do sklepu, boi się że nie będzie wiedział jak się zachować, co powiedzieć. Rozmawiając z przyjacielem, który podziwia jego obycie w świecie, narrator wypowiada znamienne zdanie: „Często nadrabiałem po prostu miną... Znałem słowa, ale nie znałem rzeczy” (L: 190). Ta uwaga jest ważna, pokazuje bowiem, jaką rolę w poznaniu świata i interpersonalnej komunikacji odgrywają słowa; z wypowiedzi tej wyczytać można następujący sens: od „mechanistycznej”, czysto intelektualnej znajomości słów, ważniejsza jest znajomość ich desygnatów, czyli całego przebogatego splotu wydarzeń, okoliczności, zwyczajów, **znaczeń**, które się pod nimi ukrywają. Laferrière opisuje miejsca zastane w formie porzrzuconych „historii/aneddot z pobytu na Haiti”, tworząc chronologiczny zapis, zawierający elementy dotyczące stanu jego ducha, ale prowadzona auto-opowieść jest odrobinę wybiórcza. Narrator opowiada co dzieje się z nim w chwili obecnej, co aktualnie myśli i robi, miejscami odwołując się do wydarzeń ze swego życia, które zdarzyły się przed jego wyjazdem, około dwudziestu lat wstecz. Poza jednym przypadkiem (lakonicznej relacji na temat śmierci i uczestniczenia w pogrzebie ojca) nie przywołuje wydarzeń/historii, które stały się jego udziałem w czasie życia na emigracji. Tylko raz wyznaje:

Czasem czułem się tam zupełnie samotny. Miałem ochotę wrzeszczeć. Nikogo, kogo znałbym wcześniej. Tak jakby nie było żadnego „wcześniej”. Jest tylko teraz. Ja lubię teraz. Chcę żyć tu i teraz, ale nie ma tu i teraz bez przeszłości.

(L: 210)

⁹ „(...) nie byłem tam, żeby się czegośkolwiek nauczyć. Byłem tam, żeby być gdzieś indziej niż tutaj. A teraz wyjechałem stamtąd, żeby być gdzieś indziej niż tam” (L: 212).

¹⁰ „Absolutny horror dla mnie to być zmuszonym do mieszkania całe życie w jednym kraju. Urodzić się i umrzeć w tym samym miejscu, nie umiałbym znieść takiego zamknięcia” (L: 209).

¹¹ „ Czy ludzi, którzy mieszkali zbyt długo za granicą, można wciąż uważać za Haitańczyków?” (L: 219).

¹² „(...) jestem wędrowcem, co w twoim języku oznacza, że nic nie rozumiem z tego, co dzieje się w kraju, że jestem zupełnie oderwany po dwudziestu latach za granicą, co zresztą może jest prawdą (...)” (L: 233).

¹³ „Nie możesz wiedzieć, nie było cię tutaj” (L: 109); „Nie, jeszcze nie rozumiałem, ale nie chciałem tego mówić panu Pierre’owi, nie chciałem go zawieść. Oto co oznacza spędzić ponad dwadzieścia lat poza krajem. Przestaje się rozumieć najbardziej elementarne sprawy” (L: 122).

Jego celem staje się zatem powrót do miejsca w czasie, w którym porzucił tę rzeczywistość rodzinnego miasta:

(...) to już dwadzieścia lat, jak nie oglądałem tych gwiazd. Nieba nie są do siebie podobne. Wspinam się na wzgórze Nelhio, z rękami w kieszeniach. Dokładnie w ten sam sposób, jak wtedy, kiedy miałem dwadzieścia trzy lata. Po de j u m u j ę moje życie w chwili, w której je zostawiłem.

(L: 96).

W innym miejscu z kolei mówi:

(...) Racing Club pokonał wczoraj wieczorem Violette dwa do zera. Co wprawia mnie w dobry humor z bardzo prostego powodu. W dzień mojego wyjazdu, dwadzieścia lat temu, Racing miał zmierzyć się z Violette. I teraz mam wrażenie, że przyjechałem w samą porę, żeby usłyszeć wynik. Jakbym nie wyjechał z kraju. Jestem napięty jak łuk. Czyham na najdrobniejsze doznanie, najlżejsze wrażenie, na wszystko, co da mi poczucie, że nigdy stąd nie wyjechałem. Chciałbym, żeby nic się nie zmieniło pod moją nieobecność. Chciałbym chyłkiem zająć miejsce pośród swoich, jak gdyby nigdy nic, jakbym nigdy ich nie opuścił. A jednocześnie nie wyrzekam się mojej podróży.

(L: 111)

Jego pragnieniem jest zatem stworzenie bezstronnej narracji dotyczącej opisywanej rzeczywistości, a równocześnie próba zobaczenia siebie jako w pewien sposób nieskazanego doświadczeniem emigracji, próba scalenia obu tych tożsamości, które wytworzyły się w nim wskutek tychże migracji. W czasie twórczych oględzin odkrywa jednak zaskakującą prawidłowość:

Jest jeszcze język... Tutaj mówimy po kreolsku i nawet nie wiemy, że mówimy po kreolsku, po prostu do siebie mówimy. To nie jest to samo, co w innym języku, nawet jak to jest francuski, i zwłaszcza kiedy różni się akcent. U siebie jesteś tylko w swoim ojczystym języku i w swoim akcencie. Są rzeczy, które potrafię powiedzieć wyłącznie po kreolsku. Czasem nie liczy się sens, liczą się słowa, z ich muzyką, zmysłowością, którą emanują, rozumiesz? Są takie słowa, których nie używałem od dwudziestu lat, czuję, jak brak mi ich w ustach. Chcę je zwinąć w ustach, przeżuwać i przełknąć... Jestem zgłodniały tych słów.

(L: 210–211)

Problem ponownego odkrycia/uspójnienia swej tożsamości okazuje się być w tym wypadku nierozzerwalnie związany z problemem języka, aktem słownej ekspresji, bowiem „za pośrednictwem języka, podobnie jak i – ogólniej – za pośrednictwem

kultury, ludzie wynajdują swoje światy i zamieszkują je. Ludzie potrafią – i muszą – wytwarzać swoje własne, *pełne znaczeń* światy mentalne” (Eller, 2012:108).

Słowo a akt ekspresji

Obu analizowanym wyżej powrotom towarzyszy stworzenie narracji na temat siebie i swego otoczenia. Grzegorz, główny bohater *Gestów*, usiłuje uporządkować otaczający go świat, utyskuje na brak dwudziestej piątej godziny każdej doby, godziny, w czasie której mógłby uporządkować i zapamiętać świat, a raczej ten fragment dostępny jego poznaniu. Mówi o sobie jako o jedynie „makiecie osoby, stojącej na emocjonalnym fundamencie, który stara się wypełnić treścią, trocinami i echami” (K: 163). Pomimo tego zewnętrznego usztywnienia, kreowania swego życia na kształt sztuki teatralnej, bohater nosi w sobie nieukojoną tęsknotę za szczerością przekazu, „jak kania dżdżu” pragnie zwierzyć komuś tajemnice swego wnętrza:

Zawsze pragnąłem mówić o tym, co mnie boli, mówić innym ludziom, w ramach zachowania podstawowej higieny psychicznej, takiego mycia rąk przed posiłkiem: zamiast wody słowa, miast mydła – kropka, też dezynfekuje. Nie udawało się, na początku nie było słów, odpowiednich słów, gdy pojawiały się słowa, znikał rozmówca.

(K: 194)

Pragnienie słownej ekspresji, opowiedzenia komuś „tajemnic swego serca” finalizuje się w akcie tworzenia tekstu opisującego jego własne życie. Grzegorz zdaje się patrzeć na swą historię okiem chłodnego analityka. Cały świat własnych doznań i uczuć sprowadza niemal do bilansu zysków i strat. Przypomniawszy sobie trudności, jakie miał z nauką czytania i pisaną, z lekką dozą ironii powątpiewa:

Prawdopodobnie nie werbalizowałem właściwie swoich pragnień. Skoro korek mylił mi się z kapslem, dlaczego zakładać, że w sprawach bardziej skomplikowanych nie popełniłem wokabularnych błędów.

(K: 8)

Te ściśle uporządkowane zwierzenia, których rytm wyznaczają poszczególne, wybrane słowa na literę G., zwierzenia odziane w szaty neutralnych zwrotów, pozbawionych patosu zdań, okazują się jednak skrywać ogromne bogactwo doznań i emocji, których siła tkwi nie w pompatycznym ekshibicjonizmie, lecz właśnie w tych ironicznych, podszytych sarkazmem, powściągliwych zwierzeniach, dowodzących bystrości i wrażliwości czyniącego je podmiotu. Bowiem, jak pisała Justyna

Sobolewska, „w świecie, który opisuje Ignacy Karpowicz, wszystko jest względne, wszystko da się podważyć, oprócz emocji i uczuć”.

U Dany’ego Laferrière’a sposób opowiadania, tok słownej ekspresji jest niezwykle żywiołowy, pełen emocji, energii, żywotności.

Od dawna czekałem na tę chwilę: móc zasiąść do pracy przy stole (koślawym stoliku pod mangowcem, w głębi podwórza), żeby opowiadać o Haiti, długo i spokojnie. Jeszcze lepiej mówić o Haiti na Haiti. Nie pisze, mówię. Pisze się duchem. Mówi ciałem. Odczuwam ten kraj fizycznie. Aż idzie w piętę. Rozpoznaję tu każdy dźwięk, każdy krzyk, każdy śmiech, każdą ciszę. Jestem u siebie (...). Dwadzieścia lat temu pragnąłem ciszy i prywatności. Dzisiaj nie jestem w stanie pisać, jeśli nie czuję dookoła siebie ludzi gotowych w każdej chwili przerwać moją pracę i zmienić jej kierunek (...). Miotam się jak szalony, podczas gdy dookoła mnie wszystko dzieje się tak powoli. Ledwie skończę jedną historię, napatacza się kolejna. Przelewają się.

(L: 14–15)

Bohater Karpowicza, Grzegorz, widzi swą nieprzystawalność do otaczającej rzeczywistości i za pomocą słów – będących desygnatami elementów rozpostartego przed nim krajobrazu – stara się jakoś tę rzeczywistość oswoić, odnaleźć związki pomiędzy nią a swoim życiem, po to, by móc uznać ją za swoją, tymczasem Dany Laferrière nie odczuwa takiej obcości, wręcz przeciwnie, wydaje się być bardzo związany ze swoim otoczeniem. Pragnie rozpląnąć się w jego atmosferze, klimacie i rytmie tak podobnym do tego, który bije w jego sercu:

Chcę stracić głowę. Stać się znowu czteroletnim smarkaczem. Popatrz, ptak przecina powietrze. Piszę: ptak. Spada mango. Piszę: mango. Dzieciaki grają na ulicy w piłkę między samochodami. Piszę: dzieciaki, piłka, samochody. Można powiedzieć: malarz prymitywista. Właśnie, pasuje, znalazłem. Jestem pisarzem prymitywistą.

(L: 15)

Bohater tworzący opowieść w *Gestach* Ignacego Karpowicza zdaje się wazyć każde słowo, oglądać je dokładnie ze wszystkich stron, przeglądać się w nim. Traktuje każde pozyskane „słowo-klucz” jako cenny budulec swej własnej tożsamości, który przekonać może, najbardziej – zdaje się – jego samego o istnieniu, wbrew towarzyszącej mu apatii i zniechęceniu, tajemniczej więzi ze światem. Tymczasem Laferrière’a nikt o takim związku z otaczającą go rzeczywistością nie musi przekonywać, ona istnieje, wpisana/wyryta głęboko w jego sercu.

Skaczą na główkę w morze znajomych dźwięków. Znana melodia, którą nuci się z łatwością, nawet jeśli od dawna nie słyszało się piosenki. Przepychanka słów i ryt-

mów w mojej głowie. Pływam bez wysiłku. Płynne słowa. Nie staram się zrozumieć. Umysł wreszcie odpoczywa. Jakby słowa przeżuwały to, zanim zostaną mi podane. Żadnej ości. Gesty, dźwięk, rytm, wszystko stanowi część mojego ciała. Cisza też. Jestem u siebie, to znaczy w swoim języku.

(L: 91)

Podjęty akt twórczy ma na celu jedynie uporządkowanie tego przebogatego i przeobfitego zbioru doznań i wrażeń, ich **werbalizację** i nieodłączną od niej **analizę**, czyli podział, w wyniku którego bohater, sam na własny użytek, będzie w stanie zauważyć istnienie w strukturze swej osobowości pewnych dysocjacji (związanych z pobytem na obczyźnie i powrotem do kraju, byciem na granicy dwóch światów, dwóch mentalności) i scalenie jej w jedną, komplementarną całość.

Słowo w kontaktach interpersonalnych

„Czy już zawsze będą między nami / gesty i słowa (...)” (Pasierb, 1989) – to wyrażające wątpliwość zdanie, zapamiętane z jednego z utworów poetyckich ks. Janusza St. Pasierba, stanowi idealne wprowadzenie do rozważań na temat obecnego w obu utworach problemu komunikacji interpersonalnej i roli, jaką odgrywa w niej *słowo*, przeciwstawiane *gestowi*, bo „gest łatwiej zobaczyć niż słowo. W obcowaniu z rzeczami, choćby i symbolicznymi, brak na ogół form pośrednich, cieniowania, niuansów, całej skomplikowanej gry prawdy i fałszu, bliskości i dystansu, gry, która z taką łatwością toczy się może w granicach mowy” (Rosiek, 2008: 58).

Grzegorz deklaruje, że nie pamięta pierwszego wypowiedzianego przez siebie słowa, zapewniając, że tymi, którzy je pamiętają, są rodzice, pamiętają je jednak „po swojemu, każde w innym pokoju i w innej przeszłości”. Ta poczyniona mimochodem uwaga uświadamia czytelnikowi rolę słowa w kontaktach interpersonalnych, nie tylko tych sprowadzających się do prostej wymiany informacji, ale takich opierających się na głębokim zrozumieniu. Karpowicz, nie artykułując tego co prawda wprost, daje w tym miejscu znakomitą definicję „nieporozumienia”, rozumianego przezeń jako „nie odczytanie tej samej treści, kryjącej się pod płaszczem określonego słowa”, czego powodem są zbyt duże rozbieżności (pojmowane przed wszystkim jako rozbieżności duchowe) pomiędzy jednostkami. Kontynuując niejako swą permanentnie podejmowaną refleksję nad współistnieniem słów i gestów, dostrzega istnienie w niektórych ludziach pociągającej tajemnicy, która sprawia, że jest on przekonany, iż „za tym co [ktoś] mówi, ukrywa się inny świat, pod słowami” (K: 143). Naśladując niejako Gombrowiczowskie „W poniedziałek: ja, we wtorek:

ja, w śróde: ja”, narrator wyznaje, że „wyciągnąwszy wnioski z dotychczasowego życia”, uznaje, iż pierwszym wypowiedzianym przezeń słowem, był właśnie zaimek „ja”. Tą deklaracją zapowiada przedmiot, a zarazem cel swej twórczej refleksji, którą będzie próba uporządkowania swego życia za pomocą słów.

Zajmujące są również jego błyskotliwe spostrzeżenia na temat specyfiki werbalizacji uczuć:

Nauczyłem się szybko, że odpowiedź na nie nie zależy od treści pytania, ale od osoby je stawiającej. Na przykład pytanie: kogo kochasz najbardziej na świecie? (...) Właściwa odpowiedź brzmiała: „Ciebie”. Często „Ciebie” nie wystarczało. Należało doprecyzować. Doprecyzowanie brzmiało: mamusię, tatusia, babcię, w zależności od tego, kto pytał.

(K: 9)

Zaimek zwraca uwagę na stosunki panujące pomiędzy dwoma podmiotami wypowiedzi, ustanawia/organizuje pewną relację (inaczej zwracamy się do osoby znanej – po imieniu lub zaimkiem osobowym, inaczej do osoby nieznaną – z dodaniem słowa „pan/pani”), rozmówcy Grzegorza domagali się jednak uszczegółowienia, doprecyzowania poprzez „rzeczownikowe” ich określenie. Tak jakby relacje, których swego rodzaju metonimią staje się tu ów „zaimek”, nie stanowiły dla nich wystarczającej wartości, a nastawieni materialistycznie, pragnęli ich namacalności, dążyli do odkrycia swej tożsamości poprzez utożsamienie (przez innych) lub auto-utożsamienie z wybranym rzeczownikiem określającym ich rolę w rodzinie. Tak jakby sami nie pewni siebie i swej tożsamości i potrzebowali zostać ukonstytuowani przez słowo. Kontynuację tej refleksji czytelnik odnajduje w kolejnym wspomnieniu narratora: „Matka zawsze zwracała się do mnie w mianowniku *synek*, jakby nie roszczać sobie pretensji do mojej osoby. (...) Ojciec zwracał się zawsze, rzadko, w wołaczu *synku*, jakby usiłując przywołać mnie do porządku, zdyscyplinować” (K: 196).

Od tych „teoretycznych uwag” na temat fenomenu słowa według Grzegorza, warto przejść do analizy jego relacji z ludźmi, sprawdzając, jak funkcjonuje tam komunikacyjna dychotomia (słowo/gest). Interesująco wygląda jego trudna relacja z matką. Opis ich komunikacji stanowi doskonałą ilustrację problemu przewagi komunikacji niewerbalnej nad werbalną. Ustalanie warunków, na jakich opierać się będzie wspólne mieszkanie tych dwojga, „dokonuje się [bowiem] poza słowami, jesteśmy uważni, skupieni. Jesteśmy bardzo profesjonalni, merytoryczni i delikatni” (K: 55). Bohater z bólem stwierdza, że „nie nauczył się jeszcze matki”. Trudność sprawia mu zestawienie obrazu matki z przeszłości z jej obecnym wyglądem fizycz-

nym i kondycją psychiczną. Tym, co pozwala mu scalić w jedno te dwa odmiennie funkcjonujące obrazy, są jej „gesty: gesty pospolite i niepowtarzalne” (K: 187). Przemiana ich relacji – ocieplenie wzajemnych stosunków – także dokonuje się kanałem pozawerbalnym¹⁴. Teraźniejszej trudnej relacji z matką narrator przeciwstawia niejako specyfikę komunikacji z Kasią, swoją pierwszą miłością. Przywołuje obrazy pełnej delikatności wymiany myśli, dotyków, drobnych gestów, oznak czułości i przywiązania. Osobliwą relację z bratem, w której pomimo ogólnie przyjętej wzajemnej wrogości, zdarzały się momenty bliskości, porozumienia, również opisuje w kategoriach dialektyki słowa i gestu, ukuwając na jej określenie termin „gesty oboczne, czyli inna forma wyrażająca przywiązanie, synonim braterskiej miłości, eufemizm” (K: 123). Choć stwierdza, że „misa, z której urobiono jego osobowość, jest pozbawiona patologicznych szczelin” (K: 184), bo w dzieciństwie nie był ani bity, ani na przykład molestowany przez ojca, widać, że czyni to z żalem. Cierpko zauważa, że „bliscy, zachowując się zwyczajnie i przyzwoicie, zmarnowali mu życie” (K: 185), bo pozbawili go możliwości czerpania życiowej energii z lizania „ran celnie zadanych”.

W *Kraju bez kapelusza* także znajdujemy refleksje dotyczące międzyludzkiej (werbalnej i niewerbalnej) komunikacji. Laferrière, który mówi o sobie, że jest jedynie „podglądaczem” (L: 178), opisuje niezwykle ciekawą scenę:

Zanim nawet usłyszę słowa, rozumiem. Najpierw mówi ciało. Robi to jak przyjaciel albo wróg. Czasem może być obciążone niespełnionymi pragnieniami. Wtedy mówi się, że jest pełne, aż pękają zmysły. Ciało może szeptać, krzyżeć, wyć, śpiewać, nie wymawiając jednego dźwięku. Może nawet wyrażać odwrotność tego, co mówią słowa. Zrozumieć człowieka można tylko, gdy chwyta się to, co chce powiedzieć, jeszcze zanim otworzy usta.

Oto mężczyzna, który schodzi ulicą Capois i robi nieokreślony ruch ręką w stronę innego, siedzącego u siebie na werandzie. Tamten spuszcza oczy – wygląda na przejętego – żeby powiedzieć, że się zgadza. Są duże szanse, że ten pierwszy jest winny pieniądze temu drugiemu i właśnie dawał mu do zrozumienia, że nie jest gotów mu ich oddać. W trakcie tej rozmowy nie padło ani jedno słowo.

(L: 91–91)

Uchwycenie tak subtelnej sceny świadczy o olbrzymiej błyskotliwości i wrażliwości oraz wyczuleniu zmysłu obserwacji narratora, a także zakorzenieniu w rodzimej haitańskiej kulturze, w której oralność odgrywa ogromne znaczenie, a empatyczne

¹⁴ „Mimo że nie rozmawiamy więcej, niż musimy, subtelne zmiany dokonują się poza słowami i pomimo słów, odbijają się w ciele jak w lustrze” (K: 244).

wzucie się w sytuację drugiego człowieka, umiejętność porozumiewania się z nim bez słów, wciąż posiada niebagatelne znaczenie. Jeden gest wyrazić może bowiem więcej niż tysiąc słów. „(...) Trzeba wiedzieć, że jedzenie ma w mojej rodzinie kapitalne znaczenie. Nakarmić kogoś to powiedzieć mu, że się go kocha. Dla mojej matki to właściwie jedyny sposób porozumiewania się” (L: 29). Również obowiązujący w rodzinie rytuał picia kawy wraz ze zmarłymi, częstowania ich nią, poprzez wylanie połowy filiżanki na ziemię (rodzaj ofiary chthonicznej) (L: 39–40), mówi i wyraża wiele na temat specyfiki tej kultury, w której zmarli funkcjonują na specjalnych prawach, a śmierć nie przekreśla interpersonalnych związków, w myśl zasady, że „ci, co odchodzą, wciąż z nami są”. W tej częściowo „prymitywnej” kulturze, ogromna rola słowa jest ściśle związana z wagą rytuałów oraz myśleniem religijnym, magicznym (Malinowski, 1990: 298). Antidotum na drobne problemy z adaptacją w środowisku domowym¹⁵ – kręgu najbliższej rodziny, składającym się z matki narratora Marii oraz ciotki Renee – okazuje się wspólna modlitwa, po której, jak relacjonuje Laferrière, jego matka i ciotka „tańczą drobnymi krokami dookoła, klaszcząc w dłonie i śpiewając: *ON POWRÓCIŁ!* Dopiero w drzwiach zauważyłem, że płakały” (L: 35–36).

Słowo a światopogląd

Świat Grzegorza, wziętego reżysera i scenarzysty teatralnego, zdaje się przypominać, jak sam je określa, „źle rozpisaną sztukę teatralną”. Za pomocą słowa pragnie uporządkować swoje życie. Nie jest człowiekiem religijnym, jedyne w co wierzy, to ortografia¹⁶. Słowa pomagają mu zrozumieć świat. Niejednokrotnie czyni głęboką refleksję nad ich pochodzeniem i znaczeniem¹⁷, tak jakby poprzez badanie etymologii słowa, chciał od-pamiętać, od-tworzyć obraz utraconego w odmętach przeszłości świata. „(...) unikam Fundamentalnych Pytań. Nie umiem udzielić

¹⁵ Ciekawa i warta podkreślenia wydaje się uwaga narratora dotycząca jego domu: „Nasz nowy dom (ten, w którym mieszkamy dzisiaj, po utracie tego przy ulicy Laffeur-Duchene) stoi idealnie na granicy” (L: 44). Ta „graniczność” nabiera wymowy symbolicznej i staje się cechą tego domostwa, niejako przez fakt przebywania w nim istoty będącej zarazem „swoją”, jak i „obcą”.

¹⁶ „Porządki wyższe, religijny czy etyczny, okazały się zbyt aprioryczne. Mogłem uwierzyć tylko w coś mniejszego, zespół reguł możliwych do ogarnięcia umysłem i możliwych do zastosowania. Zespół jasnych zasad, dopuszczających wyjątki i pozostawiających miejsce na neologizmy. Bóg – buk – Bug. Ortografia nadaje słowom kształt, kształt dookreśla sens” (K: 255).

¹⁷ Por. poszukiwania mianownika od wyrażonego w dopełniaczu „dźdźu”.

odpowiedzi, wychowałem się na filozofii XX wieku, mało antycznej, skupionej na problemie języka i jego relacji ze światem” (K: 150). Jednak wśród filozofów dwudziestowiecznych, których ceni, wymienia jedynie Gadamera i Wittgensteina, odrzucając Derridę, Deleuze’a i Geneta. Zwrot ku zagadnieniom lingwistycznym oraz obrona linia światopoglądowo-ideowa, którą wyznaczają nazwiska Gadamera i Wittgensteina, okazują się być cennym tropem interpretacyjnym, wskazującym na trwale wpisane w osobowość bohatera dążenie do porządkowania, osiągnięcia wewnętrznej spójności¹⁸. Grzegorz bardzo wiele uwagi poświęca refleksji nad problem przyswajania języka i uwarunkowanym przez przebieg tego procesu obrazem świata. Zauważa zadziwiającą prawidłowość wypowiedzianą przez dzieci słów „mama” i „tata”, jako pierwszych.

Podstawowa komórka społeczeństwa, w pierwszych słowach. Pierwsze słowa są podobne w wielu europejskich językach, przepuszczone przez filtr dziecięcego aparatu artykulacyjnego brzmią, jakby indoeuropejskie korzenie na powrót objęły w posiadanie europejskie krainy, jak gałęzie – kruche patyki ptasich gniazd.

(K: 157)

Narrator przywołuje także wspomnienia z dzieciństwa, dotyczące trudności, jakie sprawiała mu nauka czytania i pisania, co, z perspektywy czasu, rozumieć chce jako swą dysfunkcję w poznaniu i zrozumieniu świata.

W świecie liczb poruszałem się z łatwością, liczby były wyraźne, przejrzyste, każda z nich miała sens także w oderwaniu od matematycznego zadania, litery zaś – beczące i głupie jak stadko owiec – potrzebowały sąsiedztwa innych liter, by nabrać znaczenia. Liczby były piękne i wolne, a litery koślawe i stadne. Mimo awersji nauczyłem się czytać i pisać.

(K: 164)

Porównując język naukowej nomenklatury do literackiego zapisu, zestawia z sobą dwie rzeczywistości, dwa wymiary świata; ten opierający się na ściśle określonych, mierzalnych i stałych prawach biologiczno-fizyczno-chemicznych i ten utkany z podlegających nieustannej zmienności doświadczeń, emocji, uczuć, nieustannie próbując zrozumieć otaczającą go rzeczywistość. W swym postępowaniu okazuje się wiernym uczniem swego mistrza Wittgensteina, który na kartach *Traktatu*

¹⁸ „Semiotyka logiczna miała wziąć moje myślenie w karby, nauczyć kultury logicznej, eleganckiego rozumowania, czegoś, co na papierze, przypominałoby dobre maniery przy stole. Zdałem bardzo trudny egzamin na czwórkę: nie myślę sztuczków” (K: 152).

logiczno-filozoficznego, dokonując podziału na logikę i empirię, wykazywał, że te dwie dziedziny udzielają odpowiedzi na naukowe pytania, usiłując wyjaśnić ogólną logiczną formę zdań o rzeczywistości. „Logika jest klasą zdań pozbawionych sensu (tautologicznych), które nie dostarczają żadnych informacji. Są to zdania analityczne. Natomiast empiria jest doświadczeniem, porównaniem rzeczywistości z obrazem językowym” (Vogt, 2004: 400–401). Ignacy Karpowicz w swych *Gestach* usiłuje niejako zespolić te perspektywy. Proste słowa i zdania orzekające o rzeczywistości (zdania analityczne), czyni przekąźnikami wiedzy o emocjach, doświadczeniach (empirii).

Dla Laferrière’a specyfika opisywanej rzeczywistości pozostaje tożsama z charakterem „malarstwa prymitywistów”, które, co deklaruje na początku, pragnie naśladować. Jego świat to nie uporządkowana machina, ale bujna i kolorowa makata obrzędów, zwyczajów, norm społecznych, kakofonia dźwięków, tumult zapachów i kobierzec barw. Przeobfitość, z której pragnie wydobyć kształt samego siebie, swej własnej osobowości. W pewnym miejscu bohater mówi: „Utożsamiam kompletnie matkę i kraj” (L: 156). Ta „uwaga semantyczna” zdaje się nie być jedynie prostym wykorzystaniem paralel: *ojczyzna–macierz*, używanych na określenie kraju rodzinnego, ale wydaje się zawierać głębsze znaczenie. Dla bohatera „matka”, jego własna matka, która nigdy nawet na jeden dzień nie opuściła rodzinnego kraju, staje się tegoż kraju metonimią. Ostoją i warownią wartości, z których został on utkany, które stanowią fundament jego osoby.

Kończąc, rozważania na temat roli słowa w tworzeniu się światopoglądu bohaterów analizowanych tekstów nie sposób nie wspomnieć o bardzo ważnej kwestii, jaką są idiomy i przysłowia, powstające u zarania procesów ukształtowania się mechanizmów językowych, a które zawierają w sobie i przekazują ważką prawdę na temat sposobów postrzegania i obrazu rzeczywistości funkcjonującego w danej kulturze. W stosunku do tychże wyrażen idiomatycznych daje się zauważyć istnienie radykalnych różnic między bohaterami. Karpowicz odnosi się do nich lekceważąco, wątpiąc w „uniwersalną mądrość życiową”, którą miałyby one rzekomo zawierać¹⁹, są one dla niego zbyt abstrakcyjne, a jednak zdeterminowany dążeniem do uporządkowania swego świata pragnie odkryć „pięć aksjomatów opisujących wszystko, co może się wydarzyć, wewnątrznie niesprzecznych, przenoszących punkt, figurę, powierzchnię, bryłę, odległość w świat emocji i uczuć” (K: 248). W dziele Laferrière’a przysłowia haitańskie funkcjonują jako pełnoprawna część tekstu, „przedstawione w tran-

¹⁹ „Zrymowane przedmioty ze zdarzeniami, przyczyna identyczna w ostatniej sylabie ze skutkiem – to podważa moją wiarę w realność świata, a nawet w realność samego siebie: zostaję sprowadzony do zwyczajnego zdania, można mnie dowolnie przerabiać i popełniać we mnie błędy” (K: 170).

skrypcji raczej etymologicznej niż fonetycznej i przetłumaczone dosłownie” (L: 10), pozostają na zawsze trochę tajemnicze, stając się egzemplifikacją współwystępującej w kulturze haitańskiej ludowej mądrości i językowej pomysłowości.

Podsumowanie

Grzegorz, główny bohater *Gestów* Ignacego Karpowicza, spisuje swe życiowe doświadczenia, kreując swój świat na kształt sztuki teatralnej, której autorzy „wszystko, co pragną zaprezentować, prezentują za pomocą słów” (Csato, 1962: 177), bo jak sam mówi: „Po wielu latach – świat liter i – w mniejszym stopniu – także teatralnej sceny stał się jedynym w multiuniversum, w którym czułem się bezpiecznie” (K: 165). Laferrière z kolei, zafascynowany malarstwem prymitywistów, naśladuje ich twórczą formułę i tworzy dzieło literackie na kształt obrazu – wytworu sztuki naiwnej. W obu aktach twórczych dokonuje się osobliwy rodzaj „dialogu interartystycznego” (*Scena i ekran*, 2007), którego celem jest zorientowana na odkrycie swej tożsamości próba zapisu własnych doświadczeń i otaczającej rzeczywistości, choć obu autorów cechuje odmienne podejście do procesu twórczego. Bohater *Gestów* dba o pieczołowitość wywodu, jest skupionym analitykiem, rozmiłowanym w wykorzystywaniu precyzji języka i kontemplowaniu występujących w nim „semantycznych niuansów”, które pojmować chce jako paralelne do nieściśłości występujących w prawidłach organizujących funkcjonowanie świata. Narrator, a zarazem autor *Kraju bez kapelusza*, jawi się jako zwolennik aleatoryzmu, który z bogactwa zmysłowych bodźców, w jakie obfituje otaczająca go rzeczywistość, formuje siebie i swoją historię. Zbigniew Herbert pisał:

Zasypiamy na słowach
budzimy się w słowach
czasem to łagodne proste rzeczowniki
[...]
niebezpieczne są słowa
które wypadły z całości
urywki zdań sentencje
początki refrenu
zapomnianego hymnu [...]
trzeba śnić cierpliwie
w nadziei że treść się dopełni

że brakujące słowa
wejdą w kalekie zdania
i pewność na którą czekamy
zarzuci kotwicę

(Herbert, 1998: 351)

Cytowany fragment zdaje się najbardziej obrazowo ukazywać specyfikę sytuacji wspólnej dla obu bohaterów analizowanych w tym artykule tekstów. Pomimo znaczących i wyartykułowanych tutaj różnic, wspólne jest dla nich jedno: narzędziem ich twórczej eksploracji i ekspresji, a zarazem budulcem ich tworzącej się, na kartach badanych tutaj dzieł, tożsamości, jest słowo.

Bibliografia

- Benedyktowicz Zbigniew. „Kategoria *swój-obcy* i rekonstrukcja obrazu *obcego* w kulturze ludowej”. Tegoż. *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. 121–192.
- Csato, Edward. „Funkcje mowy scenicznej”. *Estetyka* 3 (1962): 177–200.
- Eller, Jack David. *Antropologia kulturowa. Globalne siły, lokalne światy*. Przeł. Anna Gąsior-Niemiec. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Głowiński, Michał, Kostkiewiczowa, Teresa, Okopień-Sławińska, Aleksandra, Sławiński, Janusz. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- Herbert, Zbigniew. *Poezje*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998.
- Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest*. Red. Elżbieta Tabakowska. Kraków: Universitas, 2006.
- Jan Paweł II. *Mężczyzną i niewiastą stworzył ich*. Watykan: Libreria Editrice Vaticana, 1980.
- Karpowicz, Ignacy. *Gesty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2013.
- Krytycznym okiem. Blog literacki Jarosława Czechowicza. http://krytycznymokiem.blogspot.com/2013/11/wywiad-miesiaca-ignacy-karpowicz_6.html.
- Laferrière, Dany. *Kraj bez kapelusza*. Przeł. Tomasz Surdykowski. Kraków: Karakter, 2011.
- Little, Stephen. *Sztuka. Kierunki, mistrzowie, arcydzieła*. Przeł. Helena Gardocka. Warszawa: Elipsa, 2005.

- Malinowski, Bronisław. *Mit, magia, religia*. Przeł. Barbara Leś, Dorota Praszalowicz. Warszawa: PWN, 1990.
- Malraux, André. *Przemiana bogów*. T. 3: *Ponadczasowe*. Przeł. Jerzy Lisowski. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1985.
- Pasierb, Janusz S. *Doświadczenie ziemi*. Kraków: Znak, 1989.
- Rosiek, Stanisław. *Nienapisane*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- Scena i ekran. Przestrzeń dialogu interartystycznego*. Red. Janusz Skuczyński. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2007.
- Tożsamość człowieka*. Red. Anna Galdowa. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000.
- Vogt, Matthias. *Historia filozofii dla wszystkich*. Przeł. Maria Skalska. Warszawa: Klub dla Ciebie, 2004.
- Wojtyła, Karol. *Poezje, dramaty, szkice*. Jan Paweł II. *Tryptyk rzymski*. Kraków: Znak, 2004.

In Search of Itself – The Role of Words in *Gestures* by Ignacy Karpowicz and Dany Laferrière's *Down Among the Dead Men*

Summary

The main goal of this article is to reveal the position of the word in the structures and plots of two contemporary novels: *Gestures* by Ignacy Karpowicz and Dany Laferrière's *Down Among the Dead Men*. The author seeks to understand a phenomenon of words in those novels both as elements of construction (or instruments of expression) and as artefacts with their own integrating power. The comparative analysis shows specific features of homecoming and its impact on rediscovering oneself. For Karpowicz's hero a return creates an opportunity to reflect on himself and to write a story about his emotions. For Laferrière's hero, a similar experience is also a chance to rebuild his personal myth through a specific kind of narration based on a primitive art style. Despite the differences, which are also analyzed, the return to their homes becomes an opportunity to rebuild their own identity and personality for both heroes.

Keywords: comparative literatur, Ignacy Karpowicz, *Gestures*, Dany Laferrière, *Down Among the Dead Men*, word, gesture, identity

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, Ignacy Karpowicz, *Gesty*, Dany Laferrière, *Kraj bez kapelusza*, słowo, gest, tożsamość

V

Problemy przekładu i recepcji
Translation and Reception Issues
Übersetzungs- und Rezeptionsprobleme

Łukasz Kołoczek
Uniwersytet Szczeciński

Die Transposition als eine Art Lektüre von *Beiträge zur Philosophie*

In diesem Artikel möchte ich die Frage stellen, wie die Lektüre der späten Heideggerschen Philosophie in anderer Sprache als Deutsch möglich ist. Weiter erkläre ich, warum diese Frage keine Randfrage ist, sondern warum und wie sie das Wesen der Philosophie von Heidegger betrifft. Meine Muttersprache ist Polnisch, deswegen gelten meine Erwägungen insbesondere der deutsch-polnischen Übersetzung, aber die Struktur meines Problems scheint universal zu sein und sie könnte wahrscheinlich bei jeder Sprache angewendet werden, in der man versuchen würde, die Werke von Heidegger zu lesen.

Heidegger selbst philosophiert, indem er eine Übersetzung macht. Er nennt zwar seine Arbeiten mal Kommentar, mal Erörterung, aber in jedem Fall, in dem der Ausgangspunkt seiner Erwägungen ein anderer Text ist, nehmen sie die Form einer Übersetzung an. Mir scheint, dass der Umstand – dessen Übersehen keine Schäden für das Verstehen der vielen wichtigen Werke von Heidegger verursacht – wesentlich ist für das Erfassen dessen, was der auf den Seiten von *Beiträge zur Philosophie* artikuliert und für spätere Werke dieses Philosophen grundlegende Entwurf des Seyns ist. Ohne Ansprüche auf Erklärung der ganzen Komplexität dieses Entwurfs, möchte ich die Behauptung wagen, dass dieser Entwurf eine Übersetzung ist. Eine merkwürdige Übersetzung, eine Übersetzung von etwas Besonderen.

Heidegger lässt im Prinzip nicht erkennen, wie er übersetzt. Es kann freilich an vielen Stellen beobachtet werden, wie die Übersetzung selbst „wirkt“, z.B. im Essay „Vom Wesen und Begriff der *fsis*“. Der Text ist eine Übersetzung des Fragments von Aristoteles *Physik* (des ersten Kapitels des zweiten Buches). Die Übersetzung setzt sich mit dem griechischen Text auseinander und gibt ihn auf Deutsch wider. Der übersetzte Text liegt aber fern von den verständlichen „philologischen“ Übersetzungen, und das Deutsch dieser Übersetzungen ist so unverständlich, dass sie eines

begründenden und erklärenden Kommentars benötigen. Das Ziel dieses Vorgehens ist in diesem konkreten Fall offensichtlich, aber es verdeckt die Weise, auf die es erreicht wird. Heidegger erkennt, dass unter den Begriffen *natura* und *fisis* jeweils „eine Auslegung des Seienden im Ganzen“ (Heidegger, 1976: 240) versteckt ist, und die *Physik* von Aristoteles, „das verborgene und deshalb nie zureichend durchdachte Grundbuch der abendländischen Philosophie“, versteht er als „erstes denkerisch geschlossenes Begreifen der *fisis*“ (Heidegger, 1976: 242). Man kann also diesen Essay lesen, indem man versucht, den Grund der Metaphysik zu erreichen, ohne dabei zu vergessen, dass der Versuch den Charakter einer Übersetzung hat.

Es scheint, dass es im Heideggerschen Nachlass nicht viele Stellen gibt, an denen er berichten würde, wie er seine Vorgehensweise bei der Übersetzung versteht. Friedrich-Wilhelm von Herrmann zählt sie auf: 1. in der Abhandlung *Der Spruch des Anaximander* (1946) aus den *Holzwegen*; 2. in der zweiten Vorlesung *Was heißt denken?* aus dem Sommersemester 1953; 3. in der Vorlesung *Der Satz vom Grund* aus dem Wintersemester 1955/56 (Herrmann, 1994: 307). Aufgrund dieser Fragmente, und auch angeknüpft an andere Textstellen, zum Beispiel an den 32. Abschnitt von *Sein und Zeit* in Verbindung mit der in der Vorlesung *Was heißt Denken?* erschienenen Behauptung, dass jede Übersetzung schon Auslegung ist (vgl. Herrmann, 1994: 308 ff und Heidegger, 2002: 178), bildet F.-W. von Herrmann die Heideggersche „Theorie der Übersetzung“. Hans-Dieter Gondek weist noch auf andere Texte hin, in denen sich verstreute Bemerkungen zum Übersetzen befinden, also die Vorlesungen der dreißiger und vierziger Jahre zu Heraklit und Parmenides, aber auch zu Hölderlin (Gondek, 1996: 41). Gondek kritisiert die von F.-W. von Herrmann geschaffene „Theorie der Übersetzung“, und der Haupteinwand gegen sie ist der, dass F.-W. von Herrmann die Auslegung, die in der Vorlesung *Was heißt Denken?* erscheint, als die fundamental-ontologische Auslegung von *Sein und Zeit* versteht. Auf diese Weise wird die Übersetzung hermeneutisch, Gondek protestiert aber dagegen. Der Sprung in den anderen Anfang, d.h. in das Seyn, bricht mit der hermeneutischen Auslegung. Gondek bemerkt richtig: „In *Sein und Zeit* sowie den Vorlesungen der zwanziger und frühen dreißiger Jahre lässt sich keine explizite Thematisierung des Übersetzens entdecken. Das trifft sogar für die Vorlesung vom Sommersemester 1926 über »Die Grundbegriffe der antiken Philosophie« zu, die, insofern sie unter anderem »die Philosophie vor Plato«, also Heraklit, Parmenides, die Atomisten und die Sophisten behandelt, für eine begleitende Erörterung des Übersetzungsproblems prädestiniert gewesen wäre“ (Gondek, 1996: 42). Die Übersetzung als Thema für das Denken gehört zum Entwurf des Seyns. Statt der

„Theorie der Übersetzung“ gibt Gondek fünf Aspekte an, die auf eine Radikalisierung des Heideggerschen Standpunktes hinweisen (Gondek, 1996: 46–55).

Die Voraussetzungen meines Versuches stehen dem Standpunkt von Gondek näher, weil die hermeneutisch-phänomenologische Interpretation der späten Philosophie von Heidegger mich nicht überzeugt. Ich meine überdies, dass die hermeneutisch-phänomenologische Einsicht in das Sein des Daseins im Entwurf des Seyns und in der ganzen späteren Philosophie von Heidegger, die aus dem Entwurf entspringt, durch die Fuge ersetzt wird. Das Denken des Seyns ist, meiner Meinung nach, nicht mehr hermeneutisch-phänomenologisch, sondern fugig (Kołoczek, 2016: 92–114), und selbst wenn es möglich wäre, die neuen Begriffe der Phänomenologie und der Hermeneutik nach dem Sprung in das Seyn zu rekonstruieren, dann müssten sie zuvor auf den Grund der Fuge des Seyns gedacht werden. Weil die Absicht meiner Überlegungen nicht darin liegt, die Konzeption der Heideggerschen Übersetzung genau zu untersuchen, sondern vielmehr die Figur der Übersetzung des Heideggerschen Denken auf andere Sprache zu skizzieren, deshalb wähle ich nur einen Heideggerschen Kommentar, die Übersetzung betreffend, nämlich Fragmente des Essays *Der Spruch des Anaximander*, und setze sie mit der Figur der Heimkehr zusammen, die in den *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* dargestellt wird. Zwar erscheint in dieser Figur keine Notiz über das Übersetzen, aber diese Figur spielt in der Heideggerschen Übersetzung eine sehr wichtige Rolle.

Der Spruch von Anaximander lautet:

ἐξ ὧν δὲ ἡγένεσις ἐστὶ τοῖς οὖσι καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γί-
νεσθαι κατὰ τὸ χρεῶν· δίδοναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις
τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν (Heidegger, 1977: 321).

Für meine Ausführung ist es jedoch weder wichtig, was dieses Fragment bedeutet, noch wie es Heidegger genau versteht. Ich werde eher versuchen, mir anzusehen, was er macht, wenn er diesen Text übersetzt. Es wird sich zwar bald herausstellen, dass es nicht leicht ist, den Inhalt und die Übersetzungsart auseinanderzuhalten – denn die „Theorie“ der Übersetzung verschmelzt mit dem zu Übersetzenden – dieses Auseinanderhalten muss ich voraussetzen, um das, worum es mir geht, nicht aus den Augen zu verlieren.

Heidegger beginnt zwei zwar unterschiedliche, zugleich jedoch sehr ähnliche Übersetzungen dieses Spruchs ins Deutsche zu zitieren, die eine stammt von F. Nietzsche, die andere von H. Diels. Der erste Zug gehört eher zum Standard und verspricht noch nichts Außergewöhnliches. Die Zusammenstellung beider Übersetzungen mit dem griechischen Text bringt uns auf den Gedanken: „Die Übersetzung von Diels ist in manchem wörtlicher“. Erst diese Feststellung lässt

Heidegger den Kommentar äußern, der zum Ausgangspunkt für seine Übersetzungskonzeption wird. „Aber solange eine Übersetzung nur wörtlich ist, braucht sie noch nicht wortgetreu zu sein. Wortgetreu ist sie erst, wenn ihre Wörter Worte sind, sprechend aus der Sprache der Sache“ (Heidegger, 1977: 322). Diese Unterscheidung zwischen der wörtlichen und der wortgetreuen Übersetzung bedeutet vor allem, die wörtlichen Regeln der Übersetzung außer Kraft zu setzen. Man soll aber nicht nur die Wörterbücher ins Regal zurückstellen, auch die Tradition des Verstehens dieses Spruches, die im Essay nur kurz gefasst wird, sichert nicht den Zugang zu dem, was im Spruch gesagt wird. Um bis zu dem vorzudringen, was dieser Spruch aus sich selbst spricht, scheint es unbedingt notwendig, den historischen Ballast abzulegen. Die Frage ist aber nicht so einfach. „Das bloße Absehen von späteren Vorstellungen führt zu nichts, wenn wir nicht vordem zusehen, wie es mit der Sache steht, die im Übersetzen von einer Sprache in die andere übergesetzt werden soll“ (Heidegger, 1977: 323). Die Übersetzung wäre nur dann wortgetreu, wenn sie aus dem Durchdenken dessen käme, was im Spruch ausgedrückt wurde. „Bei aller Sorgfalt für die philologisch geklärte Sprache müssen wir im Übersetzen zuerst auf die Sache denken“ (Heidegger, 1977: 323). Was ist die Sache, an die man denken muss und die man erst, wenn man nachgedacht hat, übersetzen soll? „Die Sache aber ist hier die Sache des Denkens“ (Heidegger, 1977: 323).

Gerade an dieser Stelle erscheint das grundsätzliche Problem der Heideggerschen Übersetzung. Das In-Frage-Stellen der philologischen Rigorosität, das zur Ablehnung der Äquivalenz der Wörter als Legitimierung der Übersetzung führt, und das In-Frage-Stellen der Tradition als der Gewähr des Zugangs zu dem ursprünglichen Sinn, impliziert die Frage nach einer neuen Rigorosität der Übersetzung. Was Anderes, wenn weder die philologischen Regeln der Übersetzung, noch die seit undenklichen Zeiten überlieferten Auslesungen dieses Spruches, soll einen Raum der möglichen Interpretationen von der gesagten Sache anweisen? Sollte man nicht zuerst richtig verstanden haben, was der Spruch sagt, und dann erst versuchen, diese im Spruch gesagte Sache zu denken? Die Sprache ist doch erst der Zugang zur Sache des Denkens, zuerst muss man also das Griechische von Anaximander verstanden haben, um dann die Sache zu denken (aber in welcher Sprache? Selbstverständlich: auf Deutsch), die Sache, die auch er gedacht hat. Wenn es aber so ist, dann setzt die Forderung von Heidegger, die sagt, dass man die philologische und historische Rigorosität in Frage stellen muss, auch den Zugang zu dieser Sache außer Kraft. Mit anderen Worten: Heidegger bricht hinter sich alle diese Brücken ab, über die er zur Sache hinübergehen könnte.

Wie ist es möglich an die Sache zu denken, ohne vorher den Spruch übersetzt zu haben, in den sich diese Sache eingesetzt hat?

Die Antwort auf diese Frage sollte eigentlich den ganzen Entwurf der Philosophie des Seyns umfassen. Man kann die kaum im Essay abgezeichnete Diagnose der hermeneutischen Position des Übersetzers mit der Vorlesung der Seinsvergessenheit ergänzen und in die Gestalt des Anklangs einschreiben. Die Auseinandersetzung dagegen, die Heidegger im Essay mit der Aristotelischen Tradition des Verstehens dieses Spruches führt, kann man als das Zuspiel interpretieren. Damit die Übersetzung nach Heideggerschen Regeln möglich ist, ist der Sprung in die Sache des Denkens selbst, d.h. ins Seyn, nötig, aber nicht nur der Sprung, sondern auch das Denken im Sprung, was bei Heidegger die Gründung genannt wird. Sicherlich würde dieses Bild fordern, noch daran zu denken, was in der Sache des Denkens das Letzte ist, d.h. was sich am radikalsten in ihr verbirgt – Heidegger nennt es „der letzte Gott“, im Essay spricht er aber von Eschatologie des Seins. Statt mich auf die komplexe Vorlesung zu konzentrieren, beschäftige ich mich mit ein paar Stellen im Essay, um die Besonderheit der Heideggerschen Übersetzung zu enthüllen. Dennoch bleibt diese Feststellung in Kraft: die Übersetzung ist möglich nur im Rahmen des Entwurfs des Seyns und sie setzt bereits diesen Entwurf voraus. Dieser Entwurf gibt der Übersetzung eine Rigorosität (und das ist die Rigorosität der Fuge). Und die Erklärung des Wesens der Heideggerschen Übersetzung dieses Spruches wirft auch einen klärenden Schein auf den Entwurf des Seyns selbst.

Hier wäre aber Vorsicht angesagt, weil nicht nur die Übersetzung, sondern auch die Auslegung des Spruches von Anaximander im Entwurf des Seyns eingeschrieben ist. Das Ergebnis der Übersetzung, d.h. die Auslegung dieses Spruches, gehört zu dem auf Deutsch gedachten anderen Anfang. Meine Aufgabe besteht aber nicht darin, diese Auslegung genau zu besprechen. Ich möchte bei dem Übersetzungsvorgang selbst anhalten. Zugleich ist es sehr schwierig, diese Abschnitte, die über den Heideggerschen Übersetzungsvorgang berichten, von denen zu unterscheiden, die schon eine Übersetzung sind und das im Spruch Gesagte nennen. Diese beiden Schichten des Textes sind eng miteinander verbunden. Die Frage ist aber komplizierter. Die Übersetzung ist nämlich eine Art des Sich-Übersetzens in das, was denkwert ist, also sie ist eine Art von Denken; und zugleich hat das, was denkwert ist, den Charakter der Übersetzung, weil es sich in das Denken übersetzt. Es scheint also einerseits, dass die Sache des Denkens die Übersetzung ist, andererseits ist aber das Denken selbst die Übersetzung.

Ich wiederhole also die Frage: Wie ist es möglich, an die Sache zu denken, bevor der Spruch, in den sich diese Sache eingesetzt hat, übersetzt wurde?

Die Übersetzung – sagt Heidegger – ist Zwiesprache: „Der Spruch des Denkens läßt sich nur in der Zwiesprache des Denkens mit seinem Gesprochenen übersetzen“ (Heidegger, 1977: 328). Das ist noch eine weitere Feststellung, die die gewöhnliche Denkensart über die Übersetzung anführt. Die Übersetzung ermöglicht doch den Dialog, dieser folgt ihr. Überdies geht es Heidegger nicht um den Dialog mit Anaximander, der einen Satz geäußert hatte. Heidegger kommt ins Gespräch mit dem, worüber der Spruch spricht: „Wir versuchen, den Spruch des Anaximander zu übersetzen. Dies verlangt, daß wir das griechisch Gesagte in unsere deutsche Sprache herübersetzen. Dazu ist nötig, daß unser Denken vor dem Übersetzen erst zu dem übersetzt, was griechisch gesagt ist“¹. Das griechisch Gesagte muss jetzt auf Deutsch gesagt werden, aber vorher muss es gedacht werden, ähnlich wie zuerst Anaximander es gedacht hatte. Die Zwiesprache von Heidegger mit dem, was der Spruch sagt, ist fast analog zu der Zwiesprache, die Anaximander mit der Sache des Denkens geführt hat. Es gibt nur ein paar Unterschiede. Einerseits kennen wir das „Medium“, durch das die Sache des Denkens Heidegger anspricht – das ist der Spruch von Anaximander. Wir wissen dagegen nichts davon, wodurch sie den griechischen Philosophen angesprochen hat. Auf jeden Fall ist das Ergebnis dieses Dialogs zwischen Anaximander und der Sache des Denkens sein Spruch, der bis heute aufbewahrt ist. Das Ergebnis des Dialogs von Heidegger ist dieser Essay, der den Spruch von Anaximander interpretiert. Ein grundsätzlicher Unterschied besteht aber darin, das Anaximander seine Zwiesprache ins Griechische geführt hat, Heidegger jedoch ins Deutsche. Beide versuchen die Sache des Denkens zu denken, aber beide auf eine andere Weise. „Anders“ heißt hier vor allem: in anderer Muttersprache.

Nachdem die philologische Rigorosität außer Kraft gesetzt worden ist, gibt es keinen unmittelbaren Durchgang zwischen dem griechischen und dem deutschen Text. Der Essay von Heidegger ist also kein philologisches Äquivalent dieses Spruches. Wenn das aber eine gelungene Übersetzung ist, dann weil im Essay dasselbe

¹ (Heidegger, 1977: 329). Heidegger sagt ausdrücklich: „Wir fragen nicht, ob ὄν durch »seiend« und εἶναι durch »sein« richtig übersetzt seien. Wir fragen nur, ob bei diesem richtigen Übersetzen auch richtig gedacht werde. Wir fragen nur, ob in dieser geläufigsten aller Übersetzungen überhaupt noch etwas gedacht sei“ (Heidegger, 1977: 333). Die Antwort ist freilich negativ: „Genau besehen, legen wir den griechischen Wörtern nicht einmal eine Bedeutung unter. Wir nehmen sie unvermittelt aus dem ungefähre Verständlichen auf, das ihnen die geläufige Verständlichkeit der eigenen Sprache schon geliehen hat. Wir legen den griechischen Wörtern nichts unter, es sei denn die nachgiebige Fahrlässigkeit eines flüchtigen Meinens.“ (Heidegger, 1977: 334).

zur Sprache kommt, was im Spruch von Anaximander gekommen ist. Dasselbe, jedoch anders. Dasselbe, aber in anderer Sprache.

Das Zerstören des philologisch-historischen Stegs zwischen Sprachen und dem Verzicht auf das Blättern in Wörterbüchern bedeutet jedoch nicht die Sprache zu verlassen. Die die Übersetzung legitimierende Instanz ist hier weder Mystisch noch Animalisch. Es ist gerade umgekehrt – der Zusammenhang des Denkens und der Sprache, aber nicht der Sprache als solche, sondern der Muttersprache, wird für Heidegger primär. Eben weil Heidegger die Sache des Denkens im Griechischen nicht denken kann, weil das Griechische für ihn die Fremdsprache ist, meint er, dass die philologische Übersetzung den Zugang zur Sache des Denkens nicht sichert, und in diesem Sinne ist sie grundlos. „Wir sind an die Sprache des Spruches, wir sind an unsere Muttersprache, wir sind für beides wesentlich in die Sprache und in die Erfahrung ihres Wesens gebunden. Diese Bindung reicht weiter und ist strenger, aber auch unscheinbarer als die Maßgabe aller philologischen und historischen Tatsachen, die ihre Tatsächlichkeit von ihr nur zu Lehen haben. Solange wir diese Bindung nicht erfahren, muß jede Übersetzung des Spruches als eine bloße Willkür erscheinen. Doch auch dann, wenn wir durch das Gesprochene des Spruches gebunden sind, behält nicht nur das Übersetzen, sondern sogar die Bindung den Anschein des Gewaltamen. Gleich als leide das, was hier zu hören und zu sagen ist, notwendig Gewalt“ (Heidegger, 1977: 328).

Die Erfahrung der Gewalt der Muttersprache ist für die Heideggersche Philosophie, meiner Meinung nach, wesentlich. Heidegger kann die Sache des Denkens im Griechischen nicht denken, weil er sie im Deutschen denkt. Die Verbindung zwischen dem Denken und der Muttersprache ist so eng, dass man nicht anders denken kann als in der Muttersprache. „In ihm [dem Denken] kommt allem zuvor erst die Sprache zur Sprache, d. h. in ihr Wesen“ (Heidegger, 1977: 328). Das Denken als das Wesen der Sprache lässt die Sprache gerade diese Sprache werden. Zugleich ist das Denken aber nicht etwas von der Sprache Getrenntes, sondern ihr Wesen, d.h. etwas, was sich in der Sprache selbst halten muss. Ich wage folgende Schlussfolgerung: Da im Denken das Deutsche Deutsch wird, dann muss das Denken selbst (d.h. das Denken, an dem Heidegger Anteil hat) das deutsche Denken sein. Analog kann man sagen: Da im Denken das Griechische Griechisch wird, muss das Denken selbst (jetzt d.h. das Denken, an dem Anaximander Anteil hat) das griechische Denken sein. (Dieser zitierte Satz wird im Kontext der Anweisung auf das Denken als ursprüngliches Dichten geäußert und das Denken selbst wird weder nur auf die Heideggersche Philosophie, noch auf die Philosophie als solche beschränkt, sondern bezieht sich auf jedes Schaffen: „Alles Dichten in diesem

weiteren und im engeren Sinne des Poetischen ist in seinem Grunde ein Denken“ (Heidegger, 1977: 329)).

Die Übersetzung muss also – ins Deutsche – über die Sache des Denkens berichten, aber auch darüber, warum diese Sache im Spruch von Anaximander auf solche Weise artikuliert wurde. In diesem Sinne behält die Übersetzung die Verbindung zu dem Original. Ein solches Klarstellen dieser Angelegenheit bedeutet jedoch, dass Heidegger der Verbindung mit den Wörtern nicht entsagt. Seine ganze Arbeit erfolgt in der Materie des Wortes, was jedem, der zu seinem Essay greift, klar wird. Diese in Wörterbüchern vorkommenden Wörter erscheinen als ausgesprochen wichtig. Der hier schon angeführte Abschnitt sagt, dass man diese Wörter als „sprechend aus der Sprache der Sache“ hören soll. Ein bisschen weiter präzisiert er: „Die Wörter $\delta\iota\kappa\eta$, $\acute{\alpha}\delta\iota\kappa\acute{\iota}\alpha$, $\tau\acute{\iota}\sigma\iota\varsigma$ [also diese Wörter, mit denen der Spruch von Anaximander ausgedrückt wurde – ŁK] haben keine fachlich eingegrenzte, sondern eine weite Bedeutung. Weit meint hier nicht: ausgeweitet, verflacht und verdünnt, sondern weitreichend, reich und Vorgedachtes bergend. Darum allein und darum gerade sind jene Wörter geeignet, das mannigfaltige Ganze im Wesen seiner einigen Einheit zur Sprache zu bringen. Damit das geschehe, muß freilich das einige Ganze des Mannigfaltigen mit seinen eigenen Zügen rein an ihm selbst im Denken vernommen sein“ (Heidegger, 1977: 331f). Die Figur, nach der der Gedanke aufgestellt ist, soll durchdacht werden. Die Wörter – die nur nach der Wörterbuchorthodoxie nicht übersetzt werden sollten – bergen in sich etwas, was schon früher als das Gedachte selbst war. Dieses Vorge dachte ist freilich die Sache des Denkens, die von Heidegger identifiziert wird als das Sein des Seienden im Ganzen, d.h. als mannigfaltige Ganzheit des Seienden. In den Wörtern kann diese mannigfaltige Ganzheit zur Sprache gebracht werden, aber nur wenn das Denken diese Ganzheit an sich vernimmt. Die wörtliche Übersetzung also, das heißt solche, die die Wörter berücksichtigt, jedoch das übersieht, was sich in ihnen verbirgt, verfehlt das, worum es im Spruch geht. Die Übersetzung, die auf die Sache des Denkens gerichtet ist, kann sich nicht damit begnügen, was in den Wörtern an den Tag kommt, sondern sie muss Rücksicht darauf nehmen, was sich in der Helligkeit der Wörter verbirgt.

Die wichtigsten Wörter sind selbstverständlich $\epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota$ und „das Sein“. Die durch Wörterbücher und Tradition bestimmte Übersetzungsmöglichkeit des Einen ins Andere ist keine Möglichkeitsbedingung, die Geschichte der Philosophie zu betreiben, sondern eher die Konsequenz dessen, dass alle Weisen des Denkens, die unsere philosophische Tradition bauen, sich in einem „Bereich aller Bereiche“ befinden, der durch Wörter $\epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota$ und $\acute{\omicron}\nu$ bestimmt ist. An dieser Stelle wiederholt

sich die Figur der Heideggerschen Philosophie: wir wissen gewöhnlich, was diese Wörter bedeuten. „Meist legen wir unbedenklich den Wörtern ὄν und εἶναι das unter, was wir selbst bei den entsprechenden Wörtern unserer Muttersprache an Ungedachtem meinen: Seiendes und Sein“ (Heidegger, 1977: 334). Was wir von ihren Bedeutungen wissen, ist uns wahrscheinlich im Alltag genug: „Genau besehen, legen wir den griechischen Wörtern nicht einmal eine Bedeutung unter. Wir nehmen sie unvermittelt aus dem ungefähr Verständlichen auf, das ihnen die geläufige Verständlichkeit der eigenen Sprache schon geliehen hat. Wir legen den griechischen Wörtern nichts unter, es sei denn die nachgiebige Fahrlässigkeit eines flüchtigen Meinens. Dies mag zur Not hingehen, wenn wir z. B. εἶναι und ἔσται im Geschichtswerk des Thukydides, das ἦν und ἔσται bei Sophokles lesen“ (Heidegger, 1977: 334). Wenn wir jedoch uns das anschauen, was sich in den Wörtern verbirgt, eröffnet sich die Möglichkeit der philosophischen Übersetzung.

Wie steht es jedoch, wenn τὰ ὄντα, ὄν und εἶναι als die Grundworte des Denkens und nicht nur eines beliebigen Denkens, sondern als das Hauptwort des ganzen abendländischen Denkens in der Sprache laut werden? Dann offenbart eine Prüfung des übersetzenden Sprachgebrauches folgende Sachlage:

Weder ist klar und gegründet, was wir selbst bei den Wörtern der eigenen Sprache »seiend« und »sein« denken;

noch ist klar und gegründet, ob das jeweils von uns Gemeinte das trifft, was die Griechen in den Wörtern ὄν und εἶναι ansprechen.

Weder ist klar und gegründet, was denn überhaupt ὄν und εἶναι, griechisch gedacht, sagen;

noch läßt sich bei dieser Sachlage jemals eine Prüfung anstellen, ob und inwieweit unser Denken dem der Griechen entspricht.

(Heidegger, 1977: 334f.)

Diese „Verwirrtheit“, der der abendländische Mensch seit Jahrtausenden unterworfen ist, ist nicht nur Ergebnis der Defizite. „Sie kommt aus dem Abgrund des Verhältnisses, worein das Sein das Wesen des abendländischen Menschen ereignet hat“ (Heidegger, 1977: 335).

Die Übersetzung wird erst dann gelingen, wenn zwei Bedingungen erfüllt werden. Erstens: die griechischen Wörter werden den Übersetzer auf diese mannigfaltige Ganzheit lenken, auf das (sich) Zuteilen des Seins, das sich in das archaische Griechenland geschickt hat, das heißt, wenn es den Übersetzer gelingen wird, in das, was sich im Griechischen des Spruches von Anaximander verbirgt, zu springen. Zweitens: wenn es ihm gelingen wird, die deutschen Wörter so zu überlegen, dass

sie das neue Zuteilen aufbewahren können, solches Zuteilen, das das Sein dem deutschen Volk gewährt.

Diese sehr ähnliche Figur, obwohl mit der Übersetzung nicht so klar verbunden, wird im Heideggerschen Kommentar zu dem Gedicht *Heimkunft/An die Verwandten* von Hölderlin sichtbar. Die Reise in fremde Länder füllt das Herz des Wanderers mit Nostalgie, aber sie macht ihn „erfahrener“ („Der heimkommende Wanderer ist im Wesen der Götter, d.h. der Freudigen, erfahrener geworden“ [Heidegger, 1981: 20]). Die Heimkunft ist zwar „die Rückkehr in die Nähe des Ursprungs“, sie bedeutet aber keines Falls das Ende der Wanderung, sondern erst ihren Anfang. Der durch die Reise Erfahrene macht sich, zurückkehrend, erneut auf die Wanderung zum Wesen des Heimischen. Die Rückkehr nach Hause lässt erkennen, dass das gut Gekannte und durch alltägliche Sorgen Vertraute das Wesen des Heimischen nicht ausschöpft, dass das Heimische die Offenbarung seines Wesens verweigert („Die Nähe zum Ursprung ist eine sparende Nähe. (...) Im Wesen der Nähe ereignet sich ein verborgenes Sparen“ [Heidegger, 1981: 24]). Die Struktur, die Heidegger in seiner Erörterung rekonstruiert, ist um das besondere Verstehen der Gabe geordnet. Im gewöhnlichen Sinne gehört der Wanderer zu dem Heimischen und seine Heimat gehört zu ihm. Wenn aber dieser Wanderer Hölderlin, der Dichter, ist, dann wird dieses einfache Verhältnis des Besitzens durchbrochen: „Doch in der Schickung ist das Eigene gleichwohl noch nicht übereignet“ (Heidegger, 1981: 14). Das heißt, dass das Eigenste der Heimat kein Eigentum der Bewohner ist. Es versagt sich ihnen. Die Gabe, die jeder Landsmann und jede Landsfrau bekommt, wenn er oder sie geboren werden, stellt sich in der Erfahrung des Dichters heraus als die Gabe, die sich aufspart und zu weiterer Wanderung einlädt. Das Eigene „wird noch zurückbehalten“ (Heidegger, 1981: 14). Die Gabe – dichterisch gedacht – ist das Sichverweigern der Gabe selbst. „Was du suchest, es ist nahe, begegnet dir schon“ (Heidegger, 1981: 13) „aber das Beste, der Fund, (...) ist Jungen und Alten gespart“ (Heidegger, 1981: 14).

An dieser Stelle des Heideggerschen Kommentars besteht kein Zweifel darüber, was das Wesen der Heimat ist. Das ist das Deutsche. Heidegger notiert, dass der Wortlaut dieses Gedichtes geändert wurde, und dass Hölderlin in einer späteren Variante statt der Phrase „aber das Beste, der Fund“ geschrieben hat: „Aber der Schatz, das Deutsche ... ist noch gespart“.

Die Heimkehr, die zu der Struktur des Platonischen Mythos über die Höhle isomorph ist, ist die Rückkehr aus der Fremde. Für Hölderlin bedeutet die Fremde

Griechenland². Es scheint mir, dass eben dieser Moment Heidegger angezogen hat: sich auf den Weg nach Griechenland machen wie in eine Emigration, „erfahrener“ werden nicht nur in dem Wesen der Götter, sondern vor allem auch in dem Wesen des Seins. Der Aufenthalt in Griechenland, d.h. der Blick gerade in die Sonne, nimmt erst dann jedoch Sinn an, wenn er die Rückkehr ermöglicht. Die Rückkehr bedeutet hier den Weg zum Deutschen, zu dem, was sich den Deutschen verweigert.

Genau dieselbe Struktur hat die Übersetzung, die Heidegger betreibt: Man soll zu dem, was im Griechischen gedacht wurde, gelangen, mit dem „Eingenommen“, zum Deutschen zurückkehren, um dieses im Griechischen gedachte Wesen jetzt im Deutschen zu äußern. Das Gedachte – die Sache des Denkens, das Wesen des Seins – verbirgt sich sowohl in den im Griechischen geschriebenen Sätzen als auch in den Sätzen, die Heidegger auf Deutsch artikuliert. Es verbirgt sich und auf diese Weise ruft es zur Ausdauer auf dem Weg zu diesem Wesen auf. Dank dieser Übersetzung ereignet sich aber etwas Ungewöhnliches. Das Deutsche, das in die Worte der Hölderlinschen Dichtung und die Worte der Heideggerschen Philosophie gehüllt ist, spart sich selbst als eine geschichtliche Gestalt des Wesens der Metaphysik. Diese Übersetzung zeigt sich als die Übersetzung des Wesens der Metaphysik aus dem Bereich, wo das Griechische dem griechischen Philosophen gesparrt ist, in den Bereich, wo das Deutsche sich dem deutschen Philosophen verbirgt.

An dieser Stelle möchte ich die Frage stellen, wie jemand, dessen Muttersprache weder Griechisch noch Deutsch ist, die Philosophie von Heidegger lesen sollte. Ich denke dabei nicht an die Schwierigkeiten, die ein Fremdsprachiger haben könnte, sowohl dem Sprachgefühl der Heideggerschen Philosophie zu folgen, als auch das Heideggersche Idiom zu entziffern. Die Sache liegt tiefer, d.h. im Eintauchen jedes Menschen, insbesondere eines Philosophen, in die eigene Muttersprache. Es geht darum, wann der Kommentator der Heideggers Philosophie bei sich selbst ist. Wenn wir hier mit der Metapher einverstanden sind, die zwar ein Gedankenkürzel, aber keine Verfälschung des Heideggerschen Entwurfs ist, und besagt, dass das Denken des Seyns das zu sich Kehren bedeutet, aber so zu sich kehren, dass das gesparrte Wesen des Selbst geschützt und in sich aufbewahrt wird, dann wird es klar, dass

² Im Kommentar zum Gedicht *Andenken* setzt Heidegger die Hölderlinsche Reise in den Süden Frankreichs mit der Reise in die Fremde gleich, um das Wesen Griechenlands kennen zu lernen. Unter Bezugnahme auf den Hölderlinschen Brief an seinen Freund, Böhlendorf, notiert Heidegger: „Im zweiten Brief schreibt Hölderlin, das Menschentum des südlichen Frankreichs habe ihn mit dem eigentlichen Wesen der Griechen bekannter gemacht. Das Verweilen in der Fremde des südlichen Himmels bringt dem Dichter zum voraus und stets eine höhere Wahrheit in sich: das »Denken« dieses Dichters »an« das Land der Griechen“ (Heidegger, 1981: 82).

das Denken des Seyns etwas Anderes für einen deutschen Philosophen (oder einen Kommentator dieser Philosophie – hier wird das Denken des Seyns immer mit der Einstellung zu deutscher Sprache und deutschem Volk zusammenhängen) bedeutet und etwas Anderes für einen nicht Deutschsprachigen. Um die allgemeinen Sätze und die Versuchung der Äußerung im Namen aller nicht Deutschsprachigen zu meiden, berufe ich mich auf meine Erfahrung mit Lektüre der *Beiträge zur Philosophie*. Die Figur der Heimkehr, die erst mit dem Weg zu dem sich gesparten Wesen der Heimat beginnt, bedeutet in diesem Fall nicht den Weg zum Wesen des Deutschen, sondern zum Wesen des Polentums. Ich bin in dieser Sprache eingewurzelt, ich denke in Polnisch, selbst wenn ich Heidegger lese.

Das, worin das Wesen des Polentums besteht, ist seit Jahren das Thema des Streites unter Polen. Viele bedeutende nationale Philosophen haben über diese Frage nachgedacht. Der Zank über das Polentum bildet unsere ganze Geschichte und Mythologie, er durchdringt die polnische Literatur und Politik, unsere Leidenschaften und Wahlen, er verursacht, dass wir uns Träumereien hingeben und doch auf dem festen Boden der Tatsachen bleiben. Unsere Sprache ist von diesen Streitigkeiten um die Historiographien und Mythologien gesättigt. Wir sind Polen, indem wir uns darum streiten, was es bedeutet, ein Pole zu sein. Wir stecken in dieser Unentschiedenheit, ob wir im Westen die Armen oder im Osten die Herren sein sollen (vgl. Janion, 2007). Die Heimkehr ist also nicht die Rückkehr zum heimischen Hafen, wo Landsleute ihren alltäglichen Tätigkeiten nachgehen. Sie bedeutet eher die Rückkehr in die Unbestimmtheit, in die Ungewissheit der Existenz des Volkes.

Wenn die Lektüre des Entwurfs von Heidegger das Denken des Seyns sein sollte, d.h. die Heimkehr, dann muss die Lektüre auf Polnisch das Denken im Polnischen bedeuten, die Rückkehr zum Polentum, das Warten auf sein Wesen, das Bergen der Schickung des Seyns, das sich in dieser Sprache ereignet. Die fundamentale Frage der *Beiträge zur Philosophie – wer wie sind?* (vgl. Heidegger, 1989: 44, 48–54, 125) – ist eben deshalb unübersetzbar, weil dieses „sind“ eine andere Zuweisung des Seyns ist als das polnische „jesteśmy“ (d.h. das polnische Wörterbuchäquivalent des Deutschen „sind“).

Heidegger erfährt auf dem Weg zum Deutschen das Fremde, und das ist für ihn Griechenland. Das Fremde für einen Polen, so fremd bis zur Stummheit (niemy), ist das Deutsche (niemieckość). Darüber belehrt uns die Sprache, nicht unbedingt die existenzielle Erfahrung. Ich meine, dass eine der Arten das Seyn zu erfahren, das sich im Polnischen ereignet und in ihm verbirgt, die Übersetzung des Entwurfs von Heidegger ins Polnische ist. Es kann aber selbstverständlich keine wörtliche

Übersetzung sein. Die Werke von Heidegger werden ständig ins Polnische übersetzt und diese Arbeit eines ganzen Stabes von Philosophen, unter denen man Janusz Mizera erwähnen sollte, hat mit Sicherheit die polnische philosophische Sprache verändert. Die übersetzerische Arbeit ist freilich außergewöhnlich wichtig und sinnvoll. Das Problem liegt jedoch darin, dass solche Übersetzungen – aus, sagen wir, objektiven Gründen wie: Anforderungen der Verleger oder Erwartungen der Leser – dem Original treu sein müssen. Im Bereich der Worttreue kann man selbstverständlich bessere und schlechtere Übersetzungen finden, denn der Übersetzung entgeht immer etwas, was im Original gestanden hat, und etwas Neues taucht in ihr auf. Im Falle der *Beiträge zur Philosophie* kann aber die Treue zu dem Original nicht in Wortgetreulichkeit bestehen, sondern eher in etwas ganz Anderem. Die Übersetzung soll sich nicht darum kümmern, was die Worte ausdrücken und ausdrückend offenbaren, sondern sie soll eher darauf Acht geben, was sich dem Deutschen, folglich auch den deutschen Wörtern, verweigert und sich auf diese Weise in ihnen verbirgt. Diese das Seyn bergende Stärke des abgenutzten Wortes soll in die andere Sprache übersetzt werden. Aber das bedeutet: sie muss jetzt neu erfahren werden, anders, (in meinem Fall) im Polnischen. Hier erscheint eben das Problem. Im Original ist das Deutsche in Deutsch und auf deutsche Weise aufbewahrt. Die Übersetzung kann keine von diesen drei Momenten der Bergung erhalten. Wenn sie das Erhalten der Aufbewahrung sein sollte, dann müsste sie sich als die Aufbewahrung des Polentums im Polnischen auf polnische Weise ereignen. Die wesentliche Übersetzung muss etwas ganz Anderes als nur Übersetzende sein.

Das Wort „Übersetzung“ wird jetzt zweideutig. Diese Zweideutigkeit hat ihren Ursprung in der Gebärde von Heidegger selbst im Text *Anaximanders Spruch* (mehrmals noch in anderen Texten wiederholt), der die philologischen Übersetzungen von Nietzsche und Diels verlässt und eine neue Art vorschlägt. Um Missverständnisse, die der Zweideutigkeit entspringen, zu meiden – zum Beispiel den Verdacht, dass ich eine neue Edition der Übersetzungen von Heideggerschen Werken ins Polnische verlangen würde oder jemandem die Vorbereitung neuer Übersetzungen verleiden möchte – zugleich um die in den Wörtern „übersetzen“ und „przekładać“ inbegriffenen Intuitionen zu erhalten, schlage ich vor, diese Heideggersche Übersetzung „Transposition“ zu nennen. Das Wort bezeichnet dieselbe Struktur – nämlich die Versetzung. Das Präfix des Wortes „Transposition“, also „trans“, bedeutet aber vor allem die Stellungnahme zwischen dem Deutschen des Entwurfs von Heidegger – also zwischen etwas Fremdem – und dem Polnischen als „Eigentum“ des Übersetzers, das man erst dann vernehmen soll als Schickung des Seyns.

Die Transposition (als die Form des Denkens an das Seyn im Polnischen) wird, indem sie die Struktur der Rückkehr zu sich selbst – zum Polentum erhält, „erfahrener“ durch das Nachdenken über das Fremde, d.h. das Deutsche. Das zu sich Kommen wird dann zum Gang durch *Beiträge zur Philosophie*. Wenn die Rückkehr aus der Verbannung in *Beiträge zur Philosophie* gelingt, dann wird die Travestie der Heideggerschen Feststellung möglich: im Entwurf des (im Polnischen gedachten) Seyns gibt es nichts Deutsches mehr (Heidegger, 1986: 366).

Das Anderssein des im Polnischen gedachten Entwurfs des Seyns ist jedoch nicht absolut. Das Seyn verbirgt sich ebenso, wenn es im deutschen Element gedacht ist, als wenn es in das Polnische eingetaucht wird. Die Verborgenheit des Seyns kann in keiner Sprache offenbart werden. Sie kann jedoch in dem Offenbaren aufbewahrt werden. Das Deutsche und das Polnische hüten beide auf ihre eigene Weise das Seyn. Dank Heidegger weißt man, wie sich das ereignen soll, nämlich in der Form der Fuge. Damit der im Polnischen gedachte Entwurf des Seyns die Verborgenheit aufbewahrt, muss er auch seine Fuge offenbaren. Das ist die übergeordnete Aufgabe der Transposition – die fugische Struktur des Polnischen auf solche Weise zu entwerfen, dass man alles, was sich in dieser Sprache äußern lässt, zur Verfügung dessen stellen kann, was sich dem Offenbaren verweigert.

Die Absicht die Fuge im Polnischen zu entwerfen, basiert auf der fundamentalen Voraussetzung, nämlich auf der Fugigkeit des Seyns selbst³. Heidegger bahnt sich den Zugang zum Seyn, indem er im Deutschen heimisch wird. Damit offenbart er den Volkscharakter seiner Fuge. Es muss so sein, wenn das als die Behausung des Seyns erfahrene Deutsche das Seyns selbst aufbewahrt. Das auf diese Weise aufbewahrte Seyn wird zum Aufbewahrten in dem besonderen Offenbaren. Das Seyn weist sich (in der Art der Verweigerung) solcher Aufbewahrung zu, die, obwohl sie selbst die Form der Fuge hat, kaum die Fügung des Seyns ist, d.h. eine der Einzelteile der Fuge. Das Seyn kann sich – das ist die kardinale Voraussetzung meines Versuchs – auch in eine andere Sprache schicken und sich in die Fuge auf andere Weise einordnen. Die Fugigkeit des Seyns bedeutet also auch, dass die deutsche Fuge mit der polnischen Fuge eine Ganzheit bilden kann, die die Struktur der Fuge haben wird. Es gibt in Wahrheit keine übergeordnete Sprache, in der diese Ganzheit artikuliert werden könnte, aber es gib die Transposition, die sich aus einer in andere Fuge legen lässt, d.h. aus einer Sprache in die andere, d.h. aus einer Weise der Aufbewahrung zur anderen.

³ Vgl. Heidegger, 1977: 366: „(...) denn das Sein spricht in der verschiedensten Weise überall und stets durch alle Sprache hindurch“.

Die Formulierung dieser Voraussetzung äußert die Überzeugung, dass das Seyn „eins“ „ist“, obwohl es auf vielfältige Weise die Sprachen beherrscht. Die Einheit des Seyns ist keine höchste Allgemeinheit – *nota bene* das Ordnen der Worte in weiteren Stufen der Allgemeinheit ist dafür blind, in welcher Sprache es gemacht wird: „der Baum des Porphyrios“ verliert von seinem Wesen nichts von dem, was in dem Gelangen an den allgemeinsten Sinn des Wortes „Sein“ besteht, wenn es im Griechischen, Lateinischen, Deutschen oder Polnischen ausgesprochen wird. Das Seyn verfügt inzwischen über die Sprache, in die es sich schickt. Die fugische Identität der deutschen und polnischen Entwürfe – die Identität, die die Transposition zugleich voraussetzt und festlegt, d.h. entwirft – entspringt dem unermesslichen Reichtum des Seyns. Wahrscheinlich kann man die Möglichkeiten nicht aufbrauchen, auf welche das Seyn den Menschen beschenken kann. Die Transposition legt die Verhältnismäßigkeit zwischen zwei Fügungen des Seyns, dem Deutschen und Polentum, und damit eröffnet sie neue Dimensionen des Seyns.

Die Hauptaufgabe der Transposition ist jedoch der Entwurf eines solchen Verständnisses des Polnischen, das den fugischen Charakter dieser Sprache begreifen und bei dem in ihr Verborgenen verhalten wird.

Zitierte Werke

- Gondek, Hans-Dieter. „Das Übersetzen denken: *Übersetzen und Übersetzen*“. *Heidegger Studien* 12 (1996): 37–55.
- Heidegger, Martin. »Andenken«. Martin Heidegger. *Gesamtausgabe*, Bd. 4: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981. 79–151.
- . »Heimkunft / An die Verwandten«. Martin Heidegger. *Gesamtausgabe*. Bd. 4: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981. 9–31.
- . *Gesamtausgabe*, Bd. 65: *Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1989.
- . »Der Spruch des Anaximander«. Martin Heidegger. *Gesamtausgabe*, Bd. 5: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. 321–374.
- . *Gesamtausgabe*, Bd. 15: *Seminare*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1986.
- . »Vom Wesen und Begriff der Fisis. Aristoteles, Physik B, 1«. Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe*, Bd. 9: *Wegmarken*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976. 239–302.
- . *Gesamtausgabe*, Bd. 8: *Was heißt Denken*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2002.

- Herrmann von, Friedrich-Wilhelm. *Wege ins Ereignis. Zu Heideggers „Beiträgen zur Philosophie“*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994.
- Janion, Maria. *Niesamowita Słowiańszczyzna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
- Kołoczek, Łukasz. *Być, czyli mieć. Próba transpozycji projektu „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*. Kraków: Universitas, 2016.

Transposition as the Way of Reading *Contributions to Philosophy*

Summary

In this article I formulate the problem of translation Heidegger's project of Beyng into other languages, particularly into Polish. Firstly, I note that Heidegger himself makes translation. I investigate what his practice of translation consist of. Secondly, it appears that structurally the translation corresponds to the project of Beyng, which means that it is only possible to carry out within the framework of this project, but at the same time the project is, in one sense, the "result" of this translation. Thirdly, I show that to the essence of this philosophy belongs the language, in which one thinks, and not only for the philological reasons, but primarily because of the relationship of Beyng with speech and speech with thinking. In this context I put the question about the possibility of thinking of Beyng in different language that the German. I suggest to repeat the same gesture of Heidegger, meaning to translate the project of Beyng to Polish in the same way in which he translates from Greek to German. This method I call transposition.

Keywords: transposition, translation, Martin Heidegger, *Contributions to Philosophy*

Słowa kluczowe: transpozycja, przekład, Martin Heidegger, *Przyczynki do filozofii*

Agnieszka Borysowska
Książnica Pomorska w Szczecinie

Szczecin i ryby. Wokół przekładu opisu miasta Paula Friedeborna (1572–1637)

Podczas konferencji poświęconej dawnemu piśmiennictwu pomorskiemu, którą zorganizowało w 2014 roku Archiwum Państwowe w Szczecinie i Uniwersytet Szczeciński, jeden z uczestników apelował o podjęcie wysiłku publikowania źródeł historycznych dotyczących przeszłości regionu, zwłaszcza zaś o przygotowanie ich tłumaczeń (Migdalski: 12, 29–30). Ogłoszona właśnie edycja oraz przekład dzieła zatytułowanego *Descriptio urbis Stetinensis [Opis miasta Szczecina]*, wydają się odpowiadać na tę potrzebę. Książka ukazała się w jednej z literaturoznawczych serii ostatnich lat, z którą specjaliści edytorstwa tekstów dawnych od początku wiązali duże nadzieje (Gruchała: 16) – „Bibliotece Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej” pod redakcją Romana Krzywego, jako jej 28. tom (Friedeborn, 2016). Seria ta, o czym zaświadcza także tekst *Opisu miasta*, wpisuje się w postulowaną przez fachowców potrzebę ogłaszania nowych edycji dzieł epok dawnych, szczególnie utworów prozatorskich, których współcześnie wydaje się znacznie mniej niż poetyckich (Gruchała: 17–18).

Pierwodruk *Opisu miasta* ukazał się w 1624 roku w Szczecinie w oficynie Nicolausa Bartholdiego. Autorem był szczecinianin, Paul Friedeborn¹ (1572–1637), przedstawiciel zasłużonej dla miasta, bogatej rodziny kupieckiej. Był on od 1597 roku sekretarzem miejskim, a w czasie pracy nad swoim dziełem od kilku lat także rajcą (od 1616). Natomiast zwieńczeniem jego kariery w służbie publicznej stała się godność burmistrza, którą uzyskał w roku 1630 i sprawował do śmierci.

Niektóre zagadnienia poruszone przez Friedeborna w *Opisie miasta* pojawiały się wcześniej w utworach innych autorów (Borysowska, 2016: 6–10), ale także i on

¹ Na temat biografii P. Friedeborna zob. Borysowska, 2016: 5–31 (tu dalsza bibliografia).

sam nie podejmował tematyki zupełnie dla siebie nowej. W roku 1613 opublikował w Szczecinie obszerną, napisaną po niemiecku, historię miasta zatytułowaną *Historische Beschreibung der Stadt Alten Stettin in Pommern*. W książce tej przedstawił dzieje miasta od czasów najdawniejszych po sobie współczesne. Przy jej pisaniu wykorzystał wszelkie dostępne archiwalia – książęce, prywatne i miejskie – a także opracowania innych dziejopisów. W kilku miejscach *Opisu miasta* wspomina o swojej wcześniejszej pracy i przyznaje, że przejął z niej pewne fragmenty na potrzeby nowego utworu.

Powody powrotu do już raz opracowanego tematu wytłumaczył Friedeborn w otwierającym *Opis miasta* liście dedykacyjnym *senatui populoque Stetinensi* [radzie miejskiej i mieszkańcom Szczecina]:

Jakiś czas temu [...] przedstawiłem jego pełną historię, teraz natomiast przedkładam krótki opis. Żywię jednak nadzieję, że nie zostanę uznany za osobę, która serwuje dwukrotnie gotowaną kapustę, skoro po raz drugi wyprowadza przed publiczność to samo, tyle że przyobleczone w rzymską szatę! [...] Jakkolwiek więc by było – czy opisy te odbiegają nieco od wcześniejszych, czy też mówią to samo o tym samym – w tym jednak, jak się spodziewam, można by dostrzec wyraźniejszą różnicę, że to, co tam rozproszone, tu jest połączone, co tam podane pospolitą, tu łacińską mową, co tam jedynie dla obywateli, tu przeznaczone jest i dla obywateli i dla obcych. Dołączony został teraz także nie pozbawiony elegancji widok miasta, uzmysławiający i jego położenie, i charakter.

(Friedeborn, 2016: 41)

Warto zwrócić uwagę na ujawnionych w tym fragmencie adresatów dzieła: miało ono służyć nie tylko miejscowym, ale i cudzoziemcom. Wynika z tego jasno, że poprzez *Opis miasta* chciał Friedeborn przekroczyć granice własnego regionu, zainteresować Szczecinem także mieszkańców innych krajów Europy. To, naturalnie, tłumaczy zmianę medium językowego na wciąż jeszcze uniwersalną łacinę.

Właściwie jednak w pracy Friedeborna występują trzy różne języki. Podstawowy zrab dzieła napisany został po łacinie, ale nazwy własne przytacza autor po niemiecku, najczęściej jako uzupełnienie nazwy łacińskiej, zdarza się jednak, że jako jedyne określenie danego miejsca czy obiektu. Natomiast pojedyncze słowa i zwroty w kilku miejscach książki, głównie w elementach ramy literacko-wydawniczej, poprzedzających tekst zasadniczy, przytacza Friedeborn w języku greckim.

Podczas prac przygotowujących przekład do druku należało więc podjąć decyzję, które elementy tekstu podać w tłumaczeniu, a które pozostawić w oryginalnej wersji językowej. Istotny dla przyjętych rozwiązań okazał się fakt, że tłumaczenie miało się ukazać równoległe z edycją oryginału dzieła. W części przekładowej po-

stanowiono zachować niemieckie nazwy topograficzne, które w oryginale utworu służyły ujednoznacznieniu użytych przez Friedeborna nazw łacińskich. Pozostawione w przekładzie nazwy niemieckie pełnią tę samą funkcję wobec nazw polskich. Natomiast w nielicznych miejscach utworu, w których Friedeborn posłużył się wyłącznie nazwą niemiecką, jej tłumaczenie podano w objaśnieniu.

Inne rozwiązanie przyjęto wobec wtrętów greckich. Naturalnie, można je było pozostawić w tekście przekładu po to, by zaakcentować intencje autora – w tym przypadku popisowe, erudycyjne – i dać tłumaczenie w przypisie. Jednak dla współczesnego czytelnika, nawet tego z wykształceniem humanistycznym (które przecież nie uwzględnia już nauki greki), słowa napisane w tym języku – ze względu na odmiennosc alfabetu – byłyby jedynie nieczytelnym ciągiem znaków, który zaburzałby tok zdania i zmuszał do odcyfrowania znaczenia w przypisie. I w tym wypadku rozstrzygająca okazała się obecność oryginału po drugiej stronie książki. Czytelnik śledzący edycję równoległą z przekładem, najczęściej pewnie filolog klasyczny, dostrzeże i zrozumie erudycyjne wstawki greckie. Natomiast czytelnikowi przekładu na ich obecność w oryginale dzieła zwróci uwagę oznaczenie konkretnego fragmentu polskiego znacznikiem przypisu – bowiem tekst oryginalny i przekład związane zostały tą samą numeracją objaśnień, podanych u dołu każdej strony.

Zarówno przy przygotowywaniu edycji dzieła, jak i dla potrzeb przekładu, konieczne było rozwiązanie wszystkich skrótów występujących w tekście utworu. Czytelnicy starych druków mają świadomość ich nagromadzenia w dziełach drukowanych epok dawnych, zwłaszcza w tytulaturze, odnoszącej się do osób podpisanych pod różnymi elementami ramy literacko-wydawniczej, takich jak dedykacje, listy zalecające, przedmowy itd. Rozbudowana rama wydawnicza dziełka Friedeborna także nie odbiegała od tej normy.

Przyjrzyjmy się dla przykładu jednemu z listów zamieszczonych przed tekstem zasadniczym dzieła – epistole autora adresowanej do Jurgi Walenthina Winthera (1578–1623), dyplomaty i doradcy książąt pomorskich, ale także regionalnego historyka i przyjaciela Friedeborna. W nagłówku tego listu w starodrucznym wydaniu książki, bezpośrednio przed nazwiskiem autora, napotkamy tu skrót ‘S.D.’, a nieco dalej, po nazwisku, jeszcze ‘S.S.S.’ (Friedeborn, 1624: A₃r). Pierwsze ze skrótów możemy łatwo odnaleźć w pomocniczych kompendiach, np. w znakomitym słowniku skrótów łacińskich Marka Winiarczyka (1995). ‘S.D.’ pisane wielką literą autor ten proponuje rozwiązać jako *Sanctissimus Dominus* lub *Saxoniae Dux, scientiae doctor, Spectabilis doctor, suis dedit, salutem dicit, senatus decretum, sine dato, sub dato, sub die, subscripta data, semel die* czy wreszcie – *sine die* (Winiarczyk, 1995: 97). O wyborze właściwego rozwiązania musiał więc zadecydować kontekst, ewentual-

alnie – podstawowa wiedza na temat podpisującej się osoby (nie każdy przecież był księciem Saksonii). W przypadku przywoływanego nagłówka wybór padł na zwrot *salutem dicit* [pозdrowienia przesyła] – usytuowanie nazwiska autora bezpośrednio po skrótce pozwoliło dokonać wyboru bez trudności i bez cienia wątpliwości.

Jednak przy rozwiązywaniu drugiego ze skrótów nie można się już było posłużyć tą samą metodą. Wprawdzie słowniczek Winiarczyka podaje rozwinięcia i dla tego skrócenia, np. *sicut supra scripti czy Sacerdotes de Sanctissimo Sacramento* (Winiarczyk, 1995: 104), ale żadne z nich nie pasuje do kontekstu, w jakim wystąpił skrót w *Opisie miasta*, gdyż usytuowanie ‘S.S.S.’ wskazuje, że kryć się pod nim muszą jakieś określenia bezpośrednio dotyczące autora. W sukurs przyszła uważna lektura innych części dzieła. W jednej z nich Friedeborn przedstawia się jako *Stetinensis senator ac secretarius* – jak widać, wszystkie te określenia rozpoczyna litera ‘S’. Można więc z niezachwianą pewnością rozwiązać kombinację *Paulus Friedebornius S.S.S.* jako *Paulus Friedebornius Senator Secretariusque Stetinensis*, co oznacza po prostu: *Paul Friedeborn, rajca i sekretarz szczeciński*.

Ciekawy problem translatorski wywołał chronostych, umieszczony w zakończeniu tego samego listu ramowego (Friedeborn, 1624: A₄r). Przypomnijmy, że chronostych był jednym z najpopularniejszych gatunków *poesis artificiosae*, występującym w literaturze okolicznościowej XVII wieku, ale chętnie stosowanym także poza nią. Przy jego komponowaniu odwoływano się do rzymskiego systemu zapisu liczb, który wykorzystywał siedem liter alfabetu łacińskiego: I, V, X, L, C, D, M. Jeśli litery takie wystąpiły w wyrazach składających się na tekst utworu, mogły jednocześnie, po zsumowaniu, wyrazić datę jakiegoś wydarzenia. Aby wskazać na tę ich dodatkową funkcję, zwykło się je drukować większą czcionką (wersalikami). W zetknięciu z tak zorganizowanym tekstem, którego właściwy przekaz, jakim jest data, jest na innym, głębszym poziomie organizacji i uwidacznia się niejako „przy okazji”, tłumacz pozostaje niekiedy zupełnie bezradny. Należy wszak zauważyć, że część liter wykorzystywana do liczbowania rzymskiego nie występuje w zasadzie w leksyce polskiej (‘x’, ‘v’). Niemniej, chronostychy, na fali popularności gatunków kunsztownych, wkroczyły przecież i do literatury polskiej. Z trudnością, jaką rodzi brak w naszym języku popularnej w łacinie litery ‘v’, radzono sobie przez oddawanie częściej w polskim, a nieobecnej w języku łacińskim, litery ‘w’ jako zdublowanego ‘v’². Sposób ten zastosował w swojej książce i Friedeborn przy zapisie w formie

² Ciekawe przykłady takiej praktyki w literaturze polskiej tego samego czasu, zob. Borysowska, 1997: 25.

zlatynizowanej niektórych niemieckich nazw własnych, np. Brunsvviga (zamiast Brunswiga). Chronostych skomponowany przez Friedeborna wygląda następująco:

VirtVs DeI In InfrMtate perfICItVr

Po zsumowaniu wartości liczbowej wyróżnionych liter otrzymamy liczbę 1623, która stanowi datę roczną listu napisanego do Winthera. Jednak dosłowny sens tego wersu także jest dość istotny (co w przypadku chronostychów nie zawsze było normą). W wiernym tłumaczeniu znaczy to tyle co „Siła (władza) Boga uwidacznia się w słabości (chorobie)”. Zdanie to doskonale przystaje do ostatniego akapitu listu, w którym Friedeborn odnosi się do ciężkiej choroby Winthera – pisze o zanoszeniu modlitw w intencji ozdrowienia przyjaciela i kieruje ku niemu słowa wsparcia. Usytuowanie chronostychu w takim kontekście spowodowało, że także jego podstawowe znaczenie wydawało się być ważne i warte oddania. Odnalezienie i stworzenie właściwej kombinacji z kilku polskich słów, która jednocześnie odzwierciedliłaby obydwie poziomy zastosowanego przez Friedeborna kodu, było dość trudne. Szczególnie znalezienie odpowiednika dla słówka ‘virtus’, powszechnie rozumianego jako ‘cnota’, ale tu oznaczającego raczej ‘moc’, ‘potęgę’, ‘ogrom’, nastroczało pewnych trudności, jeśli się chciało, żeby odpowiednik ów zawierał jednocześnie którąś z liter-cyfr rzymskich, najlepiej ‘D’. Ostatecznie zdecydowano się na następujące tłumaczenie, które zawiera zakodowaną (choć przy użyciu innych znaków) datę 1623 i w przybliżeniu oddaje ogólny sens oryginału (Friedeborn, 2016: 50):

BezDeń Boga VVypełnIa się VV nIeMoCy

O ile więc w konfrontacji z chronostychem udaje się niekiedy przekroczyć, nieprzekraczalną na pierwszy rzut oka, granicę przetłumaczalności, o tyle nieprzebytą „rafą” znaczeń, o którą rozbijają się wszelkie wysiłki tłumacza, są zwykle gry słów. To, co brzmi tak samo, a niesie odmienne znaczenie w jednym języku, nie zawsze musi mieć (a najczęściej nie ma) odpowiednik w drugim. Przyjrzyjmy się popularnemu wierszykowi opisującemu Stralsund, który przytoczył autor innego listu³ zapowiadającego dzieło Friedeborna (Friedeborn, 1624: B_{1r}):

Annis ducentis, ter denis, mille retentis,
Facta Stralaeundis est urbs, cui nomen ab undis.

³ Jest to list pochwalny Daniela Cramera (1568–1637), teologa i historyka pomorskiego.

Nawet osoba nie znająca łaciny, dostrzeże (lub usłyszy) zawartą w drugim wersie dwukrotność słówka ‘undis’ i domyśli się obecności gry słów. Rzeczywiście, wers ten nawiązuje do wystąpienia w przytoczonej, łacińskiej nazwie miasta, przypadku zależnego od rzeczownika ‘unda’, co znaczy ‘fala’. Tak więc czytelnik oryginalnej wersji tekstu nie tylko ma możliwość skonstatowania, że miasto Stralsund ma w swej nazwie „fale” (co jest dosłownym sensem tego wersu), ale i unaoznacza to sobie, odnajdując powtórzone ‘undis’ i w przywołanej nazwie, i w zakończeniu wiersza. Niestety, po polsku Stralsund bywa co najwyżej nazywany Strzałowem, nigdy jednak... „Strzałfalami”. Rolą tłumacza było więc w tym przypadku tylko dosłowne oddanie treści wierszyka i zwrócenie uwagi czytelnikowi przekładu na utraconą grę słów w objaśnieniach (Friedeborn, 2016: 55):

Dodaj tysiąc do roku dwieście trzydziestego,
Wtedy powstał Stralsund, z falami w nazwie jego.

Po elementach wprowadzających, którymi są w książce Friedeborna wspomniane wyżej listy, tekst główny rozpoczyna autor od rozdziału zatytułowanego, tak jak całe dzieło, *Descriptio*. Tłumaczy w nim pokrótce nazwę miasta, jego położenie, układ urbanistyczny, wyjaśnia pochodzenie mieszkańców. Wymienia tu także i opisuje przedmieścia, odnotowuje zbiorniki wodne, rzeki, groble itd. Omawia także kwestię żyzności okolicznych ziem i opisuje obfitość ryb, jakiej dostarczają otaczające miasto akweny. W kolejnych rozdziałach charakteryzuje poszczególne typy działających w mieście instytucji (*De templis, De coenobiis et xenodochiis, De scholis*) oraz wyjaśnia organizację republiki miejskiej (*Arx ducalis, Forma Reipublicae Stetinensis*). W rozdziale zatytułowanym *Historica*, przedstawia zwięzłe kluczowe momenty dla dziejów miasta, włączając w tok swojej opowieści obszerny passus autorstwa Alberta Krantza, opisujący rozruchy miejskie i konflikt powstały wokół wzniesienia w mieście zamku pomiędzy księciem Kazimierzem V a szczecińskimi rajcami.

Pewnych trudności w przekładzie tej partii tekstu nastroczało właściwe tłumaczenie nazw własnych elementów topograficznych lub fizjograficznych występujących w mieście i jego otoczeniu. Jak się okazało w toku prac translatorskich, istotne znaczenie miała konstatacja, że Friedeborn na potrzeby swojej pracy tłumaczył na łacinę niemieckie nazwy właściwe jego czasom, nie zawsze odpowiadające nazwom późniejszym, tak niemieckim, jak i polskim. Z kolei posługując się nomenklaturą łacińską, nie zawsze korzystał z nazw występujących w starszych źródłach. Przykładowo: dziwnie brzmiąca po polsku nazwa Zalew Świeży dla określenia Zalewu Szczecińskiego, jest dosłownym odpowiednikiem przytoczonej przez Friedeborna łacińskiej formy Lacus Recens i niemieckiej nazwy tego akwenu, jakiej użył – Frisches

Haff (Friedeborn, 1624: C₂r). Ta ostatnia funkcjonowała w czasach Friedeborna obocznie do nazwy Stettiner Haff, która z biegiem lat stała się jedyną używaną i zastąpiła wszystkie inne. Z kolei nazwa Frisches Haff stała się z czasem określeniem stosowanym wyłącznie dla Zalewu Wiślanego i nawet współczesnym Niemcom nie kojarzy się zapewne z tą zatoką Bałtyku, do której wpada Odra.

Dużo większym wyzwaniem okazało się właściwe przełożenie łacińskiej nazwy *Navale Magnum*, którą ujednoznaczniał Friedeborn niemieckim określeniem *Die Große Lastadie* (Friedeborn, 1624: B₃v), co tradycyjnie tłumaczy się jako Wielka Łasztownia. Jednak Friedeborn nie przetłumaczył nazwy niemieckiej przy użyciu łacińskiego słówka ‘lastadium’ lub ‘lastagium’, a poprzez – niewystępujące w żadnych wcześniejszych określeniach tego miejsca – ‘navale’, które współczesne słowniki łacińskie kazałyby tłumaczyć jako ‘przystań’ lub ‘doki’. *Navale Magnum* trzeba by wówczas rozumieć jako Wielkie Doki, ale takiej tradycji nazewniczej opisywany przez Friedeborna obszar nigdy nie miał. Sprawę komplikował fakt, że w tym samym rejonie miasta, to jest na wyspie Łasztownia, istniało inne miejsce, do którego bardziej pasowałoby określenie Wielkie Doki. Była to stocznia, o której Friedeborn wspominał, posługując się z kolei wyłącznie niemiecką nazwą *Schiffsbauer Lastadie* (Friedeborn, 1624: B₃v).

Problem pomogła rozwiązać lektura słowników obowiązujących w czasach Friedeborna. W jednym z nich, dziele niderlandzkiego leksykografa i językoznawcy Corneliusa Kiliaana (1528–1607), niemieckie słówko ‘lastagie’ opisuje się następująco: „navale, locus ubi naves constituuntur, aedificantur aut quassatae reparantur [doki, miejsce w którym konstruuje się, buduje albo naprawia zepsute statki]” (Kiliaan, 1599: 274). Jak więc można przypuszczać, Friedeborn, szukając łacińskiego odpowiednika dla niemieckiej nazwy *Die Große Lastadie*, skorzystał z podpowiedzi jakiegoś dawnego słownika i umieścił w swojej książce niestosowaną wcześniej i nieznaną wcześniejszym źródłom nazwę *Navale Magnum*.

Zarówno zagadnienia podjęte w Opisie miasta, jak i ich kolejność, wskazują na opanowanie przez Friedeborna teoretycznych zasad konstruowania tego typu deskrypcji. Wykształceni przedstawiciele renesansu i baroku mieli w nich doskonałe rozeznanie. Tradycja opisu miast ukształtowała się jeszcze w starożytności, a wiedzę tę zebrał i usystematyzował Menander z Laodycei (III w. n.e.). Traktat Menandra od początków XVI w. stał się szerzej znany, dzięki zamieszczeniu go w przekładzie łacińskim w pierwszym tomie zbioru *Rhetores Graeci* (1509), który wydała słynna wenecka oficyna Alda Manucjusza. Zasady opracowane przez starożytnych – oprócz Menandra, można tu przywołać także np. Kwintyliana (ca 35 – ca 96) – przejęli i rozwinęli teoretycy czasów nowożytnych, np. Gerardus Bucoldianus (1527–1594)

w rozprawie *De inventione et amplificatione oratoria* (1534). W dziele Friedeborna łatwo odnajdziemy tradycyjną topikę zalecaną przy tworzeniu deskrypcji miast – przyjrzymy się przykładowo przypadkowi dzieła Friedeborna łatwo można dostrzec zgodności jego utworu z zaleceniami sformułowanymi jeszcze przez wspomnianego Kwintyliana (*Institutio oratoria* III, 7, 26) – by miasto chwalić tak jak człowieka. Mamy więc Już w pierwszych zdaniach opisu dostrzeżemy informację o „rodowodzie” miasta w postaci odwołania do wspomnianych w dziele Ptolemeusza mitycznych Sidinów, a następnie do niemieckich kolonistów z Magdeburga i Brunszwiku, dzięki którym miasto zostało lokowane na prawie niemieckim i zaczęło się znakomicie rozwijać. W dalszej części, poprzez opis wyglądu Szczecina (położenie, ważniejsze obiekty architektoniczne) oraz jego organizacji (instytucje miejskie, ustrój), nawiązuje autor do Kwintylianiego schematu pochwał „ciała i ducha” (*corpus et anima*). Po tym, w rozdziale zatytułowanym *Historica*, skupia się na wskazaniu ważnych dokonań mieszkańców (*gesta*), by wreszcie w podsumowaniu (*Appendix*) dokonać ostatecznej pochwały miasta jako miejsca, które omijają kataklizmy przyrodnicze i które umiało wykorzystać swoje położenie dla nadzwyczajnego rozwoju, stwarzając mieszkańcom dogodne warunki do życia.

Z punktu widzenia Friedeborna jedną z najistotniejszych cech Szczecina, która zadecydowała o dobrobycie miasta, był dobrze rozwinięty handel, a jego podstawę od najdawniejszych czasów stanowiły ryby. Toteż właśnie wychwaleniu mnogości gatunków ryb, jako widomego dowodu łaski Stwórcy, oddaje się autor już od pierwszego rozdziału swojej książeczki:

Świeżych ryb dostarczają nie tylko różne wspomniane już kanały rzeczne płynące powyżej i poniżej miasta, lecz przede wszystkim niezbyt odległy Zalew Świeży [das Frische Haff]. (...) ten, tocząc dalej słodkie wody, wciśnięty między morze i Odrę i rozlany na kształt zatoki morskiej na 8 mil niemieckich długości i cztery szerokości, tak bardzo obfituje w ryby, że stanowi dogodną spizarnię i jakby staw rybny dla miasta i innych okolicznych miejscowości. To właśnie decyduje o bogactwie ryb i ich bardzo dużym wyborze, tak zimą, jak i latem. A nawet, co jest godne podziwu, pojedyncze miesiące przynoszą nowe rodzaje ryb, wprowadzając radosne urozmaicenie tak, że wydaje się, iż rzeka może konkurować w tym zakresie z Nilem, albo też zbierać za to tak liczne pochwały jak ziemia święta. Nie można by łatwo znaleźć nawet podobnego, a coś dopiero lepszego rynku rybnego w żadnym mieście Niemiec, a to dzięki tak wielkiej łaskawości Boga, któremu niech będzie chwała i sława.

(Friedeborn, 2016: 71, 73)

Rozwinięciem i uzupełnieniem opisu zasobności okolicznych wód w ryby jest zamieszczony na końcu książki katalog gatunków ryb, sporządzony równolegle po

łacinie i niemiecku. Oprócz wymienienia z nazwy tych gatunków, które można łowić stale w otaczających Szczecin wodach, wylicza tu także Friedeborn pięć występujących okresowo. Na koniec zaznacza, że spis nie jest zamknięty, gdyż nie wszystkie rodzaje dostępnych ryb udało się dotąd rozpoznać.

Jak zauważa Marek Skwara, „w danej literaturze katalogi ryb to prezentowanie przez twórcę własnej erudycji, warsztatu retorycznego, możliwość perswazyjnego ukazania idealnego obrazu różnych grup społecznych (ziemiaństwa, mieszczaństwa), wreszcie pokazania człowieka jako tego, który podporządkowuje sobie przyrodę, jest jej zdobywcą i biesiadnikiem” (Skwara, 1993: 77). W przypadku dzieła Friedeborna najistotniejszy jest motyw perswazyjny – katalog ryb jest jednym z najważniejszych argumentów na rzecz uznania Szczecina za miejsce stwarzające znakomite warunki do życia.

Warto nadmienić, że wyliczenie ryb, pokrywające się w dużej mierze z niemieckojęzyczną wersją katalogu Friedeborna, zawierała także słynna mapa Pomorza Eilharda Lubinusa (1565–1621), wydana kilka lat przed *Opisem miasta*, w 1618 roku. Wykaz został tu umieszczony jako zwieńczenie opisu Pomorza, zatytułowanego *Pomeraniae et rerum in ea memorabilium brevis descriptio* [Krótki opis Pomorza i z nim związanych godnych pamięci spraw] (Cieśluk, 2013: 404–405). Należy zaznaczyć, że ze względu na szczupłość miejsca – tekst wkomponowany jest przeciw mapę – opis ma charakter bardzo syntetyczny. Jak zauważa tłumaczka:

Zawarte w tekście szczegóły i ciekawostki eksponują cechy kraju uznane przed niemal czterystu laty za najbardziej charakterystyczne. Poszukując dziś przesłanek do określenia regionalnej tożsamości Pomorza, możemy odnaleźć jej historyczne podstawy właśnie w opisie Lubinusa. Jest zatem Pomorze krainą nadwodną: rozłożoną wzdłuż brzegu morza i zalewu oraz wokół rzek i ogromnej liczby jezior. Za znak firmowy Pomorza z powodzeniem można uznać ryby: morskie i słodkowodne, od najbardziej pospolitych po okazy wyjątkowe.

(Cieśluk, 2013: 378)

Także w dziele młodszego nieco od Friedeborna Johanneses Micraeliusa (1597–1658) – monumentalnej historii Pomorza przedstawionej w sześciu księgach – znajdujemy wyliczenie ryb dostępnych w pomorskich akwenach (Micraelius, 1639: 384). Jest ono na tyle zbieżne z tym, co zawiera *Opis miasta*, że możemy przypuszczać, iż zostało z niego przejęte.

Niestety, ten ważny, choć drobny fragment dzieła Friedeborna, jakim jest wykaz ryb, nastreczył największych trudności translatorskich. Jak już nadmieniono, katalog zawiera nazwy ryb występujących w akwenach otaczających Szczecin w dwóch językach – po łacinie i niemiecku. Mamy prawo przypuszczać, że – wzorem to-

ponimów – Friedeborn dopasowywał łacińskie nazwy ryb do używanych w jego czasach nazw niemieckich, według stanu swojej wiedzy i, być może, w oparciu o jakieś kompendium, którego jednak nie udało się odnaleźć. Pozostawienie w tekście niemieckich nazw ryb pozwala przypuszczać, że sam autor nie był pewny jednoznaczności zastosowanych terminów łacińskich. Pozostawił więc nomenklaturę niemiecką w celach ujednoznaczniających, tak jak to zrobił przy nazwach miejscowych wewnątrz książki. Ponadto i w tej partii tekstu nie znalazł odpowiednika łacińskiego dla nazw wszystkich gatunków i kilka z nich wymienił tylko po niemiecku.

Należy wyjaśnić, że określenia łacińskie użyte przez Friedeborna nie mają nic wspólnego z nazwami poszczególnych taksonów stosowanymi obecnie w systematyce organizmów. Podstawy współczesnej nomenklatury zoologicznej stworzył szwedzki przyrodnik, lekarz i profesor Uniwersytetu w Uppsali, Carl von Linné (Linneusz, 1707–1778). Zasady tzw. binominalnego systemu nazewnictwa dla zwierząt uczony ten przedstawił w 10. wydaniu swojej pracy *Systema Naturae* z 1758 roku, a więc ponad 130 lat po publikacji *Opisu miasta* Friedeborna. Nazw użytych przez Friedeborna trzeba więc było szukać w starszych słownikach łacińskich i niemieckich (Mayer, 1648; Prasz, 1686). Niestety, nawet przy odwoływaniu się do tych źródeł, nazwa niemiecka wskazywała niekiedy na inny gatunek niż łacińska⁴, a w kilku przypadkach, bez bardzo specjalistycznej wiedzy, w ogóle nie udało się ustalić, o jakim gatunku mowa.

Osobnym problemem było włączenie przez autora do katalogu ryb innych zwierząt (nie ryb), takich jak bobry czy fok. Jak się jednak okazało, praktykę taką można zaobserwować także w innych pomorskich zestawieniach. Na przykład we wspomnianym już wykazie Lubinusa znalazły się kraby i raki (Cieśluk: 404–405), a w spisie odnotowanym w dzienniku podróży augsburskiego kupca goszczącego w Szczecinie w 1617 roku, Filipa Hainhofera, fok i raki (Hainhofer: 63). Najwyraźniej w ówczesnym przekonaniu rybą można było nazwać każde zwierzę żyjące w środowisku wodnym.

Opublikowana właśnie edycja i przekład dzieła Friedeborna wpisują się w chętnie podejmowaną w ostatnich latach przez historyków literatury tematykę deskrypcji miast i literatury peregrynackiej (Krzywy: 73–74). Tekst ten może być jednak przedmiotem zainteresowania badaczy innych dyscyplin, w tym językoznawców, historyków kultury, specjalistów edytorstwa, a nawet dziedzin tak odległych od

⁴ Np. nazwa łacińska *Trutta aureola* wskazywała na pstrąga potokowego, a niemiecka *der Goldfisch* – raczej na jakiś gatunek karasia.

humanistyki, jak ichtiologia. Książka stanowi przy tym odpowiedź na formułowany przez środowisko historyków postulat udostępniania tekstów źródłowych, zwłaszcza w przekładzie, opisujących przeszłość miasta i regionu. Ta potrzeba, ze względów historycznych, jest na Pomorzu Zachodnim szczególnie głęboka. Widoczne w ostatnich latach zainteresowanie dziejami ziem pomorskich i samego miasta stwarza ponadto nadzieję, że interesujący opis Friedeborna, niedostępny dotąd z powodu bariery językowej, znajdzie szersze grono czytelników również w kręgach nieprofesjonalnych, wśród współczesnych mieszkańców miasta.

Bibliografia

- Borysowska, Agnieszka. „Andrzej Loeaechius i jego twórczość poetycka”. *Slavia Occidentalis* 54 (1997): 17–28.
- Borysowska, Agnieszka. „Wstęp”. *Opis miasta Szczecina*. Paul Friedeborn. Oprac. i przełożyła Agnieszka Borysowska. Warszawa: Sub Lupa, 2016. 5–31.
- Cieśluk, Małgorzata. „Eilharda Lubinusa «Krótki opis Pomorza» – słowo od tłumaczki”. *Eilharda Lubinusa podróż przez Pomorze*. Red. Radosław Skrycki. Szczecin: Zamek Książąt Pomorskich, 2013. 375–382.
- Friedeborn, Paul. *Descriptio urbis Stetinensis, topographica, historica cum icone, Genium Loci adumbrante conscripta in Dei sospitatoris laudem, iustam patriae devotionem*. Stetini: typis Nicolai Bartholdi, 1624.
- Friedeborn, Paul. *Opis miasta Szczecina*. Oprac. i przełożyła Agnieszka Borysowska. Warszawa: Sub Lupa, 2016.
- Gruchała, Janusz S. „Uwagi o wydawaniu prozy staropolskiej”. *Terminus* IX.2 (2007): 15–35.
- Hainhofer, Filip. „Filipa Hainhofera dziennik podróży, zawierający obrazki z Frankonii, Saksonii, Marchii Brandemburskiej i Pomorza w roku 1617”. Przekład i oprac. Krzysztof Gołda. *Źródła do Dziejów Pomorza Zachodniego* IX (2000): 13–172.
- Kiliaan, Cornelius. *Etymologicum Teutonicae linguae, sive Dictionarium Teutonico-Latinum*. Antverpiae: Moretus, 1599.
- Krantz, Albert. *Wandalia*. Coloniae: Joannes Soter alias Heil et Socii, 1519.
- Krzywy, Roman. *Wędrowki z Mnemozynie. Studia o topice dawnego podróżopisarstwa*. Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie, 2013.
- Mayer, Johann. *Vocabularium majus, latino-germanicum in V. libros divisum, quorum I. est Scholasticus, II. Ecclesiasticus, III. Politicus, IV. Physicus et Medicinalis, V. Oeconomicus ... in usum Scholae Ulmensis*. Ulmae: Kühne, 1648.

- Micraelius, Johannes. *Sechstes und Letztes Buch Von deß Pommerlandes Gelegenheit und Ein-Wohnern*. Bd. 6. Stettin: Georg Rhete, 1639.
- Migdalski, Paweł. „Stan i potrzeby polskojęzycznych edycji źródeł do dziejów Księstwa Pomorskiego”. *Piśmiennictwo na Pomorzu Zachodnim do końca XVIII w.* Red. Janina Kosman. Szczecin: Wydawnictwo Archiwum Państwowego „Dokument”, 2015. 9–32.
- Prasch, Johann Ludwig. *Organon latinae linguae, oder Neue deutliche Lehrart, wie man die gut-Lateinische Sprache ... lehren ... kan ...*, Regensburg: [s.n.], 1686.
- Skwara, Marek. „Ryby w świecie ziemiańskiego dobrobytu (od sztuki kulinarnej do retoryki)”. *Z warsztatu badawczego humanistyki: materiały I Sympozjum Młodych Pracowników Nauki Wydziału Humanistycznego, Uniwersytet Szczeciński, 8–10 maja 1991*. Red. Robert Cieślak, Ewa Tierling, Piotr Urbański. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 1993. 67–81.
- Winiarczyk, Marek. *Sigla Latina in libris impressis occurrentia cum siglorum Graecorum appendice*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995.

Szczecin and Fish. About the Translation of Paul Friedeborn's (1572–1637) Description of the City

Summary

The subject of this article is the work of Paul Friedeborn *Descriptio urbis Stetinensis* [*The description of the city of Szczecin*], a new edition and Polish translation of which has been published in 2016. This prose description of the city was first published in Szczecin in 1624. During this period Szczecin was the capital of the Duchy of Pomerania, a Hanseatic city, organized as a civic republic and ruled by a community of wealthy patricians. Friedeborn, a councilor and secretary of the city who dedicated his work to Szczecin's city council, was himself a part of this environment. The work was written in Latin and is a laudation constructed according to patterns popular in Friedeborn's times, which were derived from Quintillian's advice: to praise the city as if a man, that is, by the description of his origin (in this case – information about the founding of the city), attributes of “body and spirit” (i.e. the issues concerning the organization and municipal institutions) and deeds (regarded as residents' achievements). An interesting persuasive part of the work is a catalogue of fish inhabiting the rivers and reservoirs surrounding the city. The catalogue, present also in other works describing Pomerania in the time, indicates the main source of the region's natural wealth and serves as a showcase for the region. This element proved to be especially challenging to translate, due to differences in historical and contemporary fish names. Other translation

problems have been pinpointed in the article, such as abbreviations, the translation of the chronogram, proper nouns, etc.

Keywords: comparative literature, translation studies, editorship, 17th century Latin literature, city descriptions, Duchy of Pomerania, laudation, rhetoric

Słowa kluczowe: literaturoznawstwo porównawcze, translatoryka, edytorstwo, literatura łacińska XVII w., deskrypcje miast, księstwo pomorskie, laudacja, retoryka

Lena Magnone
The University of Warsaw

The Dangerous Age: Polish Reception of Karin Michaëlis's Feminist Bestseller

Feminist bestsellers emerged shortly after women started writing novels. *Jane Eyre* (1847) caused a prompt wave of imitators, a “Jane Eyre mania”, as Elaine Showalter calls the mass phenomenon of Anglo-Saxon women writers reproducing the narrative structure proposed by Charlotte Brontë: the struggle for independence of a resolute, bright, but also impoverished and unattractive heroine (Showalter, 2010: 103). On both sides of the Atlantic, international success was achieved by Harriett Beecher Stowe's abolitionary *Uncle Tom's cabin* (1852). Polish novel, Eliza Orzeszkowa's *Marta* (1873), which openly advocated the emancipation of women, was quickly translated into 19 languages. However, it was *Den farlige Alder* (1910) by a Danish writer, Karin Michaëlis (1872–1950), that not only sold in an inconceivable number of copies, but also made its author into a star. Her career lasted almost 20 years, and ended as fast as it began. During the second half of the 20th century her works ceased to be reprinted, and today Michaëlis is remembered solely by scholars. The aim of the following article is not to reclaim a forsaken author. By presenting the fate of the novel and marking the most important stages of its reception in Poland, both after and before World War I, I propose to ponder over the mechanisms behind the making of bestsellers in certain historical contexts.

A dangerous novel

In her most famous work, the author used a frequent genre in her oeuvre, i.e. the epistolary novel, complemented by the excerpts from the heroine's diary, to portray a woman who just entered the “dangerous age”. According to Michaëlis's diagnosis, in the decade between the age of 40 and 50 a woman becomes finally mature,

self-conscious and ready for passionate love, but at the same time she turns sexually invisible. Her body distinctly begins to age and social norms require that she remains within the current frames, regardless of how unhappy she feels trapped in an early marriage, in her role of a housewife or a mother. The protagonist, 42-year old Elsie Lindtner, decides to leave her husband after 20 years of a seemingly happy marriage, renounces any financial claims, and isolates herself with two servants on a small island where she ordered her lover, architect Jörgen Malthe, to build her dream “white Villa”, determined to live the rest of her life in loneliness. Struggling to find herself, she discovers the extent of her sexual frustration. In solitude, she realizes that Malthe was the love of her life, and decides to pursue this relationship. The attempt is unsuccessful; the man, discouraged by many years of her indifference, does not love her anymore. Left in despair, Elsie tries to reconcile with her ex-husband, but he is already with another, much younger, woman. Although Elsie feels utterly defeated, the ending of the novel indicates that she gains self-knowledge and courage; the decision to travel around the world could be a start to a completely new life.

In many interviews, Michaëlis claimed that her novel was a documentary, that it uncovered a shameful secret of the insanity experienced by women in their forties. The protagonist proposed by Michaëlis was indeed a novelty in women’s literature at the turn of the 19th century. She was not a maiden, romantic heroine or a young bride, but a mature woman reaching menopause. Such characters were previously cast only in supporting roles, often of satirical nature, e.g. as mothers trying to marry their daughters well or as eccentric old maids. Elsie is not a mother (although she fantasizes that if Malte was ten years younger and she ten years older, she could adopt him¹), and she resigns from the role of a wife; she has her own desires and is ready to start her proper life, for which her youth was nothing but a preparation.

The decision to give a voice to this kind of heroine was in itself extraordinary. Elsie, as the author of letters and diaries, remains the only narrator. It is therefore through her eyes that her peers, other women struggling with menopause, such as Magna Wellmann, who ignoring her good reputation pursues dangerous sexual adventures, or Lilli Rothe, a married woman platonically in love with another man, who pays an unfairly high price for this innocent affection, are presented. Pages devoted to those women, although by tint of them the novel is not only a description of one isolated case but of the female condition in general, are unrelenting. Elsie knows and understands the origins of their crises, but does not approve of their

¹ It is a recurrent motif in Michaëlis’s works, cf. Eyben, 2003.

attempts at dealing with the new situation. Her own choices seem to be an effort to avoid experiencing her inner conflict in the public eye, and are to a large extent driven by fear of public humiliation. It is a sort of a voluntary exile from the *polis*.

The explicit description of sexuality of a woman at the age perceived by then as the beginning of senility, caused a scandal, which resulted in an unprecedented commercial success. The novel was immediately translated into German by Mathilde Mann, who had already regularly introduced Michaëlis's works to her fellow countrywomen². This edition (in a month sold in 60,000 copies, in half a year – in 100,000) served as the basis for subsequent translations. Overall, *The Dangerous Age* was released in 12 languages and sold in over a million copies. Many editions, including first the French publication and then the American one, were accompanied by an essay by Marcel Prévost, the famous author of *Les demi-vierges* (1894), who also decided to adapt the book to suit French tastes.

The popularity of the novel was aided by the author's decision to visit every larger European city and meet with potential readers to state her intentions in person and dismiss the accusations made by outraged critics³. In her own words, her purpose was not to provoke the public, but to bring to attention the undeserved suffering of women at the dangerous age, to caution men to be understanding, attentive and gentle, and by that preventing divorces and protecting the family institution.

Michaëlis had to persuade not only conservatives, but also suffragettes, who accused her of providing arguments against the emancipation of women through depicting them as ruled by laws of nature, irresponsible and unable to make decisions, and therefore unfit to make reasonable choice at the ballot box. They also criticized the medical approach to female sexuality and reinforcing antifeminist stereotypes. Indeed, Elsie does call herself hysterical on many occasions, and she does express views such as: “if men suspected what was going on in us women as

² Mathilde Mann also translated Michaëlis's later works, and her German translations were used by other local translators instead of the Danish original (it was the case in Poland, which is visible in the translations of titles. They usually correspond to their German, and not Danish, equivalents, e.g. *Lillemor*, Ger. *Das Schicksal der Ulla Fangel*, Pol. *Losy Ulli Fangel* or *Pigen, der smilede*, Germ. *Herr und Mädchen*, Pol. *Pan i dziewczyna*). Mann's role in Michaëlis's international success warrants a separate study. Also, it seems not to be a coincidence that the only Michaëlis's biography in existence was written by an American Germanist; first published in German (Eddy, 2003), it was not translated to Danish until ten years later (Eddy, 2013).

³ For more information on lectures as one of the important media of modernity see Stewart, 2009. As the author demonstrates, despite the fact that for women attending such lectures was one of the few ways of engaging in the public life, they could rarely be conducted by women and even if it was the case, it was frowned-upon.

soon as we reach our fortieth year, they would fly from us like from the pest or kill us like mad dogs". The novel prompted therefore some unlikely alliances. During Michaëlis's visit in Gdańsk, her lectures were condemned in notices in local papers, unanimously signed by The Danzig Organization for Women Suffrage, The Organization of Danzig Adult Education Teachers, the Danzig Organization for the Well-being of Women, the Gdańsk branch of the International Federation of Abolitionists, the Mercantile League for Women Employees, the German Evangelical Women's Club, and the Union for the Opposition to Trash and Smut in Word and Picture⁴.

The script to a feature film based on Michaëlis's novel was created as early as 1911. It was the first German full-length movie. The film was produced by a pioneer of cinematography Oskar Messter and directed by Adolf Gärtner (the same year a Danish adaptation was created, which was in fact a copy of the German film, directed by August Blom [Ligensa 215: 229–230]). In his autobiography, the producer admitted, that neither he, nor the screenwriter (!) had read the original, and that they just intended to exploit the title's popularity. It does explain a series of inconsistencies between the novel and the pseudo-adaptation, which focused on the sensational motifs. The film version of Elsie, characterized by sexual appetite and promiscuity of Magna Wellmann, seduces her daughter's fiancé (a distant echo of a story of a maid, who catches her mother cheating in the novel), and in the end is taken to a psychiatric hospital like Agatha Ussing. The characters are not from the middle class as in the original, but aristocrats; they are decadent and cultivate obsolete traditions (in this version Elsie's husband gets killed in a duel with her lover).

One of the most interesting traces of the novel's influence is Tatiana Rosenthal's Freudian reading of *The Dangerous Age* (Rosenthal, 1911)⁵. Born in Minsk, Rosenthal (1884–1921) was one of the first women psychoanalysts, a member of the Russian Social Democratic Labour, and through it also The Bund. It seems interesting in itself, that Michaëlis's novel was analyzed by one of the "new women", a suffragist and revolutionary, who wrote the article for the still predominantly male psychoanalytic community. Notwithstanding the recognition of her peers, who saw her work as shedding light on the cases of frustrated mature women, who often

⁴ Quoted after Eddy, 1992: 499.

⁵ It is worth to add that in time Michaëlis herself became interested in psychoanalysis; in 1935, for "Politiken", a Copenhagen periodical with which she frequently worked (e.g. she was sent as a correspondent to the USSR in 1934), she reviewed Maria Bonaparte's *Edgar Poe im Lichte der Psychoanalyse* (the review was reprinted in "Almanach der Psychoanalyse" in 1936).

sought therapy (“Karin Michaëlis’s “The Dangerous Age” in the Light of Psychoanalysis. T. Rosenthal” [abstract], 1917: 341), it is above all an interesting literary interpretation, one of the earliest psychoanalytic analyses of literature (Freud’s first reflection on the matter, the article *Creative Writers and Day-Dreaming*, was published in 1908).

Rosenthal recognizes Elsie Lindtner as a female type strongly present in Michaëlis’s works, representing the author herself. This hypothesis allows her to complete the self-analysis conducted by the heroine on the pages of the diary with information from the other novels of the Danish author. Rosenthal finds portrayals of young girls particularly informative, as they can serve to reconstruct Elsie’s youth. Indeed, a frequently recurring protagonist in Michaëlis’s works is that of a kind, naive, honest, and often talented girl, with a close connection to her father and in conflict with the mother (or raised without her). The child’s perspective, allowing the author to discuss sexuality in an unpretentious though veiled manner, was used in her early works, such as *Lillemor* or *Barnet*.

According to the psychoanalyst, Elsie’s personality was based on her identification with the father. Her whole life was marked with a “money complex” derived from it; the fear of sharing the fate of a bankrupt caused her to sell herself to the highest bidder. She therefore entered into a marriage of convenience and rejected the impoverished architect, who was in love with her. The suppressed sexual needs manifested themselves only during the menopause, when it was too late to fulfill them, which in turn resulted in a nervous breakdown.

Rosenthal uses identification with the father also to explain Elsie’s narcissism and homoerotic tendencies visible in her relationship with a maid, who becomes her closest companion. With subtlety, Rosenthal describes the full of sexual tension scene of hair-brushing, interprets Elsie’s fantasies about showing herself naked to another woman and her decision to share the bathroom with her maid. For Elsie Jeanne is a mirror, in which she sees a young and beautiful version of herself, while the history of the girl’s erotic life (she also sold herself, but overtly, as a prostitute) allows Elsie to catch a glimpse of an alternative version of her own fate. This is the reason why the two women have to embark on the journey around the world together.

It is clear to the analyst that Elsie’s condition is the result of her personal history, so that it is neither necessarily connected with physiological changes caused by menopause nor typical for women in general, although at the same time not unusual. If Elsie does not develop a mental illness as her peers, it is because of the fact that she released overwhelming emotions through self-analysis; keeping a diary serves

the same purpose as the process of psychoanalysis. Rosenthal also draws attention to the fact that at one point Elsie notes down the idea to write a series of lectures on “the woman and the dangerous age”, which is precisely what Michaëlis did. The author’s European *tournée* can also be likened to a journey around the world, which her character begins at the end of the novel.

In 1911, the success of the novel was so great, that according to the editors of the “New York Times” the answer to “But who is Karin Michaëlis?” was: “simply the most talked about personality in Europe” (“All heroines not youthful. Karin Michaëlis, the Literary Sensation of Europe”. *New York Times* July 30, 1911). From that point onwards, the author became a specialist in womanhood, unhappy marriage and divorce, touring the world with lectures for which the tickets were sold on the spot. Aside from being undoubtedly the most recognized name of the Danish literary scene, she was probably the most popular and read European woman writer. She also influenced the debutants of the day; among others, Colette stated that without inspiration from Michaëlis, her own works would have never come into existence (Lassner, 1991:11).

The “Michaëlis mania” reached Poland as well. Naturally, inhabitants of the former Polish territory annexed by Prussia and Austria were able to read the German edition of the bestseller. In the territory annexed by Russia, access to the novel was immediately provided by Warsaw-based “Nowa Gazeta”. Already in issue 11 from 7 January 1911 the periodical edited by Stanisław Kempner reported the novel’s publication, comparing the type of a 40-year old woman Michaëlis depicted to Balzac’s “woman of thirty” (“Literatura i sztuka u obcych. Nowości literackie”. *Nowa Gazeta* 11 [1911]: 7). The first part of *The Dangerous Age* was published in issue 44 from 27 January (the afternoon release). Because of the publication, the editors decided even to postpone the printing of another work. It simply could not wait. Introducing the bestseller to the Polish readers was of vital importance; so much so that the periodical disregarded publishing and press customs and bore additional costs (it informed its readers that “the subscribers that will join from 1 February will receive the beginning of the novel free of charge”; “Wiek niebezpieczny”, 1911: 4). It seems that this was done with discreet hope of gaining more customers. Rival newspapers suggested that the publication of the sensational novel was prompted by the periodical’s financial problems: “Nowa Gazeta” was supposedly losing subscribers, and tried everything to avoid going out of business (“Echa Prawdy”. *Prawda* 13 (1911): 8). The novel was issued irregularly and in very short parts, which proves that the anonymous translation was prepared almost simultaneously.

As many as three book editions of the novel appeared the same year, in three different translations (also different from the press edition). This threefold invasion could be explained by the fact that each of the three partitions had an autonomous publishing market, while the flow of people and things was restricted and subjected to rigorous control. The law of the Austrian partition was the most liberal; e.g. there was no preventive censorship, and therefore forbidden books were published in Lviv or Cracow and illegally or semi-legally transported to the Russian partition. It was, however, not the case with *The Dangerous Age*. Michaëlis's novel was published by "Kultura i Sztuka" in Lviv (as *Niebezpieczny wiek. Pamiętnik i listy*), by the Warsaw-based firm "Ultima Thule" (*Wiek niebezpieczny*) and by Gebethner and Wolff's publishing house, based in Warsaw, but also present in the Austrian partition, which released the book under the title *Niebezpieczny wiek kobiety*. It seems that it was a matter of competition between the publishers, who wanted to profit from the novel.

Besides the titles there are other differences between the editions, partly deriving from the marketing strategies. On the title page, "Kultura i Sztuka" informed that Kazimierz Króliński (actually Jan Denys, a teacher and poet from Lviv) translated from the Danish original. The other two editions lacked this note, therefore it can be assumed that they were translated from German. "Gebethner and Wolff" emphasized that Aleksandra Callier (known at the time mainly as the author of *Higiena piękności: praktyczny poradnik dla prawdziwie eleganckich kobiet* [Beauty hygiene. Practical guide for truly elegant women], first published in 1903⁶) translated the novel "with the author's permission", while the "Ultima Thule" edition included not only Michaëlis's portrait and a reproduction of her signature, but also an extensive note: "translated and supplemented with the author's lecture entitled *Kobieta i wiek niebezpieczny*, read in Berlin, Vienna and other European cities, and a commentary, by Alfred St. Iwieński". Hidden behind the pseudonym was Stanisław Franciszek Michalski, the owner of a publishing house established just a year before, known primarily as a translator and promoter of the archaic Indian literature (Spychalska-Wilczurowa, 1962). The supplementation of the novel with the author's talk seems to be aimed at making the provincial Polish reader feel like a citizen of one of the European metropolises⁷, while the facsimile met the needs

⁶ In obituaries published after her death, the translation of *The Dangerous Age* was mentioned as her greatest accomplishment, see e.g. ([Obituary...]1923: 3).

⁷ Polish press published the accounts of Michaëlis's international lectures, e.g. the Cracow-based "Nowa Reforma" on 17 January 1911 reported her talk in Vienna. The short note ended with the

of autograph hunters (the collectable character of the edition was emphasized by the fact that 10 copies were issued printed on handmade paper; anyhow “Ultima Thule” was known to specialize in bibliophilic editions; Sowiński, 2003: 91–107). It is worth pointing out that many years later, after Poland gained independence as a result of World War I, Michaëlis included new country in her international *tournée* and in 1927 visited Warsaw, which at the time developed from a city at the outskirts of the Russian Empire into a fully-fledged European capital. Until then, the Polish readers could read the talk the author gave in Vienna on 14 January 1911, where Michaëlis complained about the hostile reception of the novel in her homeland, and explained: “I wrote it because I had to, or rather I wanted a book like that to be written” (Michaëlis, 1911c: 166–167).

Only one of the editions, the one published in Lviv, was accompanied by advertisements of other works printed by the publishing house. “Kultura i Sztuka” decided on a very interesting choice of publicities, indirectly alluding to Michaëlis’s target audience. Among the books recommended to the Galician readers was Leopold von Sacher-Masoch’s famous *Venus in Furs* (published as *Wenus w gronostajach*), advertized in the following words: “Sacher-Masoch is the enemy of women who are... beautiful. His works are dominated by the view that a beautiful woman has all the potential for wild despotism, which she practices on a man if he is not capable of ruthlessly ruling over her. *Venus in Furs* is precisely such woman. The novel tells the story of a man who, as a slave, falls into her beautiful, strong hands”. The same publishing house also issued two volumes of Sacher-Masoch’s complete short stories. The first volume included those devoted to “the cruelty inflicted by women on men”, while the other consisted of works in which “the author depicted women’s heroism in love, their iron will and merciless revenge on their enemies”. Another book was also advertised, *The Heptameron of Margaret, Queen of Navarre*, based on Boccaccio’s *Decameron* and written in the middle of the 16th century, which according to the editor was about “love, and love by no means hidden behind unnecessary covers, so much so that some prudes may view it as unsuitable for young ladies”. On subsequent pages, there appeared ads encouraging the purchase of works such as the spiritualistic manual *Potęga spirytyzmu. Podręcznik do nadań nieznanym sfer życia duszy ze wskazówkami co do wywoływania zjawisk spirytystycznych* or *Yoga. Tajemna wiedza Indii*.

statement “Mrs. Michaëlis’s reflections, being both the advertisement and a defense of her novel, were captivating, and all the more feminine and incredible” (“Niebezpieczny wiek u kobiet”. *Nowa Reforma* 26 [1911]: 2).

The choice of advertisements may suggest that the publisher expected *The Dangerous Age* to be bought not by women (and if it was, it would be the particularly emancipated and immodest ones, and certainly not “young ladies”), but mainly men, searching for erotic themes and eager to discover the spicy secrets of femininity. The decision to set Michaëlis's novel beside *Venus in Furs* points to the fact that the editor viewed it as an equal literary scandal, a sensational and controversial work, which due to its questionable reputation could interest the readers and bring considerable profit. Moreover, the context of the esoteric works suggests that the publishing house aimed its marketing at a particular, rather common clientele.

It is important to add that Michaëlis, who published regularly since 1895, was not unknown in Poland. In 1905 an extensive outline of her work was wrote for the weekly periodical “Prawda” by Józefa Klemensiewiczowa, a renowned translator of Danish, Swedish, Norwegian and Finnish literature, a propagator of Scandinavian authors and the compiler of the first synthetic work on the topic, *Literatura Skandynawii* (1914). Distancing herself from the writer's obsessive fans, she credited her with a considerable, albeit still developing, talent. She praised Michaëlis's gift for observation, her ability to concisely formulate her thoughts, and the “dedication, with which she treats her work”, but criticized her vivid imagination, which inspired “images, that make one's hair stand on end”. Klemensiewiczowa claimed that in her first two works Michaëlis tried to write in a way that would make no-one suspect that she was a woman. Fortunately, later the “author's pride in that she is devoid of womanly gentleness, which would make her omit one real, but unseemly or outright vile, detail”, seems to become a thing of the past: “currently published works prove that her talent has matured, harmonized and run a course more in agreement with her character” (Klemensiewiczowa, 1905: 213–214).

Klemensiewiczowa was particularly fond of the short story *En lille Sjael*, which she translated and published therein under the title *Duszyzka* (Michaëlis, 1907). She also appreciated the novels *Lillemor* (1902), *Barnet* (1902), *Sønen* (1903) i *Gyda* (1904). Klemensiewiczowa's appraisal most probably influenced the choice of the first Polish translation of the Danish author to be created, the novel *Lillemor*. The tragic story of 16-year old girl married to a 48-year old widower told in letters to her little sisters was published in two editions in one year: under the title *W stepie* as a suplement for the subscribers of the periodical “Bluszcz” (Michaëlis, 1904), and separately as *Losy Ulli Fangel* (Michaëlis, 1905). In 1911 the Polish reader could also reach for *Beata Rosa* (1908). Both works touched upon matters that were still taboo at the time. Ulla Fangel experienced the trauma of the so-called marital cohabitation, her subsequent pregnancies ended in stillbirth, and ultimately she

committed suicide. Beata Rosa was a daughter of a prostitute, and a murderer; she killed the rapist whose child she gave birth to after marrying another man, a vicar with very high moral standards. Michaëlis's passion for exposing such matters must have been associated by the Polish readers with the naturalistic works of Gabriela Zapolska, who was equally determined to bring to light the hypocrisy of the middle class, and raising subjects connected with double sexual morality, likewise accused of spreading pornography by conservative press (Kłosińska, 1999: 7–37).

The publication of *The Dangerous Age* was not, however, treated as a literary event, but as a social one. The reviews were not written by literary critics, but by specialists in women's matters of various sorts, like, e.g. a gynecologist, dr Ignacy Mucha, who wrote with blasé characteristic of a professional, that the facts described by the author were known for a long time by persons familiar with female physiology and aware of the extent of sexual frustration in mismatched marriages. Michaëlis's only contribution was presenting this knowledge in an accessible form of a novel. Although in the physician's opinion the novel was artistically meager, he credited the author for opposing the hypocrisy and "telling the honest truth" (Mucha, 1911: 7–8)⁸.

The translator's commentary added to the "Ultima Thule" edition is symptomatic for the way in which Michaëlis's novel was received in 1911. It is also a perfect example of the misogyny of the early modern period, and reflects the influence of Otto Weininger's famous book *Sex and Character* (1903), incidentally translated into Polish that same year.

In his initial words Iwieński already claims that "a creation of a woman's pen should not be considered a work of art. Women's art is of any value only if it permeates the secrets of the female soul; the secrets of female sexual instincts. If a woman wanted to or was capable of fulfilling this task, her role in literature would be different. Her work would cease to be what it is now, which is – absolutely nothing". According to the translator, the fair sex "is almost never aware of what is happening inside her, nor is she conscious of her instincts, like an insect or a bird". The influence of Michaëlis's novel derives from the fact that it is the first account exposing the female nature written by a woman. The translator states that the book does not in fact present the psychology of a period in a woman's life – "A woman's dangerous age does not last from the age of 40 to the age of 50. A woman is «dangerous» throughout her mature life, that is roughly from the age

⁸ According to Beverly D. Eddy it were the gynecologists who appreciated her work the most, and readily adopted the term "dangerous age" to describe menopause (Eddy, 1992: 501). The term was in fact used also by Simone de Beauvoir in *Le Deuxième Sexe* (1949).

of 15 until the age of 50. She is «dangerous» throughout this long period, when she is fertile and her body bursts with a red flame every month. During this period, instinct dominates her whole being, and makes her unable to compete with male thought or male work”.

In Iwieński's opinion, the author also captured one key feature of the fair sex – hypocrisy, which is remnant of the prehistoric times, when she “had to use tricks and cunning to secure her peace and preserve the life of her unborn child – the future of the species” (Iwański's anthropological fantasy even claims that “the human female imitated the male and started to walk on two legs, while she should have stayed on all fours”). According to the translator, Elsie, who lies to everyone including herself, does not differ from other women. “She is an ordinary woman” – he emphasizes. At the same time, he compares Michaëlis's character with the protagonist of Ibsen's *A Doll's House*, however it is not, as it would seem, because of their perseverance and the courage to change the life they do not want after realizing that, in Elsie's words, they “sail under false colors”. Iwieński argumentation goes along other lines: “The force which caused her and Nora to leave their hearth is the force that drives birds to fly South. It is inherent to any life form, controlling a butterfly as well as well as an elephant. Only in humans is it partially overcome by action, reason and man's thought. However, the woman's soul consists mainly of instinct, and in this regard she occupies the same position as any other animal” (Iwieński, 1911: 177–182).

Iwieński would have probably appreciated the sequel to *The dangerous age* written the next year, *Elsie Lindtner* (1912), which described the continuation of the character's travel. During her stay in New York, Elsie adopts a homeless orphan, with whom she returns to Denmark, determined to dedicate the rest of her life to caring for him. The woman's sexual energy is channeled into motherhood: at the end of the adventurous journey, the one who challenged all conventionality finds herself in a traditional female role. The novel was not, however, successful in Poland and it was neither translated nor discussed.

The literary travelling saleswoman

Shortly after World War I Michaëlis became one of the most translated women authors in Poland. She was also undoubtedly one of the most prolific authors, writing two works almost every year. Polish translations of her books appeared with similar regularity. From the 1920s the following novels were published: *Spowiedź kobiety* (in two editions, first in 1922, the second in 1929), *Matżeństwo* (1923, second

edition entitled *Mąż i żona* in 1928), *Pani Jonna* (1927), *Metta Trap* (1927), *Siedem siostr* (1928), *Sznur pereł* (1928), *Gunhild* (1929), *Pierwsza miłość Gunhildy* (1930), *Pan i dziewczyna* (1931), *Tajemnica* (1932), *Matżeństwo Justyny* (1936), *Serce mojej matki* (1937). Some of the editions included the number of sold copies, which suggests that the novels reached 3 to 4 thousand readers.

Almost all of the books were published by the publishing association “Rój” established in 1924 by the journalist Melchior Wańkowicz, and quickly becoming one of the biggest publishing houses in Poland at the time, specializing in fiction and issuing 30 new items a month. It was “Rój”, that not only published the most prominent works of Polish authors (among others Bruno Schulz and Witold Gombrowicz), but also brought the Polish readers closer to contemporary international prose. The translators working for “Rój”, as well as for other big publishing houses, were mostly women (in the case of Michaëlis’s works it were Maria Kreczkowska, whose actual surname was Feldmanowa, Bronisława Neufeldówna and, most importantly, Aniela Waldenbergowa). The work that resulted, as one of present-day researchers notes, was more frequently that with male translators a “functional object, a book treated more as the source of knowledge and entertainment than a work of art, because it introduced into the Polish language the «lacking» genres: crime, adventure, sensational, travel and romance novels, in other words well-written lower-category literature for adult and younger audiences” (Zawiszewska, 2014: 125). Michaëlis’s prose could undoubtedly be included in this category.

The writer’s popularity, in Poland as well as in Europe, peaked in 1927, when another film adaptation of *The Dangerous Age* was released. *Das gefährliche Alter*, directed by Eugen Illés, starring Asta Nielsen, a Danish actress who was one of the greatest stars of silent cinema, premiered on 17 November 1927. It could not be determined if the film appeared in Polish movie theatres⁹. It is, however, certain that Michaëlis, who started another promotional tour the year before, visited Poland. The tour included many German and Swiss cities, Austria, Yugoslavia and Romania. After approximately sixty talks, the author visited Cracow on 25 March, from where she traveled to Łódź on the next day, and to Warsaw the day after. In all of those places she gave speeches entitled *Miłość – matżeństwo – rozwód* [Love – marriage – divorce], and in Warsaw she additionally organized a lecture only for women entitled *Kobiety między sobą* [Between women]. Press notes announced

⁹ The film is not mentioned in an extensive guide to the repertoire of Polish cinemas in the prewar period (Świdziński, 2015), however his author notes that a full account is not possible due to damages to materials during the war.

her as “one of the most popular writers, and in fact the most popular woman in Europe” (“Karin Michaëlis w oświeceniu krakowskiego krytyka”, 1927: 2). Treated as a representative of some world empire, a diplomatic agent of the republic of women, she was invited to Belweder palace by the First Marshal of Poland, Józef Piłsudski. According to press accounts, the former scandalist presented a rather moderate program of reformation of the relations between sexes. She departed from her fame as a propagator of divorce, claiming that the institution of family could be improved by economic equality between the partners and teaching boys respect for women. Michaëlis mentioned that the wide-spread sexual initiation in brothels did not help the cause, however beside the idea of each mother making her sons swear to treat women as they would want others to treat her, she did not see a prospect for change in this matter. She also advocated, among other things, an insurance scheme for girls right after their birth in case of the father's or husband's death, and married women earning for their private expenses. With Marshal Piłsudski she talked about children care, concerned with the well-being of underage newspaper sellers she noticed on the streets of Warsaw at night. During a dinner organized in her honor by the P.E.N. Klub in the Polonia Palace Hotel she expressed her dream of abolishing all borders and establishing better international understanding.

For the occasion, the weekly “Wiadomości Literackie”, at the time the most popular and influential periodical about society and culture (Szpakowska, 2012), published on its first page an article by Zofia Nałkowska (Nałkowska, 1927: 1)¹⁰. The renowned writer, who debuted as a teenager at the time when Michaëlis's first works were being published, and later became the central figure of interwar literary life, stylized the article as an account of the thoughts that accompanied her the morning she drove to greet the author on a Warsaw train station. Departing a little from the truth (which is evident from her *Diaries*¹¹) she confessed that from the time of her youth Michaëlis was one of the women writers she most admired. Rather than a tribute to the author of *The Dangerous Age*, the article was a presentation of Nałkowska's genealogy as both a writer and emancipationist. This illuminating account suggests that aside from Polish women authors and pioneers of the campaign for women's rights, like Maria Wirtemberska, Klementyna Hoffmanowa or

¹⁰ The text was used also as the introduction to: Michaëlis, 1927a.

¹¹ On 29 July 1910 after reading *W stepie* Nałkowska noted: “Skillfully written, but too trivial” (Nałkowska, 1976: 150). She decided to rediscover the author's works only during her second visit in Poland (“In recent times I owe much joy to Karin Michaëlis, whose books I reread with great appreciation”; Nałkowska, 1980: 237).

Narcyza Żmichowska, Nałkowska also regarded as her “older sisters” the French authors: George Sand, Mademoiselle de Lespinasse, Madame de Stael, Ninon de Lenclos, and Madame de la Fayette. “How I loved them all, the writing women, those who carefully carried in outstretched hands their hearts, aflame with undying love”, writes the author of *Narcyza*, and adds: “I do not know if it was really what I thought while I was going there. But it was all built up in me – and it caused seeing Karin Michaëlis to be an emotional experience of the same magnitude, encompassing admiration, tentative solidarity and a sort of love”.

Despite this confession, a shadow of professional envy falls on Nałkowska’s account when she describes Michaëlis’s cosmopolitan life, frequent travels and visible signs of commercial success. She even wonders at one point if this life style – writing so many letters, giving numerous of lectures and constantly being interviewed – allows the writer to find the concentration needed for creative work. She decides that her rival’s talent relates to her extraordinary emotional intelligence and the capacity for empathy. The types of women which the author portrays in her novels, so different from herself, are not the result of observation, but deep introspection: “it is through her heart, beating with joy and full of acceptance for life, that Karin Michaëlis learns the hearts of others. For women possess abilities which have to be developed in a dream, read as an unmistakable truth about oneself. Karin Michaëlis’s women are dreams about her other selves”. Nałkowska repeated this opinion in her *Diaries*, where she also expressed her disappointment with the fact that the author “does not compare to her books, in that she is too common, simple and plain” (Nałkowska, 1980: 237).

Disappointment is even more visible in the account of Aniela Kallas’s (real name Korngutówna), a dramatist and a contributor to the Lviv-based periodical “Wiek Nowy”. The author of the first Polish translation of Michaëlis’s book for children (*Radosna szkoła*) gave her a copy as a gift. She describes with distaste, that instead of thanks she heard the question: “And where is the money for the copyrights?” (Kallas, 1927: 10). To Kallas, who declared (to both the writer and the readers), that she had not translated this book for profit but to introduce a valuable piece to Polish literature, it was unacceptable that Michaëlis treats her work just as any other profession. She mockingly compares her to a “literary saleswoman, travelling and presenting the samples of her talent from country to country”. She seems to be particularly displeased with the fact that Michaëlis’s strategy translates into profit (“I have the impression that Karin Michaëlis is probably the only writer to make so much profit with so little effort”). The translator was even bold enough to ask the writer if she is a Jew, and, with peculiar satisfaction, repeats her answer, that she

would have nothing against being part of a nation which gave the world so many great people. She ends her account with information about a public disagreement Michaëlis had with a great Italian poet, D'Annunzio, who was going to move into a villa confiscated by the government, which was a property of a late Danish citizen. The writer spoke up for the wronged widow, which Kallas perceives as a calculated decision: "she wanted to regain the affection of the Danish people, defending the Dane and fighting in the name of justice. The controversy did Mrs. Todes no good. She lives in poverty, taken in by relatives from Denmark. However, Karin Michaëlis is discussed on both sides of the world" (Kallas, 1927: 11).

For Polish female writers the Dane's international success must have been vexing, because it clearly demonstrated what strategies a woman, writing in a local, not commonly known language of one of the smallest countries in Europe, has to adopt to achieve the popularity that seemed to be reserved to French and Anglo-Saxon authors. It is important to note that Michaëlis's success preceded the accomplishments of Scandinavian writers like Selma Lagerlöf and Sigrid Undset, that were willingly read and much appreciated in Poland. However, unlike the Swedish author, the first woman to receive the Nobel prize (1909), and the Norwegian, laureate of this award in 1928, Michaëlis was not considered an outstanding writer. Her success was based on the readability of her novels and the use of narrative structures taken from popular literature, which she skillfully complemented with comments on issues relevant at the time, connected with rapid social changes and vindications of the "new women".

Although it is difficult to discuss all of the press coverage, it is worthwhile to notice the manner in which Michaëlis's visit was commented by two most influential feminist periodicals, "Bluszcz" and "Kobieta Współczesna". "Bluszcz", established in 1865, was the oldest women's magazine in Poland; until the outbreak of World War II it was edited by Stefania Podhorska-Okołów. It had a conservative orientation, which is evident, e.g., in the belief in a woman's "natural" purpose, that is being a wife and a mother. Emancipation was supported by the weekly only to the extent in which it did not interrupt traditional female duties (Chwastyk-Kowalczyk, 2003). On the occasion of the writer's visit, the editors devoted almost the whole issue to her. It began with an interview conducted by the chief editor (Okołów-Podhorska, 1927: 1–2), followed by an article by Herminia Naglerowa, which reconstructed Michaëlis's program (Naglerowa, 1927: 2–3). In the chronicle, "Bluszcz" included a photograph from the dinner in her honor and an account of her lecture. The writer's worldview perfectly matched the periodicals agenda. It explains the lofty tone with which the editors announced that the author's talent "supported the

efforts of the numerous activists who at the end of the previous century undertook the enormous struggle to eradicate the longtime prejudices”.

The material published by “Kobieta Współczesna” are even more illuminating. It appeared in the second issue of the new periodical and can be treated as its manifesto. “Kobieta Współczesna” was in fact established in 1927 by the former contributors of “Bluszcz”, lead by Emilia Grocholska and Wanda Pełczyńska. The weekly paper had a liberal orientation, promoted the absolute gender equality and encouraged women’s active participation in public life. The reporter, Jadwiga Krawczyńska, viewed the stance of the Danish writer as “progressive, but moderate”, and emphasized her “readiness for compromise in her need for reformation”, and while writing about her feminism she put the word in quotation marks. The interview is essentially a series of well-aimed attacks. Krawczyńska begins by asking Michaëlis’s opinion about the new generation of women, solely to expose the distance between the writer and the “postwar woman”. In her answers, punctuated by aggressive questions, the Dane appears to be an opponent of engaging in sports, doubts the possibility of friendship between a woman and a man, and does not believe in achieving balance between work and family life. Even the description of the author’s appearance serves to Krawczyńska as a way of distancing her: “[She has a] very ordinary physique. We all know the brave housewife, an older lady, stout and brisk. Everyone has at least one such aunt in the family”. Even the “graying wavy hair style *à la garçonne*” does not help –it is only the final proof that Michaëlis is a newcomer from a previous era, and does not understand the needs of the “new women” or follow the fast-paced modern life (Krawczyńska, 1927: 14–15).

The writer returned to Warsaw in 1928, this time with lectures entitled *Szczęście i nieszczęście w małżeństwie* [*Happiness and Unhappiness in Marriage*] and *Dzieci, rodzice a moralność* [*Children, parents and morality*]. Soon after, in 1929, another edition of her most famous novel was published, *Niebezpieczny wiek. Notatki z pamiętnika i listy*. The translation, authorized by the author, was prepared by Bronisława Neufeldówna, a pioneer of women’s professional life and one of the first Polish journalist, who from 1906 worked with “Nowa Gazeta”, where she ran an international column, a column entitled “Z prowincji”, and, with her sister Melania Łaganowska, a separate women’s section. Although the translation of *The Dangerous Age* published in 1911 in “Nowa Gazeta” was anonymous, after collating it with the 1929 edition it becomes clear, that it was Neufeldówna who was the first to translate Michaëlis’s novel.

The last pages of *The Dangerous Age* included a list of other works of the Dane accompanied by short recommendations. *Metta Trap* was provided with a note

“Dubbed the «Danish *Bachelor Girl*» by Z. Rabska“, and *Pani Jonna* with: “Called a «modern *Madame Bovary*» by Z. Nałkowska”.

In 1929 Michaëlis's novels were no longer juxtaposed with works the likes of Sacher-Masoch or *Heptameron*. Although the comparison with provocative best-sellers of male authors remained, the books were more relevant for the emancipationists of the time. The parallel of *Pani Jonna* (1907) to *Madame Bovary* comes from a preface to the Polish edition by Zofia Nałkowska. The masterpiece, which resulted in Flaubert facing a trial for obscenity in 1857, was an international success, imitated and paraphrased also in Poland, e.g. in *Cham* by Eliza Orzeszkowa (1888). Emma's personality had great influence on the women writers of the interwar period; it served as inspiration for the characters of Barbara in *Noce i dnie* by Maria Dąbrowska, and Róża from the psychological novel *Cudzoziemka* by Maria Kuncewiczowa (Kaluta, 1995). Also in Michaëlis's works there are many characters depicting frustrated provincial women, dreaming of a passionate affair and paying the highest price for it, including of course the eponymous Jonna. In her novel, the Danish author proposed an interesting modification of Flaubert's plot. Beside Jonna, a mere by-stander to her life, she introduced two other characters, active, conquering and victorious women who were not ashamed of realizing their sexuality – Jonna's sister, Inga, who is known only as the recipient of the protagonist's letter, and Jonna's daughter, Maja, who would not hesitate to seduce a man her mother could only dream of.

The comparison of *Metta Trap* to *The Bachelor Girl* comes from an article by Zuzanna Rabska, a talented writer and journalist, who between 1925 and 1939 reviewed literary novelties for “Kurier Warszawski” (Zawiszewska, 2014: 449–478). Victor Margueritte's novel, which cause in France a moral scandal in 1922, was first translated into Polish by Leopold Staff in 1925 (into Yiddish by Pua Rakowska three years later), and to the outbreak of World War II was reprinted numerous times. The work established a new model of a female character, not bound by conventions and experimenting with her image and sexuality. Michaëlis's *Metta Trap* (1922; polish translation 1927) introduced an even bolder depiction of women; the protagonist is an ideal mother, but each of her well-raised daughters has a different father. Metta's choices resulted from observing the unhappy marriage of her parents. Having promised her dying mother to never marry, she wants to preserve her independence, both personal and economic. The advertisement for *Metta Trap* included in the edition of *Pani Jonna* resound: “It is a book read around the world, and it is moving for all women. The critics, due to its content and popularity, call it the Danish *Bachelor Girl*. However, whereas in *The Bachelor Girl* multitude of

snobs are looking for a simple absolution, to Karin Michaëlis women pilgrimage seeking for answers to burning questions”.

Similarly to Margueritte’s novel, *Metta Trapp* was shortly published in Yiddish, just two years after the Polish edition, translated by Isaac Bashevis Singer himself. Also like *The Bachelor Girl*, the Dane’s work was deemed “pornographic” and attacked by the Church and conservative press. In *Przewodnik po beletrystyce*, a guide to fiction published by the Chief Catholic Action Institute, Czesław Lechicki wrote about the author: “the outspoken advocate of the «idea» of bodily contact in general (...), tries to find the golden mean between motherhood and prostitution”. Positive reactions came from left-wing and feminist circles; *Metta Trapp* was given a very flattering review by Maria Dąbrowska in “Kobieta Współczesna” (Dąbrowska, 1927: 16). In “Wiadomości Literackie” Irena Krzywicka, generally rather hostile toward the writer, admitted, that as “Her *Metta Trapp* (...) is an interesting illustration of Russell’s predictions; it should be thought-provoking for any woman” (Krzywicka, 1931: 3). It seems that in the interwar period it was *Metta Trapp* that was regarded as *chef-d’œuvre* of the Danish writer. In an article published in “Bluszcz”, Zofia Miszewska without hesitation compared her novel to the works of Sigrid Undset (Miszewska, 1929: 6–7). Contrasting the types of women present in the Nobel prize winner’s work with *Metta Trapp*, she came to the conclusion that they represent two extremities; the author of *Kristin Lavransdatter* describes a woman of the past, while Michaëlis constructs the future with a “new type of a woman, not the one who’s fighting and falling under the prejudice and public opinion, but the modern one, creating new life and new laws in the name of her own happiness”.

The author of the preface chosen by the publishing house should also be mentioned. In 1929 Maria Kuncewiczowa took part in a literary scandal: her novel, *Przymierze z dzieckiem*, published two years prior, undermined the established conviction that women have an inherent maternal instinct, portraying the gradual development of love for a child initially perceived as a monster. It was also her works that were the subject of one of the most important literary controversies of the interwar period, that is the debate about women’s literature, initiated by Irena Krzywicka. The publicist working with “Wiadomości Literackie” strongly opposed the excessively metaphorical, elevated style, the artificially exuberant emotionality and extensive descriptions masking the lack of content or even intellectual laziness, complaining also of the “flashiness” and “obliviousness” distinctive for women’s writing. The “feminine tattle” characteristic of some of the postwar prose, that is the simpering, hysterically exaggerated language, was for her an anachronism, the legacy of the Young Poland period, typical for “weepy, simpering little girls”, not

adequate for modern women, who should be “reasonable, brave and conquering”. Although Kuncewiczowa’s name was never mentioned, Krzywicka quoted and crudely commented on fragments of her works¹². The author decided to answer the criticism, agreeing with Krzywicka’s claim about the differences between men and women writing, but unlike her colleague valuing them and urging to respect diversity.

Krzywicka’s *Jazgot niewieści, albo przerosł stylu* was published in issue 42 from 14 October 1928 of “Wiadomości Literackie”. In the following weeks, almost until the end of the year, the periodical was the battleground of the debate, with subsequent comments from Krzywicka and Kuncewiczowa, and also from male literary critics, Antoni Słonimski, Paweł Hulka-Laskowski and Karol Irzykowski, who mainly agreed with Krzywicka. It is not the place to reconstruct the specific standpoints (Krajewska, 2010), however it is important to draw attention to the fact, that when Kuncewiczowa was writing the preface to *The Dangerous Age*, in print dated for 14 XII 1928, she was under the direct influence of this debate, and it had to have an effect on the manner in which she wrote it. This explains the surprising tone of her words, for she starts by admitting, that “*The Dangerous age* is still a new work. Full of revelations. Full of uncomfortable truths”, and then mentions the changes in defining the nature of a woman and a man, occurring before her eyes. The former, due to economic independence, becomes more similar to a man, who, in contrast, adopting pacifist ideology and the like, loses his masculinity and gains feminine features. In the face of those transformations, discussing Michaëlis’s works may seem irrelevant (“The inner struggle of Elsie Lindtner – the tragic 40-year old – connected with her complete idleness is hard to grasp for the modern overworked, active woman”). However, it is an illusion. The protagonist may be a remnant of the past, but according to Kuncewiczowa the author’s insights into the physiology and psychology of aging remain a revelation. The preface ends with

¹² Accusations made against Kuncewiczowa were repeated by Krzywicka about Michaëlis herself. In her review of *Pan i dziewczyna* in 1931 in “Wiadomości Literackie” she wrote: “Karin Michaëlis’s views are correct, but she is not talented. To be perfectly honest, I could not read any of her books to the end, I skimmed through them, one large volume an hour. Her novels are so full of water, that one should have a special ladle to extract some valuable and wise thoughts. An intelligent reader, tired of wading knee-deep in artistic flatness and vexed by the hysterical style, will obviously capitulate” (Krzywicka, 1931: 3). Michaëlis was also compared to Kuncewiczowa by Bruno Schulz. When in 1937 he reviewed the Polish edition of the autobiographical *Serce mojej matki* (orig. *Mor*), he compared it to *Cudzoziemka*, published the previous year. The critic, fascinated with psychoanalysis, claimed that both novels are “an attempt at releasing the mother complex, a reckoning with the deceased mother, and a sort of expiation, overcoming the complex through artistic objectivization” (Schulz, 1937: 3).

a surprising conclusion: “Closing the book we think: this is how females suffer and pass away – but women live forever” (Kuncewiczowa, 1929: 5–8).

A hundred years later

After the peak of Michaëlis’s popularity in the late 1920s, her career in Poland and elsewhere gradually waned. In 1932 Polish women’s press did mention the writer’s 60th birthday, but rather as a farewell. Aniela Waldenbergowa’s article published in “*Bluszcz*” is openly a nostalgic reminiscence. The Polish translator of *Metta Trap*, *Siedem siostr*, *Sznur pereł*, all parts of *Gunbilda* and the series about *Bibi* admits that when *The Dangerous Age* was published in 1910, she did not enjoy it. She was a young girl who could not understand the psychology of the protagonist or feel compassionate toward her: “the book, read only once, lay forgotten in the corner of the library”. She was impressed, however, with Michaëlis’s postwar works. After reading *Metta Trap*, she asked the publisher for permission to translate it. Not long after, with a “pounding heart”, she welcomed the Dane in Warsaw. The ladies became close friends, and during her second visit in Warsaw the writer stayed with Waldenbergowa. The translator was ill at the time, and the guest took care of her and her son, taking him to the cinema and saving him from learning mathematics. Waldenbergowa thought of the intimate moments spent with the famous author as ones of the best in her life (Waldenbergowa, 1932: 7–8).

In “*Kurier Kobiety*”, another young author, Jolanta Fuchsówna, wrote about Michaëlis’s jubilee (Fuchsówna, 1932: 18). The journalist, who was only 11 when *The Dangerous Age* was published, based her article on the simple claim, that the writer, crossing her sixtieth year in the peak of her creative abilities, proved that the female dangerous age did not exist anymore. The author, expressing her appreciation for the revolutionary character of Michaëlis’s famous novel, emphasized several times that it was twenty years ago. For her generation, the work was already historical and outdated, useful only as a reminder of the scale of social change the women had won.

In the 1930s, Michaëlis, mentioned from time to time as the pioneer of the women’s emancipation movement, functioned on the Polish market mainly as a children’s author. In 1918 her *Radosna szkoła* was translated into Polish as a book for the child audience. It was never mentioned by the editor, that through the character of Ludwika the author depicted her friend, Eugenia Schwarzwald, a propagator of anti-authoritarian teaching, who established an experimental school for girls in

Vienna. In the introduction to *Radosna szkoła*, Michaëlis included the answer to the question of why she wrote a book in no way connected to her earlier writings. She explained that while writing about adult women, she always described their youth, convinced, that “all of the thought and feeling of an adult, particularly a woman, begins in childhood” (Michaëlis, 1918). Indeed, this issue is explored further in the semi-autobiographical series *Treet paa godt og ondt*¹³, however the series *Bibi* was simply a collection of stories for children¹⁴. Likewise, *Dzieci z Nyhavn*, first published in Polish in 1938 was also aimed at children. It is the only book of the Danish author which was reprinted in Poland after World War II, in 1947, 1948 and 1955. The already-mentioned jubilee article by Waldenbergowa ended in fact with Michaëlis receiving hundreds of letters from children a day, and admitting: “I do not regret not having a child of my own. I would drown in love for him, and I love all children so much”. It truly is an unexpected ending to the former scandalist's career. Surprisingly, other feminist bestsellers mentioned in the introduction met similar fate. The novels of Brontë and Stowe quickly became children's literature as well. A proof can be found in the second Polish edition of *Radosna szkoła*, where the advertisements of different works recommended to children include *Uncle Tom's cabin* and a paraphrase of *Jane Eyre* entitled *Sierota z Lowood*, presented with words: “the amiable author outlines the fate of a young heart, blooming to be ready for love among conflicts full of dramatic suspense”.

According to Merete von Eyben, Michaëlis's fortune is an example of the “Jante law” (*Janteloven*), which claims that the Danish people banish the fellow countrymen who achieved success outside of the country. Indeed, not only in Poland prewar translations of her works were not reprinted and new ones were not created. The writer was shortly forgotten even in her homeland, Denmark. Due to her political commitment (after the Nazis rose to power, she gave shelter to German and Austrian refugees, among others to Bertolt Brecht and Walter Benajmin [Hollander, 2016: 123–141]) she spent World War II on immigration in the USA, where her short-lived success was not remembered. Otherwise, she was cut off from the profit from her books sold in Europe, which at the time were banned both in Germany and in occupied Denmark. When in 1946 she returned to her homeland, it became

¹³ Three of the total five parts were published in Poland between 1929 and 1932, that is *Gunhild*, *Pierwsza miłość* *Gunhildy* and *Tajemnica*; the third volume, *Grzechy, troski i niebezpieczeństwa* could not be found, most probably it was never issued.

¹⁴ Two of the six parts were published in Poland, both translated by Aniela Waldenbergowa (Michaëlis, 1932, second edition 1933; Michaëlis, 1937).

evident that Danish readers forgotten her as well. To make a living, she had to sell her property on the Thurø island, and she lived in near poverty until the end of her life. The first postwar edition of *The Dangerous Age* was published in the USA, as late as 1991, and even then was not noticed.

Works cited

- “All heroines not youthful. Karin Michaëlis, the Literary Sensation of Europe”. *New York Times* July 30 (1911).
- Chwastyk-Kowalczyk, Jolanta. “*Bluszcz*” w latach 1918–1939: tematyka społeczna oraz problemy kultury i literatury. Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 2003.
- [Dąbrowska, Maria] m.s.d. “Z książek”. *Kobieta Współczesna* 10 (1927): 16.
- “Echa Prawdy”. *Prawda* 13 (1911): 8.
- Eddy, Beverly D. “The Dangerous Age: Karin Michaëlis and the Politics of Menopause”. *Women’s Studies* 21 (1992): 491–504.
- . *Karin Michaëlis: Kaleidoskop des Herzens. Eine Biographie*. Übers. von Vibeke Munk, Jörg Zeller. Wien: Edition Praesens, 2003.
- . *Hjertets kalejdoskop: En biografi om Karin Michaëlis*. Revideret og oversat af Kirsten Klitgård. København: Karin Michaëlis Selskabet, 2013.
- Eyben von, Merete. *Karin Michaëlis: Incest as Metaphor and the Illusion of Romantic Love*. New York: Peter Lang, 2003.
- Fuchsówna, Jola. “Karin Michaëlis i «niebezpieczny wiek»”. *Kurier Kobiety* 13 (1932): 18.
- Hollander, Katherine. “Bridges and Islands: Community and Karin Michaëlis in and out of Exile, 1907–1942”. *Networks of Refugees from Nazi Germany, Continuities, reorientations, and collaborations in Exile*. Ed. Helga Schreckenberger. Boston: Brill, 2016. 123–141.
- Iwieński, Alfred. “Komentarz tłumacza”. In: Michaëlis, Karin. *Wiek niebezpieczny*. Trans. by A. Iwieński. Warszawa: Ultima Thule, 1911. 177–182.
- Kallas, Aniela. “Karin Michaëlis”. *Wiek Nowy* 7727 (1927): 10–11.
- Kaluta, Izabella. “Róża i Barbara”. *Teksty Drugie* 3–4 (1995): 158–173.
- “Karin Michaëlis’s *The Dangerous Age* in the Light of Psychoanalysis. T. Rosenthal” [abstract]. *The Psychoanalytic Review* 4 (1917): 341.
- “Karin Michaëlis w oświetleniu krakowskiego krytyka”. *Łódzkie Echo Wieczorne* 72 (1927): 2.
- Klemensiewiczowa, Józefa. “Karin Michaëlis”. *Prawda* 18 (1905): 213–214.

- Kłosińska, Krystyna. *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków: Wydawnictwo eFka, 1999.
- Krajewska, Joanna. „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu Międzywojennym*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2010.
- Krawczyńska, Jadwiga. “Z fali dnia: orędowniczka kobiet”. *Kobieta Współczesna* 2 (1927): 14–15.
- Krzywicka, Irena. “O Karin Michaëlis”. *Wiadomości Literackie* 33 (1931): 3.
- Kuncewiczowa, Maria. “Wstęp”. Michaëlis, Karin. *Niebezpieczny wiek. Notatki z pamiętnika i listy*. Trans. by Bronisława Neufeldówna. Warszawa: Rój, 1929. 5–8.
- Lassner, Phyllis. “Foreword”. Michaëlis, Karin. *The Dangerous Age. Letters and Fragments from a Woman's Diary*. Evanston Illinois: Northwestern University Press, 1991. 1–24.
- Ligensa, Annemone. “«A Cinematograph of Feminine Thought»: The Dangerous Age, Cinema and Modern Women”. *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. Eds. Annemone Ligensa, Klaus Kreimeier. Bloomington: Indiana University Press, 2015. 225–237.
- “Literatura i sztuka u obcych. Nowości literackie”. *Nowa Gazeta* 11 (1911): 7.
- Michaëlis, Karin. *Wstepie. Powieść*. Trans. by A.B. [Aleksander Birkenmajer]. Warszawa: Piotr Laskauer, 1904.
- . *Losy Ulli Fangel. Dzieje młodości i małżeństwa*. Trans. by Edgar Schnell. Brody–Warszawa: F. West, 1905.
- . “Duszczyka”. Trans. by Józefa Klemensiewiczowa. *Prawda* 30–35 (1907).
- . *Beata Rosa*. Trans. by E. R-a [Emilia Rabicka]. Warszawa: E. Nicz, 1911a.
- . *Niebezpieczny wiek. Pamiętnik i listy*. Trans. by Kazimierz Króliński. Lwów: Kultura i Sztuka, 1911b.
- . *Wiek niebezpieczny*. Trans. by Alfred Iwieński. Warszawa: Ultima Thule, 1911c.
- . *Niebezpieczny wiek kobiety*. Trans. by Aleksandra Callier. Warszawa–Kraków: Gebethner i Wolff, 1911d.
- . *Radosna szkoła*. Trans. by Aniela Kallas. Lwów: Kultura i sztuka, 1918; second edition 1922.
- . *Pani Jonna*. Trans. by Bronisława Neufeldówna. Warszawa: Rój, 1927a.
- . *Metta Trap*. Trans. by Aniela Waldenbergowa. Warszawa: Rój, 1927b.
- . *Bibi. Życiorys małej dziewczynki*. Trans. by Aniela Waldenbergowa. Warszawa: Rój, 1932; second edition 1933.
- . *Bibi podróżuje*. Trans. by Aniela Waldenbergowa. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1937.
- . *Dzieci z Nyhavn*. Trans. by Tadeusz Zabłudowski. Warszawa: Księgarnia Popularna, 1938.

- Miszewska, Zofia. "Od bieguna do bieguna". *Bluszcz* 8 (1929): 6–7.
- Mucha, Ignacy. "Krytyka". *Prawda* 13 (1911): 7–8.
- [Naglerowa, Herminia] J-a. Stycz. "Programowość Karin Michaëlis". *Bluszcz* 15 (1927): 2–3.
- Nałkowska, Zofia. "O Karin Michaëlis". *Wiadomości Literackie* 28 (1927): 1.
- Nałkowska, Zofia. *Dzienniki 1909–1917*. Ed. Hanna Kirchner. Warszawa: Czytelnik, 1976.
- Nałkowska, Zofia. *Dzienniki 1918–1929*. Ed. Hanna Kirchner. Warszawa: Czytelnik, 1980.
- "Niebezpieczny wiek u kobiet". *Nowa Reforma* 26 (1911): 2.
- [Obituary for Aleksandra Callier]. *Ilustrowany Kurier Codzienny* 204 (1923): 3.
- Okołów-Podhorska, Stefania. "Rozmowa z Karin Michaëlis". *Bluszcz* 15 (1927): 1–2.
- Розенталь, Т.К. "«Опасный возраст» в свете психоанализа". *Психотерапия* (1911): 189–194, 273–289.
- Rosenthal, Tatiana. "«Das gefährliche Alter» im Lichte der Psychoanalyse". *Zentralblatt für Psychoanalyse* 7/8 (1911): 277–294.
- Schulz, Bruno. "U wspólnej mety: Maria Kuncewiczowa i Karin Michaëlis". *Pion* 35 (1937): 3.
- Showalter, Elaine. *A jury of her peers. American women writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. London: Virago, 2010.
- Sowiński, Janusz. "Stylizacja typograficzna druków Wydawnictwa Ultima Thule (1910–1939)". *Sztuka książki. Historia – teoria – praktyka*. Ed. Małgorzata Komza. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003. 91–107.
- Spychalska-Wilczurowa, Grażyna. "Stanisław Franciszek Michalski". *Przegląd Orientalistyczny* 2 (1962): 129–133.
- Stewart, Janet. *Public Speaking in the City: Debating and Shaping the Urban Experience*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009.
- Szpakowska, Małgorzata. "Wiadomości Literackie" prawie dla wszystkich. Warszawa: W.A.B., 2012.
- Świdziński, Wojciech. *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015.
- Waldenbergowa, Aniela. "Karin Michaëlis". *Bluszcz* 14 (1932): 7–8.
- "Wiek niebezpieczny". *Nowa Gazeta* 44 (1911): 4.
- Zawiszewska, Agata. *Między Młodą Polską, Skamandrem i awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014.

The Dangerous Age: Polish Reception of Karin Michaëlis's Feminist Bestseller

Summary

The article presents the novel *Den farlige Alder* (1910) by a forsaken Danish woman writer, Karin Michaëlis. Its worldwide popularity was unprecedented and made its author in no time into a star. Her odd career, from literary scandalist to bland children's author, lasted almost 20 years. After the World War II her works ceased to be reprinted and she was shortly forgotten even in Denmark. By pointing out the most important stages of *The Dangerous Age's* reception in Poland, the article proposes to ponder over the mechanisms behind the making of feminist bestsellers.

Keywords: Karin Michaëlis, *Den farlige Alder* (*The Dangerous Age*, *Wiek niebezpieczny*), feminist bestsellers, women writers

Słowa kluczowe: Karin Michaëlis, *Den farlige Alder* (*The Dangerous Age*, *Wiek niebezpieczny*), feministyczne bestsellery, kobiety pisarki

VI

Międzynarodowe doświadczenia
i lektury pisarek polskich
International Experiences and Readings
of Polish Female Writers
Internationale Erfahrungen und Lektüren
polnischer Schriftstellerinnen

Ursula Phillips

UCL School of Slavonic and East European Studies (SSEES)

With Open Eyes: The Young *Narcyza Żmichowska's* Reception of Western Cultural Influences

Narcyza Żmichowska (1819–1876) is not a name instantly recognizable outside Poland. In the English-speaking world, however, she is not unknown thanks to research on women's history, where she is usually discussed in connection with the group of women with whom she was associated in the 1840s known as the Enthusiasts (Fraisie and Perrot, 1993: 485). It is thanks to the appearance of Grażyna Borkowska's book in English (2001) that her achievements as a literary author have become better known among Slavists and women's literature researchers outside Poland. An English translation of *Żmichowska's* best known novel *Poganka* (The Heathen) appeared in 2012 with a substantial introduction placing the work in both its Polish and European contemporary contexts (*Żmichowska*, 2012). Recently, this novel has featured alongside works by Charlotte Brontë, Daphne du Maurier and others, in a PhD dissertation inspired by psychoanalytic theories of femininity and mirroring, thereby proving her potential for comparative analysis (Naszkowska, 2012). The aim of the current article is to discuss this non-Polish context, and how foreign inspirations made their way into *Żmichowska's* work and thinking.

Like many other Polish cultural figures, *Żmichowska* maintained a close connection with France, although she never became an *émigrée*. Her literary activity is a testament nonetheless to how, despite spending more or less her whole life in the partitioned Polish lands, mostly in the Russian partition but also in the 1840s in the Poznań region of the Prussian, she was able to keep abreast of philosophical, political and literary developments in France and Germany and, in the latter part of her life, in Britain, North America, Italy and Scandinavia. She was phenomenally well-read and self-taught, not only in foreign literature but also in many scientific disciplines, albeit somewhat randomly, depending on the authors to whom she had access (Phillips, 2015). The current article will address the formative phase of her

encounters with the foreign, covering her school years, stay in France in the late 1830s, and early literary career culminating in *The Heathen* (1846; 1861, 2nd ed. with frame added), initially published when she was twenty-seven.

An invaluable source for tracing the course of her self-education, reading, opinions and career is the vast correspondence that she maintained throughout her life, now available in five volumes (Żmichowska, 1957, 1960, 1967, 2007, 2009). This correspondence, together with an early diary, provides the underpinning for the following considerations, which will focus primarily on non-Polish literary inspirations and on Żmichowska's religious life, which was most unusual given the traditional Catholic environment in which she was raised.

First of all, however, it is important to understand the contexts in which she functioned, in order to appreciate how she was unusually receptive. It is essential to remember, for example, that during Żmichowska's lifetime, there was no autonomous entity called Poland on the political map of Europe. The former Polish territories were divided between the Russian, Prussian and Austrian empires and hence between three different governing authorities, all autocratic and all having vigorous acculturation policies, especially the former two. The psychological shock that loss of self-determination dealt to all levels of Polish society should not be underestimated. It would be well into the 19th century before it became clear that the language and culture could survive without a political national state; in 1795 this was not so obvious. Writers were therefore burdened with the patriotic duty of promoting the Polish language in order to preserve its historical significance and give succour to present-day compatriots. With the tsarist clampdown that began in the early 1820s, defeat of the 1830 November Insurrection in the Russian partition, flight abroad of supporters (including Żmichowska's brother Erazm), a generation of Polish writers was forced to write either in emigration, mainly in France, or to exploit allusive parabolic language so as to circumnavigate the censorship.

And it is therefore additionally important, when we emphasize Żmichowska's openness to "foreignness," to know how she has been understood by Polish scholars in the past. Before Borkowska's ground-breaking study, which reassessed Żmichowska's literary output as one of considerable creative complexity, as well as tried to pinpoint precisely what her "feminism" depended on, Polish evaluations of her tended to fall into two camps, both of which stretch back to her lifetime, and both of which privilege political and/or personal claims over the artistic, thus looking to her literary texts for evidence of a certain "position": either she was a typical Romantic conspirator, a patriot devoted to national liberation, writing in a coded or Aesopian language, or she was a dangerous "Saint-Simonist" with

democratic leanings, an advocate of women's emancipation, a free-thinker shocking to traditional Catholicism (Stępień, 1968; Woźniakiewicz-Dziadosz, 1978). In communist People's Poland (1945–1989), the Romantic, conspiratorial, Aesopian Żmichowska predominated, while the playwright Tadeusz Różewicz (1977) perpetuated the lesbian inferences – an interpretation restated by some post-1989 critics such as Sławomira Walczewska (1999).

Żmichowska's contact with the French language began early, as was typical for girls of her social class, but few took their knowledge to such lengths. Born in Warsaw in 1819 as the ninth child of a family of impoverished petty landowners, she received a good formal education for a girl from her background. From 1826 she was a pupil at Zuzanna Wilczyńska's boarding school in Warsaw and in 1832 entered the Institute for Governesses, graduating from there in 1833. After this, she lived for three years on the estate of her uncle and aunt Józef and Maria Kiedrzyński at Mężenin, near Łomża, during which she read profusely, mostly French literature and history, anything she could lay her hands on. During these early years of formal and informal education, Żmichowska kept a sporadic diary, from which it is possible to learn what titles she read (Żmichowska, Baranowska, 2006: 18–93).

In the first part, entitled *At Boarding School (Na pensji)*, she records having read “romances in the spirit of Walter Scott” as well as translations of Scott himself, including *Ivanhoe*, although she quotes the translated title *Ryszard Lwie serce w Palestynie. Roman historyczny (Richard the Lion Heart in Palestine: An Historical Romance)*. She records another historical romance simply as *Renegat*, most likely *Le Rénégat* (1822) by Charles Victor Prévot, which appeared in a Polish translation in Wilno in 1825 (Żmichowska, Baranowska, 2006: 30, 390). In addition, there is a sensational-sentimental French romance in Polish translation by the “pseudonymous Hippolyte” (Warsaw, 1827), which is in fact *Melina de Cressange, ou les Souterrains de château d'Orfeuill* by M. Hyppolyte (Paris, 1820, 3 vols), a book she was chided for reading by her headmistress! (Żmichowska, Baranowska, 2006: 22–23)

From the diary covering the three years at Mężenin, we can see how her reading became rapidly more sophisticated. In addition to major works of Polish Romanticism – to which she had access despite censorship restrictions in the Russian partition – such as Part IV of Adam Mickiewicz's *Forefathers' Eve*, though not the patriotic Part III, and *Konrad Wallenrod*, she read Goethe's *The Sufferings of Young Werther*, it is not clear whether in the Polish translation (1822) by poet and critic Kazimierz Brodziński, or in the German original. She enjoyed Friedrich Schiller and George Sand, but does not record specific titles (Żmichowska, Baranowska, 2006: 44). She similarly admired Michel Masson's *Le Cœur d'une jeune fille* (1834),

although this was one to which her aunt objected, but did not disallow: “Sometimes I had to read a sentence aloud to myself, in order to better convince myself that I am seeing it on the printed page, and that it is not my own thought.” However, she is also critical: “But some of the events seemed to me excessive, and I would have left out certain descriptions quite unsuited to the title of the book” (Żmichowska, Baranowska, 2006: 49).

In 1835, in the next section of the diary, which consists of a series of letters ostensibly written to a friend from the Institute of Governesses Ludwika Michałowska but never intended to be sent (as Romankówna explains, this was merely a new form of expression – which, we might add, was later to become her main one), Żmichowska lists further works by French authors. The first is Lamartine, quoting in French a couple of lines from the poem *La foi*, from the collection *Méditations poétiques* (1820): “I am quoting him because I am totally immersed in his verses and learning them by heart” (Żmichowska, Baranowska, 2006: 57). In this same “letter,” she makes a plea for international tolerance inspired by her sister Hortensja’s marriage to a German: “I am not going to justify his country to you nor to myself, because I like Germans.” She also mentions *Riquet à la Houpe* (Żmichowska, Baranowska, 2006: 55), one of Charles Perrault’s *Histoires ou contes du temps passé* (1697). It is clear that she was now reading these things in French and not in Polish translation. The most important work of fiction, however, read at this time is Germaine de Staël’s novel *Corinne, ou l’Italie* (1807), because this work was later to have a decisive influence on her use of the term “enthusiasm” in the 1840s (Żmichowska, Baranowska, 2006: 66).

Of historical works, she records: Claude-Carloman de Rulhière (1735–1791), *Histoire de l’anarchie de Pologne et du démembrement de cette république, suivie des anecdotes sur la révolution de Russie* (1807); Louis Philippe Ségur (1753–1830), *Histoire de France* (1824–1834); Pierre-François Tissot (1768–1854), *Trophées des armées françaises depuis 1792 jusqu’en 1815* (1819). Her brief comments suggest that her reception was positive, but she does not elaborate more fully (Żmichowska, Baranowska, 2006: 67). These are serious scholarly works and quite a challenge for a sixteen-year-old... However, her choice of reading was determined – and limited – by what was available in her uncle Kiedrzyński’s library.

It seems that she had unrestricted access to this library, although her choice of books was without system or guidance as to what was important or valuable, and that no serious attempt was made to censor her (though, as we saw above, headmistress Wilczyńska and aunt Kiedrzyńska occasionally expressed disapproval). This is noteworthy in the wider contemporary context of controlling women’s reading,

as well as of widespread fears about “feverish” reading habits in themselves being “infectious” and in some way morally threatening. These transnational concerns had their specifically Polish equivalent. Certain subjects were deemed inappropriate and even corrupting in an ideologically framed environment, where the duty of women was to raise children, be good Polish patriots and Catholics, as in the writings of Klementyna Tańska-Hofmannowa (1798–1845). Such attitudes were to continue into Żmichowska’s own generation, with the publication of the conservative, anti-Hegelian philosopher Eleanora Ziemiecka’s book on women’s education (1843). Both Ziemiecka in her chapter on women writers, as well as Tańska-Hofmannowa in various novels written for girls, warned against the moral dangers of reading French fiction (Phillips, 1999; Phillips 2008). Allegedly, these works which included Rousseau’s *La Nouvelle Héloïse*, Germaine de Staël’s *Delphine*, De Krudener’s *Valérie*, other novels by De Staël or by George Sand, not to mention less sophisticated popular romances, were believed to encourage unhealthy feelings towards the opposite sex and delusions of happiness invested in romantic alliances, all of which were deemed contrary to standard religious values and women’s duty to marry according to conventional criteria. In the Polish context, this conservative moral reaction acquired the added attribute of patriotism, and hence the French texts were tainted, according to these critics, by the polluting potential of the “foreign.”

Meanwhile, Żmichowska during 1838–1839 made her first visit to France, where her reading was similarly uncensored, either by the constraints of political censorship and hence of practical access, or by social convention. Here she found the thing she needed most, a guide and mentor, in the person of her own brother Erazm, resident in France, a member of the Polish Democratic Society, and dedicated not only to the restoration of Polish independence but to radical social reforms. Żmichowska travelled to Paris as governess to the children of Konstanty Zamoyski, an aristocrat and official loyal to the tsarist regime and a social conservative. In this environment, where the family was suspicious of her brother’s connections and refused to entertain Polish political exiles such as Mickiewicz, Żmichowska lasted barely a few months before moving to live with Erazm in Rheims. It is not entirely clear from her correspondence, but it appears she later returned to Paris for a further spell. Encouraged by Erazm, she was one of the first female readers at the Bibliothèque Nationale, where she attended regularly without a chaperone (Żmichowska, 1957: 108). It also seems that this was the only period in her life when she could simply buy a book she desired in a bookshop (Żmichowska, 1960: 7).

She was especially interested in contemporary philosophy and theological discussions, and literature, wanting to get to know the most important French, German, English and Italian authors. As she followed Erazm's suggestions, sometimes enthusiastically impressed, at other times polemicizing with the authors in letters to him, she quickly became independent and able to make her own choices. What is most important, however, is the impact her reading in Paris – as well as in the early 1840s, after her return to the Polish lands, when she was associated with the progressive Warsaw journal *Przegląd Naukowy* (*The Scientific Review*, 1842–1848) and its radical young editors Edward Dembowski and Henryk Skimborowicz – had on her own thinking. Three things stand out: first, the group of women associated with the *Review*, whom she called The Enthusiasts, a proto-feminist formation, according to recent assessments; second, the impact of this foreign reading on her most well-known literary text, the novel *The Heathen*, serialized in the *Review* in 1846; and third, the direction taken by her religious views.

We know from her contemporary correspondence that while still in Paris, she read Lamennais, Leibniz, Friedrich Schlegel, Fichte, Schelling, Kant (the Germans in French translation), as well as French literary texts including Chateaubriand's *René*, Frédéric Soulié and Eugène Sue, George Sand's *Lélia*. Encouraged by Erazm, she also read the entire New Testament and the "lofty" commentaries of Lamennais. Despite being only twenty years old, she says, she finds his utopian optimism, what she terms "dreams of the future" hard to believe, a reaction perhaps determined by the pessimistic outlook at home. She nonetheless mentions two other works by Lamennais, which she read already in 1838: *Paroles d'un croyant* (1834) and *Le Livre du peuple* (1837), and which she admits were "difficult," yet she learns certain passages by heart in order to smuggle them over the border into Poland, where the books themselves could have been impounded (Żmichowska, 1957: 87–88). Meanwhile, in a comment on Friedrich Schlegel, whom she read in French translation, she takes issue with his necessary connection between Christianity and the conservative political system of hereditary monarchy; on the contrary, she links Christian faith with the "democratic" views of her brother, anticipating her interest also in the utopian writings of Pierre Leroux (Żmichowska, 1957: 109).

She also mentions in a (real) letter to Feliks Michałowski, brother of the above-mentioned Ludwika, her reading of George Sand's *Lélia* (1833, 1st ed.). She is in two minds about the work: she is sympathetic to the sufferings of the "beautiful spiritualist," none of which are "alien" to her, yet frustrated by the privileged *Lélia*, whose wealth renders her lazy and bored – maybe if she had to earn a living like a poor mother, she would have been more energetic and satisfied with life?

(Żmichowska, 1960: 455–456)). This novel was nevertheless one of the many texts that possibly influenced *The Heathen*. Let us speculate too on the origins of Żmichowska's pseudonym Gabriella, or Gabryella. Was this a reference to the contemporary French poetess of Sapphic leanings Gabrielle Soumet, as Borkowska has suggested? (Borkowska, 2001: 171) Or to Sand's play *Gabriel* (1839), which like *The Heathen*, deals with gender instability (I am grateful to Suzan van Dijk for this idea).

In the early 1840s, when she worked as a governess to a series of Polish families in country manors in the Poznań region while maintaining intellectual connections with Warsaw, she was reading, among other things, the historian Jules Michelet, as well as Leroux and Enfantin. Of the works of Michelet, she read *Précis de l'histoire moderne* (1827), *Du prêtre, de la femme et de la famille* (1844), *Histoire romaine* (1835). She speaks only of "books" by Enfantin. As to Leroux, she mentions no specific titles, but Romankówna suggests the following, as there were no others: *L'Humanité de son principe et de son avenir ou se trouve exposée la vraie définition de la religion et où on explique le sens, la suite et l'enchaînement du mosaïsme et du christianisme* (1840) and/or *Sept discours sur la situation actuelle de la société et de l'esprit humain* (1841) (Żmichowska, 1960: 10, 14, 440–441). These works inclined towards a utopian, socialistic understanding of world politics, which was intimately interlinked with a particular interpretation of Christianity. In the case of Leroux, and of his close associate George Sand, politics and religion were perceived as one continuum. In addition, Żmichowska had access (most likely through contacts in Poznań where the censorship was not so strict as in the Russian partition) to the journals *Revue des deux Mondes* (at this time democratic and progressive, although by the time of the Spring of Nations, it supported the monarchists) and *Revue Indépendante*, which was edited by Leroux, Sand and Louis Vardot.

The most significant work mentioned in this period, though already read earlier is the novel *Corinne, ou de l'Italie* by Germaine de Staël (Żmichowska, 1960: 21). I have concluded, on the basis of my research into the occurrences of the term "enthusiasm" (French: *enthousiasme*) in this novel and by Żmichowska – note that standard Polish language dictionaries such as Doroszewski's *Słownik języka polskiego* (1958–1969) date usage to her – that the inspiration for her own use of the term came from *Corinne* and another work by De Staël: *De l'Allemagne* (1810). Żmichowska called the group of women with whom she was closely associated in the 1840s, also linked to *The Scientific Review*, the Enthusiasts. There has been disagreement among scholars as to who precisely these women were: for a long time regarded as female conspirators, the consensus now is that they were geographically

dispersed but loosed linked by common concerns about female emancipation, social reform, women's education and self-realization (Borkowska 2001; Phillips 2008).

The word "enthusiasm" (*entuzjazm*), as well as Polish equivalents such as *zapał*, occurs in the frame of *The Heathen*, where the very same women named later by Żmichowska as the Enthusiasts also appear, as real-life characters but with pseudonyms, and participate in a *Symposium*-like discussion with their male counterparts on the meaning of "love": romantic love between sexual partners, the Christian *agape* or love of one's neighbour, and also the utopian connotations, gleaned most likely from Leroux and Sand, of universal brotherhood and human progress. "Enthusiasm," in this interpretation, would appear to stand for a divinely inspired impulse to goodness affecting political and religious life, collective and individual. This frame debate impacts on the central story – the love of the "apostate" Benjamin for a cosmopolitan *femme fatale*, punished for his abandonment of the Polish cause – in that it offers interpretations of the novel other than the national-patriotic without actually undermining that one. Meanwhile, it is also possible that Sand's *Lélia* was one of the inspirations for the novel's eponymous heroine, or anti-heroine, the heathen Aspasja (see my introduction in Żmichowska, 2012).

In the 1930s, commentators drew attention to the many foreign literary influences on *The Heathen*. As a result, we can see that the novel was by no means an emanation of Polish exclusivity, but was formed out of the texts that Żmichowska had read, thus making it a truly transnational, intertextual work. Boy-Żeleński edited a new edition with a long introduction, where he draws out influences from Balzac, among others (Żmichowska, 1930). Tadeusz Sinko (1933) discovered references to many late 18th-century and early 19th-century German neo-Hellenic dramas, as well as to the Tannhäuser legend, recently revived by Wagner's opera (1845) and, perhaps most convincingly, to Théophile Gautier's novel *Mademoiselle de Maupin* (1835). Apart from Classical elements in those German plays, Żmichowska was also familiar with Greek works: not only does the frame of *The Heathen* suggest familiarity with Plato's *Symposium*, she also specifically notes that the character of Alcibiades was inspired by Thucydides's *History of the Peloponnesian War* (Żmichowska, 2007: 386). Meanwhile Wanda Morzkowska-Tyszkowa (1934) also wrote about French influences, including *Corinne*, although her interpretation here is different from mine: she does not see De Staël's novel as being connected with "enthusiasm" but rather as an inspiration for Aspasja.

Another significant element in the years immediately leading up to publication of *The Heathen* was Żmichowska's religious journey. In 1841–1842 she published a triptych of stories with the collective title *Excerpts from a Woman's Journey* (*Wyjātki*

z podróży kobiety): "Gibraltar," "The Storm" ["Burza"] and "The Ruins of Luxor" ["Zawaliska Luksora"], the first of which appeared in *Biblioteka Warszawska* (1841) and the others in the journal *Pilgrim (Pielgrzym)* in 1842. The pieces are highly unorthodox with regard to Catholic doctrine and eventually provoked a conflict with the conservative editor of the latter journal Eleonora Ziemiecka. Elements of pantheism and reincarnation and such notions as blending into a universal world spirit after death reveal the influence of Leroux and possibly other contemporary French thinkers; Żmichowska herself also identifies a literary influence: John Paul Richter's *Titan* (1800–1803) (Żmichowska, 2007; 386). This departure from traditional religion was crucial to her later development: she would always seek religious truth outside established religion. In the wake of repression that followed the patriotic uprisings in 1846 (in Austrian Galicia) and 1848 (in Poznań), and the Spring of Nations elsewhere in Europe, Żmichowska was arrested by the tsarist authorities and imprisoned for four years for conspiratorial activities. While in prison, she re-read the Bible and in 1855 converted to the eccentric sect of Andrzej Towiański – ten years after she had probably first heard of it, when prominent Polish émigrés living in Paris, including Mickiewicz, had converted. This episode, however, did not last long – and I suggest that it was linked not only to temporary depression but also to the fact that Towianism was inclusive of women, treating them as spiritual equals; even after her own departure from the sect, Żmichowska continued to defend it as more spiritually energetic than traditional Catholicism. The need for greater inclusiveness in religious expression later attracted her to American non-conformist groups, such as the Quakers and Unitarians, as is evident in her letters of the mid-late 1860s to Izabela Zbiegniewska (Żmichowska, 1967: 66, 99). Such identification also inclined her towards pacifism. While in the 1840s she had favoured revolutionary movements supporting Polish independence, by the time of the 1863 January Uprising, she was against armed rebellion. Meanwhile, by this time, she was discovering the works of natural scientists (she read several of Charles Darwin's books in English) as well as biblical critics such as Ernest Renan, thus broadening her approach to religious issues from many different perspectives (Phillips, 2008).

It was largely her attitude to Catholicism, and linked to this, feminism in such spheres as promoting women's education and economic emancipation, that Żmichowska acquired the reputation of a "Saint-Simonist" (the criticism of one of her employers and his father in the early 1840s, Wincenty and Adam Turno) and even an "atheist" (bezbożna), although it is clear from correspondence throughout her life that she never abandoned Christian faith as such (Żmichowska, 1960: 411,

611). She did provoke scandal, however, over certain issues. As a supporter of divorce for women who had been made to marry men they did not love, she defended the divorce of her friend Zofia Węgierska, which it seems had a detrimental effect on plans to make Żmichowska headmistress of a girls' school in Poznań in 1843. One of her most persistent critics was the Capuchin father Honorat (Wacław Florentyn Kościński), who attacked her in his sermons as an unbeliever (Phillips, 2008: 319). Even the editor of the women's magazine "Bluszcz" ["Ivy"], Maria Ilnicka, in her obituary of Żmichowska (1876) preferred to remember her as a literary writer, and carefully avoided mention of her religious beliefs. *À propos* religion, it is interesting to speculate whether this aspect of her identity may have been connected with her sexuality. Since her lifetime, commentators have wondered about her lesbianism: Did awareness of being different – not just as a woman, but a woman who loved other women – provoke a need to seek more inclusive forms of Christian expression beyond that offered by her native culture? Was this, at least in part, the great attraction of the foreign?

The case of Narcyza Żmichowska may seem exceptional in the Polish context, but perhaps it wasn't? Maybe there was more interest in foreign contemporary authors among Polish women living in the former Polish lands – and we only know so much about Żmichowska because of her correspondence and because of *The Heathen*, in which scholars have identified many, or even mostly non-Polish inspirations. "Western" scholarship on Polish literary history of the first half of the nineteenth century has concentrated on literature in exile, the "great" Romantics, and has examined relatively little of the "home" literature. The career of Żmichowska and her engagement with the foreign, with the wider European and even North American, is a spur to researching the potential foreign inspirations of other Polish writers active in the home country during the period of the partitions.

Works cited

- A History of Women in the West. IV: Emerging Feminism from Revolution to World War.*
Eds. Geneviève Fraisse, Michelle Perrot. Cambridge, MA: Belknap Press, Harvard University Press, 1993.
- Borkowska, Grażyna. *Alienated Women: A Study on Polish Women's Fiction 1845–1918.*
Trans. by Ursula Phillips. Budapest: Central European University Press, 2001.
- Morzowska-Tyszkowa, Wanda. *Żmichowska wobec romantyzmu francuskiego.*
Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1934.

- Naszkowska, Klara. *The Living Mirror: The Representation of Doubling Identities in the British and Polish Women's Literature*. PhD thesis, University of Edinburgh, 2012. <https://www.era.lib.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/9821/Naszkowska2012.pdf?sequence=1> [accessed: 10.11.2016].
- Phillips, Ursula. *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2008.
- . "Samodzielny uniwersytet kobiecy. Lektury Narcyzy Żmichowskiej." *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*. Eds. Agata Zawiszewska, Arleta Galant. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2015. 79–104.
- . "The Upbringing and Education of Women as Represented by Nineteenth-century Polish Women Writers." *Slavonic and East European Review* 77.2 (1999): 201–222.
- Różewicz, Tadeusz. "Miłość lesbijska w romantycznym przebraniu." *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Ed. Jerzy Tchórzewski. 2nd ed. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977. 128–129.
- Sinko, Tadeusz. "Dookoła 'Poganki' Żmichowskiej." *Przegląd Współczesny* 132–133 (1933): 80–90; 233–239.
- Stępień, Marian. *Narcyza Żmichowska*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.
- Walczewska, Sławomira. *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*. Kraków: Wydawnictwo eFKA, 1999.
- Woźniakiewicz-Dziadosz, Maria. *Między buntem i rezygnacją. O powieściach Narcyzy Żmichowskiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.
- Żmichowska, Narcyza. *Poganka*. Introduction by Tadeusz Boy-Żeleński. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1930.
- . *Listy*. Vol. I: *W kręgu najbliższych*. Eds. Stanisław Pigoń, Mieczysława Romankówna. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957.
- . *Listy*. Vol. II: *Rozdroża*. Eds. Stanisław Pigoń, Mieczysława Romankówna. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960.
- . *Listy*. Vol. III: *Miodogórze*. Eds. Stanisław Pigoń, Mieczysława Romankówna. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
- . *Listy*. Vol. IV: *Rozmowy z Julią*. Ed. Barbara Winklowska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2009.
- . *Listy*. Vol. V: *Narcyssa i Wanda*. Eds. Barbara Winklowska, Helena Żytkowicz. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2007 [includes Tadeusz Boy-Żeleński's original 1930 introduction].
- . *The Heathen*. Translated with an introduction by Ursula Phillips. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press, 2012.

Żmichowska, Narcyza, Baranowska, Julia. *Ścieżki przez życie. Wspomnienia*. Ed. Mięczysława Romankówna. Introduction by Zofia Kossak. 2nd ed. Wrocław: Ossolineum, 2006.

With Open Eyes: The Young Narcyza Żmichowska's Reception of Western Cultural Influences

Summary

The article discusses the influence of non-Polish authors on the thought and literary works of Narcyza Żmichowska (1819–1876). Using evidence taken from her early diary and prolific lifelong correspondence, it concentrates on the earlier part of her career, regarding this as formative, in particular her visit to France in 1838–1839 and then the period 1840–1846, after she had returned to the Polish lands and was closely involved with the progressive intellectual milieu of “The Scientific Review” (“Przegląd Naukowy”). She was phenomenally well-read and self-educated, especially in French and German authors. The culmination of this period was her best-known novel *The Heathen* (*Poganka*, 1846), in which many commentators have observed the influence of foreign literary texts. Her unorthodox approach to religion is also discussed, likewise inspired by reading foreign authors. In conclusion, the question is posed as to whether Żmichowska was as unusual as she appears, or whether more research needs to be done into the foreign reading of other Polish writers of the first half of the 19th century publishing “at home” and not in emigration.

Keywords: comparative literature, intertextuality, emancipation, feminism, French 19th-century literature, religious non-conformism

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, intertekstualność, emancypacja, feminizm, dziewiętnastowieczna literatura francuska, nonkonformizm religijny

Brygida Helbig-Mischewski
UAM, Collegium Pollonicum Stubice

Cambridge: A Factory of Mediocrity. Maria Komornicka's Reportage "Youth's Paradise" (1896)

Over 120 years ago, an eighteen-year-old Polish woman writer Maria Komornicka came to Cambridge to prepare to study in the all-female Newnham College (Filipiak, 2006: 98; Filipiak, 2001: 163–199).¹ During her six-month stay in England she wrote a series of caustic, critical reportage² about discrimination against English women and the asymmetrical relationships between sexes in England, comparing them to those in Polish and other Slavic countries, in which – according to Komornicka – more partnership was allowed. The reportage was first published in 1896 in *Przegląd Pedagogiczny* [Pedagogical Review] and was ironically titled "Raj młodzieży" [Youth's Paradise] (Komornicka, M., 1896). After "half a year of struggle and suffering" (Komornicka, A., 1964: 307) the author returned to her home country deeply disappointed, which her sister Aniela Komornicka attributed to "an aversion to regular work and a strictly regulated lifestyle", as well as "a social and spiritual alienation" in her new surroundings (Komornicka, A., 1964: 307). In reality, however, Komornicka returned to Warsaw mainly to continue her work on *Forpocztę* [The Forefronts] – the first modernist manifesto in Polish literature. She wrote this book with much older, more acknowledged journalists Waclaw

¹ In both publications Filipiak provides more information about Newnham College, founded in 1871, and the social and academic life of its female students. Filipiak points out the differences in the way the college was perceived by Komornicka and by Virginia Woolf in her essay *A Room of One's Own*, and by other former students of the college.

² The beginnings of this genre in Poland are discussed by Joanna Sztachelska (1997). Sztachelska does not mention "Youth's Paradise" and it is debatable if such an omission is correct. According to her, the first reportage in Poland is Reymont's *Pielgrzymka do Jasnej Góry* [A Pilgrimage to Jasna Góra] from 1896.

Nałkowski (a geographer and a social activist, the father of Zofia Nałkowska, who will later become a well-known writer) and Cezary Jellenta. What was waiting for her in Warsaw was a circle of friends who would fulfil her intellectual ambitions and show her new opportunities, open to her not as a student, but as an adult and a social activist. Her return to Warsaw was also an act of rebellion against her father, who had sent her to Cambridge to distance her from – in his opinion – dangerous left-wing gentlemen who had been too interested in his daughter. Furthermore, in ‘Poland’ (which did not exist on the maps of Europe, partitioned by Prussia, Russia and Austria-Hungary) women could not study yet. It was only in 1896 when the Jagiellonian University admitted the first three female students to their pharmacy course. Therefore, in those days, the young and ambitious Polish women who had sufficient financial resources studied mostly in Switzerland. However, Augustyn Komornicki chose the Great Britain, not Switzerland, as he believed that it was the English language, not German, that was crucial to learn by “a developed creature of our times” (Komornicka, M., 1896: 177). Therefore, as Maria went to Cambridge not of her own volition but forced by her very authoritarian father, her attitude must have programmed her for a disappointment, which she describes in “Youth’s Paradise”.

Before we move on to an analysis of the reportage itself, let us first introduce the writer. Maria Komornicka (1876–1949) is an extraordinary figure in the history of Polish literature, displaced from the canon for many decades and only recently (so far only in Poland) rediscovered, mainly by the scholars of gender. Her first texts were written in the spirit of budding modernism and were published when she was in her teens. She was perceived as a prodigy. However, in 1907 she started to identify herself as male, which resulted in her incarceration in lunatic asylums for many years and a corresponding exclusion from literary life. She was still known within a narrow circle of readers, but her profound reportage from England as well as other pieces of prose and poetry have so far not been republished. A large body of her work has never been published at all.

Maria Jakubina Komornicka was born on 25 July 1876 in a wealthy family of landed gentry, a second child of Anna, *de domo* Dunin-Źasowicz, and Augustyn Komornicki. She was born in Grabów on Pilica, near Warsaw, at the time located in the Russian Partition. Maria showed signs of a literary gift early, at the age of seven, as she ran the family chronicle. She was thoroughly home-educated by governesses and spoke fluent French. She also enjoyed considerable freedom and the support of her mother, who was charmed by her exceptional individualism. Yet, at the time of her teenage rebellion, which coincided with her first love and a literary

debut, Maria experienced a fateful event which probably traumatized her for life. At the age of seventeen, Maria ran out of her house one night with the purpose of drowning herself in the Vistula River. On her way there, however, she was stopped by the police patrol and taken to the precinct, where she was subjected to a medical examination reserved for prostitutes. It is possible that Komornicka was verbally and possibly even sexually abused, which at the time was a common practice in such circumstances. Only the next day did Maria come home under the escort of the police. This incident left permanent marks in her psyche as well as her writing (Komornicka, M., 1907: 64–80).

The first short stories written by Komornicka in her teens are focused on the fates of outstanding and rebellious adult women. Two of those, *Z życia nędzarza* [From the Life of a Pauper] and *Staszka* were published by *Gazeta Warszawska* [Warsaw Gazette] already in 1892, and two years later they were released in a volume *Szkice* [Sketches] financed by her father. This literary success was followed by Augustyn Komornicki's decision to send his daughter to a university. After her quick return from Cambridge and subsequent death of her father, Komornicka moved on to lead a rich creative and social life and in 1898 she married Jan Lemański, a poet ten years her senior. This marriage almost led to her death, as her jealous husband shot at her and her male cousin in Cracow's Planty. After a spell of travelling abroad, in 1900 Maria decided to separate from her husband. A blooming creative spell ensued, and at that time Maria wrote fragments of her novel *Halszka*; it is an unfinished piece of fiction about a girl who risks everything to free herself from the pseudo-idyllic world of landed gentry. The first part of this novel was serialized in 1901 in *Głos* [The Voice]. Between 1900 and 1903 Maria spent most of her time in Warsaw, abandoned by her friends and unwelcome in some circles due to her unconventional behaviour and her writing. Flirting, balls and literary meetings became gradually empty and meaningless. She got distanced and reserved, although she still participated in literary life. Between 1903 and 1907 she published several texts in the most prestigious literary journal of Young Poland, *Chimera* [Chimera]. In 1903 she travelled abroad again (this time alone), mainly to Paris. She became engaged in spiritual matters and in a study of her ancestry. In letters to her mother she began to distance herself from the female gender and expressed a desire to be 'something in-between' – a son and a daughter at the same time. She started to claim to be a special descendant of her family. Allegedly, she got all her teeth removed to give her face a new, less feminine expression. In early 1904, after a nervous breakdown, she spent several weeks in a mental health institution near Paris. She returned to Warsaw in 1905, and in 1907 she proclaimed herself to be a man

and undertook the name of Piotr Włast. His family decided that he was mentally unstable and needed treatment. The writer spent the next seven years of his life (1907–1914) in various mental health clinics, where he wrote desperate letters to his mother (Komornicka, M., 2011). What transpires from this correspondence is the fact that in those institutions he was not only subjected to verbal abuse, but also to physical one and to attempts of molestation. Until the II World War, the incapacitated writer lived with his older brother's family in Grabów, where he was condescendingly addressed as 'Grandfather Piotr.' While staying there, he wrote a curious 500-pages-long volume of mystical poetry titled *Na fundamentcie pokory* [On the Foundations of Humility], which is full of painful bitterness. *Księga poezji idyllicznej* [The Book of Idyllic Poetry], filled with compensation fantasies of a disgraced poet, was also written at the time, and it has not yet been fully published. In 1944 Grabów was in the war zone and the Komornicki family was forced to leave their home. After almost a year of wandering, Włast stayed in Zbójna Góra and subsequently was moved to an old people's home run by nuns in Izabelin near Warsaw. Komornicka/Włast gained his desired freedom when he died at the age of 73, on 8 March 1949.

What is Maria like in 1894, when she goes to Cambridge? Let us use a portrait of her sketched by Cezary Jellenta in 1935:

Ale skąd się wziął ten genialny gnom w spódnicy, ta żywa puszcza Pandory: szyderstw, ironii, parodii i karykatur, ta starszylachecka, słowiańska boginka, godna rozwłochzonej, mitologicznej fantazji Stryjeńskiej, osoba drobnej statury, gdy gniewna, to trzęsąca się cała febrycznie, gdy zachwycona, to miotająca, zdawało się, iskry ze swych bujnych kasztanowatych włosów i ogromnych brunatnych oczów, paradoksalna mieszanina buty i naiwności życiowej, zgrzytliwości i słodyczy niewymownej.

(Jellenta, 1935: 2)

[But where did she come from, this ingenious gnome in a skirt, this live Pandora's box of scoffing, irony, parody and caricature, this noble Slavic goddess, worthy of the messy, mythological fantasy of Stryjeńska; she is small of stature, but when enraged, she shakes all over as if in a fever, and when delighted, she seems to shoot sparks from her large, chestnut hair and enormous brown eyes; she is a paradoxical mixture of pride and naivety, harshness and unspeakable sweetness.]

Exceptionally intelligent and feisty, this energetic young woman who wants autonomy and action goes to England (Komornicka, A., 1964: 307). Cambridge, however, turns out to be a catastrophe in her eyes.

Komornicka rejects this place immediately, although it could have offered so much for her development. From the very beginning she invests much more energy in keeping in touch with her intellectual colleagues in Warsaw than in accustoming herself to the new, mentally alien environment. These are the colleagues (Nałkowski and Jellenta) for whom she writes her reportage. *Przegląd Pedagogiczny*, of which editorial board Waław Nałkowski was a member, hosted a debate at the time on the possibility of admitting women to higher education.³ It was so much more attractive to be an author of published works, with an immediate influence on her society, than a conscientious, modest student, patiently facing humiliations of a society adverse to women educating themselves. Komornicka had not been brought up in a Victorian home, like most of the other female students, but she was raised in a 'noble nest' – rather tolerant of her eccentricities – therefore Cambridge turned out to be not an opportunity to broaden her liberties, but their radical limitation.

In "Youth's Paradise" Komornicka describes the collision between English bigots and a (heroic) representative of the 'forefront' of humanity; the conflict of "English geese with a woman of the world" (Filipiak, 2006: 117), of mediocrity and ingenuity. In this way she not only shows solidarity with her colleagues in Warsaw, but she also defends herself from a double exclusion in England – as a foreigner and as a woman. A sulky alien, feeling, as she claims, to be an intruder, she keeps a hypercritical reserve against her new environment, which she observes in a rather insulted, unfavourable way. She says, "as we go to England, we expect the perfect face and the burning soul of Shelley – and what we meet are the cunning eyes, red cheeks, thick lips and broad shoulders of the aptly named John Bull – hypocritical, muscular bigotry with a logical head which is as thick as a coconut (...)" (Komornicka, M., 1896: 175–176). Maria is too proud to try and adjust to her new social surroundings. She adopts an attitude of a proud stranger. A wary exchange of glances with the 'locals' is interpreted by Komornicka as a power struggle full of mutual contempt:

(...) w przelotnym wzroku mieszczan czytam to samo: (...) pyszną, arystokratyczną wżgardę stałego mieszkańca dla przybysza, i arogancję typowo angielską (...). Wejrzenia te wpływają na mnie ożywczo. (...) prostuję się, hardo podnoszę głowę, szyderczo wytrzymuję ich lekceważenie... i na ich nieme, pyszne pytanie: „myśmy

³ On how unique Komornicka is within this debate with her eccentric texts, written somewhat 'beside' the controversial standpoints, on how she disturbs the order of dispute, refusing to provide arguments neither for the proponents nor for the opponents of the higher education for women, see Filipiak, 2006: 136.

Anglicy, jesteście u siebie: lecz ty skąd się wzięłaś i kim jesteś?' wzrok mój odpowiada: 'ojczyzną moją świat, jestem człowiekiem'.

(Komornicka, M., 1896: 98)

[(...) in a fleeting glance of the townspeople I read the same thing: (...) a proud, aristocratic contempt for a newcomer, and a typically English arrogance (...). These looks enliven me. (...) I straighten myself up, proudly raise my head and mockingly endure their disdain... and to their proud, silent question, 'we are English, we are home, but who are you and where do you come from?', my eyes reply, 'the world is my home land, I am human.']

A proud foreigner, "dragging", as she says, "her nostalgia all over Cambridge," she perceives herself as a citizen of the world and an individualist, a herald of the future, for whom there is no room in this landscape. Therefore, it is not difficult for her to identify herself with the myth of a neo-Romantic poet-wanderer (Shelley). Like him, she is balancing on the margins of society, a 'dissenter' representing the figure of the Other (Filipiak, 2006: 138).

Her first reportage is already a strong manifestation of her contrariness which strengthens her self-esteem. Komornicka comes to a Sunday sermon and is, or at least so it seems to her, the only person who is not put in her place by the 'university police' and forced into a religious ecstasy, or at least a delight for the national pride of the English in which the Church played its role. She is, in her own words, the only one who refuses to be humiliated, who does not accept an instrumentalisation of faith for the colonial purposes, as a woman and as a representative of an enslaved nation:

Wszyscy trzymają przed oczyma książkę ze śpiewami, porządku i skupienia w modlitwie dozoruje policja uniwersytecka w togach, gromiącym wzrokiem wzywa nieuwważnych do ekstazy (...), mnie, nie mającą modlitewnika i nie należącą do śpiewu, piorunuje demonicznym spojrzeniem i kładzie w ręce książkę rozłożoną, wskazując palcem odpowiedni hymn, co naturalnie na mnie innowiercy, wrażenia nie robi. (...) I nikt zapewne nie czuje tego, co mnie uderza obuchem (...) – że ten spokojny, pewny siebie mówca – to nie pionier oświaty – lecz „kulturkämpfer” angielski, nie gorliwy kapłan-apostoł, lecz członek bractwa wyzysku, sprzymierzeniec wojennej floty angielskiej. I duszę się w tej atmosferze zbiorowego egoizmu (...) wychodzę sama, odprowadzana zgorszonymi oczyma wiernych.

(Komornicka, M., 1896: 101)

[Everyone is holding their hymn books in front of their eyes, and the university police in gowns is enforcing order and solemnity during prayers, calling the inattentive to a religious ecstasy with their berating looks (...). He gives me, who is without a hymn book and not participating in singing, a thunderous, demonic look, putting an open book in my hands and showing the right hymn with his finger, which obviously makes no impression on me, the heretic (...). No one here probably feels what is obvious to me as a blow (...) – that this calm, self-assured speaker is not an educational pioneer, but an English 'kulturkämpfer'; not a zealous priest and an apostle, but a member of a fraternity of exploitation, an ally of the English war fleet. And I suffocate in this atmosphere of group selfishness (...). I leave alone, followed by the shocked looks of the faithful.]

Komornicka distances herself also from the family who hosts her (her landlords), mocking their dependence on status symbols and public opinion. She sympathises only with "exotic creatures," colourful students from the colonies, discriminated against even more than herself – they are the "Negroes (...), Mulattos, Creoles, Hindu, the Japanese, etc." (Komornicka, M., 1896: 100). In their eyes she sees not only nostalgia, but also an 'inner fire' lacking in the citizens of this country. She feels a brotherhood with other aliens, especially because of a common reserve towards the English:

Lecz w Cambridgeu ja jedna, być może, czułam się im dłużną i bratem, ja jedna może usprawiedliwiałam się przed nimi refleksją: 'wspólna nasza niedola, jam dalej od idealnego człowieka, niż wy – od nas, cywilizowanych, od nas, barbarzyńców... Wspólną naszą nędza w obliczu nieskończoności rozwoju... Wspólną bezsilność wobec nieodgadnionej, strasznej przyrody... przebaczenie mi'.

(Komornicka, M., 1896: 81)

[In Cambridge only I, perhaps, felt like their debtor and their brother, perhaps I alone justified myself to them with my musings: our common unhappiness, I am further away from perfection than you are – from us the civilised, from us the barbaric... Our common poverty against the infinity of development... A common helplessness against an inscrutable, horrifying nature... forgive me.]

The English – in love with their law and conventions, hidden behind the façade of reserve – annoy Komornicka. England seems to her as "an iceberg", "a land of hypocrisy", backwardness and collective selfishness. As a representative of an oppressed nation, she is predominantly struck by the English imperialism, the submissiveness of the citizens, and by the educational methods used in colleges. She bluntly exposes what is in her opinion the students' passive acceptance of a repressive and despotic

educational system based on training and capitalist exploitation.⁴ In Polish society under partitioning she had learned that ‘even’ a woman, whose role in preserving Polish identity against the outer pressure was crucial, could resist indoctrination (cf. Filipiak, 2006: 129).

One text in Maria’s reportage is fully devoted to nostalgia, which she carefully defines, remembering which social camp (left-wing and emancipatory) she aspires to. She is engulfed in nostalgia, for example, when in the evenings she has to remain “in the prison of the four walls” and feels chocked by “a helpless rage” (as a woman, she cannot freely walk the streets in the evenings). A source of a spiritual support and a solace is nature, which becomes a symbol of liberty for her. English culture and civilization becomes then a symbol of imprisonment. The youth transformed into officers are raised to death, not to life, she claims.

In “Youth’s Paradise” Komornicka is an outsider not only because of her nationality and her ethics, but also because of her gender – women are an isolated and barely tolerated minority, pushed away onto a margin of university life. The university has a repressive attitude to the all-women college. The writer carefully observes and comments on the behaviour of men and women, as if she was in a laboratory (as she cannot be in a melting pot of social change). Komornicka includes brutality, arrogance, contempt towards women, physical strength, selfishness and authoritarianism among typically masculine features. In her report, the childish male students with “faces of pupils” are animals, or more precisely, “little bulls”, creatures whose physical development is in inverse proportion to their spiritual development:

(...) gdy zapełniać się zdają przede mną wolną przestrzeń roślnością ciał (...) ogarnia mnie nerwowy niepokój i antypatya istoty przeduchowionej, fizycznie słabszej, wobec atlety, gniew poczucia swej słabości, swej niższości życiowej, przy samowiedzy odwrotnego stosunku w zakresie ducha, czysto subiektywny gniew, że choć z nieznanym im wyżym myśli i świadomości patrzę na ich rozwinięte ciała, na arogancję wyrobionych mięśni i brak ducha w ich twarzy, na tę poziomość wyborowych zwierząt – jednak wznosić muszę w górę oczy, by ich płaskość oglądać (...)

(Komornicka, M., 1896: 98–99).

⁴ According to Komornicka, this system does not allow independent thinking. During his education, an Englishman mostly trains his muscles, “his animal self-preservation instinct, cold blood and pragmatic independence”, often mistaken for “individualism” (Komornicka, M., 1896: 120).

[...] when they seem to fulfil the free space ahead of me with their imposing bodies (...) I am filled with nervous anxiousness and antipathy of a spiritual, physically weaker being towards an athlete, and with a rage coming from a realisation of my weakness, my inferiority, with an inversely proportional spiritual self-awareness. It is a purely subjective rage; even though I look at them from the heights of thought and consciousness unknown to them, at their developed bodies, the arrogance of discerning muscles and lack of spirit in their faces, this horizontality of superb animals – yet I have to raise my eyes to see their shallowness (...).]

Komornicka, who glorifies the spirit (the mind-intellect liven by ideas), feels humiliated by the purely *physical* superiority of young men. She carefully avoids their "brutal mass" and only tolerates them during physical activities, such as "boating on the river." Even then she is offended by the "shallow, animal and thoughtless laughter that hurts the ears." The same men who, when observed during physical work as they "primitively" use the surplus of their energy seem almost beautiful to Maria, evoke disgust then she sees them with books in their hands: "they (...) are like percherons neighing over a microscope lens" (Komornicka, M., 1896: 99).⁵

A crucial element of the feminist critique in Komornicka's reportage is the mutual relationship between genders:

Nigdzie duchowy rozbrat między kobietą a mężczyzną nie jest większy niż w Anglii, nigdzie nie wniesiono między nimi tyle zwyczajowo-towarzyskich przegród, nigdzie ich światy nie są tak dobitnie 'dwoma światami'. I jako rezultat, nigdzie mężczyzna nie jest brutalniejszy i nie ma tyle ukrytej wzdargy dla płci drugiej, a kobieta – więcej czci dla jego 'potęgi', dla jego cech par excellence 'męskich', t.j. siły fizycznej, samolubstwa, żądzy despotycznego panowania, nigdzie też nie jest bardziej zasklepioną w murach domu, w glinie plotek i w mdłych obłokachikliwej romansowości.

(Komornicka, M., 1896: 253)

[Nowhere is the spiritual gap between man and woman more evident than in England; nowhere has there been so many customary and social obstacles built between them; nowhere are their worlds so distinctly 'two worlds.' And, as a result, nowhere is man more brutal and more covertly disgusted with the other sex, and woman – more in veneration for his 'power', for his par excellence 'male' features, that is, physical strength, selfishness and a desire for an authoritarian rule; nowhere

⁵ In this way Komornicka reverses the gender discourse of the epoch, where it is woman who is assigned to the sphere of the body, biology and nature, while man – to the ones of spirit and culture.

is she more confined to the walls of a house, in the clay of rumours and in a nauseating fog of saccharine romanticism.]

Maria often expresses her indignation with the fact that in Cambridge contacts and friendships between men and women are made impossible. Her ideal is a “common spiritual life” of both genders, with stress put on the spiritual aspect. In her opinion, a possibility of achieving this ideal is much stronger in Slavic countries. She states that ‘ladies’⁶ play there “indisputably a much bigger role than anywhere else” and are actively supported by male intelligentsia. In England it is unthinkable; besides, the spirit is poor there anyway. Diplomatic survival strategies of female students in Cambridge, such as finding a ‘brother,’ meeting men among befriended families or striking “an eternal and emotional friendships with one of the other female students” are disqualified and despised by Komornicka. She does not say it openly, but her friends who read the reportage know that in Warsaw *she* openly befriends men – perhaps not being fully aware of how risky that is. Maria here assumes, perhaps unconsciously, that female friendships are a substitute for the impossible relationships with men. All the half-way tactics used by female students are comical in Komornicka’s eyes, and she does not want to take part in this comedy.

Komornicka would like to have *intellectual* relationships with the other sex, while English women, it seems to her, are not interested in such a possibility.⁷ At the same time, she postulates an important thing – that the relationships between genders were not automatically sexualized. But if (English) men are devoid of spirit, how can a spiritual contact with them, so desired by her, be even possible? It may be explained in a following way: on the one hand, there is mankind itself that Maria criticizes so thoroughly; but on the other, there are exceptional (male) subjects that she values immensely as they support her development (at least temporarily).

Komornicka justifies her ‘nostalgia’ in the following way:

⁶ The inverted commas used here are originally applied by Komornicka herself.

⁷ Komornicka describes a situation where she provokes female students by asking them if they know many male students and about their attitude to them. The punchline of this reportage is one incomprehensible reaction: “First they looked at me astounded, then suggestive sparks flashed in their eyes, they nudged each other with a meaningful smile, then said, glancing at me fleetingly with an unpleasant mixture of scandal, excitement and malice: ‘We do not know any students. What do they have to do with us!’ No comment is necessary” (Komornicka, M., 1896: 253). Filipiak, however, does comment on this situation and provides an insightful analysis of this incident in her essay “Malcontenta w Cambridge” (2001).

[Przyczynami odczuwanej przeze mnie nostalgii] są głębokie, niczem zrównać się nie dające różnice między duszą anglo-saską i słowiańską – i wreszcie szalona trudność istnienia dla istoty rozwiniętej naszych czasów, gdy ma nieszczęście być kobietą.

(Komornicka, M., 1896: 177)

[[The reason for the nostalgia I feel] is a deep disparity between the Anglo-Saxon and the Slavic souls that cannot be resolved – but also a great difficulty of existence for a developed creature of our times if she is unfortunate to be a woman.]

Komornicka “*is* unfortunate to be a woman”, therefore the blade of her satire cuts mainly against women of whom she has higher expectations and from whom she would like to learn. However, she does not assign women to the fields of biology or zoology, as she does men. She mainly offers a strict appraisal of the functioning and the management of all-female colleges, which in her opinion “do not seem to be strongholds of women’s emancipation, but their asylums” (Komornicka, M., 1896: 230).⁸ Komornicka is outraged by the fact that these institutions are built as far from the city and from all-male colleges as possible and separated by walls in order to avoid ‘depravation’ of the female students. She sees the policing of women’s virtues by the authorities and selected female students – an expression of a conviction about a moral immaturity of women – as disgraceful; in reality, it was probably another survival strategy. A strictly obeyed schedule of the day and the opportunism and naivety of the guarded fill her with rage.⁹ The foreigner challenges a conviction that English women are to be pioneers of women’s emancipation. In her opinion, they rather solidify the situation of oppression with their excessively submissive attitude. She presents this opinion by sketching a caricature of a young English woman, the daughter of her landlord:

Córka jego miss Mary, z wyrazem cierpienia i uległości w twarzy, zwiędła także, smutna, sztywna, zasuszona moralnie, o duszy utkanej z kazań, psalmów i paragrafów konwenansu – odzywa się chwilami cichym głosem: ‘O, yes!’ – ‘It is nice’ (...) i ‘is not it?’ (...) – trzema powszechnie używanymi bezmyślnymi odruchami angielskiej mowy.

(Komornicka, M., 1896: 79)

⁸ Newnham College was at the time governed by Mr and Mrs Sidgwick, who were devoted to the idea of women’s emancipation. A very different picture of the college is painted by Virginia Woolf in *A Room of One’s Own*.

⁹ Furthermore, Komornicka criticises educational system in Cambridge, for example the fact that the female professors employed there are mostly former students of the college.

[His daughter, Miss Mary, with an expression of suffering and submission on her face, withered, sad, stiff, morally dry, with a soul woven from sermons, psalms, paragraphs and conventions – speaks intermittently with a quiet voice, ‘Oh yes!’ – ‘It is nice’ (...) – and, ‘Is it not?’ – three most commonly used mindless reactions in the English speech.]

What Komornicka does here is a deconstruction – which is very insightful for her times – of gender as something essential (Komornicka, M., 1896: 253). She becomes, therefore, a forerunner not only of Simone de Beauvoir, but also of Judith Butler. By showing Miss Mary’s soul as “woven with sermons, psalms, paragraphs and conventions”, Komornicka shows that femininity is nothing natural, but a result of a cultural practice. Her mocking and caustic criticism against polite female students is mellowed by her simultaneous recognition of the cultural models and other forms of oppression English women are subjected to. Extremely strict and brutal educational methods used in all-women’s colleges provoke Maria’s vehement protest:

Rektor ma policyjną władzę aresztowania każdej kobiety, która wyjdzie sama na ulicę wieczorem. Należy przyznać, że rzadko on korzysta z tego zaszczytnego przywileju, (...) sam jednak fakt istnienia podobnego prawa, sam fakt możliwości podobnego gwałtu – jest dostatecznym, by przyprawić o obłęd oburzenia i wściekłości. (...) kobiety angielskie, owe ‘wolne’ kobiety, schylają zbyt kornie głowę przed samowolą ustawy, by czuć się spoliczkowane, zdeptane w swej godności przez tyranję.

(Komornicka, M., 1896: 266)

[The Chancellor has a police authority to arrest every woman who is in the streets in the evenings. It has to be admitted that he rarely uses that honourable privilege (...), but the sole fact that such a law exists, the sole possibility of such a violation – is enough to drive one to mad indignation and rage (...). English women, these ‘free’ women, humbly bend their necks to the arbitrariness of this law and fail to see that their dignity has been attacked and trampled by tyranny.]

Komornicka’s reaction, her “mad indignation and rage” (Komornicka, M., 1896: 102) is personal. In Cambridge, every woman coming home alone from an emancipation debate or, unthinkable, from a theatrical spectacle, could have been treated as a prostitute. This law, or rather unlawfulness, went back to times when there were no female students at the university. What enraged Komornicka the most

was that such unlawfulness would stay hidden under the façade of the law and raise no protest. England terrified Komornicka with its idolatrous attitude to legislature.¹⁰

Let us revisit the issue of the excessive, in Maria's opinion, diplomacy of the English suffragettes and their readiness to negotiate the dominant order, which Komornicka perceived as cowardice and hypocrisy:

Obłuda ta i tchórzliwość postępu dziwnie głęboko boli, oburza i pogneźbia cudzoziemca – a jeszcze bardziej cudzoziemkę – która upokarzana bezustannie niższością duchową i społeczną swojej płci, nawykła myśleć o Anglii jako o kraju kobiet rozwiniętych i swobodnych. (...) Autorowie studiów nad Anglią utożsamiają swobodę, której tam niema, z „szacunkiem dla białogłów,” który tam rzeczywiście istnieje. I mieliby poniekąd rację, gdyby ten szacunek był uznaniem ich *godności ludzkiej* (...), nie zaś płytką i śmieszną czcią dla tzw. *godności kobiecej*.

(Komornicka, M., 1896: 211)

[This hypocrisy and cowardice of progress is strangely and deeply painful, outrageous and oppressive to a foreigner – and especially a female foreigner – who, constantly humiliated by the spiritual and social inferiority of her sex, is used to thinking of England as a land of developed and free women. (...) The authors of studies on England identify freedom, which is not found here, with 'respect for ladies', which does exist here. And they perhaps could be right if this respect was an acceptance of their *human dignity* (...) and not a shallow and ridiculous respect for so-called *woman's dignity*.]

As in her other texts, Komornicka petitions here to confer *human* dignity upon women, thus surpassing the demands of women's emancipation movements in the nineteenth century. It is to this day one of the most important demands of feminism (cf. Walczewska, 1999). According to Komornicka, the shallow chivalry towards women, especially mothers and morally impeccable wives, is laced with "brutal disdain for those who are not impeccable." Outraged, Komornicka demonstrates the chasm between these two cultural extremes of femininity, the "decent" and the "fallen" one. She uses a caustic, ironic and humorous style in these fragments, surprising the reader with apt, sarcastic comparisons. For instance, she describes chivalry as "a cough lozenge for an irritated throat" and "a gilded paper fixed on shackles."

¹⁰ A certain reserve or criticism of the law is still a distinctive feature of the so-called Polish mentality in comparison to other Western cultures, not only the English one, but also, for example, German.

(English) women themselves are in Maria's eyes virtually priestesses of public opinion: permanently engaged in taming an angry god, "fearfully asking for indulgence," they assert that they only aspire to being better mothers and wives and to more fully prepare for their feminine vocation. "A fair punishment" for this "act of over-humiliation" is, as Komornicka ironically states, a necessity to accept "a chain of burdensome and incessant control of a sceptic god, jealous of his rights" (Komornicka, M., 1896: 251). On the other hand, she notes bitterly, the English suffragette movement has been successful after all: "indeed, [England] does possess more than ten all-female colleges, while we have none" (Komornicka, M., 1896: 212). One of those achievements would be women's suffrage. In the end, however, in Maria's opinion an excessive eagerness to negotiate with patriarchy was keeping women away from achieving their goal: "women (...) who utilize the means assigned to the subordinate groups postpone the moment of becoming independent subjects" (Filipiak 2006: 130).

In the last two pieces of her reportage, Komornicka's criticism of English women's emancipation movement reaches its peak:

Hoże, jasne, grubokostne (...) wniosły do swych człowieczych roszczeń tyle pruderyi, tyle dbałości o dobrą sławę, tyle niewysłowienie kobiecego 'wdzięku' – lęklivości i wstydlivości – że emancypacya ich robi wrażenie, jakby się kryła po kątach we wzruszającej pozie (...), zawstydzona swemi żądaniemi, niby grzeszną żądną, przerażona własnem zuchwalstwem i chcąc zejść z oczu i udobruchać społeczność czytelników Biblii.

(Komornicka, M., 1896: 250)

[Feisty, fair and thick-boned (...), they include so much prudery into their human demands, so much care for good opinion, so much ineffably feminine 'charm' – timidity and shyness – that their emancipatory movement seems to be hiding in the shadows in a pathetic pose (...), abashed by its own demands, as if by a sinful desire, and terrified by its own impudence, wanting to disappear and appease the Bible-reading public.]

The writer derides female students' extreme manifestation of femininity by means of their outfits – even during their emancipation debates. This fact makes their seriousness questionable in her eyes:

(...) występują w 'gala' typowo kobiecem, w jasnych sunkniach wieczorowych, obnażających szyję i ramiona. (...) Siedzą gęsto obok siebie, kształtne, białe – i słuchają to uważnie, z czołem na dłoni, z ręką obnażoną na kolanie, to niedbale, w pozie

bezwiednego roztargnienia, nieraz pełnej uroku. (...) Słuch tylko przypomina, że jest to posiedzenie poważne. Droga luźnych asocjacji przychodzi na myśl ogrody haremów i zabawy opuszczonych niewolnic. (...) Oto zgromadziły się kobiety jutra i radzą nad wydobyciem się z wiekowego poniżenia. Lecz zbyt są blizkie dnia wczorajszego i nie mają pełnej świadomości ani tego poniżenia, ani spustoszeń, jakie w ich duchach zostawiła haniebna 'kultura' wiekowa (...).

(Komornicka, M., 1896: 268–269)

[(...) They appear in a typically feminine 'outfit': bright evening dresses, with bare necks and shoulders. (...) They sit in a thick crowd, shapely and white – and listen carefully, with their hands on their foreheads, with a bare arm on their knees, carelessly, in a pose of an unconscious distraction, often very charmingly. (...) It is only by listening that one may remember that this is a serious meeting. Free associations, however, bring to mind gardens of harems and parties of abandoned slaves. (...) Here are the women of tomorrow and they debate on freeing themselves from centuries of oppression. Still they are too close to yesterday and not fully aware either of the humiliation, or of the havoc wreaked on their spirits by the centuries-old 'culture' (...).]

Perhaps to stop similar "free associations" in the future, Komornicka will put on a pair of trousers one day and never take it off. One thing, however, seems to be praiseworthy: "there is more stuttering and enthusiasm during these discussions than in male clubs" (Komornicka, M., 1896: 267).¹¹ Women seem to be more capable of passionate engagement, although "here as everywhere else the bravest speakers are the Semites." It is a Jewish female student whose speech arouses Maria's true admiration:

Do głębi wzruszył mnie żar czerwony, z jakim odezwała się niejaka panna Cohn z Londynu. Ciepło biło od jej słów, od głosu, od jej (...) twarzy, w której płonęły czarne, rozumne oczy, od bujnych jej kruczonych włosów i postaci smukłej, silnej, młodzieńczej. Palce kurczowo wpiła w poręcz krzesła, przez ciało jej i słowa biegł dreszcz wzruszenia i przejęcia się słuszością bronionej sprawy. Mówiono mi, że jest jedną z najzdolniejszych studentek i wyróżnia się brakiem instynktów stadowych.

(Komornicka, M., 1896: 269)

¹¹ According to Komornicka, the male students of Cambridge lack inner fire and an ability to engage in a cause with their whole heart. Their political discussions are characterised by conservatism, excessive diplomacy and lack of great ideas. Maria does not recommend her fellow-countrymen to follow this model.

[I was deeply moved by the red fire with which Miss Cohn of London spoke. Warmth was in her words, her voice and her (...) face with burning, black, wise eyes, in her raven black hair and her slim, strong, young figure. She was clutching the back of her chair, and her body and her words were shaken by a shudder of emotion, as she stated her claim affectively. I was told that she was one of the most talented students and that she is characterised by a lack of herd instinct.]

“The Semite”, Miss Cohn, is the only person who evokes Komornicka’s respect and fascination. The reportage, however, does not mention whether Komornicka ever tried to contact her. Yet, this sullen beauty delivers as passionate monologues as Komornicka’s fictional characters. There were, therefore, various women in Cambridge and Maria perhaps could have befriended them if it was not for her bias and for a cultural difference (she: passionate and uncompromising, them: pragmatic and conciliatory – at least in her eyes). The reportage ends with a superb, satirical depiction of balls that concluded emancipatory debates:

Pod koniec – profesorki, zmęczone, siadają na miejscu opuszczonem przez ‘prezesa’, wśród kwiatów, i patrzą ze wzruszeniem (...) – jak pięknie i grzecznie wzrasta i hasa pod ich bokiem nowe pokolenie emancypantek...

(Komornicka, M., 1896: 270)

[At the end – female professors, tired, sit down in the place abandoned by the ‘president’, among flowers, and look affectionately (...) – how beautifully and politely a new generation of suffragettes grows and frolics politely in front of their eyes...]

Maria herself measures emancipation and progress with a maximalist, revolutionary measure. She intends to radically fight all manifestations of injustice and social inequality, but simultaneously she predicts her own failure:

I biała tym, którzy pozostać muszą wierni swym szlachetnym instynktom, którzy zgodzić się nie potrafią na upadek moralny w korzystnych kompromisach z ogólną, beczelną podłością, bo oni w życiu upaść muszą, powaleni kopytami zwycięskiej zgrai.

(Komornicka, M., 1896: 251)

[Woe to those who must stay faithful to their noble instincts, who cannot accept a moral failure in a profitable compromise with general, brazen iniquity, because they must fail in life, trampled by the hoofs of the victorious horde.]

In conclusion, the reportage by Komornicka, who had been sent to Cambridge against her will, is a satirical narration about resentment and disappointment, and at the same time it is a trace of a wasted chance to strengthen the foundations of her own autonomy by graduating from a university. "A rising star of Polish avant-garde, transplanted from the eccentric soil of Polish modernism" (Filipiak, 2006: 130) lets herself to be known as a foreigner who cannot and will not adapt to a new environment. She heroically faces a triple exclusion: as a woman, as a foreigner ("a Slavic soul") and as a cosmopolitan with a reformatory zeal ("a world-hungry atom").

She is therefore, in her own conviction, a fighting feminist resistant to indoctrination, a feisty Slavic woman, a progressive citizen of the world and a forerunner of an evolution of the humankind. In her reportage, which was a kind of a preparation for *The Forefronts*, she draws a picture of herself as a strong creative personality; a person who hates submission, opportunism, selfishness, shallow pragmatism, hypocrisy, and petty dependence on conventions more than oppression. In a full confrontation with what is alien, her own vision of herself becomes more prominent; it is a vision drawn by an eighteen-year-old, and perhaps co-created and fuelled by her mentors in Warsaw. This vision, which is a counter-proposal for the world described in these texts, is based on a distinct set of values. At its top Maria locates self-reliance, independence, spiritual energy, courage, engagement, idealism, intransigence and individualism. Vigorously, aptly and with a great stylistic artistry – with irony and parody – Komornicka deals with England as a colonial empire based on a game of appearances; a provincial "country of bigots", an embodiment of opportunism, with which she will soon fight in *The Forefronts*. She contests a country of ostensible reverence of women as a "reverse side of contempt," Cambridge as a "factory of mediocrity", Newnham college as an "asylum" and not a "stronghold" of emancipation, and of their women's suffrage as a grotesque fancy dress party and a depressing flirt with patriarchy. She presents an exhaustive analysis and deconstruction of gender dualism. She stigmatizes women for their passive acceptance of humiliating educational methods and their internalization of the rules of culture. She radically denies spirituality to the privileged men, pushing them to a territory of urges, biology and zoology – contesting a gender discourse of her times and somewhat avenging the discrimination of women in culture. She stresses her disappointment with belonging to a sex that was enslaved and excluded from public life, from spheres of influence and autonomy. Fairly inconsistently with her own assumption about the carnality of men, Komornicka demands a possibility for both sexes to create a deeper spiritual relationship – showing an example of Slavic countries that England could learn from. She carefully avoids presenting

men as possible subjects of erotic desire, attempting to desexualize the male-female relationships. Komornicka's more positive emotions are directed towards English nature, which, like English women alienated and repressed, becomes her comfort and her escape.

"Youth's Paradise" has still not been reprinted, although a new edition of this text is in preparation. Since 1960s scholars of literary history have been gradually rediscovering Maria Komornicka, although she is still absent from mainstream consciousness and the main canons of literature. In 1960s Stanisław Pigoń published testimonies about Maria Komornicka, and subsequently her writing was examined by Maria Podraza-Kwiatkowska and Maria Janion. A great role in bringing Komornicka back to her rightful place in culture has been played by Izabela Filipiak, Edward Boniecki, Krystyna Kralkowska-Gątkowska, Katarzyna Ewa Zdanowicz and many others. An amazing involvement in restoration of Maria Komornicka to memory was also shown by Grażyna Wnuk, former Head of the Schools Complex in Grabów and Iwona Stefaniak, Director of Kazimierz Puławski Museum in Warka, as well as the Komornicki family. Thanks to all these and other people the writer is restored to the history of Polish literature, and her writings and her biography are certainly soon to become a subject of study and interest not only in Poland, but also in the world.

Translated by Barbara Braid

Works cited

- Boniecki, Edward. *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1998.
- Filipiak, Izabela. "Malcontenta w Cambridge. O 'Raju młodzieży' Marii Komornickiej." *Katedra* 3 (2001): 163–199.
- . *Księża Em*. Warszawa: Tchu Dom Wydawniczy, 2005.
- . *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006.
- Helbig, Brygida. *Inna od siebie. Powieść biograficzna*. Warszawa: W.A.B., 2016.
- Helbig-Mischewski, Brigitta. *Ein Mantel aus Sternentaub. Geschlechtstransgress und Wahnsinn bei Maria Komornicka*. Norderstedt: Book-On-Demand, 2005.
- . *Strącona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*. Kraków: Universitas, 2010.
- Janion, Maria. "Gdzie jest Lemańska?!" *Odmieńcy*. Ed. Maria Janion, Zbigniew Majchrowski. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1982. 152–199.
- Janion, Maria. *Kobiety i duch inności*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 1996.

- Jellenta, Cezary. "Zapomniana awangarda." *Pion* 29 (1935): 2.
- Komornicka, Aniela. "Maria Komornicka w swych listach i mojej pamięci." *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, special issue of *Archiwum Literackie* 8 (1964): 294–341.
- Komornicka, Maria. "Raj młodzieży. Wspomnienia z Cambridge." *Przegląd Pedagogiczny* 15.5 (1896): 78–82; 15.6 (1896): 98–102; 15.7 (1896): 118–121; 15.10 (1896): 174–177; 15.11 (1896): 190–193; 15.12 (1896): 210–211; 15.13 (1896): 230–232; 15.14 (1896): 250–253; 15.15 (1896): 266–270; 15.16 (1896): 286–288; 15.24 (1896): 430.
- . "Intermezzo." *Chimera* 10 (1907): 64–80.
- . *Listy*. Ed. Edward Boniecki. Warszawa: Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, 2011.
- Kralkowska-Gątkowska, Krystyna. "Dziwne miasto Eropolis. Obrazy i funkcje erotyki w tekstach Marii Komornickiej." *Eros, psyche, seks*. Ed. Romualda Piętkowa. Katowice: Towarzystwo Zachęty Kultury, 1993. 27–34.
- . "Maria Komornicka – uczennica Nietzschego." *Recepcja literacka i proces literacki. Literarische Rezeption und literarischer Prozess*. Ed. German Ritz, Gabriela Matuszek. Kraków: Universitas, 1999. 135–153.
- . *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.
- Pigoń, Stanisław. "Trzy świadectwa o Marii Komornickiej." *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, special issue of *Archiwum Literackie* 8 (1964): 341–353.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria. "Komornicka, Maria Jakubina." *Polski Słownik Biograficzny*. Vol. 13. Wrocław–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich and Wydawnictwo PAN, 1968. 399–400.
- . "Maria Komornicka." *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Vol. 3: *Literatura okresu Młodej Polski*. Ed. Kazimierz Wyka et. al. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973. 178–186.
- . "Tragiczna wolność: O Marii Komornickiej." *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Ed. Maria Podraza-Kwiatkowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969. 137–168.
- Sztachelska, Joanna. *'Reporteryje' i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na początku XX wieku (Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont)*. Białystok: Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, 1997.
- Walczevska, Sławomira. *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*. Kraków: Wydawnictwo eFKA, 1999.
- Zdanowicz, Ewa Katarzyna. *Kto się boi Marii K.? Sztuka i wykluczenie*. Katowice: Gnome, 2004.

**Cambridge: A Factory of Mediocrity.
Maria Komornicka's Reportage "Youth's Paradise" (1896)**

Summary

In 1894, a young Polish writer Maria Komornicka comes to Cambridge to study in all-female Newnham College. Her stay there is later commemorated in a series of reportage published in instalments in *Przegląd Pedagogiczny* [Pedagogical Review] in 1896. The title of this reportage, "Raj Młodzieży. Wspomnienia z Cambridge" [Youth's Paradise. Memoirs from Cambridge], is an ironic one, as the late-nineteenth century England described by her is far from idyllic, especially when seen from the perspective of a suffragette. In this work, Komornicka criticizes gender relations among the English youth, and poses herself in contrast with female students in Cambridge, whose emancipatory zeal she sees as not radical enough; in contrast to Slavic souls like herself, Komornicka claims, English ladies are opportunistic and bound by conventions. Thus, Cambridge becomes in her eyes "a factory of mediocrity," and only after six months abroad she decides to return to Warsaw. The paper below presents a detailed analysis of this series of reportage, complementing it with a commentary which examines Komornicka's harsh criticism of her English contemporaries.

Keywords: comparative literature, late nineteenth-century literature, Maria Komornicka, Cambridge, reportage, suffragist movement

Słowa kluczowe: literatura porównawcza, literatura końca wieku dziewiętnastego, Maria Komornicka, Cambridge, reportaż, ruch sufrażystek

VII

Portret Tłumacza
The Portrait of the Translator
Das Bildnis des Übersetzers

Przemysław Chojnowski
Universität Wien

Karl Dedecius – eine Retrospektive



Karl Dedecius gilt als einer der produktivsten deutschen Übersetzer polnischer Literatur und als herausragende Persönlichkeit des deutsch-polnischen Dialogs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er starb am 26. Februar 2016 hochbetagt in Frankfurt am Main und hinterließ ein umfangreiches Œuvre, das ca. 200 übersetzte Bücher polnischer und russischer Literatur (darunter zahlreiche Anthologien) sowie mehrere essayistische Werke umfasst. Das Kernstück bilden die 50 Titel der von ihm initiierten und herausgegebenen *Polnischen Bibliothek* (1982–2000) sowie die sieben jeweils ca. 900 Seiten starken Bände des *Panoramas der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts* (1996–2000). Die Liste der von ihm übersetzten Autoren umfasst gut 300 Namen.

Literatur wollte Dedecius stets auch als Mittel zur Annäherung und Versöhnung zwischen Deutschen und Polen verstanden wissen, ähnlich wie vor ihm bereits der Übersetzer und Herausgeber der Quartalschrift *Mickiewicz-Blätter* Hermann Buddensieg (Buddensieg, 1956)¹. Im Kontext der in den 50er und 60er Jahren durch wechselseitige Ablehnung geprägten Beziehungen zwischen der Volksrepublik Polen und der Bundesrepublik kam dieser kulturpolitischen Intention eine besondere Bedeutung zu. Starke Anerkennung fanden Dedecius' übersetzerische Aktivitäten im Zeichen der Entspannungs- bzw. neuen Ostpolitik der 70er Jahre; nach 1989 wurde er zu *dem* zentralen Akteur deutsch-polnischer Literaturbeziehungen.

Biografischer Hintergrund der translatorischen Tätigkeit

Dedecius kam am 20. Mai 1921 in einer deutschen Familie in der polnischen Vielvölkerstadt Lodz zur Welt. Seine Mutter stammte aus Schwaben. Die Familie seines Vaters kam „aus Böhmen und Mähren im Kaiserreich der Habsburger“, wie er selbst schreibt (Dedecius, 2006: 13). Auf diese Weise ist Karl Dedecius dreisprachig aufgewachsen – mit Deutsch, Polnisch und Tschechisch. Er besuchte – was für Angehörige der deutschen Minderheit nicht üblich war – das polnische humanistische Stefan-Żeromski-Gymnasium. Er interessierte sich besonders für Musik und Theater. Unter den polnischen Schriftstellern, die er in seiner Jugend las, kamen Adam Mickiewicz und dem aus Lodz stammenden zeitgenössischen Lyriker Julian Tuwim besondere Bedeutungen zu.

Nach dem Abitur im Mai 1939 beabsichtigte der junge Dedecius am Warschauer Institut für Theaterkunst zu studieren. Dieses Vorhaben hat der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verhindert. Ein Jahr später wurde er als „Volksdeutscher“, als ehemaliger polnischer Staatsbürger deutscher Herkunft, zur Wehrmacht eingezogen. Von Frankfurt an der Oder, wo er in der Regimentskapelle spielte, wurde er im Sommer 1942 an die Ostfront, in die Schlacht um Stalingrad, geschickt. Dedecius berichtet in einem Dokumentarfilm, wie er als Infanteriegefreiter hinter den Panzern bis in die Stadtmitte zum Roten Platz gelangt sei und dabei nicht habe schießen

¹ Diese Idee wurde 1956 in der Zeit des politischen Tauwetters in Polen im Leitartikel *Die einende Kraft der Dichtung* formuliert.

müssen. Dass er im Krieg keinen Menschen töten musste, machte für sein weiteres Leben eine feste geistige Grundlage aus²:

Ich habe nicht geschossen, ich habe keinen töten müssen. Für mich ist es die einzige geistige Grundlage, dass ich in meinem Leben niemanden getötet habe. Ich lebte mein Leben so, dass ich dazu bis ans Ende meiner Tage stehen kann.

[Übers. P. Ch.]

Anfang Februar 1943 geriet Dedecius in sowjetische Gefangenschaft, die sieben Jahre dauern sollte. Diese Zeit und die Erfahrungen, die er als Gefangener in Rostow am Don, Michailowka und Iwanowo sammelte, pflegte er frei nach Maxim Gorkij als seine Lebensschule, als „moi university“ zu bezeichnen³. Wegen diverser Krankheiten kam er in Lazarettlager, die sich unter Aufsicht des Internationalen Roten Kreuzes befanden. Der Obhut dieser in der Sowjetunion anerkannten Einrichtung ermöglichte Dedecius zu überleben. Er begann Russisch zu lernen und übersetzte Gedichte von Lermontov, die seiner damaligen geistig-seelischen Verfassung entsprachen. Dass und warum er in der Gefangenschaft mit dem Schreiben eigener Gedichte aufgehört und sich stattdessen ausschließlich dem Übersetzen gewidmet hat, erklärte Dedecius 1963 in einem Brief an den polnischen Lyriker Julian Przyboś:

Gedichte zu schreiben habe ich schon im Gymnasium begonnen. Im Krieg sind sie verschollen. Danach schrieb ich noch Lyrik in sowjetischer Gefangenschaft. Hefte damit wurden mir mehrmals weggenommen, was eine gewöhnliche Sache war: dem woennoplennyj [Kriegsgefangenen] nahm man jedes Stück beschriebenes Papier weg. Das war ein schlechtes Omen. Ich habe mir vorgenommen, nie mehr zu schreiben. Übersetzungen wurden dann zum Ersatz.

[Übers. P. Ch.]

Mit Hilfe des Deutschen Suchdienstes konnte Dedecius' damals bereits in Weimar lebende Verlobte Elvira Roth 1945 mit ihm Kontakt aufnehmen, doch erst zur Jahreswende 1949/1950 wurde er aus der Gefangenschaft entlassen und gelangte in die DDR. Kurz danach debütierte er in der Thüringer SED-Zeitung *Das Volk* als Übersetzer zweier Lermontov-Gedichte, die er nach seiner Rückkehr aus der Sowjetunion übertragen hatte. Ebenfalls noch 1950 wurde er von dem

² Vgl. Dokumentarfilm: *Między sąsiadami – pośrednik. Karl Dedecius*. Ein Film von Peter Vogt, Telewizja Polska, PWSFTvT 2000 (55 Min.). <https://www.youtube.com/watch?v=B4Evv9E7qU0> [Zugriff am: 27.02.2017].

³ Ebenda.

aus sowjetischem Exil zurückgekehrten Theatermann und späteren Intendanten Maxim Vallentin am Deutschen Theater-Institut in Weimar als Oberassistent und Übersetzer eingestellt. Um sich dem Druck zu entziehen, der SED beitreten zu müssen, flüchtete Dedecius Weihnachten 1952 mit seiner Frau und deren Eltern via Westberlin in die Bundesrepublik. Noch vor seiner Flucht war in der DDR ein Kinderbuch mit Versen Majakowskis in seiner Übersetzung erschienen, *Ein Löwe ist kein Elefant*. Veröffentlichten konnte er ferner im Thüringer Volksverlag seine 350 Seiten umfassende Übersetzung des Romans *Kordian i cham (Rebell und Bauer, Weimar 1952⁴)* von Leon Kruczkowski, dem Präsidenten des polnischen Schriftstellerverbandes. Die Übersetzung des Kruczkowski-Romans, in dem die sozialen und politischen Verhältnisse in Polen vor dem Novemberaufstand 1830/31 dargestellt werden, ist Dedecius' einzige Roman-Übersetzung, er hat sie 1982 in seiner *Polnischen Bibliothek* erneut veröffentlicht.

Nach schwierigen Anfangsjahren in der BRD wurde Dedecius Angestellter bei der Allianz-Versicherungs-AG. 1958 zog er nach Frankfurt am Main, wo er zum Leiter der Abteilung für Ausbildung, Presse und Werbung aufstieg. Dank dieser Position war seine materielle Existenz gesichert und er konnte sich neben der beruflichen Tätigkeit erneut dem Übersetzen zuwenden. Ungewöhnlich kulante Konditionen ermöglichten es ihm, nach Erfüllung seiner beruflichen Aufgaben in den Nachmittagsstunden zu übersetzen. In der Person des aus Schlesien stammenden Vorstandsvorsitzenden der Frankfurter Allianz, Prosper Graf zu Castell-Castell, fand Dedecius einen energischen Förderer und gewissermaßen Mäzen für seine literarischen Ambitionen. Auch dank dieser Unterstützung war es ihm möglich, Bücher zu publizieren, Funk- und Zeitschriftenbeiträge zu schreiben und Vorträge zu halten (Dedecius 2006: 191–193).⁵ Im Laufe der Jahre konnte Dedecius immer mehr einflussreiche Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft und Publizistik zu seinem Freundes- und Fördererkreis zählen. Viele von ihnen, wie z. B. Klaus Dorn (Vorstand der Frankfurter Bank und der Berliner Handelsgesellschaft), Heinz Winfried Sabais (Bürgermeister der Stadt Darmstadt) oder Marion Gräfin Dönhoff (Herausgeberin *Der Zeit*), stammten aus den deutschen Ostprovinzen, die aufgrund der Grenzverschiebungen 1945 Polen zugeschlagen worden waren.

⁴ Die 1953 in Essen veröffentlichte Ausgabe dieser Übersetzung erschien ohne Dedecius' Wissen.

⁵ Siehe auch das Interview: *Mit Karl Dedecius spricht Joachim Rogall: Ein Brückenbauer zwischen Polen und Deutschland*, <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/34387.asp> [Zugriff am: 16.02.2017].

Vernetzung im Literaturbetrieb und kulturpolitischen Feld

Dedecius entwickelte ein dichtes Netz an Briefkontakten mit deutschen Autoren (z. B. Horst Bienek, Hans Magnus Enzensberger) und Verlagen sowie mit polnischen Schriftstellern, Literaturwissenschaftlern und Zeitschriftenredakteuren (sowohl im Exil als auch in Polen). Diese Kontakte waren Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre besonders wichtig für Dedecius' Suche nach Autoren und Texten für seine ersten Projekte zur polnischen Gegenwartslyrik. Die Namen auch herausragender Autoren wie Tadeusz Różewicz waren in Westdeutschland unbekannt, einschlägige Gedichtbände nur schwer zu beschaffen. Die meiste Unterstützung erhielt Dedecius aus dem westlichen Ausland. Florian Śmieja (in London lebender Chefredakteur von *Merkuriusz Polski*) und Marian Pankowski (Brüssel, Universitätslektor für Polnisch) stellten ihm polnische Gedichtbände zur Verfügung. Aus Polen übermittelte dem Anthologisten Kazimierz Wyka die Namen zahlreicher Lyriker sowie Titel ihrer wichtigen Werke.

Erst sieben Jahre nach seinem Debüt als Übersetzer konnte Dedecius Ende der 50er Jahre erneut Übersetzungen veröffentlichen: In den u. a. von Horst Bienek herausgegebenen *Lyrischen Blättern* erschien 1958 eine umfangreichere Auswahl polnischer Gegenwartslyrik, 1959 folgte ein Band mit russischen Gedichten sowie als Beiheft der von Hermann Buddensieg herausgegebenen *Mickiewicz-Blätter* zum 20. Jahrestag des Kriegsausbruchs die Sammlung *Leuchtende Gräber* mit Versen gefallener polnischer Dichter. Seinen eigentlichen Durchbruch als Übersetzer erzielte Dedecius im selben Jahr mit der im Hanser-Verlag erschienenen und von der Kritik stark beachteten Anthologie *Lektion der Stille – Neue polnische Lyrik*. Die Sammlung, in der auch mehrere Exilautoren vertreten waren, brachte Texte u. a. von Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz und Wisława Szymborska, von Dichtern also, die in den kommenden Jahrzehnten als wichtigste Vertreter polnischer Gegenwartslyrik berühmt wurden. Zwei von ihnen bekamen den Nobelpreis. Zu vielen der von ihm übersetzten Autoren hielt Dedecius auch persönlich Kontakt.⁶ Er holte ihren Rat ein, welche ihrer Gedichte sie selbst als „repräsentativ“ für ihr Werk ansahen und ins Deutsche übersetzt sehen wollten. Manche begleitete er auch bei Verlagsbesuchen, auf Literaturmessen sowie auf Lesereisen durch Deutschland.

⁶ Ein Beispiel für Briefkontakte ist der Band: *Dedecius – Miłosz. Listy / Briefe 1958–2000*, hg. von Przemysław Chojnowski, ins Deutsche von Lothar Quinkenstein. Łódź, Dresden 2011. Siehe auch: *Tadeusz Różewicz – Karl Dedecius: Z listów 1975-1980*. Opracował i do druku podał Marek Zybura, <http://www.e-znaczenia.pl/?p=1275> [Zugriff am: 27.02.2017].

Von den genannten Lyrikern hat Dedecius später auch Einzelbände in namhaften Verlagen veröffentlicht. Am erfolgreichsten jedoch dürften seine Übertragungen von Aphorismen des Stanisław Jerzy Lec gewesen sein; die *Unfrisierten Gedanken* (1. Auflage 1959) sollen bis 2015 laut Angaben des Übersetzers in ca. drei Millionen Exemplaren verkauft worden sein. Auch gelang es ihm, in Literaturzeitschriften und sogar in der Tagespresse (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*) einzelne Übersetzungen – mitunter als Vorabdrucke – zu platzieren und dadurch ein breiteres Lesepublikum zu erreichen.

Zentrales Instrument seiner Literaturvermittlung waren Anthologien, mit denen er seinen eigenen Kanon polnischer Literatur schuf (vgl. Chojnowski 2005). Während er in die Prosa-Anthologien auch Texte anderer Übersetzer aufnahm, waren es im Falle der Lyrik ausschließlich seine eigenen Übersetzungen. Das Format der Anthologie erlaubte ihm, selbst die Auswahl der vorzustellenden Schriftsteller und Texte zu bestimmen. Der Name des Übersetzers und Herausgebers Karl Dedecius war auch dank diesem Format gut sichtbar. Dass er seine Anthologien stets mit Nachworten und Informationen über die Autoren versah, trug dazu bei, im Kulturbetrieb und auch in slavistischen Fachkreisen seinen Ruf als Experte für polnische Gegenwartsliteratur zu festigen.

Als bedeutendes Resultat seiner breiten Vernetzung im bundesdeutschen kulturpolitischen Feld kann die 1979 erfolgte Gründung des maßgeblich durch die Bundesländer Hessen und Rheinland-Pfalz finanzierten Deutschen Polen-Instituts (DPI) in Darmstadt genannt werden. Zu den Aktivitäten der von Dedecius 1980 bis 1997 geleiteten Einrichtung gehörte u. a. die Unterstützung bei der Herausgabe der 50-bändigen *Polnischen Bibliothek* sowie des 7-bändigen *Panorama*-Werks⁷. Beide Großprojekte wären ohne nachhaltige Unterstützung durch öffentliche und private Förderer, wie z. B. die Robert Bosch-Stiftung oder die Peter Klöckner-Stiftung nicht zu realisieren gewesen.

Formulierte Poetik und Übersetzungspoetik

Unter seinen zahlreichen Essaysammlungen muss im Kontext seines translatorischen Handelns der Band *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis* (1986) hervorgehoben

⁷ Vgl. Dieter Bingen, Andrzej Kaluza, *Karl Dedecius verstorben. Das Deutsche Polen-Institut trauert um seinen Gründer Karl Dedecius*, <http://www.deutsches-polen-institut.de/presse/pressemitteilungen/karl-dedecius-verstorben/> [Zugang: 8.04.2016].

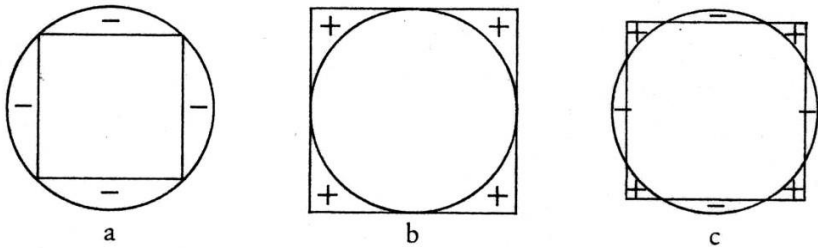
werden. In Polen erschien das Buch unter dem Titel *Notatnik tłumacza* [Notizbuch des Übersetzers] bereits 1974 (2. erweiterte Ausgabe 1988), was u. a. zeigt, wie aufmerksam seine Arbeit als westdeutscher Vermittler polnischer Gegenwartsliteratur auch in Polen selbst beachtet wurde (vgl. Anna Jelec-Legeżyńska 1975). In *Vom Übersetzen* formulierte Dedecius eine Typologie literarischer Übersetzung, die in den translatalogischen Diskurs eingegangen ist (Chojnowski 2004, 51–62):

Übersetzung – zuverlässig, aber unkünstlerisch
 Übertragung – künstlerisch *und* zuverlässig
 Nachdichtung – künstlerisch, aber unzuverlässig

Ferner erläuterte er seine Übersetzungspoetik bzw. seine Auffassung von den potenziellen Beziehungen zwischen Original und Übersetzung durch eine graphische Darstellung (Dedecius, 1986: 145 f.):

○ – Original

□ – Übersetzung



Mit der Abbildung wollte er seine Auffassung veranschaulichen, dass eine ideale Übersetzung, die sämtliche Eigenschaften eines Originals wiedergibt, zwar theoretisch denkbar, aber praktisch nicht realisierbar sei. Man übersetze immer zu wenig oder zu viel. Das Ideal wäre die – leider unmögliche – Deckungsgleichheit der beiden geometrischen Figuren. „Deshalb ist es besser, wenn die Interpretation nicht über den Rahmen des Werks hinausgerät, sondern im Werk noch unterzubringen ist. Unter-Interpretationen sind sinnvoller als Über-Interpretationen“⁸.

Die Übersetzungspoetik von Karl Dedecius kennzeichnen bestimmte Abweichungen, die die Aussage und somit die Interpretation von Übersetzungen ausschlaggebend prägen. Die vom Übersetzer hinterlassenen Spuren sind in erster Linie Verstärkungen, die bestimmte politische und kulturhistorische Momente

⁸ Ebd., S. 147.

hervorheben. Die Fremdheit wird oftmals abgeschwächt. Zudem unterliegt die Poetik des Übersetzers ständigen Überarbeitungen, die in den einzelnen Versionen der erschienenen Texte sichtbar werden. Irrtümer oder schwache Lösungen werden häufig beseitigt. Dadurch entstehen Texte, die die poetischen Bilder des Originals präziser wiedergeben. Dedecius versucht, seiner Fassung möglichst viele Klangeigenschaften zu verleihen. Dazu dienen vollständige Reime bzw. Assonanzen oder Alliterationen, also im Original nicht vorhandene Klangphänomene. Oft sind es Stabreime, zu denen Dedecius eine besondere Affinität hat. Auf diese Weise wird versucht, die Poetizität der Texte zu steigern. In seiner Poetik vermeidet er stilistische Brüche. Bei Gedichten von Tadeusz Różewicz werden bestimmte Momente auf eine höhere Abstraktionsstufe geführt, was auch die stilistische Qualität der Texte erhöht.

Kritik vs. Anerkennung

Trotz der unbestrittenen Verdienste und Leistungen ist Dedecius' Tätigkeit auch auf Kritik gestoßen. Polnische Emigranten warfen ihm vor, er würde bestimmte Exilautoren nicht berücksichtigen (Raina, 1975: 113–115)⁹, die Exilliteratur missachten und zu viel Aufmerksamkeit linientreuen Schriftstellern der Volksrepublik Polen schenken¹⁰. Im Hinblick auf die Übersetzungen seiner eigenen Lyrik blieb Czesław Miłosz skeptisch (Kosińska, 2015). Dieses Misstrauen wird auch im Ton des Briefwechsels zwischen ihm und Dedecius gut sichtbar (Chojnowski, 2011). Die Korrespondenzen offenbaren dabei, dass es keine einfache Bekanntschaft war (Chojnowski, 2014b). Marcel Reich-Ranicki, der einerseits Dedecius' kulturpolitisches Engagement lobte, war hingegen der translatorischen Leistung des Übersetzers gegenüber kritisch eingestellt, indem er behauptete, ein großer Teil der polnischen Gegenwartslyrik ließe sich nur schwer übersetzen – oder überhaupt nicht¹¹. Zbigniew Herbert beendete Anfang der 1980er Jahre während des Kriegsrechts in Polen seine Freundschaft mit Dedecius, da dieser zu den politischen Ereignissen geschwiegen habe (Lawaty, 2014: 37–49). Der Übersetzer war sich selbst dessen

⁹ Vgl. auch „Wiadomości Londyńskie” nr 1498 vom 15.12.1974.

¹⁰ Vgl. Dedecius' Brief an Zbigniew Herbert, Brief vom 1. August 1994. Karl Dedecius Archiv der EUV Frankfurt Oder am CP. Signatur 16-05-300.

¹¹ Vgl. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/fragen-sie-reich-ranicki/fragen-sie-reich-ranicki-dichten-im-schatten-schuberts-1358800.html> [Zugriff am: 30.03.2017].

bewusst, dass seine allgemeine politische Passivität auch den ersten Präsidenten des DPI, Helmut Schmidt, hätte enttäuschen können (Dedecius im Gespräch mit Kaźmierczak, 2014: 165).

Ungeachtet solcher Einzelkritik wurde Dedecius für seine Leistungen als Übersetzer, Essayist und Kulturvermittler in Polen und Deutschland mehrfach ausgezeichnet. Er ist u. a. Träger des Hessischen Kulturpreises, des Deutschen Nationalpreises, des Deutsch-Polnischen Preises, des Bundesverdienstkreuzes und Ordens des Weißen Adlers der Republik Polen. Im Jahre 1990 wurde er mit dem Friedenspreis des Deutschen Buchhandels ausgezeichnet. Er erhielt die Ehrendoktorwürde der Universitäten Köln (1976), Lublin (1987), Lodz (1990), Krakau (2000), Breslau (2002) und Frankfurt/Oder (2011). Davor bekam Dedecius auch den ersten Viadrina-Preis (1999) der Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder, an die im Herbst 2000 ein Teil seines Vorlasses übereignet wurde, der am Collegium Polonicum in Ślubice als Dauerleihgabe seinen Platz fand (Chojnowski 2014a: 123). Der zweite restliche Teil der Sammlung ist im Sommer 2016 überreicht worden.

In den letzten Jahren vor seinem Tod arbeitete Dedecius an einem dokumentarischen Bildband über seine Aktivitäten als Übersetzer, Literaturkritiker und deutsch-polnischer Vermittler. Es war jedoch nicht sein letztes literarisches Projekt. In einem Privatgespräch sagte er im November 2013, es wäre sein Wunsch nach dem Tod seine frühen und späteren bisher unveröffentlichten Gedichte einer breiten Leserschaft zugänglich zu machen. Er scherzte, es wäre posthum seine Auferstehung als Dichter. Intuitiv hat Zbigniew Herbert vor vielen Jahren das Dilemma des mit ihm befreundeten Karl Dedecius erkannt. Er sah in ihm in erster Linie einen Dichter, der im Deutschen seine Texte nachdichtet. Er wusste, dass Dedecius auf das eigene Schaffen verzichtete, um anderen seine Stimme zu geben (Chojnowski, 2012: 235–241).

Literatur

- Bingen, Dieter, Kaluza, Andrzej. *Karl Dedecius verstorben. Das Deutsche Polen-Institut trauert um seinen Gründer Karl Dedecius*. <http://www.deutsches-polen-institut.de/presse/pressemitteilungen/karl-dedecius-verstorben/> [Zugriff am: 8.04.2016].
- Blumenfeld, Alfred. „Ein schwieriger Beginn. Aus der Kulturarbeit in Polen 1963–1966“. *Suche die Meinung. Karl Dedecius dem Übersetzer und Mittler zum 65. Geburtstag*. Hg. E. Grözinger, A. Lawaty. Wiesbaden: Andreas Otto Harrassowitz, 1986. 257–262.
- Buddensieg, Hermann. „Die einende Kraft der Dichtung“. *Mickiewicz-Blätter* 1 (1956): 1–2.
- Chojnowski, Przemysław. „Konzepcje translatorskie Karla Dedeciusa. Strategie antologisty“. *Między przekładem a oryginałem. Czy istnieją szkoły przekładu w Polsce?* Hg. U. Kropiwek, M. Filipowicz-Rudek, J. Twardzikowa. Bd. IX. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004. 51–62.
- Chojnowski, Przemysław. *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens. Eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius*. Berlin: Frank & Timme. Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2005.
- Chojnowski, Przemysław (Hg.). *Dedecius – Miłosz. Listy / Briefe 1958–2000*. Ins Deutsche von Lothar Quinkenstein. Łódź–Dresden: Dom Literatury, 2011.
- Chojnowski, Przemysław. „Herbert i jego tłumacz“. *Postscriptum Polonistyczne* 1 (9) (2012): 235–241.
- Chojnowski, Przemysław. „Das Karl Dedecius Archiv an der Europa-Universität Viadrina. Entstehung und Struktur“. *Übersetzer als Entdecker. Ihr Leben und Werk als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung*. Hg. A.F. Kelletat, A. Tashinskiy. Berlin: Frank & Timme, 2014a. 123–132.
- Chojnowski, Przemysław. „Miłosz o tłumaczeniu (swojej) poezji w listach do Karla Dedeciusa“. *Pamiętnik Literacki* 4 (2014b): 181–194.
- Dedecius, Karl. „Was bleibt“. *Lyrische Blätter* (11. Oktober 1957): 8.
- Dedecius, Karl (Hg.). *Lektion der Stille. Neue polnische Lyrik*. Übers. von K. Dedecius. München: Hanser, 1959.
- Dedecius, Karl (Hg.). *Leuchtende Gräber. Verse gefallener polnischer Dichter*. Übers. v. K. Dedecius. Heidelberg, 1959 (Beih. der *Mickiewicz-Blätter*).
- Dedecius, Karl. *Notatnik tłumacza*. Tłum. J. Prokop, wstęp J. Kwiatkowski, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.
- Dedecius, Karl. *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986.
- Dedecius, Karl. *Panorama. Ein Rundblick*. Zürich: Ammann, 2000.
- Dedecius, Karl. *Ein Europäer aus Lodz. Erinnerungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006.
- Dedecius an Z. Herbert. Brief vom 1. August 1994. Karl Dedecius Archiv der EUV Frankfurt Oder am CP. Signatur 16-05-300.

- Dedecius an J. Przyboś. Brief von vom 2. Juni 1963. Karl Dedecius Archiv der EUV Frankfurt Oder am CP. Standort 16-10.
- Jelec-Legeżyńska, Anna. „Co i jak notuje Karl Dedecius”. *Teksty* 6 (1975): 147–151.
- Kaźmierczak, Błażej. *Dzieła Karla Dedeciusa wybór bibliograficzny adnotowany = Werke von Karl Dedecius: annotierte Auswahlbibliographie (= Scripta Caroli Dedecii, Band 1)*. Wrocław: Atut / Dresden: Neißé-Verlag, 2009.
- Kaźmierczak, Błażej. „«Nie interesowałem się poglądami politycznymi autorów...». Mówi prof. dr *h.c. mult.* Karl Dedecius, założyciel i wieloletni dyrektor Deutsches Polen-Institut w Darmstadt”. *Rocznik Karla Dedeciusa* 7 (2014): 161–169.
- Kneip, Heinz. „«Bollwerke gegen die Barbarei der Geschichte...». Polnische Literatur in der Bundesrepublik“. *Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der deutschsprachigen in Polen 1945–1985*. Hg. H. Kneip, H. Orłowski. Darmstadt: Deutsches Polen-Institut, 1988. 14–40.
- Kosińska, Agnieszka: *Miłosz w Krakowie*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2015.
- Kruczkowski, Leon. *Rebell und Bauer*. Übers. v. K. Dedecius. Weimar: Thüringer Volksverlag, 1952.
- Lawaty, Andreas. „Karl Dedecius und seine Autoren im Lichte der Korrespondenz“. *Literatur als Mittlerin über Grenzen hinweg*. Hg. N. Kozłowski. Rapperswil: Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia w Sandomierzu, 2014. 37–49.
- Majakovskij, Wladimir. *Ein Löwe ist kein Elefant*. Tierbilder von Józef Wilkoń zu Versen v. W. Majakovskij, übersetzt v. K. Dedecius. Köln: Middelhaue, 1975.
- Nosbers, Hedwig. *Polnische Literatur in der Bundesrepublik Deutschland 1945/1949 bis 1990. Buchwissenschaftliche Aspekte*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1999.
- Raina, Peter. „Dedecius i Lisiecka o literaturze emigracyjnej”. *Kultura* (Paryż) 6 (1975): 113–115.
- Rogall, Joachim. *Ein Brückenbauer zwischen Polen und Deutschland*. Interview mit Karl Dedecius. <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/34387.asp> [Zugriff am: 16.02.2017].
- Vogt, Peter. Dokumentarfilm: *Między sąsiadami – pośrednik. Karl Dedecius*. Telewizja Polska, PWSFTviT 2000 (55 Min.).
- Zybura, Marek (Hg.). *Tadeusz Różewicz – Karl Dedecius: Z listów 1975–1980*. <http://www.e-znaczenia.pl/?p=1275> [Zugriff am: 27.02.2017].

Karl Dedecius – A Retrospective

Summary

Karl Dedecius (1921–2016) is regarded as the most productive German translator of Polish literature and the leading personality of German-Polish dialogue in the second half of the 20th century. He left an extensive oeuvre, which includes about 200 translated books of Polish and Russian literature (including numerous literary anthologies) and several own essayist works. Among them there are 50 volumes of the “Polish Library” as well as his monumental “Panorama of the Polish Literature of the 20th Century”. The list of authors translated by him has more than 300 names.

Keywords: comparative literature, Karl Dedecius, translation, Polish-German literary relationships

Słowa kluczowe: literatura porównawcza, Karl Dedecius, tłumaczenie/przekład, polsko-niemieckie związki literackie

VIII

Książki nadesłane
Books Received
Eingesandte Bücher

Iwona Radziszewska
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

O literaturze tatarskiej w aspekcie międzynarodowym

Zbiór artykułów zatytułowany *Estetyczne aspekty literatury polskich, białoruskich i litewskich Tatarów (od XVI do XXI w.)*, który ukazał się w naukowej serii wydawniczej *Colloquia Orientalia Białostocensia* jako jej czternasty tom, jest pokłosiem Międzynarodowej Konferencji Naukowej, firmowanej tym samym tytułem, która odbyła się w Białymstoku i Sokółce w dniach 14–15 listopada 2014 roku. Brali w niej udział poloniści, slawiści, orientaliści, historycy i socjologowie. Ogrom perspektyw badawczych prezentowanych przez ekspertów różnych dziedzin zaowocował interdyscyplinarnym ujęciem tematu, którym miało być religijne piśmiennictwo tatarskie sięgające XVI wieku, a także współczesna działalność literacka i reporterska społeczności tatarskiej żyjącej obecnie w granicach Polski, Litwy i Białorusi.

Międzynarodowy i wieloaspektowy charakter tomu podkreśla już sam tytuł i wprowadzenie redakcyjne, zaprezentowane w trzech językach: polskim, angielskim oraz rosyjskim. Ogromną zaletą publikacji jest również fakt, że czytelnik otrzymuje ją w niespełna rok po sesji naukowej.

Całość podzielono na trzy części, które odnoszą się kolejno do: rękopisów Tatarów Wielkiego Księstwa Litewskiego, współczesnej literatury Tatarów Polskich oraz Tatarów w kontekście literackim i kulturowym.

Część pierwszą, poświęconą religijnym rękopisom tatarskim, otwiera artykuł Shirin Akiner *An Eclectic Literary Monument: The Religious Literature of the Tatars of Belarus, Lithuania and Poland*. Autorka wychodzi od krótkiego omówienia tła historycznego, początków tworzenia opisywanej literatury religijnej oraz rodzajów tworzonych ksiąg, by następnie skupić się na jednej z nich, *kitabie* – księdze najbardziej zróżnicowanej treściowo. Uwaga skoncentrowana jest głównie na tekstach biblijnych wplecionych w treść *kitabów*, które zaprezentowane zostały na przykładzie znanego nauce *British Library Kitab* (Akiner, 2009) z przytoczeniem zawartej w nim historii stworzenia świata opartej na Księdze Rodzaju a zestawionej z *Biblią Wujka*.

Ważnym, bo prezentującym nowe odkrycie, jest kolejny artykuł, *Nieznaný rękopis polskiego przekładu Koranu*, autorstwa trójki badaczy: Czesława Łapicza, Joanny Kulwickiej-Kamińskiej oraz Artura Konopackiego. Zaznajamiają oni czytelnika z nieznanym dotąd fragmentem polskiego przekładu Koranu pochodzącym, jak ustalono na podstawie kroju pisma i realizacji graficznej wybranych głosek, z pierwszej połowy XIX wieku. Rękopis należy do prywatnego zbioru dokumentów podworskich z Czomborowa, które ocalały z wojennej pożogi. Historia ta przywodzi na myśl słowa Wolanda z powieści *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa: „rękopisy nie płoną”, a przynajmniej, jak w tym przypadku, nie w całości. Prezentowany fragment to 26 najkrótszych sur, czyli, jak wyliczyli autorzy, nieco ponad 5% treści Koranu. Jednak już ten niewielki fragment okazał się niezwykle cenny, ponieważ pozwolił na porównania z innymi, znanymi nauce manuskryptami. Analiza filologiczna wykazała zbieżności z poznańską edycją filomackiego przekładu Koranu, co pozwoliło autorom na postawienie hipotezy, jakoby przekład z Czomborowa był kopią przekładu filomackiego. Charakter pisma natomiast badacze uznali za zbieżny z ręką imama Ibrahima Januszewskiego, korektora *Tefsiru z Olity*, czyli tekstu koranicznego z interlinearnym jego „objaśnieniem” umieszczanym ukośnie między wierszami oryginału. Być może kolejna edycja konferencji poświęconej literaturze polskich, białoruskich i litewskich Tatarów odkryje nowe fakty o zagadkowym rękopisie.

Jak ważne są takie odkrycia, nie tylko dla wąskiego grona kitabistów, ale ogólnie dla badań nad tekstami staropolskimi, uświadamia tekst Anetty Lutto-Kamińskiej – *Znaczenie literatury Tatarów Wielkiego Księstwa Litewskiego dla badań lingwistycznych nad polskimi tekstami dawnymi*. Autorka zauważa, że religijna literatura Tatarów Wielkiego Księstwa Litewskiego może być traktowana jako tekst źródłowy w badaniach nad językiem polskim, choć należy podkreślić, że nie tylko ten język reprezentowany jest w zabytkach tatarskich. W zależności od przyjętej perspektywy badawczej, synchronicznej czy diachronicznej, na podstawie manuskryptów tatarskich można analizować cechy językowe okresu, z którego tekst pochodzi, wyekscerpować cechy reprezentatywne dla danej epoki lub zaobserwować rozwój polszczyzny, zjawiska przemijające i nadchodzące zmiany językowe. Prócz wiedzy historycznojęzykowej podczas lektury rzeczonych źródeł zyskać można dodatkowo wiedzę kulturową na temat funkcjonowania dwóch kręgów religijnych: chrześcijańskiego i muzułmańskiego na ziemiach dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Interakcje środowiskowe wpłynęły bowiem na przenikanie do tatarskich ksiąg tekstów, takich jak szesnastowieczna apokryficzna *Historyja barzo cudna... o stworzeniu nieba i ziemie* Krzysztofa Pussmana (1890), której dwie polskie edycje zestawiono

w artykule z fragmentem tego utworu zapisanego na kartach osiemnastowiecznego *Kitabu Milkamanowicza*.

Kolejny tekst, *Exorcism Rites from khamail-manuscripts of Lipka Tatars* Dmi-try'ego Sevruka, jeszcze głębiej wchodzi w zawartość treściową tatarskich ksiąg religijnych, przedstawia bowiem oryginalne fragmenty *chamailów*, tatarskich modlitewników, które autor interpretuje jako egzorcyzmy. Oryginalny tekst zapisany arabskim alfabetem uzupełniony został transkrypcją na alfabet łaćniński oraz przekładem na język angielski. Odbiór cennego materiału źródłowego zakłóca tu jednak użyta przez autora w odniesieniu do omawianej grupy społecznej nazwa *Lipka Tatar*. O błędnym stosowaniu nazwy *Lipkowie* pisał m.in. w latach osiemdziesiątych minionego wieku Jacek Sobczak (1984) w opracowaniu *Położenie prawne ludności tatarskiej w Wielkim Księstwie Litewskim*¹. Sevruk powołuje się na termin „Lipka” zamieszczony w *Encyclopaedia of Islam* z 1986, w której hasło to opracowali Zygmunt Abrahamowicz i Jan Reychman (*The Encyclopaedia of Islam*, 1986: 765–767). Obecnie encyklopedia w trzech edycjach dostępna jest online na stronie wydawnictwa Brill (www.brillonline.com). Jest ona uzupełniana i aktualizowana cztery razy do roku, co daje szansę na wprowadzenie zmian w prezentowanym przez wydawnictwo hasle. Kontakt z redakcją i podjęcie działań w kwestii rozprze-strzeniania zawartego w rzeczonyj encyklopedii hasła „Lipka” mógłby zapobiec dalszemu przedrukowywaniu dawnego opracowania terminu w obecnej formie oraz bezkrytycznemu korzystaniu z wymienionego źródła przez kolejnych badaczy. Tym bardziej, że termin użyty przez autora w oryginalnym tytule artykułu nie został dosłownie przetłumaczony i w polskim, jak też rosyjskim, streszczeniu zastąpiono go określeniem, odpowiednio: *Tatarzy Wielkiego Księstwa Litewskiego* oraz *Татары Великого княжества Литовского*.

Artykułem zamykającym pierwszą część tomu jest tekst Magdaleny Lewickiej *Identyfikacja i analiza tekstologiczno-filologiczna arabskiej warstwy językowej stron 478–485 Tefsiru z Olity (1723)*, zawierający analizę arabskojęzycznego tekstu wraz z jego (staro)polskim i/lub (staro)białoruskim tłumaczeniem, co umieszczono na wybranych kartach rękopisu, który był przedmiotem badań w *Projekcie filologiczno-histerycznego opracowania oraz krytycznego wydania tzw. tefsiru Tatarów Wielkiego Księstwa (pierwszego przekładu Koranu na język słowiański)* realizowanym przez

¹ „Błędne jest też nadawanie Tatarom mieszkającym na Litwie miana Lipków. Zaczerpnięty ze źródeł tureckich termin Lipkowie był wprawdzie używany na określenie ludności tatarskiej, ale dopiero w XVII w. i to wyłącznie w odniesieniu do Tatarów mieszkających w Koronie – na Podolu.” (Sobczak, 1984: 4).

zespół badawczy pod kierownictwem dr. hab. prof. UMK Czesława Łapicza (www.tefsir.umk.pl).

Kolejną część tomu poświęcono współczesnej literaturze tatarskiej i jej twórcom. Czytelnikowi przybliżone zostają: zaledwie szkicowo postać Stanisława Kryczyńskiego (Jan Tyszkiewicz, *Kilka uwag o piarstwie Stanisława Kryczyńskiego*), przede wszystkim historyka, autora pierwszej monografii poświęconej Tatarom polsko-litewskim: *Tatarzy litewscy. Próba monografii historyczno-etnograficznej* (Kryczyński, 1938), oraz znacznie dokładniej postać Selima Chazbijewicza (*Светлана Червонная, Поэзия и журналистика Селима Хазбиевича*) politologa, publicyisty z bogatym dorobkiem poetyckim. Poezja obu: Kryczyńskiego i Chazbijewicza, jak również wiersze innych tatarskich (Musa Czachorowski, Michał Adamowicz) i nietatarskich (Mieczysław Czajkowski) poetów, cytowane są również przez Macieja Dajnowskiego w kolejnym tekście *Fantazmat Wielkiego Stepu we współczesnej poezji Tatarów polskich*, omawiającym częsty w poezji tatarskiej motyw stepu.

Artykułem zamykającym część drugą, który mógłby również otwierać ostatnią część publikacji, jest tekst Michała Łyszczarza – *Spoleczny wymiar współczesnej poezji polskich Tatarów*, w którym poezja oraz jej twórcy poddani są analizie socjologicznej, a autor dowodzi roli poezji jako czynnika podtrzymującego tożsamość etniczną społeczności tatarskiej.

Trzecia część tomu *Tatarzy – kontekst literacki i kulturowy* zawiera treści różnicowane tematycznie. Jeden z artykułów tej części, który ukazuje Tatarów w tytułowym kontekście kulturowym i literackim, to *Tatarzy Henryka Sienkiewicza*. Jego autorka, Jolanta Sztachelska, wykazuje, że polski noblista nader często umieszczał w swej twórczości bohatera Tatar. Bogate cytaty z dorobku pisarza kreślą portret Tatarów stworzony przez Henryka Sienkiewicza, który, jak chcą niektórzy, sam ma korzenie tatarskie. Czy motywy tatarskie w sienkiewiczowskiej prozie mają związek z rodowodem mistrza, pozostaje jednak kwestią otwartą.

Pozostałe teksty części zamykającej tom *Studiów Tatarskich* traktują o literaturze i muzykańskich twórcach z innych części świata: z Bośni (Marek M. Dziekan, *Życie i dzieło bośniackiego pisarza muzykańskiego Muhameda Hevaiego Uskufiego (XVII w.)*), Turkmenistanu (Николай Васькив, „На все взгляни, осмысли все”. *Мотивы и образы поэзии Матымгулы Пырагы*) i Chanatu Kazańskiego (Ляйсан Бадертдинова, *Татарская литература периода Казанского ханства: исследования и исследователи*). Mówią o nowoczesnej arabskojęzycznej poezji marokańskiej (Sergii Rybalkin, *Modern Moroccan Arabic Poetry: Its Beginnings and Development*), ale także o folklorze (Лилия Габдрафикова, *Татарский фольклор как основа национального этикета*) i modzie tatarskiej (Anna Cudowska, *Wpływy*

tatarskie w modzie polskiej od XVI do XIX wieku), co z jednej strony jest ciekawym tłem, ale jednocześnie wydaje się zbyt szerokim ujęciem tematu jak na tom poświęcony, zgodnie z jego tytułem, estetycznym aspektem literatury Tatarów Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Publikacja przybliży piśmiennictwo religijne mniejszości tatarskiej oraz sylwetki konkretnych twórców tatarskich, stąd zapewne, spójnie z zawartością, okładkę książki zdobią zarówno wizerunki osób, jak i reprodukcja kart rękopisu. Brakuje niestety informacji, jaki rękopis umieszczono na okładce oraz kim są postaci z widniejących na niej fotografii. Z podjętych indywidualnych poszukiwań w podanym przez autorów źródle, czyli zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego, wynika, że wykorzystano wizerunki trzech zasłużonych Tatarów: Olgierda Najman-Mirzy Kryczyńskiego, Jakuba Szyrkiewicza i Alego Ismaila Woronowicza, których sylwetki nie zostały zaprezentowane w tomie.

Podsumowując, zaletą publikacji *Estetyczne aspekty literatury polskich, białoruskich i litewskich Tatarów (od XVI do XXI w.)* jest przemyślany układ, szczególnie dwóch pierwszych części tomu, które kolejno wprowadzają w poszczególne zagadnienia związane z rękopiśmienną spuścizną Tatarów polsko-litewsko-białoruskich. Koncept wydaje się być realizowany w kolejnych punktach: wstęp, znane fakty, nowe odkrycia, ich znaczenie dla nauki, oryginalne treści rękopisów, współcześni twórcy tatarscy oraz varia, jednak warto byłoby zmienić objętościowe proporcje kolejnych części tomu tak, aby te poświęcone bezpośrednio rękopisom, literaturze religijnej oraz twórcom literackim i działaczom ważnym dla społeczności tatarskiej były obszerniejsze niż część opisująca tematy pokrewne. Każde z prezentowanych przez poszczególnych autorów zagadnień jest jednak na tyle interesujące, że omawiany tom serii wydawniczej *Colloquia Orientalia Bialostocensia* może stanowić ciekawą propozycję lektury zarówno dla zorientowanych w tematyce badaczy przedmiotu, jak i przypadkowych czytelników, którzy właśnie od tej publikacji rozpoczną przygodę z tatarską mniejszością dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego, jej dawnym piśmiennictwem religijnym, jak i współczesną poezją.

Bibliografia

- Akiner, Shirin. *Religious Language of a Belarusian Tatar Kitab. A Cultural Monument of Islam in Europe*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2009.
- Estetyczne aspekty literatury polskich, białoruskich i litewskich Tatarów (od XVI do XXI w.)*. Red. Grzegorz Czerwiński, Artur Konopacki. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2015.
- Kryczyński, Stanisław. *Tatarzy litewscy: próba monografii historyczno-etnograficznej, Rocznik Tatarski 3* (1938).
- Pussman, Krzysztof. *Historija bardzo cudna o stworzeniu nieba i ziemi, 1551*. Wyd. Zygmunt Celichowski. Kraków: Akademia Umiejętności, 1890.
- Sobczak, Jacek. *Położenie prawne ludności tatarskiej w Wielkim Księstwie Litewskim*. Warszawa–Poznań: PWN, 1984.
- The Encyclopaedia of Islam*. Vol. 5 (Khe-Mahi). Eds. Clifford Edmund Bosworth, Emeri van Donzel, Bernard Lewis, Charles Pellat. Leiden: E.J. Brill, 1986.
- www.brillonline.com [dostęp: 9.09.2016].
- www.tefsir.umk.pl [dostęp: 9.09.2016].

About Tatar Literature in International Context

Summary

The following paper offers an overview of the volume “Aesthetic Aspects of the Literature of Polish, Belarusian and Lithuanian Tatars (16th–21st Century)”. The publication contains the lectures of from the International Conference which was devoted to Tatar literature and culture, held in Białystok and Sokółka from 14th to 15th November 2014. The texts written in Polish, English and Russian are grouped in three chapters: *Manuscripts of the Tatars of the Grand Duchy of Lithuania*, *Contemporary literature of Polish Tatars* and *The Tatars – literary and cultural context*. Each of them presents interesting facts about unique (copied and compiled) religious manuscripts: kitabs, khamails, tefsirs, and articles about Tatar essayists, journalists and poets, expanding the knowledge about the Tatars community.

Keywords: comparative literature, Tatars of the Grand Duchy of Lithuania, Tatar literature, literature history, Islam, Oriental studies in Poland, kitabistics

Słowa kluczowe: literatura porównawcza, Tatarzy Wielkiego Księstwa Litewskiego, literatura tatarska, historia literatury, islam, polska orientalistyka, kitabistyka

Noty o autorach

Elżbieta Binczycka, mgr – absolwentka komparatystyki literackiej i religioznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorantka w Katedrze Komparatystyki Literackiej na Wydziale Polonistyki UJ, członkini African Literature Association. Interesuje się literaturą diaspory afrykańskiej, antropologią i teorią mitu, zagadnieniami wielokulturowości, zagadnieniami synkretyzmu religijnego oraz związkami literatury i wierzeń społeczności tradycyjnych. Pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Mroczkowskiej-Brand przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą obecności mitu Flying Africans we współczesnej powieści. Adres e-mail: elbinczycka@gmail.com.

Agnieszka Borysowska, dr, bibliotekarz dyplomowany – z wykształcenia filolog klasyczny i bibliotekoznawca, zawodowo związana z Książnicą Pomorską im. Stanisława Staszica w Szczecinie i Uniwersytetem Szczecińskim; doktorat z literaturoznawstwa, poświęcony osobie i twórczości Alberta Inesa, poety polsko-łacińskiego XVII w. (monografia: *Jezuicki vates Marianus. Konterfekt osobowy i literacki Alberta Inesa (1619–1658)*, 2010); kilka przekładów z języka łacińskiego (ostatnio: P. Friedeborn, *Opis miasta Szczecina*, 2016); zainteresowania naukowe to literatura nowołacińska, szczególnie poezja twórców *minorum gentium* i *poesis artificiosa* (współredakcja monografii *Poesis Artificiosa. Between Theory and Practice*, 2013) oraz historia książki i bibliotek, zwłaszcza na terenie dawnego księstwa pomorskiego. Adres e-mail: agnieszka.borysowska@usz.edu.pl.

Justyna Bucknall-Hołyńska, dr – adiunkt Zakładu Kulturoznawstwa i Komparatystyki Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. W latach 2003–2008 była prezeską Niezależnego Kina w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wlkp., następnie założyła Szkołę Języka Polskiego dla obcokrajowców. Jest autorką książki *Marek Hłasko na ekranie. Scenariusze – adaptacje – filmowe portrety pisarza* (Poznań, 2015) oraz wielu artykułów z dziedziny filmu, telewizji i nowych mediów dostępnych na *academia.edu*, a także współredaktorką tomu *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji* (Gdańsk, 2014). Adres e-mail: justynaholynska@gmail.com.

Przemysław Chojnowski, dr – pracownik naukowy w Instytucie Sławistyki Uniwersytetu Wiedeńskiego oraz PNIB w UAM w Poznaniu. Autor monografii *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens. Eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius* (Berlin, 2005) (*Strategia i poetyka przekładu. Analiza antologii poezji polskiej K. Dedeciusa*). Redaktor naukowej edycji listów Karla Dedeciusa i Czesława Miłosza (Łódź, 2011). Obecnie przygotowuje książkę: *Życie w „pomiędzy”. Liminalność w twór-*

czości Piotra (Petera) Lachmanna. Wśród licznych publikacji Chojnowskiego znajdują się także tłumaczenia literatury niemieckiej (Erich Fried, Johannes Bobrowski, Günter Eich, Ernst Wichert, Paul Celan, Siegfried Lenz, Manfred Peter Hein czy Henryk Bereska) publikowane m.in. w „Odrze”, „Borussii”, „Pograniczach” i „Twórczości”. W latach 2008–2010 był profesorem wizytującym Fulbright Lecturer of Polish Studies w University of Washington Seattle, USA, a w latach 2001–2003 – naukowym opiekunem Archiwum Karla Dedeciusa w Collegium Polonicum w Słubicach. Jest stypendystą Katolickiej Centrali Wymiany Akademickiej (KAAD, Bonn) oraz DPI w Darmstadt (2014). Głównym przedmiotem jego zainteresowań są przekłady i recepcja literatury polskiej w niemieckojęzycznym kręgu kulturowym, zjawisko literackiego bilingwizmu oraz polsko-niemieckie kontakty językowe. Adres email: chojnowskip@yahoo.de.

Andrzej Hejmej, prof. dr hab. – zatrudniony w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Członek KNoL PAN i PSKL. Przewodniczący Komitetu Redakcyjnego serii „Projekty Komparatystyki”. Autor książek *Muzyczność dzieła literackiego* (2001, 2002, 2012), *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej* (2008, 2012), *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe* (2013), *Music in Literature. Perspectives of Interdisciplinary Comparative Literature* (2014); redaktor tomu *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (2002), współredaktor m.in. tomów *Intersemiotyczność: Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia* (2004), *Dysonanse. Twórczość Stefana Kisielewskiego (1911–1991)* (2011), *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej* (2016). Adres e-mail: andrzej.hejmej@gmail.com.

Brigitta Helbig-Mischewski (Brygida Helbig), dr hab. – profesor literatury i kultury na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu i pisarka polsko-niemiecka. Mieszka w Berlinie. W latach 1994–2015 badaczka i ‘Privatdozentin’ na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie, obecnie wykłada także w Collegium Polonicum w Słubicach. Jest autorką monografii poświęconej Marii Komornickiej *Strącona Bogini* (2010; wersja niemiecka: *Ein Mantel aus Sternenstaub*). Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na komunikacji międzykulturowej, autobiografii, literackich opracowaniach traumy, literaturze migracyjnej i gender. Dwa tomy jej prozy: *Niebko i Enerdownce i inne ludzie* (2011) były nominowane do Nagrody NIKE (2011, 2014). Jej ostatnia powieść, *Inna od siebie* (2016), jest oparta na biografii Marii Komornickiej. Ostatnio berliński teatr „Studio am Salzuffer” wystawił sztukę opartą na jej powieści satyrycznej *Anioły i świnię w Berlinie*. Adres email: brigitta@helbig-mischewski.de.

Ulrike Jekutsch, dr. phil. – profesor emerita w Instytucie Języków i Literatur Słowiańskich Uniwersytetu Ernsta Moritza Arndta w Greifswaldzie, członek Akademii Nauk

w Hamburgu. Jej obszary badawcze to: poetyka historyczna gatunków, funkcja panegyryczna tekstów literackich, związki literatury i historiografii, poezja i nauka, poezja i religia, utopia i science fiction, przekład literacki i recepcja poprzez przekład, poetyki autorskie, strategie pisarstwa w państwach totalitarnych, zagadnienia gender. Adres e-mail: jekutsch@uni-greifswald.de.

Łukasz Kołoczek, dr – filozof, badacz późnej myśli Heideggera, zajmuje się także współczesnymi teoriami kultury. Pracuje w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Stypendysta OeAD na Uniwersytecie w Wiedniu. Członek Polskiego Towarzystwa Filozofii Religii. Dotychczas ukazały się dwie jego książki: *Bóg Heideggera. Ontologiczny wymiar «Przyczynków do filozofii»* (Kraków, 2013) oraz *Być, czyli mieć. Próba transpozycji projektu «Przyczynków do filozofii» Martina Heideggera* (Kraków, 2016). Adres email: lukasz.koloczek@gmail.com.

Kotarba (Niciejewska) Natalia, mgr – absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów I stopnia Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego (kierunek wiodący: polonistyka – komparatystyka), doktorantka Wydziału Polonistyki UJ, stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego za wybitne osiągnięcia naukowe (grudzień 2013). Do roku 2016 doktorantka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Komparatystyki na specjalności literaturoznawstwo. Publikowała w czasopismach „Maska”, „Anthropos?”, „Kultura Popularna”. Adres email: nn.ichtios@gmail.com.

Katarzyna Kucia, mgr – ukończyła studia komparatystyczne na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się problematyką szeroko rozumianych związków muzyki z literaturą. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą współczesnym operowym i oratoryjnym adaptacjom literatury religijnej w Katedrze Teorii Literatury (UJ) pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Hejmeja. Jest również absolwentką Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Krakowie, gdzie ukończyła śpiew solowy w klasie mgr Ewy Wolak. Adres e-mail: katarzyna.kucia@gmail.com.

Lena Magnone, dr – pracuje na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, wykłada również na poddyplomowych Gender Studies w Instytucie Badań Literackich PAN. Laureatka programu „Zostańcie z nami” Fundacji Tygodnika „Polityka” (2007) oraz stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego dla wybitnych młodych naukowców (2015–2018). Autorka monografii *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy* (Gdańsk, 2011), edytorka *Listów do synów i córek Konopnickiej* (Warszawa, 2010). Ostatnio opublikowała monografię *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy*

do polskich sfer inteligenckich przed drugą wojną światową (Kraków, 2016) oraz antologię *Psychoanaliza w Polsce 1909–1946* (Warszawa, 2016). Adres email: lena.magnone@uw.edu.pl.

Phillips Ursula, dr – badaczka historii literatury polskiej i tłumaczka polskich tekstów literackich i akademickich. Związana jako Honorary Research Associate z London School of Slavonic and East European Studies. W roku 2015 zdobyła nagrodę przyznaną przez „Found in Translation” za przekład powieści Zofii Nałkowskiej *Choucas* (1927) (*Choucas*, Northern Illinois University Press, 2014). Jej najnowszy przekład to *Granica* Nałkowskiej (*Boundary*, Northern Illinois University Press, 2016). Jest także tłumaczką *Malwiny* Marii Wirtemberskiej i *Poganki* Narcyzy Żmichowskiej, a także polskiej literatury współczesnej. Zredagowała zbiór esejów *Polish Literature in Transformation* (LIT-Verlag, 2013) i współredagowała tom *Women and Feminism in Polish Cultural Memory* (Cambridge Scholars, 2012). Jej monografia *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia* ukazała się po polsku w roku 2008 (IBL PAN). Adres email: u.phillips@ucl.ac.uk.

Iwona Puchalska, dr – adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ. Zajmuje się operą i teatrem muzycznym, problemami adaptacji, zjawiskiem improwizacji literackiej oraz uwarunkowaniami recepcji utworów muzycznych i literackich wieku XIX i XX. Autorka m.in. książek: *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej* (Kraków, 2004); *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim* (Kraków, 2013). Adres email: iwona.puchalska@uj.edu.pl.

Iwona Radziszewska, dr – pracuje w Katedrze Bałkanistyki Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Autorka artykułów naukowych ściśle związanych z kitabistyką, zajmuje się piśmiennictwem religijnym Tatarów Wielkiego Księstwa Litewskiego, wielokulturowością, językiem religijnym, kulturą i religią islamu praktykowaną w słowiańskim kręgu kulturowym. Adres e-mail: iwradziszewska@gmail.com.

Adam Regiewicz, dr hab. – prof. Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie; kierownik Zakładu Teorii Literatury oraz Pracowni Komparatystyki Kulturowej. Zajmuje się badaniem zjawisk na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki kulturowej, m.in. transkulturowym badaniem średniowieczności, semiotyką i antropologią audio-wizualności i nowych mediów oraz antropologią i kulturą współczesną, szczególnie popularną, badanymi w perspektywie chrześcijaństwa jako paradygmatu kulturowego Europy i jego kryzysu w dobie sekularyzmu. Podejmuje kwestie związane z kerygmatycznością przekazów kulturowych (filmu, przekazów medialnych, reklamy) w ramach

szeroko pojętych badań postsekularnych. Ostatnio opublikował *Dekalog Polski* (Kraków, 2016) oraz *Kerygmatyczne figury interpretacji* (Kraków, 2016). Zainicjował badania nad audioantropologią odgłosów, w ramach których powstawała seria wydawnicza *Od-głosy kultury*. Adres email: aregiewicz@gmail.com.

Brigitte Schultze, prof. dr – w latach 1960–1967 studiowała slawistykę i anglistykę na Uniwersytecie w Getyndze. W 1973 roku obroniła pracę doktorską na temat *Idioty* Dostojewskiego, a w 1980 roku habilitowała się na podstawie rozprawy poświęconej problematyce rosyjskiej jednoaktówki. Od 1987 do 2005 roku profesor polonistyki i bohemistyki Instytutu Sławistyki na Johannes-Gutenberg-Universität w Moguncji. Członkini Polskiej Akademii Umiejętności. Do jej zainteresowań badawczych należą m.in. zagadnienia dotyczące dramatu i teatru: poetyki gatunkowej, teorii przekładu dramatów, problemów komparatystyki oraz wiedzy o kulturze. Opublikowała m.in. *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne* (1999); „*Z chłopca król*”. *Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce* (2006) oraz liczne artykuły poświęcone zagadnieniom komparatystycznym. Adres e-mail: schultze@uni-mainz.de.

Agnieszka Smaga, dr – doktor nauk humanistycznych (UMCS Lublin), magister sztuki i artysta grafik (ASP Warszawa). Obecnie pracuje w Zakładzie Poetyki Intersemiotycznej i Komparatystyki Mediów UKSW, wcześniej w Zakładzie Komparatystyki UW. Jest dwukrotną stypendystką Ministra Edukacji Narodowej i Konfederacji Szwajcarskiej. Przebywała z wykładami gościnnymi w Instytucie Literatury Powszechnej i Porównawczej na Uniwersytecie we Fryburgu. Współrealizowała grant NCN *Struktura przekazu digitalnego – aspekty semiotyczne, semantyczne, komunikacyjne*. Jej zainteresowania badawcze dotyczą uwarunkowań medialnych i technicznych różnosemiotycznych przekazów, relacji słowo/obraz w mediach analogowych i cyfrowych, interferencji między sztukami artystycznymi a użytkowymi. Autorka książki *Formizm w poezji Tytusa Czyżewskiego* (2010) oraz redaktor naukowy tomu *Szybkość w kulturze* (2016). Projektuje również plakaty, logo i oprawę graficzną do książek artystycznych i naukowych w wydawnictwie GENS i Wydawnictwie UKSW. Pracuje nad rozprawą naukową dotyczącą statusu cyfrowego znaku graficznego we współczesnej kulturze. Adres email: a.smaga@uksw.edu.pl.

Katarzyna Szewczyk-Haake, dr – literaturoznawczyni, pracuje w Instytucie Kultury Europejskiej UAM. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na zagadnieniach komparatystyki literackiej (w zakresie literatury: polskiej i skandynawskich), związkach literatury i religii, korespondencji sztuk. Publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Acta Sueco-Polonica”, „Ruchu Literackim”. Adres email: haaczyk@amu.edu.pl.

Marcin Telicki, dr – adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Naukowe zainteresowania koncentruje wokół literatury współczesnej i teorii literatury oraz jej związków z mediami i kulturą popularną. Jest autorem monografii poświęconej Julii Hartwig oraz współredaktorem serii ukazującej związki literatury i sztuk wizualnych, w której ukazały się tomy poświęcone Gustawowi Herlingowi-Grudzińskiemu, Tadeuszowi Różewiczowi oraz ikonoklazmowi i ikonofilii, a planowane są zbiory o widzeniu awangardy i wizualności nowych mediów. W przygotowaniu jest również kolejna monografia poświęcona dwudziestowiecznym reprezentacjom codzienności. Adres email: marcin.telicki@gmail.com.