

Rocznik Komparatystyczny  
Comparative Yearbook

---

8 (2017)

### **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 Sokoł, prof. dr Dorota Walczak-Delanois, dr hab. Bożena Zaboklicka prof. de la Universitat de Barcelona

### **Sekretarze Redakcji**

dr Justyna Bucknall-Hołyńska, dr Rafał Makala

### **Recenzenci**

dr hab. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz prof IBL PAN (IBL PAN),  
prof. dr Mario Corona (Università degli studi di Bergamo), dr hab. Joanna Czaplińska  
prof. UO (UO), prof. dr hab. Andrzej Hejmej (UJ), prof. dr Ulrike Jekutsch  
(Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald), dr hab. Marek Karwala prof. UP (UP),  
prof. dr hab. Danuta Knysz-Tomaszewska (UW), dr hab. Krzysztof Koehler prof. UKSW  
(UKSW), prof. dr Renata Makarska (Johannes Gutenberg-Universität Mainz),  
dr hab. Agnieszka Matusiak prof. UW. (Uniwersytet Wrocławski),  
prof. dr Joanna Niżyńska (Indiana University), prof. dr Anders Petterson  
(Umeå University), dr hab. Adam Regiewicz prof. AJD (AJD), dr hab. Bożena Zaboklicka-  
Zakwaska, prof. Universitat de Barcelona (Universitat de Barcelona)

### **Redaktorzy językowi**

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

### **Korektor**

Maria Kabata

### **Skład komputerowy**

Wiesława Mazurkiewicz

### **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 w internecie  
<http://www.us.szczecin.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](http://www.ceeol.com)  
oraz w BazHum, <http://bazhum.muzhp.pl>

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2017

**ISSN 2081-8718**

**WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU SZCZECIŃSKIEGO**

Nakład 81 egz. Ark. wyd. 21,5. Ark. druk. 25,5. Format A5

# Spis treści Contents

## I

### Pomiędzy językami i kulturami In-Between Languages and Cultures

Mieczysław Dąbrowski	
Literatura gdańska. Narody i historia .....	9
Przemysław Chojnowski	
Stany i doświadczenia liminalne w lirykach Piotra/Petera Lachmana .....	33
Natalia Gendaj-Hernik	
Podróżnicy-regionaliści. Podróże intelektualne do Argentyny a badania regionalne .....	55

## II

### Języki, przekład, recepcja Language, Translation, Reception

Marina Camboni	
The Polylingual Meat and Bones of Whitman's American Language Body .....	79
Marta Skwara	
Whitman's <i>One's-Self</i> and <i>En-Masse</i> Rewritten. On the Polish Reception Series of "One's-Self I Sing" .....	103
Marta Kaźmierczak	
Verbal-Visual Punning in Translational Perspective .....	121
Justyna Bucknall-Hołyńska	
Brytyjskie seriale telewizyjne w przekładzie międzykulturowym .....	151
Agnieszka Pietryka	
Polska recepcja <i>Księcia Machiavellego</i> – rozpoznania wstępne .....	169

### III

#### Dramat hinduski w perspektywie porównawczej Indian Drama in Comparative Perspective

- Dorothy Figueira  
Fear in Greek and Sanskrit Drama ..... 191
- S Satish Kumar  
Questions of Modernity and Postcoloniality  
in Modern Indian Theatres: Problems and Sources ..... 203

### IV

#### Intersemiotyczność i intermedialność Intersemiotics and Intermediality

- Katarzyna Kucia  
Figura kenozy w literaturze i muzyce.  
Przypadek oratorium *La Passion de Simone* Kaiji Saariaho ..... 231
- Paulina Subocz  
Skrzydlaty kształt.  
„Intersemiotyczna eschatologia” *Głosów* Jana Polkowskiego ..... 263
- Anna Ślósarz  
Od remediacji do sterowania zbiorowymi emocjami.  
Interferencje dyskursu literackiego i technologii ..... 279

### V

#### Polskie feministki a europejski ruch kobiet Polish Feminists and the European Women's Movement

- Agata Zawiszewska  
Polish Suffragettes and the European Women's Movement  
at the Turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries:  
Paulina Kuczalska-Reinschmit's Social Activism and Journalism ..... 299

Anna Dżabagina	
Life Trajectories and Constellations of Eleonora Kalkowska	
(1883–1937) .....	317

## VI

### Paralele i porównania Parallels and Comparisons

Katia Vandenborre	
Na tropie Maurycego Maeterlincka w życiu i twórczości	
Stanisława Przybyszewskiego .....	339
Dorota Vincúrková	
Koncepcja czasu cyklicznego w <i>Maju</i> Karela Hynka Máchy	
wobec koncepcji czasu linearnego w <i>Konradzie Wallenrodzie</i>	
Adama Mickiewicza .....	353

## VII

### Prezentacje Presentations

Klaudia Koczur-Lejk	
O czeskiej tożsamości kulturowej, mentalności i duchowości .....	377

## VIII

### Książki nadestane Sent Books

Janina Gesche	
Transgressionen im translatorischen Kontext .....	393

Noty o autorach .....	403
-----------------------	-----



I

Pomiędzy językami i kulturami  
In-Between Languages and Cultures





Mieczysław Dąbrowski  
Uniwersytet Warszawski

## Literatura gdańska. Narody i historia\*

Zadanie: spojrzeć na literaturę gdańską z perspektywy teorii postkolonializmu. Wiadomo, że ta lub inna teoria może się niekiedy stać poręcznym wehikułem, dzięki któremu niektóre teksty, sytuacje i okoliczności – bynajmniej nie wszystkie! – mogą zyskać nowe oświetlenie, nabrać odmienionego sensu. Trzeba jednak pamiętać i o tym, że **żadna metodologia nie ma takich możliwości, aby ją stosować do dowolnego tekstu, a ponadto, że stosowana ściśle na ogół go zubaża, ogranicza możliwości interpretacyjne**. Żeby daleko nie szukać, sądzę, że na przykład *Hanemann* Stefana Chwina na interpretacji postkolonialnej traci, trzeba więc odczytywać go z zastosowaniem innych języków. Poniżej zastanawiam się więc, co zyskuje literatura gdańska – mam na myśli twórczość trzech autorów: Güntera Grassa (Grass, 1994, 1982), Stefana Chwina (Chwin, 1997, 1999) i Pawła Huellego (Huelle, 2004, 1996, 1987, 1999, 2014) – gdy zaczniemy ją interpretować językiem krytyki postkolonialnej. Które jej aspekty mogą być – ewentualnie – pożyteczne w takiej lekturze, jaka warstwa teorii okaże się przydatna. W moich rozważaniach chcę się skupić na trzech wątkach:

1. Postkolonializm jako modelu narracji.
2. Postkolonializm jako typie aksjologii.
3. Postkolonializm jako teorii trzeciej przestrzeni.

---

\* Jest to zmieniona i rozszerzona wersja tekstu opublikowanego w wersji niemieckiej pt. „Danziger/Gdañsker Literatur Postkolonial? Ethnien in der großen Geschichte”. *Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien* 1–2 (2017): 123–139.

## Ad 1. Narracja postkolonialna

Co można powiedzieć o modelu narracji postkolonialnej? Intuicja podpowiada, że może chodzić o świadome czy półświadome wykorzystywanie motywów i sytuacji, które dobrze „przylegają” do doświadczenia postkolonializmu. Do **doświadczenia raczej niż do teorii**, ponieważ pisarz niekoniecznie musi znać jej założenia, natomiast z pewnością odbiera sygnały dyskursu, zabarwionego w ten charakterystyczny sposób. Albowiem dyskurs publiczny nasycamy jest takimi lub innymi treściami w zależności od okoliczności, miejsca i strategii politycznej wypowiadającego. Nie mylił się w swoim rozpoznaniu Michel Foucault, gdy mówił o świadomej dystrybucji dyskursów (Foucault: 7). Dowody na to mamy każdego dnia: czym innym nasycony jest aktualnie dyskurs publiczny, dajmy na to, we Francji (kwestia muzułmańska, zob. ostatnia powieść Houellebecq, *Uległość*, o przyszłości Unii Europejskiej), a czym innym w Polsce (tragedia smoleńska, „dobra zmiana”, „żołnierze wyklęci” itp.). Inaczej są też sterowane przez sprzeczne często ośrodki władzy. Podobnie jest z dyskursem postkolonialnym – zapewne bardziej wyrazisty i bogatszy jego obraz odnajdziemy w pisarstwie Salmana Rushdiego (*Dzieci północy*, *Wstyd*), Vidiadhara S. Naipaula (zwłaszcza w powieści *Zakręt rzeki*) czy Toni Morrison niż u nas.

### Ekskurs teoretyczny (i polemiczny)

Dyskurs postkolonialny jest pożyteczny w badaniu niektórych obszarów kultury, ważne jest jednak, jak się go przy tym profiluje i w jaki wyposaża język. W Polsce pojawiła się jego odmiana pod nazwą studiów postzależnościowych, która niemal całą polską literaturę powojenną wpisuje w system rzekomego uzależnienia od polityki i kultury rosyjskiej (Dąbrowski, 2014: 105–120; Dąbrowski, 2016: 268–288). Takie postępowanie możliwe jest tylko dzięki uruchomieniu szczególnego, geopolitycznego dyskursu (Zduniak-Wiktorowicz: 229)<sup>1</sup>, który w niezwykle silnym stopniu uwzględnia kwestie polityczne, a nie poetyczne.

---

<sup>1</sup> Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz stwierdza, że studia postzależnościowe eksponują „relacje władzy”, zaś postkolonialne studia niemieckie – aspekt „hybrydycznego kontaktu (nie)równorzędnych kultur”, zob. teje „Co czuć, kiedy stara Niemka szuka zaginionego na „niemieckim wschodzie” brata? Polskie zależności a lektura prozy zachodnich sąsiadów i ich okołokolonialnego dyskursu” (w: *Historie*: 229, przypis 1).

Każdy tekst powstaje w określonym miejscu i okolicznościach społecznych, proponując zatem uwzględnienie w refleksji postkolonialnej/postzależnościowej takich kategorii, jak geopoetyka, geokulturologia i imagologia.

„W przeciwieństwie do geopoetyki, aspekt performatywności nie występuje (prawie nie występuje) w świadomości geokulturologii, gdyż geokulturologię rozumie się najczęściej jako opisowo-konstatującą (...) geokulturologia jest podporządkowana geopolityce” – pisze Susi K. Frank (Frank: 19–42)<sup>2</sup>. Geokulturologia rysuje najczęściej tylko zewnętrzne kontury rzeczywistości, nie wnikając w to, co dzieje się wewnątrz, pomijając aspekty wynikające z reguł geopoetyki. Aby lepiej zrozumieć te uwikłania, trzeba sobie uświadomić kilka podstawowych okoliczności.

Po pierwsze: badania postkolonialne są zasadniczo badaniem przeszłości i w tym sensie konstruują określony wzór pamięci; model ten wart jest zastanowienia (i zaraz do niego powrócę). Po drugie: w całym postępowaniu należy uwzględniać szeroko rozumianą rzeczywistość społeczną, która nigdy nie jest monolityczna i zamknięta, lecz labilna, dynamiczna, hybrydyczna, otwarta na zmiany i przekształcenia. Po trzecie: niefortunny jest, moim zdaniem, polski odpowiednik postkolonializmu: postzależność, ponieważ zbyt silnie eksponuje jednostronny, ograniczający sens i charakter narodowego bycia, zamazując jego wielostronność i różnorodność. Do głosu winno dojść przekonanie, że świat, a tym bardziej kraje sąsiednie, są od siebie zawsze wzajemnie zależne, to znaczy, że **pozostają w relacjach**, a zatem wszelkie uwagi muszą mieć charakter kontekstowy<sup>3</sup>. Po czwarte: zmianie winna ulec metodologia takich badań, która w polskich przykładach sprowadza się do polskocentrycznego oglądu i wyrokowania o stanie rzeczy tylko na tej podstawie. Aby zyskać prawdziwy obraz doświadczenia kolonialnego, należy badać je porównawczo (Pratt: 27;

---

<sup>2</sup> Por. „Im Unterschied zur Geopoetik ist der Aspekt des Performativen im Selbstverständnis von Geokulturologie nicht (meistens nicht) gegeben, da Geokulturologie sich zumeist als deskriptiv-konstativ versteht [...] wird Geokulturologie der Geopolitik zugeordnet” (Frank: 32–33). Tłum. własne M.D.

<sup>3</sup> Warto przytoczyć za Martą Skwarą („Stara i nowa komparatystyka”, *Komparatystyka dla humanistów*: 147), stosowny cytat z *Manifestu Komunistycznego*: „Dawna lokalna i narodowa samowystarczalność i odosobnienie ustępują miejsca wszechstronnym stosunkom wzajemnym, wszechstronnej współzależności narodów. I to zarówno w produkcji materialnej, jak i w produkcji duchowej”.

*Historie*: 209)<sup>4</sup>, albowiem psychologicznie i kulturowo układ hegemon–subaltern ma zawsze charakter *trans*, czyli przechodni i performatywny. Po piąte: ten nieobiektywny ogląd opiera się na teoriach postkolonialnych, które zostały ukształtowane w innych miejscach, na podstawie odmiennych okoliczności, niekoniecznie pasujących do polsko-radzieckich dziejów powojennych, zaś wielu autorów z tego kręgu, a już z pewnością jego protagonistka, wykazują małe zainteresowanie kształtowaniem takiej odmiany tego dyskursu, który by można było uznać za wiarygodny, to znaczy wielostronnie złożony<sup>5</sup>.

Problematykę polskiej pamięci (wracam do najważniejszego aspektu) rozpatrują autorzy kilku znakomitych artykułów drukowanych w szóstym numerze „Tekstów Drugich” z 2016 roku. Warto się do nich odwołać, ponieważ bezkompromisowo rozliczają się z polską pamięcią historyczną i ze sposobem kreowania kultury pamięci. Propozycja zawarta w tych tekstach wydaje się całkowicie sprzeczna z tym modelem pamięci, który wynika z książek – zwłaszcza autorskich Hanny Gosk (Gosk, 2010, 2015), bowiem większość to „zbiorówki”, gdzie dochodzą do głosu (na szczęście!), bardzo różne opcje – wydanych w serii dyskursów postzależnościowych. Agata Bielik-Robson i Adam Lipszyc odwołują się w swoich studiach do badań Melanii Klein nad zachowaniami dzieci we wczesnej fazie rozwoju, wyprowadzając stąd określenie dla polskiej normy pamięci jako paranoidalno-schizoidalnej. Jej cechy, przeniesione na grunt społeczno-narodowy, to: wyłączość, zamknięcie się na zewnętrzne impulsy, wsobność, operowanie twardymi konturami w opisie zjawisk społeczno-kulturowych, budowanie monolitycznej rzeczywistości, rozpatrywanie jej charakteru narodowego w izolacji od zewnętrznych wpływów, kult ofiary itp. Z tych opracowań wynika jeszcze i ten wniosek, że Polacy są grupą o „silnej identyfikacji”, w tym wypadku narodowej i kulturowej, co sprawia, że wobec każdej inności i każdego wpływu, współpracy czy, niech będzie: uzależnienia,

---

<sup>4</sup> Mary Louise Pratt mówi, że w „strefie kontaktu” zawsze mają miejsce „wzajemne relacje” (zob. Pratt: 27). Podkreśla to mocno również Dorota Kołodziejczyk w tekście „Światowa Republika Literatury czy tandetny supermarket? Peryferyjne miejsca i globalne szlaki handlowe we współczesnej literaturze porównawczej” (*Historie*: 209): „[...] studia postkolonialne powinny w większej mierze uwzględniać perspektywę komparatystyczną”.

<sup>5</sup> Pocięszający jest fakt, że w cytowanej powyżej zbiorowej pracy pt. *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu...* wielu autorów używa terminu „postkolonialność”, w dystansujący cudzysłów biorąc „postzależność”.

ustawiają się w kontrze mającej źródło w poczuciu własnej słabości i zagrożenia (Bilewicz: 57).

A przecież międzynarodowe czy tylko sąsiedzkie kontakty można traktować pozytywnie, jako szansę na własny rozwój, na osiągnięcie wyższego poziomu narodowego istnienia, czego domagał się już Stanisław Brzozowski, potępiając model sienkiewiczowskiego rozumowania na temat ojczyzny i patriotyzmu polskiego (Bielik-Robson: 75–76)<sup>6</sup>. Także jako szansę na samopoznanie. Michał Bilewicz (jeden z autorów wymienionego wyżej zeszytu) kończy swój tekst znamienym apelem o wypracowanie nowego modelu tożsamości, „w którym tożsamość narodowa współwystępuje z tożsamościami lokalnymi, regionalnymi i globalnymi – co ogranicza defensywne reakcje na historię” (Bilewicz: 67). Pisarzami, którzy postępują w myśl tego projektu, są z pewnością Andrzej Stasiuk, Joanna Bator, Olga Tokarczuk, Stefan Chwin, Paweł Huelle (o tych dwóch ostatnich piszę dalej) i wielu innych, mniej znanych, zwłaszcza młodych, piszących z perspektywy Dublina (np. Piotr Czerwiński, *Przebiegum zyciae*) czy Londynu (Daniel Kopaczewski, *Global nation*), poprzedzonych przez Janusza Rudnickiego, Janusza Głowackiego, Edwarda Redlińskiego i innych. Wszyscy oni dążą do tego, aby skonfrontować tożsamość i świadomość polską z tożsamością regionalną czy światową, aby w tym porównawczym procesie oczyścić ją z narodowej megalomanii, fałszywych tonów i przygotować na otwartą konfrontację z Innym<sup>7</sup>. Dyskurs postzależnościowy działa zupełnie na odwrót – wpisując Polaków w wąskie, tradycyjne i jałowe z punktu widzenia rozwoju świadomości rozpamiętywanie krzywd i niemożności, do których rzekomo doprowadziły nas najpierw carska Rosja, a potem Związek Radziecki. Nader trafnie, a jakże przewrotnie, opisuje ten proces Adam Lipszyc, posługując się charakterystycznym dla badań psychologicznych pojęciem *obiek*t:

Obiekt ów jest zły: jest prześladowającym nas opresorem; dlatego, że jest zły, jest też jednak dobry, ponieważ pozwala nam utrzymać się w stanie zależności, dzięki której możemy oddawać się wygodnej fantazji impotencji, unikać wszelkiej odpowiedzialności za własne czyny, nie pamiętać, że cokolwiek faktycznie zrobiliśmy (w szczególności: że wyrządziliśmy komuś krzywdę). Obiekt ów jest

---

<sup>6</sup> Zwraca uwagę na tę tradycję Agata Bielik-Robson (Bielik-Robson: 75–76).

<sup>7</sup> Tym kwestiom poświęciłem książkę pt. *Tekst międzykulturowy. O przemianach literatury emigracyjnej* (Dąbrowski, 2016).

dobry: jest wspierającą nas siłą zewnętrzną, mocarstwem lub imperium; dlatego, że jest dobry, jest też jednak zły, ponieważ naszą wygodną zależność od niego odczuwamy zarazem jako opresję i krzywdę, jako naruszenie naszej narcystycznej podmiotowości (Lipszyc: 86).

Nawiązując do polskiej historii, Lipszyc powie, że z rozmaitych doświadczeń historii Polska wysnuła dla siebie wygodny wątek ofiary, z czego czerpie swoistą libidinalną przyjemność (Lipszyc: 84; Zaleski: 92)<sup>8</sup>. Koncepcja postzależności doskonale się w tym paradygmacie mieści. Bielik-Robson, przekładając te ustalenia na polską pamięć historyczną, stwierdzi, że skupia się ona wyłącznie na „dziejowych traumach” podkreślając „urazowy charakter konfrontacji z wszelką obcością, zamyka się w fantazmacie samotożsamości”, kreując w konsekwencji tanatyczny model narodowego istnienia (Bielik-Robson: 74).

Wszystko w cytowanych tu tekstach odnosi się aluzyjnie, a często wprost, do aktualnej sytuacji Polski i jej ideowych i narodowych priorytetów. Trzeba wobec tego wprost zapytać, jaki jest i gdzie lokuje się sens prac nad postzależnościowym statusem Polski widzianej przez jej najgorliwszych interpretatorów? Czy aby nie przypomina on swoimi konturami aktualnej państwowej linii, która ma przecież cechy zaściankowości, jest ksenofobiczna i megalomańska, a zarazem mesjanistyczna i pełna urazy wobec niesprawiedliwego świata. Jeśli spojrzeć porównawczo na dyskurs postzależnościowy, to widać, że przylega on doskonale do oficjalnego, państwowego nurtu. Wskazuje na to ta sama retoryka: opresji, mniej czy bardziej uświadomionej i czytelnej, często *ad hoc* wymyślanej, zadawnionej krzywdy, urojonej niewinności, upodrządnionej wielkości, nieustającego lamentu nad niefortunnym losem, który poddaje nas opresji wielkich sąsiadów. Pewnie nie o to chodziło inicjatorom projektu (przynajmniej nie wszystkim), ale na to wyszło. Taki jest efekt procesu interpretowania literatury PRL wyłącznie językiem zależności geokulturowych, a właściwie – geopolitycznych<sup>9</sup>. Znaczenie tych relacji można by zupełnie odwrócić, a przynajmniej zdywersyfikować, gdyby zastosować komparatystycznie pojęcie imagologii. Wtedy polskie przypadki trzeba by inaczej waloryzować – wskazując na stereotypy w polskich

---

<sup>8</sup> Marek Zaleski napisze: „Polską rozkoszą jest obsadzanie się w roli ofiary” (Zaleski: 92).

<sup>9</sup> Tymczasem Agata Bielik-Robson powie: „Dojrzewanie zatem to wyjście z patologii zależności, ale – z pozoru paradoksalnie – przez uznanie faktu zależności” (Bielik-Robson: 76).

zachowaniach skutkujące określonymi efektami, także politycznymi<sup>10</sup>, trzeba by upodmiotowić polski twór/byt społeczno-polityczno-państwowy, gdyż w opisie postzależnościowym jest on traktowany na ogół – w istocie! – przedmiotowo. A z drugiej strony należałoby objąć imagologicznym opisem Rosjan, którzy także nie zawsze zgadzali się ze swoimi przywódcami, a Polskę traktowali jako „Zachód”, mityzując na wyrost jej zalety.

Rezultat kilkuletniej pracy Centrum Studiów Postzależnościowych i wielkich nakładów finansowych nie musiałby być tak paradoksalny, gdyby relacje polsko-rosyjskie opisane w wybranych tekstach literatury polskiej potraktowano inaczej, patrząc na nie przez szeroko rozumianą geopoetykę, a nie tylko jej geokulturologiczną odmianę, która jest bardzo bliska polityki, a w swych sądach od niej wprost zależna. Geokulturologia odsuwa na margines silne w nowym dyskursie humanistycznym przekonania co do charakteru dzisiejszej kultury, którą uważa się za strukturalnie otwartą, wewnątrznie zróżnicowaną, nieostro okonturowaną, zmienną, podlegającą wpływom, zależną i uzależniającą, „miękką”, nawet nomadyczną.

### Geopoetyka i imagologia

Zastosowanie tych dwóch narzędzi oglądu i opisu tekstów pozwoliłoby uniknąć, powtarzanych jak mantra, zaklęć mających przekonać czytelnika, jak bardzo byliśmy i jesteśmy wciąż zniewoleni<sup>11</sup>. W poprzednim tekście pisałem, że jest

---

<sup>10</sup> We wstępie do tomu *(P) o zaborach, (p) o wojnie, (p) o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś, ((P) o zaborach)* słusznie, choć bez wyraźnych konsekwencji w analizach, mówi się o samokolonizacji, do czego jako naród mamy, zdaje się, skłonność, i tę cechę badania imagologiczne winny mieć na uwadze, gdyż wiele tłumaczy z historii polskich relacji z krajami ościennymi, inaczej też oświetla kwestię „postzależności”. Uwagę tę wzmacnia artykuł Dariusza Skórczewskiego pt. „Literatura jako kompensacja. Inteligencja comprador wobec dyskursu hegemonicznego (wstęp do teorii zjawiska) (*(P) o zaborach*: 14, 403). Compradorami nazywa Skórczewski „część *natywnych* elit kolonii (w tym środowisk twórczych, a także akademickich)”, które „realizują – świadomie lub nie – interesy imperialnego centrum” [podkr. oryginalne]. Dodać warto, że w polskiej literaturze pisanej za granicą (np. w Niemczech, Danii, Szwecji) podkreśla się znaczący element autorientalizacji, por. teksty Dirka Uffelmana na ten temat.

<sup>11</sup> Marta Skwara pisze: „Komunistyczny Związek Radziecki zdominował potem politycznie prawie wszystkie kraje słowiańskie, choć nie wszystkie zdominował kulturowo (w poszczególnych krajach sytuacja ta była oczywiście rozmaicie zniuansowana, na pewno takiej dominacji

to język, który sięga po wzory romantyczne, przede wszystkim w kwestii posłannictwa kulturowego (mesjanizmu), za który trzeba płacić (Polska jako ofiara historii politycznej). Nie twierdzą przy tym, że Polska nie odczuwała takiej zależności: na poziomie polityki międzynarodowej był to fakt niepodważalny, wspierany obecnością wojsk rosyjskich w Polsce po II wojnie światowej (Chwin: 26)<sup>12</sup>. I nie przeczę, że w ogóle nie było twórców, ludzi kultury, którzy świadomie wspierali działania polityczne i propagowali „przyjaźń polsko-radziecką” (Judt: 244)<sup>13</sup>, choć – jak udowadniałem we wcześniejszym tekście – kultura polska zawsze była podszyta niechęcią wobec kultury rosyjskiej, co skutkowało odrzuceniem teje; to był oczywisty spadek po zaborach i romantyzmie. Pozostaje jednak dość zasadnicze pytanie o to, jakie znaczenie społeczne miały tego rodzaju hołdownicze akty. Wydaje się, że niewielkie, mimo dużych nakładów finansowychłożonych na ich upowszechnienie. Losy twórczości Władysława Machajka, Jerzego Putramenta, Wojciecha Żukrowskiego, Romana Bratnego (por. *Rok w trumnie*, 1983), Bohdana Poręby i innych nie są do pozazdroszczenia.

Temu wszystkiemu, czym nasycony jest dyskurs postzależnościowy, autorycytowanego numeru „Tekstów Drugich” się (nie wprost) przeciwstawiają, gdyż sądzą, że wątki te wskazują na głęboką niedojrzałość polskiego społeczeństwa, które powinno zrozumieć swoje miejsce w Europie, miejsce mianowicie kultury peryferyjnej (i, dodam od siebie, **kultury pomiędzy**), a zatem z natury rzeczy zależnej od potężniejszych (i politycznie, i kulturalnie) narodów. Świadomość kulturalna Europy Środkowo-Wschodniej (powtórzę za poprzednim tekstem) winna się wyzwolić zarówno od snobistycznych ambicji, aby być Zachodem, jak i od fałszywych gestów odzęgnających nas od Wschodu: zawsze byliśmy **pomiędzy** tymi kulturami oraz ich wpływami i powinniśmy przekuć to w wartość osobną, środkowoeuropejską (polską), własną. Na taką potrzebę

---

kulturowej w dużym stopniu oparła się literatura polska)”, w teje „Czy literatura polska może być po prostu literaturą europejską? (O konieczności przekraczania zadawnionych zależności” (*Historie*: 126). Por. Krzysztof Zajas: „Z trzech zaborców na plan pierwszy – czyli pozycję głównego kolonizatora – wysunęła się Rosja, która podbiła nas militarnie, ale nie kulturowo” („Litwo! Ojczyzno moja!». Kolonialne perspektywy literatury polskiej”, *Historie*: 294).

<sup>12</sup> Ich liczbę wymienia dokładnie Stefan Chwin w swoim tekście (Chwin, 2016: 26).

<sup>13</sup> Por. Tony Judt, który mówi o „ludziach władzy-partii-państwa z jej policją, biurokracją oraz inteligencją [...]”, (Judt: 244).



wskazywali Jan Patočka, Milan Kundera, Josef Kroutvor, Claudio Magris, Karl Schlögel, nie mówiąc o pisarzach austriacko-habsburskich czy późniejszych, jak Eugene Ionesco czy Sławomir Mrożek, i całkiem współczesnych, jak Andrzej Stasiuk, Jurij Andruchowycz czy Oksana Zabuzko. Rozwijanie tego dyskursu oznaczałoby krok w stronę dojrzałości kulturowej. Dyskurs postzależnościowy prowadzony jest jednak konsekwentnie z pozycji niedojrzałości polityczno-kulturowej, czytelne jest to zwłaszcza u koryfeuszki ruchu.

W moim rozumieniu problematyka postkolonialna wciąż jest dla polskiej świadomości, nawet gdy ją ograniczyć do akademii, raczej marginalna. Co nie znaczy jednak, że ten czy ów tekst można potraktować analitycznie jako przykład narracji postkolonialnej. **Narracji świadomej, w której postkolonialne spojrzenie jest elementem konstrukcji lub narracji spontanicznej, w której postkolonializm może się stać *ex post* elementem interpretacji** (ale nie konstrukcji). Takie robocze rozróżnienie pozwoli mi spojrzeć w zróżnicowany sposób na kilka wybranych tekstów.

Wźmy *Castorpa* Pawła Huellego. Ta zręcznie napisana powieść, pełna intertekstualnych odniesień, została też odczytana w kontekście postkolonializmu (Skórczewski: 307–338). Całkiem słusznie, ale nie sam ten fakt jest dla mnie interesujący, lecz jego podstawa. Wydaje mi się, iż Huelle najzupełniej świadomie nasycił swoją opowieść sytuacjami kolonialnymi (np. spotkanie z chłopcem bawiącym się stateczkiem, który uświadamia Castorpowi niekompetencję kulturową w postaci braku znajomości języka polskiego; chłopiec posługuje się i polskim, i niemieckim; postać Kaszibke, kancelisty itp.) i postkolonialnym dyskursem (Kiekernix). Pisał ją w czasie, gdy kwestia postkolonializmu stała się trwałym elementem mentalnego pejzażu nie tylko Europy i Polski, ale całego świata, wątkiem świadomości globalnej. Huelle należy do pisarzy, którzy swoje tematy często czerpią z doświadczenia, nierzadko z biografii swojej i swoich przodków (np. *Mercedes-Benz*, opowiadania). Opowieść o dwuletnim pobycie Castorpa w Gdańsku, Gdańsku wprawdzie niemieckim, ale z pierwiastkiem polskim i kaszubskim, nie mogła tego nie wykorzystać. W pierwszym rozdziale, w którym opisana jest podróż statkiem z Hamburga do Gdańska i rozmowy z towarzyszami stołu, zderza od razu dwie świadomości: twardą, kolonialną postawę pastora Gropiusa (który dwadzieścia lat pracował jako misjonarz w krajach Afryki, a i o ekspansji Niemców w Europie wypowiada

się w kolonialnym trybie<sup>14</sup>) i dobitnie postkolonialną orientację holenderskiego kupca Kiekernixa, dalsze przykłady są już tylko praktycznymi ćwiczeniami dla Castorpa, który jest – jak u Tomasa Manna – pilnym uczniem, mającym do odrobienia pewne zadania edukacyjne i cywilizacyjne. Krytyka Kiekernixa jest niemal klasycznym przykładem współczesnej świadomości postkolonialnej, która lubi odwracać role. **Jest to, moim zdaniem, dobry przykład świadomie konstrukcyjnego wykorzystania teorii postkolonialnej.** Także w jego najdalej chyba idącym znaczeniu translacyjności. Otóż wielu badaczy postkolonializmu (Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Emily Apter, Doris Bachmann-Medick) **za pierwszą zasadę jakiegokolwiek kultury przyjmuje jej hybrydowość, wymieszanie, strukturalną nieczystość, zaś procesy kolonizacyjne za doświadczenie obustronnego przekładu kulturowego,** w którym kultury pana i niewolnika (odpowiednio hegemonia i subalterna, kolonisty i kolonizowanego, zwycięzcy i zwyciężonego) wzajemnie się przenikają choćby w postaci mimikry opisanej przez Bhabhę, a także dlatego, że konsekwentne i nieustanne praktykowanie roli niewolnika czy roli pana jest zwyczajnie zbyt trudne (znakomity opis tego doświadczenia dał Naipaul w powieści *Zakręt rzeki*).

Castorp w pierwszych dniach swojego pobytu w Gdańsku jest nieco „najeżony”, znieścaczony innym porządkiem tego „Wschodu”, miasto budzi w nim nieufność (nawet bieliznę wysyła do prania do Hamburga), lecz z czasem ulega jego urokowi: w charakterystyczny sposób daje się uwieść słowiańskiej historii Wandy Pileckiej i Rosjanina, rowerowym wycieczkom po Kaszubach, a nie alkoholowym libacjom lub grupie Wandervogel – w obu przypadkach kultywujących „męskie braterstwo”, kończące się niekiedy praktykami homoseksualnymi. Nie wciągały go także „narodowe” dyskusje w czasie kąpieli zdrowotnych. A z drugiej strony jest Grass i jego *Blaszany bębenek*: bez szczególnego dramatyzowania sytuacji Grass informuje o tym, że mieszkanie Matzerathów zajmuje żydowski ocaleniec z Treblinka, pan Fajngold, zaś prawowitym właścicielom pozwala zamieszkać w piwnicy. Teksty Chwina, zwłaszcza *Hanemann*,

---

<sup>14</sup> „Weźmy jednak za przykład nasz niemiecki naród. Spóźniliśmy się w Azji i Afryce, prawda. Ale na wschodzie Europy? Od setek lat niesiemy prawo, ład, harmonię sztuki i technikę. Gdyby nie my, Słowianie dawno popadliby w anarchię. To dzięki naszym dobrodziejstwom znajdują swoje miejsce w rodzinie, której na imię cywilizacja i kultura” (Huelle, 2004: 22). Dodajmy, że również wuj Tienappel, prawny opiekun Castorpa, odradza mu wyjazd do „krainy chaosu”.

wskazują niezmiennie na fakt, że tzw. nowi mieszkańcy Gdańska, przybysze ze spalonej Warszawy, Wilna (a szerzej: ziem kresowych) zajmują domy i mieszkania po niemieckich jego mieszkańcach, używają ich pościeli, posługują się sztukami, na których są wygrawerowane monogramy poprzednich właścicieli itp. Są to zachowania i sytuacje najzupełniej podstawowe, rudymenarne, o których pisał w swojej książce *Wyklęty lud ziemi* Frantz Fanon, podkreślając pragnienie zajęcia miejsca pana przez niewolnika, czy – ostrożniej, lecz zarazem szerzej – przez subalterna. Jakkolwiek można je uważać za naganne, a nawet haniebne, należą do tzw. obiektywnej prawdy historycznej i były powszechnie praktykowane, ich interpretacja, bardzo często połączona z polityczną ideologizacją, należy do odbiorcy. **Nie znajduje się w samych tekstach, jest wobec nich zewnętrzna, pozostaje zatem domeną interpretacji, a nie konstrukcji.** Na tym polega zasadnicza różnica. Można, jak się zdaje, wyprowadzić z tego pewną zasadę: teksty pisane bez uwewnętrznionej świadomości postkolonialnej pozostają na poziomie nagich faktów, których właściwe (lub „właściwe”, czyli intencjonalne, zideologizowane) rozumienie wytwarza się w drodze interpretacji. Często *ex post*, jak to się dzieje w przypadku powieści Josepha Conrada. Teksty zaś pisane ze świadomością ideologii postkolonializmu, jego języka, założeń itp. wchodzą na poziom znaczeń symbolicznych, mówią o moralności, zawłaszczaniu języka, wyobrażeń religijnych, patriotycznych symboli itd., czyli sięgają rozpoznania Homiego Bhabhy.

W gruncie rzeczy w obu przypadkach nie mówimy o niczym innym, jak o dyskursach. Dyskurs bowiem, w jednej z możliwych zwięzłych definicji, to użycie języka w danym miejscu i czasie. Tak rozumiany język zamyka w sobie wszystkie istotne elementy powszechnego, publicznego, czasem tylko narodowego, ale gdy trzeba – światowego dyskursu, do którego pojedynczy człowiek (może być nim na przykład pisarz) dopisuje tylko swoje głosy i komentarze (Foucault; Dąbrowski, 2011). Dyskurs postkolonialny zaczął się rozwijać w latach sześćdziesiątych XX wieku, to zatem, co zdarzyło się w Gdańsku, Wrocławiu, Gliwicach czy Prusach Wschodnich w połowie lat czterdziestych zapisane zostało jeszcze w języku zwycięzcy/zwyciężonego, w języku krzywdy i zemsty rozumianych zupełnie fundamentalnie, ideologicznie i materialnie. **Słowem: w dyskursie narodowym**, gloryfikowanym czy potępianym, ale silnie obecnym. Wspomniałem o *Błaszonym bębenku*, ale podobnych faktów i sytuacji

nawet literatura piękna, zawsze skłonna do idealizacji, prezentuje mnóstwo, nie mówiąc o dokumentach policyjnych, w rozmaitym sensie historycznych, które zajmują się tylko faktografią.

W opowiadaniu *Przeprowadzka* Huelle pisze o właścicielce kamienicy, Niemce Hoffmann, której terytorium zostało ograniczone do pokoju z kuchnią, inne pomieszczenia stoją puste i opieczętowane przez polską administrację, mieszkania na piętrach zajmują nowi lokatorzy, ogród i park popadają w ruinę, a nowi Polacy szybko zamieniają je w swojskie śmietnisko. Jedyne, co jej pozostało, to dialogi z umarłymi i Wagnerowska muzyka, której urokowi ulega chłopiec z tego opowiadania. Wbrew bowiem rodzicielskim zakazom, zwłaszcza dyszącej nienawiścią matki, o której dowiadujemy się, że pod wpływem wrześnieowej traumy utraciła na pewien czas mowę, przychodzi pod tarasowe drzwi pani Hoffmann i słucha jej gry. W tym momencie wchodzimy już na pole aksjologii.

## Ad 2. Postkolonialna aksjologia

Jest dość wyraźna różnica między tekstami Grassa a pisarstwem Chwina czy Huellego. Pierwszy znał Gdańsk przedwojenny, przeżył w nim wojnę, opuszcza go w roku 1946. *Blaszany bębenek* powstaje w latach pięćdziesiątych XX wieku. Chwin i Huelle należą do pokolenia powojennego, w dodatku do ludności napływowej, ich stosunek do miasta jest zupełnie inny. **Najogólniej można powiedzieć, że postawę Grassa określa pamięć, postawę polskich autorów – ślady.** Grass na przykład nie używa pojęcia nienawiść, zemsta itp., choć akurat on miałby prawo o tym wszystkim detalicznie napisać. Całą problematykę zmian geopolitycznych, historycznej (nie)sprawiedliwości, powiązania indywidualnej biografii z wielką historią zamyka zwięzła wypowiedź babki Koljaickowej na temat losu Kaszubów: „Tak to już jest z Kaszubami, Oskarku. Zawsze dostają po głowie. Ale wy teraz wyjedźcie, na zachód wyjedźcie, tam lepiej wam będzie, i tylko babcia zostanie tutaj. Bo Kaszubów nie można przenieść nigdzie, oni zawsze muszą być tutaj i nadstawiać głowy [...]” (Grass, 1994: 351)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> W podobnym trybie swój kaszubski los opowiadają bohaterowie powieści Huellego pt. *Śpiewaj ogrody* (Huelle, 2014: 189–194).

Wyjazdy Niemców z Gdańska, dobrowolne czy wymuszone, odnotowane są przez Grassa w sposób beznamiętny, rzeczowo, co najwyżej z charakterystycznym dla jego pisarstwa wykorzystaniem estetyki obcości. Chwin i Huelle, wchodzący do literatury w późnych latach 80. XX wieku (*Weiser Dawidek* Huellego wydano w 1987 r.) lub na początku 90. (Chwin publikuje *Krótką historię pewnego żartu* w roku 1991, przedtem pod pseudonimem Max Lars wydawał powieści dla dzieci) mają już inaczej ukształtowaną świadomość, modelowaną przez tzw. zimną wojnę, ideologię stowarzyszeń ziomkowskich (przysłowiowy duet Hupka i Czaja, który w przemówieniach Gomułki występował jako metonimia rewizjonistycznej polityki RFN), wreszcie przez własną biografię, szczęśliwie wolną od dramatycznego doświadczenia wojny, ale z doświadczeniem gdańskiego grudnia 1970 i sierpnia 1980 roku (strajki w stoczni gdańskiej, powstanie „Solidarności” itp.). Jest to świadomość relatywna, oparta z jednej strony na indywidualnym etycznym osądzie, z drugiej zaś na odwetowym dyskursie publicznym. Dlatego aksjologia ich tekstów wygląda inaczej. Pojęcia takie, jak nienawiść, krzywda, zemsta, wygnanie, odwet są w ich tekstach obecne, ale tematyzowane i dyskursywizowane, zaś **narodowe historie pozostają wobec siebie w stosunku względnym, a nie absolutnym**. Znowu wpływ na to miał zapewne rodzaj dyskursu publicznego, jaki rozwijał się czasach PRL i u jej schyłku. Wysiedleniu Niemców odpowiada wysiedlenie Polaków kresowych, milczenie na ich temat odpowiada milczeniu na temat Katyńia, mówi się o szykanach wobec pozostałych w Polsce Niemców, ale i o akcji „Wisła” dotyczącej Ukraińców Zachodnich i Łemków (już jako obywateli polskich). Nie mówi się o losie Polaków pozostałych na Wileńszczyźnie czy we Lwowie, a tym bardziej w rosyjskich obozach czy na Syberii, wątek ten pojawia się tylko w literaturze emigracyjnej (*vide*: powieść *Zasypie wszystko, zawieje...* Włodzimierza Odojewskiego i jej wcześniejsze wersje), a w krajowej dopiero po roku 1989. Dla Grassa zesłanie rodziny Mazerathów do piwnicy jest naturalnym zachowaniem, ani pan Fajngold, ani Mazerathowie nie odczuwają tego jako niesprawiedliwości czy krzywdy. „Mieszkaliśmy wtedy, zanim wyrzucono nas również stamtąd i pan Fajngold odstąpił nam piwnicę, w mieszkaniu matki Truczinskiej, doszczętnie ogołoconym przez sąsiadów i przyjezdnych” (Grass, 1994: 337)<sup>16</sup>. Bez dyskusji

<sup>16</sup> *Vorgeschichte* tego zdarzenia Grass przedstawia tak oto: „Wróciwszy z cmentarza na Zaspie, zastaliśmy w mieszkaniu matki Truczinskiej nowych lokatorów. Ośmioosobowa

przyjmuje się taki obrót sprawy, jakby chodziło o wyroki historii, z którymi się nie dyskutuje, a nie decyzje i działania konkretnych ludzi. Widocznie krzywdę, za którą odpowiada Historia, łatwiej przełknąć niż krzywdę wyrządzoną przez konkretnego człowieka. Historia występuje tu w roli zdarzenia nadprzyrodzonego, transcendentnego wobec ludzkiego życia. W pisarstwie Chwina i Huellego każda taka sytuacja obrasta refleksją aksjologiczną, pytaniami o prawomocność działania i licznymi wątpliwościami. Czasem stylistyczno-retoryczna figura ma wywołać odpowiednie wrażenie (*vide*: opis córek państwa Wallmannów na morskim dnie w *Hanemannie*). To sytuacja, gdy ojciec narratora z *Hanemanna* przepędza szabrowników z mieszkania tytułowego bohatera, przenosząc nad rację odwetu („Palili nas, rabowali, a ten delikatny się znalazł...”, Chwin, 1997: 81) postawę humanitaryzmu i współczucia. Proces wysiedlania gdańskich Niemców uruchamia wrażliwość sumień. Czytamy u Huellego (jest to moment oglądania zdjęcia, gdy „[t]łum cywilów pod czujnym okiem wartownika wstępował właśnie do wagonów towarowych”): „Twarze deportowanych Niemców były tak niewyraźne, że uwierzyliśmy na słowo, lecz zaraz, prawie natychmiast po tym, co powiedział Barba, **Alek i ja poczuliliśmy się trochę dziwnie**, jakbyśmy to my sami zarządzili wypędzenie, jakby to od nas, a nie od Stalina i Roosvelta zależało, gdzie kto ma mieszkać i jakim mówić językiem” (Huelle, 1996: 133, podkr. M.D.).

Już ta uzurpacja wspólnej świadomości („Alek i ja”) wskazuje dobitnie, że nie chodzi tu o rzeczywisty akt współczucia, lecz przede wszystkim o wpisanie się w określony dyskurs moralny, wykorzystanie jego oczyszczającej i perswazyjnej siły. Dodajmy, że był to dyskurs, który przez całe dziesięciolecie pozwalał Polakom zachować „czyste ręce” i sumienia w brudnych kwestiach eksterminacji Żydów, wygnania Niemców, akcji „Wisła” itp. Propaganda PRL zdołała wpisać nasze doświadczenia w dyskurs ofiary (budzącej współczucie, jak zawsze w romantycznej polskiej historii), a nie dyskurs sprawcy (domagający się ekspiacji i przyjęcia historycznej odpowiedzialności).

---

rodzina polska załudniła kuchnię i oba pokoje. Ludzie byli mili, chcieli nas przyjąć, póki nie znajdziemy czegoś innego, ale pan Fajngold sprzeciwił się takiemu zagęszczeniu, chciał nam oddać z powrotem sypialnię i samemu zadowolić się bawialnią. Na to jednak nie chciała się zgodzić Maria. Uważała, że jej świeżemu wdowieństwu nie wypada mieszkać pod jednym dachem z samotnym panem” (Grass, 1994: 346).

Dotyczyło to także działań na substancji miejskiej, a nie tylko na osobach. Oto, w jakim kontekście przedstawia Grass spalenie Gdańska:

Nie był to pierwszy pożar Gdańska. Pomorzanie, Brandenburczycy, Krzyżacy, Polacy, Szwedzi i znów Szwedzi, Francuzi, Prusacy i Rosjanie, także Sasi już przedtem, tworząc historię, co parę dziesiątków lat uznawali, że trzeba to miasto spalić – a teraz Rosjanie, Polacy, Niemcy i Anglicy wspólnie wypalali po raz setny cegły gotyckich budowli [...] (Grass, 1994: 330).

W podobnym trybie opisywał historię Gdańska Żeromski w zbiorze opowieści *Wiatr od morza* (1922)<sup>17</sup>. Ulice zmieniają swoje nazwy, ewangelickie zbory zamienia się na sale kinowe (zob. Chwin, 1997: 173). Dla Grassa jest to efekt działania Wielkiej Historii, gdzie jednostki są tylko teatralnymi marionetkami, dla Huellego i Chwina jest to Historia z wyciągniętą ręką Stalina i indywidualną odpowiedzialnością kilku postaci. Tu wkraczamy na trzecie zapowiadane pole.

### Ad. 3. Jak czytać teksty gdańskie?

Nie da się z tej refleksji wykluczyć Rosjan, ich obecności, zachowań, działań, aktywności. Jest to przede wszystkim aktywność militarna, dzięki której kolejne rejony i miasta, w tym Gdańsk, zostają uwolnione od niemieckiej przemocy<sup>18</sup>. Jednak przemoc jako taka nie znika, na miejsce niemieckiej przychodzi przemoc rosyjska, stan podporządkowania/skolonizowania w tak mocnej postaci trwa<sup>19</sup>. Zakończenie drugiej księgi *Blaszanego bębenka* opowiada o wkroczeniu wojsk rosyjskich do Gdańska, a konkretyzuje się ten obraz w momencie wejścia kilku Rosjan do piwnicy Matzerathów, śmierci Alfreda Mazeratha i zbiorowym

---

<sup>17</sup> Zob. także (Grass, 1994: 334–336), gdzie mowa jest o zmiennych losach miasta i jego kolejnych właścicielach oraz mieszkańcach.

<sup>18</sup> P. Huelle, „[...] Albo jej lęk, co zrobi, gdy Rosjanie przekażą to miasto Polakom?” (Huelle, 1996: 63); „– Możecie udać się do radzieckiej komendantury. Tam jest prawdziwa władza. Oni czasem lubią spełniać prośby biednych ludzi. O ile was od razu nie aresztują” (Huelle, 2014: 10, podkr. M.D.); zob. także (Huelle, 2014: 307).

<sup>19</sup> W zakończeniu *Castorpa* czytamy: „W marcowym błocie buty Twoich rodaków żłobią brudne kałuże; prowadzą ich żołdaci Czerwonej Armii, ulica jest spalona, jak całe miasto i świat” (Huelle, 2004: 203).

gwałcie na Greffowej. Gdy w kilkoro ciągną potem trumnę z Matzerathem na cmentarz, Oskar odnotowuje charakterystyczne zachowania Rosjan:

Rosjanie siedzieli przed domami w nikłym lutowym słońcu, sortowali zegarki naręczne i kieszonkowe, czyścili piaskiem srebrne łyżki, używali biustonoszy jako nauszników, ćwiczyli jazdę figurową na rowerach, urządzali sobie tor przeszkód z obrazów olejnych, zegarów stojących, wanien, aparatów radiowych i stojaków na ubrania, demonstrowali wśród tych rupieci ósemki, ślimaki, spirale, wymijali przytomnie różne przedmioty, jak wózki dziecięce i wiszące lampy, które rzucano z okien, i za swoją zřęczność byli nagradzani oklaskami (Grass, 1994: 338).

Rosjanie zostali nie tylko tu ośmieszeni, ukazani jako cywilizacyjni barbarzyńcy, lecz zarazem są to żywe osoby, które realizują prerogatywy zwyczajców. Dla gdańskich Niemców oznacza to zagrożenie możliwością fizycznej śmierci, ale już gwałty i powszechny rabunek obejmowały wszystkich mieszkańców miasta, także Polaków, Żydów (jeśli jeszcze jacyś przetrwali) czy Kaszubów (dotyczyło to przecież nie tylko Gdańska, moi rodzice na północnym Mazowszu zostali także dopiero na końcu wojny ograbieni przez Rosjan do kości – przyp. M.D.). Chwin i Huelle nie prezentują sytuacji tak naocznie dramatycznych, ich wiedza na temat wojny jest śladowa i archeologiczna (Chwin, 1999b: 42 – „Za dużo śladów. Za dużo znaków”), czerpana z drugiej ręki, niepełna i sterowana przez dyskurs publiczny (realizowany w programach szkolnych i cenzurowanych mediach). **Ślad ma to do siebie, że jest ze swej natury dwoisty: jest śladem czegoś na czymś, ujawnia zatem niejednoznaczność oglądanego świata, hybrydyczność miejsc i znaków kultury.** Świadomość tego, jaką rolę odegrali w tym społecznym procesie Rosjanie, stale jest obecna, choć metaforyzowana. W *Krótkiej historii pewnego żartu* narrator posługuje się metaforą Ręki, która wyznaczyła nowe granice, przesunęła miliony ludzi z jednego miejsca na drugie<sup>20</sup>, wymieszała pozostałych, narzuciła nową geopolitykę i system gospodarczy. Ten system na przykład jest zjadliwie i karykaturalnie opisany przez Huellego w opowiadaniu *Stół*, gospodarka planowa okazuje się totalnie niewydolna. W powieści Grassa sytuacja była jednoznaczna: Rosjanie przeciw Niemcom. Historia jest tu przede wszystkim negacją i ma charakter transcendentny, dlatego prawdopodobnie bohaterowie Grassa przyjmują jej wyroki bez protestu.

---

<sup>20</sup> (Chwin 1999: 155, 170–171); w drugim przypadku porównuje się tę metaforyczną Rękę, która „jednym pociągnięciem czerwonego ołówka” zmieniała granice, do ręki Stworzyciela.



Po wojnie to się jednak komplikuje, o tym piszą dwaj polscy autorzy. Stosunek do pozostałych w Gdańsku (czy gdzie indziej) Niemców bywa rozmaity w zależności od osobistych doświadczeń i wrażliwości (por. sprzeczne reakcje matki i ojca z opowiadań Huellego), niekoniecznie tylko nienawistny. W powieści Huellego pt. *Śpiewaj ogrody* znajdujemy ciąg dalszy wspomnianego opowiadania *Przeprowadzka*. W jednej warstwie jest to opowieść o rodzinie Hoffmannów, o mężu pani Grety, Erneście Teodorze, muzyku, kompozytorze i utalentowanym rysowniku, który zaginął gdzieś na rosyjskim Wschodzie, zaś pani Greta decyduje się na pozostanie w Gdańsku, ponieważ sądzi, że mąż będzie jej szukał tu właśnie, w Oliwie, na ulicy Polanki. W 1947 roku występuje o polski dowód osobisty, przedtem pobiera lekcje języka polskiego u ojca narratora, zaś on sam, opowiadacz, pojawia się w jej domu – od czasu do czasu, najpierw jako chłopiec, potem gimnazjalista, student, wreszcie pisarz, aby opowiedzieć o nowym mieszkaniu, szkole, posłuchać muzyki, a przy okazji wysłuchać opowieści o dziejach kamienicy, pracy Ernesta Teodora Hoffmanna nad odnalezionym dziełem Wagnera pt. *Szczurolap z Hameln*, przedwojennym muzykowaniu, Operze Leśnej wystawiającej Wagnera itp.

Powieść *Śpiewaj ogrody* budzi niekłamany respekt dla talentu narracyjnego pisarza, ale stawia też otwarte pytanie o jej wartość referencjalną, dokładniej zaś: ile w tej narracji jest szlachetnej intencji Huellego, nazwijmy ją „ekumeniczną”, koncyliacyjną, przekładową właśnie, ile zaś twardej historycznej prawdy<sup>21</sup>. Prawdopodobnie nigdy nie da się tego ustalić, prawda historyczna i prawda artystyczna kierują się jednak odmiennymi strategiami. Coś na ten temat mówi Pankowski ustami swojego bohatera, historyka: „Historyk, kiedy nad papierami ślęczy w bibliotece... myśli, że uda mu się wszystko wyjaśnić... Ale jak się znajdzie na miejscu, tam, gdzie się Historia d z i a ł a... czuje się trochę jak niewidomy [...]” (Pankowski: 110). Nas, którzy jesteśmy naiwni, bo wciąż wierzymy w istnienie dobra oraz szlachetnych intencji tworzenia, interesuje prawda literatury. W tej powieści istnieje taka oto scena: ojciec narratora *in spe*, jeszcze jako kawaler, pojawia się w domu Grety Hoffmann z nakazem kwaterunku w jednym z jej pokoiów, ale nieoczekiwanie Greta kładzie się spać obok niego. Na jego protesty odpowiada:

<sup>21</sup> O niej dużo w pracach: Kobylińska, Lawaty, Stephan; *Utracona ojczyzna*; Brakoniecki; Brakoniecki, Lipscher.

– Okłamałam pana – szeptala – ale nie do końca. Tu nie mieszkają rosyjscy oficerowie. Oni tu bywają. Przywożą kobiety. Różne. Najczęściej na noc, bywa też, że **po służbie, rano**. Tak będzie dzisiaj. Nie wyobraża pan sobie, co się tu wówczas dzieje. Czy mogę o to prosić? Niech pan swój przydział na mieszkanie przybije pinezkami do drzwi, na zewnątrz. I niech pan śpi spokojnie. Nie ruszą pana z takim dokumentem. **I mnie też nie ruszą. To znaczy, że nie zgwałcą. Czy pan to rozumie? Jest pan Polakiem i powinien gardzić Niemką.** Dobrze. Nawet jeśli pan gardzi, proszę. I nawet jeśli otworzą drzwi, pomyślą: Polak śpi z żoną. Albo nie z żoną, ale dadzą nam spokój. Panu i mnie (Huelle, 2014: 48, podkr. M.D.).

Greta nawiązuje tym wyznaniem do pierwszej wizyty rosyjskich oficerów, kiedy stała się ofiarą seksualną kilku z nich. Zdaje się, że **fetysz seksualny (jak go nazywa Bhabha [Bhabha: 71]) należy do podstawowych wyznaczników dyskursu kolonialnego** (w jego ramach dochodzi niekiedy także do gwałtów homoseksualnych jako aktów potwierdzających dominację). Rosyjscy zwycięzcy/kolonialiści posługiwali się tym narzędziem bezwzględnie. Gwałt i rabunek – to dwa filary tego systemu, w ten sposób obejmowali w posiadanie „wyzwalane” tereny. Ten fragment jest niezwykle gęstym zapisem, który łamie reguły, wprowadza zachowania z punktu widzenia paradygmatu kolonialnego niedopuszczalne (Greta i Polak w scenie łóżkowej). Greta/Huelle znają te granice, lecz je przekraczają, aby tym wyraźniej wskazać na Rosjan funkcjonujących jako nowi okupanci. Jest już przecież po wojnie, ojciec narratora zjawia się tu w poszukiwaniu nowego życia, ale nikt nie ma wątpliwości, kto tu naprawdę rządzi. Zastanawiające (ale dla polskiego czytelnika raczej jasne) jest to sformułowanie, że rosyjscy oficerowie zjawiają się tu „po służbie, rano”. Przesłuchania są najbardziej efektywne, gdy prowadzi się je nocą, kiedy więzień jest zmęczony i ma osłabioną czujność. Zaraz potem pojawia się obraz miłostnego zbliżenia między Gretą a przyszłym ojcem, który mógłby być rozumiany jako majak, fantazmat wywołany u narratora w czasie pustej nocy, czyli czuwania przy trumnie pani Bieszk, gdyby nie bardzo zastanawiające i mocne etycznie zakończenie tej sceny: „Do dzisiaj nie wiem, jak mam o tym opowiedzieć. Jak to wysłowić. Jak o tym napisać. Jak o tym milczeć po polsku” (Huelle, 2014: 49). Ojciec będzie potem uczył panią Gretę polskiego, stanie się też świadkiem w momencie formalnego przyjmowania przez nią polskiego obywatelstwa. Dom Hoffmannów przechodzi na własność państwa, administracja dokwaterowuje

kolejnych lokatorów, pani Greta dostaje nakaz pracy w fabryce farb i lakierów, gdzie lutownicą spawa pokrywy puszek, a od czasu do czasu przyjmuje wizyty ojca i syna (w tajemnicy przed matką, dla której pozostaje „tą Niemrą”).

Huelle mówi tu o jej perypetiach, jak i o sprawach polskich, otwartym tekstem, dopowiada los Ernesta Teodora, Frankowskiego, przyjaciół młodości, samej pani Greta, która dożywa sędziwego wieku w polskim domu opieki. Jest to tekst, który podkreśla przede wszystkim wartość i zmienność relacji międzyludzkich, które niekiedy bywają stereotypowe i powszechne, kiedy indziej silnie zindywidualizowane – jak zawsze i wszędzie. Muszę tu przywołać trafną uwagę Bhabhy o tzw. miejscach hybrydowych (z taką mamy tu do czynienia), której dwa podstawowe elementy to czasowość i negocjacyjność:

W takiej oto czasowości dyskursu zdarzenie teorii staje się *negocjacją* przypadków sprzeczności i antagonizmu, na które otwierają się miejsca hybrydowości i cele walki oraz burzą negatywną biegunowość wiedzy i jej przedmiotu, czy też teorii i rozumu praktyczno-politycznego (Bhabha: 9).

Wprawdzie pani Greta w cytowanym fragmencie posługuje się słowem „gardzić”, ale to jest pojęcie, które było silnie obecne w propagandzie nazistowskiej, nic więc dziwnego, że w tej szczególnej sytuacji go używa. Rozumie bowiem swoją sytuację przede wszystkim jako sytuację osoby/nacji pokonanej, która musi się liczyć z odwetem. Podlega tym samym tradycyjnemu dyskursowi kolonialnemu, w którym różnica kulturowa oznaczała hierarchizację i supremację, a nie poszanowanie inności. Jednak Huelle stara się przede wszystkim o to, **by uzyskać w powieści efekt negocjacyjności między kulturą polską a kulturą niemiecką**, między Niemką a Polakami. Temu służy między innymi rzeczywistość symboliczna: oba języki, muzyka, opowieść, aktywne słuchanie, oglądanie albumów, refleksja historyczna. A także skrupulatne, zajmujące długie stronicę tekstu, analizy odnalezionej opery Wagnera: motyw szczurołapa, tak silnie zakorzeniony w kulturze niemieckiej, który w kontekście nazizmu stawia pytania o metaforyczną wartość tego motywu. Andrzej Ch. z *Hanemanna* i narrator powieści *Śpiewaj ogrody* (jakoże niezręczny to tytuł, choć o szlachetnej, z Rilkego, proveniencji) zaczynają się uczyć niemieckiego. Oznacza to bowiem, wraz ze słuchaniem Wagnera czy oglądaniem obrazów Caspara Dawida Friedricha lub opowieści o losach Henrietty Vogel i Heinricha von Kleista, wchodzenie

w niemiecką kulturę duchową, w jej wciągającą aurę (Chwin, 1997: 133)<sup>22</sup>. Z drugiej zaś strony Hoffmannowie zachodzą 11 listopada do polskiego domu kultury, zawiezieni tam przez kierowcę Frankowskiego, gdzie smakuje im zarówno polski bigos z mrożoną wódką, jak i podobają się polskie tańce (Huelle, 2014: 144) – oba doświadczenia, oprócz wartości zmysłowego konkretności, mają też przecież wartość symboliczną.

Grass wielokrotnie udowadnia, w trylogii gdańskiej, ale i wypowiedziach publicystycznych, niekłamana fascynację kulturą polską, do której miał bliżej niż inni Niemcy dzięki kulturze kaszubskiej<sup>23</sup>. Dodajmy do tego „niemieckie piękno”<sup>24</sup>, którym zachwyca się narrator tego czy innego tekstu Chwina. To jest piękno codziennego materialnego detalu, łączącego w sobie elegancję, użyteczność i solidność. Autorytet kulturowy Niemiec (Bhabha: XVI) został wprawdzie przez nazizm zachwiany, ale nie zlikwidowany (tu otwiera się obszerne pole do analiz geopoetycznych, na które nie ma miejsca). Raz tylko ujawnia się ostry konflikt na tle narodowym, mianowicie wtedy, gdy Schultz, zanim opuści swoje mieszkanie, postara się o zniszczenie całego urządzenia domu: mebli, pościeli, zastawy stołowej, urządzeń łazienkowych. Chwin wkłada w jego usta nienawistną wypowiedź, w której opozycja pan–subaltern wystąpiła w mocnej postaci:

Czy ty myślisz, że ja mógłbym mieszkać w domu, w którym żyłoby to wschodnie bydło? Przecież nie weszłabyś nigdy do wanny, w której kąpałby się przed tobą jakiś świński Polak ze swoją zawszawioną żoną [...]. Przecież nie będziesz jeść z talerzy, z których oni będą żreć. Niczego im nie zostawię, niczego!” (Chwin, 1999b: 60).

Można orzec, iż jest to klasyczny wyraz strategii kolonialnej realizującej się pod postacią narcyzmu i agresji (Bhabha: 70). Stereotyp Polaka (czy w innych

---

<sup>22</sup> „Wyczuwałem to zresztą i u innych Polaków z Wolnego Miasta. Podobnie jak pan J. cenili sobie oni wielce każdą sposobność rozmowy w języku Goethego, do «nowych Polaków» zaś – tych ze wschodu czy z Warszawy – odnosili się z uprzejmą powściągliwością [...]”, (Chwin, 1999b: 133).

<sup>23</sup> Takich potwierdzeń znajdziemy mnóstwo przede wszystkim w *Blaszonym bębnie* (polska kawaleria, romantyzm Koljaiczka, postać Brońskiego, obrońcy Poczty Polskiej itp. – Grass, 1994), ale także w powieści *Kot i mysz*, gdzie główna postać, przyjaciel narratora, Mahlke, ma w swojej kajucie obrazy Piłsudskiego i Matki Boskiej (Grass, 1982: 66).

<sup>24</sup> (Chwin, 1997: 72). Zauważa je także Huelle, ale narrator *Weisera Dawidka* dziwi się, „na co im były te niepraktyczne wieżyczki, te zawijasy, te esy-floresy, te szpiczasto zakończone dachy, balkoniki i galeryjki [...]” (Huelle, 1987: 58).

miejscach „Polaczków”) jako dominujące wyobrażenie jest konstytutywnym elementem psychologicznej fikcji (by odwołać się do języka psychoanalizy) usprawiedliwiającej ten akt wandalizmu. I druga strona medalu: szokujące było zapewne wchodzenie w cudze pielesze, zajmowanie jeszcze ciepłych mieszkań, posługiwanie się naczyniami wysiedlonych niemieckich właścicieli itp.<sup>25</sup> Z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się to prawdziwym barbarzyństwem, wtedy był to element dyskursu zwycięzców. Chwin łagodzi ten aspekt mówiąc, iż to słowo stwarza dom, a nie jego materialne wyposażenie; to słowo miało przepędzić szabrowników z mieszkania Hanemanna i stać się kamieniem węgielnym gdańskiego losu literackiej rodziny (Chwin, 1999b: 79).

Przypomnę jeszcze moment kulturowego zawstydzenia, który w lekturze postkolonialnej jest ważny; w *Hanemannie* rodzice narratora, obejmując ponemieckie mieszkanie, doświadczają pewnej psychofizycznej niewygody. Aby się pozbyć tego uczucia, wykorzystuje się symboliczne i oczyszczające działanie wody: ojciec obmywa ciężarną matkę, bielizna pościelowa z monogramami byłych właścicieli zostaje na nowo uprana (wprawdzie nie wiadomo, jak i kiedy wyszła, ale o to mniejsza) i dopiero po tych zabiegach przybysze mogli zasnąć w tym obcym-cudzym-swoim miejscu. W symboliczny zatem sposób zostało ono objęte w posiadanie. Jest to także przykład działania negocjacyjnego; językiem, którym posłużył się Chwin, aby przekroczyć to, co nieprzekraczalne, jest semantyka symboliczna, podczas gdy zachowanie Schultza tłumaczyć by należało neurozą.

Proza autorów polskich wskazuje także na konflikty polsko-polskie (na tle tego, kto skąd do Gdańska przybył, jaką posługuje się polszczyzną itp.), a ponadto polsko-ukraińskie, polsko-kaszubskie, katolicko-innowiercze. Spory te mają charakter sporów regionalnych, a nie narodowych. Ten „trzeci” w postaci fizycznej obecności rosyjskich rezydentów czy potem w postaci polskiej ideologii państwowej jest stałym katalizatorem procesów zachodzących w miejscach powojennego wymieszania, czego przykładem jest Gdańsk. Wciąż obecne są dwa języki w postaci nazw ulic, wprawdzie zmienianych przez

---

<sup>25</sup> „[...] tak się złożyło, że spałem w łóżku Zła i kąpałem się w wannie Zła. Dom, w którym zamieszkali moi rodzice po ucieczce z Wilna i Warszawy, i w którym się urodziłem, od kolumny do piwnicy był do szpiku ponemiecki, włącznie z meblami, firankami, wycieraczkami i pościelą [...]” (Chwin, 1997: 260).

administrację, ale istniejących w pamięci mieszkańców lub w postaci śladów: na dokumentach, w archiwach, w języku codziennym, wszędzie można jeszcze odczytać niedawną obecność Niemców. W przestrzeni miejskiej silnie obecny jest niemiecki czerwony gotyk, choć Gdańsk odbudowuje się w nowej manierze. Można zatem uznać, że w przestrzeni symbolicznej Niemcy wciąż są w Gdańsku obecni, choć nowa władza dokłada wysiłków, aby byli oni coraz słabiej widoczni i coraz mniej słyszalni. Ruguje się ich z przestrzeni publicznej i powszechnego dyskursu, zmuszając do wyjazdu na Zachód, wywożąc jako element niepewny na Syberię lub zmuszając do przyjęcia polskiego obywatelstwa z niezatartą przecież pamięcią o ich rzeczywistej przynależności. Zaslugą Chwina i Huellego jest ujawnianie tej obecności w postaci kontemplacji starych map miejskich (Huelle, 1999: 39, 47), zachowanych tu i ówdzie nazw na przedmiotach, w codziennym języku, a w końcu w opisie tragizmu poszczególnych losów ludzkich, rozdartych między mrocznym wczoraj i równie niejasnym jutro, które rzadko i tylko w kiepskiej literaturze odpowiadają zapisom w podręcznikach historii i wytycznym namiestników.

### Bibliografia

- Bachmann-Medick, Doris. *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.
- Bhabha, Homi. *Miejsca kultury*. Tłum. Tomasz Dobrogoszcz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Bielik-Robson, Agata. „Pamięć, czyli farmakon”. *Teksty Drugie* 6 (2016): 68–78.
- Bilewicz, Michał. „(Nie)pamięć zbiorowa Polaków jako skuteczna regulacja emocji”. *Teksty Drugie* 6 (2016): 52–67.
- Brakoniecki, Kazimierz. *Polak, Niemiec i Pan Bóg, Olsztyńskie szkice osobiste*. Olsztyn: Borussia, 2009.
- Lipscher, Winfried. *Borussia. Ziemia i ludzie. Antologia literacka*. Olsztyn: Borussia, 1999.
- Chwin, Stefan. „Dokąd, duszyczko, teraz?” *Plus Minus* 20 (1999a): 1–4.
- *Hanemann*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1997.
- *Krótką historią pewnego żartu*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999b.

- , „Polska pamięć – dzisiaj. Co pozostaje? Trwały ślad i mechanizmy niepamiętania”. *Teksty Drugie* 6 (2016): 15–29.
- Dąbrowski, Mieczysław. „Dyskurs jako przedmiot komparatystyki”. Tegoż. *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*. Warszawa: Elipsa, 2011a. 167–202.
- , „Wilki w Rosji. Subaltern? w Imperium? (Polemika z konceptem „postzależności)””. *Porównania* 15 (2014): 105–120 (pierwodruk) [przedr. z drobnymi zmianami w: Mieczysław Dąbrowski. *Tekst międzykulturowy. O przemianach literatury emigracyjnej*. Warszawa: Elipsa, 2016. 268–288].
- Foucault, Michel. *Porządek dyskursu*. Tłum. Michał Kozłowski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.
- Frank, Susi K. „Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge”. *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Red. Magdalena Marszałek, Sylwia Sasse. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010. 19–42.
- Gosk, Hanna. *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*. Kraków: Universitas, 2010.
- , *Wychodzenie z „cienia imperium”. Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Kraków: Universitas, 2015.
- Grass, Günter. *Błaszany bębenek*. Tłum. Sławomir Błaut. Gdańsk: Wydawnictwo Oskar, 1994.
- , *Kot i mysz*. Tłum. Irena i Egon Naganowscy. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1982.
- Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*. Red. Hanna Gosk, Dorota Kołodziejczyk. Kraków: Universitas, 2014.
- Huelle, Paweł. *Castorp*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.
- , *Opowiadania na czas przeprowadzki*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999.
- , *Pierwsza miłość i inne opowiadania*. Londyn: Wydawnictwo Puls, 1996.
- , *Śpiewaj ogrody*. Kraków: Znak, 2014.
- , *Weiser Dawidek*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1987.
- Judt, Tony. *Powojnie. Historia Europy od roku 1945*. Tłum. Robert Bartołd. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2008.
- Kobylińska, Ewa, Lawaty, Andreas, Stephan, Rüdiger. *Polacy i Niemcy. 100 kluczowych pojęć*. Warszawa: Biblioteka Więzi, 1996.

- Komparatystyka dla humanistów. Podręcznik akademicki.* Red. Mieczysław Dąbrowski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011b.
- Lipszyc, Adam. „Polak Mały i fantazja impotencji”. *Teksty Drugie* 6 (2016): 79–89.
- Pankowski, Marian. *Fara na Pomorzu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.
- (P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś.* Red. Hanna Gosk, Ewa Kraskowska. Kraków: Universitas, 2013.
- Pratt, Mary Louise. *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*. Tłum. Ewa E. Nowakowska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Skórczewski, Dariusz. *Teoria – literatura – dyskurs. Pejzaż postkolonialny*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013.
- Utracona ojczyzna. Przymusowe wysiedlenia, deportacje i przesiedlenia jako wspólne doświadczenie.* Red. Hubert Orłowski, Andrzej Sakson. Poznań: Instytut Zachodni, 1996.
- Zaleski, Marek. „Natręctwo niepamięci naszej o Zagładzie”. *Teksty Drugie* 6 (2016): 90–105.

## Gdansk Literature Postcolonially? Nations and History

### Summary

The article analyzes the so-called Gdansk literature of three authors: Günter Grass, Stefan Chwin and Paweł Huelle in the context of postcolonial theory. It also refers polemically to the concept of post-dependence, indicating its infantile formula of memory as well as its limited cultural and political background.

**Keywords:** comparative literature, Gdansk literature, postcolonialism, post-dependence, polemics, memory

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, literatura gdańska, postkolonializm, postzależność, polemika, pamięć



Przemysław Chojnowski  
Uniwersytet Wiedeński / UAM Poznań

## Stany i doświadczenia liminalne w lirykach Piotra/Petera Lachmana

Lachmann jest dwujęzycznym poetą, eseistą, dramaturgiem, tłumaczem literatury polskiej na język niemiecki i literatury niemieckiej na język polski, a od ponad trzydziestu lat reżyserem eksperymentalnego Videoteatru Poza znajdującego się na warszawskim Mokotowie.

Peter-Jörg Lachmann<sup>1</sup> urodził się 21 października 1935 roku w niemieckiej rodzinie w Gleiwitz na terenie południowowschodniej prowincji Trzeciej Rzeszy. Przez ponad dwa lata (od września 1942 roku) uczęszczał do niemieckiej szkoły, Volksschule, w której zajęcia zakończyły się jesienią 1944 roku. Po wkroczeniu Armii Czerwonej na Górny Śląsk rodzina Lachmannów pozostała w rodzinnym mieście. Dlatego jesienią 1945 roku Peter trafił do polskiej szkoły. Młodego Niemca, nieznającego polszczyzny, traktowano jak zgermanizowanego autochtona, który był zmuszony błyskawicznie opanować nowy język w mowie i piśmie. Po kilkunastu latach, na fali października 1956 roku, Lachmann – student Politechniki w Gliwicach – zadebiutował w lokalnej prasie jako polski poeta. Rok później razem z matką i młodszą siostrą wyjechał

---

<sup>1</sup> Lachmann po urodzeniu otrzymał pierwsze imię Peter, które od 1945 roku funkcjonowało w polskiej wersji językowej. Pod imieniem Piotr ukazywała się w Polsce większość tekstów pisarza, podczas gdy w Niemczech figurował on jako Peter. W kraju – szczególnie w ostatnich latach – jego publikacje sygnowane były często obydwojma wersjami imienia. Katalog Niemieckiej Biblioteki Narodowej podaje, że „Peter Piotr Lachmann” to pseudonim (*Künstlername*) pisarza.

z Polski do RFN. W Zachodnich Niemczech pracował jako tłumacz literacki, pisał audycje radiowe, eseje i wiersze. Te ostatnie powstawały głównie po polsku<sup>2</sup>.

Twórczość poetycka Lachmanna znana jest z rozproszonych publikacji prasowych – ukazujących się od końca 1956 roku przede wszystkim na łamach „Twórczości” i „Tygodnika Powszechnego”, a ostatnio polsko-niemieckiego magazynu kulturalnego „Zarys”<sup>3</sup> – oraz dwóch tomików wierszy *Niewolnicy wolności* (Kraków 1983) oraz *Mniejsze zło* (Warszawa 1991). Dorobek poety obejmuje blisko dwieście ogłoszonych drukiem wierszy, poematów i próz poetyckich. Kilkanaście utworów to teksty w języku niemieckim, spośród których pojedyncze liryki włączono do obszernego tomu prozy autobiograficznej *Wywołane z pamięci* (Olsztyn 1999). Kilka opublikowanych wierszy Lachmanna ma dwie wersje językowe: polską i niemiecką, toteż utwory te funkcjonują na prawach autoprzekładu. Upubliczniona część twórczości poetyckiej stanowi mniejszą część całego dorobku poety<sup>4</sup>. Jego polskie i niemieckie wiersze przechowywane są w prywatnym archiwum pisarza i czekają na wydanie. Lachmann uprawia poezję w obu językach. Mylące jest rzekome milczenie poety, gdyż w ostatnich latach twórca nie zabiegał o publikację swoich utworów.

Niniejszy artykuł koncentruje się na problemach liminalności (przechożenia/zmiany stanu), transformacji i wielości własnego JA typowych dla całej twórczości dwujęzycznego pisarza. Stany i doświadczenia liminalne są silnie powiązane ze złożoną kwestią etnicznej tożsamości bohatera wierszy i budowaniem własnego mitu poety. Te kluczowe aspekty jego liryki są przedstawione na przykładzie wybranych autobiograficznych tekstów pisarza pochodzących z lat 1979–1994.

### Semantyka liminalności

Słowo „liminalny” pojawia się już w pracach starożytnych filozofów, takich jak Platon lub Longinus, lecz jego współczesne użycie zapoczątkował Arnold van

---

<sup>2</sup> Pisząc o biografii Lachmanna, za każdym razem odwołuję się do sporządzonego przez siebie portretu artysty: zob. Chojnowski (2015).

<sup>3</sup> Zob. <http://www.zarys.de> [dostęp: 15.11.2016].

<sup>4</sup> Tę informację otrzymałem od autora za pośrednictwem poczty elektronicznej 24.05.2016 r.

Gennepe. Francuski antropolog w rozprawie *Les rites de passage* (Paris 1909) przedstawił model obrzędów przejścia (przemiany)<sup>5</sup>, a ich środkowy etap określił przydawką „liminalny” (łac. *limen* – próg). Koncepcję przekraczania granic między dwoma kategoriami społecznymi, do których należą wszelkie rytury inicjalne, jak np. ceremonie dojrzałości, badacz ukazał jako trójdzielny proces. Wyróżnił w nim fazę separacji (wyłączenie ze wcześniejszej lokalizacji, stanu lub roli społecznej poprzez oderwanie od codziennej sytuacji). Następnie wyodrębnił etap progowy (liminalny) jako stan rytualnego „zawieszenia”, zmarginalizowania, przebywania jakby poza społeczeństwem – znalezienia się w obszarze pozbawionym większości walorów stanu minionego (separacji) i przyszłego, czyli fazy włączenia. Ten ostatni etap, polegający na reintegracji do nowego miejsca lub stanu, nazywany jest także reinkorporacją. Van Gennep zauważył, że faza środkowa jest decydującym i zwykle najbardziej rozbudowanym etapem rytuałów przejścia, w którym zachodzi transformacja podmiotów. To wówczas nabywają one cech ambiwalentnych, gdyż poruszają się jakby między światami, w przestrzeni bez statusu wyjściowego, która jednocześnie nie nabyła jeszcze walorów statusu docelowego. Przechodzący inicjację nie stanowią już części grupy o dawnym statusie, a jednocześnie nie przynależą jeszcze do nowej. W sensie rytualnym są martwi i zachowują się całkowicie biernie. Dopiero później „budzą się” do życia w społeczności równych sobie<sup>6</sup>.

Victor W. Turner, kontynuując pracę nad analizą procesualną Gennepa, rozwinął ją w rozprawie *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure* (Harmondsworth, 1969)<sup>7</sup>. W swoich badaniach zainteresował się zwłaszcza środkowym marginalnym etapem przejścia (*rites de marge*), który nazwał liminalnością (ang. *liminality*). W tej fazie struktura społeczna ulega czasowym przekształceniom na rzecz *communitas*. Brytyjski antropolog w następujący sposób opisuje jednostki i cechy liminalne:

Atrybuty liminalności lub liminalnych personae („ludzi progu”) są z konieczności ambiwalentne, ponieważ owe warunki i osoby wymykają się z sieci klasyfikacyjnej,

---

<sup>5</sup> Zob. polskie wydanie: van Gennep (2006).

<sup>6</sup> W przystępny sposób model van Gennepa przedstawia Burszta (1998: 109). Zjawisko liminalności w odwołaniu do „pomiędzy” przybliża: Bachmann-Medick (2010: 115–118). Polskie wyd.: Bachmann-Medick (2012).

<sup>7</sup> Zob. polskie wydanie: Turner (2010).

która zwykle wyznacza miejsce stanom i pozycjom w przestrzeni kulturowej. Byty liminalne nie przebywają ani tam, ani tu. Znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał. W związku z tym w wielu społeczeństwach, które zmianę kulturową i społeczną sankcjonują rytuałem, ich niejednoznaczne i trudne do zdefiniowania atrybuty znajdują wyraz w bogatej różnorodności symboli. Liminalność bywa często przyrównywana do śmierci, do pobytu w łonie matki, do bycia niewidzialnym, do ciemności, biseksualności, odludzia i zaćmienia słońca czy księżyca (Turner, 2010: 116) [podkr. P.Ch.].

Liminalność jako rodzaj doświadczenia i określenie specyficznego „procesu” jest też symbolizowana przez zetknięcie się jednostki z nadludzkimi siłami, zjawami, duchami, czego przykładem w literaturze światowej jest Szekspirowski *Hamlet*. W opisie Turnera faza liminalna to przejście przez czeluść bezstatuowości, to swoista redukcja do stanu, z którego podmiot kształtowany jest na nowo. Ten stan zawieszenia charakteryzują nieokreśloność i utrata pewności, wynikające z konfrontacji z obcą dotąd rzeczywistością. Liminalność to bycie pomiędzy, które oznacza „całkowity brak bezpieczeństwa i skończoności, przechodzenie z chaosu w kosmos, z nieporządku w porządek” (Turner, 2005: 73). Dzieje się tak, gdyż w momencie marginalizacji podmiotu dochodzi do unieważnienia dotychczasowych ustaleń i konwencji, wywrócenia hierarchii i konfiguracji całego świata symboli uznawanego dotąd za oczywisty, co wiąże się z zawieszeniem tabu i uruchomieniem wyobraźni. W ten sposób utarte społeczne linie podziałów ulegają unieważnieniu, a jednostka uwalnia się od symbolicznego przyporządkowania. Doświadczeniu przejścia towarzyszy poczucie beczasowości – „chwila w czasie i [bycie] poza czasem” (Turner, 2005: 116).

Turner zauważa jednocześnie, że owo bycie „pomiędzy” może być także „środowiskiem, w którym rodzi się satysfakcja i spełnienie” (Turner, 2005: 116). W obu wypadkach liminalność stawia człowieka przed zasadniczymi problemami, zaprasza go do spekulacji i krytyki. W fazie progowej elementy swojskości ulegają wyobcowaniu, a z ich trudnej do przewidzenia rekombinacji powstają nowe właściwości. Cechy tego stanu i przechodzącego go podmiotu są z konieczności wieloznaczne.

Jednostki liminalne to podmioty o cechach mediacyjnych. Wynika to z faktu, że nie przynależą one do żadnego z obszarów symbolicznego pogranicza. Swoiste „in-between” nazywane jest także stanem podwójnej negacji,

której symboliczne obrazy uwikłane są w cielesność. Wyrażają to wykluczające się kategorie jednoczesnego bycia kobietą i mężczyzną, żywym i umarłym, młodym i starym lub ani tym, ani tamtym. W liminalnej fazie przejścia jednostka w dwójnasób pozbawiona jest struktur, gdyż już jej nie ma i jeszcze jej nie ma. Stąd koegzystencja nakładających się na siebie przeciwnych kategorii jest przedstawiana jako podwójna negacja, jako stan ja-nie-ja. Ten „rozpad” podmiotowości, prowadzący do transformacji własnego postrzegania siebie i świata, ukazywany jest za pomocą ambiwalentnych obrazów. Obok wizerunków śmierci, rozpadu, menstruacji, pogrzebu, mordu, zwłok pojawiają się obrazy życia, odnowy, ciąży lub (powtórnych) narodzin<sup>8</sup>. Zgodnie z tezami Turnera liminalność – dzięki swoim atrybutom – jest „rozsadnikiem” kulturowej kreatywności. Faza środkowa rytuału przejścia, stan „pomiędzy”, jest naturalnym miejscem eksperymentu, próby, przyswajania sobie nowych wzorów i realizacji nowych rozwiązań.

\*\*\*

Utwór *Biografia* z tomu *Niewolnicy wolności* (Kraków 1983) – włączony później przez Krzysztofa Karaska do antologii obejmującej poezję polską od roku 1956<sup>9</sup> – jest dokonaniem bilansem życia, wyznaniem złożonym w chwili śmierci, która nadchodzi w czasie podróży koleją. Podmiot wiersza znajduje się w drodze „nie do swoich”. Poznajemy go za pośrednictwem figur „podwojonego” życia. Liryk Lachmanna przedstawia dopełniającą się egzystencję w chwili przejścia, odchodzenia ze świata żyjących, co stanowi podstawowy, najbardziej charakterystyczny obraz liminalności. Umieranie i narodziny są doniosłymi momentami ludzkiego losu. Pojawienie się ich figur w tekście jest wyraźną zapowiedzią innych desygnatów fazy przejścia. Wiersz obrazuje (symboliczną) śmierć poety – dopełnienie się jego podwójnej (bo dwujęzycznej) egzystencji. Istnienie lirycznego JA dokonuje się w języku będącym przestrzenią (domem) ludzkiego bytu w rozumieniu Martina Heideggera (Heidegger, 2007).

---

<sup>8</sup> Szczegółowiej omawia to zjawisko (Guldin: 129).

<sup>9</sup> Do tej samej antologii został włączony również inny wiersz Lachmanna – *Trumna Heideggera* z tomu *Niewolnicy wolności*. Zob. Lachmann (1997: 260–264).

Pierwsza część utworu koncentruje się na minionym, pełnym konfliktów życiu bohatera w dwóch światach-domach. Zarysowuje odmienną naturę obu języków, ich ambiwalentną korelację i konsekwencje „zasiedlenia się” różnych mów w podmiocie, który jest poetą. Druga część utworu – osadzona w lirycznym teraz – jest paradoksalnym obrazem aktywności twórczej, której rezultatem – mimo odchodzenia artysty – jest wiersz. Wyraża ją sytuacja podróży oraz przechodzenie w śmierć.

W *Biografii* życie bezpośrednio utożsamiane jest z mową. Jednoczesna egzystencja w dwóch językach stanowi dla podmiotu wiersza permanentne przebywanie w dwóch światach-domach, które są diametralnie różne – nieprzystające, skonfliktowane i antagonistyczne.

przeżyłem dwa życia  
sprzeczne wykluczające się  
nieprzetłumaczalne języki  
moje rozrywają mi język  
którym siebie zjadam  
to język jest tym życiem  
nieprzetłumaczalnym  
[...]

Użycie rzeczownika „język” (w znaczeniu „mowy” i „organu ciała”) wprowadza do tekstu celową dwuznaczność. Metafora rozrywanego języka oznacza wewnętrzne rozdwojenie, rozczepienie jednego, choć niejednolitego, wnętrza. Różne mowy (jako nośniki odmiennych świadomości i różnego oglądu świata) są w wierszu przyczyną dysfunkcji, autodestrukcji i samozagłady lirycznego JA. W poetyckim obrazie język (organ ciała) jest zarazem podmiotem czynności zjadania (samounicestwienia) poety – bohatera wiersza. Brak przystawalności i diametralna odmienność (obu) języków są odnoszone w wierszu do zjawiska nieprzetłumaczalności. Parafrazując Heideggera, można orzec, że doświadczenia powstające za sprawą języka, które konstytuują ludzki byt, są niewymienialne. Wynika to z faktu, że każdy system znaków językowych we właściwy sobie sposób segmentuje rzeczywistość. W tym sensie różne są także przywoływane w tekście „języków raje”.

[...]  
to język jest tym życiem

nieprzetłumaczalnym  
na żaden żywy język  
uchodzący za doczesny  
który gwarantuje pobyt  
dożywotni w raju  
ale różne są języków  
raje i różne języki  
aniołów miecze  
w pochwie skóry  
[...]

W utworze – oprócz „języka” (organu mowy) – pojawiają się inne elementy ciała. Są nimi: „pochwa skóry”, „podniebienie krocza” czy „naskórek języka”. W wierszu ten ostatni „zapala się / od za-sensu” tłumaczonego przez podmiot „na dwoje”. „Za-sens” (określający tu treści ukryte za pospolitym znaczeniem denotatu) to neologizm, który powstał jako zapożyczenie strukturalne niemieckiego rzeczownika *Hintersinn*. W liryku przyczyną choroby (zapalenia naskórka) jest zatem „wydobywanie” i dwuścieżkowa translacja utajonych znaczeń, które nie pasują do semantyki obu języków. Proces tłumaczenia demaskuje wówczas ich granice i zawężony potencjał.

Dwa życia (to znaczy: dwa języki) – przeniesione na płaszczyznę jednego ciała – są przedstawiane w wierszu jako dwupłciowość lirycznego JA. Z punktu widzenia gramatyki rzeczownik „język” jest rodzaju męskiego, podczas gdy jego niemiecki odpowiednik *die Sprache* ma rodzaj żeński<sup>10</sup>. W figurze obojactwa podmiot liryczny wiersza ucieleśnia zatem nałożenie się dwóch przeciwnych rodzajów gramatycznych, co jeszcze silniej akcentuje jednoczesne bycie kobietą i mężczyzną. Przypomnijmy, że ten obraz funkcjonuje jako archetyp liminalnego przejścia, które tutaj ma charakter stanu permanentnego. W *Biografii* jest to kolejna metafora „podwojonego życia” lirycznego JA, którego podwójna natura płciowa jest przyczyną podejrzeń wywołanych przemycaniem pornografii własnego ciała, co sugeruje – robione w ukryciu przed innymi – rzeczy zdradne i wstydlive:

---

<sup>10</sup> Mówi o tym bezpośrednio wiersz Lachmanna *Dwa języki* napisany ponad 20 lat później: „język jest płcią / więc jestem / dwupłciowy / w jednym języku / jest kobietą / w drugim / mężczyzną” (Lachmann, 2008: 35–36).

[...]  
dwojłciowość moja  
budzi podejrzenia  
podczas podskórnej  
kontroli celnej  
przemycam pornografię  
własnego ciała  
rozmnożonego cudownie  
[...]

Także ciało staje się w wierszu synonimem „podwojonego życia” mówiącego podmiotu. Cudowne rozmnożenie nie byłoby możliwe bez „promieni obcej mowy / nie ojczystej / nie macierzystej / nie swojej”. Odwołując się do kontekstów biograficznych autora, który jako dziesięcioletni niemiecki chłopiec trafił do polskiej szkoły i był zmuszony do błyskawicznego opanowania nowego dla siebie języka w mowie i piśmie, nietrudno skonstatować, że chodzi tu o polszczyznę. Dwa ciała podmiotu-poety to dwie przestrzenie przeżywania, dwie sfery wrażliwości, doświadczania i wyrażania rzeczywistości.

Liryczne JA znajduje się w sytuacji podróży, zmiany miejsca, przemieszczania się „nie do swoich”, lecz do obcych (a zatem do Polaków). Ten stan uwypukla liminalny wymiar lirycznego zajścia. Bohater-poeta przewozi w ukryciu „perłę stylu”, będącą synonimem własnej poetyki uprawianej w drugim języku (polskim) lub indywidualnego (polskiego) idiomu. „Perła” znajduje się w plecaku „pod podniebieniem krocza”. Umiejscowienie jej w tym miejscu jednoznacznie sprawia, że kojarzy się ona z anatomicznym jądrem (łac. *testis*) (w ten sposób poszerza się wachlarz występujących w wierszu części ciała). Ukryty drogocenny skarb przepada, „stając się łupem” bliżej nieokreślonych funkcjonariuszy. W tym samym momencie liryczne JA rodzi wiersz i umiera. Ceną za „życie” dzieła jest symboliczna śmierć artysty. Poeta-Niemiec, utraciwszy swój idiom, nie może zaistnieć jako autor polskiego wiersza. Choć dał mu szansę istnienia, w pewnym sensie odchodzi ze świata żyjących:

[...]  
rodząc wiersz  
na oczach konduktora  
umieram w pociągu



na zapalenie  
podmiotu lirycznego

*Biografia* jest wyrazistym zapisem doświadczeń jednostki liminalnej, ilustrującym jej egzystencjalne zawieszenie w „pomiędzy”. Przekonuje o tym nie tyle sama liryczna sytuacja podróży, przemieszczania się lub zmiany miejsca, co nade wszystko użyte w wierszu przeciwstawne, wykluczające się kategorie śmierci i narodzin (bycia żywym i umarłym) lub jednoczesnego bycia mężczyzną i kobietą (dwupełciowość). Na płaszczyźnie mowy ten stan dwoistości uwyraźnia różnica rodzaju gramatycznego niemieckiej „die Sprache” i polskiego „języka”.

Do korpusu poetyckich tekstów Lachmanna – uwidaczniających metamorfozy i przejścia lirycznego JA (rozumiane tu jako stany i doświadczenia liminalne) – należy też cykl czterech wierszy opublikowanych w 1994 roku w krakowskim „NaGłosie”. Podwójny numer czasopisma 15/16 został poświęcony polskim i niemieckim twórcom wywodzącym się z Górnego Śląska<sup>11</sup> i zapoczątkował dyskusję na temat literackiego odkrywania tego regionu, „znajdowania tropów i tematów, które w najprostszym sensie byłyby eksplorowaniem stereotypów na temat Śląska lub stanowiły, literacką rzecz jasna, rewoltę wobec tego obrazu” (Jodliński: 7–8). Z uwagi na motywy i tematykę pojawiającą się w umieszczonych w „NaGłosie” tekstach Lachmanna również one zostały włączone do analizy.

*Czas gliwicki*, otwierający serię utworów powstałych w pierwszej połowie lat 90. ubiegłego wieku, składa się z dwóch części i 19 strofoid. Autobiograficzny poemat tworzą liczne reminiscencje, z których zbudowana jest niechronologiczna narracja o losach bohatera lirycznego, który przeżył swoje dzieciństwo i wczesną młodość w tym samym, choć zmieniającym swoje oblicze mieście – w niemieckim Gleiwitz, a następnie w polskich Gliwicach. Utwór został zadedykowany Tadeuszowi Różewiczowi, który – jako były gliwiczanie i autor *Form niepokoju* – również pojawia się w tekście. Dedykację sygnalizują podane inicjały autora *Kartoteki*.

---

<sup>11</sup> Do numeru włączono następujące liryki Lachmanna: *Czas gliwicki, w tym narzuconym języku, dwie głowice, Kurs dla początkujących*.

**Czas gliwicki**

T.R.

I

Co było w tym czasie  
dzieciństwo  
słowne zadęcie  
oko przyszpilone do nieba  
zakrytego chmurą amerykańskich bombowców  
i do radzieckiego czołgu  
pokrytego perskim dywanem  
z mieszkania  
które nie było już mieszkaniem  
a zaplombowanym sejfem  
zepsutych wspomnień  
[...]

*Czas gliwicki* odliczany jest w tekście od jesieni 1944 roku, będącej cezurą w życiu bohatera lirycznego (w biografii Lachmanna jest to moment gwałtownie przerwanej edukacji szkolnej i okres kończący beztroski etap jego dzieciństwa). Pierwsze lata życia człowieka utożsamiane są zwykle z czasem pozbawionym zmartwień. To okres obfitujący w pozytywne wydarzenia, do których często chętnie się powraca. Zaistnienie takich doświadczeń jest uzależnione od poczucia bezpieczeństwa i zaspokojenia emocjonalnych potrzeb dziecka. Dzieciństwo bohatera wiersza – nazywane „słownym zadęciem” – odbiega od oczekiwanego modelu. Występująca w poemacie metafora podaje w wątpliwość beztroskę dziecięcych lat, obnaża i obniża „patos” użytego leksemu nielicującego z losem postaci opisanej w liryku. Wojenna rzeczywistość oraz jej implikacje są zwykle traumatyczną konfrontacją z nieznanym, Obcym, co niweluje jakiegokolwiek poczucie bezpieczeństwa. W tym sensie w utworze mamy do czynienia z jawną antytezą sielskiego dzieciństwa. Jej obrazem, noszącym piętno silnie przeżywanego poczucia obcości, jest „oko przyszpilone do nieba” – zatrzwożony wzrok dziecka wypatrującego nieprzyjacielskich samolotów, które masowo bombardują niemieckie miasto. W wierszu – obok amerykańskich bombowców – poczucie zatrzwożającej niesamowitości wywołuje widok radzieckiego czołgu, który przykuwa wzrok bohatera (dobrze znane są okoliczności pojawienia się Armii Czerwonej na ulicach Gleiwitz w styczniu 1945 roku). W utworze sowiecki tank przykryty jest perskim dywanem zabranym z niemieckiego mieszkania.

W poetyckiej reminiscencji jest to przedmiot pochodzący z domu dziecięcego bohatera, domu, do którego nie można już jednak wejść, gdyż jest zamknięty i zaplombowany (to wydarzenie pojawia się także w biografii poety). Dla chłopca mieszkanie stało się miejscem niedostępnym – „sejsem zepsutych wspomnień” – które w nowej rzeczywistości do niczego już się nie przydadzą (ich ciągłość zostaje przerwana). Ich miejsce zajmuje traumatyczne doświadczenie masowej śmierci, przez co stopień obcości – potęgowany przez repulsywne emocje – wciąż wzrasta. W poetyckiej wizji dzieciństwo to:

[...]  
nic tylko oko  
wtopione w piramidę  
zimnych ciał  
[...]

Obraz „zimnych ciał” – podobnie jak wcześniejsze powidoki obcości – utrwaliły się w pamięci podmiotu jak pojedyncze kadry zarejestrowane okiem kamery.

*Czas gliwicki* obejmuje również moment przyjścia na świat bohatera, który „wykluł się na wysokości wyciętej topoli / przed dworcem / z kukułczego jaja”. Podmiot liryczny – oprócz podania dokładnego miejsca w topografii Gliwic (okolice dworca kolejowego) – przedstawia narodziny jako wyklucie się z jaja podrzuconego przez kukułkę do innego gniazda. Użycie tej metafory wskazuje na sytuację bycia odrzuconym.

Opisany w poemacie okres po zakończeniu wojny również stanowi jawne nawiązanie do istotnych wydarzeń z życia poety. Należą do nich warunkowy chrzest niemieckiego ewangelika w katolickiej parafii pw. Wszystkich Świętych w Gliwicach oraz moment jego pierwszych kontaktów z obcym mu językiem polskim. Kolejne obrazy z dziecięcych lat – zapisane w wierszu w postaci osobnej strofoidy – ukazują zapoczątkowane świadomościowe transformacje, które dotyczą etnicznej tożsamości bohatera:

przepoczwarzał się  
na oczach wiernych  
kościola Wszystkich Świętych  
z Niemca w Polaka  
potem

z Polaka w Niemca  
i tak  
w kółko  
z podziwu godną  
regularnością  
[podkr. P.Ch.]

„Przepoczwarzanie się” to oczywiście pojęcie pochodzące z entomologii, używane w odniesieniu do larw owadów, które przeobrażają się w poczwarkę. Rzeczownik określający ten proces – w potocznym sensie – oznacza też zmianę charakteru lub stawanie się kimś innym. Obraz pochodzący ze świata owadów ukazuje w liryku etniczną transformację, której ulega bohater. Znaczące jest tu miejsce, w której się ona dokonuje, oraz naoczni świadkowie lirycznego zajścia: Są nimi wierni zebrani w katolickiej świątyni pw. Wszystkich Świętych w polskich Gliwicach. W wierszu jest to aluzja do rytuału chrztu, będącego chrześcijańską inicjacją i ceremonią włączenia do wspólnoty wierzących (Maśłowski: 99–109).

Katolicyzm, utożsamiany powszechnie z byciem Polakiem, uświadamia nam, że w liryku nie chodzi w pierwszym rzędzie o wspólnotę wyznaniową, lecz narodową. Trudno nie zgodzić się z przekonaniem, że scena ukazana w tekście stanowi odwołanie do warunkowego chrztu Lachmanna z 10 grudnia 1946 roku. Znając istotne szczegóły z biografii pisarza, wiemy jednak, że sakrament przyjął on po kryjomu, a ceremonia odprawiana przez kapłana-Niemca odbyła się za zamkniętymi drzwiami gliwickiego kościoła, wyłącznie z udziałem niemieckiej rodziny, bez obecności niepotrzebnych (polskich) świadków.

„Przepoczwarzanie się” jest w wierszu zjawiskiem zwrotnym, rozciągniętym w czasie.

Sportretowany tu Niemiec staje się Polakiem, aby za chwilę z Polaka stać się na powrót Niemcem. Przyjmowanie i odrzucanie identyfikacji jest procesem powtarzającym się „w kółko / z podziwu godną / regularnością”. Ukazuje to dynamikę ciągłej zmiany miejsc i ról, skazanie na bycie raz jednym, raz drugim. Bohater nie jest już częścią grupy o dawnym statusie, a jednocześnie nie należy jeszcze do nowej. Jest kimś w „pomiędzy”, trwa samotnie pomiędzy przeciwstawnie definiującymi się przestrzeniami. Ulegając ewolucji, zachowuje

się całkowicie biernie. Nie ma wpływu na to, co dzieje się z nim i w nim. Mówi o tym kolejny fragment wiersza:

przeistoczenie to  
czasami nabierało przyspieszenia  
to w jedną to w drugą stronę  
jak tramwaj  
którym można było  
przejechać pętlą  
cały Śląsk  
[podkr. P.Ch.]

Proces przechodzenia do stanów bardziej złożonych określany jest w wierszu także jako „przeistoczenie”. W języku teologii katolickiej termin ten (łac. *transsubstantiatio*) oznacza cudowną przemianę chleba i wina w Ciało i Krew Chrystusa. Wynika to z przekonania, że po konsekracji „postacie chleba i wina są już tylko «znakami», bo w rzeczywistości nie ma już ani chleba, ani wina, jest jedynie Ciało i Krew Chrystusa” (Grześkowiak: 176–177). W dalszej części wiersza obecne są także aluzje do chrześcijańskich obrzędów paschy obchodzonych w trakcie Wielkiego Tygodnia, będących pamiątką przejścia Mesjasza ze śmierci do życia. Ukazuje to następujący fragment *Czasu gliwickiego*, w którym Zbawiciel jest Polakiem:

gdy wracał z wypiekami na twarzy  
[...]  
polski Chrystus  
miał już zdjętą fioletową przepaskę  
[...]

Dynamika liminalnych doświadczeń znajduje swą analogię także w obrazie przemieszczania się po górnośląskiej aglomeracji. Przemiana przebiegała raz wolniej, raz szybciej, jak jazda tramwajem, który czasami przyspiesza lub zwalnia. Dzieje się tak bez względu na obrany kierunek jazdy. Nie bez znaczenia jest, że trasa prowadzi do punktu wyjścia. Pojazd porusza się po pętli, którą można było „przejechać cały Śląsk”. Przemieszczanie się nie wykracza zatem poza określoną przestrzeń, co przypomina poruszanie się po okręgu, z którego nie można się wydostać, jakby był on zakłęty.

*Czas gliwicki* ukazuje również zaznajamianie się bohatera z nowym językiem, którego intensywnie uczy się w przyspieszonym trybie. Przystawianiu go towarzyszy wypieranie pierwotnego języka niemieckiego. Posługiwanie się niemczyzną jest od tej pory karygodne i złe.

[...]  
przez cały rok szkolny  
[...] uczył się obcego języka  
łamiąc sobie  
własny  
i tłumiąc drożną chęć  
obcowania z tym ostatnim  
w kryjówce rozumu

Z biografii pisarza wiemy, że we wrześniu 1945 roku, nie mając odpowiedniego przygotowania, trafił do polskiej szkoły, w której musiał posługiwać się obcą polszczyzną, przy jednoczesnym zadawaniu swego rodzaju gwałtu na języku własnym, rodzimym<sup>12</sup>. Nawiązują do tego cytowane wyżej słowa: „uczył się obcego języka / łamiąc sobie / własny”. Kolejny raz poezja Lachmanna wykorzystuje dwuznaczność rzeczownika „język” – w znaczeniu narządu mowy i systemu znaków dźwiękowych służącego porozumiewaniu się. W wierszu swoista ambiwalencja uwidacznia się też w tłumieniu naturalnej chęci posługiwania się pierwotnym językiem. Już sama chęć myślenia w nim lirycznemu bohaterowi wydaje się „drożna”, gdyż grozi przekroczeniem ustalonego porządku. Przypomnijmy: w przestrzeni publicznej Śląska mówienie po niemiecku po wojnie było zakazane. W tekście wypieranie go odbywa się w „kryjówce rozumu”, a więc potajemnie, w ukryciu, także przed samym sobą. Sygnały rodzącej się ambiwalencji pojawiają się również w zakończeniu wiersza. Nowy język jest zarazem „swój” i „obcy”. Jest mową „rozdwojoną w czasie”, gdyż w życiu bohatera-Niemca pojawiła się dopiero w okresie mrocznego gliwickiego dzieciństwa – dokładnie wówczas, gdy śląskie miasto nosiło już polską nazwę.

---

<sup>12</sup> Tuż po zakończeniu II wojny światowej sytuacja dzieci mówiących tylko po niemiecku dotyczyła wschodnie prowincje Trzeciej Rzeszy, które na mocy decyzji ZSRR, USA i Wielkiej Brytanii przypadły Polsce i w retoryce komunistycznej nazywane były Ziemiemi Odzyskanymi.

## Powtórne narodziny

Z konstruowaniem mitu własnego losu – którego punktami zwrotnymi są liminalne sytuacje przejścia – mamy też do czynienia w wierszach autobiograficznych, takich jak *Metamorfoza* (Lachmann, 2010: 255) lub *Gliwice* (Lachmann, 1994: 111–112). Istnieje między nimi wiele analogii. Oprócz tego teksty są wobec siebie komplementarne. Jednocześnie ukazują ruchomość sensów i znaczeń nadawanych wybranym wydarzeniom z życia pisarza. Ustalenia tożsamościowe, identyfikacyjne nie zawsze mają status ustaleń trwałych i niepodlegających negocjacji.

### **Metamorfoza**

Gleiwitz-Gliwice  
przechrzczone w tym  
samym dniu  
co on

pod nowym szyldem  
poczuł swobodę  
innego istnienia  
nabrał pewności  
nie siebie

niewinny  
i nowo  
narodzony

zaczął kwilić  
po polsku

Tytułową metamorfozę niemieckiego miasta Gleiwitz na polskie Gliwice nazwano w wierszu „przechrzczeniem”, które dokonało się w tym samym czasie, co „konwersja” bohatera lirycznego. Zwróćmy uwagę, że *Metamorfoza* wykorzystuje dwa spośród kilku znaczeń imiesłowu „przechrzczony”, który sugeruje nie tylko zmianę wyznania, ale również nadanie jakiejś rzeczy, miejscu bądź osobie innej nazwy, imienia lub nazwiska. Taką zmianę sugerują w wierszu dwie pisane łącznie nazwy jednej miejscowości – „Gleiwitz-Gliwice”. Wiadomym jest, że z początkiem 1945 roku górnośląskie miasto przeszło głębokie przeobrażenia nie tylko w przestrzeni symbolicznej (nowe nazwy budynków, ulic i placów).

W dużej mierze wymienili się również jego mieszkańcy, władze i język, którym posługiwano się dotychczas w sferze publicznej. W wierszu miasto i bohater utworu zostali „przechrzczeni” tego samego dnia. Zestawienie obu figur oraz spłót wydarzeń wyraża analogię losów, uwidacznia przechodzenie podobnych stanów. Uwzględniając biograficzne konteksty nietrudno się domyślić, że „przechrzczenie” oznacza konwersję z ewangelicyzmu (utożsamianego na Śląsku z żywiołem niemieckim) na katolicyzm, powszechnie łączony z polskością. Kwestie wyznaniowe są tylko jego pretekstem, gdyż w utworze nie mówi się o sprawach konfesji, lecz początku stawania się kimś innym, i zmianie języka.

Podmiot liryczny sytuuje dzień chrztu w momencie, gdy górnośląskie miasto zaczęło już nosić polską nazwę. Wyrażają to ironiczne słowa, wskazujące na palimpsestowy charakter Gliwic, przeniesiony na postać bohatera wiersza:

[...]  
pod nowym szyldem  
poczuł swobodę  
innego istnienia  
[...]

Ze źródeł historycznych wiemy, że błyskawicznie przeprowadzona akcja zamiany niemieckiego nazewnictwa na polskie dokonała się w Gliwicach w kwietniu 1945 roku (Tracz: 285). I właśnie tutaj uwidacznia się kreowanie mitu własnego losu poety, którego warunkowy katolicki chrzest odbył się półtora roku później (w grudniu 1946) i był ceremonią przeprowadzoną przez niemieckiego kapłana w języku niemieckim. Tym samym rytuał przejścia nie spowodował zmiany imienia konwertyty z Petera na Piotra, co stało się jednak w przypadku utrwalonego w wierszu „przechrzczenia” niemieckiego miasta Gleiwitz, które otrzymało polską nazwę Gliwice.

Metamorfoza bohatera, którą uruchomił rytuał, polega w wierszu na rozpoczęciu „innego istnienia”, na stawaniu się kimś innym, na zmierzaniu w innym kierunku niż ten dotychczas. Przekonuje o tym odwrócony sens frazy: „nabrał pewności / nie siebie” [podkr. P.Ch.], która implikuje także poczucie i stan utraty pewności, a które wynikają niewątpliwie ze zmiany języka, co sygnalizuje ironiczna pointa utworu. Dzieje się tak, gdyż zakaz posługiwania się swoją pierwotną mową jest odbierany przez osoby bilingwalne jako odbieranie



im prawa do bycia sobą, do bycia autentycznym. W tym sensie „obligatoryjne mówienie” w drugim języku daje poczucie stawania się kimś innym.

Narodzenie się na nowo to podstawowy symbol liminalności nieobcy przecież teologii chrześcijańskiej. Ten wątek wprowadza do tekstu następny element mitologizujący. Powtórny chrzest uruchamia w wierszu zmianę języka niemieckiego na polski. Dzieje się tak, gdyż – w groteskowym ujęciu – „nie-winne” (uwolnione z grzechów) nowo narodzone (a zatem stające się od tej chwili nową osobą) dziecko zaczęło „kwilić po polsku”. Przypomnijmy, że Lachmannowi udzielono powtórnego chrztu w wieku 11 lat, a więc w okresie poniemowlęcym.

Mitologizacja własnego losu w *Metamorfozie* wykazuje wiele podobieństw z ostatnim analizowanym wierszem pod tytułem *Gliwice*. Zwróćmy przy tym uwagę, że w różny sposób ujęto tu moment narodzin lirycznego JA – znany także z przywołanego wcześniej utworu *Czas gliwicki*. Pomiędzy dwoma ostatnimi tekstami, powstałymi na początku lat 90. ubiegłego wieku, widoczne są ślady przesuwania znaczeń faktów biograficznych, na przykład związanych z miejscem przyjścia na świat.

### **Gliwice**

[...]

urodziłem się  
w koronie topoli  
ściętej pod dworcem  
która nazywała się  
*Pappel*

miałem dziesięć lat  
gdy w kościele Wszystkich Świętych  
przed renesansowym ołtarzem  
urodzono mnie  
po raz drugi  
kwiliłem po polsku  
jak przystało  
na przyszłego mieszkańca  
[...]<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Wiersz pod zmienioną nazwą ukazał się także w „Przeglądzie Politycznym”. Zob.: P. Lachmann, *Miasto niczyje* (2000: 53). Niniejsza wersja tekstu różni się od pierwotnej nie tylko

W cytowanym wierszu podmiot liryczny urodził się w koronie topoli, a nie na jej wysokości, jak przedstawia to *Czas gliwicki*. Lokalizacja miejsca urodzenia przywołuje obraz ptaka, który buduje swoje gniazdo na gałęziach drzewa. Ścięta topola pod dworcem może być aluzją do odebranego mieszkania zlokalizowanego nieopodal stacji kolejowej. Fragment o narodzinach – paradoksalnie – wskazuje przede wszystkim na śmierć starego świata, którego już nie ma, tak jak drzewa, które ścięto – aby je nazwać, podmiot wiersza sięga do rezerwuaru pierwotnego języka, w którym topola nazywa się *Pappel*. Wiersz jasno mówi o tym, że powtórne narodzenie się lirycznego JA oznacza śmierć dawnego mieszkańca Gleiwitz i jednoczesne przyjście na świat gliwiczana, a narodziny są utożsamiane z powtórny chrztem. Wskazuje na to dobitnie miejsce, czyli kościół farny pw. Wszystkich Świętych w Gliwicach (najstarsza i najznamienitsza świątynia miasta) oraz jej kilkusetletni ołtarz.

W liryku moment rzeczywistych narodzin bohatera i końca niemieckiego świata został przeciwstawiony powtórnemu urodzeniu się w polskich Gliwicach (podobny opis znajdujemy w *Czasie gliwickim*). Nie pada tu jednak słowo „chrzest”, do którego bezpośrednio nawiązuje *Metamorfoza*. Dzieje się tak, choć we wcześniej omówionych utworach pojawia się nazwa katolickiej świątyni w Gliwicach, w której przyjęto Lachmanna do nowej wspólnoty wierzących.

W ostatnim z analizowanych tekstów motywy mitologizujące losy autora są następujące: po pierwsze czas historyczny – rok 1945, a nie 1946 – na początku którego Gleiwitz przestało być niemieckim miastem. Po drugie wiek bohatera – 10 a nie 11 lat – oraz po trzecie jego „polskie kwilenie” (czynność nietypowa dla nastolatka). Nowym akcentem – nieobecnym we wcześniej przytoczonych lirykach – jest postać przyszłego mieszkańca Gliwic, jakim staje się liryczne JA. Ceremonia kościelna, poprzedzająca włączenie go do społeczności polskich mieszkańców śląskiego miasta, jest rytuałem przejścia.

---

tytułem, lecz także większą liczbą wersów. Wynika to ze skrócenie wcześniejszych całości wiersyfikacyjnych i utworzenia nowych.

\*\*\*

Metamorfozy podmiotu wyraźnie uwidacznia wiersz *Biografia* z 1979 roku. W liryku w wieloraki sposób – ujawniają się ambiwalencje, granice, progi i figury „podwojonego życia” lirycznego JA. Należą do nich dwa różne języki-domy (w rozumieniu Martina Heideggera), obrazy umierania i rodzenia się, ale także rozmnożone ciało i obojnactwo (jednoczesne bycie mężczyzną i kobietą), będące charakterystycznymi symbolami liminalności, której wyrazistymi reprezentacjami w liryku są także: przechodzenie od swoich do obcych, przemieszczanie się, czynność podróżowania, pokonywania granic (kontrola celna), a w końcu symboliczne odchodzenie ze społeczności żywych do świata umarłych. Istotna jest ukazana w wierszu jednoczesność umierania i rodzenia się, wskazująca na egzystencjalny stan zawieszenia. Dodajmy, że samo trwanie „pomiędzy” dwoma językowymi domami to dla podmiotu „śmiercionośny dualizm”.

W lirycy Lachmanna wczesnych lat 90. kluczowym motywem uruchamiającym transformację oraz intensyfikującym stany i doświadczenia liminalne w osobowości twórczej jest ceremonia kościelna w katolickiej świątyni pw. Wszystkich Świętych w Gliwicach. Jednocześnie jest ona jednym z głównych wątków mitologizujących los pisarza. Przedstawiają to wiersze *Czas gliwicki* oraz *Gliwice*. Utwór *Metamorfoza* dopowiada, iż chodzi tu o powtórny chrzest. Rytuał, stanowiący moment przejścia, nie odnosi się w wierszach do treści konfesyjnych, lecz akcentuje – uruchamiane przez ryt – zmiany świadomościowe i językowe (moment przeobrażania się w inną osobę i pojawienie się nowego języka). Moment liminalny – nazywany też ponownymi narodzinami – staje się katalizatorem przekształceń tożsamościowych. Daje początek długotrwałemu stanowi płynnego przechodzenia od jednej do drugiej identyfikacji narodowej, bycia raz jednym (Niemcem), raz drugim (Polakiem), nasilania i słabnięcia tych zmian oraz ich ciągłej wymienności (*Czas gliwicki*). Świadczy to o znoszeniu się dotychczasowych granic tożsamościowych.

W wierszu *Gliwice* ceremonia kościelna jest momentem poprzedzającym przyjęcie neofity do wspólnoty polskich mieszkańców miasta. Czasowe umiejscowienie chrztu w 1945 roku, a więc w chwili dziejowego przełomu w historii

Gliwic, tworzy paralelę między losem bohatera lirycznego a biografią miasta. Rytuał „uruchamia” też drugi język (polski), co ukazywane jest w sposób ironiczny i groteskowy. Zmiana języka „towarzyszy” przemianom tożsamości; oba procesy przebiegają analogicznie. Tym samym graniczna przestrzeń mowy staje się polem silnych napięć. W poezji Lachmanna konflikt narodów i języków jest głęboko autobiograficznym, niemal „założycielskim” doświadczeniem osobowości i świata dwujęzycznego pisarza.

### Bibliografia

- Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.
- . *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010.
- Bollack, Jean. „Voraussetzungen zum Verständnis der Sprache Paul Celans”. *Paul Celan. „Atemwende“*. *Materialien*. Hg. Gerhard Buhr, Roland Reuß. Übers. von Christiane Bohrer und Jean Bollack. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991.
- Burszta, Wojciech J. *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*. Poznań: Zysk i S-ka, 1998.
- Chojnowski, Przemysław. „Życie w «pomiędzy»”. Rys biograficzno-artystyczny Piotra (Petera) Lachmanna”. *Prace Literaturoznawcze* III (2015): 129–154.
- Copik, Ilona. „Gliwice i «genius loci» – fenomen miasta w literaturze”. *Studia Śląskie* 73 (2013): 79–94.
- Grzeškowiak, Jerzy. *Eucharystia. Miłość odkrywana krok po kroku*. Kraków–Bydgoszcz: Ikona, 2016.
- Guldin, Rainer. *Körpermetaphern: zum Verhältnis von Politik und Medizin*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000.
- Heidegger, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Gunther Neske, 1994.
- . *W drodze do języka*. Tłum. Janusz Mizera. Warszawa: Aletheia, 2007.
- Heinz, André V. „Etwas kommt dazwischen”. *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*. Hg. André V. Heinz, Michael Pfister. Zürich: Museum für Gestaltung, 1998. 11–20.
- Jodliński, Leszek. „Od wydawcy”. *Rocznik Gliwicki* XXI (2009): 7–8.

- Lachmann, Piotr. „Biografia”, „Trumna Heideggera”. *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956*. Red. Krzysztof Karasek. Warszawa: Iskry, 1997. 260–264.
- „Czas gliwicki”, „w tym narzuconym języku”, „dwie głowice”, „Kurs dla początkujących”. *NaGłos* 15/16 (1994): 65–71.
- „Gliwice”. *NaGłos* 17 (1994): 111–112.
- „Kurs dla początkujących”. *Pogranicza* 1 (2001): 15.
- „Miasto niczyje”. *Przegląd Polityczny* 43 (2000): 53.
- *Mniejsze zło*. Warszawa: Przedświt, 1991.
- *Niewolnicy wolności*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983.
- *Wywołane z pamięci*. Olsztyn: Borussia, 1999.
- „Zgoda narodów”. *Borussia* 16 (1998): 12.
- Lachmann, Peter Piotr. „Dwa języki”. *Zarys* 7 (2008): 35–36.
- „Metamorfoza”, „\*\*\* Mieszkać w mieście...”. *Do przyjaciela wroga. Niemcy w poezji polskiej*. Red. Piotr Roguski. Katowice: Śląsk 2010. 255, 260–261.
- Magazyn Kulturalny Zarys / Kulturmagazin Zarys. <http://www.zarys.de> [dostęp: 15.11.2016].
- Masłowski, Michał. „Chrzest jako rytuał inicjacji”. *Znak* 654 (2009): 99–109.
- Parandowski, Jan. *Mitologia Greków i Rzymian*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1989.
- Tracz, Bogusław. „Propaganda komunistyczna i ideologizacja przestrzeni publicznej Gliwic”. *Władza, polityka i społeczeństwo w Gliwicach w latach 1939–1989*. Red. Bogusław Tracz. Katowice–Gliwice: IPN, 2010. 283–325.
- Turner, Victor W. *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*. Tłum. Wojciech Usakiewicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*. Tłum. Ewa Dzurak, wstępem opatrzyła Joanna Tokarska-Bakir. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010.
- *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1969.
- Van Gennep, Arnold. *Les rites de passage*. Paris: Nourry, 1909.
- *Obrzędy przejścia*. Tłum. Beata Biały, wstępem opatrzyła Joanna Tokarska-Bakir. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.

## Liminal States and Experiences in Peter/Piotr Lachmann's Poems

### Summary

The article focuses on the problem of liminality (transition / change of state), transformation as well as multiplicity of self which characterize the entire work of the bilingual, German-Polish writer Peter/Piotr Lachmann. Those liminal states are strongly connected with the complex issue of the ethnic identity of the poem's hero and at the same time with building the poet's myth. These key aspects of his literary output are presented on the example of selected texts from 1979–1994.

**Keywords:** comparative literature, liminality, identity, bilingualism, Peter/Piotr Lachmann, Gleiwitz/Gliwice

**Słowa kluczowe:** literatura porównawcza, liminalność, tożsamość, bilingwizm, Peter/Piotr Lachmann, Gleiwitz/Gliwice

Natalia Gendaj-Hernik

Uniwersytet Szczeciński

## **Podróżnicy-regionaliści. Podróże intelektualne do Argentyny a badania regionalne**

Od połowy XIX wieku stolica Argentyny rozpoczęła intensywny proces modernizacji. Głównymi czynnikami odpowiedzialnymi za ten rozwój są dynamiczny wzrost gospodarczy, zwiększenie znaczenia prasy oraz napływająca fala imigrantów. To właśnie ten ostatni element zaważył na kulturowej specyfice jednego z największych krajów Ameryki Południowej, tworząc syntezę Europy oraz obu Ameryk. Kultura zza oceanu przenikała do kraju na różne sposoby: przez wymianę dóbr, podróże Argentyńczyków, wizyty europejskich i amerykańskich intelektualistów, ale przede wszystkim poprzez przyrost społeczności imigracyjnej.

Nasilony proces migracyjny rozpoczął się około roku 1870 i trwał nieustannie do początku pierwszej wojny światowej, a następnie ponownie wzmógł się tuż po jej zakończeniu. Sprzyjające warunki zapewnił zapis w konstytucji z 1853 roku, w którym państwo deklarowało chęć przyjęcia europejskich imigrantów (Martinez: 1). Przychylne prawo i pomoc finansowa rządu sprawiły, że Buenos Aires lat dwudziestych było miastem w przewadze imigranckim (Lopez: 14). Ariana Huberman początek tej fali datuje jeszcze wcześniej, bo na koniec lat pięćdziesiątych, wskazując, że od roku 1857 do 1914 przybyło do Argentyny około 3 300 000 imigrantów, natomiast apogeum napływu sytuuje między 1880 a 1910 rokiem (Huberman: 287). Do wybuchu pierwszej wojny światowej trzech na czterech mieszkańców Buenos Aires miało imigranckie

korzenie. W kolejnych latach wzrost przyływu ludności z Europy odnotowano tuż po wojnie domowej w Hiszpanii w 1939 roku oraz pod koniec drugiej wojny światowej. Wśród imigrantów znalazło się również wielu ówczesnych intelektualistów, m.in. austriacki pisarz żydowskiego pochodzenia Stefan Zweig, hiszpański filozof i socjolog José Ortega y Gasset<sup>1</sup>, a także polski pisarz – Witold Gombrowicz. Aby zrozumieć, jak ważne miejsce zajmowali podróżnicy i czasowi imigranci w środowisku intelektualnym Buenos Aires, z pewnością należałoby dokładniej prześledzić recepcję ich pobytów: zarówno jako osobne studium badawcze, jak i ujmując ich wizyty w perspektywie pewnego fenomenu. Warto w tym miejscu przybliżyć chociażby atmosferę, jaka panowała w kręgach literackich oraz jak odzwierciedlała się ona na łamach prasy. Nie chodzi jednak o dowiedzenie, że wizyty kilku europejskich i północnoamerykańskich myślicieli miały decydujący wpływ na kształtowanie tożsamości i kultury narodowej Argentyny, lecz raczej umiejscowienie tego faktu w ogólnym obrazie zachodzących w kraju zmian kulturowych. Lata 20. i 30. XX wieku to okres, w którym dochodziło do synergii wielu elementów: podróży intelektualistów, głoszonych przez nich wykładów, rosnącego grona studentów-kosmopolitów, a także artykułów publikowanych z tej okazji w prasie. Znaczący wpływ miał również wzrost zainteresowania przekładami obcojęzycznych filozofów (García Pinto: 83).

Kreowanie środowiska intelektualnego Ameryki Południowej przez europejską i północnoamerykańską inteligencję nie odbywało się w sposób nieuświadomiony czy przypadkowy. Jednym z celów podróży intelektualistów było ożywienie i przeszczepienie idei czasopism literackich jako pewnego rodzaju forum dyskusyjnego bieżących tematów filozoficznych i estetycznych. Takim czasopismem stała się między innymi ufundowana w 1915 roku „Revista de Filosofía”, zbierająca głosy myślicieli z różnych stron świata: Alberta Einsteina, Romain Rollanda, Herberta G. Wellsa, argentyńskiego pisarza narodowego Domingo Sarmiento czy właśnie José Ortegi y Gasset. Czasopismo to, nowatorskie dla intelektualnego środowiska Buenos Aires, łączyło w sobie różne perspektywy poznawcze (naukową, socjologiczną, psychologiczną czy literacką) w jednym podstawowym celu: „estudiar problemas de cultura superior e ideas

---

<sup>1</sup> Ortega y Gasset odwiedził ją trzy razy, kolejno w: 1916, 1928 i 1941 roku. Ostatnia wizyta miała charakter krótkiej emigracji związanej z następstwami wojny domowej w Hiszpanii.



generales que exceden los límites de cada especialidad científica” (Biagini: 149)<sup>2</sup>. Podobnym narzędziem pedagogicznym, mającym na celu kosmopolityczne ukierunkowanie środowiska inteligencji Buenos Aires, miało być czasopismo „Sur”. Fundatorką i założycielką magazynu była Victoria Ocampo, która patronowała również towarzystwu kulturalnemu „Amigos del Arte”. Magazyn powstał w 1931 roku, a jednym z redaktorów został przyjaciel patronki, Jorge Luis Borges, natomiast współpomysłodawcą był Waldo Frank. Amerykański aktywista widział rolę czasopisma nieco inaczej: bardziej jako narzędzie polityczne niż – czym się ostatecznie okazało – miejsce publikacji współczesnych tekstów literackich, mimo to brał czynny udział w pracach nad pierwszymi jego numerami (Lojo: 79)<sup>3</sup>. Sam tytuł czasopisma Soledad Ortega, córka hiszpańskiego filozofa, przypisuje z kolei swojemu ojcu: miał on zaproponować nazwę podczas jednej z transatlantyckich rozmów telefonicznych z Victorią (Ortega 1984: 12). Większość podróżników intelektualnych – tu jednym z wyjątków będzie Witold Gombrowicz – została do Argentyny zaproszona w celu wygłoszenia wykładów, które, co warto podkreślić, odbywały się zazwyczaj przy pełnym audytorium. Mimo popularności prelekcji gości zza oceanu, do samych refleksji na temat problematyki argentyńskiej i południowoamerykańskiej lokalne środowisko intelektualne nierzadko podchodziło z rezerwą.

Argentyński pisarz Pablo Rojas Paz w humorystyczny sposób skomentował na łamach popularnego magazynu literackiego „El Hogar” skłonność obcokrajowców do formułowania sądów na temat duszy argentyńskiej:

Todos los extranjeros más o menos ilustres que visitan el país se creen obligados a decir unos cuantos disparates acerca de cómo es el argentino. Hoover, con visitas arancelarias, dirá que la Argentina es la canasta de pan del mundo. Keyserling,

---

<sup>2</sup> „Studiować zagadnienia wysokiej kultury oraz ogólnych idei, które wykraczają poza jedną specjalność naukową.” (tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, własne – N.G.-H.)

<sup>3</sup> „Mi alianza cultural no pasó de ser un sueño. Mi concepción de la revista como organismo era ajena a Victoria, a quien también le resultaban ajenos la mayoría de los autores norteamericanos e hispanoamericanos [...] La revista Sur publicó muchos buenos trabajos, pero se mantuvo al margen de lo que yo anhelaba y de lo que el hemisferio necesitaba” („Moje marzenie o pakcie kulturalnym nie stało się rzeczywistością. Mój pomysł na czasopismo, które byłoby organizmem [współpracy] było obce Victorii, tak jak obca była jej większość pisarzy północno- i południowoamerykańskich [...] Czasopismo Sur opublikowało wiele dobrych tekstów, ale było na marginesie tego, czego ja pragnęłam i czego ta półkula potrzebowała”).

después de escuchar las desoladoras canciones norteañas y de advertir que la gente se presenta diciendo 'Un amigo', infiere que éste es el país de la tristeza y la amistad. Frank, después de haber volado en aeroplano por toda la república, viene a decirnos que somos un país capturable. Ortega y Gasset, que olvidó su filosofía en el Hall de Plaza Hotel, advierte ahora que somos guarangos, vanidosos, egoístas (Biagini: 184)<sup>4</sup>.

Negatywne głosy docierały również z salonów Victorii Ocampo, *nomen omen* inicjatorki większości spotkań. Założycielka „Sur”, od lat zafascynowana filozoficznymi traktatami Hermanna Keyserlinga, niemieckiego filozofa i geologa, doprowadziła do jego wizyty w Argentynie w 1929 roku. Przyjazd popularnego wówczas intelektualisty okazał się być jednak wielkim zawodem. Nie tylko witalna osobowość Keyserlinga nie współgrała z metafizyką jego pism, ale również oparte na binarnych opozycjach teorie kosmogoniczne wydały się intelektualistce wręcz absurdalne. Rozważania filozofa na temat korelacji kobiecej psychiki z naturą płazów (w szczególności kobiet południowoamerykańskich), Ocampo określiła sformułowaniem *elefantiasis interpretativa*, dobitnie wskazując, iż uważa tok rozumowania Keyserlinga za logicznie niezborny (Lojo: 361). Z podobną niechęcią odnoszono się do niektórych sądów zawartych w tekstach Ortegi y Gasseta. Za przykład posłużyć może komentarz, jaki Ortega y Gasset wygłosił na temat jakości literatury argentyńskiej: „En el mundo hispanoamericano la mayor parte de los escritores es de tan liviana condición intelectual, tan poco enterada de las cosas y tan audaz para hablar de ellas, que es peligrosa la circulación de las personas un poco más cabales” (Ortega y Gasset: 374)<sup>5</sup>. Według hiszpańskiego filozofa lokalnym intelektualistom brakowało przede wszystkim pewnej dojrzałości i stateczności myśli, którą cechowali się ich europejscy towarzysze. Ortega y Gasset nie poprzestawał jedynie na krytyce

---

<sup>4</sup> „Wszyscy, co znamitsi, obcokrajowcy, którzy odwiedzają nasz kraj, czują się w obowiązku powiedzieć kilka nonsensów na temat tego, jaki jest Argentyńczyk. Hoover, podczas swoich wizyt w sprawie ceł, powie, że Argentyna to koszyk z chlebem świata. Keyserling, po tym, jak przeleciał aeroplanem nad całą republiką, mówi nam, że jesteśmy krajem, który da się uchwycić. Ortega y Gasset, który zapomniał swoją filozofię w holu Plaza Hotel, twierdzi, że jesteśmy prymitywni, próżni, egoistyczni”.

<sup>5</sup> „W świecie hispanoamerykańskim większość pisarzy jest tak słabej formy intelektualnej, jest tak mało zorientowana w rzeczach, o których tak śmiało mówi, że niebezpieczny jest ruch osób trochę mądrzejszych”.

lokalnych intelektualistów: zarzut niedojrzałości i marazmu kierował właściwie do wszystkich mieszkańców Argentyny, posuwając się do generalizujących, zdaniem buenosariańskiej elity, wniosków na temat ich kraju (Biagini: 183). Sami autorzy-podróżnicy wydawali się jednak z reguły nie dostrzegać sceptycznej recepcji ich wizyt, prezentując w swych pracach współczesne warianty toposu skromności. Keyserling zapewniał, iż głównym beneficjentem medytacji nad Ameryką jest on sam („No vine para enseñar, sino para aprender” – Keyserling: 12<sup>6</sup>), z kolei Waldo Frank widział w swojej wizycie zysk przede wszystkim dla własnego kraju: „Esta misión, como todos saben, consiste en esforzarme por entender los problemas argentinos y por decir lo que siento sobre mi propio país, sobre Argentina y sobre el Mundo” (Frank: 100)<sup>7</sup>. Wrażenie pewnej protekcjonalności w zachowaniu europejskich i amerykańskich intelektualistów może wynikać z poczucia pełnienia przez nich konkretnej roli – nośnika kulturowego. Stąd też podróżnicy czuli się wręcz zobowiązani do poruszania tematu amerykańskiej i argentyńskiej tożsamości, a ogólna aprobatą i entuzjazm ze strony mieszkańców Buenos Aires tylko umacniał w nich przekonanie o misyjnym charakterze ich podróży. Kiedy wykłady prowadzili Ortega y Gasset czy Frank, audytoria pękały w szwach, o czym, bez przesadnej skromności, donosili sami autorzy. Również spotkania Keyserlinga w towarzystwie Amigos del Arte czy w uczęszczanym przez stołeczne elity Jockey Clubie cieszyły się niezwykłą popularnością. Źródłem popularności tego ostatniego filozofa można doszukiwać się nie tylko w aktualności poruszanej przez niego problematyki, ale również w zdolnościach językowych: filozof władał kilkoma językami w stopniu umożliwiającym mu wygłaszanie wykładów. Z pewnością zainteresowania przysparzało mu również to, że zamiast teoretycznego systemu filozoficznego postulował on w pewnym sensie filozofię stosowaną, szukającą odpowiedzi na zagadnienia istotne „tu i teraz” (Moreno). Podobnymi zdolnościami oratorskimi cieszył się również Ortega y Gasset, który talent do prowadzenia wykładów mógł odziedziczyć po ojcu, pisarzu i dziennikarzu José Ortedze Munilla.

Gombrowicz, który do Argentyny przybył nieco później niż pozostali wymienieni intelektualiści, bo w roku 1939, nie uczestniczył bezpośrednio

---

<sup>6</sup> „Nie przybyłem, aby nauczać, lecz aby uczyć się samemu”.

<sup>7</sup> „Misja ta, jak wszyscy wiedzą, polega na wysiłku, by zrozumieć problemy Argentyńczyków oraz aby powiedzieć, co myślę o moim własnym kraju, o Argentynie i o świecie”.

w toczącym się dyskursie. Jak sam wielokrotnie podkreślał, pozostawał też poza głównym nurtem intelektualnego środowiska Buenos Aires. Polski autor nie miał też wielu okazji do udzielania się publicznie czy drukowania w prasie, a jego aktywność intelektualna objawiała się Argentyńczykom głównie w postaci tłumaczonych opowiadań i powieści<sup>8</sup>. Mimo to pisarz dobrze orientował się w aktualnych tematach poruszanych w środowiskach intelektualnych metropolii (Freixa Terradas). Pozostawiony na marginesie, nieco spóźniony, by brać udział w toczącym się dyskursie, Gombrowicz znajduje idealną pozycję obserwatora i komentatora, który swobodnie czerpie z tekstów rozpowszechnionych i znanych w kulturalnym obiegu Buenos Aires. Tym samym, jak podkreśla jeden z bohaterów powieści *Sztuczne oddychanie* Ricarda Piglia, Gombrowicz dołącza do długiego pochodu Europejczyków, którzy zaaklimatyzowali się na Nowym Kontynencie i którym „zawdzięcza Argentyna najpotężniejszy kompleks niższości, z jakim musiała sobie radzić którakolwiek kultura narodowa od czasu zajęcia Hiszpanii przez Maurów” (Piglia: 110). Wymienieni autorzy nie zaliczają się do kręgu typowych podróżopisarzy, mimo to teksty będące owocem ich wizyty w Ameryce Południowej można przyporządkować do podróżopisarstwa czerpiącego z XIX-wiecznej tradycji gatunku. Próbując porównać eseje, dzienniki i wspomnienia podróżujących do Argentyny intelektualistów, odnajdziemy kilka stałych elementów. Nie tylko podejmują oni te same tematy – wpływ krajobrazu na duszę argentyńską, budowa struktur społecznych, związek Starego i Nowego Świata – ale również dokonują tego w podobnej formie, na przykład za pomocą porównań. Próba uchwycenia pewnych analogii badanego obszaru widoczna jest niemalże we wszystkich tekstach podróżniczych.

Chęć porównania nowej przestrzeni do czegoś znajomego zarówno autorowi, jak i czytelnikowi, wynika chociażby z pewnej potrzeby nadania skali lub charakteru opisywanego miejsca lub zdarzenia. Ta naturalna skłonność pozwala na wykorzystanie aparatu badawczego zbliżonego do tego, z którego korzystają badacze kultury, na przykład z dziedziny studiów regionalnych (*area studies*), szczególnie gdy weźmiemy pod uwagę ich komparatystyczny aspekt.

Porównawcze badania regionalne (*comparative area studies*) stają się w ten sposób przydatnym narzędziem do analizy tekstów o tematyce

---

<sup>8</sup> Teksty Gombrowicza publikowane w argentyńskiej prasie oraz ich recepcję przez argentyńskich czytelników porusza między innymi Klementyna Suchanow i Pau Freixa Terradas.

społeczno-kulturalno-politycznej danego obszaru. Biorąc pod uwagę, że studia regionalne zakładają perspektywę zewnętrznej obserwacji, jednym z gatunków, które poddada się z łatwością takim narzędziom analitycznym, będzie właśnie „podróż intelektualna”. Podobnie jak w wypadku badań regionalnych, również i tutaj mamy do czynienia z uwypukleniem tematyki społecznej, kulturowej i wielokrotnie – politycznej. Przypomnijmy definicję „podróży” Janiny Kamionki-Straszakowej, w której, obok opisu marszruty i światopoglądu autora-podróżnika, cechą charakterystyczną podróży literackiej jest pewien rys naukowości i interdyscyplinarności:

Wśród cech konstytutywnych XIX-wiecznego opisu podróży wymienia się [...] wieloplanowość i różnorodność materiału tematycznego (opisy podróży łączą w sobie elementy historii, statystyki, geografii, socjologii, przyrodoznawstwa, etnografii, a zatem wiedzy o obyczajach, normach życia społecznego, stosunkach społecznych i politycznych, opisy kraju, mieszkańców, klimatu, krajobrazu, sposobów życia, myślenia, gospodarowania... (Kamionka-Straszakowa: 699)

Kierunek ten wydaje się właściwy szczególnie wtedy, gdy przyjrzymy się literackim tekstom i źródłom, do których nawiązują. Socjologiczna perspektywa José Ortegi y Gassetta czy polityczne spojrzenie na Amerykę Waldo Franka stanowią próbę ujęcia kontynentu w pewne koncepcje myślowe, które pod względem aparatu metodologicznego zbliżone są do studiów regionalnych. Również psychologiczne próby analizy kontynentu oraz historyczna perspektywa roli Ameryki, według Stefana Zweiga wpisują się w tematykę, która interesować może regionalistów. Jeżeli więc weźmiemy pod uwagę wszystkie te elementy, okaże się, że teksty literackie o podróży, niebędące z założenia tekstami badawczymi, stają się *par excellence* materiałem dla porównawczych studiów regionalnych. Warto zatem przeanalizować, jak rozkładają się napięcia między rosnącym wpływem interdyscyplinarności i perspektywy naukowej czasopism literackich, politycznością tekstów podróżniczych i komparatystycznym charakterem badań regionalnych, próbując znaleźć miejsca wspólne.

### *Area studies*, komparatyka literacka i studia kulturowe

Studia regionalne (*area studies*) oraz komparatyka literacka wywodzą się z dwóch różnych „ nauk podstawowych ”: pierwsza dyscyplina ma korzenie w naukach społecznych, druga natomiast w literaturoznawstwie. Obie dziedziny mają także radykalnie odmienne podejście badawcze. Mimo to dostrzec można między nimi również podobieństwa oraz pewną formę zależności. Studia regionalne, będące fuzją geografii politycznej, politologii oraz nauk społecznych charakteryzują się dość rygorystyczną metodologią. Gayatri Ch. Spivak do fundamentalnych cech badań regionalnych dodaje również polityczny konserwyzm oraz podszytą sceptycyzmem postawę „na nie” (Spivak: 168–169). Polityczny charakter dyscypliny leży według badaczki w specyficznym okresie, w którym się kształtowała. *Area studies* miały być bowiem narzędziem kulturowym Stanów Zjednoczonych, które pozwoliłyby na ugruntowanie pozycji międzynarodowej kraju w okresie zimnej wojny. Polityczność narodzin dyscypliny widoczna jest również obecnie, jak zaznacza Spivak, uwikłanie w politykę i władzę regionu, będącego przedmiotem badań nadal jest bardzo silne (Spivak: 168–169).

Wykształcona w amerykańskiej tradycji komparatystycznej Spivak odrzuca dziewiętnastowieczną historię literatury porównawczej, wywodzącą się między innymi od Johanna Wolfganga Goethego i Friedricha Schlegla, i sytuuje początek dziedziny w wieku dwudziestym. Według autorki *Death of a Discipline* komparatyka literacka oraz wynikające z niej studia kulturowe również powstały w efekcie politycznych wydarzeń: podwaliny komparatystyki stworzyli – zdaniem Spivak – literaturoznawcy uciekający przed totalitarnymi reżimami panującymi w Europie, wśród nich badacze tacy jak Leo Spitzer, Erich Auerbach czy Claudio Guillén.

W przeciwieństwie do studiów regionalnych metodologiczny rygor obu dyscyplin – komparatystyki i badań kulturowych – jest znacznie mniej uchwytne. Odmienne jest również polityczny charakter studiów kulturowych, które niemal programowo stoją po stronie „mniejszych literatur” i kultur zagrożonych. Gdyby zatem umieścić obie dyscypliny na politycznej mapie świata, studia regionalne znalazłyby się po stronie wielkich potęg, natomiast studia kulturowe oscylowałyby rozproszone na obrzeżach i geograficznych peryferiach, wciąż

jednak należałoby mieć w pamięci, że głównymi ośrodkami akademickimi dla obydwu są obecnie Stany Zjednoczone.

Wspólny dla wymienionych dziedzin jest natomiast ich egzystencjalny kryzys, co ujawnia się przede wszystkim we wciąż żywym dyskursie na temat zasadności istnienia dyscypliny oraz poczucia potrzeby jej przebudowania. Koniec zimnej wojny stał się pierwszym pretekstem do ustanowienia nowych zadań dla studiów regionalnych, natomiast ich potrzeba oraz główne cele – bezpieczeństwo i wypracowanie modelu wielokulturowości – zostały zdefiniowane w wyniku tragicznych wydarzeń 11 września. Tym niemniej zarówno jej przeciwnicy, jak i przedstawiciele zgodni byli co do jednego: geograficzny podział na regiony jest kwestią, która być może wymaga ponownej analizy. Reorganizacja przedmiotu badań nie musi jednak oznaczać anulowania uznanych od dawna terenów badawczych. Sidney Mintz sceptycznie podchodzi do argumentu o niemożliwości utrzymania podziału na regiony takie, jakie były one do tej pory. Mimo zmieniających się granic oraz silnych wpływów transkulturowych, wciąż należy brać pod uwagę ludzkie przyzwyczajenia: „We should not toss out concepts such as region, area and community because it is within these local sites that people create the specificities of their experience” (Slocum: 553).

Możliwym rozwiązaniem dla studiów regionalnych mogłoby być swobodniejsze określanie granic i kryteriów danego regionu. Niekoniecznie podział administracyjny lub też bezpośrednie sąsiedztwo terenu musi być czynnikiem decydującym, aspekt historyczny, ekonomiczny czy kulturowy jest w tym przypadku znacznie istotniejszy:

While regions tend to be premised on spatial proximity, they could be construed on any number of other theoretical criteria, such as common settings in world historical timing (‘the post-Communist world’), economic attainment (‘advanced industrial democracies’), or culture (‘the Islamic world’) (Ahram: 70).

Określenie pola badawczego może opierać się również na mniej oczywistych kryteriach, jak na przykład sposób spożywania posiłków: sztućcami, rękoma czy pałeczkami. Stąd też Ameryka Południowa, zasadniczo różniąca się w swoim obrębie pod względem kulturowym, geograficznym i ekonomicznym, może być uznana za jeden „makroregion”, zdominowany przez język hiszpański i wyznanie katolickie. Z drugiej strony wciąż należy mieć na uwadze, iż pozorna jedność językowa może prowadzić do zbyt pochopnych wniosków: Gwatemala

i Argentyna nie tylko geograficznie, ale również i kulturowo znajdują się na dwóch krańcach kontynentu. Zagadnienie to wielokrotnie pojawia się w przy okazji współczesnej analizy relacji z podróży do Ameryki Południowej badaczy ze Starego Kontynentu.

*Area studies* często postrzegane są jako badania wstępne, narzędzie potrzebne do nauk o nieco szerszej perspektywie. Dzieje się tak głównie z powodu dość rygorystycznych, jak było już wspomniane, założeń metodologicznych. Studia regionalne stają się zatem nauką pozwalającą na zdobycie potrzebnej wiedzy do przeprowadzenia dalszych badań:

Regardless of their (multi- or inter-) disciplinary background, area studies can be used for testing, elaborating, criticising or developing local and universalistic concepts and theories on the basis of detailed observation of local phenomena [...] can greatly contribute to systematic description of phenomena in areas – in terms of learning more about both ‘other’ and ‘own’ regions – as well as testing and modifying concepts and universalistic theory. As a consequence, they provide a sound scientific basis for decision-makers (Basedau, Köllner: 10).

*Area studies* pozwalają zatem nie tylko na wypracowanie uniwersalnych teorii, ale również sprawiają, iż dyskurs staje się bardziej wiarygodny. Jednocześnie studia regionalne coraz częściej przeobrażają się w komparatystyczne studia regionalne (*comparative area studies*), nabierając dzięki temu nieco szerszej perspektywy porównawczej. Regionaliści widzą w tej tendencji pewnego rodzaju odświeżenie nauki, ale i dostrzegają zagrożenia wynikające z porównywania pozornie podobnych fenomenów, które mogą mieć zupełnie różne (dla każdego regionu) podłoże<sup>9</sup>. Perspektywa porównawcza w *area studies* ułatwiła ostateczne powiązanie studiów regionalnych z literaturoznawczymi studiami komparatystycznymi. Poza jednakową metodologią porównawczą, punktem wspólnym okazuje się również znaczenie badawcze narracji, jak zapewnia Ahram:

---

<sup>9</sup> Taki przykład podaje Robert H. Bates, przywołując badania regionalne nad Plateau Tonga w Zambii, przeprowadzone przez jednego z regionalistów, według których współdzielenie dóbr przez lokalną społeczność do złudzenia przypomina koncepcję Rousseau określaną często terminem „dobrego dzikusa”. Zgodnie z renesansowym projektem filozofa człowiek prymitywny, a zatem nieskażony kulturą, jest z natury dobry. Tymczasem, jak dowodzi Bates, współdzielenie przedmiotów wśród społeczności Tonga otoczone jest aurą strachu i zawiści, co więcej, bardziej niż wizje Rousseau, fenomen ten przypomina relacje socjologiczne opisywane przez Thomasa Hobbesa (Bates: 168).



Ultimately, while nominal, ordinal, and interval comparative techniques help to make theory development more structured and parsimonious, they are no substitute for the historical narratives in which area studies traditionally excels. This is because narrative remains the basic method by which scholars examine empirically complex and sequential causal chains unfolding in time (Ahram: 83–84).

Tym, co pozwala na interdyscyplinarne poruszanie się między wiedzą o regionie, literaturoznawstwem i badaniami kulturowymi, jest nastawienie na narrację: historyczną, naukową, osobistą. Narracja staje się mostem łączącym naukowe eseistyczne artykuły prasowe (czasopism takich jak „Sur” czy „Revista Occidental”) z tekstami z podróży czy raportem regionalistów przeprowadzających swoje badania terenowe. Przenikanie się tych trzech dyscyplin będzie widoczne we wszystkich poruszonych tekstach. W każdym z nich odnajdziemy też stałe elementy: polityczność i instytucjonalizację dyskursu, wpływ okoliczności podróżowania, obserwacja Innego, poszukiwanie różnic i podobieństw.

Metodologie typowe dla porównawczych badań regionalnych, komparatystryki literackiej i studiów kulturowych będą pomocne w przedstawieniu rozważań Witolda Gombrowicza na temat specyfiki Ameryki Południowej. Refleksje polskiego pisarza porównać można z poglądami innych podróżników, którzy wspólnie z argentyńskim środowiskiem intelektualnym tworzyli w pierwszej połowie dwudziestego wieku obszerny dyskurs dotyczący tożsamości południowoamerykańskiej. Z jednej strony większość tych rozważań nie będzie wychodzić poza granice Argentyny, Gombrowicz właściwie po Ameryce Południowej nie podróżował, z drugiej jednak samo ujęcie tematu obejmuje niekiedy cały kontynent: pisząc Argentyńczyk, autor ma często na myśli Amerykanina i na odwrót.

Tym samym bez trudu odnaleźć można w przemyśleniach autora *Dziennika* te same zagadnienia, które porusza Ortega y Gasset, ale również i opisujący życie na Nowym Kontynencie Stefan Zweig lub niegdyś niezwykle popularny, dziś natomiast zupełnie zapomniany pisarz i polityk, Waldo Frank. Omawiane w tym tekście zagadnienia będą oscylować wokół jednego głównego tematu: południowoamerykańskiego krajobrazu. Każdy z myślicieli miał inną perspektywę oraz odmienny punkt odniesienia, omawiane postaci pochodzą bowiem z różnych części Europy i, w przypadku Franka, Stanów Zjednoczonych, a jednak wszyscy będą korzystać z podobnych narzędzi oraz tych samych źródeł

kulturowych. Bez trudu dostrzec można, iż rozważania te składają się w dość spójną całość i wchodzą w skład ogólnej wiedzy na temat regionu.

### Nawyk porównywania. Stefan Zweig i Waldo Frank

Pierwszym punktem odniesienia dla intelektualistów podróżujących po Argentynie jest Stary Kontynent, a w szczególności – Hiszpania. Skojarzenia tego nie znajdziemy jednak, jak można by przypuszczać, w esejach Ortegi y Gasset, lecz w argentyńskich wspomnieniach Stefana Zweiga<sup>10</sup>. Austriacki pisarz żydowskiego pochodzenia, zaliczany do kręgu wiedeńskich intelektualistów-kosmopolitów, niejednokrotnie podróżował do Hiszpanii. Kiedy po raz pierwszy, na zaproszenie argentyńskiego PEN Clubu, pisarz odwiedził Nowy Kontynent, dostrzegł w Argentynie pewnego rodzaju podróż w czasie: „Here was Spain again, its old culture preserved and kept safe in a new, wider, land not yet fertilised with blood and poisoned by hatred” (Zweig: lok. 5812). Zweig przedstawia Buenos Aires oraz resztę prowincji kraju jako miejsce, w którym powraca się do Europy z jej najlepszego okresu – najprawdopodobniej tego sprzed I wojny światowej. Nawet jeśli życie nie jest w Nowym Świecie tak komfortowe, to z pewnością daje więcej perspektyw, a relacje międzyludzkie są prostsze i pozbawione wrogości. Pisarza fascynowała również wspólnota idei obu kontynentów – nie był w tym zresztą odosobniony. Kosmopolityzm i jedność kulturowa częstokroć pojawiały się w dyskursie zarówno gościnnie przebywających intelektualistów, jak i argentyńskiego środowiska literackiego – w szczególności skupionego wokół magazynu „Sur”, którego członkowie „podróż intelektualną” traktowali wręcz programowo. Owa jedność, jak piszą Aguilar i Siskind, przedstawiana była przy pomocy dwóch metafor: transatlantyku oraz aeroplanu. Porównania Zweiga odbywają się zresztą głównie w wymiarze metaforycznym i czasowym. Jeśli austriacki pisarz dostrzeża w Argentynie Hiszpanię czasów świetności, to cały kontynent sytuuje Zweig raczej w przyszłości, jako miejsce ponownego

---

<sup>10</sup> Być może jednak Ortega y Gasset stanowi jeden z wyjątków, w których porównanie krajobrazu ma kierunek odwrotny: wpływ nowego krajobrazu był u filozofa na tyle silny, że to nie argentyńska przestrzeń przywołuje znajomy obraz Półwyspu Iberyjskiego, lecz właśnie tereny Kastylii i Asturii przypominają autorowi monotonną pampę (por. Ortega y Gasset, 1983: 254).

narodzenia kultury europejskiej: „You just had to learn to think in larger scale. I told myself that we ought not to think solely in terms of Europe, but begin looking further afield, not burying ourselves in a dying past but participating in rebirth” (Zweig: lok. 5812).

Argentyna jest postrzegana przez Zweiga jako przestrzeń właściwie poza czasem: z jednej strony widzi w niej dobrze zakonserwowaną przeszłość, z drugiej – ducha przyszłości. Bez trudu jednak można dostrzec, że nie o przyszłość Argentyny (i sąsiednich krajów) chodzi, lecz o drugą szansę dla kultury europejskiej, o jej „ponowne narodziny”<sup>11</sup>. Jeśli porównamy teksty Zweiga ze wspomnieniami Waldo Franka, te drugie okażą się zdecydowanie bardziej amerykańskie. Autor *South American Journey* pisze zarówno dla swoich rodaków, obywateli Stanów Zjednoczonych, jak i dla samych Argentyńczyków. Tym samym odrywa południowoamerykański kraj od typowo europejskich konotacji. Nie można tekstów tych jednak określić jako typowo geograficzne, gdyż proces poznawczy odbywa się za pośrednictwem przestrzeni literackiej. Ziemię Nowego Kontynentu charakterem przypominają nie rodzimą Amerykę Północną, lecz Bliski Wschód: „La tierra me recuerda la del Nilo, con su fertilidad casi inoportuna, con el contrapunto murmurante de sus grandes campos horizontales y de sus árboles – sauces, eucaliptos – que no parecen alcanzar el cielo sino hacerle bajar hasta la tierra horizontal” (Frank: 141)<sup>12</sup>. Nie tylko flora – przypomnijmy, drzewa eukaliptusowe występują również na terenie argentyńskiej pampy – ale przede wszystkim horyzontalność przestrzeni i jej dominujący charakter (to nie ziemia dotyka nieba, lecz na odwrót) powodują u Franka skojarzenia z pejzażem typowym dla Bliskiego Wschodu. Orientalną aurę mają także argentyńskie metropolie: Buenos Aires przypomina Frankowi jedno z egipskich miast, a argentyńskie Santa Fe przywołuje obraz Aleksandrii. W obu przypadkach są to jednak nie własne wspomnienia, lecz raczej wiedza zdobyta podczas lektury. Wspólną cechą tych miast jest – według autora – biały

---

<sup>11</sup> Przemyslenia autora podczas jego podróży oraz aspekty, które najbardziej interesowały podróżującego Zweiga, najlepiej obrazuje tematyka wykładów, które wygłaszał w kilku różnych językach. Wśród nich: „Unité spirituelle du monde”, „Hope in the Future” oraz odczyty poświęcone kulturze wiedeńskiej (Davis: 76).

<sup>12</sup> „Ziemia przypomina mi tę znad Nilu, ze swoją żyznością wręcz nie na miejscu, z mruczącym kontrapunktem wielkich horyzontalnych pól i drzewami – wierzbami i eukaliptusami – które wydają się, że nie sięgają nieba, lecz zmuszają niebo do zejścia aż do ziemi”.

odcień: „Buenos Aires es una ciudad blanca. Suave e incolora. Pienso que las ciudades de Egipto eran blancas. (Los edificios blancos no hacen la ciudad blanca)” (Frank: 109, 142)<sup>13</sup>. Symbolika bieli nie jest łatwa do zdefiniowania. Z jednej strony z pewnością znacznie ma fakt, że są to miasta słoneczne; o wypłowiałych fasadach budynków wielokrotnie pisał również Jorge Luis Borges. Jednak Frank dostrzeża w nich specyficzny rodzaj atmosfery, który objawia się zarówno w miejskim krajobrazie, jak i wśród jej mieszkańców. Czynnikiem odpowiedzialnym za ducha tych miast jest wszechobecnie dominująca pampa, sięgająca również brzegów Rio de Janeiro:

La belleza de Río de Janeiro parece deslumbrante ante esta difusión sutilísima de la distancia y del tiempo en la instantaneidad. Las ciudades que he atravesado, suburbios de la metrópoli pampera, son blancas precipitaciones de la pampa sin dimensión alguna. La tercera monotonía de sus calles parece cristalizar la ubicuidad de la pampa. Los hombres y las mujeres que caminan por las calles se diría que no caminan por ninguna parte; y su nostalgia que responde ávidamente a las ideas y a los ideales (no en acciones) parece que lo sabe.

Si eso es metafísica, metafísica es Argentina (Frank: 107)<sup>14</sup>.

Pampa stanowi o charakterze miasta i jej mieszkańców. Jej zasięg obejmuje jednak nie tylko Buenos Aires, ale również Rio de Janeiro oraz kilka argentyńskich miast. Wpływ lokalnej sawanny na charakter i psychologię miasta jest stałym tematem w literaturze argentyńskiej, wyjątkowość porównań Franka leży w tym, iż nowa dla niego przestrzeń wywołuje u autora skojarzenia wywodzące się nie z doświadczenia, lecz z lektury. Argentynę porównuje więc do znanych z książek miejsc antycznych:

---

<sup>13</sup> „Buenos Aires jest białym miastem. Delikatnym i pozbawionym koloru. Myślę, że egipskie miasta były białe (białe budynki nie sprawiają, że miasto jest białe)”.

<sup>14</sup> „Piękno Rio de Janeiro wydaje się być olśniewające przy delikatnym rozprzestrzenianiu się odległości i czasu w momentalności. Miasta, w których byłem, przedmieścia metropolii, są białą *precipitaciones* (pochopnością?) pampy bez żadnego wymiaru. Trzecia monotonia ulic wydaje się krystalizować położenie pampy. Mężczyźni i kobiety, którzy przechadzają się po mieście, sprawiają wrażenie, że nie idą w żadnym kierunku; i nostalgia, która zapalczywie odpowiada na idee i ideały (nie czyni), wydaje się o tym wiedzieć. Jeśli to jest metafizyka, metafizyka jest Argentyną”.

Argentina es original por su peculiaridad. Egipto fue peculiar porque era un valle fertilísimo dentro de un desierto. Grecia, fue peculiar porque era un complejo de innumerables puertecitos y de valles montañosos. Judea fue peculiar porque era una encrucijada en los caminos de los más poderosos imperios: Egipto, Asiria, Babilonia, Persia, Roma. La peculiaridad de la Argentina es la pampa (Frank: 86)<sup>15</sup>.

W ten sposób Frank nie tylko podkreśla oryginalność terenu, który niejako stanowi o charakterze kraju i narodu, ale przydziela również Argentynie ważną rolę w procesie kulturotwórczym, stawia ją w jednym szeregu z przestrzeniami, które decydowały o kształcie współczesnej cywilizacji. Co jednak istotne, Frank nie sytuuje argentyńskiej kultury w obrębie przestrzeni europejskiej, lecz umieszcza ją w antycznym Egipcie. To niemal niezauważalne przesunięcie może mieć ważne powody: Argentyna powinna być elementem kultury światowej, lecz niezależnie od swoich kolonialnych korzeni. Nie bez znaczenia jest też fakt, że Frank, północny Amerykanin, dostrzega podobieństwo kulturotwórczej roli obu Ameryk. Jednocześnie jednak, umieszczając Buenos Aires i resztę kraju w antycznym paradygmacie, nadaje realnej i współczesnej przestrzeni geograficznej charakteru mitycznego i ulokowanego poza czasem.

### **Argentyńskie nie-miejsce Gombrowicza**

Witold Gombrowicz korzysta z porównań na dwóch poziomach o różnym nasileniu metaforyczności. Polak wielokrotnie opisuje argentyński krajobraz, odnosząc się do polskiego (lub europejskiego) ukształtowania terenu, zwyczajów czy sytuacji historycznej w celu przybliżenia nieznanego świata krajanom, którzy żyją w politycznym zamknięciu: „W miarę jak przedłuża się wasza zawstydająca izolacja, a paradoks złośliwy historii skazuje was na rolę partykularza Europy w samym jej centrum” (Gombrowicz, 2001: 191). Jak się jednak okaże, nie jest to jedyny powód sięgania po serię paralel. Poza typowymi porównaniami będącymi charakterystyką Gombrowiczowskiego języka („Wy płynęliśmy z portu

---

<sup>15</sup> „Argentyna jest oryginalna ze względu na swoją osobliwość. Egipt był osobliwy, ponieważ był żyzną doliną pośród pustyni. Osobliwość Grecji zasadzała się na niezliczonych małych portach i górzystych dolinach. Judea była osobliwa, ponieważ położona była na skrzyżowaniu dróg do najpotężniejszych imperiów: Egiptu, Syrii, Babilonu, Persji, Rzymu. Osobliwość Argentyny polega na pampie”.

w Tigre. Naokoło kajaki, motorówki, małe stateczki pasażerskie – coś jak *vaporetti* w Wenecji – pięknie kolorowe na wodzie [...] Prujemy wody kanału szerokiego jak Aleje Ujazdowskie, cichego jak Łazienki...” [Gombrowicz, 2001: 232]), autor chętnie sięga po porównanie obyczajowości i różnic charakteru między Polakami i Argentyńczykami:

Chłopiec w Polsce zapija się nie dlatego, że mu smakuje, tylko że chce być mężczyzną, że z kieliszkiem podoba się bardziej niż bez kieliszka. Jest w tym sporo narcyzmu, także romantyzm... jest w tym mitomania. I podobnie dzieje się z naszym smakoszostwem i obżarstwem. Wobec tego, że niewielka porcja kołdunów sprawia naszemu smakoszowi prawdziwą przyjemność, postanawia on pożreć dziesięć razy więcej [...] Argentyńczyk nie da się nabrać na takie iluzje, zjada i pije akurat tyle, ile mu potrzeba (Gombrowicz, 2001: 215).

W *Wędrówkach* Gombrowicza odbiorca wirtualny jest dość wyraźnie określony, jest to mieszkający w kraju Polak, dokładniej natomiast – słuchacz Radia Wolna Europa. Nawet jeśli jest on autorowi właściwie nieznany (zważywszy na fakt, iż Gombrowicz już nigdy do kraju po wojnie nie powrócił), to z łatwością dobiera sposób, w jaki opisać mu nieznane tereny.

Nieco inaczej prezentuje się krajobraz wyłaniający się z powieści *Trans-Atlantyk*. Pisarz kreuje obraz argentyńskiej Polonii poprzez groteskowe przeniesienie szlacheckich obyczajów na całkowicie odmienny kulturowo obszar. Trans-Atlantyczne postaci tworzą więc wokół siebie małą Polskę na kształt amerykańskich *Little Italy* czy *China Town*. Scenerią dla szlacheckich, anachronicznych rzecz jasna, obyczajów staje się teren, który wydaje się być poddany tym samym literackim transformacjom.

Przyjrzyjmy się krajobrazowi, który wyłania się ze sceny pojedynku: „Gdy na łączkę umówioną, która niedaleko rzeczki położona [...] Wróble tam na krzaczkach przysiadły (tłuszcjsze niż u nas) ale się spłoszyły; Tyż i krowa” (Gombrowicz, 2009: 81–82). Scena z pojedynku nabiera zatem cech typowej słowiańskiej scenerii, jedynym zaś elementem, który mówi nam, iż scena nie odbywa się w Polsce, jest komentarz dodany nawiasem. Z drugiej strony oszczędnie zobrazowany krajobraz mógłby być również niemalże każdym innym miejscem na ziemi; bardziej niż z pejzażem, mamy do czynienia ze zbiorem niezależnych elementów.

Mimo że sceneria powieści fikcyjnej nie jest tym samym, co wspomnienia z wyprawy, to jednak w wypadku twórczości Gombrowicza różnice między poszczególnymi gatunkami twórczości zacierane są z autorską premedytacją przy pomocy licznych zabiegów. Jeżeli więc sięgniemy po opis argentyńskiej prowincji zaczerpnięty z *Dziennika*, bez problemu dostrzeżemy pewne podobieństwo:

Geografia.

Gdzie jestem?

Szedłem po drodze eukaliptusowej, ostatni raz przed wyjazdem. Tam byłem, wobec tych drzew, w perspektywie alei, na tym miłkim gruncie, pośród wyraźnych: drzewa, listek, grudka, patyk, kora (Gombrowicz, 1997: 311–312).

Przedmioty oglądane z bliska dają wrażenie konkretności i pewnej stałości: są namacalne i w zasięgu ręki, ale mimo to nie tworzą żadnej spójnej, i rozpoznawalnej, całości. Jednocześnie jednak Gombrowicz obserwuje miejsce, w którym się znajduje z szerszej perspektywy geograficznej: „Ale zarazem byłem w Południowej Ameryce – gdzie północ, zachód, południe, jak jestem umieszczony względem Chin, czy Alaski, w jakiej stronie biegun?” (Gombrowicz, 1997: 312).

W tym wypadku Gombrowicz nie szuka w Argentynie już elementów wspólnych ze znajomymi mu miejscami – one same mu się narzucają, a przestrzeń nowej ojczyzny okazuje się być nie tylko podobna do poprzedniej, ile właściwie taka sama, jak każde inne miejsce na ziemi. Takie ujęcie przestrzeni zbliża Gombrowicza do koncepcji nie-miejsca francuskiego teoretyka Marca Augé.

Nie-miejsce Augé jest formułą wypracowaną m.in. na podstawie teorii Michela Foucaulta i jego terminu „miejsce bez miejsca” oraz teoriami na temat przestrzeni Henriego Lefebvre’a (Ćwierzyńska: 423). Termin zaproponowany przez Augé wszedł do powszechnego dyskursu teoretycznoliterackiego, dlatego dość łatwo jest określić typowe współczesne nie-miejsca: lotniska, dworce kolejowe, banki, hotele. Nie-miejsca są anonimowe, pozbawione cech charakterystycznych; w nie-miejscu można się pojawić, a następnie je opuścić bez pozostawienia po sobie śladu. Jednak koncepcja nie-miejsca jest znacznie pojemniejsza i obejmuje również przestrzenie mniej oczywiste. Aby zrozumieć koncepcję Augé, należy wpięrow wyjaśnić, czym jest dla badacza samo miejsce: „Miejsce, jak je tu definiujemy, nie jest dokładnie miejscem, które de Certeau przeciwstawia przestrzeni jak figurę geometryczną ruchowi, słowo słowu

mówionemu lub w stanie ruchu: jest to miejsce sensu wpisanego i symbolizowanego, miejsce antropologiczne” (Augé: 130).

Nie można zatem mówić tu o bezpośrednim zapożyczeniu definicji miejsca od de Certeau<sup>16</sup>, dla której ma ono charakter stały i jednoznaczny. Zdecydowanie bliższa znaczeniowo Augé’owskiemu miejscu jest „przestrzeń antropologiczna” w ujęciu Maurice’a Merleu-Ponty’ego<sup>17</sup>. Dla Augé cechą charakterystyczną miejsca jest jego dyskursywność oraz potencjał dokonywania się transformacji; nie jest więc formą tak zdefiniowaną jak miejsce (dla de Certeau), jednak wciąż nie jest to przestrzeń rozumiana jako praktykowanie miejsca, co zakłada pewnego rodzaju jednorazowość i nieustający ruch.

Nie-miejsce jest więc przestrzenią, która nie ma wpisanego w swoją strukturę żadnego sensu symbolicznego, a z drugiej strony jest przejściowa dla każdego, kto do nie-miejsca trafi. Wrażenie tranzytowości odwiedzanych przez Gombrowicza prowincji dostrzec można w *Dzienniku*: „Goya, miasteczko płaskie. / Pies. Sklepiarz na progu sklepu. Samochód ciężarowy, czerwony. Bez komentarza. Nie nadaje się do żadnej glosy. Tu jest tak, jak jest” (Gombrowicz, 1997: 319).

Poszczególne składowe opisu dobrane są w taki sposób, by miejsce stało się typowym nie-miejscem. Każdy z tych elementów mógłby bowiem stanowić część opisu jednej z miejscowości w Polsce czy Argentynie. Małgorzata Dymnicka w artykule *Od miejsca do nie-miejsca* zaznacza, że większość teoretyków „humanizujących” miejsce i przestrzeń koncentrują się na dowodzeniu, iż jest ono czymś więcej niż geograficzny teren lub też jest jednocześnie czymś innym (Dymnicka: 37). U Gombrowicza miasteczko Goya jest zupełnie jednowymiarowe, jego znaczenie jest płaskie. Gombrowicz odrzuca możliwość wejścia w dyskurs czy też relację z obserwowanym miejscem, a jeśli wiąże nowe miejsce z miejscem oswojonym, to robi to z innych niż zazwyczaj powodów:

---

<sup>16</sup> W eseju z 1984 roku francuski filozof i historyk w miejscu (*lieu*) widzi przede wszystkim pewną jednoznaczność i stabilność: *It thus exclude the possibility of two things being in the same location (place)*; przestrzeń jest natomiast praktykowaniem miejsca, jest zawsze zmienna i zależna od wchodzącego z nią w interakcję człowieka (De Certeau: 117).

<sup>17</sup> Przestrzeń antropologiczna według Merleu-Ponty jest dokładnie tym, czym dla De Certeau jest przestrzeń w ogóle, natomiast to, czym De Certeau określa miejsce, Merleu-Ponty denominuje jako przestrzeń geometryczną (De Certeau: 117).



Tutaj jestem. Dlaczego tutaj? Gdyby mi ktoś powiedział przed laty w Małozsycach, że będę w Goya... Jeśli jestem w Goya, to równym prawem mógłbym być gdziekolwiek – wszystkie miejsca świata zaczynają ciążyć nudno nade mną, domagając się abym tam był (Gombrowicz, 1997: 319).

Jeżeli więc Zweig i Frank nawiązują do mitycznych lub historycznych terytoriów, by odnaleźć podobieństwo i powiązać kulturowo Argentynę ze Starym Światem, to Gombrowicz koncentruje uwagę na podmiocie znajdującym się w przestrzeni, włączając Argentynę w sieć nie-miejsc. Tym samym nadaje przestrzeni wymiar bardziej egzystencjalny niż kulturotwórczy.

Gombrowicz i inni podróżnicy intelektualni przemierzają niemal te same trasy, dokładnie poznając krajobraz Argentyny. Dla wszystkich tych pisarzy geograficzna przestrzeń przeobraża się w tekstach bardziej w przestrzeń metaforyczną i koncepcyjną niż realne terytorium. W odróżnieniu od pozostałych intelektualistów, Gombrowicz nie podróżuje jednak w czasie (jak Zweig) ani w przestrzeni (jak Frank), w poszukiwaniu podobnej krainy, lecz rozbija krajobraz, przeobrażając go w zbiór elementów, który od nowa ułożyć musi znajdujący się w niej podmiot. Wciąż jednak dostrzec można w nich oddziaływania dwóch kulturowych repozytoriów: Starego i Nowego Świata.

Niektóre z wymienionych tekstów podróżniczych stają się współcześnie trudne do obronienia. Polityczny charakter wspomnień Zweiga i Franka skazał ich pisma na wieloletnią niepamięć. Można powiedzieć, że dzielą one los studiów regionalnych, które postrzegane są jako metodologicznie anachroniczne i coraz częściej ustępują pola badaniom kulturowym. Warto jednak zarówno w przypadku typowych badań regionalnych, jak i wymienionych tekstów podróżniczych, wyodrębnić osobisty i narracyjny charakter tych prac, dzięki którym okazują się być one trochę bardziej współczesne niż mogło by się wydawać.

## Bibliografia

- Ahram, Ariel. „The Theory and Method of Comparative Area Studies”. *Qualitative Research* 11.1 (2011): 69–90.
- Augé, Marc. „Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)”. Tłum. Adam Dziadek. *Teksty Drugie* 4 (2008): 127–140.
- Basedau, Matthias, Köllner, Patrick. *Area Studies and Comparative Area Studies: Opportunities and Challenges for the GIGA German Institute of Global and Area Studies*, 2006. [http://crossroadsasia.de/fileadmin/user\\_upload/Literatur/Area\\_Studies/Basedau\\_Koellner\\_Area\\_Studies\\_and\\_GIGA.pdf](http://crossroadsasia.de/fileadmin/user_upload/Literatur/Area_Studies/Basedau_Koellner_Area_Studies_and_GIGA.pdf) [dostęp: 4.02.2018].
- Bates, Robert H. „Area Studies and the Discipline: a Useful Controversy?” *Political Science and Politics* 30.2 (1997): 166–169.
- Biagini, Hugo E. *Filosofía americana e identidad: El conflictivo caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1989.
- Ćwierzyńska, Dominika. „Antropologia hipernowoczesności / interdyscyplinarność”. *Przegląd Kulturoznawczy* 4.14 (2012): 423–431.
- Davis, Darién J., O. Marshall, Oliver. *Stefan and Lotte Zweig's South American Letters. New York, Argentina and Brazil, 1940–42*. London, Bloomsbury, 2010.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Tłum. Steven Rendall. Los Angeles: University of California Press, 2011.
- Dymnicka, Małgorzata. „Od miejsca do nie-miejsca”. *Acta Universitatis Lodziensis. Fora Sociologica* 36 (2011): 35–52.
- Frank, Waldo. *Viaje por Suramérica*. Tłum. Leon Felipe. Ciudad México: Cuadernos Americanos, 1944.
- Freixa Terradas, Pau. *Recepción de la obra de Witold Gombrowicz en la argentina y configuración de su imagen en el imaginario cultural argentino*. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/42056/3/Gombrowicz-Argentina-Freixa-tesis-castellano.pdf> [dostęp: 4.02.2018].
- García Pinto, Roberto. „Los pasos de Ortega en la Argentina”. *Revista de Occidente* 37 (1984): 74–98.
- Gombrowicz, Witold. *Dziennik I*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.
- . *Trans-Atlantyk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- . *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.

- Huberman, Ariana. „Aclaraciones que (des)articulan la identidad”. *Sujetos en tránsito. (In)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Red. Alvaro Fernández Bravo, Florencia Garramuño, Saúl Sosnowski. Madryt–Buenos Aires: Alianza, 2003.
- Kamionka-Straszakowa, Janina. „Podróż”. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. Alina Kowalczykowa i Józef Bachórz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002. 698–703.
- Keyserling, Hermann A., *Meditaciones suramericanas*. Tłum. Luíś López-Ballesteros. Madrid: Espasa-Calpe, 1933.
- Lojo, María Rosa. „Los viajeros intelectuales: Keyserling y Frank, en Historia de una pasión argentina de Eduardo Mallea”. *Taller de Letras* 42 (2008): 73-90
- Martínez, María Victoria. *Los intelectuales españoles en el exilio en la Argentina, y las condiciones de inserción en su nueva realidad. Los colaboradores españoles de La Nación de Buenos Aires, en la década 1939–1949*. <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol7/pdf/Los%20intelectuales%20espanoles%20en%20el%20exilio%20en%20la%20Argentina,%20y%20las%20condiciones%20de%20insercion%20en%20su%20nueva%20realidad.pdf> [dostęp: 4.02.2018].
- Moreno, Segundo L. „De Emerson a Keyserling”. *Monitor de la Educación Común Año* 48 (1929): 57–66. [http://repositorio.educacion.gov.ar/dspace/bitstream/handle/123456789/108641/Monitor\\_9194.pdf?sequence=1](http://repositorio.educacion.gov.ar/dspace/bitstream/handle/123456789/108641/Monitor_9194.pdf?sequence=1) [dostęp: 4.09.2018].
- Ortega, Soledad. „Victoria Ocampo al trasluz de una doble amistad.” *Revista de Occidente* 7 (1984): 7–24.
- Ortega y Gasset, José. „El Espectador II”. *Obras Completas*. T. 2. Madrid: Alianza, 1983. 374.
- Lopez, Pia Maria, Scolnik, Sebastián. „«La ciudad es la huella». Entrevista con Juan Molina y Vedia”. *La Biblioteca. Revista fundada por Paul Groussac* 7 (2008): 26–39.
- Piglia, Ricardo. *Sztuczne oddychanie*. Tłum. Barbara Jaroszuk. Warszawa: Muza, 2009.
- Slocum, Karla, Thomas, Deborah A. „Rethinking Global and Area Studies: Insights from Caribbeanist Anthropology”. *American Anthropologist* 105.3 (2003): 553–565.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Przekraczanie granic”. Tłum. Ewa Kraskowska. *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Red. Tomasz Bilczewski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009. 161–184.
- Zweig, Stefan. *The World of Yesterday*. Tłum. Anthea Bell. London: Pushkin Press, 2011. Wersja Kindle.

## Intellectual Travels to Argentina in Perspective of Area Studies

### Summary

The main purpose of the article is to analyze the impact of the American and European philosophy and literature on the Argentinian culture. The paper focuses on three intellectuals-travelers, who visited Argentina in the first half of the 20th century, namely: Waldo Frank, writer and political activist from the United States; Stefan Zweig, Austrian novelist, playwright and biographer; and José Ortega y Gasset, Spanish philosopher and sociologist. During their sojourns in Argentina, all of them would give lectures and write to local press thus testifying to an intellectual exchange between Argentina and the European and North-American world.

In this context, I also situate a Polish intellectual traveler – Witold Gombrowicz, who lived in Argentina for more than two decades. Although the status of Gombrowicz in Argentina was different, he was aware of the current discourse and his reflections about South America contained similar topics as in the case of the above mentioned thinkers. Although none of the discussed authors are associated with travel literature, one can interpret their works as travel writing, because of the situation they found themselves in. At the same time, their travel notes can be compared with the rise and development of area studies, to which issue I pay my critical attention.

**Keywords:** comparative literature, travel writing, area studies, Argentinian culture, Waldo Frank, Stefan Zweig, José Ortega y Gasset, Witold Gombrowicz

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, podróżopisarstwo, badania regionalne, kultura argentyńska, Waldo Frank, Stefan Zweig, José Ortega y Gasset, Witold Gombrowicz

II

Języki, przekład, recepcja

Language, Translation, Reception



Marina Camboni

University of Macerata

## The Polylingual Meat and Bones of Whitman's American Language Body

### Introduction

During the five years spanning the publication of the first and third editions of *Leaves of Grass*, Walt Whitman gathered samples of spoken and written language, and wrote on the language used, or still needed, in the United States. The first edition of *Leaves*, published in 1855, records his effort to break up with British and European cultural traditions, and his attempt to give form to a type of literary text weaving together personal and American quests for identity and recognition. With his paractatic poems, at one time lyric and epic, Whitman meant to both shape and mirror the uniqueness of the United States of America. And, indeed, he acted as a spokesman for his country's democratic, ethnically, linguistically, and racially diverse inhabitants, portrayed as silenced by an English language modelled on British aristocratic and monologic institutions and culture.

Over the next five years, he increasingly reached out for words and expressions capable of projecting from the page the cosmopolitan world America had become. By the time he published his third *Leaves* in 1860, he had come to believe that the English language in America should be transformed into a hybrid world language, capable of condensing the *Kosmos*, the world-nation he thought his land had become. He estimated that through a number of

lexical and idiomatic graftings from the native and romance languages (French, Spanish, Italian) spoken in North America, and even from Latin, English could enrich the people who used it with a wider range of human and social experiences and feelings. In this way, American English could become a really democratic language where each different, gendered individual would have equal representation and visibility. Apart from his notebooks, which were his language bank and are now a scholar's treasure trove, the 1860 edition of *Leaves of Grass* is where he tried to embody his ideas in a text that he considered the *corpus* of polylingual America. He believed that, as a linguistic body, American English, through words had already absorbed the lives of the human beings who had inhabited the land prior to colonization. In his time, it could still absorb the lives of all the others who had come, and were still coming, to America pursuing their dream of freedom and happiness.

Appropriately, in the third edition of *Leaves*, Whitman brought into focus New York City, where in his time, "no less than eighty different languages are in constant use" (Whitman, 1978: 676). It is true that his idea of language had its shortcomings, for he believed that the disappearance of native Americans could be compensated by the inheritance of names, words, and traditions left to their conquerors. But it also had vision.

The 1860 *Leaves* could have been the first step towards an exploration of the possibilities of language contact and linguistic hybridization. It was instead Whitman's last endeavor at acknowledging America's ethnic, linguistic and cultural complexity. The outbreak of the Civil War quenched Whitman's experimental enthusiasm and his cosmic, inclusive vision. The poet scaled down his agency, almost overnight transforming himself from a cosmic and cosmopolitan poet to a nationalistic one, a shaper of new and old myths for the United States. Little by little, he also dropped from his text most of the non-English words he had used. War had done its work of rallying everybody under the assimilationist umbrella.

As Simone Weil wrote over and over, the power of force is great (cf. Weil), so great that it may change the course of history, kill a culture or block its development. What follows is the story of the cosmopolitan language poet become the nationalist mythmaker



## Walt's New World Language

In the same years in which the first three editions of *Leaves of Grass* were published, sporadically before 1855, more or less regularly from 1856 to 1860, with peaks between 1856 and 1857, Whitman invested a conspicuous part of his energies in the study of language, a commitment he would continue with varying intensity for the rest of his life. Together with the published essays "America's Mightiest Inheritance" (1856), "Slang in America" (1885), and the posthumous *An American Primer* (1904), his scrapbooks and notebooks, loose sheets and jottings for planned lectures, all entirely devoted to language issues, testify both the poet's struggle with "linguists"<sup>1</sup> and the back-and-forth process tying his search for an American language to contemporary culture on the one side and *Leaves of Grass* on the other.<sup>2</sup> There is one main path, however, that we must tread if we wish to approach Whitman, the visionary shaper of the language of modernity, Whitman, the ideologue and theorizer of an English standard both democratic and American. He himself laid it for us with *Leaves of Grass*.

*Walt* Whitman or, in short *Walt*, in the different but mutually interchangeable roles he plays in *Leaves of Grass*, fuses with the person in the real world named *Walter* Whitman. *Walt* is the double in whom the author's self is free to expand. Like the portrait in the painting of Oscar Wilde's famous story, he carries the marks of age, change and the life experiences of his author. If we look carefully, in each edition we can detect a sometimes markedly different personality. Furthermore, this man is made in the image not only of his creator but also of his addressee – the person he himself creates with his words. Offering *Walt's* self, a self that is admittedly "without singularity"<sup>3</sup> as the

---

<sup>1</sup> "Backward I see in my own days where I sweated through fog with linguists and contenders," (Whitman, 1855: 15).

<sup>2</sup> For an analysis of the development and changes in Whitman's study of language, see Camboni 2004. Scholarship on his language study and ideology is quite extensive: see in particular Southard (1984); Hollis (1985); Warren (1990); Bauerlein (1991), and Kramer (1992).

<sup>3</sup> Walt Whitman, *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts*. Vol. I: 160. From now on abbreviated as *NUPM* followed by volume and page numbers. The process of Whitman's creation of "Walt Whitman" as poetic alter ego can be detected in his titling of the first long poem in the 1855 *Leaves*. Originally untitled, the poem became "Poem of Walt Whitman,

connecting link between speaker and addressee, Whitman also draws his reader into the common terrain of the mirror-language of the text; where they meet.

## Embodiment

There is a metaphor that comes up time and again in the philosophical and philological discourses of the period in which Whitman first worked on *Leaves of Grass*: that of language as the element that “incarnates everybody.” From this image, he takes the lead to define the writer as the language master who can “embody,” i.e. translate, his people and his times into a different material substance capable of retaining the concrete form and spiritual reality of its sources. The word “embodiment,” as well as “incarnation,” is indeed a structuring metaphor for Whitman. It is the frame that holds together his created world, the American man that inhabits it, and the American language he is made to speak, all united within the single figure of a body or whole caught in an incessant process of formation and transformation.<sup>4</sup>

From the beginning, Whitman thought that his *Leaves* should form a “*Unity* in the same sense that the earth is, or the human body... or... a perfect musical composition is –”.<sup>5</sup> While the earth and the symphony would also become viable metaphors for compositional unity, the human body was indeed to remain Whitman’s primary model. “A true composition in words, returns the human body, male or female – that is the most perfect composition,” he writes in *An American Primer* (Whitman, 1904: 27).<sup>6</sup> And in one of his notes,

---

an American” in 1856, and simply “Walt Whitman” in the editions from 1860 to 1871–72. In 1881, it was re-titled “Song of Myself.” See the editions of *Leaves of Grass* in The Walt Whitman Archive.

<sup>4</sup> On the textual and political facets of this body see Erkkilä (1989); Tapscott (1994); Camboni (2000).

<sup>5</sup> Manuscript note, Trent Collection, Duke University.

<sup>6</sup> Whitman left a number of pages and notes for a planned lecture that Horace Traubel gathered and edited, publishing them in book form under the title *An American Primer* in 1904. Whitman’s own planned title, “The Primer of Words,” underscored the prospective orator’s didactic intent, for he meant to democratically address American young men and women, orators, teachers, musicians, judges, and even presidents. The notes are reproduced in the third volume of *Daybooks and Notebooks*, p. 728 ff.

he goes so far as to define nouns as the meat and verbs as the bones of language (*NUPM*, V: 1967). In the first edition of *Leaves of Grass* the *corpus* of poems is already avowedly isomorphous<sup>7</sup> with the body of *Walt*, the poet-American man-human being, that in turn is one with the American land, and the social body: one body becomes, then, the equivalent of the other in a transitive process of qualitative mutation of energy that keeps intact the content quantity. However, being a Romantic, Whitman imagines this body, or rather bodies, as living organisms, and represents them in the process of birth, growth, and maturation.

Taking Whitman at his word, I have treated his created *corpus* as a *living organism* and interpreted its behavior with the help of the Russian-Belgian physical chemist Ilya Prigogine's theory of dissipative structures. Adopting the paradigm for open, living, complex systems defined by Prigogine and his Brussels' school,<sup>8</sup> I interpreted the 1855 edition of *Leaves of Grass* as an instance of a newly created organism, characterized by the dynamism, instability, open endedness and unpredictability which Prigogine finds distinctive of newborn organisms – be they physical, biological or social. Accordingly, I built a narrative of the development of the work as a living organism.

Evolving through seven editions and over 35 years (Cf. Folsom, 2005), the original elements constituting the 1855 *corpus* of *Leaves of Grass* – like all systems undergoing an irreversible process – went through a progressive articulation and complication while the body increased in size. Its parts developed according to different internal rhythms, while an overall non-linear evolution granted its internal growth. Being an open organism, moreover, the textual body interacted with the outside world *via* the author, with historical and personal events bringing about interior transformations and innovations that affected the very direction of its development.

Within this story, the first three editions can be read as so many phases of a process which, in analogy with the human organism, we could describe as one leading from birth to adulthood. Writing to Sarah Tyndale in 1857, Whitman himself phrases his vision of the one hundred poems he had put together as

---

<sup>7</sup> I am indebted to Jurij M. Lotman's definition of culture and to the volume *Semiosfera* for the concepts and the terms of "isomorphism" and "semiosphere".

<sup>8</sup> See in particular Prigogine (1991), and Prigogine and Stengers (1984). For a more extended application of Prigogine's theory to Whitman's work, see Camboni (1992).

of “the *true* Leaves of Grass,” the whole having finally assumed “an aspect of completeness” that made “its case clearer” (Whitman, 1961: 44). Though the third edition was not published until 1860, both the man and the text appear to have reached adulthood in the three years between 1855 and 1857, as the poems become increasingly personal and political. Less celebratory, the poet deploys performative authority as he tries to shape cultural and linguistic unity out of complexity and fragmentation, something that he believes politicians are unable to guarantee.<sup>9</sup>

Whitman did not consider his text, nor his man, nationally unmarked, creatures. On the contrary, in his poems as well as in his prose works, he maintained that he was shaping the «Personality» of the uniquely American man. And, indeed, the American continent and landscapes, as well as the history of the United States and its antecedents constitute the space-time framework in relation to which *Walt's* identity is defined. His present world is the context in which Whitman's hero-poet acts and moves.<sup>10</sup> Moreover, *Walt* speaks in the first person. As the linguistic subject, he positions himself at the center of his world and, as he speaks, he both defines and organizes it and its relations. *Walt's* is the processual consciousness defining objects in the American space-time and giving them identity, recognition and duration as well. He shapes for himself the role of the cultural guide of a state that is only nominally one, united, nation. In his eyes, the republic of the United States still needs to give form to a relational, ethical, political, cultural and religious life moving in accordance with its democratic beliefs and its expanding geography.

In his utterances, *Walt* openly addresses the many who listen in order to attract those who are willing to follow. Consequently, as readers, we have to

---

<sup>9</sup> An analysis of the poem “Beginners,” written between 1856 and 1857 but only published in the 1860 edition, helps to better understand Whitman's sense of ripening in the years when he was preparing *Leaves of Grass* 1860. It was in those years that, also thanks to an increasing number of readers and friends, he gained enough confidence in himself. Concomitantly, his will to make a political career out of writing poems reached full fruition. On this, see Camboni (2017: 217–220).

<sup>10</sup> The idea of the spatiotemporal framework as the basis for identification comes from P. F. Strawson's *Individuals*. Paul Ricoeur's criticism of Strawson's theory as well as his own development of the idea of self and other in his *Soi-même comme un autre* have also contributed to my interpretation. On space as a social and political construction see Massey.

imagine/conjure to ourselves a fictional spatial context of dialogic immanence that brings together different temporalities, where the *I* who speaks, involves *You*, his addressee, in an equal, and reciprocal relation of exchange. This dialogue is a key element in the developmental story of *Leaves of Grass*; it accounts for the dynamics of its textual growth, in and beyond its historical and biographical limits. Dialogue, indeed, is not simply a formative element but the very foundation of the textual past, present and future meanings of *Leaves of Grass*. It is, moreover, the part of the textual organism capable of activating new textual systems. As a result, the dialogue between this poet-speaker and his addressee, reader or poet, builds the space for relationship, and multiple temporalities. It is the place of maximum opening. Well beyond the author Walter Whitman's intent, but not dissimilarly from the American Declaration of Independence, as a textual and linguistic place, *Walt's* dialogic utterance permits multiplicity and contemporaneous plurality, coming to be the sphere of "coexisting heterogeneity" (Massey: 1). The present of *Walt's* imaginary dialogue, once engraved into the historic time of direct (author)-text-reader confrontation, relates that present, and a definite space-time point in the nineteenth century, to the multiple, varied locations and open-ended futures of actual and prospective readers.

### The language body and *Leaves of Grass* 1855, 1856, 1860

Given these assumptions, I concentrate here on the first three editions of *Leaves of Grass* and on Whitman's concurrent language notes and articles. Proceeding from the text of these editions to the more strictly linguistic material and then going back to the text again, I could identify the interplay of themes, structuring frames and time rhythms making up a complex organization. Additionally, by focusing on the space-time coordinates in which Whitman's American poet is rooted in the first and third editions, I was able to bring to the fore internal differences in the two editions of *Leaves of Grass* and highlight the variety of ways in which they relate to the background *corpus* of linguistic material.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> In this, my approach differs radically from that of most other critics who have rarely paid attention to the temporal and thematic but also projectual threads connecting Whitman's

In particular, the short article “America’s Mightiest Inheritance,” published a few months before the second edition of *Leaves of Grass* (1856),<sup>12</sup> and devoted to the philosophy of language and the history of the English language, is parallel in theme to the *Leaves of Grass* of 1855. The implementation program Whitman proposes in it, however, projects it towards the second and third editions of the work. These two editions, in turn, are closely related to “The Primer of Words” and to the “Words” notebook as well as to other manuscript notes and clippings collected mostly in the years 1856–60.<sup>13</sup> Even so, as we shall see, the 1860 edition, is already projected beyond the frontiers of the universe represented in it and thus well beyond the ideological focus that had nourished both Whitman’s linguistic search and his language proposals earlier on.

### 1855: «Birthed»

In the 1855 *Leaves of Grass Walt*, the acting and speaking *I*, does not inhabit a precise place. He is the measure of the very place and time. Like the poet in the Preface, who “incarnates (his country’s) geography and natural life and rivers and lakes,” extending from coast to coast, from North to South, the *I* is isomorphic to America. His walking an imaginary road through American geography and history is a cognitive exploration of his own body and his own being. Yet, the speaking *I* presents himself as the American prototype of a modern, democratic, hence universal, human being. In the dialogical fiction this equivalence of American and Universal is fully mirrored by the *I* addressing himself to his own specular image. The *I* reflects the *you* and the *you* the *I*. Both of them, moreover, are made of a reality which, in turn, is not other from their own self but, being identical with it, is also inside the self. The idealized world this relation projects is one of many selves mirroring one another in their shared

---

language notes and essays to one or the other edition of *Leaves of Grass*. My quotations are from *Leaves of Grass. Facsimile Edition of the 1855 Text*, hereafter *LG 1855*, and from *Leaves of Grass 1860. The 150<sup>th</sup> Anniversary Facsimile Edition*, hereafter *LG 1860*.

<sup>12</sup> The text of “America’s Mightiest Inheritance” is taken from *New York Dissected*, and hereafter abbreviated *AMI*.

<sup>13</sup> Like the “Primer of Words” notebook, many other Whitman’s notes on language are reproduced in *Daybooks and Notebooks*, vol. III.

natural amplitude, individuality, equality and freedom. However, *Leaves of Grass* of 1855 becomes thematically united by the narration of a process: the passage from non-being to being. An idea is reiterated in its twelve poems: that of the birth of the subject of knowledge and of word, of *Walt*, the *I*-hero-kosmos. From this perspective, this edition does seem to be carrying out Emerson's envisioned birth of *the* American poet, capable of beginning a national literature.

In the as-yet-untitled poem "There Was a Child Went Forth," the moment of conception is focused on:

His own parents . . . he that had propelled the fatherstuff at night, and  
fathered him . . . and she that conceived him in her womb an birthed him . . .  
(*LG* 1855: 91)

The American poet-man is not "born," but "birthed." By using "birthed," the past of a verb of Anglo-Saxon origin, and by making it parallel to «fathered,» Whitman provides the mother with an active role in the procreative act. Furthermore, by insisting on the terminal aspect of the process which transforms the passive conception into an active "birthing," Whitman points to a symbolic moving out of latency, that is, to the poet's or man's will to orient and give cultural relevance to the natural events of conception and birth. The "birthed" individual is the "stalwart and wellshaped heir who approaches" and that shall be "the fittest for his days" of his 1855 Preface (*LG* 1855: iii).

Less than one year after publication, the first paragraph of the Preface is echoed by the first paragraph of "America's Mightiest Inheritance" which no longer directs us towards the *heir* but towards "the best *inheritance* America receives from all the processes and combinations, time out of mind, of the art of man." This legacy, on which Whitman writes much less imaginatively than in the Preface and in his poems, is "The English language — so long in growing, so sturdy and fluent, so appropriate to our America and to the genius of its inhabitants," (*AMI*: 55). Whitman finds a consonant parallelism between the evolution of human languages and the history of the English language. As the light of human language moves from the East towards Western horizons, so does the current of "the English language," which "seems curiously to have flowed through the ages, especially toward America," (*AMI*: 59). "For present use" he specifies, and, he may as well have implied, as a sign of "manifest destiny." "The English language," he maintains

is by far the noblest now spoken – probably ever spoken – upon this earth . . . . It is a language for great individuals as well as for great nations. It is, indeed, as characterized by Grimm, the German scholar, a “universal language, with whose richness, sound sense, and flexibility, those of none other can for a moment be compared.” (*AMI*: 55)

As natural language “grows purely of itself and *incarnates* everything” and is such that “[n]o art, no power, no grammar, no combination or process can originate [it]” (*AMI*: 56), so does the English language. “So composed of all the varieties that preceded it,” it evolves naturally absorbing “what is needed by it” (*AMI*: 59). Unrestrained by individual choices or by social planning, the English language has grown because, whenever needed, “[o]bjects, acts, sentiments, art, wit,” “all these *have been furnished* with additional words from far and near” (*AMI*: 57). While people and societies disappear, language stays, Whitman maintains in “America’s Mightiest Inheritance.” What he considers a natural evolutionary principle ideologically justifies his disregard for the political and economic, or even simply human, causes which brought about both the internal growth and the geographic movement and expansion of the English language. This allows him to accept the rapid extinction of native Americans as a necessity and to mention their case as a contemporary instance of evolutionary logic:

Thus, also, the American aborigines, of whom a few more years shall see the last physical expiration, will live in the names of Nantucket, Montauk, Omaha, Natchez, Sauk, Walla-Walla, Chattahoochee, Anahuac, Mexico, Nicaragua, Peru, Orinoco, Saginaw, and the like. (*AMI*: 58)

Whitman’s vision is perfectly in line with the progressive and scientific conceptions of his time. He conceives language, the English language in particular, as the final material substance, differing in quality but preserving in quantity the energy, or life, of the animated bodies which are converted or transformed into it. He is happy if a handful of words survives. Nouns, names and especially toponyms incorporated into the English language make up for the extinct tribes, and rather than a reminder of the power struggles that all but obliterated the American natives, just like their lands, have dutifully come to appear a natural part of the material and cultural world of the United States. Already in the 1855 edition, many native American names appear, but their



number greatly increases in the 1860 edition, implicitly defining a lexical map of the white Anglo-Saxon and European expansive appropriation of native territories. Paradoxically, Indian names and nouns in *Leaves of Grass* testify not so much the transformation of the actual physical bodies and historical societies into their language equivalent, but rather their complete and final loss. They are also one of the many unaccredited ways in which Native American culture has contributed to the growth and formation of the culture of the United States as we now know it.<sup>14</sup>

The story of the evolution of the English language in “America’s Mightiest Inheritance” thus runs parallel to that of the American poet in *Leaves of Grass*, and in both cases, it spans the time that precedes and prepares birth in order to better unveil its necessity. In the poem later entitled “Song of Myself” (section 44), the speaking *I* declares:

I am an acme of things accomplished, and I an encloser of things to be.  
(*LG* 1855: 50)

Time pulls individuals out of the dark and deposits them on the surface of a geographic, specific present. In this “universal process” (“I Sing the Body Electric”), the American poet-man appears, like Christ, in the fullness of time. The *I* is the apex and inclusive synthesis, extreme manifestation and perfection of the *movement* of time. Each birth and time are of the same worth, says Whitman. But this does not stop him from believing that the present is the time of culmination and completion:

All forces have been steadily employed to complete and delight me,  
Now I stand on this spot with my soul. (*LG* 1855: 50)

For the American poet, and for the English language as well, appropriating the American soil, means *actively birthing* the American man, language, and culture. And yet, in Whitman’s representation, this process reaches back to the earth’s geological eras to be finally reunited with the beginning of all life. Whitman’s American man is one with the living universe itself:

---

<sup>14</sup> On Whitman and American Indians see Folsom (1994).

Long I was hugged close . . . long and long.  
Immense have been the preparations for me,  
Faithful and friendly the arms that have helped me.

Cycles ferried my cradle, rowing and rowing like cheerful boatmen;  
For room to me stars kept aside in their own rings,  
They sent influences to look after what was to hold me.

Before I was born out of my mother generations guided me,  
My embryo has never been torpid . . . nothing could overlay it;  
For it the nebula cohered to an orb . . . the long slow strata piled to  
rest it on . . . vast vegetables gave it sustenance,  
Monstrous sauroids transported it in their mouths and deposited it  
with care. (*LG* 1855: 50)

“Walt Whitman, an American, one of the roughs, a kosmos,” Whitman the writer cries out in his lines (*LG* 1855: 29) while Whitman the language searcher defines: “Kosmos,” a “noun masculine or feminine, a person who[se] scope of mind, or whose range in a particular science, includes all, the whole known universe” (*DN*III: 669). “Kosmos,” a word which resounds throughout the first edition of *Leaves of Grass*, is the linguistic place, the juncture, the very stone on which Whitman founds his assimilation of man, cosmos, and language. Spelt with a “K” rather than with the common “C,” it also manifestly yokes Whitman’s poems to the *Kosmos* lectures of the famous biologist and geographer Alexander von Humboldt, Wilhelm’s brother, whose work had recently won the admiration of the American scientific and educated community.<sup>15</sup> In this way, Whitman’s poetic discourse connects to the narratives of contemporary science. Or better, opting for the poet’s point of view, it gathers and transforms all these narratives into the cultural body of his evolving *Leaves*.

In the meaning Whitman gives to the word “kosmos” we uncover the narration of another beginning, another birth, that of an American literary tradition where his *Leaves of Grass* is not so much *one* of the discourses

---

<sup>15</sup> In a long article entitled “Progress” (1857), which Whitman heavily marked and annotated (now among Whitman’s papers at Duke University, Trent Collection,) *Cosmos: a Sketch of a Physical Description of the Universe* by Alexander von Humboldt, is reviewed at great length. It was the first English translation of the lectures held in Berlin in the winter 1827–28, but only written in 1843–44, and published with the title “Kosmos.” Cf. *Lives of the Brothers Humboldt*.

contributing to the American culture, rather it is *the text* where all discourses are interwoven. For it, Whitman finds a unique model: the Bible, God's own word, and the very text on which Anglo-American culture was built. The Bible, enclosing in a single book "theology, cosmogony, history, biography»,<sup>16</sup> provided Whitman with the perfect example of thematic complexity and with a plurality of linguistic forms through which the gigantic stature of his divinely creative modern man might be thoroughly captured. Biblical language, moreover, also offered him a viable linguistic model, though not so much for its Anglo-Saxon core<sup>17</sup> and much less for its highly evocative early modern English. Rather, he learned from it the lesson of a language – both in the original and in the King James Bible versions – true to the depths of human aspirations, and faithful to the places, times and the human community of which it was an expression.

*Kosmos*, therefore, is the man. Cosmic is also Whitman's text, as inclusive as the Bible. Cosmic, in "America's Mightiest Inheritance," must become the English language as well which, having reached America in the present, is also an "acme of the things accomplished," and "encloser of the things to be." With a "composite" body and a "simple, compact, and united" (*AMI*: 56–57) structure, Whitman believed English had the great qualities that would make it easily fit to, or "acclimated" (*DBN* III: 809) in the United States of his times. In the "acme of things" that was his present, Whitman perceived the epitome of the past. The many races and ethnic groups living on the American territory, with their different languages and cultures, embodied in the American present what had been delivered in history in subsequent times and different places. The complexity of the present was for him the starting point for building a higher level of simplicity. Only by assimilating in its unity a plurality of languages, American English could become a single code, and increase its potential for becoming not simply a national, but a universal, language.

When, at the end of his historical excursus, in "America's Mightiest Inheritance" Whitman proposes that the English language be integrated with words borrowed from other languages and encloses a dictionary of French words

---

<sup>16</sup> These are words that Whitman underlined in the above-mentioned review article.

<sup>17</sup> Or, at least not only for that. On this topic see Bernbrock. On the influence of "Anglo-Saxonism" in the nineteenth century see Cmiel and Kim.

(110 in all),<sup>18</sup> he is certainly carrying the teaching of contemporary philology well beyond the intentions of its American, not to say British, adepts. Just as Anglo-Saxon acquired Latin words, and French words at the time of the Norman conquest, similarly, British English in America, he believed, should be “adapted still more to us and our future” (*DBN* III, p. 809), and acquire the many new words it needed from the other languages spoken in the country.

### 1860: Walt’s male, female, and polyglot world

The end of “America’s Mightiest Inheritance” leads, beyond the philological theme of the essay and beyond the 1855 *Leaves*, towards the 1856 and 1860 editions, where Whitman gave linguistic substance and form to the egalitarian and democratic principles of his ideal American man. Working towards this aim, in “The Primer of Words,” Whitman listed the areas of culture where new words were to be admitted or created, and called attention to the “higher laws” of grammar to be applied in order to implement the English language, in and for America, not forgetting to give relevance to the phonetic and graphic aspects of innovation. The notes gathered in the notebook “Words” add to the discursive character of the “Primer” the accurate observation of a close study of this or that aspect of language. We see him devote here particular attention to the sound and spelling of words. He went so far as to suggest a new phonetic system as an aid to the foreign or uneducated reader, or to adapt this or that French word to English. Rivalling with the Bostonian pronunciation in Webster’s *Dictionary*, he even advocated the national adoption of a vowel sound system closer to the English spoken in New York. Entire lists of words, new, slang or jargon words, nouns and names, which he copied down impartially from books or articles or directly from the human voice of a worker, make up a great part of his studies. They, like the long lists of the 1856 “Broad-Axe Poem,” eventually

---

<sup>18</sup> When writing “America’s Mightiest Inheritance” Whitman, who was essentially monolingual, was being taught French by his friend William Swinton. With him he was also probably working on a text of etymologies entitled *Rambles Among Words* (cf. Hollis, 1959). Whitman, however, had had first hand experience of French during the few months spent in New Orleans in 1848 as articulately demonstrated by Louise Pound in 1926.

became the flesh and bones contributing to the growth of the textual body of his 1856 and 1860 *Leaves*.

In the 1860 *Leaves*, *Walt* the American man-poet (the *I* as acting subject) introduces himself while manifestly walking the streets of New York. Indeed, his walking along the streets of “Mannahatta,” “my city,” (*LG* 1860: 404) constitutes a leitmotif, a continual restatement of belonging and rootedness. He even takes leave from his addressee/reader with “a delicious” New-Yorkese “idiomatic phrase” (*DBN* III: 669): “So long.” Just as the city space is the center from which Whitman’s hero, the acting and moving *I*, leaves and to which he then returns, in the same way, New York is an inclusive and emblematic place, the epitome of America. In its process of growth towards maturity, Whitman’s man-text has decidedly become more American than cosmic. In some ways, its universal identity has become more and more synonymous with the cosmopolitan metropolis, and tendentially inclusive of all continental America. In the third edition of his *Leaves*, then, Whitman brings into focus not the extended American territory but the concentrated one of New York City where, in his time, “no less than eighty different languages are in constant use” (*DBN* III: 676).

In accord with the polyglot universe in which he is rooted, Whitman’s poet uses a polylingual code. In the opening poem, “Proto-Leaf,” he identifies the places he comes from or moves along with Indian names: Paumanok, Mannahatta, Kanuck. In his speech he repeatedly addresses his countrymen as “Americanos!,” but whenever he singles one out of many, he calls him “comrade” or even “camerado.” The readers or bystanders are warmly invited to engage in a dialogue with a reiterated “Respondez! Respondez!”. Elsewhere they are incited to follow *Walt’s* march through the land: “Allons!,” he repeatedly calls in “The Poem of the Road,” evoking *La Marseillaise*, the French national anthem (*LG* 1860: 322 ff).

He sings in praise of “Libertad!”, addresses democracy as “Ma femme!”, and does not disdain to talk of “amours,” of “melanges” of words, of “poemets” or “philosophs.” The French word “fruitage” in the eleventh of the “Chants Democratic” echoes “feuillage,” which more evocatively replaces the English “leaves” (see “Apostroph” *LG* 1860: 105). Italian is called in to fill the void of “soft words” and to set the “No dainty dolce affettuoso I” against the bearded

man ready for “a challenge.” The poet shows off his Latin and emphatically evokes “Omnes! Omnes!” in “Proto-Leaf” only to appeal to “O Mater! O filii!” in the “Apostroph” which opens the “Chants Democratic.”

The spelling of “apostroph,” in turn, is in itself a proposal of assimilation of French words into the English spelling system. All the ‘savan’s, ‘philosoph’s, and ‘habitan’s named witness an assimilated language, where the final vowel or consonant has been dropped to fit the French sound into the English spelling.

By adopting words from other languages, Whitman obeyed ideological, grammatical, and representative principles as well as his own personal taste. He welcomed social and literary French words, most of which are personal or agent nouns (like “chansonnier” or “accoucheur”). It is their gentler sound he likes, but he is also both reminiscent of his New Orleans experience and aware of the French language spoken in the country at large (including Canada, a name he always spells with a “K”). From Italian he borrows musical terms but also words signifying warmth and sweetness. Magniloquent words come from Spanish. He even calls on Latin and Greek for a contribution. In short, the language spoken by Whitman’s man in his 1860 *Leaves* is an English whose diachronic evolution is overtaken by the synchronic co-presence of many languages. The result of this is a visible transformation of the language. Historical time, compressed into the American present, is here not so much a resumé of the past as an anticipation of what Whitman believes will happen in the future.

It is also worth noticing that often Whitman chooses words for their pure sound value. A fact that not only reveals the poet’s aural sensibility but, going beyond his romantic idea of a spoken language adhering to the body and closer to the spirit, does point to Whitman’s efforts to enrich the repertoire of sounds and of rhythms available to English speakers. In this direction I believe, we must interpret his note on “the nigger dialect,” where he maintains that “The nigger dialect has hints of the future theory of the modifications of all words of the English language, for musical purposes, for a native grand opera in America” (*DBN* III: 730, Cf. Griffin).

Moving from words and sounds to grammar brings us to a famous passage from Whitman’s “Primer of Words”:

The Real Grammar, – he writes – will be that which declares itself a nucleus of the spirit of the laws, with liberty to all to carry out the spirit of the laws, even

by violating them, if necessary. – The English Language is grandly lawless like the race who use it. – Or Perhaps – rather breaks out of the little? laws to enter truly the higher ones. (*DBN* III: 735, question mark in the quotation)

Whitman is clearly aware of the complexity of language, and does not limit himself to simply distinguish between the faculty of language in human beings (the “belched words” in “Song of Myself”), and actual historical languages, but between deep linguistic structures which he calls “spirit of the laws,” and the social conventions and power structures that impose specific formal and lexical usages.<sup>19</sup> Complying with this spirit, he proposes grammatical adjustments to guarantee full representation of the two sexes and thus to measure language to the present. In this way, not only does he prove himself sensitive to the petitions of the newly founded American women’s emancipation movement, but also aware of the active presence of women in society and the equality implied in a representative democracy. The large female audience was after all responsible for what has been called the “feminization of American culture,” and as a writer aspiring to reach as many readers as possible Whitman may have planned to attract women as much as male workers. Many words meant to represent “the perfect equality of the female with the male” (*LG* 1860: 114) are to be found in the 1860 *Leaves*.

Here lands female and male,  
Here the heirship and heiress-ship of the world –  
...  
Here Spirituality the translattress. . . . (*LG* 1860: 9)

This we read in “Proto-Leaf.” The sexually polymorphous heir of the first *Leaves* has acquired the potentiality of becoming two heirs: man and woman.

A little further on, we find the description of probably recurring scenes, with an audience caught “listening to the orators and oratresses in public halls.” This scene, by the way, is a clear example of how Whitman actually ‘typifies’ words and situations, so that everyone might project in them his or her own particular experience. On another occasion, the differentiated suffix for gender was integrated with a common gender ending, as in the following note:

---

<sup>19</sup> In his *Problèmes de linguistique générale*, II, Émile Benveniste distinguishes between a « niveaux historique » and a « niveau fondamental » in every language (Benveniste: 94).

All through, a common gender ending in ist as –

lovist	}	both
hatist		masc
		&
		fem

– hater m.	}
hatress f.	

(*DN* III: 666).

This time, Whitman’s aim was to create a third suffix, to refer to people of both sexes. In the sixteenth of the “Chants Democratic” we find: “They shall train themselves to go in public to become oratists, (orators and oratresses)” (*LG* 1860: 189). His idea was to extend gender endings to more words than the English language allowed at his time, and possibly to force the gender system of Romance languages into the English grammar in order to press for a formal and semantic correspondence between language and social reality.

However, for all of Whitman’s emphasis on the equality of the sexes, I have counted only two or three instances of feminine gender endings in words referring to women in the world outside the text. Most of the time, he uses gender suffixes to represent abstract ideas embodied in a woman’s shape, a use he will continue after 1860.

Whitman’s linguistic ideas were not necessarily put to use in his poems. In his notes we see him at work building a paradigm of pairs of names in reciprocal relation. Following the example of “employer-employee,” he tried “offender-offendee,” “server-servee,” “lover-lovee”, “hater-hatee” (*DBN* III: 675), pairs however, which he would never introduce into his text. Whitman’s proposals went in the direction of existing structural rules in English. If for no other reason, they are innovative because he stretched the rules, beyond use and habit, and applied them freely. This holds for neologisms too. His democratic poet was for him to be “alimitive” and “amative” in analogy with “perceptive.”

To summarize, Whitman’s lexical integrations with borrowings from other languages and his extension of grammatical rules obey a “humanistic” design of the author. Humanity is incarnated in both sexes and neither sex nor human feelings or actions, neither good nor evil, must be foreign to language.



The American being represented in the 1860 edition of *Leaves* is, then, both male and female furnished with a polylingual language, rooted in New York, the city-America. Universal only because the America it incarnates encloses the world and all the past in its present.

And yet, the third edition of *Leaves of Grass* is kept together by a dialogical frame that creates a dynamic opposite to that of representation, and constitutes the element that projects the text beyond that stage. In the dialogic fiction, Walt, the speaking *I* no longer addresses “you whoever you are,” but “you, camerado.” And the camerado is not either man and/or woman, but selectively man. In choosing as receiver of his leaves-messages another man, the poet as a speaking subject builds on this privileged relationship not only the future of the text but the future of the American identity represented.

### The West, Slang and the Virile America

In the following editions, the space in which Whitman's ideal man is rooted, is indeed the West, space of the different American identity: not universal, not bisexual, but first manifestly homosexual and finally overwhelmingly patriarchal and monolingual.

The new American will be a virile man. He will also assume a woman's re-generative and maternal role (while women and their petitions will be cut down to size together with their linguistic presence, cf. Camboni, 1992, n. 9). His language will be less ‘universal’ and more indirect, as slang is in “The Western States of the Union” which are “the special areas of slang, not only in conversation, but in names of localities, towns, rivers, etc...”<sup>20</sup> “Slang in America” is the last article on language published by Whitman. Though mindful of Emerson's view of the metaphorical, re-generative power of language, and probably of old notes, the text of Whitman's article conveys a narrower perspective and limited point of view than his previous articles and notes. Rooted in the West, slang is the language spoken by a man and addressed to

---

<sup>20</sup> Published in the *North American Review* of November 1885, it was later included in *November Boughs*. Now is available also in The Walt Whitman Archive.

a man in a world that is linguistically isolated and spatially defined – a closed, American world, folding in upon itself.

Exemplary of the new direction, and of a political attitude in tune with present-day presidential ideology, are the following lines, in the 1867 edition of “By Blue Ontario’s Shore,” afterwards removed:

America isolated I sing;  
I say the works made here in the spirit of other lands, are so much  
poison to These States.  
How dare these insects assume to write poems for America?  
(Whitman, 1980: 192).

Aware of the cohesive, society-creating function of language, in the years between the second and third edition of *Leaves of Grass*, Whitman probably tried to condense in a single but comprehensive poetic discourse a language that, by displacing the English monolith and disconnecting it from its historical sources, could create the space for its becoming the English of Americans. But the energy, self-confidence and personal stance that had prompted that experiment were already exhausted by the time the third edition was published, as the blue-book towards the 1861 edition testifies.

Today, Whitman’s linguistic experiment is not so much to be valued for its representativeness as for anticipating some of the the directions American culture and the English language in America would be taking. In a positive and in a negative sense, his “vista” was certainly far more forward looking than the poet himself, and far more than his society and the historical circumstances of his time, could bear.

### Works Cited

- Bauerlein, Mark. *Whitman and the American Idiom*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1991.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris: Gallimard, 1974.
- Bernbrock, John E. *Walt Whitman and “Anglo-Saxonism.”* Ph.D. Dissertation. Chapel Hill: University of North Carolina, 1961.

- Camboni, Marina. "The Marks of Time in the Editions of *Leaves of Grass*. A Proposal for Interpretation." *Walt Whitman Centennial Symposium*. Eds. Manuel Villar Raso, Miguel Martinez Lopez, Rosa Morillas Sanchez. Granada: Universidad de Granada Press, 1992. 51–60.
- "Columbus on Stage. The Representation of Whitman's Personal and American Drama". *Litterature d'America* 44 (1992): 91–109.
- "Corpo, *corpus*, testo. Riflessioni a partire da *Leaves of Grass*." *Implicazioni testuali. Co(n)texts*. Ed. Carla Locatelli. Trento: Università di Trento, 2000. 79–103.
- *Walt Whitman e la lingua del mondo nuovo*. With three essays on language by Walt Whitman. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2004.
- "Beginners': Rereading Whitman and Dickinson through Rich's Lens." *Whitman and Dickinson: A Colloquy*. Eds. Éric Athenot, Cristanne Miller. Iowa City: University of Iowa Press, 2017. 207–223.
- Cmiel, Kenneth. *Democratic Eloquence. The Fight over Popular Speech in Nineteenth-Century America*. New York: William Morrow and Co., 1990.
- Erkkila, Betsy. *Whitman the Political Poet*. New York: Oxford University Press, 1989.
- Folsom, Ed. *Walt Whitman's Native Representations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- *Whitman Making Books/Books Making Whitman: A Catalog and Commentary*. Obermann Center for Advanced Studies, Iowa City: University of Iowa, 2005. In The Walt Whitman Archive [accessed: 29.01.2018].
- Griffin, Larry. "Walt Whitman and Rock and Roll." *Utopia in the Present Tense: Walt Whitman and the Language of the New World*. Ed. Marina Camboni. Roma: Il Calamo, 1994. 203–212.
- Hollis, C. Carroll. "Walt Whitman and William Swinton: A Cooperative Friendship." *American Literature* 30 (1959): 425–449.
- *Language and Style in "Leaves of Grass"*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985.
- Kim, Heidi K. "From Language to Empire: Walt Whitman in the Context of Nineteenth-Century Popular Anglo-Saxonism." *Walt Whitman Quarterly Review* 24 (Summer 2006): 1–19.
- Klenke, Hermann, Schlesier, Gustav. *Lives of the Brothers Humboldt, Alexander and William*. Trans. Juliette Bauer. New York: Harper and Brothers, 1853.
- Kramer, Michael P. *Imagining Language in America*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

- Lotman, Jurij M. *Semiosfera*. Venezia: Marsilio, 1985.
- Massey, Doreen. *For Space*. London: Sage, 2005.
- Pound, Louise. "Walt Whitman and the French Language." *American Speech* 1.8 (1926): 421–30.
- Prigogine, Ilya. *La nascita del tempo*. Milano: Bompiani, 1991.
- Prigogine, Ilya, Stengers, Isabelle. *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. New York: Bantam Books, 1984.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- Southard, Sherry G. "Whitman and Language: An Annotated Bibliography." *Walt Whitman Quarterly Review* 2 (1984): 31–49.
- Strawson, P. F. *Individuals*. London: Methuen, 1959.
- Swinton, William. *Rambles Among Words: Their Poetry, History and Wisdom*. New York: Scribner's, 1859.
- Tapscott, Stephen. "Whitman in 1855 and the Image of the 'Body Politic.'" *Utopia in the Present Tense: Walt Whitman and the Language of the New World*. Ed. Marina Camboni. Roma: Il Calamo, 1994. 107–122.
- Warren, James Perrin. *Walt Whitman's Language Experiment*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1990.
- Weil, Simone. *The Iliad, or The Poem of Force*. Wallingford, PA: Pendle Hill, 1956.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass. Facsimile Edition of the 1855 Text*. Portland, ME: Thomas Bird Mosher, 1919.
- , "America's Mightiest Inheritance." *Life Illustrated* 1 (12.04.1856): 188. Rpts. in: *New York Dissected*. Eds. Emory Holloway, Ralph Adimari. New York: Rufus Rockwell Wilson, 1936. 55–65.
- , *Leaves of Grass 1860. The 150<sup>th</sup> Anniversary Facsimile Edition*. Ed. Jason Stacy. Iowa City: University of Iowa Press, 2011.
- , "Slang in America." *North American Review* (11.1885): 431–435.
- , *An American Primer by Walt Whitman with Facsimile of the Original Manuscript*. Ed. Horace Traubel. Boston: Small, Maynard and Company, 1904.
- , *The Correspondence*. Vol. I. Ed. Edwin H. Miller. *The Collected Writings of Walt Whitman*. New York: New York University Press, 1961.
- , *Daybooks and Notebooks*. Vol. III. Ed. William White. New York: New York University Press, 1978.

- . *Leaves of Grass. A Textual Variorum of the Printed Poems*. Vol. I Eds. S. Bradley, H. W. Blodgett, A. Golden, W. White. New York: New York University Press, 1980.
- . *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts*. 6 Vols. Ed. Edward F. Grier. New York: New York University Press, 1984.

## The Polylingual Meat and Bones of Whitman's American Language Body

### Summary

In the same years in which the first three editions of *Leaves of Grass* were published, Whitman invested a conspicuous part of his energies in the study of language, a commitment he would continue with varying intensity for the rest of his life. By the time he published the third edition of *Leaves of Grass* in 1860, he had come to believe that the English language in America should be transformed into a hybrid world language, capable of condensing the *Kosmos*, the world-nation he thought his land had become. He estimated that through a number of lexical and idiomatic graftings from the native and romance languages English could enrich the people who used it with a wider range of human and social experiences and feelings. In this way, American English could become a really democratic language where each different, gendered individual would have equal representation and visibility. This essay explores the connection between the finished text of the *Leaves* and its author's search for an American language by focusing on the metaphor of "embodiment" and on the poem's hero, *Walt* Whitman, in the different but mutually interchangeable roles he plays. It argues that, by offering *Walt's* self as the connecting link between speaker and addressee, Whitman draws his reader into the common terrain of the mirror-language of the text. It argues, as well, that the outbreak of the Civil War quenched Whitman's experimental enthusiasm. Almost overnight, Whitman transformed himself from a cosmic and cosmopolitan poet to a nationalistic shaper of new and old myths for the United States.

**Keywords:** comparative literature, Walt Whitman, American English, *Leaves of Grass*, cosmopolitanism, nationalism, polylingualism

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, Walt Whitman, amerykańska odmiana angielskiego, *Żdźbła trawy*, kosmopolityzm, nacjonalizm, polilingwizm



Marta Skwara  
University of Szczecin

**Whitman's *One's-Self* and *En-Masse* Rewritten.  
On the Polish Reception Series of "One's-Self I Sing"**\*

Translation studies has long been both a separate discipline and a part of comparative literature, always with various tensions. In 1993 Susan Bassnett declared the final victory of "modern" translation studies over "traditional" comparative literature (Bassnett, 1993: 161), while in 2006 Emily Apter saw a need to rethink translation studies and to explore "the epistemological interstices" of a number of disciplines instead (Apter: 6). However, neither researcher devoted much attention to an issue that I believe is central to the intersection between translation studies and comparative literature. What I have in mind is a so-called "series of translations," a concept which I would like to complement with the concept of a "reception series." Traditionally, also in Bassnett's research (Bassnett, Lefevere, 1998: 70–74), a series of translations was understood as a set of different translations of the same text put together by an interpreter. The series was used mostly as a handy analytic tool for demonstrating differences in languages, poetics, or style.

---

\* This contribution was prepared as a part of grant on "Polish Whitman"/ The Polish Whitman," (0228/NPRH4/H3a/83/2016) founded by the National Program of Humanities Development (NPRH).

It was Descriptive Translations Studies that drew attention in the 1970s to the wider cultural sphere in which every translation exists. The aim, similar to mine, was rather to produce descriptions of how translations function in a new culture than to produce speculative entities resulting from preconceived hypotheses. When Gideon Toury studied series of Hebrew translations of Shakespeare's sonnets, he concentrated not only on the translations themselves but also on all sorts of socio-literary factors (Toury: 114–128). All the factors that should be taken into account when a translation is considered were presented vividly by André Lefevere, through his concept of "rewriting." By a "rewriting," Lefevere meant the whole system of interpreting a particular piece of literature: not only its translations (or adaptations), but also all sorts of critical comments on it, the process of its publication, the anthologization to which it was subject – i.e. the manner in which it was included into anthologies of different kinds – and the manner in which a translated work used to be evoked in national literature (Lefevere, 1985). Yet Lefevere did not himself explore the intertextual potential of translations. Instead, he became more interested in translation as a means for the distribution of cultural capital (Bassnett, Lefevere, 1998: 41–56).

The intertextual potential of translations, and, consequently, of a series of translations, has been similarly underestimated by other translation scholars, both traditional and modern, even though it seems obvious that consecutive translations of the same literary work are not only connected with the original and/or with its previous translations but also enter the target language literature in many different ways. Translations are subject to intertextual mechanisms of various kinds, and by being commented on, paraphrased, quoted or alluded to, they create a wider literary sphere that, using Lefevere's concept, could be called "a series of rewritings." The concept of a series of rewritings is, however, too vague and passive. A more adequate term for such a series, encompassing both translations and various texts intertextually connected with both the original and the translations, would be a "series of retextualizations." That term could be employed each time a new text in a new culture is formed on the basis of the original and/or its previous translations. In a given series of retextualizations, relationships among particular texts can become visible through evident signs such as titles, epigraphs, quotations, or paraphrases (of the original/translations),



but they can also be suggested more implicitly, for instance, by intertextual (intercultural) play on the same verse-form or metaphor.

I believe that speaking of a series of retextualizations can lead to a better understanding of the ways in which a foreign text functions in a national literature. Together with all the mechanisms used for presenting new texts to readers – publication, anthologization, advertising, and commentaries – retextualizations constitute a “reception series.” “Reception series” is a concept I would like to introduce in order to make a clear distinction between a series of texts connected with the original/translations (retextualizations) and the ways in which these retextualizations are presented to readers.

One theoretical concept is especially important for my understanding of a series of retextualisations, namely Antoine Berman's reflection on how translations, commentaries and literary criticism are interconnected. Berman saw them all as “metatexts” whose purpose is to “communicate” (Berman: 92). While criticism and commentary seek to communicate the “meaning” of literary texts, translation conveys this “meaning” via another, distinct type of language-use. The concept that unites them all is “reformulation.” According to Berman, every reformulation is translation, and vice versa. Another aspect that seems to bring translation, commentary and criticism together is the fact that any literary work can be subjected to an infinite amount of criticism, commentary and translation: the process of reformulation is always incomplete. However, after a careful discussion – in which Walter Benjamin's thoughts and metaphors played a key role (translation as an afterlife of a literary work, criticism as its mortification) – Berman came to the conclusion that criticism is in fact different from both commentary and translation. While commentary and translation complement each other – every commentary, as Heidegger has shown, is necessarily a translation, and, as Berman adds, commentary begins where translation *falls short* (Berman: 110). While both translation and commentary seek to find the “factual” content of a work of art, criticism seeks the “true” content. Commentary and translation tend to be philological (old-fashioned) and criticism philosophical (modern); the former, just like translation, tends to stick to the letter of a given text, while the latter tends to depart from the letter – often, as Berman demonstrated, to the extent that it hardly ever quotes the original. In fact, criticism builds its own discourse in an attempt to establish

the true meaning of a given text (Berman: 97). Even if the relationships between these three forms of reformulations are even more complicated – as becomes evident at the end of Berman’s essay – I would like to draw on this closeness and demonstrate how translations and commentaries usually go together (often, surprisingly, “mortifying” a literary text), and how pieces of criticism usually enter some other sphere, trying to establish “true” or at least “new” meanings of a given literary text. All of them, however, are retextualisations to me, since they all appear in written form and are all connected with some original text, even if its originality is often mediated by translations.

One more ally of my research on reception series is David Fishelov, who is mostly interested in how works of literature function in world culture. In his *Dialogues with/and Great Books. The Dynamics of Canon Formation*, Fishelov argues that “the source of a literary work’s perceived greatness lies in the dialogues it generates with readers, authors, translators, adaptors, artists and critics.” Fishelov considers translations to be echo-dialogues in which readers of a literary work decide to re-write or “repeat” the text while trying to preserve its important characteristics in the new language (Fishelov: 19). It is obvious that the same holds true for commentary, but also for other acts of re-writing, including complex “dialogical” intertextual relationships. As Fishelov points out, the more unpredictable a translation is, the more we find ourselves in the realm of genuine dialogue (Fishelov: 20).

I shall attempt to clarify the theoretical concept of a reception series by interpreting a number of examples drawn from Polish retextualizations of Walt Whitman’s poem (“One’s-Self I Sing”) generated between 1894 and 2003. While analyzing different Polish retextualizations of the poem I will also point out ways in which the retextualizations functioned in Polish culture. My aim is to provide a picture of the Polish reception of the poem, explore its comparative potential, and thereby demonstrate how a reception series might be used and for what purposes.

The first piece in the reception series is both a commentary and a translation. It is taken from an article by a Polish literary critic Dr. Mściśław Nekanda-Trepka.

M.S. Nekanda-Trepka. *Walt Whitman. Poeta amerykański*  
[Walt Whitman. American Poet]. *Świat* 5 (1894): 107

Ażeby zrozumieć istotny nastrój jego ducha, wystarczy przytoczyć pierwszą stanzę jego zbioru – Inwokację. Oto jej dosłowne brzmienie: „Siebie samego ja śpiewam – pojedynczą, prostą jednostkę, a przecież wygłaszam słowo demokracji, masy; śpiewam fizjologię od wierzchołku do samego dna a nie fizjonomię tylko i nie umysł tylko do muzy się nadający; ja twierdzę, że forma całościowa jest tej muzy daleko godniejsza; kobietę też śpiewam porówno z mężczyzną; śpiewam wszechzycie w ogromie swych uczuć, swego tętna, swej potęgi, życie radosne o celach swobodnych pod boskimi prawami; śpiewam nowoczesnego człowieka! Jest to zaprawdę klucz do jego poezji i otwiera wszystkie duchy jego tajniki.<sup>1</sup>

The translation, which starts in the second line of the passage, is put between quotation marks, while the comment at the beginning and at the end suggests that it conveys a “verbatim” meaning of the original – which the translation certainly does not do. It is sufficient to point out that Whitman’s original “en-masse” here was turned into a Polish noun denoting the masses (*masy*). No translation, of course, can be “verbatim,” for translation always implies interpretation, and indeed interpretation starts at the very beginning of the Polish version of the poem. In Nekanda-Trepka’s Polish version, Whitman sings himself instead of singing “one’s-self” (it is difficult to find any good equivalent for such a formulation in Polish). This initial interpretation has been repeated in Polish culture, with palpable consequences. For example, a close but false similarity is created between the beginning of the Whitman poem that opens *Leaves of Grass* (“One’s-Self I Sing”) and the beginning of his “Song of Myself” (*I celebrate myself and sing myself*) – in Polish, Whitman tends to sing himself in both poems.

Just like the translator is certain that his translation is “verbatim,” he is certain that his reading of the poem is correct and that the poem is a key to Whitman’s poems as a whole and “opens doors to all his secrets.” None of those secrets, however, are being revealed. Both the translation and the commentary seem to mortify a quite revolutionary poem somewhat; still, the deeper

---

<sup>1</sup> In order to understand the essential temperament of his soul, it is enough to quote the first stanza of his collection – the *Invocation*. Here it literally reads: “[Translation of Whitman].” This is truly to the key to his poetry and unlocks all the spirits of his secrets.

interpretative potential of the original must have survived, since Whitman's poem evoked many more Polish retextualisations.

Already the next Polish translation seems to affirm the attractiveness of the original, and the variety of the readings to which it can be subjected:

Walt Whitman. *Śpiewam samego siebie* [I Sing Myself].  
Trans. Pola Jamajkówna. *Tygodnik Nowy* 17 (1919): 4.

Siebie śpiewam w mej pieśni, siebie, prostą jednostkę –  
Mówię słowo, jak Miljon potężne, demokratyczne.  
Śpiewam siebie w dół z góry poprzez Samość istnienia  
Bowiem mózg ni zewnątrzność nie sądzą mej Muzy –  
Jeno Ja – całkowite godne jest mego słowa.  
Samcom równe samice wielbię w pieśni mej tonie –  
Życie żądzą przepelne, potęgą i mocą,  
I radością, co ujście znajduje w praw księdze,  
Która wolą do Czynu wolę boską objawia  
Śpiewam Chwałę Nowoczesnego Człowieka.

This retextualisation by Pola Jamajkówna differs completely from the first one: what we have here is simply a translation (and certainly not a “verbatim” translation); no commentaries are included. Yet there is a kind of commentary implied in the order in which the translator presents several of Whitman poems on a page of the Jewish-Polish literary magazine *Tygodnik Nowy* (*The New Weekly*). The order suggests how the text may have been perceived just after WWI. In this case, a translation of “For You O Democracy” comes first, followed by “One’s-Self I Sing,” translated in a rather revolutionary manner. The original is treated rather freely in both cases – thus the young female translator gets rid of Whitman’s problematic French (*En-masse, ma femme*), as well as of such problematic terms as “physiology” and “physiognomy.” Instead, rhythmic Polish lines are formed, displaying some inventive solutions like *Samość istnienia* (Selfhood of existence) for Whitman’s “Form complete.” The translator also insists that Whitman sings *Chwałę Nowoczesnego Człowieka* (the Glory of the Modern Man), not “the Modern Man” himself as the original reads. In the context of the whole issue of the revolutionary literary magazine, the poem must have been read as announcing the future glory of a revolutionary of the post-WWI generation.

The Polish poet Julian Tuwim also belonged to this WWI generation. Tuwim was another Polish reader and translator of Whitman as well as the author of a long enthusiastic essay devoted to the poet (published in 1917, written a couple of years earlier). In the essay, meaningfully entitled “Manifest powszechnej miłości (Walt Whitman)” (“The Manifesto of Universal Love (Walt Whitman)”), many poetic pieces by Whitman were translated, described, or adapted. “One’s-Self I Sing” was not translated here, but it was paraphrased and alluded to, and also at almost the same time the young poet composed an original poem called “Manifest” (“Manifesto,” 1914). In the poem, Tuwim refers to a number of great poets who “spoke” to him. Whitman, presented as a “giant old man” is one of those poet-speakers, listed just after the Polish romantic Juliusz Słowacki (“thunder”), and before Arthur Rimbaud (“mad ocean”):

Mówił do mnie piorun – Słowacki.	Thunder spoke to me – Słowacki.
Mówił do mnie starzec olbrzymi – Whitman.	A giant old man spoke to me – Whitman.
Mówił do mnie ocean szalony – Rimbaud.	The mad ocean spoke to me – Rimbaud.
Mówił do mnie mędrzec smutny – Staff. (Tuwim: 76)	A sad wise man spoke to me – Staff.

It does not seem to be too far-fetched to interpret the beginning of the long poetic “Manifesto” in the context of Whitman’s singing himself, particularly since the first stanza of Tuwim’s “Manifesto” begins with this meaningful declaration:

Śpiewałem, śpiewałem, śpiewałem – I wyśpiewałem Duszę sobie. I wyśpiewałem sobie – Siebie. (Tuwim: 78)	I’ve been singing, singing, singing – And I have sung a Soul to myself And I have sung to myself – My Self.
---	---

After this, the speaker of the poem cheerfully admires his own divine humanity (*boskie moje człowieczeństwo*), which is also much in the vein of Whitman’s poem (*Cheerful, for freest action form’d under the laws divine, / The Modern Man I sing*).

One more translation of “One’s-Self I Sing,” to my mind the most interesting one, belongs to the period of Tuwim’s poetical debut. Made by Stanisław Stasiak, a young scholar connected with Polish poetic expressionism and the author of a translation of the whole “Inscriptions” cycle in the early 1920s, it was published in the expressionist magazine *Zdrój* in 1922:

Walt Whitman. *Przypisania do Żdziebeł Trawy*  
[Inscriptions to *Leaves of Grass*]

*Siebie samego śpiewam* [Myself I Sing]. Spolszczył Stefan Stasiak.  
*Zdrój* XIV (1922): 137

Siebie samego śpiewam, odrębną pojedynczą osobę,  
A jednak ciskam słowo: M o c L u d u! ciskam: Ł a w ą!

Śpiewam ciało od głów aż do stóp,  
Nie sam duch tylko i wyraz jego miłe są Muzie: kształt pełny, powiadam,  
godniejszy jej będzie o wiele,  
Kobiecość chwałę z męskością na równi.

Życie nieogarnięte w szale, tętnie, potędze,  
Tchnący weselem, dojrzały w bożem prawie ku najśmielszym czynom,  
Nowego śpiewam człowieka.

Stasiak’s Whitman also “sings himself,” but it is worth noting that Stasiak presents his work not as a translation but as a “polonizing” (*spolszczył*) of Whitman. And indeed Stasiak enters into what Fishelov would call a “genuine dialogue” with both the original and the possibilities of the Polish language. His Whitman is the most revolutionary poet of all the former Polish Whitmans – he does not “utter a word Democratic”, but he *throws* a word (even if there are in fact two words in the Polish version): “M o c L u d u” (the Power of People), and the act of throwing is emphasized by extra spaces between the letters. The same emphasis is used for the manner in which the word is thrown – “Ł a w ą”. To understand the latter Polish expression, whose literal meaning would be “like a bench”, one has to imagine people moving forward in one powerful line (in older Polish the cry *ławą!* was used as a call for a military action, especially action performed by the cavalry). The expression creates a powerful image, which is used to stand in for Whitman’s “en-masse.” It also fits the avant-garde tone of Stasiak’s rendition, in which Whitman does not sing a “modern man,” but sings a “new man.”

All of the three earliest Polish translations fell into oblivion, unlike the fourth one, most probably made from French and German sources and carried out by the Polish poet and translator of German and French poetry Stefan Napierski. Napierski's version represents an interesting retextualisation for two reasons: it was published in the second and largest collection of Whitman's poetry, published in pre-WWII Poland in 1934 and reprinted in 1996, and it was quoted directly and indirectly by literary scholars interpreting Julian Tuwim's juvenalia.

Napierski's translation lets Whitman sing not just himself but a "single self" – a solution that might be influenced by Leon Bazalgette's "Je chante le Soi, une personne simple, séparée" (*Feuilles d'herbe*, 1922). Napierski, just like Bazalgette, also leaves the problematic "en-masse" untranslated in his version, using the proper French spelling and adding in a footnote: "French in the original." Furthermore, unlike Bazalgette but like the German translator of Whitman Gustav Landauer, Napierski remains true to the original by not replacing unusual non-poetic words like physiognomy or physiology. However, perhaps driven by the solutions of foreign translators also on this point, Napierski changes the hero of Whitman's poem into a common person (*zwyczajną osobę*). That alteration proved important for later Polish commentators, who took this commonness of Whitman's persona for granted. That is particularly true of Grażyna Sawicka, who has studied Tuwim's juvenalia. In one of her books she wrote:

Jadwiga Sawicka. *Julian Tuwim*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1986: 53

Bohater Whitmana, podobnie jak bohater Tuwima, wplątany jest w życie, w współczesność, w konkret, istnieje w świecie współczesnej cywilizacji wielkomięskiej, w masie innych zwyczajnych ludzi. Sam Whitman pisze:

Opiewam jaźń pojedynczą, zwyczajną odrębną osobę,  
Wszelako wymawiam słowo demokratyczny,  
Słowo En Masse.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Whitman's hero, similarly to Tuwim's, is enmeshed in life, in contemporary life, in the concrete, existing in the world of contemporary urban civilization, in the masses of other common people. Whitman himself writes:

I sing the individual self, the common distinct person,  
However I utter the democratic word,  
The word En Masse.

Sawicka's initial comment suggests that Whitman's hero, like Tuwim's, is involved in modern city life; he exists in a mass of other common people. The literary critic, quite surprisingly, proves this by "quoting Whitman himself." Yet what she quotes is not Whitman's original, but the first three lines of Napierski's rendition, in which Whitman's hero indeed seems to be just a common person.

Another retextualisation, produced before WWII but published just after it, tells us much about how differently Whitman's persona, such as it was introduced in "One's-Self I Sing", can be perceived. Roman Dyboski, the first Polish Americanist, devoted one passage of a long essay on Whitman to this particular piece. His retextualisation consists of a comment and a translation, the comment framing the rendition of the poem:

**Roman Dyboski. "Wieszcz wszechzycia i wszechbraterstwa. Walt Whitman"**  
[The Seer of Pan-Life and Pan-Brotherhood. Walt Whitman].  
*Nauka i Sztuka* 1 (1945):78–79

Z panteizmem transcendentальnym łączy się – znowu jak u Emersona – sprzeczny z nim zasadniczo pierwiastek indywidualizmu. Najsilniejsza to bodaj nuta w całej twórczości Whitmana. Główną częścią tomu „Żdźbła trawy” jest długi (na pięćdziesiąt jeden rozdziałów podzielony) poemat pod niedwuznacznym tytułem „Pieśń o mnie samym” (*Song of Myself*), a pierwsze słowa książki z całą siłą uderzają w tę przewodnią nutę:

„O własnym Ja [j a] śpiewam, o pojedynczej, odrębnej osobie,  
A jednak wypowiadam słowo Demokracja, słowo  
En-Masse.  
O cielesności człowieka od czuba [czubka głowy] aż do pięty [pięt] śpiewam,  
Bo ani zewnętrzne oblicze samo, ani mózg sam nie jest  
godnym przedmiotem dla Muzy: ja mówię, że całkowita  
osobowość jest daleko godniejsza pieśni.  
O niewieście na równi z mężczyzną śpiewam.  
O życiu bezkresnym w namiętności, w tętnie, w mocy,  
O życiu pogodnym, stworzonym do swobodnego działania  
według praw boskich,  
O nowoczesnym człowieku śpiewam.

W systemie myślowym Whitmana – zupełnie jak u Emersona – jednostka jest miarą wszechrzeczy i naczelnym moralnym autorytetem. Jest indywidualnym



objawieniem boskiego ducha wszechświata: w tym właśnie punkcie indywidualizm styka się z panteizmem, z którym skądinąd tak trudno go pogodzić.<sup>3</sup>

In his comment, Dyboski makes “One's-Self I Sing” an individualistic manifesto. His Whitman once again sings himself (sings about himself; more precisely: about his “I”). Dyboski makes Whitman's persona, quite rightly linked to Emerson's philosophical assumptions, the measure of the universe, the highest moral authority and the divine revelation of the universal spirit. Nothing of Napierski's simple commonness is preserved in this reading. In fact, any equivalent of “common” is absent from Dyboski's translation, Whitman's simple person is rendered as *pojedyncza osoba* (single person), and the other epithet (“separate”) is rendered as *odrębny* (separate, distinct, individual). Dyboski's complex retextualisation stood in sharp contrast not only to the reading of Napierski and later Polish literary criticism, but also to the doctrinal “socialistic” readings that would thrive in Communist Poland in the mid-1950s. Since the year 1955 was celebrated throughout the whole Soviet bloc as the centennial of “Leaves of Grass” (1855–1955), “proper” readings of literary texts had to be prepared for the occasion. I will quote only one of them, produced by Viola Sachs – first a prominent young scholar in Communist Poland and later a professor at the Université de Paris VIII (France). In 1955 she wrote in one of her popular articles:

---

<sup>3</sup> With transcendental pantheism he blends together – again like Emerson – the element of individualism essentially at odds with it. This is perhaps the strongest note in all of Whitman's work. The main part of the book “Leaves of Grass” is the long poem (divided into fifty-one sections under the unambiguous title “Song of Myself”), and the first words of the book strike the guiding note with all their force:

[Whitman poem]

In Whitman's conceptual system – entirely as in Emerson's – the individual is the measure of all things and the foremost moral authority. It is the individual manifestation of the divine spirit of the universe: at just this point individualism comes in contact with pantheism, with which it is otherwise so difficult to reconcile.

Reprinted: Roman Dyboski, *Wieszcz wszechzycia i wszechbraterstwa. Walt Whitman (1819–1892)*. idem, *Wielcy pisarze amerykańscy*. Warszawa: PAX, 1958, p. 165. [slight changes between the two translations are put into square brackets].

Viola Sachs. "Walt Whitman. Poeta demokracji amerykańskiej"  
[Walt Whitman. The Poet of American Democracy].  
*Wiedza i Życie* 6 (1955): 386

W *Pieśni o mnie* poeta daje obraz nowoczesnego człowieka, bohatera jawnego lub skrytego wszystkich utworów Whitmana:

Życie ogromne pełne pasji, tętna i mocy.  
Radosne, stworzone według prawa boskiego –  
aby swobodnie działać  
– Nowoczesnego człowieka sławić.

Człowieczeństwo Whitman pojmował jako dialektyczny spłot jednostki i społeczeństwa. Rozumiał on, że świat postępuje naprzód poprzez przewyżczanie sprzeczności. Przeciwności między jednostką a społeczeństwem zostaną przewyżczone. Wszystkie niemal utwory poety pisane były w pierwszej osobie. Nie był to jednak Indywidualizm prowadzący do „wieży z kości słoniowej”. Albowiem, w mniemaniu poety, „mówiąc słowo «ja» – mówię o masie”<sup>4</sup>.

In her retextualisation, most probably translated by an anonymous Polish translator, Sachs only uses the last three lines of Whitman's "One's-Self I Sing" (though she evokes "Song of Myself" in the first line of her commentary), relating them to the "dialectical nexus of individual and society" and concluding with a univocal interpretation of "the poet's intentions." When Whitman is "saying "I" – she mimics Whitman's voice – he always "talks about a mass." Whitman's "I" continued to be used politically in this way for a long time – even

---

<sup>4</sup> In *Song about Me* the poet presents a picture of modern man, the clear or concealed hero of all of Whitman's works:

*Życie ogromne pełne pasji, tętna i mocy.  
Radosne, stworzone według prawa boskiego –  
aby swobodnie działać  
– Nowoczesnego człowieka sławić.*  
(Life immense full of passion, pulse and power  
Cheerful, created according to the law divine –  
in order to act freely  
– to praise the Modern man)

Whitman understood humanity as a dialectical entanglement of the individual with society. He understood that the world progresses through the mastery of contradictions. Oppositions between the individual and society are overcome. Nearly all of the works of the poet were written in the first person. It was not, however, an individualism leading to "an ivory tower". For in the poet's conception, "speaking the word 'I' – I am speaking about the masses."

today Polish translators and commentators have to wrestle with the ideological image of Whitman as the poet of the masses, deprived of both spirituality and corporeality.

A change in the image of Whitman has taken place gradually through many new retextualisations. Since 1966 more short comments on “One’s-Self I Sing” have been published, and five more translations of the piece have been produced. One of these comments, published in a foreword to the 1971 edition of selected poems by Whitman, is especially interesting since it makes a point of quoting Whitman’s preface, letting the poet actually speak for himself:

**Hieronim Michalski. Foreword to: Walt Whitman. *Poezje wybrane* [Selected Poetry]. Warszawa: PIW, 1971: 14–15**

„Ogłoszone dotychczas *Żdźbła trawy* – wyznawał autor – są w swoich zamierzeniach pieśnią o wielkiej, złożonej i n d y w i d u a l n o ś c i d e m o k r a t y c z n e j, męskiej i żeńskiej. I dążąc do tego celu, i rozszerzając go, sądzę, że moim zamysłem jest, aby przez te śpiewy przewijał się więcej lub mniej słyszalnym wątkiem.”<sup>5</sup>

As far as later translations are concerned, I would only like to say that the first of these, by Włodzimierz Lewik, was printed in the first post-WWII Polish collection of Whitman’s poetry and was reprinted four times; the second, by Andrzej Szuba, appeared at the very beginning of a grand bilingual edition of Whitman’s poems (*Pieśń o sobie*. [Song of Myself] Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992), which was subsequently reprinted twice; the third added new visual elements to the reading of Whitman in Polish culture. When the Polish poet and translator Artur Międzyrzecki composed an anthology of American poetry (1992), which included his translations of several Whitman poems, including “One’s-Self I Sing”, he made the last line of his own version of that poem ...*opiewam nowoczesnego człowieka* (I sing of the modern man) the title of the whole anthology. By doing so, Międzyrzecki made Whitman into a patron of modernity, especially of modern poetry.

---

<sup>5</sup> The hitherto published *Leaves of Grass* – the author held – are in his conception songs of great, complex democratic individualities, male and female. And striving toward that goal and extending it, I feel that my intention is to weave a more or less audible thread throughout these songs.



Source: <http://s.lubimyczytac.pl/upload/books/115000/115834/352x500.jpg>.

Combined with elements of the American flag and its colors, the last line of “One’s-Self I Sing” was made a symbol of both American poetry and modern humanity.

The next translation, produced in 1998 by Stanisław Barańczak, a famous Polish linguistic poets and translator, brought a new refreshing reading of the first line of “One’s Self I Sing”. *Śpiewam Ja Pojedyncze, jednorodną, odrębną osobę* (“(I) Sing a single I, homogenous, separate person”) serves as a fine solution for Whitman’s problematic wording. True, “a single I” is not the same as “One’s-Self”, yet the “single I” in the line that is being sung about by the poet sounds as if it belonged to everybody, just as Whitman wanted his poetry sound. The newest translation, by Krzysztof Boczkowski in this context feels like a step back, for Whitman in Polish again sings just about himself: *Opiewam swoje Ja* (“(I) sing my I”), yet the collection composed by Boczkowski in 2003 has kept the poem alive in contemporary Polish culture.

I would like to end my presentation of the rich Polish series of retextualisations of Whitman’s “One’s Self I Sing” – of which I managed to introduce only the most important items – by reflecting on a piece of literary criticism that dwells on Whitman’s “en-masse”, and puts it into the context of modern American poetry. Contrary to what Artur Międzyrzecki wanted to demonstrate by the cover of his anthology, Czesław Miłosz thought that

Whitman's project had failed, and that it brought about an "opaque" response from American poets:

Czesław Miłosz. *Visions from San Francisco Bay*. Trans. Richard Lourie. New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1982: 64

The electric current of Whitman's *en masse* was certainly stronger in America than anywhere else, and that bard, more complicated and more cunningly circuitous than is generally thought, closed the conduits in himself that were too private and refractory and opened those favoring that great current. When the poets of Europe were cursing the *cit  infernale*, populated like Hades with restless specters, Whitman extolled, glorified, and blessed the human element and its irrepressible onward rush. His work has suffered a defeat because, though our experience of collective life is still strong, it has now been seasoned with a bitterness which he forbade himself. The young poets turn to him, the progenitor, the father of their line, crying, "Walt Whitman, come see what's become of your prophecy, your hymn".

Since Miłosz's reflections were first published in Polish, and then translated into Whitman's language, they offer an example of a national retextualisation that crosses the limits of the national culture and enriches the readings of the literary text in its original culture, which in this case was also, due to the global role of English, in the world as a whole.

To conclude, I do think that the concept of a reception series can become a useful tool for examining the functioning of a particular literary text in foreign cultures. Since many literary works were translated into many languages, a particular reception series can shed light on various translation practices and also on different translators' choices and their intercultural connections (something that I was able to demonstrate here only to a small extent). The exploration of a reception series can comprise more than just the study of the differences in the translations of a particular text, it can also concern all the intersections of translation, commentary, and literary criticism as well as, for instance, the intersections of literature and politics. Since literary texts often become illustrated in some way, the study of reception series can also enter an intermedial sphere. A reception series may even include items on the web giving evidence of the "post-literary" life of a literary text. Thus the 1966 translation of "One's-Self I Sing" was posted on a website by someone called Rawena: <http://poema.pl/publikacja/48779-spiewam-samego-siebie>

(no comments so far). The concept of a reception series, therefore, makes it possible to transcend the field traditionally occupied by analytic translations studies and the narrow concept of a “series of translations,” thereby allowing it to enter a much wider field of interdisciplinary and intercultural research.

### Works cited

- Apter, Emily. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Berman, Antoine. “Criticism, Commentary and Translation: Reflections Based on Benjamin and Blanchot”. Trans. Luise von Flotow. *Translation Studies. Critical Concepts in Linguistics*. Ed. Mona Baker. Vol. I. London, New York: Routledge, 2009. 92–113.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford UK, Cambridge US: Blackwell, 1993.
- , Lefevere, André. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon, Philadelphia: Multilingual Matters, 1998.
- Dyboski, Roman. ”Wieszcz wszechżycia i wszechbraterstwa. Walt Whitman”. *Nauka i Sztuka* 1 (1945): 68–102.
- Fishelov, David. *Dialogues with/and Great Books. The Dynamics of Canon Formation*. Brighton: Sussex Academic Press, 2010.
- Lefevere, André. “Why Waste Our Time on Rewriters? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm”. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Ed. Theo Hermans. London, Sydney: Croom Helm, 1985: 215–243.
- Michalski, Hieronim. Foreword to: Walt Whitman, *Poezje wybrane*. Warszawa: PIW. 1971.
- Miłosz, Czesław. *Visions from San Francisco Bay*. Trans. Richard Lourie. New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1982.
- Nekanda-Trepka, Mścisław, Edgar. “Walt Whitman. Poeta Amerykański.” *Świat* 5 (1894): 105–107.
- Sachs, Viola. “Walt Whitman. Poeta demokracji amerykańskiej.” *Wiedza i Życie* 6 (1955): 382–286.
- Sawicka, Jadwiga. *Julian Tuwim*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1986.

- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- Tuwim, Julian. *Juwenilia*. Ed. Tadeusz Januszewski, Alicja Bałakier. Vol. 2. Warszawa: Czytelnik, 1990. 76–78.
- Whitman, Walt. *Opiewam swoje Ja*. Trans. Krzysztof Boczkowski. Idem. *Kim ostatecznie jestem. Poezje wybrane*. Ed. Krzysztof Boczkowski. Kraków: Inter Esse, 2003. 21.
- . *Pieśń o sobie*. Trans. and ed. Andrzej Szuba. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.
- . *Śpiewam ja pojedyncze*. Trans. Stanisław Barańczak. *Od Walta Whitmana do Boba Dylana. Antologia poezji amerykańskiej*. Ed. by Stanisław Barańczak, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998: 12.
- . “Śpiewam samego siebie”. Trans. Pola Jamajkówna. *Tygodnik Nowy* 17 (1919): 4.
- . “Śpiewam samego siebie”. Trans. Stefan Stasiak. *Zdźrój* XIV (1922): 137.
- . *Śpiewam samego siebie*. Trans. Włodzimierz Lewik. Idem. *Żdźbła trawy. Poezje wybrane*. Ed. Juliusz Żuławski. Warszawa: PIW, 1966. 19.
- . *Z „Dedykacyj”. Opiewam jaźń pojedynczą*. Idem. *75 poematów*. Trans. Stefan Napierski. Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicza, 1934. 43.

**Whitman's *One's-Self* and *En-Masse* Rewritten.  
On the Polish reception series of "One's-Self I Sing"**

**Summary**

The poem “Inscription,” which for the first time opened the 1867 *Leaves* with the dominant image of “ONE’S-SELF,” has become one of the most prominent of Whitman’s poems in the Polish rewritings of *Leaves of Grass*. Although only the final version of the poem (1871) has been translated, paraphrased, quoted or alluded to, its main subject – an exchange between the individual self and the collective self – has been well preserved in the Polish culture. I present Polish rewritings of the poem according to my concept of “a reception series” that encompasses not only translations but also various texts connected with the original as well as with its translations, e.g.: retranslations, paraphrases, adaptations, parodies, commentaries, interpretations, quotations and other texts representing intertextual and intermedial connections. All of these retextualisations, together with the data on how they used to function, that is, on how they were published, republished, or otherwise presented to form a “reception

series,” which is, to my mind, the fullest object of research on the functioning of a given foreign text in a new culture. A reception series always becomes a rich source of knowledge of the possibilities of interpreting a particular original and of the ways in which that original can be used (culturally but also politically). It also helps to capture “the third value” created in the process of intercultural exchange which, in the case of Polish rewritings of “One’s-Self I Sing,” is exceptionally rich and intriguing.

**Keywords:** comparative literature, reception, translation, Walt Whitman, Polish literary culture

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, recepcja, przekład, Walt Whitman, polska kultura literacka



Marta Kaźmierczak

University of Warsaw

## Verbal-Visual Punning in Translational Perspective

### Aims and preliminaries

The aim of the present contribution is to discuss a specific phenomenon at the interface of intersemioticity and translation. Intersemiotic punning occurs when a relation of equivoque obtains not between two meanings encoded in the same semiotic layer, the verbal one, but between two different layers, e.g. verbal text and image. Such puns have been present in cultures since antiquity: Egyptian hieratic texts could flaunt their pictorial qualities to offer “an alternative visual reading” (Brotherston: 211–212). Intersemiotic puns, as heterogeneous complexes, are an object of enquiry of more than one discipline, as will be manifest in the way the discussion below is structured, with some examples pertaining to textual (literary) domain and some to visual arts. Translation studies, itself an interdiscipline, seems an ideal platform for examining the phenomenon.

The aim of the paper is to exemplify and analyse in translational perspective verbal-visual equivoques (the material is restricted to puns involving text and image). I intend to diagnose translational implications of the presented examples, to indicate the level of translatability and possible solutions to the tasks. It will be shown that intersemiotic puns – grouped according to the semiotic composition and the priority of the respective layers within it – occur in a surprising variety of media, and a tentative algorithm for translation options will be formulated.

Linguistic punning has been abundantly written about by translation scholars and practitioners (Delabastita; Kaindl; Ginter; Ланчиков, to cite just a few examples). The reflection on the topic made possible an algorithmisation of procedures in the Russian translation theory. Notably, Viktor Vinogradov identified the so-called stimulant and resultant in respective components and their relation as the mechanism behind a pun, the understanding of which makes possible a conscious, rather than intuitive, search for an equivalent mechanism in the target language (Виноградов: 203). Implications of the theory have found their way to translation handbooks (cf. Калинина: 130–134).

Verbal-visual puns have not been, to the best of my knowledge, the subject of a separate study in translational perspective despite the developments in recent years in studying the translation of polysemiotic texts like films, comics, illustrated books, art and pop songs, theatre or advertisements. Equivoques are not mentioned (or in passing – 2001: 227) in the important collection *MultiMedia Translation* (2001) but it is there that an urge was made by Aline Remael to study, in practical terms, “texts that do have a verbal [and visual] constituent, but in the study of which special attention is paid to their multimodal functioning” (Remael: 14). In fact, until recently translation scholars, even dealing with manifestly multimodal texts, tended to focus exclusively on linguistic qualities. This limited perspective has been critically noted by Klaus Kaindl (Kaindl: 174–175). Kaindl draws attention to the fact that the activity in this sphere and studying it requires a shifting of – and a broader – perspective: “From playing with words to playing with signs” (Kaindl: 176) and provides, on the material of comics, an exemplary translation analysis which embraces non-verbal elements of the polysemiotic text.

In practice, the interplay of the visual and the verbal often seems to leave scholars at a loss. For instance, Juan José Martínez-Sierra does include the visual in his taxonomy of humorous elements in AVT (2005) among other, variously stratified, mainly linguistic aspects (which constitute a tacit dominant of the classification) but, as can be seen particularly from his example, the author refers to monomodal humour (to use Kaindl’s terminology), apparently leaving out of his study semiotically complex units of meaning:

*Visual elements* comprise a differentiation between the humour produced by what we can see on the screen and those elements that in fact constitute a visually coded version of a linguistic element.

Example: [Situation] Homer is trying to escape from the aliens. He reaches the space ship's cockpit. We can see and hear how he hits the control panel in his attempts to start the engine (Martínez-Sierra: 291).

It is only in the endnote that Martínez-Sierra admits “[...] I understand that we may receive humour from the merging of visual and written component” (Martínez-Sierra: 295). In the context of this powerlessness it is worth to cite not only Riitta Oittinen's plea to consider the image together with the text when translating a multimodal message, but also her claim that doing it – and studying it – requires “knowing the language,” i.e. a visual literacy (2000: 114).

Outlining the complicated, diverse and methodologically pluralistic theoretical background of the translational enquiry into varied multimodal texts lies beyond the scope of the present article. The interface of translation and intersemiotics is discussed broadly in another text (Każmierczak, 2017); in further remarks below I mention some of the key concepts that have informed my approach. It proves useful to extrapolate various observations made in the research on comics, illustrated books and audiovisual translation.

### **Assumptions**

The following analysis is underpinned by a set of assumptions, which will now be set forth.

1. The first one concerns understanding and defining the studied phenomenon. Intersemiotic punning occurs when a relation of equivoque obtains not between two meanings encoded in the same semiotic layer, the verbal one, but between two different layers, in our case: verbal text and image. It does not, however, necessarily entail a combination of image and text (in the sense assumed in the typology of Clüver: 26–17), or even the presence of both: one may speak of an intersemiotic pun when an image brings to the fore a relation between words (cf. Kaindl: 176) or when the image is only implied (described verbally) but the interplay with the implied visual is essential for creating sense.

2. An intersemiotic equivoque does not have to be comical.

The intention may be, for instance, persuasive, as in the case of a Polish poster urging to help a Ukrainian student by displaying an image of an orange: if the colour symbolises the Orange Revolution, so can *an* orange (whose name in Polish forms the base for the colour-word, cf. Szymczak, 2002, s.v. *pomarańczowy*) stand for Ukraine (poster reprinted as a translation task in Bednarczyk 2009 [CD, n.pag.]). What is essential for an equivoque is not the comic effect, but the duality of perspective, a “bisociation” of two incongruous meanings, considered defining by Arthur Koestler (Koestler: 64).

3. Verbal-visual equivoques have to be distinguished from (purely) visual puns.

This deserves stressing in view of the fact that the two kinds have often been discussed in media studies under one caption. The distinction is, however, important in translatology, because visual puns do not essentially need interlingual mediation (cf. assumption 5), whereas verbal-visual ones fall within the scope of interest of both translators and translation scholars. A visual pun should be understood as a *single image* with two or more meanings which, once combined, yield a single yet layered message, or, as Koestler puts

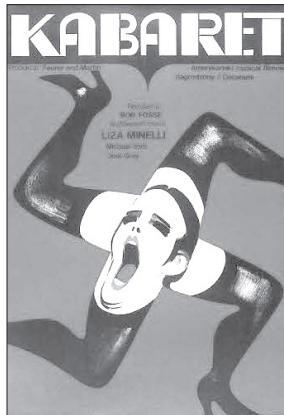


Illustration 1. Wiktor Górka, poster, 1973, Wrocławska Galeria Polskiego Plakatu

Source: <http://www.galeriaplaku.com.pl/plakat0397-cabaret-oryginalny-polski-plakat-filmowy.html>.

it speaking of “optical” puns, “a single visual form” connected “with two different functional contexts” (1964: 182). An example of a visual pun can be found in the Polish poster for the famous American film (illustr. 1). The play entails merging pictorial components and can stand alone; the verbal element – the title – is not part of it (although it is necessary for the poster’s essential informative function).

Verbal-visual puns, in turn, are bisemiotic as their name indicates and, as with other multimodal texts, “[t]he more intricate the interplay between words and pictures, the more complex the task of translating” (O’Sullivan: 114).

4. The visual element is (most often) beyond the translator’s intervention and it is this fixedness that accounts for the difference from translating verbal punning.

This assumption does not stem from any belief that the pictorial language be universal – note the criticism of the idea of the supposed “visual Esperanto” by Kaindl (Kaindl: 183). The non-intervention into the image is here assumed for a few reasons: 1) by analogy with translating media such as film (cf. Tomaszewicz: 97) and comics; although redrawing is no longer a technical impossibility, in some publishing cultures it is still often refrained from even when desirable (cf. complaints in Wójcik: 149); 2) because the cost of making changes to pictures (cf. Kaindl: 175) will often prevent it; 3) because in cases where the intellectual and aesthetic stimulus derives primarily from the pictorial (see the visual-verbal category in the analysis below), a redrawing in translation would be unthinkable for artistic reasons; 4) out of ethical concerns – in the same category of works intervention into the visual challenges the authorship of a work (esp. true for a single artwork; cf. Gonçalves de Assis: 253 against redrawing in comics translation).

If the inalterability of the image is acknowledged, verbal-visual punning emerges as a particularly restricting situation from the point of view of interlingual translation. When dealing with a purely verbal pun, the translator can decide which of the two meanings is pivotal in the context and may adjust the pun to retain the effect, or may substitute the source-text wordplay with an altogether different target-language wordplay (in the same semantic field or even in a different one, cf. ЛАНЧИКОВ: 20–22). Here, with one of the meanings encoded visually, however, one of the elements is by default

unalterable (in this respect it resembles translating verbal puns based on proper names, where the stimulant is also fixed, cf. Виноградов: 204–213). This, in consequence, imposes an additional constraint on the translation and may cause untranslatability.

5. The field of activity is translation (proper), if at the intersection with intersemioticity.

Although it involves two semiotic layers, translating verbal-visual puns does not entail transposing from one system of signs to another, no change of code. As such, it does not fit Roman Jakobson's definition of transmutation (114–118) and therefore is not a form of intersemiotic translation (cf. similar caveats made by Aline Remael with regard to multimedia translation, Remael: 13–14). Neither does it constitute “translating pictures” (O’Sullivan), “translating illustrations” (Fu, 2013), or “graphic translation” (Jankowski) – in a set of terminology with which I do not feel comfortable, unless it actually means a change in the visual (like in Fu's study or in Oittinen: 113). If an intersemiotic pun is rendered as an intersemiotic pun as well, then translation occurs, it would be most appropriate to say, between two “semiological complexes,” to borrow Teresa Tomaszewicz's description of audiovisual translation (Tomaszewicz: 100). And what obtains here is what I choose to call *intersemiotic aspects of translation (proper)*. The term refers to such a situation of mediating between languages (or comparing language versions) in which taking into account other semiotic codes/layers apart from the verbal one is characteristic or even obligatory (for a broader contextualisation of the concept see Kaźmierczak).

Anna Bednarczyk's theoretical proposition envisages that when one of the semiotic layers is dominant, a translation should prioritise this layer as well (2010: 411). However, it seems reasonable to expect that in the case of verbal-visual punning no *intersemiotic dominant of translation* can be chosen, but rather both codes accommodated for a fully successful rendition (cf. *ibid.*). This assumption will further be tested.

### **Analysis of verbal-visual puns and their (possible) translations**

Having established these preliminaries, let me proceed to analysis. It will be structured according to types into which the material can be classified. The possible semiotic composition of puns involving text and image and the

priority of the respective layers within it suggests distinguishing four types. The name of the first group overlaps with the name of the whole category (verbal-visual) but, hopefully, in the context it will normally be clear whether the broader or the narrower referent is meant. Out of concern for the length of the study, the exemplification has been limited to two items in each category. In terms of natural languages involved, the material encompasses English, Polish and Russian in mutual translations. In some cases possibilities of intercultural mediation rather than actual renditions are discussed. Throughout the text, verbal components of the puns are given glosses or back translations into English by the present author.

### **Puns according to their semiotic composition**

#### **1. Puns resulting from a text and an accompanying image (verbal-visual)**

The first type encompasses puns resulting from combining a text with an accompanying image – it assumes the physical presence of both and the primary role of the verbal. Instances can be found in literary texts and various other media. For the sake of the present overview an example has been drawn from Mark Twain's 1869 tongue-in-cheek travelogue *The Innocents Abroad*. At one point, the “innocent” narrator retells the story of Heloise's love, beginning thus:

Heloise was born seven hundred and sixty-six years ago. She may have had parents. There is no telling. She lived with her uncle Fulbert, a canon of the cathedral of Paris. I do not know what a canon of a cathedral is, but that is what he was. He was nothing more than a sort of a mountain howitzer, likely, because they had no heavy artillery in those days. Suffice it, then, that Heloise lived with her uncle the howitzer and was happy (Twain, 1869: 141–142).

There is a linguistic pun in its own right (“canon” – “cannon”), and as such it has even been briefly discussed by Viktor Lanchikov (Ланчиков, 2013: 20). However, the first edition of *The Innocents Abroad* contains numerous illustrations, mostly by True Williams, one of which adds a visual dimension to the punning (see illustr. 2). The caption stylizes the image as an exhibition object. Even when the foreign editions consulted do not carry the original pictorial material, in terms of intersemiotic aspects of translation it is a pertinent

question whether the rendition of the text makes it theoretically possible to reprint the source image in question (say, on republication).



Illustration 2. True Williams (?)

Source: Twain, 1869: 142.

Let us begin with Russian translations, whose authors obviously had to face a problem, as the Russian word for *cannon* (gun), i.e. *пушка* [puška], displays no similarity to any Russian designation for a clergyman.

Элоиза родилась семьсот шестьдесят шесть лет тому назад. Быть может, у нее и были родители, но история об этом умалчивает. Она жила у своего дяди, Фюльбера, **каноника** Парижского **собора**.<sup>1</sup> Я не совсем хорошо знаю, что такое каноник собора, знаю только, что таково было звание дяди Элоизы. Довольно того, что Элоиза жила у своего **дяди** и была счастлива (Твэн, 1899 vol. 9: 317–318, trans. A. Bogayevskaya, spelling modernised – M.K.).

[(...) She lived at her uncle Fulbert's, a **canon of** the Paris **cathedral**. I do not know well what a canon of a cathedral is, but that was his title. Suffice it to say that Heloise lived with her **uncle** and was happy (back trans. mine – M.K.)]

Элоиза родилась семьсот шестьдесят шесть лет тому назад. Возможно, у нее были родители. Точных сведений об этом не сохранилось. Она жила у своего дяди Фульберта, **каноника парижского собора**. Я точно не знаю,

---

<sup>1</sup> All emphases in the quotations (and in glosses) added for the sake of argumentation by the author of the paper.



что такое каноник, но во всяком случае он был каноником. По-видимому, это **что-то родственное капониру и канонаде**; скорее всего это была какая-нибудь легкая пушка, вроде горной гаубицы, поскольку в те дни тяжелой артиллерии еще не было. Но так или иначе, Элоиза жила со своим **дядей-гаубицей** и была счастлива (Твен, 1959, trans. Irina Gurova).

[(...) She lived at her uncle Fulbert's, a canon of the Paris cathedral. I don't know precisely what a canon is, but at any rate a canon he was. It must be something **akin to a caponier or to cannonade**; sort of a small gun, like a mountain howitzer, likely (...). Anyway, Heloise lived with her **uncle the howitzer** and was happy.]

As can be seen, preserving the illustration in a Russian edition is not possible in either of the cases. In Bogayevskaya's 1898 translation there is no play at all; the fragment was compressed, with all allusions to the artillery elided. As for Irina Gurova, her way of rendering the pun breaks the connection with the visual element (very probably not known to her). A "caponier" is a fortification structure, a covered ditch in a fort (OED); moreover, an action (cannonade) appears instead of an object, precluding a comparison with a person. As a result, translation additions which provide linguistic linking of the concepts prevent the use of a simple equating caption "two guns." Gurova's solution is driven, as observed by Lanchikov, by the fact that the "cannon," unlike the "canon," "is not directly present in the text" (ЛАНЧИКОВ: 20, trans. mine) and can be freely substituted with a different resultant. With the third dimension added to the pun by the illustration, this liberty is gone, because the cannon becomes directly present. It is not a case of an intersemiotic dominant wrongly chosen but of the translator not being aware of the intersemiotic dimension of the text.

The only Polish translation, by Andrzej Keyha, is based on an illustrated edition,<sup>2</sup> but itself carries no images. The examined fragment is rendered as follows:

Heloiza przyszła na świat dokładnie siedemset sześćdziesiąt sześć lat temu. Pewnie miała rodziców. Historia milczy o nich. Wychował ją wujek Fulbert, **kanonik** paryskiej **katedry**. Nie wiem, czym zajmuje się w katedrze **kanonik**, ale taką miał właśnie funkcję. Jeśli był **kanonierem**, to chyba niskiej rangi, bo w owych czasach

---

<sup>2</sup> Joanna Dybiec-Gajer (2011: 335) points out that the information given in colophon is imprecise and makes impossible identifying the text from which the translation – significantly abridged – was made.

artyleria była w powijkach. Wystarczy, że Heloiza mieszkała sobie z **wujkiem kanonierem** i dobrze im się wiodło (Twain, 1992: 85).

[...] a **canon of the Paris cathedral**. I do not know what a **canon** does in a cathedral, but that's what his function was. If he was a **gunner**, than surely of some low rank, because in those days artillery was still in its infancy. Suffice it that Heloise lived with her **uncle the gunner** and they fared well.]

The rendition of the excerpt makes retaining the illustration possible, although a change of caption (which is not necessarily Twain's text) would be required, as the original homophony is replaced by paronymy in the target language. In the Polish edition the caption could read, e.g., *kanonik-kanonier* ("canon the gunner"). Keyha's translation, however, offers yet another possibility for anchoring a verbal-visual pun, in the immediately following fragment of Heloise's story:

She spent the most of her childhood in the convent of Argenteuil – never heard of Argenteuil before, but suppose there was really such a place. She then returned to **her uncle, the old gun, or son of a gun**, as the case may be, and he taught her to write and speak Latin, which was the language of literature and polite society at that period (Twain, 1869: 142).

[...] Potem pewnie wróciła do **wuja kanoniera (niech go kule biją!)**, a on nauczył ją czytać i pisać po łacinie [...] (Twain, 1992: 85–86).  
[(...) She then apparently returned to her uncle the gunner (blow him!/'let bullets/cannonballs hit him') and he taught her to read and write Latin (...)]

The epithet *son of a gun* is variously explained by dictionaries as jocular or affectionate (OD), or a euphemism (MW). In the utterance of Twain's narrator it is obviously humorous but disapproving (cf. OED). The Polish expressive interjection *niech go kule biją!* renders the emotional charge very well, is stylistically appropriate for a 19<sup>th</sup>-century text (as rather obsolete) but its particular advantage is the mental image underlying it. It can be back-translated on the pragmatic level as "blow him!" but its literal composition amounts to 'let bullets/cannonballs hit him.' It would be thus possible to re-create the verbal-visual pun in a target-language edition by equipping the illustration presenting a clergymen and a gun with the (somewhat menacing) caption: *Niech go kule biją!* (and shifting the illustration to the next page, if need be).

The reading of the intersemiotic equivoque would rely on a literalisation of a metaphor, but the fact that an association between Fulbert and artillery has been established in the target text will be helpful as well. Joanna Dybiec-Gajer complains that Twain's book in Polish is allowed humour "on the translator's terms" (Dybiec-Gajer: 339). If it is so, in this case the result appears fortunate, even though it cannot be ascertained whether this solution was motivated by an awareness of an intersemiotic or polysemiotic dominant of the source text. (To compare, in both Russian versions the bolded segment from the latter discussed excerpt is compressed to just "she returned to her uncle," cf. Твен, 1899 vol. 9: 318; Твен, 1959).

It should be noted that there exists a Russian edition of *The Innocents Abroad* actually equipped with original pictorial material (Твен, 1911). In Mikhail Engelhardt's translation a canon is said to correspond to a "licorn," i.e., a Russian muzzle-loading howitzer invented in mid-18<sup>th</sup> cent. (cf. OED) – "Должно быть, это нечто в роде маленького горного орудия, единорога" (Твен, 1911: 107, spelling modernised – М.К.). A humorous undertone is introduced inasmuch as the designation for the gun is *единорог*, 'a unicorn,' serving to present Fulbert as a rare creature – cf. a further sentence "She lived with her uncle the unicorn, and was happy." The literal rendition, however, leaves the association between the clerical and the military unmotivated (the humour may well be a by-product of the translator's reluctance to use the borrowing *забуица* for a howitzer); then, reproducing the original illustration with an equally literally treated caption "Две пушки XII века" ("Two 12<sup>th</sup>-cent. [*sic*] guns") strengthens the impression of arbitrariness. The translator's footnote explains "an untranslatable play on words" (*ibid.*), which, together with the correction of the factual error in the time reference testifies to the intention of probity on the part of the edition's makers. Nonetheless, the combination of the "documentary" decisions proves confusing instead of artistically pleasing. It would have been much more reasonable to reword the caption into "Two unicorns," in accordance with Engelhardt's lexical choice, and to forgo the explanatory paratext.

The other example in this category comes from a popular scientific book by Patricia Fara, a British historian of science. When writing about early attempts at using electricity in medical treatments, Fara describes and reprints

(Fara: 85–86) a period caricature. In this case the possibilities of translation rather than an existing target text will be considered (a Chinese rendition exists, which proves that this is not empty speculation, yet this language version remains outside my competences).

Medicine was highly competitive, and society physicians often denigrated their rivals as quacks or charlatans, as in Illustration 10 [here illustr. 3 – M.K.]. In the 1780s, London’s most famous electrical physician was James Graham, shown in the left in this caricature, standing on a gambling table and accompanied by a quacking duck, a typical Enlightenment visual pun (Fara: 85).



Illustration 3. ‘The Quacks’: James Graham and Gustavus Katterfelto, 1783 engraving, Wellcome Institute (Fara: 86)

Source: Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Two\\_unorthodox\\_medical\\_practitioners,\\_J.\\_Graham\\_and\\_G.\\_Kater\\_Wellcome\\_V0016204.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Two_unorthodox_medical_practitioners,_J._Graham_and_G._Kater_Wellcome_V0016204.jpg).

The sememe of being charged with charlatantry is indispensable for the author’s argumentation; the duck, in turn, cannot be altered, because it is “made present” by the engraving. Admittedly, there is a certain likelihood of finding a similarity between the equivalents of *to quack* (or *a duck*) and *a quack* that would give room for wordplay in some potential target languages, yet it is not the case in Polish or Russian: *kwakać/kaczka* – *szarlatan*, and *крякать/утка* – *шарлатан*. Theoretically, the translator could decide that the bird is drawn sketchily enough to allow a change for another kind of fowl with a more promising target-language phraseology. In Polish, for instance, a reference to

a goose generates secondary figurative meanings: *geś* ('a goose' – 'a silly female'), *geganie* ('gagging' – senseless or boring talk, cf. Szymczak). Russian, in turn, offers a range of synonyms for a witch doctor (*знахарь, знатец, травник, шентун, целитель*), which widens the possibilities of finding a corresponding resultant, e.g. even anchoring the pun in another graphic element. However, the possibility of substituting the wordplay in translation is blocked by the fact that it is not a literary but a scientific text and that the quoted fragment describes (in detail, further on) an authentic, not a fictitious engraving. Moreover, Fara is documenting the customs of the period in terms of linguistic and artistic usage. This documentary dimension prevents manipulating the contents of what she says for the sake of formal qualities. Consequently, the translation of this fragment will demand a descriptive account of why the caricature presents a duck next to a physician as part of a sign-play challenging his authority. (Even should the foreign publisher discard illustrative material, Fara's description and the generic qualities of the text would necessitate such an approach).

The examples presented so far make it possible to distinguish two strategies that can be adopted in translating intersemiotic equivoques: 1) a dynamic approach – cf. Keyha's inventive rendition of Twain's pun as a springboard for a caption; 2) a documentary approach – *explaining* the source pun to the target audience, unless a fortuitous correspondence between languages allows an identical or a very similar play (when translating an academic or popular scientific text, like Fara's book). At this stage a preliminary hypothesis could be formulated that the applicability of the two methods may be divided along the line of the division into literary and non-literary texts. The pragmatic failure of the quasi-documentary approach in the illustrated Russian edition of *The Innocents* seems to confirm this, but it will be verified in the further analysis.

## 2. Puns resulting from an image accompanied by text (visual-verbal)

This category is distinguished from the previous one in connection with the priority of the visual/pictorial component. This is in keeping with Kaindl's observation that the roles played by the respective visual and linguistic element in creating an effect influence (or should influence) the translation strategy (2004: 176). This type of interplay of signs is characteristic of posters.

The exemplification will be drawn from the oeuvre of Vagrigh Bakhchanyan (1937–2009), a popular Russian satirist, painter, cartoonist and conceptual artist of Armenian origin. In 1974 he emigrated to the USA and collections of his works are housed in the Museum of Modern Art in New York and Getty Center, Los Angeles. Since his works, whose verbal tissue remains Russian, function in American exhibition spaces and more broadly – in international art market, the issue of translating his works or explaining them for members of other cultures is of some importance. Specimens of his conceptual art have indeed been considered in translational context. Bednarczyk mentions the piece below (illustr. 4) as a “very difficult” translation task in view of its intersemiotic character, yet without going into details (2010: 411).



Illustration 4. Vagrigh Bakhchanyan, graphic art (Бахчаниян: 104)

Source: <http://tapirr.com/art/b/bakhchanian.html>; at: tapirr.com.

The work constitutes a rebus, of which the first element is encoded visually, the other – in the text imposed on the image of the animal. The “solution” is the title of Sergei Eisenstein’s film and the name of the eponymous historical battleship, *Броненосец «Потёмкин»*. The verbal element of the pun is a proper name given in the Cyrillic, the appropriate translation procedure therefore consists in transcribing it into the Latin, in accordance with the target-language rules: *Potiomkin* in Polish, *Potemkin* in English and German, *Potemkine* in French, etc. The decoding in Polish presents no difficulty, because, exactly as in Russian, the same lexeme expresses the two concepts: *pancernik*. Although not all languages rely on the same metaphorical conceptualisation of armadillo and battleship – as English proves – the artwork, one might posit, remains

translatable on the conceptual level.<sup>3</sup> The armadillo represents the battleship on basis of a certain associative logic: they are both equipped with an “armour.”

Nonetheless, such a rebus-like composition of the artwork means that there is no degree of overlap of information carried by particular semiotic channels. This example therefore shows pointedly that intersemiotic redundancy – a quality or factor which improves reception and eases the work of interpreters and audiovisual translators (Pedersen: 125) – is hardly at play in intersemiotic puns.

In another artwork by Bakhchanyan (illustr. 5) such an overlap can be observed.



Illustration 5. Vagrich Bakhchanyan, graphic art, *Перекуем мячи на орала!* (Бахчанян: 52)

Source: <http://tapirr.com/art/b/bakhchanian.html>; at: tapirr.com.

The textual component of the poster, *Perekuyem myachi na orala!*, translates as “Let’s beat balls into plowshares” and verbalises the visual layer, a silhouette of a man with a hammer, preparing to strike a football placed on an anvil. The play relies on a reference to Isaiah, 2:4,<sup>4</sup> and on the similarity (effective homophony

---

<sup>3</sup> An additional translation barrier may be imposed by intertextuality, i.e. the recognised title of Sergei Eisenstein’s film in a given target culture.

<sup>4</sup> “And he shall judge among the nations, and shall rebuke many people: and they shall beat their swords into plowshares, and their spears into pruninghooks: nation shall not lift up sword against nation, neither shall they learn war any more” (Isaiah, 2:4, KJV).

in the form used, i.e. plural accusative) between the Russian lexemes denoting swords (*мечи*) and balls (*мячи*). In a direct translation into a language in which no such relation obtains, the artwork remains comprehensible (for those Bible-literate), but the humour shifts towards the absurd, because the choice of a ball as a replacement for the sword looks completely arbitrary.

A redrawing, as mentioned above, would be out of the question, for intellectual property reasons (unless done by the artist himself): it would undermine the integrity of the work, consisting in a single image – unlike with book-length comics, where a redrawing of details does not challenge the authorship of the whole.<sup>5</sup> It must therefore be the verbal that takes adjusting in translation, yet in such a way that it still accommodates the image. While no translation into English could be located, the present writer can think of a Polish rendition: “Przekujmy *pity* na lemiesz!” *Pila* denotes a saw, a sharp and potentially dangerous instrument, yet it is also an augmentative of *piłka*, a ball.<sup>6</sup> The visual-verbal pun is thus preserved, because the noun maintains the identity of the object “forged” in the text and in the picture, and simultaneously a different, more “logical” meaning than the visual one becomes activated, facilitating an association with the biblical pre-text of renouncing weapons (in Polish: “Wtedy swe miecze przekują na lemiesz,” cf. *Pismo Święte*, Iz 2,4).

It should also be noted that depending on the context of publication or presentation possibly different translation strategies can prove appropriate. A creative rendition of the textual component like the solution just proposed will more probably be chosen for a book publication, with a re-lettering of the verbal component within the image. For an exhibition caption, however, a documentary strategy may be deemed more appropriate by the translator, or by the commissioner.

---

<sup>5</sup> Compare the case of a complete redrawing of comics books while preserving the text – within the same cultural and linguistic environment (Weissbrod, Kohn).

<sup>6</sup> *Pilka* itself can denote a little handsaw, but vis-à-vis the “literal” ball in the image this secondary meaning will not be activated in the reception; with *pila* the hierarchy of meanings and the precedence of associations is reversed.



### 3. Puns relying on implicit verbal-visual relations, but expressed only verbally

Puns may also rely on *implicit* verbal-visual relations, that is, they may be encoded in a verbal text but one which evokes an image that forms part of an equivoque or play. In fact, such an example is quoted in the first Polish book on translation studies, Olgierd Wojtasiewicz's 1957 *Wstęp do teorii tłumaczenia* [Introduction to translation theory] – an old Chinese anecdote (Wojtasiewicz: 56–57). A learned man was invited by an acquaintance for “half of the duchy of Lu”; intrigued, he went to visit and was treated to a dinner of fish. He returned exactly the same invitation, but he seated his guest on a sunny terrace and entertained him with conversation. When his guest alluded to a meal, the host said that he had meant the *other* half of the duchy of Lu. The pun and the practical joke depend on the visual components of the ideogram which signified the duchy of Lu. Wojtasiewicz cites this not in the context of punning but to exemplify systemic differences between languages as a cause of untranslatability, in this case – a different system of writing (Wojtasiewicz: 54–57). The scholar himself offers explanations (on the way, as the miniplot unfolds; in my retelling they have been purposefully postponed), yet he distinguishes explaining from translating in the real sense (cf.: 57, 84). If we assume, however, that it *is* a translation, then his verbal metatext interwoven in the story is a translation done in the documentary vein, a logical choice of strategy, given the context in which the anecdote appears – exemplification in an academic work. However, should it be published as a literary text, say, in a collection of stories from Chinese, a different solution is possible: printing the ideogram together with the text – it would be more intellectually and aesthetically pleasing. A native informant, Ms Rong Yue, reconstructed the ideogram as in illustrations 6 and 7. In the printed form it remains rather hermetic, but the hand-painted sign is much better legible: the upper part is the sign meaning fish, the lower – one signifying the sun. Applying this strategy will entail converting the verbal source text implicitly referring to the visual into a verbal-visual target text, i.e. making the visual explicitly present.

鲁

top: 鱼 (fish), bottom: 日 (sun)

Illustration 6. The Chinese ideogram, in the print form



Illustration 7. The Chinese ideogram, as drawn by Rong Yue

Image courtesy of Ms Rong Yue.

Let us move to another medium, theatre, and Aleksandr Blok's 1906 metatheatrical symbolist drama *Балаганчик* (*Balaganchik*). The author clashes antithetic worlds: the mystical and the mundane, and uses stock characters who become masks (cf. Pollak: 217). At the beginning of the play a stage direction characterizes Columbine, entering, in the following way:

необыкновенно красивая девушка с простым и тихим лицом матовой белизны. Она в белом. Равнодушен взор спокойных глаз. За плечами лежит заплетенная **коса** (Блок: 12).

[an exceptionally beautiful girl, her face simple, calm, complexion dull and pale. She is wearing white. Indifferent look in tranquil eyes. Her hair is plaited into a braid [*kosa*] (trans. mine – M.K.).]

Pierrot welcomes the girl as his beloved, yet other characters, a circle of mystics, insist that she is Death (in the Slavonic cultures Death is personified as a woman). They claim so on basis of her appearance, the crowning argument being *kosa* – the scythe.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: Неужели ты не видишь **косы** за плечами? Ты не узнаешь смерти? (Блок: 13)

[CHAIRMAN: Can't you see the scythe [*kosa*] over her shoulders? Don't you recognize death?]

The pun relying on homonymy is then ironised, as the character of Author intervenes to challenge it, seeing that his play has gone out of hand:

АВТОР: Я не признаю никаких легенд, никаких мифов и прочих пошлостей! Тем более – аллегорической игры словами: неприлично называть косой смерти женскую косу! Это порочит дамское сословие! (Блок: 14)

[AUTHOR: I do not acknowledge any legends, any myths or other such trivialities! And especially – no allegorical word play: it's indecent to call a woman's braid – a death's scythe! It offends womankind!]

Translation in this case may be facilitated by cognateness of languages as the lexeme in question has proto-Slavonic origins (cf. Brückner: sv. *kosa*). In Polish there is the word *kosa* for scythe, and *kosa* for braid, albeit the latter does not belong to modern usage (Szymczak). Therefore the translator working into Polish could well have rendered all the pertinent passages syntagmatically. Yet, this is not the case with Jerzy Zagórski's version of the play (Błok). Admittedly, the mystic's question remains anchored in the source text, but the Author's cue contains several significant additions:

PRZEWODNICZĄCY: Czy nie dostrzegasz **kosy**? Nie poznajesz śmierci? (Błok: 10)

[CHAIRMAN: Can't you see the scythe [*kosa*]? Don't you recognize death?]

AUTOR: Nie uznaję żadnych legend, żadnych mitów i podobnych banałów! Tym bardziej alegorycznej, **pretensjonalnej** gry słów, **restytuowania pseudoludowych wyrazów, które już wyszły z obiegu**. Nie godzi się nazywać **kosą** kobiecego **warkocza**! To obraża płeć piękną! (Błok: 11)

[AUTHOR: I acknowledge no legends, no myths or any such banalities! And especially no **pretentious allegorical word play, restitution of pseudo-folkloric words which have long been out of circulation**. It is unseemly to call a woman's **braid – kosa/scythe**! It offends the gentle sex!]

The additions are of metalinguistic nature (even metatranslational if the target text is read alongside the original), since they point to the stylistic value of the lexeme *kosa* as referring to the braid, its obsolescence and folkloric connotations. This translational move remains in keeping with the peculiar

fusing of folk tradition with an elite character of the play (cf. Евдокимова: 79). The treatment of the Author's last argument is also worth attention. Zagórski's "it is unseemly to call a woman's braid *kosa*/scythe" confronts two nouns, *warkocza* – *kosa*, as opposed to Blok's "неприлично называть **КОСОЙ** смерти женскую **КОСУ**" ("it's unseemly to call a *kosa* of death what is a woman's *kosa*"). Zagórski could have imitated Blok's discursive strategy and use one, polysemous word, but he chose to foreground the metalinguistic aspects again. As a result, what in the source text is a vertical pun (cf. Delabastita: 128), relying on a repetition of the same word, with two meanings encoded, becomes a horizontal pun in the target text, due to an interplay of an old and a modern/neutral designation for a braid). The intersemiotic tension, importantly, persists: the scene in the translation remains clearly focused on whether what you see *is* what you see.

In English there obtains no similar relation between the two concepts invoked by Blok, as has been manifest already in the difficulties with providing precise enough glosses for the quotations above. So how does *A Puppet Show* fare in translation? Timothy C. Westphalen equips one of the cues describing Columbine with a footnote:

THIRD MYSTIC: Over her shoulders, a braid\*.

\* Blok introduces at this juncture a vital, but untranslatable, motif for the first time. The word "kosa" means either "braid" or "scythe," and Blok exploits both meanings throughout this text and other texts (Blok: 24).

This solution – an instance of a documentary treatment – is the only intervention. The text is elsewhere translated closely, without attempts at re-creating or compensating the intersemiotic pun or at facilitating the comprehension for the English reader otherwise. The Author denies responsibility in a manner which assumes the linguistic possibility of identifying braid and scythe:

AUTHOR: I don't acknowledge any legends, myths, or any other such banality! And especially allegorical plays on words. It is indecent to call a woman's braid the scythe of Death! (Blok: 26–27)

This is of course a solution that is only possible on the page, and even then not one very satisfying aesthetically. Westphalen's choice of intersemiotic

dominant, oriented at the verbal text, does not take into account the possibility of performance. *Balaganchik*, however, is by no means a closet drama. Difficult as it may seem for all its “magic,” it has been staged – in the original Russian, famously by Vladimir Meyerhold in 1906 (Pollak: 222), but also in Polish (*Buda jarmarczna & Dwunastu*, dir. Jan Dorman, Będzin 1968, see: *Encyklopedia teatru polskiego*). The verbal-visual or visualised pun poses, however, an obvious obstacle for a staging in English: the dichotomy of love and death both embodied in Columbine constitutes a central motif, on which the play pivots, and itself it pivots on Columbine’s attribute, *kosa*. It is therefore interesting to see if theatre makers should try to bypass this difficulty by employing some other solutions, departing from the original scenario.

At the University of Oregon the play was staged in March 2013 as a bilingual adaptation: *Balaganchik – The Puppet Show*. The show extends Blok’s text with material ranging from Russian songs to cues in English with topical allusions, and gives the drama a modern twist as Pierrot’s relationship with Columbine and other characters’ love problems are commented by a 21<sup>st</sup>-century psychoanalyst (cf. the psychoanalytical perspective in a recent paper by Ludmila Yevdokimova, ЕВДОКИМОВА: 80–84). While the cast play and sing, predominantly in Russian, somebody periodically stops the action and in English addresses “Dear Abby” with his or her problems. In the first such speech Pierrot complains about Colombina’s [*sic*] “highly unusual” make-up, very white and used in excess. Even if “it looks great on her,” he says, “it really bothers me when our friends call my fiancée ‘Miss Death’” (*Balaganchik*: 9’07”–10’00” [video, online]). Thus, the metaphorical dimension to Columbine is created in the English performance by putting much emphasis on another attribute, paleness, which was present in Blok’s original text as well (see quote above).<sup>7</sup> Admittedly, it is done in an overexplicit and not too subtle a way, if one compares that with the poet’s source text, but it belongs with the intentional crudeness of the “modern” intrusions in the University of Oregon adaptation. Importantly, this solution suggests the possibilities of re-creating verbal-visual

---

<sup>7</sup> Each of the actresses playing the character (the protagonists are doubled) wears a braid as well. This attribute is referred to in the line spoken in Russian (*Balaganchik*: 3’20”–3’24” [video, online]), using the words from the original: “ТРЕТИЙ МИСТИК: За плечами – коса” (Блок: 11).

punning in translation: by shifting the emphasis to a different characteristic which is a potential carrier of the same/desired meaning.

#### 4. Visual equivoques with implicit verbal layer


A category complementary to the previous one should now be presented, that is, puns in which a message is physically only encoded visually, but the linguistic element remains implied and necessary for appreciation (note that it is not the case of the poster for *Cabaret*, illustr. 1, as it is concepts, not representations of words, that are fused visually there). This type will be treated briefly, for the reason that, since such semiotic complexes include no “palpable” verbal elements, they contain little that could be subject to translation, at least within the framework adopted here. They could need explanation (however, cf. Wojtasiewicz’s distinction above). More often than not they will prove untranslatable, with both the stimulus and the resultant fixed against any transformation (neither can be substituted or creatively manipulated if both are anchored in the visual, which is presumed inalterable).

It is for these reasons that the example here will be drawn not from an original work translated or demanding a translation, but rather from a target text (secondary text) which relies on such an effect:



Illustration 8. The opening line of *Emoji Dick, or the Whale*, trans. Amazon Mechanical Turk, ed. F. Benenson

Source: Benenson 2010: 15; <http://www.czyborra.com/unicode/emojidick.pdf>.

It lies beyond the scope of this paper to discuss the “equivalence” of this translation, its *skopos* or its comprehensibility (the interlinear presentation speaks for itself in that respect). In the context of the present considerations it is, nonetheless, interesting to note that the first sign of this message, , although pictorial, clearly evokes a linguistic unit and relies for communicating

the intended meaning on the polysemy of the *verbal* element: *calling* in the sense of phoning is harnessed to denote *calling* as addressing someone. No such equivoque can be read into Melville's (verbal English) text. In a further translation from emoji into any natural language other than English (if such an enterprise can be contemplated) it will not be feasible to re-create the equivoque. While the pun is linguistically anchored in English, in the rudimentary emoji code it apparently serves as an elementary means of expression rather than an intentional artistic device.

### Puns emerging in the translation

The last example has already introduced an issue which will close this presentation: intersemiotic puns that are a product of translation. This group, if not specific from the point of view of how a pun is semiotically composed, is relevant for translation studies, especially for the process-oriented research. The phenomenon can be exemplified by another work from the Polish School of Posters.

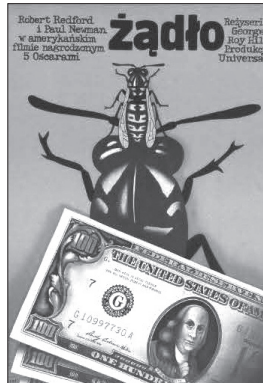


Illustration 9. Elżbieta Procka, poster 1973

Source: [http://ossolineum.pl/old/wystawy/obrazki\\_plakaty/zadlo.jpg](http://ossolineum.pl/old/wystawy/obrazki_plakaty/zadlo.jpg).

The work of Elżbieta Procka probably remains enigmatic to members of the source (Anglo-Saxon) culture as a representation of George Roy Hill's

film, because it relies for its effect on the notorious mistranslation of the title. While in the original the name of the 1973 film refers to *sting* as “an elaborate confidence game” (MW), in the Polish culture the film has become known as *Żądło* – the translation focusing on the meaning of *sting(er)* as a structure for injecting venom. By drawing banknotes, the artist alludes to the objective of the clever plan that constitutes the plot, extorting money. Still, her placing of the dollars over an insect’s body, and precisely where a stinger would be, creates a verbal-visual pun with the Polish title and corroborates the mistranslation. The equivoque in the poster can hardly be appreciated in target communities that have rendered the film title correctly (to Russians, e.g., it is known as *Афера*).

## Conclusions

Let me summarise the observations yielded by the analysis. Although small in size – usually one image, one segment of text – verbal-visual puns prove to be highly complex multimodal messages. As a translation task, they seem to demand a rendition that accounts fully for both layers: this assumption has been generally confirmed. With the third group of puns, the implicit visual element should be focused on as the intersemiotic translation dominant (cf. Bednarczyk, 2010), as the example of *Blok* in English shows. The fixedness of the visual component is an additional constraint and may cause untranslatability (unless a similar play obtains in the target language) and the difficulty grows further, given that in verbal-visual puns intersemiotic redundancy is very limited or not present at all. Translatability can be enhanced by creative approaches somewhat similar to techniques deployed in re-creating linguistic equivoques. Communicating the intended message may be achieved by manipulating the semiotic composition: in puns with implied image, the implicit can be directly visualised.

Two general approaches seem to be possible, a documentary and a dynamic one. The respective strategies tend to be bound to certain types of texts, but not exclusively (the “documentary” approach appears appropriate for scientific prose, yet it has also been applied to literary works, if rather infelicitously).



Nonetheless, documentary translation is not adequate for stage or screen, as proved by the case of Blok's poetic drama.

The number of examples had to be limited, but I hope to have shown that intersemiotic puns occur in a surprising variety of media, from belles-lettres and film to posters, descriptions of art objects and scientific contexts. Despite belonging to so-called special translation problems, they are not restricted to some one specialised, narrow sphere. Consequently, rather than being a marginal issue, they constitute a practical challenge for many translators dealing with various fields. Hence, it seems only proper to conclude with a tentative algorithm for procedures suggested for the practitioners:

1. Does the verbal-visual pun lend itself to translation easily?
  - Yes → translate literally / closely,
  - No → 2.
2. Is it still understandable on the level of concepts (cf. the armadillo)?
  - Yes → translate closely,
  - No → 3.
3. Consider the genre and context of publication or presentation and choose between
  - documentary approach,
  - dynamic approach → 4.
4. Choose from the dynamic options:
  - modify the verbal component,
  - add image (cf. ideogram),
  - graft an explanation in the co-text.

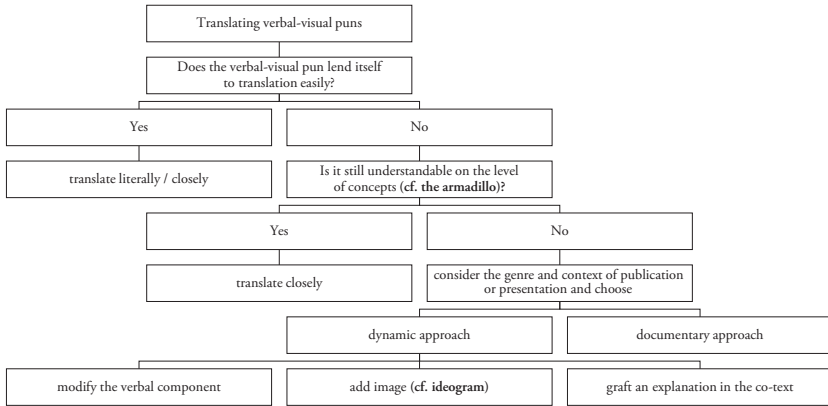


Figure 1. Algorithm of procedures suggested for translating verbal-visual equivoques

Further research into intersemiotic punning will doubtlessly bring more theorisations and more propositions of empirical solutions.

## Works Cited

### Primary sources

- Balaganchik – The Puppet Show*. A bilingual adaptation of Aleksandr Blok’s 1906 Symbolist play, *Balaganchik*. Eugene: University of Oregon 2013. Video, online <http://media.uoregon.edu/channel/archives/5693> [accessed: 1.12.2017].
- Benenson, Fred (compiled and ed.). *Emoji Dick, or the Whale*, by Herman Melville, trans. Amazon Mechanical Turk, [n.p.], 2010. <http://www.czyborra.com/unicode/emojidick.pdf> [accessed: 1.12.2017].
- Blok, Aleksandr. “A Puppet Show.” Idem. *Trilogy of Lyric Dramas*. Trans. and ed. Timothy C. Westphalen. London–New York: Routledge, 2003. 19–33.
- Błok, Aleksander. “Buda jarmarczna.” Trans. Jerzy Zagórski. Idem. *Utwory dramatyczne*. Trans. Jerzy Zagórski, Seweryn Pollak. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985. 5–18.
- Fara, Patricia. *An Entertainment for Angels: Electricity in the Enlightenment*. Cambridge: Icon Books, 2003, 2nd ed.
- Górka, Wiktor. *Kabaret [Cabaret]*, poster. 1973. Wrocławska Galeria Polskiego Plakatu.

- Procka, Elżbieta. *Żądło* [*The Sting*], poster. 1973. „Mistrzowie filmu amerykańskiego – Mistrzowie plakatu polskiego” [*Masters of American film – masters of Polish film poster*], Wrocław: Ossolineum, 2010. Exhibition materials, [http://ossolineum.pl/old/wystawy/obrazki\\_plakaty/zadlo.jpg](http://ossolineum.pl/old/wystawy/obrazki_plakaty/zadlo.jpg) [accessed: 1.12.2017].
- Twain, Mark. *The Innocents Abroad or, The New Pilgrims' Progress*. Hartford: American Publ. Co., San Francisco: Bancroft & Co., 1869. [Illustr. True Williams et al.]
- . *Prostaczkowie za granicą*. Trans. Andrzej Keyha. Katowice: Akapit, 1992.
- Wojtasiewicz, Olgierd. *Wstęp do teorii tłumaczenia* [Introduction to the theory of translation]. Wrocław–Warszawa: Ossolineum, 1957.
- Бахчанян, Вагрич. *Мух уйма. Художества* [1998]. Екатеринбург: У-Фактория, 2003.
- Блок, Александр. *Балаганчик* [1906]. Блок, Александр. *Собрание сочинений в восьми томах*, vol. 4. Москва–Ленинград: ГИХЛ, 1961. 7–21.
- Твен, Марк. *Простяки за границей или Путь новых паломников*. Trans. Ирина Гурова, 1959, [http://books.atheism.ru/files/innocents.html#ТОС\\_id11393156](http://books.atheism.ru/files/innocents.html#ТОС_id11393156) [accessed: 20.08.2017].
- . *Простяки за границей*. Trans. Михаил Александрович Энгельгардт. С 75 рисунками. С.-Петербургъ: Изд. П.П. Сойкина, 1911. Твен, Марк. *Полное собрание сочинений*. Ed. И.И. Ясинский (Максим Бѣлинский).
- . *Простодушные за границею*. Trans. А.А. Богаевская. Твен, Марк. *Собрание сочинений в одиннадцати томахъ*. С.-Петербургъ: Тип. братьев Пантелеевых, 1896–1899. Vol. 9: 217–320 & vol. 10, 1899.

### Secondary sources

- Bednarczyk, Anna. “Intersemiotic Dominant of Translation.” *Lodz Studies in Language* 19 (2010): 403–414.
- . *Podstawy teorii przekładu – skrypt* [Translation theory essentials: A textbook]. Łódź: Instytut Ruscystyki UE, 2009. CD.
- Brotherston, Gordon. “Script in Translation.” *Encyclopedia of Translation Studies*. Eds. Mona Baker, Kirsten Malmkjær. London–New York: Routledge, 1998. 211–218.
- Brückner, Aleksander. *Słownik etymologiczny języka polskiego* [Etymological dictionary of the Polish language] [1927]. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1957.
- Clüver, Claus. “Intermediality and Interarts Studies.” *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Eds. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führe. Lund: Intermedia Studies Press, 2007. 19–37.

- Delabastita, Dirk. "Introduction." *Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation*, special issue of *The Translator* 2.2 (1996): 127–139.
- Dybiec-Gajer, Joanna. "Twainowski bestseller literatury podróżniczej *Innocents Abroad* po polsku – analiza strategiczna." [Mark Twain's Bestselling Travelogue *Innocents Abroad* in Polish Translation. A Strategic Analysis]. *Przekładaniec: A Journal of Literary Translation* 24 (2011): 327–344.
- Encyklopedia teatru polskiego* [Encyclopaedia of Polish theatre]. Eds. Wojciech Dudzik, Dariusz Kosiński. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego [The Zbigniew Raszewski Theatre Institute], 2016. <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/31075/buda-jarmarczna-dwunastu> [accessed: 1.12.2017].
- Fu, Liangyu. "Indigenizing Visualized Knowledge: Translating Western Science Illustrations in China, 1870–1910." *Translation Studies* 6.1 (2013): 78–102.
- Ginter, Anna. *Świat za słowami Vladimira Nabokova: zabawy słowne i ich przekład* [The world behind Vladimir Nabokov's words: wordplay and its translation]. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003.
- Gonçalves de Assis, Érico. "The Letterer as a Translator in Comics Translation." *Comics – Übersetzungen und Adaptionen*. Ed. Nathalie Mälzer. Berlin: Frank & Timme, 2015. 251–267.
- Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation" [1959]. *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 2000. 113–118.
- Jankowski, Jakub. "O przekładzie komiksu, czyli uwagi teoretyczno-praktyczne o tłumaczeniu graficznym". *Między Oryginałem a Przekładem* 3 (25) vol. XX: pp. 67–85.
- Kaindl, Klaus. "Multimodality in the translation of humour in comics." *Perspectives on Multimodality*. Eds. Eija Ventola, Cassily Charles, Martin Kaltenbacher. Amsterdam: John Benjamins, 2004. 173–192.
- Kaźmierczak, Marta. "Od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów tłumaczenia" [From intersemiotic translation to intersemiotic aspects of translation]. *Przekładaniec: A Journal of Literary Translation* 34 (2017): 5–23.
- KJV – *Old Testament (The)*. *The Authorised or King James Version of 1611*. Introd. George Steiner, "Everyman's Library," London: D. Campbell Publ., 1996.
- Koestler, Arthur. *The Act of Creation*. London: Hutchinson, 1964.
- Martínez-Sierra, Juan José. "Translating Audiovisual Humour. A Case Study." *Perspectives* 13.4 (2005): 289–296.

- MW – *Merriam Webster Online Dictionary*, 2015 by Merriam-Webster, Incorporated. <https://www.merriam-webster.com> [accessed: 1.12.2017].
- O’Sullivan, Emer. “Translating Pictures.” *The Translation of Children’s Literature: A Reader*. Ed. Gillian Lathey. Clevedon–Buffalo–Toronto: Multilingual Matters, 2006. 113–121.
- OD – *Oxford Dictionaries*. Oxford University Press. <https://www.oxforddictionaries.com> [accessed: 1.12.2017].
- OED – *Oxford English Dictionary: The definitive record of the English language*. Oxford University Press. <http://www.oed.com.oed.han.buw.uw.edu.pl> [accessed: 1.12.2017].
- Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York–London: Garland Publishing, 2000.
- Pedersen, Jan. “How is Culture Rendered in Subtitles?” *Challenges of Multidimensional Translation*. Eds. Sandra Nauert, Heidrun Gerzymisch-Arbogast. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra 2005. Saarbrücken: Saarland University, 2007. 113–130.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Biblia Tysiąclecia [the so-called *Millennium Bible*]. Poznań–Warszawa: Pallotinum, 1986. 4<sup>th</sup> ed.
- Pollak, Seweryn. “Błok dramaturg” [Blok the playwright]. Aleksander Blok. *Utwory dramatyczne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1985. 214–235.
- Remael, Aline. “Some thoughts on the study of multimodal and multimedia translation.” *(Multi)Media Translation*. Eds. Yves Gambier, Henrik Gottlieb. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, 2001. 13–22.
- Słownik języka polskiego* [Dictionary of the Polish language]. Ed. Mieczysław Szymczak. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Tomaszkiewicz, Teresa. *Przekład audiowizualny* [Audiovisual translation]. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Weissbrod, Rachel, Kohn, Ayelet. “Re-Illustrating Multimodal Texts as Translation: Hebrew Comic Books *Uri Cadduri* and *Mr. Fibber, the Storyteller*.” *New Readings* 15 (2015): 1–20.
- Wójcik, Bartosz. “T jak tłumaczenie, T jak tłumienie, T jak tłumacz-cenzor. O polskim wydaniu *V jak Vendetta* Alana Moore’a” [Translation and suppression. On the Polish edition of Alan Moore’s *V for Vendetta*]. *Imago mundi: Językowy obraz świata w oryginale i przekładzie*. Eds. Anna Szczęśny, Krzysztof Hejrowski. Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej UW, 2007. 145–150.

Виноградов, В.С. *Перевод. Общие и теоретические вопросы* [Translation: General and theoretical issues]. Москва: КДУ, 2004.

Евдокимова, Л.В. “Постмодернистский код в пьесе А. Блока *Балаганчик*” [The postmodernist code in A. Blok’s play *Balaganchik*]. *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика* 13.3 (2013): 78–87.

Калинина, В.Д. *Теория и практика перевода. Курс лекций* [Theory and practice of translation: Lectures]. Москва: РУДН, 2008.

Ланчиков, В.К. “«Делайте вашу игру!» О передаче каламбуров при переводе.” [Make a play of yours! On re-creating puns in translation]. *Мосты* 37 (2013): 18–30.

## Verbal-visual punning in translational perspective

### Summary

In the paper a specific phenomenon at the interface between intersemioticity and translation is discussed. Intersemiotic punning occurs when a relation of equivoque obtains not between two meanings encoded in the same semiotic layer, the verbal one, but between two different layers, e.g. verbal text and image. In the contribution renditions (actual and potential) of verbal-visual puns between English, Polish and Russian are considered. It is demonstrated that intersemiotic puns take different forms, which results in varied degrees of translational difficulty. A typology is proposed, including verbal-visual equivoques, visual-verbal ones, puns relying on implicit verbal-visual relations but expressed only verbally, or only visually. Translational implications of the presented examples are indicated, as well as possible solutions to the tasks and the limits of translation. It is illustrated that intersemiotic equivoques occur in a surprising variety of media, and therefore constitute a practical problem for translators working in many fields. To address this, an algorithm for translation procedures is outlined.

**Keywords:** comparative literature, translation, text-image relations, pun, intersemiotic aspects of translation, art and translation

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, tłumaczenie, relacje słowa i obrazu, kalambur, intersemiotyczne aspekty przekładu, sztuka a tłumaczenie

Justyna Bucknall-Hołyńska  
Uniwersytet Szczeciński

## Brytyjskie seriale telewizyjne w przekładzie międzykulturowym

### Seriale nowej generacji

Seriale telewizyjne nowej generacji, powstające od końca lat 90. XX wieku głównie w prywatnych stacjach kablowych telewizji (*quality tv*), przeżywają obecnie swój renesans. Nazywa się je dramatami jakościowymi, w których ukryło się kino (Jacek Dukaj) lub przyrównuje do dziewiętnastowiecznych powieści (Agnieszka Holland). Ich epickość to rozpisana na kilka sezonów, często skomplikowana narracja, zawarta w hybrydycznej formie gatunkowej, przedstawiająca historie wielu bohaterów zmagających się często z ważnymi, ale niewygodnymi czy kontrowersyjnymi problemami. Dramaty jakościowe na stałe zagościły w kulturze popularnej, a często pretendują do miana sztuki wysokiej. Za ich realizację odpowiadają najbardziej uznani w świecie filmowcy, dotychczas tworzący jedynie dla kina. Realizowane są dla wąskiego grona widzów (*narrowcasting*), oglądających je zazwyczaj indywidualnie na małym ekranie dowolnego elektronicznego nośnika, zgodnie ze współczesnym modelem odbioru, a więc w dogodnym dla siebie miejscu i czasie, a nie – jak dotychczas – zgodnie z telewizyjną ramówką. Zmiana w modelu odbiorczym, zachodząca w duchu konwergencji mediów, wpływa na praktyki kulturowe, a szczególnie partycypowanie w kulturze. Dawny widz staje się użytkownikiem, który świadomie wybiera audiowizualne treści, jest ich konsumentem („połykającym” kolejne odcinki ciągiem w tzw. *binge-watchingu*), prosumentem, fanem tworzącym

fandomy i udzielającym się na internetowych forach, a nawet współtwórcą kreującym alternatywne scenariusze ([www.fanfiction.com](http://www.fanfiction.com)) czy filmy (fanfik).

Prym wśród tych seriali wiodą produkcje amerykańskie, odznaczające się rozmachem inscenizacyjnym i wysokim budżetem (*Game of Thrones*, *House of Cards*, *Handmaid Tale*), nie bez znaczenia jednak pozostają autorskie seriale brytyjskie, wyróżniające się wysoką jakością, wynikającą najpewniej z długiej tradycji uprawianych gatunków, takich jak komedia, kryminał czy film historyczny. Z tego też powodu już od wielu dekad budzą zainteresowanie milionów fanów z różnych krajów, zafascynowanych ich odmiennym, indywidualnym stylem, wynikającym ze specyficznej kultury Wyspiarzy. Przykładem takiego serialu jest analizowany w dalszej części tekstu *Broadchurch* autorstwa Chrisa Chibnalla, zrealizowany przez stację ITV w latach 2013–2017. Jego pierwszy sezon obejrzało w Anglii ponad 9 mln osób. Wielu z nich stało się fanami serialu (nazywających siebie „Broadies”), tworzącymi fanowskie teksty kultury na stronach Fanpop i Fanfiction (Rixon: 229). *Broadchurch* wpłynął także na formułę serialu kryminalnego, zbliżając go do *noir crime* – skandynawskiej odmiany filmu kryminalnego (Rixon: 229). Serial, co równie istotne, zdobył w 2014 roku wiele nagród, w tym Brytyjskie Nagrody Akademii Telewizyjnej BAFTA za najlepszy serial, i spotkał się z wielkim uznaniem krytyki. Dzięki tak wielkiemu sukcesowi Brytyjczycy postanowili zrealizować drugi sezon, a Amerykanie zakupili oryginalną wersję, chcąc pokazać ją widzom zza oceanu. Tych ostatecznie było niewielu, mimo pozytywnych opinii tamtejszych krytyków i publiczności, co zrodziło pomysł na jej adaptację, czy – określając bardziej precyzyjnie – remake.

### Amerykańskie remaki

Amerykanie nie po raz pierwszy sięgnęli po brytyjski serialowy tytuł, który uznali za godny przetransportowania na rodzimy grunt. Zdarzało się to już wcześniej i to wielokrotnie, jednak z różnym powodzeniem<sup>1</sup>. Skąd jednak

---

<sup>1</sup> Aktualna lista amerykańskich remake'ów brytyjskich seriali: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_American\\_television\\_series\\_based\\_on\\_British\\_television\\_series](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_American_television_series_based_on_British_television_series) [dostęp 27.11.2017].



pomysł, by realizować na nowo wybitny serial? – pytanie to pada zarówno z Ameryki, jak i całego świata. Wydaje się ono jeszcze istotniejsze, jeśli mówimy o serialu anglojęzycznym. Przyczyn, jak się okazuje, jest wiele<sup>2</sup>. Przede wszystkim najbardziej znane w świecie brytyjskie seriale, jak *Latający Cyrk Monty Pythona* czy *Hotel Zaczise*, emitowane przez amerykańskie stacje (BBC America, NBC, PBS), a także obecnie coraz powszechniejsze platformy streamingowe (takie jak: Netflix, iTunes, Amazon, Google Play, Hulu), mimo że dostępne szerokiej publiczności, nie przynoszą odpowiedniego zysku, a o niego w amerykańskiej, najczęściej komercyjnej telewizji, chodzi (zupełnie inaczej jest w Wielkiej Brytanii, gdzie najwybitniejsze seriale powstają i są emitowane w telewizji publicznej, bez względu na wyniki oglądalności<sup>3</sup>). Spore profity przynosi dopiero produkcja rodzimych seriali, nawet jeśli są one remake'ami obcych produkcji (*Biuro*, *House of Cards*, *Queer as Folk*, *Shameless*). Amerykańscy producenci zarabiają wszak na emisji adaptowanego serialu, odstąpieniu praw do dzieła, dystrybucji na DVD, sprzedaży sieciom, takim jak Netflix, czy zagranicznym telewizjom.

Amerykanie ponadto preferują narodowe programy, i to z wielu względów. Po pierwsze, stopień identyfikacji mieszkańców z ojczyzną jest bardzo wysoki (patriotyczne akcenty czy symbole narodowe pojawiają się w wielu ujęciach). Po drugie, zamieszkujący wielki i różnorodny pod wieloma względami kraj Amerykanie są mniej chętni do oglądania w telewizji odmiennej kulturowo rzeczywistości, bo nie do końca znają swoją własną. Trudno jest im wykazać się więc relatywizmem kulturowym, niezbędnym do odbioru obcych tekstów kultury. Ten etnocentryzm sprawia, że bezpiecznie czują się, towarzysząc bohaterom żyjącym w świecie do nich podobnym, z którym mogą się utożsamić, a tym samym pełniej uczestniczyć w odbiorze (Stratmann). Podobnie rzecz ma się z prezentowaną na ekranie przestrzenią miast, osiedli i mieszkań

---

<sup>2</sup> Pisałam o tym szczegółowo w artykule „Amerykańskie adaptacje brytyjskich seriali”, *Seriale w kontekście kulturowym: gatunki – motywy – mutacje*, red. Daria Bruszezewska-Przytuła, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2016, 79–96.

<sup>3</sup> Najlepszym przykładem będzie *Peep Show* (Channel 4, 2003–2015), który z powodu swej eksperymentalnej i nieco kontrowersyjnej formy nie miał zbyt dużej widowni, jednak był kontynuowany. Z czasem zyskał pokaźne grono odbiorców i fanów, a dziś jest jednym z najdłuższych, a co najważniejsze, kultowych produkcji, które zmieniły nie tylko sitcom jako gatunek, ale i wizerunek brytyjskiej telewizji otwartej na innowacyjne projekty.

(Poniewoznik) oraz z serialowymi postaciami. W ich rolach amerykańska publiczność woli oglądać rodzimych aktorów, bo ich zna i lubi, a nade wszystko rozumie ich język. Wielu osobom spoza krajów anglosaskich trudno pojąć, że amerykańska i brytyjska odmiana języka angielskiego bardzo się różni – istnieją m.in. rozbieżności w słownictwie i wymowie głosek, różny akcent. Dlatego też brytyjscy aktorzy zatrudniani w amerykańskich produkcjach często mówią z amerykańskim akcentem (przykładem może być choćby Hugh Laurie, wcielający się w tytułowego doktora House'a). Nie bez znaczenia pozostają też problemy protagonistów. Mocno skontekstualizowane w brytyjskich serialach, są często niezrozumiałe dla szerokiej amerykańskiej publiczności. Na przykład oryginalny *House of Cards* okazał się zbyt trudny w rozpoznaniu niuansów funkcjonowania brytyjskiego parlamentu, a zatem i połowy tego, o czym rozmawiały ekranowe postaci. Jak pisał jeden z fanów obu wersji: „[Amerykański] *House of Cards* nie jest «lepszy» w żadnym calu, ale napisany i sfilmowany w języku, jaki rozumiem” (Hein). I na koniec to, co wydaje się fundamentalne. Amerykanie żyją w kulturze odmiennej od brytyjskiej. Jak pisał Edward T. Hall: „Nie ma dwóch innych kultur tak dalece różniących się proksemicznymi detalami, jak kultura wykształconych (w tzw. szkołach publicznych) Anglików i kultura średnich klas amerykańskich” (Hall: 194).

Z tych i wielu jeszcze innych, mniej istotnych, przyczyn Amerykanie podejmują się tworzenia remake'ów najlepszych brytyjskich seriali telewizyjnych. Zjawisko to jest tym bardziej fascynujące, jeśli przyjrzeć się bliżej dokonywanym przez nich zmianom. Przeobrażenia te, czy to scenariusza, czy elementów oryginalnego filmowego obrazu pokazują przede wszystkim różnice kulturowe obu krajów, ale potwierdzają też słuszność nieustannie podejmowanych przez Amerykanów prób przekładu.

### Remake jako przekład międzykulturowy

Remake to zatem, w ramach omawianego przeze mnie tematu, amerykański serial zrealizowany na podstawie wcześniej wyemitowanego serialu brytyjskiego (Horton, Stuart: 327). Opowiada tę samą historię, nie jest jednak tożsamy z oryginałem. Jego ponowna realizacja ma na celu zwykle uaktualnienie treści pierwowzoru, dostosowanie jej do widza, „a dokładniej: do jego wrażliwości

estetycznej, podlegającej zmianie wraz z przesunięciem szerokości geograficznej i upływem czasu” (Kłoda-Staniecko). To też komercyjna (i nie tylko) alternatywa dla skończonej produkcji.

Zdarzają się remaki będące niemal kopią poprzedniej produkcji, a więc realizujące oryginalny scenariusz bez większych zmian, tzw. *shot-for-shot remake*. Dominują jednak seriale, w których zmiany są znaczne, a dotyczą one najczęściej, w przypadku modyfikacji scenariuszowych: czasu i miejsca akcji (tzw. lokacji), dialogów, tematyki, charakteru postaci, a także tytułu; a w przypadku oryginalnego materiału filmowego także: aktorów, scenografii, liczby i długości poszczególnych odcinków.

W amerykańskich remake’ach zmieniane są wszystkie kulturowe odwołania, konteksty na takie, które są łatwiej rozpoznawalne przez publiczność. Stąd remaki te będą przynależały do odmiany międzykulturowych (*cross-cultural remake*). Zmiana znaczeń zawartych w audiowizualnym przekazie, wynikających z różnic kulturowych, jest niezbędna nie tyle w celu jego zrozumienia, ile uniknięcia wyraźnie obcych czy potencjalnie obraźliwych treści, a ostatecznie odniesienia frekwencyjnego i finansowego powodzenia.

W związku z powyższym, możemy przyjąć, że amerykański remake brytyjskiego serialu to tym samym audiowizualny „przekład międzykulturowy, choć niełatwy, to możliwy do przeprowadzenia dzięki relatywnemu podobieństwu tych dwóch kultur” (Golka: 196). Dochodzi w nim do zestawienia tekstu wyjściowego z podobnym, więc łatwo przekładalnym tekstem, a następnie do jego „tłumaczenia”, czyli procesu odkodowywania jednego systemu znaczeń i dekodowania go w innym (Rębkowska: 216) oraz adaptacji. Adaptację można tu rozumieć dwojako – ontologicznie, jako proces dostosowania obcego kulturowo tekstu do warunków istniejących w innym miejscu, oraz filmo- i medioznawczo, jako zabieg reartykulacji, przeróbki tego tekstu dokonywanego dla potrzeb odmiennego odbiorcy. W owej transpozycji najważniejszą rolę odgrywa przyswojenie obcych kulturowo znaczeń, przełożenie ich na odrębną kulturę. Trudnością pozostaje specyfika tekstu kultury, jakim jest serial, ponieważ to dzieło wielotworzywowe, „artykułujące treści przy pomocy polifonicznego współgrania składników struktury audiowizualnej: obrazu, słowa, dźwięku, muzyki i ruchu” (Wierzewski: 15).

Obcych kulturowo znaczeń jest znacząco mniej niż tych wspólnych. Do tych ostatnich należą przede wszystkim zachowania niewerbalne postaci, takie jak: płacz, śmiech czy strach, ale też sytuacje, zachowania i postawy łatwe w odbiorze dzięki zdolności widza do empatii, która zdaje się mieć, jak twierdzi Krzysztof Hejwowski (Hejwowski: 15), przejawy pozakulturowe. Dzięki ich dominacji, nierozpoznanie odmiennych kulturowo elementów nie wpływa na niezrozumienie audiowizualnego tekstu, o czym wspominałam wyżej, ale nie pozwala między innymi na głębszą interpretację czy utożsamienie z prezentowanymi sytuacjami, postaciami. Stąd podejmowany trud w ich przełożeniu. Elementy odmienne kulturowo odnoszą się do zjawisk tworzących kulturę danej społeczności, jakim są: język, obyczaje, przyzwyczajenia, a także społeczny, choć często polityczno-historyczny, kontekst, których „przetłumaczenie” wymaga odpowiednich kompetencji (Skibińska: 27).

Przykładem amerykańskiego remake’u, a jednocześnie międzykulturowego przekładu, jest serial *Gracepoint*. Pierwszy sezon (nie zdecydowano się na kontynuację) powstał na podstawie brytyjskiego *Broadchurch* i emitowany był w 2014 roku na kanale FOX. Co wyjątkowe w przypadku tego rodzaju produkcji, za jego realizację odpowiadał nie tylko autor pierwowzoru Chris Chibnall, ale też pierwszy reżyser oraz odtwórca głównej roli. Widać więc, że celem remake’u nie była twórcza interpretacja (szczególnie, że to *scene-by-scene remake*), lecz zaadaptowanie obcej kulturowo, a wysoko ocenianej przez krytykę i widzów produkcji na amerykański grunt, tak by stała się bardziej zrozumiała i miała szansę odnieść szeroko pojęty sukces. Niemniej jednak tłumaczony tekst kulturowy w nowym środowisku nadawczo-odbiorczym staje się odrębnym wytworem, niepozostającym w związku z oryginałem (nie dziwi zatem częsty brak świadomości o jego istnieniu). Oba serieale stanowią ciekawy materiał do analizy porównawczej pod kątem zabiegów adaptacyjnych składających się na ten międzykulturowy przekład, przeprowadzonej pod kątem gatunku, kompozycji, fabuły, czasoprzestrzeni, portretu głównych bohaterów oraz kwestii dialogowych.

### *Broadchurch vs Gracepoint*

Pierwszy sezon *Broadchurch* to ośmioodcinkowy klasyczny serial kryminalny z rodzaju *whodunnit* i *mystery fiction*, które to pozostają jednymi z najbardziej

eksponowanych gatunków (obok komediowych i historycznych) w Wielkiej Brytanii (Lawson). Porządek świata jest w nich zawsze z góry ustalony, podobnie jak kryteria ocen (zbrodnia jest zbrodnią, wina – winą, kara – karą). Morderstwo jest zawsze wykrywane, a sprawca ukarany, w myśl zasady, że zbrodnia nie popłaca. Lecz chociaż główny wysiłek skierowany jest na zbudowanie logicznej konstrukcji oraz dostarczenie widzom emocji i przyjemności intelektualnej przy rozwiązywaniu misternie stworzonej zagadki – kto zabił, to ta kreowana forma tętni autentycznością, tym bardziej, że jednocześnie gra z przyjętą konwencją.

W *Broadchurch* centralnym punktem staje się śledztwo w sprawie tajemniczej śmierci jedenastoletniego chłopca, prowadzone przez parę detektywów w niewielkim miasteczku. Widz podąża ich tropem. *Gracepoint* zachowuje przyjęty schemat fabularny i wyznaczniki gatunku w nieco rozwiniętych wątkach pobocznych i pogłębionych portretach wybranych postaci. Wszystko to zamyka się w dziesięcioodcinkowym sezonie zakończonym nieco innym rozwiązaniem.

Oba seriale rozpoczynają się, zgodnie z konwencją, zbrodnią, która burzy społeczny ład, a kończą znalezieniem mordercy i poznaniem motywów jego działania. Jednak wraz z rozwikłaniem kryminalnej zagadki nie dochodzi do przywrócenia zaburzonego morderstwem porządku (wpływają na to okoliczności i rodzaj popełnionego czynu). Akcent ważności zostaje przesunięty na małomiasteczkową społeczność, co sprawia, że obraz ten – zgodnie z poetyką seriali nowogeneracyjnych, łamiących schematy gatunkowe – jest w istocie społecznym dramatem, a wątek kryminalny to jedynie pretekst do snucia refleksji na temat mechanizmów rządzących małą społecznością dotkniętą zbrodnią, przeżywającą żalobę, ale też dzielącą się w obliczu wzajemnych podejrzeń i oskarżeń. To także serial o granicach ludzkiego poznania, pozornych międzyludzkich więziach i znaczącej roli plotki, szczególnie niebezpiecznej w kontekście agresywnych i wszechobecnych mediów.

Drobne zmiany w porządku fabularnym oraz wspomniane już rozbudowane lub dodane wątki i pogłębione portrety postaci w remake'u wpisują się w szersze tendencje amerykańskich seriali nowej generacji, które pisane są „na bieżąco” przez wieloosobowy zespół scenarzystów prowadzonych przez *showrunnera* i rozrastają się do kilkudziesięciu odcinków i kilkunastu sezonów jednego tytułu, co nie pozostaje bez wpływu na ich jakość (*Dexter*, *Desperated*

*Housewives, The Affair*)<sup>4</sup>. Kryje się za tym, niestety, aspekt finansowy (chęć większych zysków ze sprzedaży produktu), który niekorzystnie wpływa na kompozycję *Gracepoint*, a tym samym zniechęca do zaangażowanego odbioru. Co ciekawe, zostaje on przez Amerykanów sztucznie podtrzymywany za pomocą marketingowych chwytów, np. przerywających seans reklamowych plansz z napisem „Kto zabił Danny’ego”, zachęcających do typowania zabójcy na specjalnie do tego utworzonej interaktywnej platformie internetowej.

Wracając do kwestii przekładu, zmiana lokacji to jeden z najistotniejszych elementów amerykanizacji *Broadchurch*, wiąże się bowiem ze stopniem rozpoznawalności i utożsamienia widza z prezentowaną przestrzenią, ale niesie ze sobą także głębsze znaczenia. W oryginale akcja rozgrywa się w fikcyjnym nadmorskim miasteczku z typową brytyjską zabudową, do którego wprowadza tablica informacyjna ze znaczącą, choć nieco zniszczoną staroangielską parafrazą biblijnego wersetu „Love thy neighbor as thyself” („Kochaj swoje sąsiedztwo/sąsiadów jak siebie samego”), podkreślającą spokojny i przyjazny charakter prowincji. Broadchurch to urokliwa miejscowość wypoczynkowa, ukazana – wbrew deszczowemu angielskiemu klimatowi słoneczną wiosną, w której życie przyspiesza co roku na sześć tygodni krótkiego brytyjskiego lata, kiedy to zjeżdżają się turyści. Jej największą atrakcją, poza morzem, są dominujące nad wodą klify (przynależące w rzeczywistości do Wybrzeża Jurajskiego). To duma mieszkańców, a zarazem symbol Wysp Brytyjskich<sup>5</sup>. Piękno i monumentalność klifów przyciąga wielu turystów, szukających wspaniałych widoków, wrażeń czy inspiracji. W serialu są one nie tylko tłem, ale niemym świadkiem rozgrywających się wydarzeń (o czym świadczą ich niszczące brzegi odsłaniające kolejne warstwy skał osadowych, a więc historię geologiczną na przestrzeni milionów lat), a co za tym idzie – morderstwa. Są niebezpieczne, można z nich spaść lub skoczyć, ale nie dla mieszkańców, którzy je bardzo dobrze znają. Górąją nad

---

<sup>4</sup> Inaczej w Wielkiej Brytanii, gdzie dominują autorskie (tzw. *hand-made*), skrupulatnie skomponowane i z góry zaplanowane sześcio- lub ośmiiodcinkowe sezony, emitowane bez reklam (*The River, The Living and the Dead*).

<sup>5</sup> Dla wielu Brytyjczyków Białe Klify Dover są porównywalne do Statuy Wolności w Stanach Zjednoczonych. Symbolizują odrębność, spokój, nienaruszalność (terytorialną, historyczną) tego narodu. Więcej w: Denis Winterman, *White Cliffs of Dover: Why are they so important to the British?*, BBC News: <http://www.bbc.com/news/magazine-19343382> [dostęp: 27.11.2017].

morzem i ludźmi. Krajobrazu dopełnia szeroka plaża. Ten rajski niemal pejzaż „psuje” martwe ciało chłopca znalezione na piasku, którego drobinki wydają się być najgorszym z możliwych terenów do badań śledczych, podobnie jak wzburzona woda ze swymi przyływami, odpływami i głębinami. To zaburzenie porządku natury (przedwczesna śmierć), ale i miejsca wypoczynku, podkreśla dodatkowo nerwowa atmosfera związana z finansowymi konsekwencjami zaistniałych zdarzeń, dotycząca wszystkich mieszkańców żyjących z turystyki.

Osobliwe i odległe kulturowo Broadchurch zamienia się w inne fikcyjne nadmorskie miasteczko nad Oceanem Atlantyckim, we wszystkim znanej, choćby z filmów, Kalifornii. Pojawiają się charakterystyczne dla telewizyjnych produkcji elementy – powiewające na wietrze narodowe flagi (podkreślające patriotyzm lokalny i narodowy) i wyzierające zewsząd optymistyczne hasła, jak te na witrynie lokalnego dziennika „Gracepoint Journal” – „świętując codzienność” (*celebrating the everyday*), „Gracepoint – America’s Last Hometown” czy, powtórzone za oryginałem, nawołanie do sąsiedzkiej miłości. Typowa amerykańska zabudowa jednorodzinnych domków zlokalizowana jest niedaleko kamienistej, wąskiej plaży i mniej okazałych klifów, ginących po trosze w górzystym wybrzeżu. To miejsce mniej okazałe turystycznie niż w oryginale, jedno z wielu innych małych miasteczek, w którym nierzadko, jak donoszą media, dochodzi do najokrutniejszych czynów. Dlatego w remake’u gubi się wyjściowe założenie serialu o nieprzystawalności popełnionej zbrodni do miejsca, w jakim do niej doszło.

Społeczność zarówno *Broadchurch*, jak i *Gracepoint*, wydaje się podobna. Składają się na nią znający się w różnym stopniu mieszkańcy o zbliżonym statusie społecznym i majątkowym. Są raczej otwarci i przyjaźni – witają się na ulicy, podwożą nawzajem do pracy, odwiedzają w domach. Nie ma tu problemów z narkotykami ani patologii. Idealne miejsce na założenie rodziny. W amerykańskiej wersji, zgodnie z polityką stacji telewizyjnych dotyczącej multikulturowości czy poprawności politycznej, pojawia się więcej reprezentantów mniejszości etnicznych (Moran: 46). Dotyczy to głównie dalszoplanowych postaci, ale też ojca zamordowanego chłopca, którego nazwisko zostaje zmienione z Latimer na Solano. Warto nadmienić, że latynoskie pochodzenie tej postaci nie wpływa w żadnej sposób na fabułę i zawarte w niej sensy.

Każdy z mieszkańców wpisuje się w określony archetyp: zatroskanej matki, zapracowanego ojca, zdradzającego męża, atrakcyjnej singielki, zdziwaczałego staruszka, samotnej starszej kobiety, bezdusznego dziennikarza, podejrzanego księdza, zbuntowanej nastolatki etc. Na wzór przełomowego dla telewizji jakościowej serialu *Twin Peaks*, ale i dużo wcześniejszych tekstów kultury, twórcy i tego obrazu próbują nas tym stereotypowym na pozór postaciom zawrzeć (rozpoznać znane nam wzorce, utożsamić się), pokazać, jaki jest ich powszechny odbiór, i zmylić. Bowiem w toku prowadzonego dochodzenia widz stopniowo przekonuje się, że każda z tych postaci ma wyrazistą osobowość, skrywa jakąś tajemnicę lub ciemniejszą stronę swojej natury, w większym bądź mniejszym stopniu rzutującą na kryminalną intrygę lub żyjącą nią społeczność (jak w zintegrowanym organizmie – każdy element jest ważny). Wraz z rozwojem wypadków dawni przyjaciele i członkowie rodzin stają się podejrzаныmi, a serdeczne więzi zastępuje narastające pragnienie dopadnięcia i zlinczowania sprawcy.

Do tej zamkniętej społeczności przyjeżdża główny bohater – detektyw. W tę rolę zarówno w *Broadchurch*, jak i remake’u wcielił się ten sam aktor, znany publiczności po obu stronach oceanu, David Tennant. W obu wersjach jego nazwisko Alec Hardy/Emmett Carver nawiązuje do realnie istniejących postaci – w *Broadchurch* urodzonego w Dorset autora Thomasa Hardy’ego, w *Gracepoint*, tworzącego w Oregonie pisarza Raymonda Carvera. Zrozumiała wydaje się więc zmiana imienia oraz nazwiska i choć nie ma ona znaczenia w pierwowzorze, jedynie niewielki w remake’u, imię to staje się przyczynkiem do żartów – Emmett Carver przyznaje, że go nie lubi.

Wizerunek detektywa przyjeżdżającego z zewnątrz często jest stosowany w kryminałach, gdyż pełni wiele funkcji. Pozwala postaci zdystansować się do rozgrywanych zdarzeń, spojrzeć na nie z innej perspektywy, a jako że kryminalistyka wiąże się z psychologią (Wojtoń: 58), seriale kryminalne czy detektywistyczne od początku prezentowały śledczego jako osobę wyjątkową, dziwaczną, posiadającą wiele wad i zmagającą się z problemami, ułomną społecznie, ale i niezwykle fascynującą. Podobnie jest w przypadku obu analizowanych wersji. Detektyw nie jest tu genialnym umysłem, znanym choćby z *Sherlocka Holmesa*, *Dr. House’a* czy *Luthera*, ale ma inne wymienione wyżej cechy, składające się na model antybohatera dominujący w dramatach jakościowych od końca lat 90. za sprawą Tony’ego Soprano. Hardy/Carvet bywa cyniczny, oschły w relacjach,



a nawet aspołeczny. Mimo to widz darzy go sympatią, gdyż jest też słaby fizycznie i samotny, a nade wszystko zmagają się z nierozwiązanymi sprawami i dręczącymi go wyrzutami sumienia, poczuciem klęski. Warto zauważyć, że tak jak w przypadku seriali nowogeneracyjnych postać ta wpisuje się w model antybohatera, tak w kontekście brytyjskiej kultury to kreacja typowa dla większości tekstów kultury, bez względu na czas jej powstania czy przyjętą konwencję. Takie cechy, jak skrepowanie, wycofanie, dystans, niezręczność, „pokretna niejasność”, „emocjonalne zatwardzenie”, lęk przed intymnością i „ogólna niemożność kontaktowania się w normalny, szczerzy sposób z innymi istotami ludzkimi” stanowią bowiem podstawę angielskości (Fox: 577).

W *Gracepoint* postać detektywa nabiera nieco wyostrzonych, negatywnych rysów. Ze zrzędliwego, choć empatycznego człowieka, staje się niemiły, a nawet przykry. Dobrze obrazuje to scena pierwszego spotkania Carveta z detektywem Millerem, swoją przyszlą współpracowniczką, którą bierze za przypadkowego przychodnia. Kiedy ta oznajmia, że jest policjantką, Carvet odpowiada z niedowierzaniem i kpina, a nawet pewną dozą męskiego szowinizmu: „Naprawdę?” (*Seriously?*). W brytyjskiej wersji po okazaniu odznaki oboje natychmiast przechodzą do rozmów o tym, co się stało. Podobnie w tej samej scenie, kiedy Hardy zbliża się do miejsca zbrodni i odkrywa leżące na ziemi martwe ciało, jest wyraźnie dotknięty, że znów go to spotyka, bo przyjechał na prowincję odpocząć od trudnych spraw, walczy więc ze sobą, przywołuje się do porządku, uspokaja, wypowiadając „Daj spokój” (*Come on*). Tymczasem Carver głośno wymawia frazę „Nie rób mi tego” (*Don't do this to me*), zmieniającą podejście z emocjonalnego konfliktu na zwykle uzalanie się nad sobą i irytację.

W *Broadchurch* ponadto postać detektywa jest bardziej zagadkowa, mniej o niej wiemy. Dotyczy to ważnych kwestii, takich jak problemy zdrowotne, rodzinne i zawodowe. Widz zastanawia się więc nie tylko nad kluczowym dla kryminału pytaniem: kto zabił, ale też nad tym, dlaczego główny bohater bierze tabletki (jest chory czy uzależniony?), co się stało z jego rodziną i wcześniejszym śledztwem. Te liczne niedopowiedzenia w portrecie protagonisty (jak i inne w serialu, o których później) wynikają z brytyjskiej kultury wysokiego kontekstu. W *Gracepoint* większość z nich zostaje dopowiedziana. Dla przykładu – miejsce tabletek zajmują zastrzyki, które eliminują podejrzenie o uzależnienie i podkreślają wagę zdrowotnych problemów, tajemnicze zdjęcie dziewczyny

z portfela śledczego ucieleśnia się w postaci odwiedzającej go córki (ukazane są też ich wzajemne relacje, zwieńczone charakterystycznym dla amerykańskich filmów happy endem).

Ciekawie przedstawia się kreacja detektyw Ellie Miller. W *Broadchurch* w tę postać wcieliła się Olivia Colman, jedna z najbardziej uzdolnionych i znanych aktorek na Wyspach. Jej postać miała cechować emocjonalność i przeciętność, wszak to nie tylko osoba „stać”, ale bliska znajoma rodziny Latimerów, matka przyjaciela ich syna, ponadto strażniczka miejscowego prawa, czekająca na zasłużony awans. Jej ciepło i troskę o innych widać już w pierwszej scenie, gdy wraca po kilkutygodniowym urlopie do pracy witana oklaskami, obdarowując kolejno wszystkich współpracowników zindywidualizowanymi prezentami, które wręcza z zabawnym i miłym komentarzem. Emocjonalność zaś podkreśla scena w toalecie, do której wchodzi, by wykrzyczeć swoje rozżalenie, poczucie zawodu i niesprawiedliwości. Ta uczuciowość i przynależność do lokalnej społeczności kontrastuje z naturą Aleca Hardy’ego. Sprawia, że postaci te, o zupełnie innym podejściu do sprawy i życia, świetnie się uzupełniają i pod swoim wpływem zmieniają – detektyw staje się bardziej wrażliwy, empatyczny, Ellie mniej naiwna, a przez to bardziej krytyczna i profesjonalna. Dzięki takiemu połączeniu cech parze śledczych udaje się sprawnie rozwikłać kryminalną zagadkę.

Postać policjantki w *Gracepoint*, mimo takiego samego imienia i nazwiska, została znacznie zmieniona. Zagrała ją amerykańska aktorka Ann Gunn, znana z roli Skyler – bohaterki jednego z najwyżej ocenianych dramatów jakościowych na świecie (*Breaking Bad*). Angaż osoby o takiej aparycji potwierdził tylko tamtejsze tendencje w utrzymywaniu medialnych standardów wizerunkowych zgodnych z duchem „hollywoodyzacji” (Moran: 48), dla której atrakcyjność fizyczna jest niezwykle ważna. Pani detektyw jest wysoką, szczupłą blondynką o niebieskich oczach, a nie niewyróżniającą się niczym specjalnym kobietą z prowincji (podobny zabieg idealizacji zastosowano do pięknej i zbyt młodej dziennikarki przybyłej z ogólnopolskiego dziennika i nawiązującej romans z równie młodym miejscowym dziennikarzem, który zaburza ich relację opartą na wzorcu mistrz–uczeń). Chłodny wygląd postaci policjantki, ale też powściągliwe zachowanie (skrywane często za słonecznymi okularami, kojarzonymi szczególnie z amerykańskimi przedstawicielami władzy), sprawiły, że nie można jej już zestawić z detektywem na zasadzie kontrastu. Potwierdza to okrojona

z rozdawania prezentów scena wejścia Ellie po urlopie do biura – z podniesioną głową, wielkim uśmiechem, rozłożonymi rękami i przywitaniem: „Wróciłam. Zgadza się. Wakacje się skończyły” (*I am back, I have returned. That's right. Vacation is over*).

Zmiany adaptacyjne dotknęły też innych postaci. Te najważniejsze z punktu widzenia kulturowego przekładu dotyczą ojca zamordowanego chłopca – Marka Solano, jak już wspomniałam, inaczej niż w oryginale, reprezentanta mniejszości latynoamerykańskiej, który nie jest już uśmiechniętym hydraulikiem lubianym przez całe miasteczko, jakim był Mark Latimer, a stał się niezbyt zadowolonym z życia i pracy, momentami porywczym, przepełnionym gniewem i frustracją mężczyzną zdradzającym swoją żonę, nie tyle z powodu uległości wobec uroczej i atrakcyjnej właścicielki hotelu, ile przypisanemu tej nacji temperamentowi.

W dłuższej o dwa odcinki wersji amerykańskiej pojawiły się nowe wątki poboczne, wprowadzające inne postaci oraz rozbudowane portrety dotychczasowych. Wynika to zapewne z faktu, że amerykańskie seriale skupiają się bardziej na fabule, opowiadanej historii niż społeczno-obyczajowych niuansach o niej decydujących (Moylan). Niemniej jednak trudno jest wytłumaczyć dodatkowy trop w postaci tajemniczego wędrowca rozmawiającego z Dannym przed jego śmiercią, rozpisany na cały odcinek, zniknięcie i poszukiwania Toma, podążającego za śladem domniemanego przestępcy (wiedział on przecież, że mężczyzna nie zabił Danny'ego) czy zamianę płci zwierzchnika tamtejszej policji. Dopowiedzenie zasygnalizowanych tylko w oryginale historii czy relacji pobocznych postaci wydaje się zgodne z amerykańską kulturą niskiego kontekstu oraz filmową tendencją do niepozostawiania niejasnych scen i do dostarczania głębszych emocji. Dzieje się tak w wypadku relacji Danny'ego i Toma – syna pani detektywy, siostry Danny'ego Chloe z jej starszym o kilka lat chłopakiem czy bardziej znaczącej postaci Jacka Reinholda (w tej roli znany aktor Nick Nolte), a w oryginale Jacka Marshalla, którego tragiczna historia (najpierw miłości do niepełnoletniej dziewczyny, którą przyplacił więzieniem, później śmierć kilkuletniego syna, a na końcu daremna walka z prasą podejrzewającą go o morderstwo oraz mieszkańcami, wydającymi na niego wyrok) została rozbudowana o sceny rozpacz, zagubienia i samotności, a także pożegnania ze światem i samobójstwa. To „unaocznienie” widzowi dramatu kolejnego bohatera dostarczyło też kolejnych bardzo emocjonujących scen.

Kolejne zmiany wiążą się z próbą złagodzenia wymowy serialu czy rezygnacji z kontrowersyjnych treści. W rozbudowanej historii Jacka Reinholda pominięto najmocniejszą w niej scenę samobójstwa. Najbardziej różni się jednak zakończenie. W *Broadchurch* Danny umiera uduszony (zamierzenie czy nie) przez żywiącego do niego niedozwolone uczucie Joego – męża pani detektyw, natomiast w *Gracepoint* w wyniku uderzenia wiosłem przez jego syna. Morderstwo czy nieumyślne pozbawienie życia zastąpione zostaje wypadkiem spowodowanym przez dziecko. Sytuację w oczach widzów i Ellie Miller łagodzi również wzięcie całej odpowiedzialności za zaistniałe zdarzenia przez jej męża. Wygląda więc na to, że ojciec przez cały czas ukrywał prawdę o tym, co się stało i o udziale swojego dziecka w zdarzeniach z poczucia winy. A matka – w gniewie – ostatecznie pozwoliła mu to zrobić.

Nie bez znaczenia pozostaje kwestia wieku zamordowanego chłopca. To, że w amerykańskiej wersji jest on nastolatkiem, z właściwymi dla tego wieku sekretami i buńczucznym zachowaniem (kradzież, ukrywanie pieniędzy, potajemne nocne wypady z domu etc.), a nie – jak w *Broadchurch* – jedynie drobnym, zagubionym chłopcem, którego właściwie nie widzimy na ekranie i nie poznajemy jego osobowości, zmienia zasadniczo odbiór serialu.

Zmiana wieku bohaterów ma miejsce w przypadku jeszcze kilku postaci, a wiąże się z próbą unknienia kontrowersyjnych zagadnień i dostosowania ich do amerykańskich realiów. Córka Latimerów nie ma jeszcze szesnastu lat, gdy spotyka się ze starszym od siebie chłopakiem, tak jak jej matka, która miała piętnaście lat, gdy zaszła w ciążę. W *Gracepoint* inaczej, nie wspomina się o wieku córki, podkreśla natomiast matki, która urodziła dziecko w wieku siedemnastu lat. Zabieg ów wyeliminował niewygodny temat łamania prawa, czyli współżycia seksualnego z nieletnimi.

W procesie przekładu brytyjskiego tekstu audiowizualnego na amerykański największej przemianie podlega warstwa językowa, a więc filmowe kwestie dialogowe oraz nazewnictwo – począwszy od tytułowej miejscowości, przez imiona bohaterów, po ulice, instytucje etc. Kolejną kwestią jest słownictwo oraz konstrukcje gramatyczno-stylistyczne wyróżniające oba systemy językowe. W remake’u zastąpiono, co oczywiste, wszystkie anglicyzmy, takie jak: *matel-lad-buddy*, *police-cops*, *football-soccer*, *trainers-sneakers*, *temperature-fever* amerykańskimi odpowiednikami, i zmieniono niektóre dialogi. Ilustracją niech będzie

wymiana zdań między Markiem Latimerem/Solano a mieszkańcami podczas porannego spaceru przez miasteczko.

*Broadchurch:*

*All right, you lot?* („Wszystko w porządku?”); *We should get the lads out* („Powinniśmy iść gdzieś z chłopakami”); – *All right, Maggie?* – *All right, Mark?* („– Cześć, Maggie – Cześć, Mark”); – *Beautiful weather, eh?* – *Yeab, sunshine and showers, they recon* („– Piękna dziś pogoda – Słońce i przelotne opady”); – *Pass her my love, won't you?* – *Yeab, I will do mate, absolutely* („– Pozdrów ode mnie – Dzięki, na pewno pozdrowię”); – *Where were you for five-a-side last Tuesday?* – *A mate's band were playing* („– Nie było cię na meczu – Grała kumpela kumpla”); *Lovely morning for you* („Dzień dobry”).

*Gracepoint:*

– *Hey, how was your vacation?* – *Hey, hmm.. not long enough.* – *Few weeks is not good enough?* – *Oh, no. I like vacations. I am good at vacations* („– Hej, jak Twoje wakacje? – Hej, niewystarczająco długie – Kilka tygodni ci nie wystarczy? – Nie. Lubię wakacje. Jestem w nich dobra”), *Hey, watch your back* („Hej, uważaj na siebie”); *Have a good day. Take care* (Miłego dnia. Trzymaj się”); *See you guys* („Do zobaczenia”); – *Hey, I thought you gonna be at the soccer game.* – *Hey, sorry I got caught up with something.* – *Don't worry about it, we won anyway* („Myślałem, że będziesz na meczu piłki nożnej. – Hej, przepraszam, wpłatałem się w coś”) [tłum. – J.B.-H.].

W brytyjskiej wersji scena przepełniona jest pozdrowieniami i *small talkiem* – szybką, acz uprzejmą wymianą zdań na temat samopoczucia, pogody, bez wchodzenia w szczegóły. W amerykańskiej bohaterowie pomijają wzajemne pozdrowienia, są mniej uprzejmi, ale wchodzą w dłuższe i bardziej bezpośrednie rozmowy, mówią dużo i chętnie o sobie, klepią się po ramieniu. W scenach tych widoczna jest nie tylko rozbieżność wypowiedzianych kwestii, ale i spore różnice kulturowe zdystansowanych i uprzejmych Brytyjczyków i bardziej bezpośrednich, ekspresyjnych Amerykanów, jakby realizujących na co dzień kulturę inkluzywną.

W języku widoczne są także inne konteksty, takie jak analizowane już angielskie niedomówienia werbalizowane w amerykańskiej wersji. Zauważyć je można choćby w przejmującej scenie poszukiwań Danny'ego przez matkę, chwilę po tym, jak nie znajduje go w szkole. Natrafiając na uliczny korek, wychodzi z samochodu spytać, co się stało, i w odpowiedzi słyszy: „Ktoś powiedział, że policja jest na plaży” (*Someone said that police is on the beach*). W *Gracepoint* natomiast: „Policjanci są na plaży. Słyszałam, że znaleźli ciało” (*Cops on the*

*beach. Heard they found the body*). To dopowiedzenie zmienia wymowę sceny. W *Broadchurch* po tej krótkiej wymianie zdań Beth Latimer biegnie między samochodami w kierunku morza wiedzona bardziej instynktem niż pewnością, bo przecież mogło stać się wszystko. W amerykańskiej wersji natomiast może już łączyć nieobecność Danny'ego ze znalezionym ciałem.

Omawiana już amerykańska tendencja do łagodzenia mocnych treści przekłada się także na język. Większość wulgaryzmów użytych w brytyjskiej wersji zastąpiono ich łagodniejszymi odpowiednikami. Dla przykładu: *Piss off* („Odpieprz się”) rzuca w kierunku męża brytyjska Beth, zła, że jej wcześniej nie obudził. *Go to hell* („Idź do diabła”) wybrzmiewa z ust jej amerykańskiej odpowiedniczki. I inna sytuacja: *He's a little shit* („To gnojek”) stwierdza Ellie o swoim siostrzeńcu, po opublikowaniu przez niego niepotwierdzonych informacji o śmierci Danny'ego. *Bloody Twitter!* („Pieprzony Twitter”) dorzuca Hardy. *I should hang him from his bollocks from the town hall spire* („Powinnam go powiesić za jaja na wieży ratusza”), oświadcza Maggie – naczelna „The Broadchurch Echo”. W *Gracepoint* natomiast ostra wymiana zdań zostaje pominięta, a zdanie naczelnej przetłumaczone na: *I've made this clear. Another move like that, he will be singing at the top of the town hall spire* („Postawiłam sprawę jasno. Jeszcze jeden taki ruch i będzie śpiewał przynajmniej z wieży ratusza”).

## Podsumowanie

Serial kryminalny *Gracepoint* – remake brytyjskiego *Broadchurch* – to rodzaj międzynarodowego przekładu jednego kodu kulturowego na drugi, który został dokonany na potrzeby amerykańskiej publiczności i producentów, chcących zaadaptować na rodzimy grunt wyjątkowe w swym gatunku dzieło, a także – co oczywiste – zarobić. Jako że serial telewizyjny jest tekstem wielotworzywowym, proces reartykulacji przebiegał na wielu jego poziomach. Najważniejsze dotyczyły lokacji i zmiany wizerunków postaci z odległych kulturowo, na rodzimych, znanych, z którymi łatwiej było się utożsamić. Najbardziej oczywiste dotyczyły natomiast języka. Wszystkie translatorskie zabiegi uwzględniały odmienne kultury obu krajów, które, jak widać na przykładzie *Broadchurch* i *Gracepoint*, potrafią się pięknie różnić.

## Bibliografia

- Bucknall-Hołyńska, Justyna. „Amerykańskie adaptacje brytyjskich seriali”. *Seriale w kontekście kulturowym: gatunki – motywy – mutacje*. Red. Daria Bruszezewska-Przytuła, Alina Naruszewicz-Duchlińska. Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2016. 79–96.
- Donavan, Lea A. „How Not to Adapt a British Sitcom in America”. *New Statesman*. (16.03.2015). <https://www.newstatesman.com/culture/2015/03/how-not-adapt-british-sitcom-america>.
- Golka, Marian. *Imiona wielokulturowości*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza, 2010.
- Hall, Edward T. *Ukryty wymiar*. Tłum. Teresa Hołówka. Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza, 2009.
- Fox, Kate. *Przejrzyć Anglików. Ukryte zasady angielskiego zachowania*. Tłum. Agnieszka Andrzejewska. Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza, 2007.
- Hein, Ethan. „Why do American Networks Insist on Remaking British Quora Dramas?”. *Quora* (2013). <http://www.quora.com/Why-do-American-networks-insist-on-remaking-British-dramas>.
- Hejwowski, Krzysztof. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: PWN, 2006.
- Kłoda-Staniecko, Bartosz. „Film między kulturami. Problem remake’u”. *Art Papier* (2014). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=201&artykul=4345>.
- Lawson, Mark. „Conventions in TV crime drama”. *The Guardian* (2010). [www.theguardian.com/tv-and-radio/2010/jan/21/crime-drama-on-tv](http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2010/jan/21/crime-drama-on-tv).
- Moran, Albert. „Americanization, Hollywoodization, or English-Language Market Variation? Comparing British and American Versions of *Cracker*”. *American Remakes of British Television. Transformations and Mistranslations*. Red. Carlen Lavigne, Heather Marcovitch. Plymouth: Lexington Books, 2011. 35–54.
- Moylan, Brian. „The Curious Case of Broadchurch’s US remake Gracepoint: Why Bother?”. *The Guardian* (2014). <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2014/oct/02/fox-gracepoint-broadchurch-remake-why-bother>.
- Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Red. Andrew Horton, Stuart Y. MacDougal. California: University of California Press, 1998.
- Poniewozik, James. „Enough with the British Remakes, American TV!”. *Time* (2014). <http://time.com/3592502/luther-remake-idris-elba-fox>.
- Rębkowska, Agata. „Strategie tłumaczenia elementów kulturowych w przekładzie audiowizualnym a rola tłumacza w popularyzowaniu obcej kultury na przykładzie *Bienvenue les Ch’tis* Dany’ego Boona”. *Przekład jako akt komunikacji*

- międzykulturowej*. Red. Iwona Kasperska, Alicja Żuchelkowska. Poznań: Wydawnictwo Naukowe, 2013. 215–228.
- Rixon, Paul. „The Interaction of Broadcasters, Critics and Audiences in Shaping the Cultural Meaning and Status of Television Programmes: The Public Discourse around the Second Series of *Broadchurch*”. *Journal of Popular Television* 5 (2017): 225–244.
- Skibińska, Elżbieta. *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach Pana Tadeusza*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999.
- Stratmann, John. „Why Do American TV Networks Like to Remake English-speaking (British, Australian mainly) Foreign Shows Rather than Just Rebroadcasting Them?”. *Quora* (2014). [www.quora.com](http://www.quora.com).
- Tryuk, Małgorzata. „Co to jest tłumaczenie audiowizualne?”. <http://www.ejournals.eu/pliki/art/3045>.
- Wierzewski, Wojciech. *Film i literatura*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1983.
- Wojtoń, Regina. „Kryminal na kozetce, czyli o psychologizmie w twórczości Zygmunta Miłoszewskiego”. *Kryminal – gatunek poważ(a)ny?* T. 1. Red. Tomasz Dalasiński, Tomasz Szymon Markiewka. Poznań: ProLog, 2013.

## British TV Series in an Intercultural Translation

### Summary

The article addresses the topic of remake as an intercultural translation. As the new generation TV series are quite new phenomenon in the contemporary culture, their definition is clarified in the introduction. Then, narrowing the issue to the area of research, the reasons for the American remakes of British TV series is provided, and also their essence and types, as well as an attempt to look at the remake as an intercultural translation. Analysis of the remake as a translation is carried out on the example of the crime series *Gracepoint* based on *Broadchurch*. Cultural differences between them proves their difference and the need to adapt not so much to the understanding of the criminal plot, but the social drama of the events being played, and above all, in repeating the frequency and commercial success of the original.

**Keywords:** comparative literature, intercultural translation, remake, quality drama, crime TV series, *Broadchurch*, *Gracepoint*

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, przekład międzykulturowy, remake, serial nowogeneracyjny, serial kryminalny, *Broadchurch*, *Gracepoint*



Agnieszka Pietryka  
Uniwersytet Szczeciński

## Polska recepcja *Księcia Machiavellego* – rozpoznania wstępne

Recepcja *Księcia Machiavellego* w Polsce była bardzo skomplikowana, a przede wszystkim obciążona stereotypami. Pisali o niej między innymi Henryk Barycz (1965), Jan Malarczyk (1972, 1974), Tadeusz Ulewicz (1999), Konstanty Grzybowski (1979: LXXIV–XCIV) oraz Wojciech Tygielski (2005). Tadeusz Ulewicz pisze o obecności makiawelizmu w obiegowych pojęciach szlachty w kontekście relacji polsko-włoskich w dobie renesansu. Henryk Barycz i Wojciech Tygielski kreślą recepcję Machiavellego do pierwszych lat XVIII wieku (1703 r.), przy czym Barycz w bardziej wnikliwy sposób analizuje utwory literackie, w których widać wpływy doktryny Machiavellego, Tygielski natomiast ukazuje zależność występującą między recepcją Machiavellego a postrzeganiem cudzoziemców z Zachodu w Polsce, zmiennym w zależności od wydarzeń politycznych. Grzybowski rozpatruje odbiór myśli Florentczyka do XX wieku i umiejscawia go na tle jego recepcji w innych krajach. Malarczyk doprowadza badania recepcji najdalej, aż do lat 60. XX wieku. Nie ma natomiast prac poświęconych temu tematowi, które dotyczyłyby końca wieku XX i początku XXI. W uzyskaniu pełnego obrazu recepcji *Księcia* – i innych pism Florentczyka – pozostaje zatem jeszcze wiele do zrobienia.

Poniżej podejmuję próbę zrekonstruowania, na podstawie prac wymienianych wyżej badaczy, recepcji Machiavellego. Nie jest jednak moim celem szczegółowe wynotowanie wszystkich autorów, którzy nawiązują do myśli

Florentczyka, lecz wskazanie najważniejszych tendencji w odbiorze jego doktryny, aby na ich tle rozpatrzyć strategie translatorskie polskich tłumaczy *Księcia*.

\*\*\*

Każdy z badaczy zwraca uwagę, że przez długi czas (aż do XIX wieku) pisma Machiavellego były w Polsce mało znane, a im większa była ich nieznamość, tym łatwiej było o budowanie mitów związanych z Machiavellim jako mistrzem niemoralności i podstępności. Dlatego też mapa recepcji jawi się jako niezwykle złożona, gdyż rzeczywista znajomość myśli Machiavellego współistnieje (czy też może istnieć obok) z mitem o nim. W rozważaniach o nim trzeba zatem uwzględnić, że jego nazwiskiem posługiwano się w oparciu o jego czarną legendę – często oponenti polityczni nazywali jego imieniem królów i magnatów, mimo że nie ma dowodów, że którykolwiek z nich – czy to oskarżany o makiawelizm możnowładca, czy jego adwersarz – rzeczywiście znał jego pisma.

Zarówno Malarczyk, jak i Barycz wskazują, że myśl Machiavellego przybyła do Polski dzięki peregrynatom kulturalnym do Włoch. Byli to przede wszystkim Polacy studiujący na uniwersytetach włoskich, ale także artyści, architekci, uczeni, dyplomaci, księża, wygnańcy polityczni i religijni. Swoją rolę w przyniesieniu idei makiawelizmu mieli także kupcy i bankierzy. Dyskusyjny pozostaje natomiast wkład dworu królowej Bony, której goście, przybyli na zaślubiny, mogli znać myśl florenckiego sekretarza. Barycz i Tygielski wskazują jednak na brak dowodów na taką tezę. Jednakże już syn królowej, Zygmunt August, był przez oponentów politycznych oskarżany o makiawelizm ze względu na dążenie do jedynowładztwa. Z jego czasów pochodzi anonimowa broszura *Rozmowa Polaka z Litwinem* (1565), najczęściej przypisywana A. Rotundzie-Mieleskiemu, wójtowi wileńskiemu i uczonemu humaniście. Inauguruje ona obecność odwołań do Machiavellego w polskim piśmiennictwie politycznym.

Także na lata panowania ostatniego z Jagiellonów przypada dokonanie pierwszego (warto zaznaczyć, że związanego z Polską) przekładu *Księcia* na łacinę. Dzieło *De principe libellus* ukazało się 1560 roku w Bazylei (oficyna wydawnicza Piotra Perny). Autorem był włoski literat, Sylwester Tegljo Folingio, który swój przekład zadedykował Abrahamowi Zbąskiemu, wielkopolskiemu magnatowi, różnowiercy o bardzo starannym wykształceniu. Tekst ten, mimo

że dostępny w Polsce, pozostał jednak, poza wąskim gronem możnowładców i intelektualistów (Tygielski wskazuje Jana Zamoyskiego i Krzysztofa Warszewickiego), nieznany.

Znajomość doktryny Machiavellego przypisywano Henrykowi Walezjuszowi. Jest to warte uwypuklenia ze względu na jego matkę, Katarzynę Medycejską, córkę Wawrzyńca Medyceusza, któremu Machiavelli dedykował swój traktat. To właśnie bezwzględność Katarzyny Medycejskiej wobec hugenotów (noc św. Bartłomieja) dała początek pojmowania makiawelizmu jako synonimu zbrodniczości. Podobno Henryk Walezjusz powoływał się na doktrynę Machiavellego i, posługując się nią, uzasadniał noc św. Bartłomieja.

Ślady znajomości pism Florentczyka znajdziemy także z pisarstwie politycznym XVI wieku. Oprócz wspomnianej wcześniej broszury przypisywanej Rotundzie-Mielskiemu trzeba wymienić także *De optimo senatore* (1567) Wawrzyńca Goślickiego, u którego badacze wskazują reminiscencje traktatu Machiavellego (dla Henryka Barycza mało przekonywające). Innym pisarzem, u którego wskazuje się nawiązania do *Księcia*, jest Krzysztof Warszewicki, autor *De optimo statu libertatis, De legato et legatione*, nazwany przez Leśnodorskiego „Polskim Makiawelim”<sup>1</sup>. Do *Księcia* nawiązywał także Sebastian Petrycy z Pilzna, który w *Przydatku do piątych ksiąg „Polityki” Arystotelesa (1605)* parafrazuje jedno ze zdań z najbardziej znanego utworu Florentczyka<sup>2</sup>.

W roku 1580 ukazuje się drugi łaćniński przekład *Księcia*, który wydany został w tej samej co pierwszy oficynie Piotra Perny, ale tłumaczem był już kto inny: Jan Mikołaj Stupan, profesor Uniwersytetu Bazylejskiego<sup>3</sup>. Tłumaczenie

---

<sup>1</sup> Barycz tutaj, podobnie jak w przypadku Goślickiego, jest sceptyczny. Nie wyklucza definitywnie znajomości pism Machiavellego przez Warszewickiego, jednak nawiązania do nich skłonny jest raczej zrzucić na karb ogólnych tendencji myślowych epoki niż świadomych odwołań, jak chciał Leśnodorski.

<sup>2</sup> Pod koniec XVI wieku ukazał się także utwór Jana Łaskiego, *Spraw i postępów rycerskich i przewagi opisane krótkie...* (wyd. 1599), nawiązujący do innego traktatu Machiavellego (*O sztuce wojennej*).

<sup>3</sup> O burzliwej historii tego tłumaczenia, w wyniku której kolejne dzieło, *Discorsi*, zostało wydane przez tłumacza anonimowo, opowiada Barycz (Barycz: 274–275). *Discorsi* także związane było z Polską – drugie wydanie, sygnowane tylko inicjałami tłumacza (drukarnia Jacquesa Folilleta w Mumpelgard) dedykowane było Janowi Osmolskiemu z Prawiednik, zamożnemu szlachcicowi z Lubelszczyzny i przyjacielowi Kochanowskiego. W 1620 r. Jost

to jednak, podobnie jak poprzednie, nie wpłynęło na lepszą znajomość myśli Machiavellego.

Wobec nikłej wiedzy o doktrynie Machiavellego rodzi się w Polsce, podobnie jak w innych krajach europejskich, czarna legenda o nim. Barycz jako jej początek wskazuje czasy Stefana Batorego i sprawę Samuela Zborowskiego oraz sejmiku w Proszowicach 1584 roku. Wtedy to Krzysztof Zborowski, brat świętego z rozkazu Jana Zamoyskiego banity Samuela, nazywa kanclerza właśnie makiawelistą. Pojmowanie Machiavellego jako synonimu zła Krzysztof Zborowski, mający styczność z kręgami kultury hugenockiej, przejął prawdopodobnie z publicystyki francuskiej, co wskazuje na powiązania między źródłem czarnej legendy Machiavellego w Polsce a jego złą sławą w Europie, wynikającą ze wspomnianych już wcześniej wypadków nocy św. Bartłomieja. Czasem, w którym utrwała się negatywny obraz Machiavellego jako patrona absolutyzmu i ograniczenia wolności szlacheckiej, jest okres sejmu inkwizycyjnego.

Dlatego też już w czasie rokосу Zebrzydowskiego Machiavelli figuruje jako straszak absolutyzmu. O makiawelizm oskarżony został król i cały jego obóz, a Mikołaj Zebrzydowski tendencji absolutystycznych dopatrywał się już u Zygmunta Augusta. W jednej z anonimowych broszur tego okresu Machiavelli połączony został z Kallimachem jako wróg wolności szlacheckiej i to wyobrażenie na długo zadomowiło się w mentalności szlacheckiej. Co ciekawe, także zwolennik obozu królewskiego, Szczęsny Kryski, uważany za znawcę Machiavellego, na niego właśnie powoływał się w swoich pismach. *Deklaracja pisma pana wojewody krakowskiego w Stężycy między ludzie podanego* (1607) traktowana jako odpowiedź na skrypt stężycki, napisana w obronie obozu królewskiego, pokazuje nie tylko dogłębną znajomość, lecz także docenienie doktryny Florentczyka.

Szczęsny Kryski stanowił jednak wyjątek. Przeciętny szlachcic znał Machiavellego w sposób zapośredniczony, niejednokrotnie poprzez antymakiaweliki wpisujące się w nowy prąd myślowy związany z rozwojem zakonu jezuitów, zgodnie z którym makiawel to człowiek religijnie indyferentny, niedowiarek czy wręcz ateista. Myśl Machiavellego już od XVI wieku była wykorzystywana w sporach religijnych zarówno przez innowierców, którzy jego przebiegłość

---

Reifeber, nowy wydawca przekładu Stupana i nauczyciel Tomasza Zamoyskiego, właśnie jemu dedukuje *Discorsi*.

i kłamliwość wdzieli w Ignacym Loyoli (pojęcie „ignacjańskiego Makiawela”), jak i przez kontrreformację, której przedstawiciele pisali liczne antymakiaweliki. Jednym z nich był utwór Krzysztofa Piekarskiego, *Cnoty cel, nie ów, do którego zmierza Machiavell i inni w Akademiej onegoż promowani politycy, odkryty piórem polskim przez Chrystofa z Piekar Piekarskiego, podkomorzego brzeskiego* (1662), stanowiący przeróbkę traktatu Pedro Ribadeneiry. Barycz zaznacza, że utwór Piekarskiego, będący w zamyśle autora fragmentem większej całości, to prawie dosłowne tłumaczenie II części *Princeps christianus*, w którym Piekarski powtarza ocenę Machiavellego wystawioną przez hiszpańskiego jezuitę. Polska wersja antymakiawelika stanowi jeden z najważniejszych śladów obecności Machiavellego w Polsce w XVII wieku.

Traktat Piekarskiego można traktować jako wyraz wzrostu zainteresowania pismami Machiavellego, jaki następuje za panowania Władysława IV, któremu także przypisywano znajomość doktryny Florentczyka. W dużej mierze dzieje się tak za sprawą Łukasza i Krzysztofa Opalińskich oraz Lwa Kazimierza Sapiehy, podkanclerzego litewskiego, którzy w swoich bibliotekach posiadali pisma Florentczyka. Łukasz Opaliński Machiavellego przywołuje w *Rozmowie plebana z ziemianinem* (1641), gdzie przypisuje mu cyniczność i przewrotność. Barycz także i jego ocenia bardzo surowo, jako tego, który choć przestudiował pisma Machiavellego, nie pojął jego myśli i powtarza ocenę Lipsiusa. Podobnie jak Opaliński, krytykiem Machiavellego był Piotr Paweł Mieszkowski, który w *Polonus iure politicus* (1637) pisze o Machiavellim jako mistrzu obłudy i udawania.

Za Jana Kazimierza, w czasie rokoszu Lubomirskiego, anonimowy zwolennik Lubomirskiego mówi o obozie królewskim jako o makiawelowych szalbiarzach. O makiawelizm posądzano też Michała Korybuta Wiśniowieckiego, któremu nieznanemu autor zarzuca chytryść, obłudę i skłonność do tyraństwa. W XVII wieku imię Machiavellego przywoływane było w kazaniach i oracjach. Napisane zostały również *Praecepta Machiavellis de Principe* (koniec XVII w.) – zbiór wskazówek dla księcia, będący w istocie straszakiem przed *absolutum dominium*, podobnie jak wcześniej *Rady Kallimachowe* oraz inne antymakiaweliki<sup>4</sup>. Nawiązania do Machiavellego znajdziemy także w poezji XVII wieku, np.

---

<sup>4</sup> Jak np. anonimowy utwór *Zwierciadło polityczne ukazujące prawdziwą i fałszywą rację stanu, jako też różnicę między dobrymi a złymi politykami dla pokazania i ofiarowania wszystkim politykom w miejsce kołody na rozpoczynający się rok 1660.*

u Stanisława Orzelskiego, Wespazjana Kochowskiego oraz Wacława Potockiego, w większości mające wydźwięk antymakiaweliczny. Podobnie jest w *Wirydarzu polskim* Jakuba Teodora Trembeckiego.

Wiek XVII, bardzo bogaty, jeśli chodzi o recepcję Machiavellego, przynosi także ślady znajomości jego myśli w innych niż do tej pory kręgach – wśród oświeconego mieszczaństwa. Jeszcze pod koniec XVI wieku Ulryk Schober, konrektor gimnazjum toruńskiego ocenia Machiavellego jako demoralizującego młodzież. Z kolei Bartłomiej Keckerman, profesor gimnazjum gdańskiego, umieszcza go programie w szkolnym. Pisma Florentczyka można także odnaleźć w zbiorach krakowskiego księgarza (1613), był on czytany przez pomniejszych mieszczan-pisarzy tego czasu. Na ich tle pozytywnie wyróżnia się Jan Sachs, który jest jednym z niewielu w tym czasie obrońców Machiavellego.

Jeśli chodzi o wiek XVIII, Barycz i Tygielski piszą o pojawieniu się nowych tendencji związanych z przypisaniem miana makiawelczyka przedstawicielom rządzącej oligarchii, wykorzystującym złotą wolność do własnych interesów. Obaj badacze jako przykład na funkcjonowanie terminu w takim znaczeniu przywołują *Classicum wolności polskiej* Wojciecha Węgierskiego (1703), na którym kończą swój wywód o recepcji Florentczyka. Malarczyk zaś wskazuje na dominację w XVIII wieku negatywnych opinii na temat Machiavellego ukształtowanych jeszcze w wieku XVI i umocnionych w II połowie XVII wieku, kiedy Machiavellego zwalczała kontrreformacja oskarżająca go o nieliczenie się z dobrem Kościoła w imię racji stanu. W 1733 roku Stanisław Konarski w *Rozmowie pewnego ziemianina z jego sąsiadem* pisze, że Machiavelli to nauczyciel polityczny magnatów przeciwnych nadaniu godności hetmańskiej Stanisławowi Poniatowskiemu, Gabryel Taszycki zaś w *Projekcie bezkrólestwa wiecznego* (1791) „Machiavellem polskim” nazywa Kołłątaja. Miano Machiavellego w XVIII wieku funkcjonowało zatem jako rodzaj obelgi używanej w razie potrzeby zdyskredytowania przeciwnika politycznego i było używane zarówno przez zwolenników oligarchii, jak i dziedzicznej monarchii. Najczęściej jednak, podobnie jak w Europie, Machiavelli był postrzegany jako obrońca tyranii, a jego pisma nadal pozostawały znane w bardzo wąskich kręgach, co sprzyjało wszelkim nadużyciom dotyczącym jego osoby.

Wiek XIX w recepcji Machiavellego jawi się jako szczególny z kilku powodów. Po pierwsze, zimą 1813–1814 pojawia się pierwszy polski przekład *Księcia*

autorstwa Tadeusza Korwin Bienkowskiego z Tyśmienicy<sup>5</sup>. Mimo że nieogłoszony drukiem, więc nieznan, dowodzi zainteresowania nie tylko legendą, ale także myślą Machiavellego. Po drugie, chociaż nadal utrzymują się krytyczne odwołania do Machiavellego, zaczyna on funkcjonować w nowej odsłonie: jako symbol idei niepodległościowych. W nurt krytyczny, utrwalający złą sławę Florentczyka, wpisuje się z pewnością *Rozprawa o duchu praw Machiawela z uwagami nad tem zapytaniem: czyli się z wiekiem świat pogarsza* (1818) Stanisława Kostki Potockiego, który pokazuje Machiavellego jako pomnik zepsucia i przewrotności, oraz szkic *Niccolò Machiavelli* (1852) Stanisława Koźmiana, w którym Machiavelli pokazany jest jako arcyministr obludy i fałszu. Rozprawa Koźmiana zyskała aplauz Zygmunta Krasińskiego. Drugi nurt, przeważający w tym okresie, zainaugurowany zostaje przez Adama Mickiewicza, który motto do *Konrada Wallenroda* zaczerpnął z *Księcia* (choć znacząco zmienił jego kształt). Machiavelli staje się patronem walki o niepodległość, do którego myśli nawiązuje Lucjan Siemieński (*Machiavelli i jego system polityczny*, 1851), członek Towarzystwa Demokratycznego, uczestnik powstania listopadowego. Odwołania do Machiavellego pojawiają się także na kartach prac Lelewela (*Dzieje historii, jej badań i sztuki... , Historyki, Wstęp do historii powszechnej, Krytyka statystyki*)<sup>6</sup>.

Z biegiem czasu pojawia się coraz więcej opracowań doktryny Machiavellego, które nie tylko pokazują ją w sposób bardziej wielostronny, ale wyraźnie łączą ją ze sprawą polską. W Lipsku w 1865 roku ukazała się broszura *Machjowel polski*, której anonimowy autor wskazuje drogi do odzyskania niepodległości i diagnozuje przyczyny słabości kraju, leżące w braku polityków i programu politycznego. Jako źródło wiedzy o sposobach odzyskania niepodległości Machiavelli został ukazany przez Ludwika Wolskiego w rozprawie *Powstanie polskie z roku 1863 z komentarzem Machiavella* (1867), w której dokonuje on analizy przyczyn upadku powstania styczniowego i za Machiavellim naświetla zalety polityki realizmu. Właśnie w XIX wieku pojawia się też pierwszy ogłoszony drukiem przekład *Księcia* na język polski (później także fragmentów *Discorsi*) pióra Antoniego Sozańskiego, który omówię szerzej w dalszej części pracy.

<sup>5</sup> Rękopis zatytułowany *Panujący* znajduje się w bibliotece Ossolineum (Barycz: 296).

<sup>6</sup> Obecne są także nawiązania do traktatu *O sztuce wojennej*, które pojawiają się w przemówieniu wygłoszonym przez Tadeusza Krępowieckiego 29 listopada 1832 r. w Paryżu w rocznicę powstania listopadowego.

Przed odzyskaniem niepodległości wydane zostają jeszcze prace W. Skarżyńskiego, który porównuje poglądy Machiavellego i Frycza-Modrzewskiego, L. Żychlińskiego, bardzo ceniącego Machiavellego, oraz W. Lutosławskiego, który ogólnie omawia doktrynę Machiavellego i porównuje przyczyny zmian ustrojowych u najważniejszych pisarzy antycznych i Florentczyka. Wydana zostaje także praca E. Lubowskiego, zawierająca zestawienie obrazów Machiavellego i Guicciardiniego.

Odzyskanie niepodległości powoduje kolejny zwrot recepcji Machiavellego. Pojawiają się dwa tłumaczenia *Księcia*, zupełnie odmienne: Wincentego Rzymowskiego i Czesława Nankego oraz przekład *Mandragoli*, najlepszej komedii sekretarza II kancelarii, przełożonej przez Edwarda Boye'a. W dwudziestolecium przedstawiano także programy polityczne tworzone w oparciu o myśl Machiavellego, np. I. Okszy-Grabowskiego i B. Szyszkowskiego. Poruszane były także kwestie czerpania z Machiavellego przez państwa totalitarne (B. Dembiński, A. Peretiatkowicz); G. Ichheser omówił makiawelizm jako zjawisko społeczne, a B. Dembiński zagadnienie przyczynowości. Z okazji 400-lecia śmierci Machiavellego, J. Świdorska ogłosiła ogólną pracę o Machiavellim i losach jego doktryny.

W okresie powojennym Machiavellim zajmowali się, oprócz badaczy wcześniej wymienionych, M. Brahmer, A. Kłosowska, B. Leśnodorski. Z okazji 500-lecia urodzin Machiavellego ukazało się nowe wydanie *Księcia* oraz tom *Niccolò Machiavelli. Paradoksy losów doktryny*, będący owocem konferencji poświęconej Florentczykowi.

\*\*\*

*Książę* Niccolò Machiavellego – jak widać – podobnie zresztą jak wiele dzieł literatury światowej, polskiemu czytelnikowi był znany (lub – znacznie częściej – znany tylko pozornie) na długo przed tym, jak został przetłumaczony, bowiem pierwszy przekład na język polski ukazał się dopiero w 1868 roku nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie<sup>7</sup>. Jego autorem jest Antoni Sozański,

---

<sup>7</sup> Przekład ten, podobnie jak pozostałe – z wyjątkiem zapośredniczonego w języku angielskim tłumaczenia Płoskiego – wraz z wariantami edycyjnymi został odnotowany przez Jadwigę Miszałską (Miszałska i in. 2011: 221–222).



który we wstępie podaje, że rzeczywiście pierwszego tłumaczenia dokonał jeszcze w 1851 roku z niemieckiego przekładu Rehberga (Hanower 1810), ale zostało ono zatrzymane w druku przez lwowską cenzurę. Po kilkunastu latach Sozański wrócił do *Księcia* i dokonał jego ponownego przekładu, tym razem z języka oryginału – z wydania, które ukazało się we Frankfurcie nad Menem w 1852 roku u Józefa Baera. Ten właśnie przekład jako pierwszy trafił do rąk polskiego czytelnika. Tłumacz tekst właściwy – zamiast biografią autora – poprzedził opiniami „znakomitych pisarzy, aby tym sposobem uprzedzenie o Machiawellim, gdyby jeszcze teraz znajdowało się w polskiej publiczności, neutralizować i równoważyć z ustaloną powagą powołanych świadectw” (Sozański: 6). Cel Sozańskiego był jasny – dążył on do pokazania budzącego liczne kontrowersje i obrosłego czarną legendą dzieła w jak najlepszym świetle, uważając, że jego wcześniejsza dostępność wśród rodaków mogłaby mieć zbawienny wpływ na losy kraju<sup>8</sup>. Zwraca uwagę fakt, że tłumaczenie Sozańskiego zostało wydane jeszcze tylko raz – w Samborze w 1879 roku,<sup>9</sup> później natomiast nie było już wznawiane.

Na kolejne tłumaczenia trzeba było czekać aż do roku 1917, kiedy pracy nad traktatem florenckiego sekretarza podjął się Wincenty Rzymowski, który opatrzył wprawdzie dzieło odautorską przedmową, ale była ona pomijana w licznych przedrukach. Ten właśnie przekład, opatrzony wstępem i komentarzami Wincentego Grzybowskiego, stał się podstawą edycji Biblioteki Narodowej. Już trzy lata później, w 1920 roku, *Książę* został ponownie przełożony, tym razem przez Czesława Nankego, który w przedmowie odnosi się do dwóch poprzednich tłumaczeń, przekład Sozańskiego, oceniając jako „bardzo mało wartościowy” (Nanke: 22), a Rzymowskiego jako wart docenienia za walory literackie, ale

---

<sup>8</sup> Oprócz *Księcia* Sozański, gorący entuzjasta Machiavellego, przełożył także fragmenty *Discorsi*, we wstępie do których pisze: „jestem najsilniej przekonany, iż gdybyśmy dawniej mieli przekład dzieł Machiavella, Polska nie byłaby rozszarpana została. Żeby to można bodaj cokolwiek machiavellizmu w naszą społeczność zaszczerpić, ojczyzna stanęłaby silnym narodem i potężny państwem, bo wszystkie czynniki mamy ku temu: odwagę, męstwo, poświęcenie, naukę i literaturę, jednej rzeczy nam brakuje: polityki, a tej naucza cudowny i nieśmiertelny Machiavell. Sądzę więc, że nie powiem paradoksu, jeśli twierdzę, że studyowanie dzieł Machiavella zdoła wyprowadzić trzy złączone narody na widownię bieżących dziejów” (cyt. za Malarczyk 1972: 85).

<sup>9</sup> Jednakże to właśnie tłumaczenie jest dostępne w internecie: w zdigitalizowanych zasobach Zielonogórskiej Biblioteki Cyfrowej oraz w formie darmowych e-booków.

pozbawiony opracowania naukowego (jak wcześniej pisałam, dokonał go dopiero Grzybowski). Tłumaczenie Nankego odznacza się ogromną dbałością o zachowanie zasad sztuki translacji: Nanke podaje informacje o rękopisach *Księcia* (w łącznej liczbie osiemnastu) i ich opracowaniu przez Tommasiniego, tłumaczenie opiera na porównaniu sześciu wydań włoskich, które ukazały się na przestrzeni prawie stu lat, oraz deklaruje wierność względem oryginału nie tylko w treści, ale także w formie. Dąży do oddania stylu Machiavellego, który odznacza się, jak to nazywa Nanke, „niezwykłą zwięzłością i pewną jakby twardością” (Nanke: 24). W istocie tłumaczenie z 1920 roku wydaje się wolne od zabiegów literackich, których uniknięcie deklarował w dedykacji sam Machiavelli, dlatego w zestawieniu z tłumaczeniem Rzymowskiego, który jest stylistą i wprowadza do tekstu liczne metafory nieobecne w pierwowzorze, przekład Nankego zdaje się być nienacechowany stylistycznie. Jednocześnie Nanke jako pierwszy odnosi się do stosowanej w traktacie terminologii, zaznaczając, że u Machiavellego, jak i u innych pisarzy politycznych tego czasu, jest ona nieustalona, wymaga więc pewnych wyjaśnień. Tłumacz skupia się na takich terminach, jak *il principe*, *il principato*, *stato*, ale wyróżnia także pojęcie *virtù*, które definiuje w następujący sposób: „Pojęcie *virtù* odpowiada najzupełniej rzymskiemu *virtus* i jest u Machiavellego, podobnie jak u starożytnych, chwiejne. Oznacza więc raz siłę ducha, moc, energię, raz kulturę duchową i materialną, wyjątkowo zaś tylko cnotę w znaczeniu etycznym” (Nanke: 25). Przekład Nankego, przejrzany i uzupełniony przez Jana Malarczyka, został umieszczony w *Wyborze pism* w opracowaniu Krzysztofa Żaboklickiego, wydanych przez Państwowy Instytut Wydawniczy w 1972 roku, jedynym jak do tej pory wydaniu obejmującym także drobne pisma polityczne i historyczne, utwory literackie oraz listy Machiavellego. Tłumaczenia Rzymowskiego oraz Nankego, zupełnie odmienne pod względem podejścia tłumacza do oryginału starowłoskiego (używając metaforyki translatorskiej, można powiedzieć, że Nanke był „sługą” oryginału, Rzymowski zaś „drugim autorem”, który wchłoniął tekst i zrodził go na nowo), są podstawą wszystkich wydań, które ukazały się od czasów dwudziestolecia międzywojennego aż do początków XXI wieku.

Dopiero bowiem w 2005 roku pojawił się nowy przekład *Księcia* autorstwa Anny Klimkiewicz. We wstępie tłumaczka, po krótkiej refleksji dotyczącej przyczyn wyjątkowej powściągliwości Polaków w przyswojeniu językowi ojczystemu

„arcydzieła światowej myśli intelektualnej” (Klimkiewicz: 5), odnosi się do sposobu prezentowania argumentów oraz cech języka traktatu decydujących o sile przekazu dzieła Machiavellego. Dużo więcej miejsca niż strukturze zdań, którą chce oddać w polszczyźnie, poświęca jednak terminologii, wskazując, że pojęcia kluczowe dla myśli politycznej Machiavellego to *fortuna*, *virtù* oraz *necessità*, które pokrótce omawia jako wzajemnie się warunkujące i związane z innymi kategoriami (np. *fortuna* powiązana jest z *occasione*, a *virtù* z *reputazione*). Klimkiewicz zaznacza, że terminologia polityczna Machiavellego nie została przez niego stworzona, lecz zaczerpnięta z języka codziennego i wprowadzona w nowe konteksty na prawie imitacji. Podobnie jak Nanke, dostrzega niejednoznaczność tychże pojęć, jednocześnie krytycznie odnosząc się do wcześniejszych strategii translatorskich, gdzie „jednemu i temu samemu terminowi włoskiego oryginału odpowiadało kilka znaczeń polskich, zależnie od sposobu, w jaki tłumacz interpretował kontekst, w którym występował termin oryginalny” (Klimkiewicz: 6). Zdaniem tłumaczki doprowadzało to do nadinterpretacji i interpretacji mylących oraz do zatracenia charakterystycznych cech traktatu Machiavellego, określonych przez nią jako przejrzystość, spójność i konsekwencja terminologiczna. W związku z tym w swoim przekładzie przyjmuje ona dla każdego ze słów kluczowych jeden tylko odpowiednik polski wiernie (jednak nie do końca, jak się okazuje w trakcie lektury) utrzymany na przestrzeni całego tekstu. Dla *fortuny* jest to po prostu fortuna, dla *virtù* – cnota, dla *necessità* – konieczność. Klimkiewicz jest jedyną tłumaczką, która decyduje się na takie rozwiązanie – w imię „dochowania wierności założeniom szesnastowiecznego dzieła włoskiego” (Klimkiewicz: 9)<sup>10</sup>. W ten sposób autorka uzasadnia potrzebę powstania nowego tłumaczenia na język polski, które nie tylko nie zaprzepaszczałoby „siły przekonywania, która płynie z zabiegów retoryczno-technicznych, oraz istoty nowatorskiej, stworzonej przez Machiavellego terminologii politycznej” (Klimkiewicz: 9), ale i uwypuklało perswazyjno-polemiczny charakter traktatu.

W roku 2010 na rynku wydawniczym pojawił się jeszcze jeden przekład *Księcia* – tym razem za pośrednictwem języka angielskiego. Jest to tłumaczenie

---

<sup>10</sup> Ani przedmowa, ani nota wydawcy nie zawiera jednak informacji, na podstawie jakiego wydania włoskiego dokonano przekładu.

Zdzisława Płoskiego, który tak oto określa swoją pozycję wobec oryginału<sup>11</sup>: „Podejście jest jednak autorskie, wszak szło tu o nową zdobycz – by rzecz makiawelicznie – lecz uważne, na ile się dało, bo wierność jest cnotą nie mniejszą aniżeli odwaga i spryt” (Płoski: 6). Płoski świadomie uwspółcześnia swój przekład (prezentuje wobec tego postawę biegunowo odmienną od Klimkiewicz), żeby zaznaczyć, że szesnastowieczny książę Machiavellego to dzisiejszy „szef, boss, prezes – po prostu – Pierwszy” (Płoski: 6) i tym samym dokonuje przesunięcia traktatu Machiavellego ze sfery polityki do sfery biznesu. We wstępie odnosi się także do pojęcia *virtù*, które – jak zapowiada – potraktował „z uwagą, lecz również z konieczną odwagą. Bo tylko cnotliwi, w tym sensie: dzielni, zdolni, odważni, mężni, waleczni i sprawni zyskują w świecie – przynajmniej zdaniem Machiavellego” (Płoski: 6). Autor odsłania także cel swojego przekładu: odświeża on *Księcia*, aby ten przyniósł czytelnikom, „jeśli nie nową naukę, to garść ciekawych, ostrych refleksji” (Płoski: 6). Słowem, dzieło Machiavellego ma dostarczyć temu, kto po nie sięga, rozrywki i pewnej dozy emocji wynikających z lektury błyskotliwie (tego tłumaczowi nie można odmówić) sformułowanych, i chyba nadal kontrowersyjnych, choć często stosowanych, rad, jak skutecznie osiągać cele<sup>12</sup>. W ten sposób dokonuje się bardzo silna zmiana statusu traktatu Machiavellego nie tylko wobec kultury źródłowej, ale i wobec pierwszego tłumaczenia polskiego, które miało służyć celom politycznym i patriotycznym, podczas gdy cele Płoskiego są – czego tłumacz nie myśli ukrywać – komercyjne.

\*\*\*

Przekład Sozańskiego ukazuje się w czasie zaborów, jako remedium na czarną legendę o Machiavellim, którego należy „oczyścić” z zarzutu niemoralności, aby szukać u niego rady, jak odzyskać niepodległość. W rozdziale o Cezarze Borgii, który jak wiadomo był pierwowzorem władcy w traktacie Florentczyka, tłumacz

---

<sup>11</sup> Za który uważać należy raczej wersję angielską w tłumaczeniu W.K. Marriotta niż włoską, choć tłumacz – jak sam pisze – za wzór miał włoskie oryginały, a pomocą był mu przekład Nankego.

<sup>12</sup> Już w podtytule zarówno na okładce, jak i na stronie tytułowej, pojawia się nieobecna w żadnym z pism Machiavellego, lecz powszechnie z nim kojarzona – jeszcze jeden dowód niesłusznej niesławy Florentczyka – maksyma: cel uświęca środki.

przypisuje mu *obrotność* i *przebiegłość* – czy można wobec tego wnioskować, że to właśnie tych cech, zdaniem Sozańskiego, Polakom brakowało, aby mogli oni odzyskać swoją ojczyznę (lub aby w ogóle nigdy nie doszło do jej utraty). Przypomnę, że w przedmowie do *Discorsi* tłumacz tak właśnie wyjaśnia swą motywację dokonania przekładu: chce on, aby Polacy znali Machiavellego, i uczyli się od niego polityki (do której skutecznego uprawiania potrzeba również obrotności i przebiegłości), gdyż „odwagę, męstwo, poświęcenie, naukę i literaturę” już mają.

Przedmowa Rzymowskiego dołączona do pierwszego wydania jego tłumaczenia *Księcia* z 1917 roku, odsłania, że także jemu, podobnie jak Sozańskiemu, zależało na zdjęciu odium niesławy z traktatu Machiavellego. Rzymowski w swoich rozważaniach także szeroko odnosi się do postaci Cezara Borgii, nazywając go „wzorem dla swego «idealnego księcia»” (Rzymowski: XI). We wstępie przypisuje mu energię i siłę, które gwarantują skuteczność działania. Warto zauważyć, że z żadnego z tych określeń nie wynika wartościowanie moralne. I dzieje się tak nie bez przyczyny. Rzymowski w swoim przekładzie dąży do uwolnienia doktryny Machiavellego od wszelkich uwikłań moralnych, pokazując ich zupełną niezależność od etyki. Być może kryje się za tym przekonanie tłumacza, że Polacy – w momencie ukazania się przekładu Rzymowskiego jeszcze pozbawieni ojczyzny – potrzebują odczytania dzieła Machiavellego nieobciążonego ocenami moralnymi, będącymi balastem przy uprawianiu polityki, której finałem miało być odzyskanie niepodległości. Dlatego Rzymowski w swoim przekładzie skupia się na ukazaniu zamysłu będącego sednem doktryny Machiavellego (i jednocześnie powodem jej potępienia): polityka nie ma nic wspólnego z etyką, jedynym kryterium jej oceny powinna być skuteczność – o ile tylko jej celem jest dobro ojczyzny.

Tłumaczenie Nankego ukazuje się zaledwie trzy lata po przekładzie Rzymowskiego. Jednak ta pozornie nikła różnica staje się źródłem zupełnie innego podejścia tłumacza do przekładanego tekstu. O ile przekład Sozańskiego i Rzymowskiego wyraźnie zmierzają do zrehabilitowania doktryny Florentczyka, koniecznej – jak uważali tłumacze – ze względu na jego trwającą wieki złą sławę, o tyle Nanke – chociaż wydaje *Księcia* Machiavellego razem z *Anti-Machiavelem* króla pruskiego, Fryderyka II! – nad samym tekstem pracuje tak, jakby tej legendy nigdy nie było. Nie odnosi się do niej we wstępie, samo

tłumaczenie także zdaje się być wolne od wartościowania moralnego (innego niż w oryginale) świadomie wprowadzonego do tekstu ze względu na funkcję, jaką miało ono pełnić. Dlatego też *Księcia* Nankego można nazwać „podwójnie uwolnionym”: pierwsze uwolnienie, z innymi tłumaczeniami podzielane, oznaczałoby odcięcie się od czarnej legendy Machiavellego, drugie dopiero na tle wcześniejszych przekładów widoczne, rozumiem jako uwolnienie tłumaczenia od obowiązku(?) zniwelowania skutków mitu, którym obrósł przez minione wieki. Zmiana postawy tłumacza wynikać może z kilku przesłanek: po pierwsze po odzyskaniu niepodległości traktat Machiavellego (mimo że ukazuje się w czasie wojny z bolszewikami) traci swój wymiar poradnika wybicia się na niepodległość, po drugie być może Nanke uznał, że „odczernienie” *Księcia* już się dokonało (właśnie za sprawą Sozańskiego i Rzymowskiego), po trzecie wreszcie reprezentuje on podejście naukowca, który nie dementowaniem legendy o Machiavellim się zajmuje, lecz rekonstruowaniem myśli jego i jego oponentów (na co wskazywał *Anti-Machiavel*). Nie znaczy to jednak, że tłumaczenie Nankego jest w ogóle wolne od uwarunkowań sytuacyjnych. Są one jednak odmienne od wcześniejszych. Wskazuje na to fakt, że wśród terminów, które tłumacz uważa za stosowne wyjaśnić we wstępie, jest *państwo* – najwyraźniej pojęcie to pozostawało w centrum refleksji Nankego pochodzącego z narodu, który dopiero co odzyskał swoją państwowość i stoi przed koniecznością jej zdefiniowania.

Klimkiewicz dokonuje swojego przekładu na początku XXI wieku, więc w zupełnie innych warunkach społecznych i politycznych. Nie zajmuje się zatem *Księciem* z pobudek politycznych (ani komercyjnych – taką możliwość wyklucza wstęp), lecz dlatego, że dzieło tworzy zręby myśli europejskiej. Stąd też tłumacz kładzie nacisk na oddanie doskonałości dyskursu prowadzonego przez Florentczyka i logiki jego argumentacji, opartej na kategoriach *virtù*, *fortuna*, *necessità* i *occasione*. To uzasadnia dążenie do ścisłości terminologicznej przekładu, która zostaje osiągnięta przez powtarzalność określonego repertuaru słów.

Płoski, drugi z tłumaczy, który sięga po dzieło Machiavellego w XXI wieku, ma już ambicje zupełnie inne niż Klimkiewicz – realizuje zamówienie wydawcy, co jego przekład pozwalałoby rozpatrywać jako wpisujący się w teorię skoposu (Kozak: 159–163) – *Książę* jest produktem jak każda inna książka i po prostu musi się sprzedać, dlatego tłumacz wydobywa z traktatu taki potencjał znaczeniowy, który pozwala na odniesienie go do sfery biznesu oraz do osiągnięcia

celu, który nie musi mieć nic wspólnego z odzyskiwaniem niepodległości. Warto tutaj przytoczyć obszerniejsze fragmenty przedmowy Płoskiego, która nosi – podobnie jak cały przekład – wyraźne cechy stylizacji i która być może miała nie tylko dostarczyć rzeczowych (choć niekompletnych) informacji na temat przekładu, ale i być ukłonem w stronę wydawcy, w którym zmyslnie i inteligentnie, i z humorem, Płoski wykorzystuje odniesienia do jednej z najważniejszych w Machiavellego kategorii, *virtù*:

Kończąc ten mało uprawniony, lecz jakże **dzielny** wstęp, wyrażam przekonanie, że odświeżony *Książę* przyniesie Czytelnikom jeśli nie nową naukę, to garść ciekawych, ostrych refleksji. A już najzupełniej na końcu pragnę najszczerzej – a jakże! – podziękować Wydawcy, Grupie „Helion”, za **cnotę** podjęcia się wydania nowego przekładu *Księcia* i za przemyślny wybór mej skromnej osoby do współrealizacji tego zamiaru. Szczególne podziękowania składam Pani Redaktor Magdalenie Fiszer, którą z mej perspektywy postrzegam jako ministra spraw zagranicznych w państwie Helionu. Oby za radą *Księcia* władali długo pewnie – oni i wszyscy, którzy z tej książki potrafią wyluskać radę [podkr. - A.P.] (Płoski: 6).

Czyż pierwszym z potrafiących *wyluskać radę z Księcia* nie był sam tłumacz, który przypisuje *virtù* samemu sobie (już drugi raz – wcześniej uczynił to opisując swoje translatorsko odważne podejście do pojęcia *virtù*, o którym napisano tomy...), a także swoim zleceniodawcom, których próżność chce polectać. Czyż jego przedmowa nie brzmi podobnie do *Dedykacji* Machiavellego (której pominięcie w tym wydaniu Płoski odnotowuje dopiero w jednym z przypisów), w której żyjący w nader skromnej wiejskiej willi i marzący o powrocie do polityki, kształtowanej na powrót przez Medyceuszy, życzy swojemu spodziewanemu dobrodziejowi osiągnięcia pozycji, na którą jego fortuna i *qualità* wskazują? Płoski wobec tego już we wstępie do swego tłumaczenia wskazuje na nieśmiertelność rad Machiavellego, które tutaj akurat odnoszą się do umiejętności podbicia rynku czytelniczego i wystarania się o zlecenia w wydawnictwie, któremu się życzy – nie bezinteresownie – aby nie przepadło wśród wielu innych<sup>13</sup>. Zauważalna jest tu analogia wobec dążeń samego Machiavellego, który, stwarzając koncepcję *virtù*, chciał zdobycia przez Medyceuszy dominacji

---

<sup>13</sup> I chyba skutecznie, skoro niedługo po *Księciu* wydano kolejne dzieło Machiavellego, którego tłumaczenie wydawnictwo powierzyło także Płoskiemu (Machiavelli, Niccolo. *Sztuka wojny według Machiavellego*. Tłum. Zdzisław Płoski. Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2012).

nad innymi domami książęcymi i otrzymania na ich dworze angażu, aby móc robić to, co kochał bardziej niż życie – uprawiać politykę w służbie swojej ojczyzny. Być może dlatego w najnowszym tłumaczeniu *Księcia* wyeksponowane są *zdolność, talent i umiejętność* – pierwotnie u Machiavellego niezbędne po to, aby zjednoczyć i wyzwolić Italię, u Płoskiego nieomal pięćset lat później – aby sprostać wymaganiom wolnego rynku.

\*\*\*

Pisma Machiavellego jak do tej pory nie stały się przedmiotem zainteresowania polskich komparatystów. Jadwiga Miszalska wzmiankuje o nich w monografii poświęconej przekładom z literatury włoskiej w Polsce do końca XVIII wieku, zaznaczając, że Machiavelli – podobnie jak wielu innych autorów dzieł filozoficznych i naukowych – nie został przełożony w brany przez nią pod uwagę okresie historycznym najprawdopodobniej z przyczyn ideowych (Miszalska: 182, 505). Brakuje jednak wnikliwych badań nad polskimi przekładami utworów florenckiego sekretarza. Uzupełnianie tej luki należałoby rozpocząć od tego, co samo z siebie wydaje się wysuwać na pierwszy plan: refleksji na temat jednej z najważniejszych kategorii w jego doktrynie – właśnie *virtù* – w polskich tłumaczeniach najbardziej znanego utworu Machiavellego.

Warto zaznaczyć, że zagadnienie to wielokrotnie było przedmiotem zainteresowania uczonych włoskich i zagranicznych. Tymczasem w Polsce dotyczące go badania zdają się nie dorównywać swym bogactwem opracowaniom zagranicznym. Już Nanke zauważa, że prac poświęconych myśli Florentczyka jest tak mało, jakby ich w ogóle nie było, a większe naukowe zainteresowanie Machiavellim nastąpiło dopiero po II wojnie światowej. Ubóstwo lub bogactwo literatury przedmiotu okazuje się jednak nie mieć wpływu na niemożność ostatecznego zdefiniowania kategorii *virtù*. Pojęcie to nie doczekało się – i raczej nie doczeka, co wnika z samej jego natury – ostatecznej wykładni. Przegląd różnorodnych odczytań Machiavellowskiej *virtù* w polskiej nauce prezentuje Paweł Fiktus<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> W ostatnich latach pojawiły się także prace politologiczne Romualda Piekarskiego (*Koncepcja cnót politycznych Machiavellego na tle elementów klasycznej etyki cnót*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2007; *Machiawelizm, patologia ducha, sacrum*



i co ciekawe, jako pierwszą przedstawia definicję Czesława Nankego. Choć odnosi się do niej krytycznie<sup>15</sup>, fakt ten uważam za wart podkreślenia, gdyż jasno wskazuje, że właśnie tłumacze i zaproponowane przez nich odczytania kluczowych dla przekładanych przez nich tekstów kategorii budują sposób ich rozumienia nie tylko w potocznym, lecz także naukowym obiegu. Dlatego też nie dziwi, że wśród interpretatorów *virtù* – poza politologami – pojawiają się także tłumacze – oprócz Czesława Nankego także Anna Klimkiewicz, której odczytanie *virtù* Fiktus docenia za uwzględnienie jego złożoności<sup>16</sup>. Razem z pojęciem *virtù* omówienia domagają się inne połączone z nim kategorie kluczowe dla doktryny Florentczyka, czyli *fortuna i necessità*.

### Bibliografia

- Barycz, Henryk. „Myśl i legenda Machiavellego w Polsce w wieku XVI–XVII”. Tegoż. *Spojrzenia w przeszłość polsko-włoską*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965. 267–299.
- Fiktus, Paweł. „Interpretacje *virtù* Machiavellego w nauce polskiej”. *Studia Erasmiana Wratislaviensa*, 2 (2008): 105–116.
- Grzybowski, Konstanty. „Wstęp”. Niccolò Machiavelli. *Książę*. Tłum. Wincenty Rzymowski. Oprac. Konstanty Grzybowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979. III–CIII.
- Klimkiewicz, Anna. „Wstęp do przekładu”. Niccolò Machiavelli. *Książę*. Tłum. i wstęp Anna Klimkiewicz. Kraków: Zielona Sowa, 2005. 5–9.
- Kozak, Jolanta. „*Skopostheorie*, czyli: cel uświęca środki”. *Przekład literacki jako metafora: między logos a lexis*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009. 159–163.

---

*i polityka: eseje z filozofii politycznej*. Sopot: Spółdzielczy Instytut Naukowy G. Bierecki, 2016). Odniesieniami makiawelizmu do biznesu zajmuje się Anna Macha-Aslanidou (*Niccolò Machiavellego filozofia władzy i jej aktualne odniesienia*. Gdynia: Novae Res Wydawnictwo Innowacyjne, 2015).

<sup>15</sup> „Definicja ta w dużym stopniu stanowiła wynik prostej wykładni językowej. Czesław Nanke dokonał zwykłego przetłumaczenia powyższego terminu, nie biorąc pod uwagę całości doktryny makiawelizmu” (Fiktus: 105).

<sup>16</sup> Jednak z racji zainteresowań politologicznych, a nie translatorskich, nie bada funkcjonowania tego terminu przełożonego jako *cnota* w jej tłumaczeniu.

- Machiavelli, Mikołaj. *Książę*. Tłum. Wincenty Rzymowski. Oprac. Konstanty Grzybowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980.
- Machiavelli, Niccolò. *Il Principe*. Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli – I/1. A cura di Mario Martelli. Corredo filologico a cura di Nicoletta Marcelli. Roma: Salerno Editrice, 2006.
- „Książę”. Tłum. Czesław Nanke. *Wybór pism*. Oprac. Krzysztof Żaboklicki. Wstępem opatrzył Jan Malarczyk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972. 139–230 [Wydanie to nie zawiera przedmowy tłumacza – korzystałam z jej przedruku w innym wydaniu].
- *Książę*. Tłum. i wstęp Anna Klimkiewicz. Kraków: Zielona Sowa, 2005.
- *Książę: Cel uświęca środki*. Tłum. Zdzisław Płoski. Przekład z angielskiego tłumaczenia W.K. Marriotta. Gliwice: Onepress, 2010.
- Malarczyk, Jan. „Machiavelli w Polsce”. *Niccolò Machiavelli: paradoksy losów doktryny*. Red. Anita Tomasiak-Brzost. Warszawa: Książka i Wiedza, 1974. 167–185.
- „Wstęp”. Niccolò Machiavelli. *Wybór pism*. Oprac. K. Żaboklicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972. 7–90.
- „Mikołaja Machiavella *Traktat o księżu*”. Tłum. Antoni Sozański. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1868. Drugie wydanie tego samego tłumaczenia: Sambor: w drukarni J. Czaińskiego, 1879.
- Miszalska, Jadwiga, Gurgul, Monika, Surma-Gawłowska, Monika, Woźniak, Monika. *Od Boccaccia do Eco. Włoska proza narracyjna w Polsce (od XVI do XXI wieku)*. Kraków: Collegium Columbinum, 2011.
- Miszalska, Jadwiga. *Z ziemi włoskiej do Polski... Przekłady z literatury włoskiej w Polsce do końca XVIII wieku*. Kraków: Collegium Columbinum, 2015.
- Nanke, Czesław. „Przedmowa tłumacza”. Niccolò Machiavelli. *Książę*. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2007. 5–25.
- Płoski, Zdzisław. „Od tłumacza”. Niccolò Machiavelli. *Książę: Cel uświęca środki*. Tłum. Zdzisław Płoski. Przekład z angielskiego tłumaczenia W.K. Marriotta. Gliwice: Onepress, 2010. 5–6.
- Rzymowski, Wincenty. „Przedmowa tłumacza”. Mikołaj Machiavelli. *Książę: (Il principe)*. Tłum. i przedmowa Wincenty Rzymowski. Warszawa: F. Hoesick, 1917. I–XVI.
- Sozański, Antoni. [„Przedmowa”]. *Mikołaja Machiawella „Traktat o księżu*”. Tłum. Antoni Sozański. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1868. 5–6. Drugie wydanie tego samego tłumaczenia: Sambor: w drukarni J. Czaińskiego, 1879.

Tygielski, Wojciech. *Włosi w Polsce XVI i XVII wieku. Utracona szansa na modernizację*. Warszawa: Więzi, 2005. 427–437.

Ulewicz, Tadeusz. *Iter romano-italicum polonorum, czyli o związkach umysłowo-kulturalnych Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie*. Kraków: Universitas, 1999.

## The Polish Reception of *The Prince* by Machiavelli – Introductory Examinations

### Summary

The reception of *The Prince* by Machiavelli in Poland was a matter not only complex but above all burdened with stereotypes. It has been researched by Ulewicz, Barycz, Grzybowski, Malarczyk and Tygielski. There still remains, however, much to be done to reveal the full picture of the reception of *The Prince* (and other works of the Florentine). An important but neglected aspect is the translations of Machiavelli's treatise into the national language. The first printed rendition appeared as late as 1868, authored by Antoni Sozański. The translator was clearly guided by the intention to rehabilitate the Florentine and his works in the eyes of a Polish reader so that he could make use of his advice in the struggle for independence. Wincenty Rzymowski, the author of another rendition of *The Prince* (of 1917), adopts a similar attitude. It is visible he strove to alleviate the effects of the black legend of Machiavelli, seen as a teacher of duplicity and deceit, so that his most famous treatise could be accepted by the Poles as helpful in their fight for a free homeland. An entirely different approach to the original is evinced by Czesław Nanke, who translated *The Prince* three years later. His Polish rendition closely mirrors the original, seeking objectivism in the portrayal of the doctrine of Machiavelli at the expense of ideologizing. Anna Klimkiewicz, drawn to the treatise in 2005 with the intention of translating it not because of its practical dimension but its significance for the European thought, was similarly inspired. The newest indirect translation from English (2010) is the one in which the translator – Zdzisław Płoski – makes a shift from the sphere of political writing to business. His *The Prince* is a guide on how to exercise control understood more as a management of a corporation rather than a state. So far the translations have not been the subject of research among Polish comparatists. Such key categories for the thought of Machiavelli as *virtù*, *fortuna* and *occasione* have yet to be discussed.

**Keywords:** comparative literature, reception, translation, Niccolò Machiavelli, *Il Principe*

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, recepcja, przekład, Niccolò Machiavelli, *Il Principe*



III

Dramat hinduski w perspektywie porównawczej

Indian Drama in Comparative Perspective



Dorothy Figueira  
University of Georgia

## Fear in Greek and Sanskrit Drama

In the *Poetics*, Aristotle tells us that tragedy best fulfills the aims of poetry and most fully employs the resources of that art. He defined tragedy as the imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude, by means of a language embellished with each kind of artistic ornament, including music and spectacular effects (*Poetics*: 1462a); it relies in its various elements not on narrative but on acting (4.1448b4-19). In response, the spectator feels pity and fear and through this process experiences a purgation (*catharsis*) (*Poetics*: 1449b), viewed as a temporary psychological effect without moral consequences. In both the *Poetics* (1453a) and in the *Rhetoric* (book 2, chapter 5), Aristotle defines fear (*phobos*) as an emotion akin to terror caused by the presence of whatever threatens our own selves with harm or destruction. He defines pity (*eleos*) as an emotion suggesting tears and lamentation.<sup>1</sup> He sees it as an alternately directed form of fear involving the fate of others who suffer undeserved misfortune. In other words, Aristotle defines pity as but a variant of fear. Since they are essentially the same emotion, we will focus our discussion in this essay on the central role fear plays in Greek drama. We will then compare this focus to the function of fear in Sanskrit drama.

---

<sup>1</sup> For a general discussion of fear and pity, see *Rhetoric* 2.5-8. The author does not presume that the topic of this essay is in any way original. Comparisons of Greek and Sanskrit drama and their treatments of emotion exist. In particular, see Deutsch (1975), Gupt (1994), Singal (1971), Alejandre (2013), Thakkar (1986). It is merely our intention here to introduce broadly the role of emotion in Sanskrit drama through a comparison with Greek drama.

The production of Greek tragedy, was clearly directed toward eliciting a strong emotional arousal of pity and fear with purgation as its pleasurable effect. As Plato noted in the *Republic*, “Even the best of us when we listen to a passage from Homer or from the makers of tragedy... are delighted and surrender ourselves” (605c-d). Plato’s recounts in the *Ion* (5.35c) how a rhapsode reciting poetry talks of his hair standing on end. Aristotle does not limit the variety of emotions an audience can experience. While the Other arts also work through fear and pity, they can also produce an effect through other emotions (*Politics*: 1341b33-342a29). In the *Rhetoric* (2.1-11), for example, Aristotle notes how an orator can evoke anger, affection, friendliness, enmity, hatred, fear, shame, pity, and indignation. But, the supreme emotion on which tragedy depends is *phobos*. Tragedy cannot afford every kind of pleasure, only that which is proper to it, its *oikeia hedone* (*Poetics*: 1454a) to result in *catharsis*. However clear regarding this aim of drama Aristotle may be, he does not go into detail on how the arousal of fear and pity actually give rise to *catharsis* (*Poetics*: 1453a). He does not set down any system explaining exactly how the process of purgation occurs. It is just seen as an organic part of the plot, where the action draws towards a catastrophic end, followed by a reversal of the situation, recognition, and finally *pathos*. Fear and pity, aroused by spectacular means, thus result from the inner structure of the piece. One who hears a tale told will thrill with horror and melt to pity at what takes place. Because tragedy satisfies a basic human need for imitation (*Poetics*: 4.1448b4-19), harmony and rhythm (1453b), it gives us pleasure and satisfaction. It purges us of our emotions (through imitation) and reconciles us to our fate or universal lot. In its quest for the universal, Greek tragedy resembles Sanskrit drama.

In comparing these two classical forms of drama, the Greek and the Sanskrit, we must first acknowledge that tragedy, as we understand it in the Greek context, did not exist in ancient India. While there was always an element of fear in the principle forms of Sanskrit drama, it takes on various forms and the crisis is always resolved by the end of the play. Perhaps as early as the 3<sup>rd</sup> century BC, Indian dramatic theorists such as Bharata and Abhinavagupta, spoke of fear (*bhaya*). But in classical Sanskrit drama, fear occurs in the context of other emotions (*bhāvas*) that become universalized in the dramatic process as moods or *rasas*. Bharata, the foremost theorist, set out the rules of all artistic



representations in the *Nāṭyaśāstra*, a treatise dating from circa 200BC to 200 AD. In this extensive treatise, Bharata minutely investigates all the arts. In his discussion of drama, he analyzed all the qualities of feeling that attend each primary emotion. He then identified the symptoms of the feelings, the substrata of emotions that might grow out of a primary emotion, and the ways in which emotions complement or oppose each other. In this schema, fear appears as just one key emotion among eight others (the erotic, comic, pathetic, furious, heroic, terrible, odious and marvelous) (*Nāṭyaśāstra*, trans. Ghosh: 2.78). While Aristotle mentioned other emotions in the *Rhetoric*,<sup>2</sup> his range of *psychagogia* was as limited as their description; they were certainly not analyzed in minute form or as comprehensively as one finds in Bharata. Whereas Aristotle never explains the mechanics of the aesthetic experience, Bharata, in contrast, delineates minutely how drama evokes emotions.

The compassionate fear described by Aristotle is the rough equivalent to what Indians term *karūṇa*. In the *Rhetoric*, Aristotle described it as a kind of pain (*lupe*) felt at the sight of a painful or destructive event happening to someone who does not deserve it – a fearful event close at hand which one might expect happening to oneself, a relative or a friend (Stanford: 24). Such events arouse *eleos* only if they are placed in the framework of cosmic helplessness. *Phobos*, in contrast, makes one want to escape. Its symptoms include paleness, chilliness, fast pulse, shivering, shuddering, shrieking, horripilation, prostration (Stanford: 28), emotions which also have their parallels in Indian dramatic theory. Stupor (*ekplexis*) has its Sanskrit equivalent in *stambha*. In both Indian and Greek drama, stupor occurs when one does something in ignorance and later discovers it. The ensuing shock causes such tremendous fear that one becomes stupefied. But, as I noted, such fear is delineated in Indian drama merely as one emotion among many. It certainly never drives the action.

The Sanskrit dramatic term for emotion, *bhāva*, connotes a state of being, a condition of becoming, a way of feeling or thinking, a sentiment, purport, or intention. In the *Nāṭyaśāstra*, Bharata divides the *bhāvas* into three groups, the *stayi* or dominant emotions, the *vyabhicari* or transient emotions, and the *sattvika* or psychosomatic emotions. There are eight *stayibhāvas*: sexual

---

<sup>2</sup> He mentions anger (*menis* or *cholos*), hatred (*misos*), and moral indignation, (*nemesis*)

pleasure (*rati*), humor (*hāsa*), grief (*śoka*), anger (*krodha*), confidence (*utsāha*), fear (*bhaya*), revulsion (*jugupsā*) and astonishment (*vismaya*). The transient or *vyabhicari bhāvas* are 36 in number and include dejection, guilt, doubt, envy, intoxication, fatigue, indolence obsequy, worry, fondness and so on – they are transient because they are not as visceral as the permanent variety; they cannot exist in isolation from the other transient emotions. Othello's actions were caused by the *stayibhāvas* of anger and sexual frustration, *krodha* (anger) and *rati* (sexual love) in Indian parlance, but also by what Bharata would term of other transient emotions or *vyabhicaribhāvas* such as worry, fondness and envy. This is where Sanskrit dramatic theory becomes an elaborate storehouse of minutia very different from Aristotle's vague generalizations. Because of the interaction between the *bhāvas* and the ancillary *anubhāvas*, *vyabhicaribhāvas*, and *stayibhāvas*, the *bhāvas* transmogrify into their equivalent *rasas* or universalized moods (*Nāṭyaśāstra*, trans. Ghosh: 2.81).

The term *rasa* can denote many things in Sanskrit. In both Vedic and classical Sanskrit usage, *rasa* means juice, a fluid, semen, or an extract, as in Ayurvedic terminology where it describes the vital juice extracted from foods to keep the organism going. Bharata uses the term *rasa* as something worthy of being tasted (*rasa ko padārthaḥ ucyate āsvādyatvāt* (*Nāṭyaśāstra*: bk.6, verse 31). It is the mixture, described as an alchemical operation distilled out of the one or several *bhāvas* acted upon by permanent and transient emotions and their ensuing psychosomatic effects created through verbal and gestural acting (*abhināya*). Simply put, a dominant emotion, like fear or sexual passion or anger is tasted as *rasa*, when it is mixed with transitory emotions (like dejection, guilt, doubt, intoxication, etc.) and communicated through verbal and physical acting. Indian theoreticians are very descriptive; they delineate in minute detail how the myriad verbal styles, gestures, facial and bodily expressions and acting movements combine in a vast variety of ways to effect this change. A drama such as Kālidāsa's *Abhijñānaśākuntalam* (85–76, hereafter, *Śākuntala*), generally believed to be the best exemplar of a play in the Sanskrit language, exhibits this wealth of emotions that the Indian dramatist seeks to portray. The general aim is for the author to display all the various emotions and their ancillary feelings with subtlety, elegance, and artistry.

If we take the *Śākuntala* as our example, we can see how the various *rasas* are represented. The *rasa* of joy, excitement and delight (*harṣa*) can be found at least four times during the play (2.15, 4.3, 6.6, 7.20).<sup>3</sup> It comes about through the actors' depictions of brightness of face and eyes, their using sweet words, horripilation, tears, perspiration, etc. (*Nāṭyaśāstra*: 7.60). Emotion is represented on stage by repeated shivers, arm hairs standing on end, and the actor repeatedly touching his body (*Nāṭyaśāstra*: 7.21). The representation of joy is accompanied on stage by the actor perspiring and acting this state by taking up a fan, wiping off sweat and looking for a breeze (*Nāṭyaśāstra*: 7.102). The informed viewer (*sahṛdaya*) understands these cues, experiences their interaction, relates to them first in an individual fashion that subsequently expands and transforms into a universal experience.

The *rasa* of shame, embarrassment, modesty, bashfulness, shyness (*vrīḍa*) in the *Śākuntala* can be seen to appear in at least two instances (4.5, 4.6). It is evoked by actors covering their faces, thinking with downcast faces, drawing lines on the ground, touching clothes and rings, or biting their nails (*Nāṭyaśāstra*: 7.57). The *rasa* of fear (*bhaya*) occurs at least three times (5.26, 6.0, 6.3) and is evoked by the actors' trembling hands and feet, palpitation of the heart, paralysis, dryness of the mouth, licking of the lips, perspiration, tremor, hurried movements, wide-open eyes (*Nāṭyaśāstra*: 7.21). It is represented on stage by the character being inactive, inert, senseless and stiff (*Nāṭyaśāstra*: 7.101). The *rasa* of amazement, surprise and astonishment (*vismaya*) occurs at least eight times in the *Śākuntala* (1.7, 4.4, 4.10, 5.29, 5.30, 7.9, 7.13, 7.20). It is represented by the actors' eyes being wide open, looking without blinking, considerable eyebrow movement, horripilation, moving the head to and fro, crying "wonderful" etc., joy, tears and fainting (*Nāṭyaśāstra*, 7.27).

The *rasa* of despair, dejection, despondence and dismay (*viśāda*) occurs at least four times in the *Śākuntala* (2.0, 3.5, 5.17, 5.21). To evoke this *rasa*, characters look about for allies or think about how to achieve their goals. They display a loss of energy, absent mindedness, deep breathing, etc. They can also run around aimlessly, sleep, breathe deeply, and fall into a trance. The *rasa* of remembrance (*smṛti*) can be found just once in the *Śākuntala* (4.120) and is

<sup>3</sup> For notation of where the various *rasas* can be found in the *Śākuntala*, see Kālidāsa: 79–80.

signified by the raising and nodding of the head, looking down, and raising the eyebrows. The final *rasa*, confusion, agitation, bewilderment (*saṃbhrama*) occurs many times in the play (a few instances include 1.9, 1.19, 1.21, 1.29, 6.25). The 10<sup>th</sup>-century abridgement of the *Nāṭyaśāstra*, the *Daśarūpaka* of Dhanamjaya sees it represented in dry lips, licking lips, change of facial color, loss of voice (1.79, 1.42).

The eleventh-century commentary to Bharata written by Abhinavagupta, the *Abhināvabhāratī*, specifically explains how the *bhāva* of fear is transformed in an emblematic scene from the *Śākuntala* into its equivalent *rasa*. The play opens with the King Dushyanta chasing a deer through a hermitage. The spectator knows that the deer is afraid, but there is no reality (*viśeṣa rūpa abhāvaḥ*) to which this fear can be related as the chaser is unreal and the chase is not in real time and space. Abhinavagupta notes that the spectator is himself not afraid. Nor does he think that the actor is really afraid. [I use the male pronouns intentionally since the presumed spectator is a man. Women were not allowed to learn Sanskrit.] The spectator does not think that the other—either the actor or the character – is a friend or a foe. Since personal reactions could distract the viewer from fully feeling the represented emotion, it is incumbent on him to set such reactions aside (or view them as non-existent). The dramatically represented emotion – here fear- can then loom large and go to the spectator’s heart as the *rasa* of fear (*bhayānaka rasa*). At this moment, the self (*ātman*) of the spectator is neither assertive nor subdued – it is not reacting normally. The dramatic emotion that has been produced by the play is impersonal and felt in a special way. It is unlike the emotional states in daily life.

*Rasa* can be stripped of personal reactions because the experience of the spectator is influenced by the experience of the entire viewing community. The audience, felt to be of one heart with the drama unfolding before them – the Sanskrit term for the empathetic spectator is *sahr̥dāya*, meaning “with one heart” – are all offered the same perceptive experience through the various *bhāvas*. The resulting communal experience is intense. In fact, it is so strong that all the bonds of time and space are set aside for the emergence of *rasa*. There is the realization of a single unified experience for all the spectators (*ata eva sarvasāmājikanām ekaghanayā eva pratipattiḥ sutaram rasapariposhaya* (*Nāṭyaśāstra*: AB 6:31). All those viewing the performance have the same

deeply unifying experience, not because they are moved by the same thing, but because every spectator's consciousness is colored by the same seed (*bija*) of the emotion – here fear – and there is a consonance among the spectators in experiencing this primordial desire (of fear) as *rasa*. The experience is without obstruction; it is a unity and a wonder (*sarvesham anādivāsanācitrīkrtacetashām vasanāsamvādāt sa ca avighna samvit camatkārah*). Therefore, it can be said that the *bhāva* is *rasa*, since all likes and dislikes have been removed through the dramatic experience (*sarvarthārasanātmakavīta-vidhānapratīti-grāhyo bhāva eva rasah*). According to Abhinavagupta, the *vibhāvas*, *anubhāvas* and *sancaribhāvas* have the effect of removing all experiential obstructions (*tatra vidhānapasāraka vibhāvaprabhṛtayah*) (*Nāṭyaśāstra*: AB 6:31) and allowing for the experience to *rasa* to occur.

When we compare these two classical dramatic systems, certain differences immediately present themselves. First, Greek and Sanskrit drama aim for different aesthetic experiences. Indian drama envisions aesthetic pleasure as its goal and aims to produce delight in the representation of a considerable variety of different emotions. It provides intricately elaborated patterns for combining various ancillary emotions, stagecraft, and performance rules in order to achieve this desired amalgamation of portrayed emotions. The informed viewer intellectually grasps what is being done, understands the Sanskrit poetry and its sophisticated literary allusions, punning and plays on words. He takes pleasure in the intricacies and the variety of the representations as they are experienced in a communal setting. In contrast, Greek drama focuses on the *catharsis* resulting from the fear and pity elicited in the audience from the action inherent in the plot of the drama. This *catharsis* is understood as a restoration to a very individual state of pleasure; it is not understood as a general or communal experience. Aristotle does not describe or chart the psychological changes that constitute this purging. We are merely told that it happens.

The Indian theorists, however, minutely describe the elements that contribute to the creation of *rasa*. Bharata outlines all the components and ancillary emotions that work in conjunction to create a variety of moods not just, as in the Greek context, the mood of fear. This dissection of the dramatic process and delineation of the acting style, phonetic devices, costuming, make-up, gestures, dance, and stagecraft all contribute to the heightening of the

experience in the learned spectator allowing him to move out of his personal experience through the distanciation effected by what is being performed before him. This emotion can, to a certain degree, be seen as itself purged of its individual component, since it becomes an emotion divested of personal attachment. The experience of *rasa*, however, does not stop at this level of depersonalization; it proceeds to undergo detemporalization. In fact, *rasa* is said to give a sense of joy that is akin to religious bliss in terms of its rapture and intensity. Bharata claims that the *rasa* is capable of being tasted (*āsvādyate*) as when well-disposed persons eat food cooked with many kinds of spices. Such as the *gourmand* enjoys the taste and attains pleasure and satisfaction, so too does the informed spectator of drama experience *rasa* (*Nāṭyaśāstra*, trans. Ghosh: 1.81-82). If this pleasure can be seen as a form of release, then the *rasa* experience is a kind of *catharsis* or, perhaps more precisely, we can envision *catharsis* as a prerequisite of *rasa*.

The differing aims of Greek and Sanskrit drama might well be examined from the religious purpose they serve. It is significant that tragedy defines what we know of Greek drama. We were always taught that we would have a different understanding if whatever Aristotle wrote on comedy, if indeed he wrote extensively about comedy, had come down to us.<sup>4</sup> Nevertheless, his description of tragedy tells us much about the Greek way of seeing things. The Greeks wrote tragedies. The Greek theorists speak to us of *catharsis*; it is associated with tragedy, and seen as a means of restoring a spirit that is felt to be torn apart. Greek drama thus offers a temporary relief in what the Greeks perceive as an otherwise hopeless world. The Greeks saw that bad things happen and were moved to represent human vulnerability in the dramatic form of tragedy. They recognized the inescapability from pain and sorrow as key to the human condition. Fear was seen as a dominant and dominating presence in their lives. There was the oppressive knowledge that one could just as easily be a victim of fate as the hero/heroine of tragic events. One could only hope for a momentary reprieve from not personally experiencing something akin to

---

<sup>4</sup> In the *Poetics*, Aristotle notes that he will treat epic and comedy later (1449b). Chapter 5 begins the discussion on comedy. But it is fragmentary and not enough of the text survives. In Chapters 23 and 26, Aristotle discusses the epic genre as a corollary of tragedy.

the awful suffering depicted on stage. “There, but for the grace of God, go I.” Humans are impotent in the face of destiny. They are truly powerless.

This tragic view of life simply does not exist in India, where good and evil are seen to naturally coexist. Evil is understood as the co-relative of goodness. Bad things happen not because we have angered the gods or god is absent from human affairs. They happen as a consequence of our past actions. While the notion of karmic retribution does not work too well on a social level (hence the development of Buddhism and Christianity in India to supplement Hinduism’s seeming apathy for one’s fellow man), it more than adequately explains why terrible things happen. There is misery all around, but Indians tend not to focus too much on it. The world, as we know it, is illusory. We are blinded by the veil of *māyā* that distorts the ultimate reality. In the Indian context, it is far more important to focus on one’s own spiritual path. The key to the concept of salvation in Indian thought is detachment from the bonds and illusions of this world. The Indians are not oriented to the sufferings of this world (*saṃsāra*). Rather they are fixated on deliverance (*mokṣa*) from suffering through the cessation of the cycle of death and rebirth. Fear, like all emotions (and everything else in life, for that matter), is transient. The real world is one of illusion and our task is to detach ourselves from its snares. Part of this detachment involves a movement from the singular to a more universal experience. Drama is seen as contributing to this spiritual process of detachment. When we look on the loves of King Dushyanta and Śakuntalā, we are not meant to think about our own relationships, our own loves or their disappointments. We are pushed to come out of ourselves, partake of not just my love for my husband, but Love (with a capital L) as it is shared with the audience around me. I seek to forget myself and move just a little closer to the loss of egoity and timelessness. In the Indian context, the dramatic experience of fear (along with all the other emotions) leads to a movement away from individual ideation to a religious experience or universalism in radical distinction from the very individualized *catharsis* experienced in the Greek context.

We in the West are the children of the Greeks. We are trapped in our sense of self and our ego structures. Our dramatic heroes are individuals – not the static types (king, queen, buffoon, and thief) one finds in Sanskrit drama. Who could be more unique than Medea, Oedipus or Phaedra? We are also

much more tormented and perplexed by pain and suffering. Our tendency is to deny or rage against their dominion over us. Given our fear of pain, suffering and death, it is logical that it would dominate our forms of artistic expression. To speak of emotions as a source of formal coherence, as is found in Indian aesthetics, is foreign to the Aristotelian perspective. In the West, we tend to see the emotions as chaotic, explosive, corrosive and irrational. For Plato, feeling threatens *logos* and tragedies lure the spectator into surrendering control of the emotions.

Indian drama takes us in the opposite direction. Fear is transitory like everything else. Pain and suffering do not define what it is to be human, but are seen as mere momentary effects in a series of incarnations until we gain release from delusion and cease to be reborn into this world. Indian drama viewed life in this context of a truly *longue durée*. Plays could always end “happily ever after.” In doing so, they support a Hindu notion of cosmic order (*ṛta*). Sanskrit drama restores emotional harmony that, of necessity, becomes disrupted. In relegating fear to a minor role in drama, Indian dramatists acknowledged the important Hindu truth that whatever tragedy might exist on earth is ultimately meaningless, since there is an ultimate happy ending in salvation (*mokṣa*). Abhinavagupta determined that the emotional experience of art actually foreshadows the bliss of *mokṣa*. Emotions experienced in real life limit our freedom because we get caught up in them. But, the emotions evoked in art can be experienced with dispassion, since the informed spectator recognizes that art is a world apart from everyday life. In such a disinterested state, emotions can be savored (as *rasa* in the sense of an essence or a juice). Pleasure comes from being able to relish the quality of feeling without being subject to it. By drama demonstrating the variegated interrelatedness of all opposing feelings to which we are subject, it moves us away from a deeply personal dimension toward a more universal quality and creates an experience of liberation.

In the world of Greek drama, we encounter Olympian pessimism. In Indian drama, we experience Vedāntic<sup>5</sup> equanimity. Indians, quite simply, react differently than we in the West to the perception of the world as a vale

---

<sup>5</sup> Literally, the end or continuation of the Vedas, the earliest sacred books of Hinduism teaching the oneness of the individual soul (*ātman*) with the Divine (*Brahman*).



of tears. In both dramatic worlds, however, fear (and its external expression of pity) when represented on stage provides a pleasure, whether it is called cathartic *hedone* or *bhayānaka rasa*. Life consists of suffering whether you lived in Greece or India, but its representation on stage always give us some form of release, whether it be *catharsis* or *rasa*. Both begin with purification and end in delight.

### Works cited

- Abhinavagupta. *Abhinavabhāratī*. Commentary on Bharata's *Nāṭyaśāstra*. Vols. 1–4. Ed. M. R. Kavi. Gaekwad's Oriental Series, nos. 36, 68, 124, 145. Baroda, 1934–64. Text with Hindi and Sanskrit commentaries. Ed. A. Madhusudan Shastri. 2 vols. Varanasi: Banaras Hindu University, 1971, 1975.
- Alejandro, Sergio Armando Rentería. “Una visión comparativa entre el rupaka de Bharata y la metáfora de Aristóteles” [A Comparative Vision between Bharata and Aristotle.]. *Acta Poetica* 33.2 (2012): 109–123.
- Aristotle. *On Poetry and Style*. Trans. George Maximilian Anthony Grube. New York: Bobbs-Merrill, 1958.
- . *Rhetoric*. Trans William Rhys Roberts. New York: Modern Library, 1984.
- . *The Politics of Aristotle*. Trans. Ernest Barker. London: Oxford University Press, 1956.
- Bharatamuni. *Nāṭyaśāstra*. 2 vols. Trans. and ed. Manomohan Ghosh. Calcutta: Manisha, 1995.
- Deutsch, Eliot. *Studies in Comparative Aesthetics*. Monographs of the Society for Asian and Comparative Philosophy, No. 2. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1975.
- Dhanamjaya. *Daśarūpaka*. With the commentary *Avaloka*. Ed. T. Venkatacharya. Madras: Adyar Library, 1969. Trans. G.C.O. Haas, 1912. Reprint Delhi: Motilal Banarsidass, 1962.
- Gupt, Bharat. *Dramatic Concepts: Greek and Indian. A Study of Poetics and the Nāṭyaśāstra*. Delhi: D.K. Printworld, 1994.
- Kālidāsa. *Theatre of Memory*. Ed. Barbara Stoler Miller. New York: Columbia University Press, 1984.
- Plato. *The Great Dialogues of Plato*. Trans. W. H. D. Rouse. New York: New American Library, 1956.

Singal, Roshan Lall. *Aristotle and Bharata: A Comparative Study of their Theories of Drama*. Chandigarh: Singal, 1977.

Stanford, William Bedell. 1983. *Greek Tragedy and the Emotions: An Introductory Study*. London: Routledge and Kegan Paul.

Thakkar, Bhalchandra Kantilal. *On the Structuring of Sanskrit Drama: Structure of Drama in Bharata and Aristotle*. Ahmedabad: Saraswati Pustak Bhandar, 1984.

## Fear in Greek and Sanskrit Drama

### Summary

This essay compares Greek and Sanskrit drama from the perspective of their aesthetic aims. It examines briefly the role of pity and fear in Aristotle as a point of departure for a more general study of emotion in Sanskrit drama, where fear comprises but one mood sought in the aesthetic experience. The discussion is based on the theoretical understanding of drama as elucidated by Bharata in the *Nāṭyaśāstra* and Abhinavagupta in his commentary to this work.

**Keywords:** comparative literature, *catharsis*, *phobos*, *bhāva*, *rasa*, Aristotle, Abhinavagupta, Bharata, *Nāṭyaśāstra*

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, *katharsis*, *phobos*, *bhāva*, *rasa*, Arystoteles, Abhinavagupta, Bharata, *Nāṭyaśāstra*

S Satish Kumar  
University of Georgia

## Questions of Modernity and Postcoloniality in Modern Indian Theatres: Problems and Sources

In an essay titled “Theatre in India”, Indian playwright and actor Girish Karnad (1938–) reminisces about his childhood, when he would accompany his father to performances put-up by travelling theatre troupes on make-shift proscenium stages (Karnad: 332).<sup>1</sup> He contrasts these experiences with those of watching *Yakṣagana* performances held in the open under the light of kerosene torches, in fallow fields in the countryside after the harvesting season was over (Karnad: 332).<sup>2</sup> Furthermore, he juxtaposes with these his first experiences of watching plays in urban theatres in Bombay (now Mumbai), he recalls watching Ebrahim Alkazi’s (1925–) staging of August Strindberg’s (1849–1912) *Miss Julie* (1888) and being very overwhelmed by the experience (Karnad: 332).<sup>3</sup> The experience of the urban proscenium stage, with its technologies of sound, lighting and

---

<sup>1</sup> Girish Karnad is an Indian film and stage actor, director, playwright and screenwriter. Studying at Oxford on a Rhodes Scholarship, Karnad is considered one of the foremost modern Indian playwrights known particularly for adapting content from Indian mythology for the modern proscenium stage.

<sup>2</sup> *Yakṣagana* is a dramatic performative tradition indigenous to the Southern Indian state of Karnataka. The form incorporates the use of elaborate facial make-up, dance, dialogues, songs and instrumental music, and culls most of its content from Hindu mythology.

<sup>3</sup> Ibrahim Alkazi is an Indian theatre director and drama teacher who served as the Director of the National School of Drama between 1962 and 1977. Alkazi trained at the Royal Academy of Dramatic Art, London graduating in 1947 and continued to work in England till the early 1950s. Upon his return to India, he got involved with the Bombay chapter of

trained professional actors was as far removed from the travelling theatre troupes of semi-professional actors, and even farther removed from the traditional “folk” performances of *Yakṣagana* held under torch-light in open fallow farmlands. Karnad even goes as far as stating that it was probably the experience of watching a play like *Miss Julie* on an urban proscenium stage that made him decide to be a playwright (Karnad: 333). He describes his experience of theatre and that of his contemporaries as emerging from the world of “mythological plays lit by torches or petromax lamps straight into Strindberg and dimmers” (Karnad: 333).

Karnad tells a story of a seemingly incommensurable chasm that existed between the indigenous performative traditions of his childhood; spent in the countryside of the southern Indian state of Karnataka, and the urban theatres he was exposed to in Bombay where he attended college. He states that it was in the midst of such tensions and incommensurabilities that he found the inspiration for his first play based on a story from the epic of the *Mahabharata* (Karnad: 333). His protagonist was King Yayati, a character in the *Mahabharata* who was cursed to age prematurely, and seeks a young man who would willingly give up his youth to break his curse (Karnad: 333). Ultimately Yayati’s son takes pity on his father’s plight and willingly trades places with his father, but Karnad puts his own spin on the tale. He gives his play a tragic end prompted by his new-found admiration for the works of Strindberg and Anouilh (Karnad: 333). The “tension” that Karnad alludes to was not unique to theatre alone, in the context of colonial and postcolonial India, this “tension” lay at the heart of what was defined as “modern” (Karnad: 334). Karnad traces, the tensions at the heart of the modernity in India to the rise of colonial urban centers in nineteenth century British India (Karnad: 334). Such causal progression in documenting a history of modernity in India though not uncommon, questions surrounding modernity in complex postcolonial contexts such as South Asia, at least the way we understand it today, is conventionally and conveniently aligned with a colonial legacy. Consequently, the operational and functional assumption here is one of a complete alignment of the values of “modernity” with European values or in some cases the re-evaluation of the pre-colonial

---

the Progressive Artists Group, a collective committed to a “modernist” aesthetic in Indian arts, becoming a crucial figure in the modernist movement in Indian theatre.

in light of the colonial encounter. While one cannot deny the impacts of the colonial moment in the history of a postcolonial context, as Indian comparatist Amiya Dev calls it, present a moment of “rupture” (Dev, 2000: 144). However, as Dev also stresses, one cannot in retrospect contemplate such moments of rupture without also contemplating the processes of “renovation” and “renewal” that immediately follow “rupture” (Dev, 2000: 144). In this study I propose to explore a historiographical approach to understanding modern Indian theatres in the contexts of such moments of “rupture” and the inherent plurality of “renovations” or “renewals” that ensue thereof. Such an approach to the historiography of literary and cultural production has significant implications in understanding postcoloniality. In doing so I will be using Karnad as a point of departure, examining the works of two playwrights in particular, Bharatendu Harishchandra (1850–1885) and Habib Tanvir (1923–2009), who as I will later argue are representative of two distinct phases in the history of modern Indian theatres. Through exploring the continuities and emergence of new trends in the conceptions of modern Indian theatres through the works of Harishchandra and Tanvir, I hope to argue for a framework for an understanding of modern Indian theatres in terms of the larger pluralities of modernity in postcolonial India.

In his first famous work, a collection of essays titled *The Location of Culture* (1994), Homi K. Bhabha defines postcolonial cultures in terms that are very similar to the chasms that Karnad outlines in his historiography of Indian theatre. Borrowing from and extending Edward Said’s theorizations on coloniality and postcolonialism in works like *Orientalism* (1978) and *Culture and Imperialism* (1993), Bhabha goes on to describe postcolonial cultures in terms of a hybrid third space. It is a space that is neither wholly colonial, nor wholly precolonial. For Bhabha, the location of a postcolonial culture is in the “betwixt and beside” (Bhabha: 65). One can see how this conception dovetails rather seamlessly with Karnad’s poignant descriptions of the mutually reflexive alterities of the worlds of “torches and petromax lamps” and of “Strindberg and dimmers”. It is then, the postcolonial subject, in this case Karnad and Bhabha, who is defined by such a location in the “betwixt and beside”. The question is then the following: what comes first; the hybrid space or the hybrid subject? If we follow the trajectory of Karnad’s career in theatre and in the Indian film industry, it would seem that the hybrid subject seeks the creation of a hybrid space, or in

this case a stage. If one follows the trajectory of his plays, starting with *Yayati* (1961); which was written for the world of “Strindberg and dimmers”, and onwards through plays like *Nagamandala* (1972) or *Hayavadana* (1988), or more recently *Bali: The Sacrifice* (2002), one observes this constant struggle around staging plays with content culled from Indian history and myth in a proscenium format. In *Hayavadana*, for example, we see the use of masks and half-curtains, and Karnad uses the character of a “stage-manager” who conducts the proceedings of the play while also commenting on the dramatic action. To have a “stage-manager” as a character in a play derives from conventions of Sanskrit drama and was a common practice in several indigenous Indian language performative traditions, like the *Yakṣagana*.<sup>4</sup> One might surmise the incorporating of such elements within his staging in the proscenium format, is an expression of Karnad’s “hybrid” subjectivity. Alternatively, one could see such syncretism as one of the many approaches within larger processes of, what Dev has called, “revival” and “renovation”.

In his critique of postcolonial theory Aijaz Ahmad defines such subjectivities in terms of a “postcondition”. Central to any “postcondition” is finding a means, language, or lexicon for its expression. In his essay titled: “Postcolonial Theory and the Postcondition”, Ahmad explores the influences of the postmodernist and deconstructivist “*fin de l’histoire*” aesthetic in postcolonial scholarship and theory (Ahmad: 353). I am not going into a fuller analysis of Ahmad’s thesis. In the interests of space, I choose to dwell briefly on a statement he makes about the “postmodern philosophical consciousness” and how it potentially extends to the postcolonial predicament.

Furthermore, the postmodern is posthistorical in the precise sense of being a discourse of the end of meaning, in the Derridean sense of infinite deferral of all meaning in language and philosophical labour alike, as well as in the Lyotardian sense both of what he calls ‘incredulity toward the metanarratives of emancipation’ as well as the assertion that there can be no criteria for choosing between

---

<sup>4</sup> The character of the Stage Manager, often referred to as the *Sūtradhāra*, is structurally integral to classical Sanskrit drama. The word *Sūtradhāra* literally translates to “the bearer of the thread”, and the character is seen as carrying the narrative thread of a play. The *Sūtradhāra* always opens a play with an invocation to the gods. He introduces the audience to the play and reappears through the dramatic action of the play to provide commentary and guide the audience through the plot.

different ‘language games’ that are external to the respective ‘games’ as such. Characteristically, this postmodern philosophical consciousness distinguishes itself from an earlier, largely existentialist sense of meaninglessness and the Absurd by positing its own discourse of the end of meaning as a happy liberation from the Logos as such. (Ahmad: 355)

In a postcolonial context, the “liberation” from “*Logos*”, can be understood in terms of a freedom from colonial knowledge systems; and by this conjecture, I mean all structures both discursive and otherwise that frame and inform the apprehension of “Being” and “being in the world”. In this essay, I propose to focus on a very functional understanding of “being in the world”; through the ways in which the act of inhabiting an historico-socio-political context manifest themselves in modes of cultural expression, in this case, Theatre. I choose therefore the Heideggerian notion of “being in the world”, less as an ontology proper, but rather a quest for one, or what Kenyan author, poet and playwright Ngũgĩ wa Thiong’o (1938–) calls, “A Quest for Relevance”. Speaking from an otherwise located postcolonial context, that shares some resonances with India, Ngũgĩ defines this quest for relevance in his book, *Decolonizing the Mind* (1986), as the strivings of recently independent postcolonial nations, and colonized nations struggling for independence, towards defining a national culture. This quest usually manifests itself as a search for sources to a national culture outside of the history of colonization.

However, such a quest comes with its own set of locationally specific problems. Vasudha Dalmiya’s 2006 book *Poetics, Plays and Performances: The Politics of Modern Indian Theatre*, foregrounds one such aspect in particular, and that is the locating of cultural sources for modern Indian theatres in a “Hindu-Sanskritic” precolonial past (Dalmiya: 29). This problem of erroneously conflating the “Hindu-Sanskritic” tradition with an Indian nationhood, Dalmiya argues is not unique to present-day revisionist Hindu fundamentalist historiographies alone, but was also prevalent in the scholarship of Indologists like Sir William Jones (1746–1794) (Dalmiya: 29).<sup>5</sup> Basing his

---

<sup>5</sup> William Jones was an Anglo-Welsh philologist and Indologist. Besides his native Welsh and English, he acquired proficiency in Greek, Latin, Persian, Arabic and Hebrew early on in life, and later went on to study Sanskrit. He appointed puisne judge to the Supreme Court of Judicature at Fort William in Calcutta, Bengal in 1783. There Jones studied Sanskrit and

deductions on Brahminical sources, rather than from close observations on the widely varied performative traditions in the region, Jones' formulations on the subject unproblematically align the history of Indian theatre with a Brahminical Hindu past (Dalmiya: 29).<sup>6</sup> Such a singular or monolithic vision of nationhood and thereby a national theatre, as Dalmia points out, was a late-eighteenth and early-nineteenth century European phenomenon (Dalmiya: 29). Given the overlap between the emergence of European nationhoods – defined by the unities of language, culture, and in some cases religion, and the beginnings of European colonial enterprises, the extension of a similar logic to colonial territories was natural. Therefore, I am less inclined to share Dalmia's surprise at orientalist scholars like Jones who, despite "being trained as a Persianist", perpetuated the conflation a Brahminical and Sanskritic Hindu past with an idea of Indian history, literature, poetry, culture etc. (Dalmiya: 29). Doing so was perhaps the only means to making the pluralities constituting each of these categories in a plurilingual and pluricultural context such as India somewhat manageable. However, Dalmia is also right in pointing out the lasting manifold impacts of colonial historiographies on the categories that constitute modern Indian nationhood (Dalmiya: 29). Colonial British orientalist scholarship concretized an understanding that applied the qualifier, "classical", unquestioningly and exclusively to the Sanskrit tradition. One observes the continued use of "classical" as a qualifier in Indian dance forms and musical traditions. For example, dance forms like *Bharatanatyam* in Southern India and *Kathhak* in Northern India are distinguished from others as "classical", based on their structural and aesthetic grounding in Sanskrit dramaturgy.

---

founded the Asiatic Society of Bengal in 1784. As a philologist and linguist, he studies and postulated a close relation between Indo-European languages. Jones translated extensively from Persian, Arabic and Sanskrit, and also wrote poetry.

<sup>6</sup> Standardized from Old Indo-Aryan or Vedic, the grammar of classical Sanskrit was first explicated in a treatise by Pāṇini called the *Aṣṭādhyāyī*. The *Ṛgveda* composed in pre-classical Vedic forms the oldest extant body liturgical writings that would become foundational to Hinduism. The ritualistic system outlined in works like the *Ṛgveda* were presided over by the priestly cast called the Brahmins, and therefore early Hinduism is also often described as Brahminism or Brahminical Hinduism. Based on such a relational rationale, early Orientalist and Indological often tended to treat Sanskrit as the language of Hinduism, despite the fact that Sanskrit was outside the context of Hinduism and for secular writings as well.



As we also observe from Dalmiya's study of early modern Indian playwrights such as Bharatendu Harishchandra (1950–1985), the seeming alignment between Indologist scholarship and the early historiographies of modern Indian theatres. Harishchandra, as Dalmia informs us, belonged to the commercial aristocracy of the old city of Varanasi: a sacred city for the Hindus of Northern India located on the banks of the river Ganges. Varanasi, besides being a city of commercial importance, was populated by centers of Sanskrit-Brahminical learning and was also where Buddhism was founded. In colonial times, Varanasi would also equally become a focal point for British and European Orientalist and Indological scholarship. Therefore, when Harishchandra expounds on the *prachin* and *navin* or the old and the new in his 1833 long theoretical essay on Hindi drama, he naturally associates the *prachin* or the old tradition with Sanskrit Drama: the works of Kālidāsa (c. 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> century CE), Śūdraka, Viśākhadatta, Bhāsa etc. (Dalmiya: 35).<sup>7</sup> While, he sought to rehabilitate drama in the Hindi language through a dynamic engagement with the “classical” tradition, to ultimately generate a theatre that was reflexive and integral to the society and culture of his time, Harishchandra equally acknowledged the role played by the *navin* or the new in this process (Dalmiya: 36–37). For him, the new was the western European tradition that came with the British colonizers (Dalmiya: 36–37). Harishchandra, like his contemporaries in Hindi and other Indian languages at the time, attempted translations of William Shakespeare's (1564–1616) plays into Hindi. He successfully translated and staged a translation of *The Merchant of Venice* (1605) under the title *Durlabh Bandhu* (1880) (literally translated; “the invaluable friend”). The primary goals in Harishchandra's literary and theatrical enterprises were social reform and the strengthening of patriotic sentiments (Dalmiya: 36–37). The latter becomes particularly clear in his historical plays such as *Mudrarākṣasā*; adapted from a Sanskrit play with the same title by Viśākhadatta, and *Satya Hariśchandra*; based on the legends of King Harishchandra that appear in various Sanskrit texts including the epic of the *Mahābhārata*. As Dalmia observes, such plays facilitated a view of historical national (Hindu) past that was filtered through the lenses of then contemporary influences (Dalmiya: 49). For writers like

---

<sup>7</sup> There is no consensus within Sanskrit scholarship over the dates of Śūdraka, Viśākhadatta and Bhāsa.

Harishchandra, this imagination of a Hindu national past, that was partly catalyzed by British and European Orientalist and Indological scholarship, would ultimately go on to become a means of political satire and nationalist resistance, as seen in his immensely successful 1881 satirical farce; *Andher Nagri* (*The Lawless State*). Shortly following his scathing criticism of the grand reception thrown by the Maharaja of Varanasi for Lord Mayo's visit, *Andher Nagri* could be read as a critique of certain sections of India's urban elites who uncritically accepted all things British as superior (Dalmiya: 60–61).

In the case of playwrights like Harishchandra, the “hybridity” specific to later Indian playwrights like Karnad and Alkazi seem to hold little currency. Also, the extent to which the brand of Indological scholarship Dalmiya describes in her study actually affected Harishchandra's work is largely open to speculation. As Dalmiya informs us, Harishchandra's early dramas comprise primarily translations of plays from Sanskrit, Prākṛit and Bengali and attempts at translating Shakespeare into Hindi (Dalmiya: 33). He had reasonable success with his adaptations from Sanskrit plays and from Shakespeare. However, he also adapted these texts to suit the tastes and sensibilities of Hindi audiences in nineteenth century Varanasi (Dalmiya: 35). Therefore, while Harishchandra sought to revive aspects of Sanskrit drama and aligned himself with a Hindu vision of Indian culture and history, he also worked towards contemporarizing Sanskrit drama for his audiences (Dalmiya: 44–45). Even when adapting from Shakespeare, he sought to “indianize” the Bard's plays through his own frameworks of staging and dramaturgy (Dalmiya: 64).

Except for his adaptations of Shakespearean plays, like *Durlabh Bandhu*, one would assume there was very little “postcolonial” about Bharatendu Harishchandra. His postcoloniality, one might argue, does not quite align with Karnad or Bhabha's understanding of the same cultural category. This only goes to corroborate the view, that there is no one singular way of understanding or lens through which one can read categories such as “modernity” or “postcoloniality” even within the corpus of a single national language literature. And therefore, by extension, in beginning to understand a category such as modern Indian theatre, one would have to look towards a larger historical *longue durée* within which markers such as modern and postcolonial have, both diachronically and synchronically, come to function as signifiers. In doing so one might find

a model in the work of the Indian comparatist and literary historian Sisir Kumar Das, whose *A History of Indian Literatures* published initially in two volumes by the Sahitya Akademi, continues to be one of the most comprehensive historiographies of modernity in Indian literatures. The two volumes are aptly titled, *Western Impact: Indian Response 1800–1910* and *Struggle for Freedom: Triumph and Tragedy 1911–1956*.<sup>8</sup> In my understanding, the two titles could potentially represent two phases in Indian literary modernity; a modernity that was both forced and mediated through colonial contact. I realize this assertion is somewhat problematic, in that it attributes the advent of modernity in Indian literatures to colonization. Therefore, it becomes important to emphasize that the sense in which the word “modernity” is used here, is more a matter of historical periodization, and has less to do with an idea or a spirit of “modernity”. I use a brief example from Sanskrit drama to clarify my point. The *Mṛcchakaṭīka*; often translated as *The Little Clay Cart*, is a play attributed to the Sanskrit playwright Śūdraka who is believed to have lived anywhere between the third century BC to the fifth century AD. Śūdraka was perhaps the least prolific of the three most important and widely translated classical Sanskrit playwrights; the others being Bhāsa and Kālidāsa, with only three plays attributed to him. However, his *Mṛcchakaṭīka* continues to capture the imaginations of readers, with its unusual female protagonist serving as an inspiration for the trope of the courtesan with a heart of gold.<sup>9</sup>

The narrative kernel of the play follows the story of a wealthy courtesan Vasantasenā living in the ancient central Indian city of Ujjayini, who falls in love with a virtuous but impoverished young Brahmin man by the name of Chārudatta. The *Mṛcchakaṭīka* is unique for a variety of reasons, but primarily

---

<sup>8</sup> The Sahitya Akademi is India’s National Academy of Letters, founded in 1954 through the efforts of the Ministry of Culture, under the Government of India. It works towards the promotion of literary production and scholarship in 24 Indian languages, including English. The Akademi provides fellowships and scholarships to support literary artists and scholars working in these languages.

<sup>9</sup> In 1984, Girish Karnad adapted the *Mṛcchakaṭīka* for the screenplay of an immensely popular Hindi period-film called *Utsav* starring several super-stars from both the theatre and the Indian film industry, while more recently there has been some speculation over whether or not the play might have inspired in part the script for the 2001 Hollywood musical, *Moulin Rouge* (Kabatchnik: 110).

because of the central role played by Vasantasenā's character in the dramatic action of the play. While courtesans were revered as a part of elite society at the time, it was not conventional for a courtesan to be the heroine of Sanskrit plays during Śūdraka's time (Ghosh: 174–175). Courtesans at the time were referred to as *nagaravadhu*; women of the city or town, as contrasted with the more traditional roles of wife and mother inhabited by the *kulavadhu* or the woman of the household. Unlike the *kulavadhu*, it was not uncommon for courtesans to be well-versed in the arts of music, dance, poetry and conversation they were, however, not welcome within the spheres of domestic life. Vasantasenā, besides also being the heroine of the play also transgresses the boundaries set for her by society. Her love for Chārudatta awakens in her a desire for the life of a *kulavadhu*. When she sees his impoverishment, she gives her gold and jewels to him, in the hopes of alleviating his poverty. Through twists in the plot brought about by people maliciously inclined towards Chārudatta, particularly due to Vasantasenā's affections for him, he is accused of theft and murder. In the resolution of the play, Vasantasenā overcomes many perils, and rushes to his defense, testifying before the king that the gold had in fact been a gift from her and, as evidenced by her presence there, he had clearly not murdered her. Grateful for Vasantasenā's timely intercession Chārudatta's wife welcomes her as part of the family, thus allowing a courtesan to cross the line that conventionally separated the *kulavadhu* from the *nagaravadhu*.

Such a moment was arguably unprecedented in the history of Sanskrit drama, and would perhaps in a certain light qualify as “modern”. However, when we ascribe such qualities of modernity, we do so retrospectively and retroactively, and we are in fact speaking of “modernity” as a quality or a spirit. Also, our recognition of the “modern” or potential for “modernity” in the “Classical” past, stems from our familiarity with a modern idiom from our location in the present. Such a quest for the potential sources for modernity in a precolonial past is not uncommon in a postcolonial context. As Dev argues, modernity in colonial and postcolonial India, adopted a “Janus” like stance, gazing simultaneously towards two separate temporalities for inspiration (Dev, 1984: 3). For Dev, this predicament of the modern writer/poet in colonial India was best exemplified in the writings of the Bengali poet Michael Madhusudan Dutta (1824–1873). Dutta is most famous for his modern Bengali epic titled the *Meghnādvadhkāvya*,

wherein he renders the story of the *Rāmāyana* fashioned in the manner of the Homeric epics. Dutta was, according Bengali literary historian Sukumar Sen's account of his early literary career, unparalleled in his Anglophilia (Sen: 212). Gaining admittance into the Hindu College in Calcutta in 1837, where he would go on to become D. L. Richardson's (1801–1865) star pupil, earning the expat British Shakespeare professor's admiration for his mastery over English prosody (Sen: 212).<sup>10</sup> He wrote highly stylized English verse and even drama, until he discovered his next great literary love in Greek literature. He learnt Greek in order to read Homer in the original, while also learning Hebrew, Sanskrit and Latin (Sen: 214). When Dutta started to write in Bengali, he was always trying to meld his facility in the classics and modern European literatures with his appreciation for *rob-stoffe* and literary techniques closer to home – the epic, lyric and drama from Sanskrit. Kālidāsa was one of Dutta's favorite Sanskrit poets, and he attempted translations Kālidāsa's work from Sanskrit into Bengali, before writing the long dramatic poem the *Tillotamāsambhava* modelled after Kālidāsa's *Kumārasambhava* (Sen: 216). Similarly, he attempted a translation of the *Iliad* before writing his most celebrated work the *Meghnādvadhkāvya*, a tragic epic modelled after the *Iliad* focusing on the story of Meghnād from the epic of the *Rāmāyaṇa*.<sup>11</sup>

Following Dev's argument of the Janus-like nature of Indian literary modernities, one could not reduce the writing of a work like the *Meghnādvadhkāvya* to the French School's model of comparison based on an “analysis of dual impact/influence/effect” (Dev, 1984: 5). As Dev observes, many early modern Bengali poets held advanced degrees in English literature and taught English literature in schools, colleges or universities for most of their

---

<sup>10</sup> The Hindu College, that later became the Presidency College and is now the Presidency University in Kolkata, India, was established in 1817 by the initiative Scottish philanthropist and watch maker David Hare, who came to India in 1800 to find a fortune at a watchmaker. The Hindu College was founded with the intentions of providing higher education in English to the colonial urban elite. The College attracted luminaries like D.L. Richardson, an expat Englishman and former officer in the East India Company turned Shakespeare Professor, and Anglo-Indian poet and educator Henry Louis Vivian Derozio (1809–1831), through the early part of the 19<sup>th</sup> century.

<sup>11</sup> Dutta modeled Meghnād; Rāvaṇa's son, after Hector's character in the *Iliad* and the epic tells the story of Meghnād's tragic death in the war between Rām and Rāvaṇa over Rāvaṇa's abduction of Rām's wife, Sītā.

lives (Dev, 1984: 7).<sup>12</sup> Like Dutta, their familiarity with western literatures; both classical and modern, shaped their literary aesthetic. Their aesthetic sensibilities, however, found expression not in English or the other western languages they had a fair command over, but rather in their native tongues. Therefore, to read a work like the *Meghnādvadhkāvya* only in terms of its Homeric inspiration or its Sanskritic legacy, would indeed be doing both the work and its poet a great disservice. Understanding moments such as these, in the context of modern Indian language-literatures, requires a more holistic approach in negotiating the composite interculturality of Indian modernities. Hence, Sisir Kumar Das' proposes that moments and manifestations of modernity in Indian language or the *bhāṣā* literatures occur in phases and are reducible neither to the impact of western cultures nor to the continuity of India's many diverse poetic and literary traditions (Das, 2006a: 78).

As of 2003, the Indian constitution recognizes 22 official languages, including English, in the Republic of India, there are however standing demands for the recognition yet several more. One of the Sahitya Akademi's duties is to award annual prizes for literatures written in these various Indian languages. Given the plurilingual and pluricultural nature of an Indian nationhood, it is difficult to imagine a uniformity in the experiences (hybrid or otherwise) that have come to define modernity and postcoloniality in all of these language literatures and cultures. As Das observes in his history, the period between 1835 and 1857 witnessed the rapid expansion and consolidation of British military and political power in the subcontinent (Das, 2006a: 83). While responses to this increased consolidation were varied in the various regions of the subcontinent, the increasing impact of colonial culture was perhaps felt more pervasively in British strongholds such as the Madras presidency in southern India and the Bengal Presidency in the East. As Das observes, the responses to colonially mediated influences of western cultures were first observed in zones of proximal contact. Das terms the *bhāṣā* literatures of these zones as "prophanic" or literatures in which modernity through responses to colonial culture manifests earlier than in zones of later contact or "metaphanic" literatures (Das, 2006b: 180). This very "phase-lag" in a historiography of modernity across Indian

---

<sup>12</sup> The great exception, of course, being India's first Nobel laureate Rabindranath Tagore.

*bhāṣā*-literatures, produces these diachronic gaps in contacts, influences and responses to colonially mediated contact with European modernities (Das, 2006b: 180). What is unique about Sisir Kumar Das's attempt at an inclusive and comprehensive historiography of Indian literatures, is not only the variety of literatures and cultures studied over such a vast period of time, but also that the various literary cultures and genres are investigated both individually and in conjunction with one another. When Das examines, for example, the rise of modern drama and theatre in the *bhāṣās*, he does so in their socio-literary, politico-cultural, linguistic and historical contexts – diachronically and synchronically, and in terms of the diverse body of literary and performative traditions upon which these new modern theatres draw.

Das emphasizes that, the response to colonial contact and modernity was not uniform across all “prophanic” zones. The response was usually determined by factors such as the nature of colonial contact and the “resilience” to colonial “rupture” (Dev, 2000: 144). As Dalmiya informs us in her study of Harishchandra's work, that the Hindi playwright and poet was often vexed by the lack of a metropolitan center for theatre in the “Hindi-belt” of central and north-eastern India (Dalmiya: 39–40). Unlike Calcutta, one of the strong-holds of British power in the nineteenth century and a growing colonial metropolis, Varanasi was still a city of temples and declining feudal nobilities. In terms of a colonial cultural life, the city of Varanasi mostly attracted scholars and researchers who came to study Sanskrit or the birth of Buddhism (Dalmiya: 32). It was in such an inhospitable context that Harishchandra wished to create a national theatre in the Hindi language. There were similar attempts made in other languages as well, but as we have seen from Das's evocation of the “phase-lag”, such attempts in the various *bhāṣā*-literatures, though stemming from similar impetuses, would develop differently due to the time and nature of their contact with colonial modernity. Literary modernity, therefore, becomes a useful contextual analogy to the rise of modern Indian theatres.

Examining the beginnings of yet another regional modern Indian language theatre, might elucidate the similarities and differences that are accounted for in Das' configurations of the “prophanic” and the “metaphanic”. Theatre in Calcutta (now Kolkata), for example, as Sushil Kumar Mujherjee observes in *The Story of Calcutta Theatres: 1753–1980*, began with Shakespeare. Appearing

in the Bengal and Madras Presidencies (“prophanic” regions in Das’ schematic) in the hopes of bringing comfort to the sizable number of nostalgic expat British civil servants, administrators and their families, English Theatres also catered to the Anglophilic upper classes in these places (Mukherjee: 1). The first theatre established in Calcutta was called The Playhouse (Mukherjee: 2). Located in the heart of the colonial city, it was rumored to have been built with help and guidance from none other than David Garrick – the famous eighteenth century British thespian and Shakespeare enthusiast (Mukherjee: 2). The most famous of the English theatres in Calcutta, however, was the Chowringhee Theatre, inaugurated on November 25<sup>th</sup>, 1813. It was established by the united efforts of Professors Horace Hayman Wilson (1786–1864) and David Lester Richardson (1801–1865), both high ranking officials of the British East India Company, the former a renowned Sanskritist and the latter the aforementioned Shakespeare professor at the Hindu College (Mukherjee: 3). The Chowringhee Theatre staged plays by Shakespeare and other contemporary British playwrights, until its demise in a disastrous fire on the night of May 31<sup>st</sup>, 1839 (Mukherjee: 4). During its life spanning over two decades, The Chowringhee Theatre brought the affluent Anglophilic intelligentsia in Calcutta up to speed with the latest theatre trends in London, expanding the repertoire of their Anglophilia well beyond Shakespeare (Mukherjee: 5). Shakespeare, however, like a first love, was never forgotten. For many who studied at institutions established by the British in the Bengal and Madras Presidencies – the Presidency Colleges of Madras (now Chennai) and Calcutta and the Universities of Madras and Calcutta both formally established in 1857, English drama and theatre were embodied in Shakespeare. Professors like Richardson, and Henry Louis Vivian Derozio (1809–1831) continued to instill a love for British literature, culture and theatre in the minds of urban youths in colonial India.

However, parallel to the Shakespearean English theatres in Calcutta, there was also a growing Bengali theatre scene, that drew its inspiration also from the performative traditions and cultures of Bengal. Here too, the impetus came from the colonial contact, albeit slightly obliquely. Herasim Steppanovich Lebedeff (1749–1817), the Russian musician, translator and writer, who found himself in India through his employment in the British military, established the first Bengali theatre in Calcutta. In 1795 Lebedeff staged a Bengali adaptation of



Richard Paul Jodrell's play *The Disguise*, a comedy in three acts, on a public proscenium stage in Calcutta – the first of its kind in any Indian language (Mukherjee: 8–9). He also founded The Bengally Theatre in 1759, with support and encouragement from local patrons like Prasanna Kumar Tagore (Mukherjee: 8).<sup>13</sup> What was so unique the performances of *The Disguise* in Bengali, was the opening musical interlude called “The Indian Serenade” featuring Indian vocals and instruments (Mukherjee: 9). Lebedeff was helped in this effort by his Bengali tutor Goloknath Dass, a school teacher in Calcutta, who gathered for the production a band of players and performers from local *Jātrā* groups (Mukherjee: 9)<sup>14</sup>. This production was perhaps the earliest incidence of the kind of interculturality one speaks of in the context of modern Indian theatres.

Lebedeff's “Indian serenade” becomes a crucial moment in the history of modern Indian theatres, because it was one of the earliest documented instances of the co-mingling of western drama and Indian “folk” performative traditions. Such instances would become increasingly common and popular in development of modern Indian theatres. As Das observes in the context of the reception of Shakespeare in modern Indian literatures. Dominant approaches to translating Shakespeare into Indian languages involved adapting the playwright's work to suit the sensibilities of Indian audiences, while striving to preserve the integrity of original work (Das, 1998–1999: 118–119). The rationale for such an approach, Das proposes, was the target audience for such translations. Translators of Shakespeare's plays were part of the urban western-educated elite,

---

<sup>13</sup> Prasanna Kumar Tagore was a member of the Pathuriaghata branch of the illustrious Tagore family of Calcutta and a lawyer by profession.

<sup>14</sup> *Jātrā* is a performative tradition indigenous to parts of Eastern India and Western Bangladesh. As Pabitra Sarcar points out, *jātrā* has close ties to the *mangal-kāvya* – a genre of narrative poetry in Bengal dating back to the 13<sup>th</sup> century that narrativized the acts of non-Vedic Hindu deities (Sarcar: 88). Sarcar postulates *jātrā* to be a *vaiśṇava* audiovisual derivative of the *mangal-kāvya* tradition (Sarcar: 88). The bulk of the older *jātrā* repertoire is dominated by the feats and miracles of Kṛṣṇa, who was believed to be an incarnation of the Hindu deity Viṣṇu and was the primary divine godhead of the *vaiśṇava bhakti* (*vaiśṇava* literally meaning a devotee of Viṣṇu) movement in Eastern India headed by Chaitanya – the fifteenth century mystic, spiritual leader (Sarcar: 87). These performances that included the use of music, song and dance often enacted dramatized narratives of the feats and miracles of Kṛṣṇa (Sarcar: 87–88). More importantly, the *jātrā* was immensely popular and continues to be a part of the living performative and oral traditions of Bengal.

and could therefore read the plays in the original. They were, Das observes, primarily translating for sections of society where readers had little or no access to English (Das, 1998–1999: 118–119) Such approaches towards “Indianizing” Shakespeare, would lead to some fascinating experiments in staging Shakespeare’s works in Indian languages. Das mentions the Parsee Theatre of Bombay (now Mumbai), whose extravagant staging techniques drew large audiences to their adaptations of Shakespeare’s plays (Das, 1998–1999: 120–121). The greater part of the 19<sup>th</sup> century in colonial India, as the titles of Sisir Kumar Das’ historiographical *magnum opus* suggests, was marked by responses to contacts with European modernity mediated through British colonization, while the turn of the century marked a struggle for freedom. The struggle for freedom was not limited to the striving for political independence from colonization. It galvanized what I earlier referred to as a “quest for relevance”, or a search for national identity outside of a colonial past. It is this quest for a national identity that marks a new phase in the history of Indian modernity and in the search for a new modern Indian theatre.

While we do often treat the search for a “national identity” separate from the ones ascribed by the colonizing culture or an essential “Indianness”, as Indian historian Romila Thapar argues, with the era immediately following independence from British rule, however, the historical processes that inform such a quest date much farther back (Thapar: 3). Therefore, while for the purposes of historiography, we might treat such a search for a national identity or a “quest for relevance” as the epoch to a new phase in Indian modernity, one cannot also deny continuities between a post-independence sense of nationhood and earlier articulations of anti-imperialist nationalism dating back to the First War of Indian Independence in 1857.<sup>15</sup> The earlier mentioned play, *Andher Nagri* (“The Blind City”, in a literal translation) by Harishchandra provides an example of such anti-colonial nationalism. Scathing in its critique of the colonizers and their sycophantic Indian followers alike, the play was in direct

---

<sup>15</sup> The First War of Independence; often also referred to as the Revolt of 1857, started off as a mutiny within the Indian sepoy regiments on account of the British using rifle cartridges greased with beef and pork fat – as the wrappers of these cartridges often had to be ripped off with one’s teeth and the consumption of beef and pork was against the dietary codes of Hindus and Muslims respectively, the mutiny soon took on the form of a nation-wide movement against the colonial rule.

response to the Dramatic Performances bill; still insecure from the events of 1857 the British government resolved in 1876 to prohibit the performance of any plays that might incite “feelings of disaffection” towards itself (Dalmiya: 60). Harishchandra drew inspiration for the play from an old North Indian folktale about a whimsical and imprudent king Raja Harbong in the mythical town of Jhuosi (Dalmiya: 60). The parallel the play implicitly makes is between the mismanagement of his kingdom by Harbong and the Indian princes and kings who foolishly believed in the benevolence of the British (Dalmiya: 60).

The nationalist sentiment of the struggle for independence from British governance largely translated into the quest for a national identity in post-independence India. As already evidenced by Das’s historiography, the imagining of a uniform national identity is, to say the very least, problematic in the Indian context for at least two reasons. Firstly, India is a pluricultural and plurilingual nation and therefore any conception of a functional national identity would have to emerge out of such a plurality, rather than being imposed from above. Secondly, as Das outlines, there is the problem of navigating an unevenly distributed colonially mediated modernity. In endeavoring to find an accessible idiom for Indian culture and modernity, the government of the independent Republic of India established bodies like the aforementioned Sahitya Akademi and shortly afterwards the Sangeet Natak Akademi or the National Academy for the performing arts. Since its inception in 1952, the Sangeet Natak Akademi strove consistently to support not only the “classical” performative traditions, but emphasized its support for the many living “folk” performative repertoires in the various regional languages across the country. The parallel drawn earlier with Ngũgĩ’s thesis, becomes particularly relevant when examining the trends post-independence. The concerns raised by Ngũgĩ regarding the nature of postcolonial modernity are particularly significant in the context of the development of modern Indian theatres. The question is rather simple: how can one truly claim postcoloniality, when the very structures foundational to one’s nationhood; like language, culture and governmentality, entirely uphold a colonial *Logos*? It is in this context that the work of a playwright and thinker like Habib Tanvir (1923–2009) becomes emblematic of this new phase in the history of modern Indian theatres.

Tanvir started his career as an actor and later a playwright and director with the Indian Peoples' Theatre Association (IPTA), before starting his own independent company in 1959. The IPTA was a collective founded by leftist/communist artists in India during the Second World War. The organization held its first official congress in Bombay in 1943 (Dalmiya: 160). Bringing together artists and performers from across different Indian languages and indigenous performative traditions, it was the IPTA that first argued for the privileging of the Indian "folk" repertoires over the "classical" (Dalmiya: 161). While the organization was officially disbanded in 1947, its proponents carried forward its legacy into post-independence Indian theatres. In an essay titled, "Theatre is in the Villages", Tanvir (like Ngũgĩ in the context of Kenya) criticizes the dominant urban cultures for being overwhelmingly colonialist and elitist (Tanvir: 32). In his estimation, urban theatres in India represented only a miniscule fraction of the nation's vast and diverse cultural wealth (Tanvir: 32). He includes in his critique of urban theatres playwrights like Karnad, who wrote primarily for the western proscenium stage. Tanvir noted that plays like *Hayavadana*, although interesting for their syncretism and the ways in which they included elements of indigenous performative traditions, were not unique in doing so, and that this trend could, in fact, be traced back to the IPTA (Tanvir: 33). He credits IPTA producers from the late 1940s like Balraj Sahni, Shombhu Mitra and Dina Pathak for finding "contemporary purposefulness" in "folk" performance traditions. It was possible that despite existing in the remotest rural parts of the country, these performative traditions were still accessible within the fringes of an urban consciousness. In this respect Tanvir's view seems to corroborate Das's thesis regarding the uneven distribution of colonial modernity across Indian languages, literatures and cultures. Due to their larger accessibility, these "folk" repertoires of orature and performance would go on to serve as a basis for defining a more open and universally accessible sense of national identity and modernity. Tanvir's work, embodies just such desires for decolonization.

In 1959 Tanvir founded an independent theatre production company called *Naya Theatre* (New Theatre) was in many ways an extension of the legacy of the IPTA. The company worked primarily with the indigenous performative

traditions in the central-eastern region of India called Chhattisgarh.<sup>16</sup> Tanvir's new conception of Indian theatre included the 'folk repertoire' in Indian performative traditions – within the otherwise predominantly urban and western sphere of colonial and post-colonial Indian theatre. However, to say that Tanvir's *Naya Theatre* accorded the dignity "folk" performative traditions in India would be a gross misrepresentation. His vision functioned on the premise that the "folk" **was** art, and, as such, demanded a radically inclusive model that Tanvir sought to realise through his endeavours in *Naya Theatre*.

For whatever it may be worth, State support to theatre in this country, both direct and indirect, has had an overwhelmingly urban-elitist orientation. This is strange, considering that this vast sub-continent, still mostly agrarian, represents a multi-lingual people, still by and large illiterate. So, Indian culture is like a crystal reflecting a myriad shades. The elitist orientation of our cultural policy does not take into account this fact. (Tanvir: 32)

Tanvir, at the very start of his essay, "Theatre is in the Villages", outlines his objectives in absolutely unambiguous terms. He articulates the need for a change in the system within which he too had been an active functionary. His association with the IPTA, no doubt, contributed to his vision of theatre and performance. This new vision was more a product of necessity rather than innovative genius – not to say that innovation and individual genius were not contributive factors. The veteran actor Zohra Segal captures these necessities quite succinctly: "Sometimes, if we were lucky, we performed in regular theatres but most of the time the performances took place in halls, since they were cheaper to hire" (Segal: 32). Thus, this moving away from the proscenium – a mode of production popularised and standardised in western inspired urban theatre by organizations such as the Parsee Theatre, and continued to be a trend first brought into vogue by the IPTA. Regular theatres in the

---

<sup>16</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=9Pai7G4JCfQ>. In speaking at a memorial gathering commemorating the life and works of the then recently deceased Indian dramatist, Habib Tanvir, late veteran actor Zohra Segal remembered him as a great Indian intellectual. She also pointed out, that besides being an intellectual and a master of the dramatic art, he was an artist most sensitive to the pulse of the masses – communities whose existences have been marginal in every sense of the term. Segal ascribed Tanvir's greatness to the fact that he had achieved what he had set out to do – define a "New Indian Theatre", his production unit was also aptly named *Naya Theatre*.

urban India then were most commonly structured as prosceniums. Thrust and transverse arrangements were also fairly popular, while the arena was seldom seen. As Segal's comment indicates, structured theatres were usually a good deal more expensive to hire. Given budget constraints, dramatists were forced to explore "non-traditional" staging techniques. These staging techniques, as Tanvir and others like himself would discover, were closer to the "traditional" modes of performance and production in the "folk" repertoires of India than the western modes of theatre and dramatic production.<sup>17</sup>

During his eight-month long stay in Berlin in 1956, Tanvir was exposed to the works and techniques of Bertolt Brecht. This experience would go on to have a lasting impact on his artistic sensibilities. His belief in the 'epic approach to storytelling' discernible in Indian folk theatres and his reference to Brechtian borrowings from German folk traditions of theatre and orality, seem to corroborate this fact (Segal: 32). Although influenced by Brecht, Tanvir's work is firmly rooted in vast and varied body of performative traditions – both dramatic and narrative, found across the Indian subcontinent. This rootedness becomes clearer in his engagement with the apparent or perceived dichotomy between the categories of "folk" and "classical" in the context of Indian theatres (Segal: 36–38). He refutes the claim that an irreconcilable chasm exists between these categories. He points to not just the interrelatedness of these two categories, but to a history of sustained and ongoing transactions between the two. The relevance of "Indian Folk Theatre" is indicative of the general temper of Nehruvian nationalism in post-independence India. The first two decades after independence from British rule – under the leadership of the first Prime Minister of the free Republic of India, Jawaharlal Nehru – were geared towards realising the dream of becoming a developed nation. Progress in every sphere was the guiding principle behind all matters of national policy, and

---

<sup>17</sup> He mentions Bengali playwright-producer Utpal Dutt's use of the *Jātrā* in his play *Leniner Dak* (Tanvir: 33). This is interesting because the orientation of space in the performance of *Jātrā* comes closest to an arena – without the actual structural and physical paraphernalia of an arena. *Jātrā* is most commonly performed on a make-shift raised platform with audience on all four sides of the platform. It is, however, also not uncommon for *Jātrā* to be performed in the absence of a raised stage. One can see how this might be a useful technique to deploy while tailoring performances to spaces that, despite being cheap to rent, were most certainly not conducive to western modes of staging.

manifested itself in the promotion of endeavours aiding scientific, industrial, agrarian and economic growth. Tanvir makes a specific reference to the launch of India's first television satellite (Segal: 35). He expresses his concerns regarding the impact this new medium will have on community life, and the cultural processes associated with traditional art forms that depended almost entirely on community life and interactions. He also expresses his concerns regarding the loss of "cultural roots" and practices in the wake of this march towards industrialisation (Segal: 34). He feels a sense of deep anxiety in the development of the Indian education system along western lines and the impact this would have on the already "dwindling folk arts" (Segal: 34).

Tanvir concludes his essay by sharing his experience of organizing the first "two-week Workshop" on *Nacha* – a traditional performance form from Chhattisgarh" (Segal: 39). The workshop, as he states, was production-oriented. The outcome was an improvised play that was presented in the *Nacha* form. He mentions that the production that borrows its title from an old proverb and becomes a powerful instrument of critique and social satire (Segal: 40). Tanvir also stresses the versatility and adaptability of this form. Once all the participants were familiar enough with the form, the rest was primarily improvisational.

A situation was discussed and developed, its characters were evolved and fixed, the roles were distributed to match the characters, and the rest was all improvisation. The dialogues got crystallised through rehearsals, and songs were altered or rewritten to suit the situation whenever necessary. The result was an entertaining musical comedy about a rich old man marrying a young girl and in the end losing her to a poor but clever young rogue, her lover. (Segal: 40)

The point being emphasized here is not just the versatility of the form itself, but also the impact this kind of an open structure has on the content and the final production. Being a primarily oral form, *Nacha* is highly adaptable. It can range from entertainment and slap-stick comedy routines to serious and socially conscious drama. It allows for the performers to modify or change the content to suit the needs of the performance and the audience. All of Tanvir's approaches in his work with *Naya Theatre* were completely alien to the urban Indian theatres he evoked earlier on in this essay. Given his association with the IPTA and the theatre of social critique it practiced, it is possible to understand the allure and the vast possibilities he finds in a form like *Nacha*. These features

become mainstays in all of Tanvir's *Naya Theatre* productions. *Zehreli Hawa* (adapted from Canadian playwright Rahul Varma's *Bhopal*), captures the horrors of the Bhopal Gas Tragedy of 1984 involving the Union Carbide India Limited factory where a gas leak exposed over 500,000 people to Methyl Isocyanate and other poisonous gases, killing many and permanently debilitating even more. The play, however, goes beyond a mere portrayal of the horrors of the tragedy and functions as a harsh indictment of the authorities and functionaries who allowed a tragedy of such magnitude to happen and were refusing to take the appropriate measures to account for it. *Charandas Chor*, his first major success, was also a strong social and political satire.

It is no doubt true that the IPTA had had strong political allegiances with the Indian Left, but to view these revivals of Indian folk theatres, especially in Tanvir's case, as only a furthering of political agendas and ideological propaganda would be wholly imprecise. Tanvir's revival of folk theatres is tied to his vision of Indian theatres. His vision of a modern Indian theatre is one that is not only firmly rooted in the performative traditions closest to the Indian masses, but also one that is culturally, socially and politically aware of its surroundings. His endeavours were based on the premise that the "folk" aesthetic was the source of India's most vibrant artistic expressions. It is this vibrancy that allows theatre to realise its full potential as an active and living part of the society and culture from which it stems. It is exactly this vibrancy that Tanvir found sorely lacking in western-inspired urban Indian theatres. It was this vibrant liveliness that would allow theatre, especially in the case of plays like *Zehreli Hawa*, to take on the dimensions of activism.

If we consider Harishchandra and Tanvir as exemplary of two phases in the history of modern Indian theatres, an idea of the kind of historiography I define at the start of this essay begins to emerge. It is a history that traverses many stages, each comprising a diverse set of responses to the conditions and postconditions of colonization. One arrives at an understanding of these historical processes as being simultaneously diachronic and synchronic at every juncture; a modernity that Indian comparatist Nabaneeta Dev Sen, has characterized as a cohabitation of, "the ancient, medieval and the ultra-modern all within the reach of one another" (Dev Sen: 101). Like Tanvir, Dev Sen also argues for an opening-up of the conceptions of national literature and



culture. In her essay, “The Concept of Indian Literature: Today”, she states that “literature” in India was the domain of only the “literate”, who comprised only a miniscule 30% of the entire country’s population (Dev Sen: 106). Therefore, any conception of a “national literature” that did not take into account the diverse corpus of oratures in the various Indian languages would per force be incomplete (Dev Sen: 107). It is also equally important to acknowledge that these divers cultural expressions were not relics of a time gone by, but rather living parts of the nation’s cultural milieu.

It is such a contemporaneous cohabitation of temporalities and localities that “being in the world” within a postcolonial context such as India constantly navigates. The process of inhabiting such pluralities of history, language, literature and culture is one of functional complexities that are irreducible to a dialogic or dialectic reasoning. Modernity in India and, by extension, modern Indian theatres, are not entirely reducible to a hybridity wherein an encounter between the pre-colonial pre-modern and colonial modernity gives rise to a third stage or hybrid space. The location of modernity in India, lay neither in mimicry, ambivalence nor in hybridity. To return the earlier cited postulations of Sisir Kumar Das and Amiya Dev, modernities in Indian languages and cultures, were less about the impacts and influences from the West, and more about the reception of European modernities within Indian language literatures and cultures. The literary and cultural modernisms in India can be seen as a “quest for relevance” in a rapidly changing reality, in both colonial and postcolonial times. Although the story of modern Indian theatres may have started with the establishing of playhouses in colonial urban centres for the entertainment of British civil servants, regional language theatres in India soon became institutions in their own right, and very early on in their histories started to search for an idiom to express a unique national, linguistic and cultural character and heritage. One cannot deny the existence of approaches that “aped the west”, or ones like Karnad’s that aimed for a harmonious syncretism. Mimicry and attempts to fashion a hybrid reality conducive to subjectivities that were seemingly split between two cultural realms, like those encountered in Karnad or Bhabha, are just as much part of the processes of “rupture” and “renovation” identified by Dev. Like other approaches within the practices of

modernity and modern theatres in India, they form fractals within the larger geometry of history and culture in India.

Therefore, when one makes the case that the onset of modernity and the cultural institutions of Indian modernities were catalysed by colonial contact, the sources for such modernisms and their institutions represent a plurality that is irreducible to the grand designs of colonial modernity or classical antiquity. Read against the context of Dev Sen's comment regarding the contemporaneous cohabitation of multiple historical and cultural temporalities within a single reality, such pluralities take on an even deeper significance in the history of modern Indian theatres. Looking for historiographical potential within such a frame, provides newer and more nuanced ways of understanding the processes and processualities operational within categories such as postcolonial modern Indian theatre. Such an approach to understanding postcolonial realities points towards an end to conflicting cyclical ontologies of influence and reception. It accords due respect to the burdens of memory, while also allowing the muses of forgiveness their renewals of song.

### Works Cited

- Ahmad, Aijaz. "Post-Colonial Theory and the Post-Condition". *The Socialist Register* 33 (1997): 353–381.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Dalmiya, Vasudha. *Poetics, Plays, and Performances: The Politics of Modern Indian Theatre*. New Delhi: Oxford University Press, 2006.
- Das, Sisir Kumar. *A History of Indian Literature 1800–1910 Western Impact: Indian Response*. New Delhi: Sahitya Akademi, 2006a.
- . *A History of Indian Literature 1911–1956 Struggle for Freedom: Triumph and Tragedy*. New Delhi: Sahitya Akademi, 2006b.
- . "Shakespeare in Indian Languages." *The Jadavpur Journal of Comparative Literature* 36 (1998–99): 111–136.
- Dev, Amiya. *The Idea of Comparative Literature in India*. Calcutta: Papyrus, 1984.

- , "Towards and Intercultural View of the Lyric". *The Renewal of Song Renovation in Lyric Conception and Practice*. Eds. Earl Miner, Amiya Dev. Calcutta: Seagull Books, 2000. 144–151.
- Dev Sen, Nabaneeta. "The Concept of Indian Literature: Today." *The Jadavpur Journal of Comparative Literature* 16–17 (1978–1979): 97–106.
- Ghosh, Manomohan. *The Natyashastra: Ascribed to Bharata-Muni Volume II*. Calcutta: Manisha Granthalaya Pvt. Ltd., 1995.
- Kabatchnik, Amnon. *Blood on the Satge, 480 BC to 1600 AD*. Lanham: Rowman and Littlefield, 2014.
- Karnad, Girish. "Theatre in India." *Daedalus* 118.4, Another India (Fall, 1989): 330–352. JSTOR, Accessed: 16/05/2018. Web.
- Mukherjee, Sushil Kumar. *The Story of the Calcutta Theatres, 1753–1980*. Calcutta: K. P. Bagchi and Company, 1982.
- Sarcar, Pabitra. "Jatra: The Popular Traditional Theatre of Bengal." *Journal of South Asian Literature* 10.2/4, THEATRE IN INDIA (Winter, Spring, Summer 1975): 87–107. JSTOR, Accessed: 16/05/2018. Web.
- Segal, Zohra. "Theatre and Activism in the 1940s." *India International Centre Quarterly* 24. 2/3. Crossing Boundaries (Monsoon 1997): 31–39. <http://www.jstor.org/stable/i23005424> [accessed: 20.01.2015].
- Sen, Sukumar. *History of Bengali Literature*. New Delhi: Sahitya Akademic Print, 1971.
- Soyinka, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: The Cambridge University Press, 1976.
- Tanvir, Habib. "Theatre Is in the Villages." *Social Scientist*, 2.10 (May, 1974): 32–41. JSTOR [accessed: 20.01.2015].
- Thapar, Romila. "Reflections on Nationalism and History". Romila Thapar, A. G. Noorani, Sadanand Menon. *On Nationalism*. New Delhi: Aleph Book Company, 2016.

## Questions of Modernity and Postcoloniality in Modern Indian Theatres: Problems and Sources

### Summary

This essay seeks to address both the category and phenomenon of modern Indian theatres. While the rise of the theatre in India was tied to the cultural forces of colonization, however, very early on in the history of Indian language theatres, we see practitioners struggling to define for themselves and for their audiences a sense of identity in both modernity and nationality. In the years following India's independence from British dominion, the need for a national identity becomes more pressing. Such articulations of what it means to be "Indian", manifest in the theatre, literature, and the various cultural discourses of the time. However, though a unity was sought in an independent nationhood, the inherent pluralities in a multilingual and multicultural context like India could not be ignored, in crafting this discourse of nationhood. In this study, I wish to, therefore, contextualize conversations around the history of modern Indian theatres within such a longer history of pluralistic responses to colonially mediated modernity and the quest for a modern national identity. I have hence, in my study, chosen to focus on two Indian playwrights, Bharatendu Harishchandra (1850–1885) and Habib Tanvir (1923–2009). Harishchandra's career ends well before India's independence in 1947, while Tanvir represents the first generation of playwrights who came of age in a nascent nationhood. Borrowing from Indian Comparatist Sisir Kumar Das' theorizations on the phases of Indian modernities in his *A History of Indian Literature* (1991), I explore Tanvir's and Harishchandra's views on theatre as indicative of distinct phases in the history of Indian modernities, and thereby hoping to arrive at a less linear and more pluralistic view of the history of modern Indian theatres.

**Keywords:** comparative literature, Indian theatres, multilingualism, multiculturalism, Bharatendu Harishchandra, Habib Tanvir

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, teatry hinduskie, wielojęzyczność, wielokulturowość, Bharatendu Harishchandra, Habib Tanvir

## IV

Intersemiotyczność i intermedialność

Intersemiotics and Intermediality



Katarzyna Kucia  
Uniwersytet Jagielloński

**Figura kenozy w literaturze i muzyce.  
Przypadek oratorium *La Passion de Simone* Kaiji Saariaho**

Libretto, oprócz tego, że oznacza tworzywo słowne przedstawienia muzycznego, jakim jest opera lub oratorium, etymologicznie oznacza po prostu książeczkę. Utwór *La Passion de Simone*, choć opowiada o niespokojnym życiu francuskiej filozofki Simone Weil oraz jej wielkich ideach, powstał głównie na podstawie książki o niewielkiej objętości, zatytułowanej *La pesanteur et la grâce* (Weil, 1947)<sup>1</sup>. Publikacja ta stanowi wybór rozproszonych myśli Weil, dokonany przez Gustave'a Thibona w cztery lata po śmierci autorki – esencję zapisywanych przez 10 lat na tysiącach stron notatek (Weil, 1991). Zbiór ten jest pierwszą opublikowaną książką francuskiej filozofki i często pierwszą lekturą zainteresowanych jej myślą. Tę właśnie książeczkę, jedyną spośród innych dzieł myślicielki, przetłumaczoną w 1957 roku na język fiński (Weil, 1957), zabrała ze sobą w podróż w 1981 roku na zagraniczne studia muzyczne do Fryburga Bryzgowijskiego fińska kompozytorka Kaija Saariaho, na wiele lat przed powstaniem *La Passion de Simone*. Młoda artystka nie poprzestała jednak na *La pesanteur et la grâce*, która, obok lektur Virginii Woolf, Anaïs Nin i wielu innych poetów, okazała się być formotwórcza dla zbudowania własnej tożsamości twórczej. Po przeprowadzeniu

---

<sup>1</sup> Pisarz, Amin Maalouf, napisał libretto także w oparciu o następujące publikacje wydane przez domy wydawnicze Gallimard i Plon (Maalouf: 7): *Leçons de philosophie* (Weil, 1959), *La connaissance surnaturelle* (Weil, 1950); *Écrits historiques et politiques*, vol. 1–2 (Weil, 1960); *Œuvres complètes*, t. VI, vol. 3 (Weil, 2002).

się do Francji w roku 1982 Saariaho kontynuowała zgłębianie biografii i pism Weil w języku oryginału. Po wielu latach, a dokładnie w 2000 roku, w trakcie prób do wystawienia swojej najslynniejszej opery *L'Amour de loin* w Salzburgu, okazało się, że reżyser przedstawienia, Peter Sellars, jest także oddanym czytelnikiem francuskiej filozofki. Przekonany o tym, że autor libretta *L'Amour de loin*, Amin Maalouf, napisał je z inspiracji weilowskiej, przyniósł ze sobą kilka książek Weil. Ostatecznie wyszło na jaw, że pisarz w tamtym czasie zupełnie jej nie znał. Jednak dzięki temu wydarzeniu, kompozytorka i reżyser odkryli, że łączy ich zainteresowanie tą samą postacią. Sellars zgłębiał myśl i działalność polityczną Weil, Saariaho z kolei wnikliwe analizy pojęć abstrakcyjno-matematycznych oraz zagadnień związanych z duchowością. Z owego zbiegu okoliczności wysnuwał się stopniowo pomysł stworzenia dzieła inspirowanego filozofią i postacią Weil – tak istotną zarówno dla Saariaho, jak i Sellarsa. Kiedy reżyser objął stanowisko dyrektora festiwalu New Crowned Hope w Wiedniu, pomysł wystawienia dzieła poświęconego autorce *La pesanteur et la grâce* zaczął przybierać kształt realnego przedsięwzięcia. Ostatecznie Sellars zaproponował Saariaho skomponowanie utworu w 2004 roku, podczas gdy pracowała intensywnie nad inną operą, *Adrianą Mater*. Kilka dni po ukończeniu partytury wspomnianego utworu (2 marca 2005 r.) (Saariaho, 2013: 250) zaczęły powstawać pierwsze szkice oratorium (Saariaho, 2013: 325). Ze względu na trwające w tym czasie próby do wystawienia *Adriany Mater*, Saariaho – z powodu ogromu pracy – skłaniała się ku wizji skomponowania dzieła o znamionach niescenicznych. Sellars wystąpił jednak z propozycją doangażowania tancerza. Początkowo kompozytorka oponowała z uwagi na pierwotny zamiysł utworu, w którym przeciwstawione i zdialogizowane w sposób ascetyczny byłyby tylko dwa elementy: śpiew sopranu i operowanie światłem, potem jednak przystała na sugestię reżysera. Napisanie libretta z „libretta” oraz innych pism Weil powierzono Aminowi Maaloufowi. Pokaz premierowy miał miejsce podczas wspomnianego festiwalu 26 listopada 2006 roku (Saariaho, 2013: 251).

*La Passion de Simone* tworzy piętnaście stacji na wzór nabożeństwa drogi krzyżowej. Tego rodzaju forma muzyczna ma proveniencję późnoromantyczną, w wersji wokalnie-instrumentalnej pojawia się w Lisztowskiej *Via crucis*, zaś w czysto instrumentalnej w cyklu organowym z 1932 roku Marcela Duprégo



zatytułowanym *Le Chemin de la Croix*. Każda część oratorium, czy też opery<sup>2</sup>, skontrastowana pod względem formy i charakteru, opowiada o wybranym momencie życia filozofki oraz trawestuje pewne idee zaczerpnięte z jej pism. Najistotniejszą funkcję w utworze sprawuje głos sopranowy, który pełni jednocześnie rolę narratora, jak również wciela się w świat wewnętrzny głównej bohaterki, prowadząc z nią dialog. Narrację muzyczną uzupełniają chór, orkiestra, elektronika oraz dosłowne cytaty z *La pesanteur et la grâce*, zarejestrowane na taśmie przez aktorkę Dominique Blanc. W zamyśle kompozytorki nagrany głos miał być śladem cielesnej obecności filozofki. *La Passion de Simone* zostało skomponowane z myślą o Dawn Upshaw jako odtwórczyni partii sopranowej. Wszechstronność artystki oraz jej profesjonalizm i skromność, jak pisze Saariaho, predestynowały ją do pokazania – bez niepotrzebnych ozdobników, popisów, fioritur, lecz z prostotą – najprawdziwszych i najgłębszych aspektów życia i filozofii Weil. Kompozytorka dedykowała dzieło swoim dzieciom, ale także w pewnym sensie sobie samej. Jak pisała: „Pour moi, cette pièce était l’occasion de réfléchir sur ces thèmes, de transmettre ces réflexions, et de relire Simone Weil en cherchant à comprendre plus en profondeur son oeuvre et son chemin (Saariaho, 2013: 326)<sup>3</sup>.”

Wybór stacji drogi krzyżowej jako formalnego pierwowzoru miał podkreślać chrystologiczny profil ostatnich pism Weil. Chrystus, stając się w pewnym momencie życia filozofki centrum duchowym i intelektualnym, „spaja” tę wszechstronną postać, która na przestrzeni swojego krótkiego życia, dotykała „aż do bólu”, w sposób nicujący intelekt i ciało, kilku wymiarów życia: umysłowego jako filozof i jako zaangażowana działaczka społeczna, fizycznego jako robotnica, duchowego jako mistyczka. Ten niezwykły sojusz tak różnych dziedzin życia, ekstremalna empatia i wrażliwość, sprzęgnięcie całej wiedzy

---

<sup>2</sup> *La Passion de Simone* czerpie zarówno z gatunkowych wzorców oratorium, jak i opery. Statyczność oraz tematyka religijna sytuują dzieło w tradycji oratoryjnej. Jednak wprowadzony przez reżysera, Petera Sellarsa, ruch sceniczny, towarzyszące muzyce wizualne projekcje autorstwa Jeana-Baptiste’a Barrière’a, zbliżają je do gatunku operowego. W 2013 r. powstała kameralna wersja utworu, wystawiona scenicznie w reżyserii Aleksiego Barrière’a i, ponownie, Petera Sellarsa.

<sup>3</sup> „Dla mnie utwór ten był okazją do rozważenia tych tematów na nowo, do przekazania tych refleksji i do ponownego odczytania Simone Weil w poszukiwaniu jeszcze głębszego zrozumienia jej dzieł i jej drogi”. Cytaty – jeśli nie podano inaczej – we własnym przekładzie.

i umiejętności w nieustępliwym poszukiwaniu prawdy o ludzkiej egzystencji były dla Saariaho niezwykle uderzające. Z kolei mariaż pojęć matematycznych, obliczeń, wzorów z sąsiadującymi uwagami o sanskrycie, pitagorejczykach, tragedii greckiej zawartych w notatnikach, służył jednemu celowi: budowaniu drogi do coraz głębszego poznania duchowego. W przeczytanym w młodości *La pesanteur et la grâce* kompozytorka, jak wyznaje, odnalazła swój wewnętrzny autoportret (Saariaho, 2013: 327).

Gdyby z kolei pokusić się o zdefiniowanie ideowego źródła, zasilającego intelektualno-duchowe poszukiwania Simone Weil, trzeba by wskazać koncept kenozy. Niniejszy artykuł jest próbą prześledzenia tego pojęcia i jego odcieni znaczeniowych przedstawionych w muzycznym portrecie filozofki, oratorium *La Passion de Simone* Kaiji Saariaho, w szczególności X części utworu (Saariaho, 2008: 118–127). Obecność wspomnianej idei ma trojaki charakter w dziele, po pierwsze, pośredni, ponieważ kenozą stanowi jeden z najistotniejszych konceptów w filozofii Simone Weil, po drugie, tematyczny, gdyż ujawnia się w tworzywie słownym libretta bezpośrednio w X części, po trzecie, „performatywny” poprzez oddziaływanie figury *kenosis* na formę, fakturę, instrumentację oraz, ostatecznie, rodzaj brzmienia. W przeprowadzonej analizie, interpretacji poddana jest relacja między słowem a muzyką, zbadanie kenotycznych aspektów scenicznego wystawienia – ze względu na złożoność materii i konieczność porównania kilku realizacji – wymagałoby osobnego studium.

W pierwszej kolejności warto pochylić się nad rozumieniem kenozy za proponowanym przez Simone Weil. Choć myślicielka nie poświęciła żadnego artykułu w całości temu zagadnieniu, jego rozproszona obecność prześwieca karty zeszytów pisanych od września 1941 do lipca 1943 roku. Pojęcie *κενωσις* oznacza z greckiego „ogółocenie”, „zrzeczenie się” (Rubinkiewicz: 1345–1346). Po raz pierwszy, w formie czasownikowej *εκενωσεν*, w odniesieniu do inkarnacji Jezusa Chrystusa, pojawia się w Liście do Filipian św. Pawła: „Istniejąc w postaci Bożej, nie skorzystał ze sposobności, aby na równi być z Bogiem, lecz ogłosił (*εκενωσεν*) samego siebie, przyjąwszy postać sługi, stając się podobnym do ludzi. A w zewnętrznej postaci uznany za człowieka, uniżył samego siebie, stając się posłusznym aż do śmierci – i to śmierci krzyżowej” (Flp 2, 5–8). Tak rozumiana kenozą staje się osnową myśli etycznej, estetycznej, ontologicznej i epistemologicznej Weil. Filozofka rzadko używa tego pojęcia wprost, funkcjonuje ono

raczej jako podskórny impuls intelektualny. Bezpośrednio odwołuje się do niego w VI zeszytcie notatek, datowanym na okres między grudniem 1941 a końcem stycznia 1942 (Weil, 1997: 301–303). Swoją uwagę w tej części zapisków kieruje ku lekturze Nowego Testamentu – Ewangelii, Apokalipsy oraz w szczególności listów św. Pawła, tłumacząc z greki i rozważając prawie każde słowo z osobna. Przepisuje w notatkach fragmenty greckiego oryginału Apostoła Narodów, następnie je tłumaczy i brulionowo komentuje w bardzo zwięzły sposób. Najczęściej podsumowuje sens przywołanych słów w jednym zdaniu lub wyciąga przed nawias jedną sentencję, ponownie ją cytując. Podkreśla interesujące ją sformułowania lub pojedyncze słowa, kreśli pionowe linie przy wybranych akapitach, stawia znaki zapytania. Forma zapisków pozwala zrekonstruować ruch myśli, proces budowania własnej postawy intelektualnej wobec Pawłowych tekstów, ale przede wszystkim – mimo zewnętrznego chaosu – prowadzi uwagę czytelników poprzez kolaż wybranych cytacji, jak malarz oko widza, ku logice procesu kenotycznego przemienienia, omawiając jego poszczególne etapy w konkretnej kolejności. Swoje notatki zaczyna od zacytowania fragmentów z Listu św. Pawła do Hebrajczyków, gdzie mowa o wierze i jej jedności ze sprawiedliwością (Hb 11–12), następnie rozważa tajemnicę „zamieszkania” Chrystusa w człowieku. Kiedy to staje się możliwe, podmiot poznaje miłość, „która przekracza wszelką wiedzę” (Ef 3, 16–13). Kolejny etap medytacji to fragment z Listu do Rzymian, w którym św. Paweł nakazuje przyobleczenie się w nowego człowieka (Ef 4, 24), który z mocy łaski dostrzega i przyjmuje prawo Boże jako naturalne. Jest ono w nim zakorzenione, wypełnia je w sposób bezpośredni, wynika ono z przemiany serca, a nie z woli podążania za prawem. „*Revêtir le nouvel homme. Changement dans la chair, puisque auparavant «une autre loi était dans mes membres»*” (Weil, 1997: 301)<sup>4</sup>.

Kulminacyjnym punktem rozważań poświęconych kenozji w VI zeszytcie jest przywołanie hymnu z Listu św. Pawła do Filipian (Flp 2, 5–10, 13) w greckim oryginale z uwagami w języku francuskim w nawiasach, a następnie we własnym tłumaczeniu<sup>5</sup>:

---

<sup>4</sup> „Przyodziać nowego człowieka. Zmiana w cieło, ponieważ poprzednio «inne prawo było w moich członkach»”. Por. Rz 7, 23.

<sup>5</sup> Dla przejrzystości dodaję te same, „nawiasowe” komentarze w przekładzie francuskim i następnie w polskiej wersji zamieszczonej w przypisie.

Ος εν μορφη θεου υπαρχων (ayant pour substance l'essence divine) ουχ αρπαγμαν (butin, propriété) ηγησατο το εινα ισα θεω αλλα αλλ εαυτον εκεινωσεν μορφην δουλου λαβων (il s'est vidé prenant l'essence d'un esclave) εν ομοιωματι ανθρωπων γενομενος και σχηματι ευρεθεις ως ανθρωπος εταπεινωσεν εαυτον γενομενος υπηκοος μεχρι θανατου θανατου δε σταυρου (Il s'est abaissé en se faisant obéissant jusqu'à la mort, à la mort sur la croix). Διο και ο θεος αυτον υπερυψωσεν. C'est pour cela que Dieu l'a élevé – [...]παν γονυ καμψη επουρανιων και επιγειων και καταχθονιων – enfers?

ο θεος [...] εστιν ο ενεργων εν υμιν και το θελειν και το ενεργειν.

„Lui qui est de condition divine (ayant pour substance l'essence divine) n'a pas considéré comme une proie à saisir (butin, propriété) d'être l'égal de Dieu. Mais il s'est dépouillé prenant la condition de serviteur (il s'est *vidé* prenant l'essence d'un esclave), devenant semblable aux hommes, et reconnu à son aspect comme un homme, il s'est abaissé, devenant obéissant jusqu'à la mort, à la mort sur la croix. (Il s'est abaissé en se faisant obéissant jusqu'à la mort, à la mort sur la croix). C'est pourquoi Dieu l'a souverainement élevé (c'est pour cela que Dieu l'a élevé) [...] afin qu'au nom de Jésus tout genou fléchisse, dans les cieux, sur la terre et sous la terre” (Flp 2, 5–10) – enfers?

Car c'est Dieu qui fait en vous le vouloir et le faire (Flp 2, 13) (Weil, 1997: 302)<sup>6</sup>.

W notatkach następuję krótki komentarz z odwołaniem do ostatnich słów Chrystusa na krzyżu: «Eli, Eli, lema sabachthani?» (Mt 27, 46), które Weil przywołuje w nawiasie – „ojcze mój...”: „Dieu opère en vous le vouloir et l'opération. Dieu exécute en vous le vouloir et l'exécution. Le Christ s'est *vidé* de sa nature divine et a pris celle d'un – nous esclave. Il s'est abaissé jusqu'à la croix – jusqu'à la séparation d'avec Dieu (mon père...). Comment devons-nous l'imiter?” (Weil, 1997: 302)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> „On, który jest kondycją boskiej (mając za substancję istotę boską) nie uważał za ofiarę do zdobycia (zdobycz, własność) bycie równym Bogu. Ale pozbawił się tego, przyjmując dolę służi (*opróżnił się* całkowicie, przyjmując istotę niewolnika), stając się podobnym do ludzi, i z wyglądu także rozpoznany jako człowiek, unizył się, stając się posłusznym do śmierci, aż do śmierci na krzyżu. (Unizył się, będąc posłusznym do śmierci, do śmierci na krzyżu). Dlatego Bóg Go wywyższył suwerenną decyzją (dlatego Bóg Go wywyższył) [...], aby na imię Jezusa ugięło się każde kolano, w niebie, na ziemi i pod ziemią” – piekło?

“Gdyż to Bóg uczynił w was wolę i działanie”.

<sup>7</sup> „Bóg działa w was wolą i działaniem. Bóg wykonuje w was wolę i wykonanie. Chrystus pozbawił się natury boskiej i przyjął naturę jednego z nas – niewolników. I unizył się aż do krzyża – aż do oddzielenia od Boga (ojcze mój...). Jak powinniśmy go naśladować?”.

Oprócz krótkich komentarzy w nawiasach, podkreślenia w tekście słowa „vidé” oraz kończącego akapit pytania „Comment devons-nous l’imiter”? tuż pod tekstem nie odnajdujemy żadnego omówienia. Pojawiają się za to kolejne cytowania ze św. Pawła, poruszające wątek Chrystusa jako obrazu „Boga niewidzialnego” (Kol 1, 15) i pośrednika, oraz kwestia pełni boskości objawionej w ciele Syna (Kol 2, 9). Wybrane cytaty zdradzają kierunek medytacji Weil, począwszy od wiary, która staje się warunkiem obecności Chrystusa w człowieku, poprzez ogołocenie się ze „starego człowieka”, a przyobleczenie w nowego, aż po imperatyw naśladowania boskiego gestu kenozy.

Ten zapisany w notatkach ślad medytacji odbija się echem dopiero kilkadziesiąt stron dalej (Weil, 1997: 371). Wówczas po raz pierwszy na kartach pism Weil pojawia się pojęcie dekreacji: centralnej i najbardziej złożonej idei, z której koncentrycznie rozchodzą się, i w starciu z którą przyjmują swoją postać postulaty ontologiczne, epistemologiczne, etyczne i estetyczne. Pojęcie dekreacji<sup>8</sup> jest przełożeniem boskiego przeżycia kenozy na grunt ludzkiego doświadczenia. W odróżnieniu od podobnie brzmiącej destrukcji, polega ona na tym, aby: „(...) faire passer du créé dans l’incréé. Destruction: faire passer du créé dans le néant. Ersatz coupable de la décréation” (Weil, 1947: 42)<sup>9</sup>. Innymi słowy, działanie dekreacyjne jest swoistą kreacją, funkcjonującą *à rebours*. Dekreację legitymizuje – zdaniem Weil – biblijny opis człowieka jako istoty stworzonej

---

<sup>8</sup> De-kreacja, czy też dekreacja, jako neologizm występuje po raz pierwszy u Charlesa Pégu’ego. Otrzymuje jednak w jego tekstach zupełnie inne znaczenie. Pojawia się również w innym otoczeniu semantycznym u Gabriela Bounoure’a w artykule poświęconym Pierre’owi Reverdy’emu (Little: 25). Rolf Kühn w artykule *Le Monde comme texte. Perspective herméneutique chez Simone Weil* opublikowanym na łamach *Revue de Sciences Philosophiques et Théologique*, odnotował, że termin ten funkcjonuje także w tekstach Denisa de Rougemonta, Maurice’a Blanchota, Simone Breton i Paula Ricoeura. Autor przeprowadza analizę porównawczą dekreacji z wątkami obecnymi w myśli Julesa Lagneau, którego Weil z pewnością znała, a także odkrywa nić semantycznego pokrewieństwa z Gastona Bachelarda *déréalization*, dekonstrukcją, Julesa Monchanin’a *décentration* i Michela Deguy’ego *désignification*. Pojęciowych antenatów weilowskiej dekreacji nie brak również w literaturze niemieckiej, przede wszystkim w Eckharta idei *Entwerdung*, Johanna Gottlieba Fichtego *Enddisparatmachung*. Pewne podobieństwa łączą dekreację również z Petera Ludwiga Bergera *Eng-Entfremdung* i Viktora Frankla *Dereflection* (Kühn: 509–530).

<sup>9</sup> „(...) sprawić, że przechodzi się od tego, co stworzone, do tego, co przed-stworzone. Destrukcja: sprawić, że przechodzi się od tego, co stworzone, do nicości. Występna namiastka de-kreacji” (Weil, 1991: 119).

na „obraz i podobieństwo Boga”. Dla francuskiej filozof Bóg najpełniej objawił swoją naturę miłości w dwóch momentach: w akcie stwórczym i ukrzyżowaniu. Aby powołać świat do istnienia, Bóg musiał zrezygnować z bycia wszystkim i ze swojej wszechpotężności na rzecz egzystencji stworzenia<sup>10</sup>.

La Création est de la part de Dieu un acte non pas d'expansion de soi, mais de retrait, de renoncement. Dieu et toutes les créatures, cela est moins que Dieu seul. Dieu a accepté cette diminution. Il a vidé de soi une partie de l'être. [...] Dieu a permis d'exister à des choses autres que Lui et valant infiniment moins que Lui. Il s'est par l'acte créateur nié lui-même, comme le Christ nous a prescrit de nous nier nous-mêmes. Dieu s'est nié en notre faveur pour nous donner la possibilité de nous nier pour Lui. Cette réponse, cet écho, qu'il dépend de nous de refuser, est la seule justification possible à la folie d'amour de l'acte créateur (Weil, 1966: 98)<sup>11</sup>.

Wycofanie się jest w tym znaczeniu działaniem powodowanym miłością, gdyż stworzenie – zdaniem Weil – mogłoby się „spalić” w konfrontacji z Bogiem: „Sa présence leur ôterait l'être comme la flamme tue un papillon” (Weil, 1962: 35)<sup>12</sup>.

Ukrzyżowanie z kolei – jako forma miłości objawiona w doskonałym posłuszeństwie Syna względem Ojca i daru złożonego z własnego życia – jest wydarzeniem paralelnym. Pokazuje asymetryczną – wynikającą z porządku świata po wycofaniu się Boga – relację pomiędzy ekspansywnym stworzeniem a ukrytym Stwórcą, zderzenia i zamiany całej mocy zła w absolutne dobro. Ukrzyżowanie jest nie tylko spotkaniem tych dwóch sił, ale także aktem negacji

---

<sup>10</sup> Widoczne jest tutaj podobieństwo myśli Weil do koncepcji Izaaka Lurii (*tsim-tsum*). Zwrócili na nie uwagę m.in.: Miklós Vetö (Vetö: 166), Władimir Rabi (Rabi: 141–154), Richard A. Freund (Freund: 289–295), Thomas R. Nevin (Nevin: 249–250, 253), Dorothee Beyer (Beyer).

<sup>11</sup> „Ze strony Boga stwarzanie nie jest aktem ekspansji samego Siebie, lecz ograniczeniem, wyrzeczeniem. Bóg wraz ze wszystkimi jego stworzeniami jest mniejszy od samego Boga. Bóg przyjął to zmniejszenie. Opróżnił część własnego bytu z siebie. [...] Bóg pozwolił na istnienie rzeczom różnym od Niego i nieskończenie mniej wartościowym od Niego. Przez ten stwórczy akt zaparł się samego Siebie, jak Chrystus, który powiedział nam, żebyśmy się zaparli samych siebie. Bóg zaparł się samego siebie, aby dać nam możliwość zaparcia się samych siebie dla Niego. Ta odpowiedź, to echo, które zależy od naszego zrzeczenia się, to jedyne możliwe uzasadnienie dla szaleństwa miłości aktu stwórczego”.

<sup>12</sup> „Jego obecność zgasiłaby je, jak ogień gasi ćmę” (Weil, 1988: 45).

do naśladowania, w którym Chrystus, jako człowiek, odpowiada na abdykację Boga. Naoczną komplementarność obu wydarzeń – stworzenia i ukrzyżowania – co może wydawać się nieco zaskakujące, Weil odnajduje w pismach Platona o stworzeniu świata – *universum* zbudowanego na podstawie figury krzyża (Weil, 1951b: 27–28). Stąd człowiek, jako część stworzenia, powołany do życia na obraz i podobieństwo Boga, powinien dążyć do tego, by stać się jak „Bóg ukrzyżowany” (Weil, 1997: 308). Drogą, prowadzącą do tego celu, jest dla Weil dekreacja – wieczna aktualizacja procesu stwarzania na wzór Boga.

Pojęcie dekreacji pojawia się u francuskiej filozofki w powiązaniu z wieloma wątkami. Jednak dla przejrzystości wywodu zacznę od zrekapitulowania uwag dotyczących podmiotowości, która – dla Weil – ostatecznie krystalizuje się w dialektyce kreacji i dekreacji. W akcie stwórczym wycofanie się absolutnego dobra poskutkowało powstaniem pewnego rodzaju pustki w istotach stworzonych. Stanowi ona naturalną konsekwencję i cenę za istnienie. O jej obecności – zdaniem myślicielki – świadczy nienasycone pragnienie, które warunkuje egzystencję człowieka. Pustka jest doświadczana jako stan asymetrii i stałej – paradoksalnie ujmując – chwiejności. Jako że egzystencja w takim położeniu wydaje się niemożliwa do udźwignięcia, zgodnie z wrodzoną potrzebą stabilizacji i bezpieczeństwa, istota stworzona podejmuje wszelkiego rodzaju przedsięwzięcia kompensacyjne, pozostające jednak – według Weil – wyłącznie w dziedzinie fantazji (Rozelle-Stone, Stone: 70–71)<sup>13</sup>. Wszystkie próby przywrócenia równowagi i dążenie do kompletności są pozorne, bowiem w założeniu zasadzają się na błędnym rozpoznaniu kondycji człowieka jako instancji będącej w mocy interweniowania w stan pustki. „La misère de l’homme – jak pisze Weil – consiste en ce qu’il n’est pas Dieu” (Weil, 1997: 335)<sup>14</sup>. Zdaniem autorki *Świadomości nadprzyrodzonej* (Weil, 1999b), jesteśmy ukonstytuowani z pustki,

---

<sup>13</sup> Weil pisze: „La vie telle qu’elle est faite aux hommes n’est supportable que par le mensonge. Ceux qui refusent le mensonge et préfèrent savoir que la vie est intolérable, sans pourtant se révolter contre le sort, finissent par recevoir du dehors, d’un heu situé hors du temps, quelque chose qui permet d’accepter la vie telle qu’elle est” (Weil, 1962: 14) („Życie, jakie zostało uczynione dla ludzi, jest możliwe do zniesienia tylko dzięki kłamstwu. Ludzie, którzy kłamstwu się sprzeciwiają i wolą wiedzieć, że życie jest nie do zniesienia – nie buntując się jednak przeciw losowi, otrzymują w końcu z zewnątrz, z miejsca położonego poza czasem coś, co pozwala im przyjąć życie takim, jakim jest”) (Weil, 1990: 43).

<sup>14</sup> „Nędza człowieka polega na jego zapomnieniu, że nie jest jak Bóg”.

a więc wszelkie sprzeniewierzenie się temu jest rodzajem ingerencji na poziomie działań stwórczych. Weil mogła zaczerpnąć tę ideę od Pascala, u którego pojawia się pojęcie „dywersji” – odwracania uwagi od własnych ograniczeń. Autor *Mysli* pisze, że każdy człowiek ucieka przed spotkaniem z samym sobą, stąd m.in. lęk przed więzieniem, naocznym rozpoznaniem swoich granic, i pragnienie bycia królem (symbol sprawowania władzy), którego się zabawia, by nie miał szansy poddać się dramatowi autorefleksji (Pascal: 38–39).

Jeśli przełożyć kategorie Weilowskiej pustki na język psychoanalizy, byłyby to – jak sugerują autorzy monografii poświęconej Weil (Rozelle-Stone, Stone: 71–72) – energia popędu, który, znajdując różne ujścia w nieprzerwanym przechodzeniu od obiektu niedostępnego do obiektu zastępczego, pozostaje tylko chwilowo zaspokojony<sup>15</sup>. O ile dla Freuda sublimacja jest naturalnym mechanizmem obronnym i warunkiem *sine qua non* równowagi psychicznej w życiu, które – jak pisał w *Civilization and its Discontents* – okazuje się za trudne, by zaakceptować je bez „środków uśmierzających”, w postaci substytucji, odbiegania od rzeczywistości i farmakologii (Freud: 728), o tyle dla Weil poczucie braku wydaje się nie tyle nienaturalne, co nadnaturalne i wielce pożądane. Wszelkiego rodzaju kompensacje – pozostające według Weil na poziomie nierealności – przyczyniają się do zakłamania prawdziwego statusu istoty stworzonej. To kłamstwo z kolei prowadzi do agresywnej ekspansji *ego*, które staje się opresywne wobec egzystencji innych istot z uzurpacją prawa do podejmowania ostatecznych decyzji. Dzieje się tak szczególnie wówczas, kiedy jednostka zostaje wystawiona na cierpienie lub nieszczęście. W momencie granicznej formy tego doświadczenia, uczucia absolutnej bezsilności, istota stworzona wykazuje proporcjonalnie większą podatność na iluzję pocieszenia w postaci nagrody lub zemsty. Pozornie przynosząca ulgę próba wyrzucenia z siebie cierpienia, a więc projektowania go na świat, jest źródłem zła. Opiera się wyłącznie na wiecznym przenoszeniu pustki z jednej istoty na inną – „mnożeniem własnej nędzy, którą nosimy w sobie” (Weil, 1947: 86).

---

<sup>15</sup> Weil notuje: „Il suffit de se représenter tous ses désirs satisfaits. Au bout de quelque temps, on serait insatisfait. On voudrait autre chose, et on serait malheureux de ne pas savoir quoi vouloir” (Weil, 1962: 14) („Wystarczy wyobrazić sobie spełnienie wszystkich swoich pragnień. Po pewnym czasie byłibyśmy niezadowoleni, chcielibyśmy czegoś innego i w końcu stali się nieszczęśliwi, nie wiedząc, czego pragniemy”) (Weil, 1990: 43).



Ekspansja *ego*, jako efektu trwania w iluzji, wyraża się już na poziomie języka. Francuska filozofka powiada, że istota stworzona posługuje się mową, której początkiem jest „ja”. Mówienie „ja” – podstawowa czynność metafizyczna – jest nieodłączną cechą każdego człowieka funkcjonującego w opuszczonym przez Boga świecie. „Le péché en moi dit «je». À corriger. «Je» ne fais pas que  $7 + 8 = 15$ ; par une fausse addition «je» fais, en un sens, que  $7 + 8 = 16$ . Mais tant que je suis dans l’erreur, je dis seulement:  $7 + 8 = 16$ ” (Weil, 1997: 291)<sup>16</sup>. Perspektywa „ja” jest każdorazowym wyrazem pragnienia istnienia i utwierdzaniem się istoty ludzkiej w przekonaniu o własnej boskości, która ostatecznie została darowana jako coś, z czego – podobnie jak Bóg – trzeba się ogołocić. „Dieu s’est vidé de sa divinité et nous a emplis d’une fausse divinité. Vidons-nous d’elle. Cet acte est la fin de l’acte qui nous a créés” (Weil, 2006: 184)<sup>17</sup>. W innym miejscu Weil pisze: „Dieu a revêtu l’homme. L’homme doit se remettre nu” (Weil, 1997: 377)<sup>18</sup>; „Dieu nous a revêtus d’une personnalité – *ce que* nous sommes – afin que nous nous en dévêtions” (Weil, 1997: 382)<sup>19</sup>. Ponadto, pragnienie egzystencji pojmowanej w ten sposób – według filozofki – sprawia, że Bóg traci swoją integralność – dosłownie „rozpada się na kawałki”, a także rozprasza równoległe istnienia. Tak więc ludzka wola życia – w sensie projektowania go w przyszłość i poczucia sprawowania nad nim mocy – krzyżuje Chrystusa, uwydatniając rozdźwięk pomiędzy wycofanym Stwórcą a rozszerzającym swój byt – kosztem Boga i stworzeń – człowiekiem (Weil, 2002: 279).

Istota stworzona, która odpowiada na miłość Stwórcy, pod wpływem łaski wyzbywa się przywiązania do egzystencji, aby „ocalić” Boga przed rozpadem. By to uczynić, poddaje się procedurze stopniowego znoszenia dominującego „ja”, dotąd, aż „stanie się [ono] niczym” (Weil, 1997: 456). Należy wprowadzić

<sup>16</sup> „Grzech mówi we mnie «ja». Do poprawki. «Ja» nie powoduję, że  $7+8=15$ , ale przez nieprawidłowe dodawanie «ja» powoduję w pewnym sensie, że  $7+8=16$ . Dopóki jednak jestem w błędzie, mówię tylko  $7+8=16$ ” (Weil, 2004: 736).

<sup>17</sup> „Bóg opróżnił siebie ze swojej boskości i nas nappełnił fałszywą boskością. Opróżnijmy z niej siebie. Ten akt będzie zakończeniem aktu, który nas stworzył” (Weil, 2004: 845).

<sup>18</sup> „Bóg ubrał człowieka. Człowiek musi ponownie stać się nagi” (Weil, 2004: 802).

<sup>19</sup> „Bóg ubrał nas w osobowość – to, czym jesteśmy – abyśmy się z niej rozebrali” (Weil, 2004: 806).

zasadnicze zastrzeżenie – proces ten jest możliwy tylko z woli Boga<sup>20</sup>. Ogoło-  
 cenie się z „ja” i nierozzerwalnej z nim woli jest równoznaczne z porzuceniem  
 przywiązania do egzystencji jako pola działania ekspansywnego *ego*, hołdowania  
 iluzorycznej boskości i mocy. Pojawia się jednak paradoks woli wyzwolenia się  
 spod jarzma woli. By wyjaśnić tę sprzeczność, Weil odwołuje się do koncepcji  
 uważności – ewangelicznej *nepsis* – która umożliwia dostrzeżenie tego, co jest  
 radykalnie inne i co przychodzi całkowicie z zewnątrz. Do odpowiedzialności  
 człowieka należy jedynie rozpoznanie i zgoda na rozwój tego, co objawia się  
 jako obce, wyłączone z logiki konieczności jako porządku świata stworzonego,  
 a co w przełożeniu na teologię chrześcijańską otrzymuje nazwę łaski. Weil  
 zdawała sobie sprawę z tego, że jest to tylko częściowe usunięcie tej aporii,  
 ponieważ w samym geście przyzwolenia zawiera się już akt woli. Jednak rodzaj  
 tej zgody jest odpowiedzią na oczekującą miłość Boga, który kocha doskonale,  
 a więc w skrytości (Weil, 1997: 466). Weil, kierowana ambicją pisarstwa ma-  
 tematycznego, wielokrotnie przyznawała się do bezsilności, gdyż logika łaski  
 nie jest logiką wpisaną w stworzony świat. Jediną odpowiedzialnością, jaką  
 ponosiła za własne pisarstwo, była zgoda na zewnętrzny wobec niej imperatyw  
 pisania – który można odczytać w kontekście łaski właśnie (Weil, 1999: 779,  
 788; Weil, 2004: 702, 710)<sup>21</sup>.

To, co przychodzi w ten sposób „z zewnątrz”, przekształca życie podmiotu,  
 zakorzenione – według Weil – w grzechu, w rodzaj błogosławieństwa. Możliwy  
 staje się akt prawdziwie wyzwolonej woli, w której człowiek porzuca perspek-  
 tywę „ja” i zwraca Bogu jedyną rzecz, jaką posiada, a więc wolę właśnie (Weil,  
 1947: 35). Na etapie poprzedzającym to wydarzenie człowiek może jedynie  
 uważnie nasłuchiwać czy też wypatrywać tego, co przychodzi „spoza”. Weil  
 określa wielokrotnie to działanie jako „action non agissante” [„niedziałające  
 działanie”], rodzaj skupionego oczekiwania (Weil, 1962: 59; Weil, 1947: 55–56,  
 84, 107, 136). Kiedy nastąpi rozpoznanie, wola otrzymuje walor dodatni, lecz

---

<sup>20</sup> To wyklucza utożsamienie dekreacji z samobójstwem, które zawsze jest poddane władzy  
 wolitywnej. Dekreacja nie dotyczy więc ciała i fizyczności, którym Simone Weil – wbrew  
 wielu manichejskim odczytaniom jej myśli – poświęca wiele miejsca jako przedmiotowi  
 troski o bliźnich, którym należy ulżyć w głodzie, pragnieniu i cierpieniu (Little: 46–47).

<sup>21</sup> W pierwszej kolejności podaję źródło w języku francuskim, następnie – jeśli publikacja  
 została przetłumaczona – w polskim wydaniu.

już w postaci własnej negacji. Jej odrzucenie – z mocy łaski – staje się szansą na odwzajemnienie miłości ku Bogu w postaci zwróconego daru, a w konsekwencji, jak zakłada Weil – otwarciem Bogu drogi do manifestacji siebie jako absolutnej miłości:

La création est un acte d'amour, et elle est perpétuelle. À chaque instant notre existence est amour de Dieu pour nous. Mais Dieu ne peut aimer que soi-même. Son amour pour nous est amour pour soi à travers nous. Ainsi, lui qui nous donne l'être, il aime en nous le consentement à ne pas être. Si ce consentement est virtuel, il nous aime virtuellement.

Notre existence n'est pas autre chose que sa volonté que nous consentions à ne pas exister.

Perpétuellement il mendie auprès de nous l'existence qu'il nous donne. Il nous la donne pour nous la mendier (Weil, 2002: 342)<sup>22</sup>.

Ten „egoizm” Boga trudno wyartykułować. Zamknięty w ograniczonym doświadczeniu językowym człowiek podczas próby wyrażenia tego autorelacyjnego charakteru miłości staje przed mnogością wzajemnie przeglądających się w sobie tautologii: „Dieu crée Dieu, Dieu connaît Dieu, Dieu aime Dieu – et Dieu commande à Dieu qui Lui obéit” (Weil: 2006: 172)<sup>23</sup>. Ostatecznie jednak Stwórcą, by mógł objawiać się w swojej absolutnej boskości, neguje ją, oddając się istotom stworzonym – od których oczekuje „niezobowiązująco” podobnego ogołocenia. Wówczas to, jak pisze Weil, Stwórca i stworzenie odnajdą miłosną drogę do siebie. Człowiek stanie się miejscem przechodzenia miłości Boga do siebie samego. Oczyszczone z tak rozumianej egzystencji istoty staną się gotowe na przyjęcie pełni miłosnego daru.

---

<sup>22</sup> „Stwarzanie jest aktem miłości i jest wieczne. W każdym momencie nasze istnienie jest Bożą miłością ku nam. Ale Bóg może kochać tylko siebie. Jego miłość dla nas jest miłością Jego samego za naszym pośrednictwem. Zatem Ten, który obdarowuje nas istnieniem, kocha w nas zgodę na to, abyśmy przestali istnieć. Jeśli ta zgoda jest faktyczna, On kocha nas faktycznie. Nasze istnienie jest niczym innym jak jego wola, abyśmy zgodzili się nie istnieć.

On odwiecznie błaga nas o zwrócenie Mu istnienia, którym nas obdarowuje. I daje nam je po to, aby mógł o nie błagać”.

<sup>23</sup> „Bóg stwarza Boga, Bóg zna Boga, Bóg kocha Boga – i Bóg rozkazuje Bogu, który jest Mu posłuszny”.

Sami z siebie nie możemy jednak się zdekreować. To łaska umożliwia akceptację stanu pierwotnej pustki, znosi grzech poprzez cierpienie, czyni uważnym i nie zasłania prawdy o stworzeniu, to jest jego źródłowym „wybra-kowaniu”. Dotkliwa świadomość własnego braku jest „niezyciowa”, co oddaje również w pewnym sensie kolokwialne stwierdzenie o tym, że „życie nie znosi pustki” (tę zasadę być może najlepiej oddaje angielskie *a-voidance*). Tymczasem próżnia – jak pisze Weil – staje się warunkiem dobra, gdyż nieistniejące, w nicości nabiera ono absolutnej rzeczywistości (McCullough: 177).

Dekreacja jest stanem oczekiwania w gotowości i zaufaniu. Taką postawę Weil porównuje z pracą rolnika, który nie ma zasadniczo wpływu na wzrost plantacji. Jego wysiłki ograniczają się do dbałości o ekspozycję uprawy na światło słoneczne. Taka praca, w przełożeniu na Weilowskie kategorie duchowe, to *nepsis*, której filozofka przypisywała ogromną rolę sprawczą. Wierzyła, że wypowiedziane z wielką uwagą „Ojciec nasz...” namacalnie wymazuje wewnętrzną część zła (Weil, 1962: 15). Francuska myślicielka nie nawołuje do dekreacji innych – byłoby to sprzeczne z ideą odstworzenia. Podmiot dekreujący się akceptuje trwanie innych bytów w ich iluzorycznej wizji bycia czymś. Weil jedynie nieśmiało sugeruje uważność i postawę nasłuchiwania, czy też wypatrywania: „[...] il faut avoir constamment le regard tourné vers Dieu, sans jamais bouger. Autrement comment connaissons-nous la bonne direction quand un écran opaque s'interpose entre la lumière et nous ? Il faut être tout à fait immobile” (Weil, 1962: 37)<sup>24</sup>.

Skrótowa, z konieczności, rekapitulacja najważniejszych myśli Weil, wymaga uzupełnienia w postaci przywołania momentów biograficznej kenozy filozofki. W nakreślonej przez Witolda Gombrowicza krótkiej charakterystyce tej postaci, pisarz posługuje się niezwykle trafnym sformułowaniem ujmującym relację między filozofią a egzystencjalnymi wyborami myślicielki: „podejmuje je [życie – przyp. K.K.] w pełni, *elle s'engage*” (Gombrowicz: 273). Weil nieustannie poddaje weryfikacji tworzone przez siebie koncepty w praktycznym działaniu. To sprawia, że staje się obiektem podziwu, ale także wprawia najbliższe otoczenie w konsternację. „Egzystencja heroiczna – by ponownie zacytować

---

<sup>24</sup> „[...] trzeba mieć wzrok nieustannie utkwiony w Bogu i nigdy nie odwracać oczu. Jakże inaczej poznalibyśmy właściwy kierunek, gdy nieprzejrzysta zasłona odgradza nas od światła. Trzeba być całkowicie nieruchomym” (Weil, 1988: 46).

Gombrowicza – wydaje mi się z innej planety” (Gombrowicz: 273). Życie Weil w wielu obszarach było naznaczone samotnością i wyobcowaniem. Doznaje ich jako Żydówka-Francuzka, kobieta-intelektualistka, filozof-robotnica, chrześcijanka z urodzenia, ale pozostająca „na progu Kościoła”. Momenty osamotnienia, a także osobistej kenozy, są podkreślone w librecie w X części oratorium *La Passion de Simone*, wyraźnie nawiązującej do X stacji Drogi Krzyżowej:

Et tu t'es retrouvée seule,  
Ma grande sœur obstinée, ma petite sœur fragile.  
Seule dans un monde qui se décompose,  
Seule avec tes carnets tapissés  
De mots sanskrits, ou grecs,  
Seule avec ton regard d'écolière mystique.  
[...]

Seule, debout, au milieu des  
Ténèbres,  
Invisible (Maalouf: 30)<sup>25</sup>.

Tekst libretta wyzyskuje motyw wewnętrznych przeciwieństw filozofki: „Ma grande sœur obstinée, ma petite sœur fragile”. Być może autor libretta nawiązuje w tym miejscu do historii niezrealizowanego projektu Weil z 1942 roku. W tym czasie myślicielka wraz z rodzicami wyjeżdża do Nowego Jorku. Niemal od początku pobytu stara się o włączenie do Ruchu Oporu w Londynie z nadzieją na ostateczny powrót do ojczyzny. Chce realizować projekt „infirmière de première ligne”, polegający na utworzeniu grupy pielęgniarek, opatrujących żołnierzy na froncie. Swój pomysł konsultuje z wieloma wpływowymi politykami i z uporem twierdzi, że zamierza wziąć czynny udział w jego

---

<sup>25</sup> „I znalazłaś się sama,  
Moja wielka siostró uparta, moja mała, krucha siostró.  
Sama w świecie, który się rozsypuje,  
Sama ze swoimi notatkami utkanyymi  
ze słów sanskrytu, greki,  
Sama ze swoim wyglądem egzaltowanej uczennicy.  
[...]

Sama, stojąc, pośród  
Ciemności,  
Niewidzialna”.

realizacji, pomimo choroby i kruchej kondycji fizycznej. Poprzysięga, że jeśli akcja odbędzie się bez niej, rzuci się pod autobus. Z ciekawością śledzi gazety z nadzieją odnalezienia aprobaty dla swojego pomysłu. Plan przedstawia m.in. Henriemu Bouchému, pracującemu w lotnictwie, a także Anglikowi Noble'owi Hallowi. Obaj zgodnie przekonują ją, że wcielenie projektu w życie jest szaleństwem i spowoduje śmierć ludzi, których Weil chce ocalić. Osamotniona w swoim pomysle, poprzez swój upór i radykalność, poddana ostracyzmowi w kręgach intelektualistów i działaczy społecznych, porzuca z wielkim bólem projekt i pozostaje wierna pisarstwu (Pétrément: 354).

Kiedy świat jest pogrążony w zawierusze II wojny światowej, Weil, zamknięta w biurze w Londynie, dniem i nocą pracuje nad *opus magnum* zatytułowanym *Étude pour une déclaration des obligations envers l'être humain*, które ostatecznie przeszło do historii jako *Zakorzenie* (Weil, 1949)<sup>26</sup>. Pisze je z polecenia francuskiego Ruchu Oporu, który potrzebuje intelektualnego zaplecza w tworzeniu powojennej Francji. Weil proponuje w nim stworzenie nowej cywilizacji, która zastąpi świat pogrążony w totalitaryzmach i wojnach. Pomimo tytułu, przypominającego *Déclaration des droits de l'homme de la saison révolutionnaire*, tekst nie koncentruje się na emancypacji, lecz ma do przekazania, że najpilniejszą powinnością jest podjęcie wszelkich starań na rzecz przywrócenia i zachowania ludzkiej godności. Wojna, ale także poprzedzająca ją rozpad społeczeństwa, sprawiły, że człowiek został wyobcowany, odarty z poczucia zadomowienia i „obnażony” z kulturowych dóbr. Weil proponuje „przyobleczenie” człowieka na powrót w „szaty” tego, co znajome i bliskie. Istota ludzka pragnie być zakorzeniona w kulturze i skarbach przeszłości, które łączą ją z umarłymi przodkami, w swoim kraju oraz małej ojczyźnie, w rodzinie i środowisku, a także w religii (Delsol: 54). Powstałe w ostatnim roku życia Weil *Zakorzenie* (1943) wydaje się być podsumowaniem dotychczasowych przemyśleń, ale także osobistych doświadczeń myślicielki. Silnie zaznacza się

---

<sup>26</sup> W przedmowie do angielskiego wydania *Zakorzenia* zatytułowanego *The Need for Roots*, T.S. Eliot twierdził, że książka stanowi wprowadzenie do polityki i powinna być czytana szczególnie przez ludzi młodych, nieskałanych jeszcze wystąpieniami publicznymi na trybunie i udziałem w zgromadzeniach parlamentarnych. Pokładał w tekście nadzieję na zaszczerpienie w kolejnym pokoleniu lepszej niż dotychczas postawy duchowej (Eliot: XIII).

w nim potrzeba wspólnotowości – znalezienia równowagi pomiędzy jednostką a społeczeństwem.

Weil wzbudzała zadziwienie nie tylko jako działaczka społeczna, ale również jako nauczycielka i filozofka, wychodząc poza przyjęte standardy uczenia (Fiori: 48, 59), a także akademickiego uprawiania nauki. Nie ulegała najnowszym prądom intelektualnym swojej epoki, lecz uparcie trwała przy lekturze Platona. Analizowała filozofię oraz literaturę starogrecką i znajdowała w nich uderzające podobieństwo do przesłania Ewangelii (Weil, 1951b). Filozofię traktowała nie tyle jako zawód, co raczej powołanie i sztukę życia. Wielokrotnie opuszczała granice swojej dziedziny i z pieczołowitością oddawała się pracy filologicznej, badając i skrupulatnie tłumacząc każde słowo oryginalnych pism w starożytnych językach. Czytała teksty uznane za natchnione w różnych religiach, przede wszystkim *Egipską księgę umarłych* i *Bhagavad-Gitę*, porównując je z przekazem chrześcijańskim (Fiori: 106; Weil, 2004: 675). W swoich rozpoznaniach bywała osamotniona za cenę wierności własnym zainteresowaniom i poglądom. Jej sytuację jako intelektualistki pogarszała również płęć, co rzutowało na jej stosunek do własnej kobiecości. Jak wspominała, nie podobało jej się, kiedy znajomi rodziców oceniali ją i brata w dzieciństwie według kryteriów przypisanych z góry określonej płci. Andrégo Weila podziwiano za wybitne zdolności matematyczne, ją z kolei za urodę (Yourgrau: 18). Na ten stan rzeczy złożyła się nie tylko sytuacja rodzinna, ale także społeczna. Dość powiedzieć, że Weil była jedynym przyjętym studentem płci żeńskiej w grupie w École Normale Supérieure w Paryżu (Pétrement: 54). Zmaganie się z własną płcią widoczne było w wyborze męskiej garderoby, paleniu papierosów, jak i w zwyczaju podpisywania listów do rodziców, które sygnowała często: „Simon Weil, wasz drugi syn” (Yourgrau: 17, 19). Celowo nie dbała o wygląd zewnętrzny, zachowując styl „egzaltowanej uczennicy”, aby nie odwracać swojej uwagi od spraw najistotniejszych i właściwego rozpoznania swojego miejsca w świecie. Jak pisała: „Une très belle femme qui regarde son image au miroir peut très bien croire qu'elle est cela. Une femme laide sait qu'elle n'est pas cela” (Weil, 1947: 43)<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> „Bardzo piękna kobieta, która ogląda swój wizerunek w lustrze, może bardzo łatwo uwierzyć, że jest tym wizerunkiem. Brzydka kobieta wie, że nim nie jest” (Weil, 2004: 779).

Doświadczenia społecznej kenozy i związanej z nią samotności doznała, decydując się w grudniu 1934 roku na pracę w fabryce. Początkowo motywacje tej decyzji były czysto intelektualne. Weil pragnęła ukończyć jeden z najważniejszych wówczas dla niej tekstów zatytułowany „Refleksje nad przyczynami wolności i ucisku społecznego”. Twierdziła, że doświadczenie losu robotniczego stanie się papierkiem lakmusowym dla uprzednio sformułowanych hipotez<sup>28</sup>. Najpierw podjęła pracę w fabryce Alsthom, gdzie wykonywała różne czynności przy prasie. Następnie pracowała w zakładach J.-J. Carnauda i fabryce Renault (Fiori: 261). Na bieżąco zapisywała w *Journal d'usine* wszystkie doznania związane z mozołem pracy, zmęczenie doprowadzające do pragnienia śmierci, bezradność i samotność oraz przedmiotowe traktowanie robotników przez zwierzchnictwo. Zapisywała zasłyszane dialogi, analizując schematy komunikacyjne w fabryce. Badała efektywność pracy na linii człowiek–maszyna, dostrzegając w systemie wyższość przedmiotów. Snuła plany, jak zaradzić problemom organizacyjnym i inercji duchowo-intelektualnej robotników (Weil, 1951a: 29–64). W zakończeniu *Dziennika fabrycznego* napisała: „Gagné à cette expérience ? Le sentiment que je ne possède aucun droit, quel qu'il soit, à quoi que ce soit (attention de ne pas le perdre). La capacité de me suffire moralement à moi-même, de vivre dans cet état d'humiliation latente perpétuelle sans me sentir humiliée à mes propres yeux [...]” (Weil, 1951a: 95)<sup>29</sup>.

Doświadczenie fabryki, choć pierwotnie miało służyć pracy naukowej, przyczyniło się przede wszystkim do wzrostu duchowego filozofki. Epizod robotniczy – jak zapisała – wypalił na jej czole piętno niewolnictwa (Weil, 1951a: 18, 82). Była świadoma tego, że prawda jej doświadczenia ze względu na tymczasowość może zostać poddana w wątpliwość. Jednak przeżycie to było, jak wspominała, na tyle intensywne, że w tamtym czasie zapomniała o swojej dotychczasowej pozycji społecznej.

---

<sup>28</sup> „Pragnęłabym napisać pracę filozoficzną na temat związku współczesnej techniki, która jest podstawą wielkiego przemysłu, z głównymi aspektami naszej cywilizacji, to znaczy z jednej strony z organizacją społeczeństwa, a z drugiej – z kulturą” (Pétrement: 413). Cytat podaję w przekładzie Moniki Szewc.

<sup>29</sup> „Co zyskałam przez to doświadczenie? Poczucie, że nie posiadam żadnego prawa do cokolwiek (zważać, żeby tego poczucia nie stracić). Umiejętność wystarczania samej sobie moralnie, życia w tym stanie ukrytego i wiecznego upokorzenia, nie czując się upokorzona we własnych oczach” (Weil, 1961: 23).



Mais si, étant parvenu à oublier qu'il vient d'ailleurs, retournera ailleurs, et se trouve là seulement pour en voyage, il compare continuellement ce qu'il éprouve pour lui-même à ce qu'il lit sur les visages, dans les yeux, les gestes, les attitudes, les paroles, dans les événements petits et grands, il se crée en lui un sentiment de certitude malheureusement difficile à communiquer (Weil, 1999: 204)<sup>30</sup>.

Ukuła dwa pojęcia, które odtań definiowały to piętno i często przewijały się na kartach jej notatek: *malheur* lub *affliction*. Podczas gdy *douleur* oznaczało po prostu zranienie, traumę, którą da się przepracować i wyleczyć, *affliction* oznaczało niewymazywalne znamię na duszy i ciele, złamanie ducha, które czyniło człowieka niewolnikiem do końca życia. W latach późniejszych owo brzemię – *le malheur* – wyniesione z doświadczenia fabryki uznała za szczególny dar łaski. Twierdziła, że staje się ono pomostem w kontakcie z Bogiem, podobnie jak w historii poddanego próbie Hioba (Yourgrau: 54). W liście do Joëgo Bousqueta napisała: „[...] le malheur sans aucune consolation” – obok kontemplacji piękna – jest kluczem do „[...] le pays pure, le pays respirable, le pays du réel” (Weil, 1999: 798)<sup>31</sup>.

Praca w fabryce mocno nadszarpnęła już i tak słabą kondycję Weil. W roku 1935 odbyła z rodziną podróż do Hiszpanii i Portugalii w celu odzyskania zdrowia. Pewnego wieczoru miała okazję obserwować uroczystości obchodzone przez mieszkańców małej miejscowości. Swoje wrażenia opisała następująco:

Les femmes des pêcheurs faisaient le tour des barques, en procession, portant des cierges, et chantaient des cantiques certainement très anciens, d'une tristesse déchirante. [...] Là j'ai eu soudain la certitude que le christianisme est par excellence la religion des esclaves, que des esclaves ne peuvent pas ne pas y adhérer, et moi parmi les autres (Weil, 1999: 770–771)<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> „Ale jeśli udało mu się zapomnieć, że przybywa skądinąd, że gdzie indziej wróci, że jest tu tylko w podróży, jeśli będzie stale porównywał to, co sam przeżywa, z tym, co czyta na twarzach, w oczach, w ruchach, w postawie, w słowach, w małych i drobnych wydarzeniach – to utrwali w sobie poczucie pewności, trudne niestety do przekazania innym” (Weil, 2004: 173).

<sup>31</sup> „Jestem przekonana, że niedola z jednej strony, a z drugiej strony radość jako całkowite i czyste złączenie z doskonałym pięknem pociągają obydwie za sobą utratę osobistego istnienia i obydwie stanowią jedynie klucze, dzięki którym wchodzimy w krainę czystą, w krainę umożliwiającą oddech, w krainę rzeczywistości” (Weil, 2004: 717).

<sup>32</sup> „Żony rybaków obchodziły barki w procesji, niosąc świece i śpiewając pieśni, z pewnością bardzo stare i rozdzierająco smutne. Nic nie może dać o tym pojęcia. [...] Tam ogarnęła

Był to pierwszy znaczący kontakt Weil z katolicyzmem. Kolejne istotne wydarzenia związane z pogłębianiem się zainteresowań duchowością chrześcijańską miały miejsce w 1937 roku w Asyżu w kaplicy romańskiej Santa Maria degli Angeli, gdzie bardzo często modlił się św. Franciszek. Po raz pierwszy, jak zanotowała, „coś mocniejszego ode mnie ugięło mi kolana” (Weil, 2004: 694). Jednak największy wpływ na jej dalszą twórczość miało przeżycie mistyczne podczas Wielkiego Tygodnia w opactwie benedyktyńskim w Solesmes w 1938 roku, które znane jest ze szczególnie pięknej celebracji liturgii gregoriańskiej. Cierpiąc z powodu bardzo intensywnego bólu głowy, który nasilał się w trakcie słuchania muzyki, niezwykle wysiłkiem uwagi zdołała wyjść poza „nędzne ciało” i odnalazła „czystą i doskonałą radość w niesłychanym pięknie śpiewu i słów”<sup>33</sup>. Twierdziła, że podczas słuchania chorału gregoriańskiego doznała swego rodzaju epifanii, podczas której dane jej było zrozumieć *per analogiam*, w jaki sposób kochać miłość Boga poprzez cierpienie. W czasie pobytu w Solesmes poznała młodego Anglika, który pokazał jej poezję angielskich poetów metafizycznych. W sposób szczególny zachwyciła się wierszem George’a Herberta *Miłość* (Herbert: 141). Recytowała utwór w pełnym skupieniu, próbując w ten sposób oderwać uwagę od ataków migreny. Głośna lektura wiersza stała się przestrzenią osobistego spotkania z Bogiem. Jak pisała w intymnym tonie w liście do dominikanina, ojca Josepha-Marie Perrina: „C’est au cours d’une de ces réceptions que, comme je vous l’ai écrit, le Christ lui-même est descendu et

---

mnie pewność, że chrześcijaństwo jest w szczególności sposobem religii niewolników, a niewolnicy, a więc wśród nich i ja, nie mogą do niego nie należeć” (Weil, 2004: 694).

<sup>33</sup> „[...] chaque son me faisait mal comme un coup; et un extrême effort d’attention me permettait de sortir hors de cette misérable chair, de la laisser souffrir seule, tassée dans son coin, et de trouver une joie pure et parfaite dans la beauté inouïe du chant et des paroles. Cette expérience m’a permis par analogie de mieux comprendre la possibilité d’aimer l’amour divin à travers le malheur. Il va de soi qu’au cours de ces offices la pensée de la Passion du Christ est entrée en moi une fois pour toutes” (Weil, 1999: 771) („[...] każdy dźwięk bolał jak cios; a nadzwyczajny wysiłek uwagi pozwolił mi uciec od tego nędznego ciała, opuścić je w samotnym cierpieniu, skulone w swoim kącie, i znaleźć czystą i doskonałą radość w niesłychanym pięknie śpiewu i słów. To doświadczenie pozwoliło mi przez analogię lepiej zrozumieć możliwość kochania Bożej miłości przez nieszczęście. Jest oczywiste, że podczas tych nabożeństw myśl o Męce Chrystusa weszła we mnie raz na zawsze”).

m'a prise" (Weil, 1999: 771)<sup>34</sup>. Wydaje się, że powtarzane przez Weil za Platonem twierdzenie, że kenotycznie zstępujące piękno ma potencjał zbawczy, stało się także częścią jej doświadczenia. Jej doznanie można porównać do wewnętrznej lokucji, która charakteryzuje niektórych mistyków chrześcijańskich. Zastrzegając się, że wcześniej nie wierzyła w możliwość realnego kontaktu z Bogiem, a historie o cudach uznawała za nieprawdziwe. Jednak, wspominając swoje przeżycie, uważała, że ani zmysły, ani wyobrażenia nie miały nań wpływu – „[...] j'ai seulement senti à travers la souffrance la présence d'un amour analogue à celui qu'on lit dans le sourire d'un visage aimé" (Weil, 1999: 771–772)<sup>35</sup>.

W 1942 roku, w zakończeniu pisanych przez ostatnie lata francuskich *Zeszytów*, Weil umieściła tajemniczy tekst wyrażający w symbolicznej formie spotkanie z Bogiem (Weil, 1999: 806–807; Weil, 2004: 726–727). Wskazywała w nim na logikę działania Stwórcy, który najpierw porывa duszę, jak Hades Persefonę, następnie pozostawia ją w osamotnieniu. Opisała, jak On (w domyśle Chrystus) wszedł do jej pokoju, obiecał nauczyć wielu rzeczy i kazał pójść za sobą. Zabrał ją na poddasze, skąd rozpościerał się widok na całe miasto skąpane w przedwiosennym blasku słońca. Karmił ją chlebem i winem, a także rozmową. „Un jour il me dit: « Maintenant va-t'en. » Je tombai à genoux, j'embrassai ses jambes, je le suppliai de ne pas me chasser" (Weil, 1999: 807)<sup>36</sup>. Od tej chwili, jak sugeruje dalszy opis, porzucona przez Boga dusza musi odnaleźć drogę do Niego samodzielnie. Jeśli się nie podda, dowiedzie prawdziwości swojej miłości.

Idealną postacią tego opuszczenia, w jego najgłębszym sensie, jest moment, kiedy ukrzyżowany Chrystus woła: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił”. Osamotnienie, w jakim znajdował się Syn, było dla Weil znakiem prawdziwego człowieczeństwa i jednocześnie bóstwa Chrystusa. Przestrzeń dzielącą Ojca od Syna zajmuje całe stworzenie, które w osobie Jezusa odnajduje swojego mediatora (Weil, 2006: 180; Weil, 1999a: 934; Weil, 2004: 842).

---

<sup>34</sup> „To w czasie jednej z tych recytacji, jak to już Ojcu pisałam, sam Chrystus zeszedł do mnie i mną zawładnął” (Weil, 2004: 695).

<sup>35</sup> „[...] poczułam tylko poprzez cierpienie obecność miłości podobnej do tej, jaką można wyczytać z uśmiechu ukochanej twarzy” (Weil, 2004: 695).

<sup>36</sup> „Pewnego dnia powiedział mi: «A teraz idź już». Upadłam na kolana, objęłam jego nogi, błagałam, aby mnie nie wypędział” (Weil, 2004: 726).

Ce déchirement par-dessus lequel l'amour suprême met le lien de la suprême union résonne perpétuellement à travers l'univers, au fond du silence, comme, deux notes séparées et fondues, comme une harmonie pure et déchirante. C'est cela la Parole de Dieu. La création tout entière n'en est que la vibration. Quand la musique humaine dans sa plus grande pureté nous perce l'âme, c'est cela que nous en-tendons à travers elles. Quand nous avons appris à entendre le silence, c'est cela que nous saisissons, plus distinctement, à travers, lui (Weil, 1966: 81)<sup>37</sup>.

Podobną myśl odnajdujemy w *Intuitions pré-chrétiennes*: „Le cri du Christ et le silence du Père font ensemble la suprême harmonie, celle dont toute musique n'est qu'une imitation [...]” (Weil, 1951b: 168)<sup>38</sup>.

Wątek milczenia pojawiający się w obu cytowaniach przenika również symbolicznie strukturę muzyczną *La Passion de Simone*. Jak konstatuje Saariaho, „Sans doute y a-t-il plus de silence dans cette pièce que dans aucune autre de mes oeuvres” (Saariaho, 2013: 328)<sup>39</sup>. Momenty ciszy i jednocześnie zatrzymania w X stacji przypadają na emitowane z taśmy cytowania fragmentów z pism Weil: „Se dépouiller de la royauté imaginaire du monde pour se réduire au point qu'on occupe dans l'espace et le temps. Solitude absolue. Alors on a la vérité du monde” (Maalouf: 30)<sup>40</sup>. Instrumenty nie milkną całkowicie, lecz naśladują brzmienie wygłosu. Na tym tle słyhać najpierw szept chóru „Se dépouiller...”, następnie recytację tego samego słowa z taśmy. Kolejno rozbrzmiewa śpiewana opowieść narratorki. Przecina ją fragmentaryczne wprowadzenie cytacji: „Se dépouiller de la royauté imaginaire du monde...” Następuje śpiew solistki i ostatnie wejście taśmy z całym cytatem. Słowa Weil odkrywane są gradacyjnie, odzwierciedlając również procesualność оголошення się filozofki z wyimaginowanego prawa do

---

<sup>37</sup> „Owo rozdarcie, ponad którym najwyższa miłość stwarza więź najdoskonalszego połączenia, dźwięczy nieustannie we wszechświecie, na dnie ciszy, na dwie nuty oddzielne, a zlewające się ze sobą, jak harmonia czysta i rozdzierająca zarazem. To jest Boskie Słowo. Całe stworzenie jest tylko Jego wibracją. Kiedy muzyka ludzka w swej najczystszej formie przenika naszą duszę, właśnie to w niej słyszymy. Kiedy nauczyliśmy się już słyhać ciszy, słyszymy to poprzez nią jeszcze wyraźniej” (Weil, 2004: 626).

<sup>38</sup> „Krzyk Chrystusa i cisza Ojca tworzą razem najdoskonalszą harmonię, taką której wszelka muzyka jest tylko naśladownictwem”.

<sup>39</sup> „Bez wątpienia w tej kompozycji jest więcej ciszy niż w moich innych utworach”.

<sup>40</sup> „Pozbawić się wyimaginowanego królowania nad światem, aby się ograniczyć do punktu, który zajmuje się w przestrzeni i czasie. Samotność absolutna. Wtedy posiada się prawdę świata”.

panowania nad światem. Stopniowe wprowadzanie cytatu wydaje się również zabiegiem podkreślenia nieprzystawalności przesłania Weil do współczesnego sobie świata. Tę niewspółmierność oddaje w szczególności odcinek przypadający na słowa w narracji solistki „Seule dans un monde qui se décompose”, w którym instrumenty prowadzą chaotyczne odcinki melodyczno-rytmiczne, nie tworzące jednolitej frazy czy homogenicznego brzmienia, w przeciwieństwie do tła towarzyszącego cytatom. Przywołane fragmenty recytacji pochodzą z *La pesanteur et la grâce* z rozdziału *Détachement*, w którym Weil opisuje proces odrywania się człowieka od przywiązania do dóbr materialnych, a także od żądz posiadania i chęci panowania nad rzeczywistością. W często stosowanej przez siebie bezosobowej formie czasowników wyraża konieczne na drodze rozwoju duchowego postanowienia związane z oderwaniem się: opróżnić pragnienia z przedmiotów pożądania, akceptować prawa konieczności (*amor fati*), skierować pragnienie ku pustce, w końcu kochać Boga i akceptować Jego wolę, wyobrażając sobie najgorsze wydarzenia w swoim życiu (Weil, 1947: 20–23). Miłość do Boga ma być absolutnie bezwarunkowa, musi nawet odrzucić warunek Jego istnienia: „Éprouver qu’on l’aime, même s’il n’existe pas” (Weil, 1947: 24)<sup>41</sup>. Weil twierdzi, że ten etap miłości jest doświadczeniem ciemnej nocy zmysłów, kiedy Bóg „se retire afin de ne pas être aimé comme un trésor par un avare” (Weil, 1947: 24)<sup>42</sup>.

Tekst recytacji w librecie jest połączeniem dwóch krótkich akapitów z *La pesanteur et la grâce*:

«Il s’est vidé de sa divinité.» Se vider du monde. Revêtir la nature d’un esclave. Se réduire au point qu’on occupe dans l’espace et dans le temps. À rien.

Se dépouiller de la royauté imaginaire du monde. Solitude absolue. Alors on a la vérité du monde (Weil, 1947: 20).

W oryginale znajduje się bezpośrednie nawiązanie do Listu do Filipian św. Pawła z zaleceniem przyjęcia natury niewolnika na wzór Chrystusa. Weil wzywa do odrzucenia tego, co światowe: prestiżu, bogactwa i władzy. Zajęcie punktu w wyznaczonym czasie i przestrzeni ma być znakiem pełnej akceptacji praw konieczności i własnego ograniczenia (Weil, 2006: 185; Weil, 1999a:

<sup>41</sup> „Przekonać się, że Go się kocha, nawet jeśli nie istnieje” (Weil, 1994: 274).

<sup>42</sup> „[...] odsuwa się na bok, aby nie być kochanym tak, jak kochany jest skarb przez skąpca” (Weil, 1999b: 274).

939; Weil, 2004: 846–847). Świadomość własnej małości jest w istocie życiem w prawdzie, która dla Weil jest najważniejszą wartością. W liście do Ojca Perrina pisze, że Chrystus lubi, kiedy woli się od Niego prawdę, ponieważ koniec jej poszukiwań jest spotkaniem z Nim samym (Weil, 1999a: 772; Weil, 2004: 695).

Opuszczenie królestwa wyobrażeń o władzy oraz doświadczenie absolutnej samotności przynosi rzeczywistą prawdę o świecie. Poprzedzające zacytowany w librecie fragment z *Détachement* nakazy dotyczą również akceptacji nieszczęścia i ćwiczenia się w przyjmowaniu go w nagiej formie bez żadnego pocieszenia. Dopiero opanowanie tej umiejętności, oczyszczenie z tworzonych przez umysł kompensacji, pozwala na zejście „pociechy niewypowiedzianej” („la consolation ineffable”) (Weil, 1947: 20). Wspomniane zalecenia Weil stoją w sprzeczności z naturalnymi skłonnościami człowieka. Radykalność tych postanowień i wdrażanie ich we własne życie sprawiło, że myślicielka była osamotniona na ścieżce duchowego wzrostu.

W pośmiertnych komentarzach dotyczących jej sylwetki jako filozofki i osoby, podkreślano pasję prawdy doprowadzoną do szaleństwa (Cioran, Camus) (Weil, 1999a: 1264–1265; Weil, 2004: 1154–1155). Wątek związku prawdy z szaleństwem przewija się również w komentarzach Weil dotyczących kenozy Chrystusa. Autorka *La pesanteur et la grâce* podkreślała, że Jezus nie poniósł kary za własne zło ani nie cierpiał w chwale męczeństwa, ale został wyśmiany jak szaleniec uważający się za króla, a następnie wydany na śmierć jak zwykły kryminalista (Weil, 1951b: 78–79; Weil: 2002: 63). Został opuszczony i odrzucony przez świat podobnie jak Szekspirowscy szaleńcy, którym – jak pisze Weil – udzielony został przywilej mówienia prawdy. Tylko osoby pozbawione w społeczeństwie godności mogą zdobyć się na całkowitą szczerość. Niestety – jak konstatuje Weil – ich słowa nie są traktowane z należytą uwagą (Weil, 1999a: 1236).

Filozofka nie zabiegała szczególnie o to, aby jej notatki ukazały się pod jej nazwiskiem. Ulegała jedynie zewnętrznemu – jak twierdziła – imperatywowi pisania o rzeczach, które nie mogły pozostać w ukryciu, choć była świadoma, że ich przesłanie nie dotrze do wielu za jej życia (Weil, 1999a: 779, 788; Weil, 2004: 702, 710). W entuzjastycznym komentarzu do *Zakorzenia*, Albert Camus również zwrócił uwagę na intelektualną samotność Weil w międzywojennej Francji.

Mais elle portait fièrement son goût, ou plutôt sa folie, de vérité. Car si c'est là un privilège, il est de ceux qu'on paie à longueur de vie, sans jamais trouver de repos. Et cette folie a permis à Simone Weil, au-delà des préjugés les plus naturels, de comprendre la maladie de son époque et d'en discerner les remèdes [...].

Grande par un pouvoir honnête, grand sans désespoir, telle est la vertu de cet écrivain. C'est ainsi qu'elle est encore solitaire. Mail il s'agit cette fois de la solitude des précurseurs, chargée d'espoir (Weil, 1999a: 1264)<sup>43</sup>.

Wyjątkowość jej pism dostrzegła również Kaija Saariaho. W autokomentarzu do *La Passion de Simone* podkreśliła aktualność Weilowskiej myśli i potrzebę jej rozpowszechnienia, szczególnie poprzez słowo niesione śpiewem.

La capacité d'expression de la musique a sa place dans toutes les situations de la vie humaine, des plus banales aux plus abstraites. Et quand la musique est associée à la voix humaine et qu'elle respire avec un texte qui a quelque chose à nous dire, cette expression se trouve d'autant plus renforcée. Nous vivons une époque où la vanité humaine a presque tout détruit. Sans être moraliste, cet aspect-là aussi est important pour moi, pour nous (Saariaho, 2013: 328)<sup>44</sup>.

Muzyka fińskiej kompozytorki wydaje się z powodzeniem odzwierciedlać dynamikę wewnętrznego świata Weil. Dialektyka ruchu, nieustępliwej podróży ku prawdzie, symbolizowanej przez regularny puls ósemek i zatrzymań, odzwierciedlonych długimi dźwiękami, odbicia Weilowskiej *nepsis*, strukturyzuje przebieg muzycznych napięć. Opozycja ciemnych barw, uzyskiwanych przez operowanie nisko brzmiącymi instrumentami (wiolonczele, kontrabasy, fagoty), i połyskliwych brzmień utkanych w lekkiej fakturze partii fletu, skrzypiec, harfy, wibrafonu, odzwierciedla również przeciwieństwo między światem, pogrążonym

---

<sup>43</sup> „[...] obnosiła ona dumnie swoje poczucie albo szaleństwo prawdy. Jeżeli bowiem jest to przywilej, należy on do tych, za które płaci się przez całe życie, nie znajdując nigdy wytchnienia. I to szaleństwo pozwoliło Simone Weil, mimo najbardziej naturalnych uprzedzeń, zrozumieć chorobę swoich czasów oraz dostrzec środki zaradcze [...].

Zaletą tej pisarki jest [...] bycie wielką mocą uczciwości i wielką bez rozpacz. Toteż pozostaje samotna. Ale chodzi tym razem o pełną nadziei samotność prekursorów” (Weil, 2004: 1154–1155).

<sup>44</sup> „Zdolność wyrazowa muzyki sprawdza się we wszystkich sytuacjach życia ludzkiego, od najbardziej banalnych do najbardziej abstrakcyjnych. A kiedy muzyka jest związana z ludzkim głosem i oddycha wraz z tekstem, który ma nam coś do powiedzenia, ta ekspresja jest tym bardziej wzmocniona. Żyjemy w czasach, w których ludzka próżność zniszczyła prawie wszystko. Bez moralizatorstwa, ten aspekt jest właśnie ważny dla mnie, dla nas”.

w okrucieństwach wojny, a myślą Weil, odkrywającą w szorstkiej rzeczywistości piękno uniwersum. Jednocześnie tych dwóch brzmień pojawia się tuż po kwestii narratorki, w której mowa o osamotnieniu Weil pośród ciemności, i jej niewidzialności. Synchronia sonornych opozycji ujawnia się w przytoczonym motywie muzycznego portretu filozofki z pierwszej stacji oratorium, opartym na rozłożonym spektrum dźwięku *b*. Muzyka niezwykle sugestywnie obrazuje wątek samotności w planie dźwiękowym i podkreśla jego istotność w przebiegu całej stacji X. Anaforycznie powtarzane *seul* zaznaczone jest na dwa sposoby: po pierwsze, wyśpiewane jest na długiej wartości rytmicznej, po drugie, każde powtórzenie tego słowa łączy się z coraz wyższym dźwiękiem. Pierwsze *seul* brzmi na *cis*<sup>2</sup>, kolejne na *d*<sup>2</sup>, *e*<sup>2</sup>, *fis*<sup>2</sup> aż do *g*<sup>2</sup>. Słowo jest różnicowane nie tylko za pomocą wysokości, ale także poprzez skrupulatnie wyrażone określenia wykonawcze: od wzburzenia (*mf più agitato*), poprzez ból (*p dolente*), intensywność (*mf molto intenso con tenerezza*) aż po pełne pasji *seul* na końcu (*f passionato*). Każda repetycja odzwierciedla doświadczenie samotności w różnych dziedzinach życia Weil. Ostatnie powtórzenie zawieszono jest na wysokości *g*<sup>2</sup>. Ten sam, długo trzymany, dźwięk pojawia się w partii pierwszych skrzypiec, które jako jedyne stają się słyszalnym tłem dla pozostałej części narracji solistki. Ten duet w *unisono* staje się muzycznym obrazem samotności. Do *g* stopniowo sprowadzają się również partie wszystkich instrumentów w ostatnich taktach towarzyszących cytacji z pism Weil. Fragment „solitude absolue” jest również wyraźnie wyodrębniony dynamicznie jako swoiste podsumowanie kondycji Weil.

Wyrażanie subtelnych stanów umysłu i poruszeń filozofki odzwierciedla dźwiękowy pejzaż oratorium. Ta szczególna narracyjność Saariaho urzekła reżysera, Petera Sellarsa, który porównał oddziaływanie muzyki fińskiej kompozytorki do wrażenia, jakie wywołują ikony bizantyjskie i gobeliny z Cluny, jako źródło przedstawień ludzi, ukazanych nie w swoich czynnościach codziennych, lecz w życiu wewnętrznym, które rozwija się przed naszymi oczyma. Sellars, podobnie jak fińska kompozytorka, przykładą ogromną wagę do dźwięku i trajektorii jego rozchodzenia się w konkretnej przestrzeni. Ta wspólna twórcom predylekcja do spacjalizacji zjawisk akustycznych oraz energia wyrazowa muzyki sprawiła, że to właśnie w dźwiękowym świecie Saariaho reżyser mógł spełnić swoje artystyczne credo: „mettre en scène la musique”. Jego produkcje muzyczne – jak sam przyznaje – nie mają na celu wizualnego przedstawiania muzyki, lecz raczej



lepsze wydobycie i uwypuklenie elementów w niej znaczących, potęgujących dramaturgię teatralną i wyrażających zaangażowanie w kwestie społeczno-polityczne (Barrière: 30).

Reżyser twierdzi, że opera jest gatunkiem, w którym szczególnie wyraźnie dochodzi do zderzenia cielesności, przyziemności, codzienności i twardego doświadczania życia w jego szorstkości z metafizyczną otoczką.

Ce qui est si fabuleux avec l'opéra c'est qu'il prend vie dans notre imagination: il est simultanément d'un grand réalisme et profondément métaphysique, il prend place dans ce monde des rêves où ce qui *pourrait être* soudain *est*, et ce qui *est* soudain *pourrait être* changé (Barrière: 30)<sup>45</sup>.

L'opéra cherche sans relâche à abandonner le monde visible des apparences au profit du monde invisible de l'essence (Barrière: 25)<sup>46</sup>.

Wydaje się, że dokonany przez zespół Saariaho–Maalouf–Sellars mariaż opery i oratorium, jako miejsca jednoczesnej obecności tego, co widzialne i niewidzialne, konstrukcyjnie umocowany na formalnym fundamencie Drogi Krzyżowej, dysponuje mediami, które pozwalają wyrazić wielopoziomowe znaczenie *kenosis*, odkrywane etapami w poszczególnych stacjach, od pragnienia bycia niczym, dobrowolnego zejścia do nizin społecznych, poprzez ogołocenie, aż po śmierć w osamotnieniu w sanatorium Ashford. Tę dynamikę Weilowskiej kenozy, stopniowego przechodzenia od słowa do milczenia, sugestywnie podsumowuje autor libretta, Amin Maalouf:

A trente-quatre ans, entre l'âge du Christ et celui de Mozart, une jeune femme a choisi de quitter le monde. C'était en août 1943, et les hommes venaient d'atteindre l'apogée de la barbarie. Simone Weil s'est éteintesans bruit, comme par une protestation silencieuse, dans l'anonymat d'un hôpital anglais. Ce qu'elle nous disait par sa mort consentie, c'était son refus de tous les asservissements: celui de la violence et de la haine, celui du nazisme et du stalinisme, mais également celui d'une société industrielle déshumanisante qui vide les êtres leur substance, et qui les conduit vers le néant. Les écrits de Simone, publiés pour la plupart

---

<sup>45</sup> „To, co jest tak bajeczne w operze, to to, że ożywia naszą wyobraźnię: jest jednocześnie bardzo realistyczna i głęboko metafizyczna, odbywa się w świecie snów, gdzie to, co *może zaistnieć*, nagle *jest* i to, co nagle *jest*, *może* ulec zmianie”.

<sup>46</sup> „Opera dąży bez wytchnienia do porzucenia widzialnego świata pozorów na rzecz niewidzialnego świata esencji”.

après sa mort, sont justement une tentative pour tracer une route hors du néant. Sa passion est une boussole, discrète mais puissante, pour notre monde égaré (Saariaho, 2013: 252)<sup>47</sup>.

## Bibliografia

- Barrière, Aleksi. „Théâtre musical, théâtre de la musique. La rencontre de Kaija Saariaho et Peter Sellars”. *Tempus Perfectum. Kaija Saariaho: l’ombre du songe sous la direction de Clément Mao-Takacs* 11 (2013): 25–31.
- Beyer, Dorothee. *Sinn und Genese des Begriffs „Décréation” bei Simone Weil*. Altenberge: Oros Verlag, 1992.
- Bounoure, Gabriel. „Pierre Reverdy et sa crise religieuse de 1925–27”. *Mercure de France* 1181 (1962): 192–222.
- Biblia w języku greckim. <http://www.literatura.hg.pl/greek/php.htm> [dostęp: 13.11.2017].
- Biblia Tysiąclecia*. Red. ks. Kazimierz Dynarski SAC, Maria Przybył. Poznań: Wydawnictwo Pallottinum, 2012.
- Delsol, Chantal. „Simone Weil: L’enracinement d’appartenance et les partis politiques”. *Simone Weil. Philosophie, mystique, esthétique*. Red. Gizella Gutbrod, Joël Janiaud, Eniko Sepsi. Paris: Harmattan, 2012. 53–63.
- Eliot, Thomas Stearns. „Preface”. Simone Weil. *The Need for Roots: Prelude to a Declaration of Duties Towards Mankind*. Tłum. Arthur Wills. Przedmowa Thomas Stearns Eliot. London: Routledge, 2002. VI–XIII.
- Fiori, Gabriella. *Simone Weil. Kobieta absolutna*. Tłum. Monika Szewc. Poznań: W drodze, 2008.

---

<sup>47</sup> „W wieku trzydziestu czterech lat, pomiędzy wiekiem Chrystusa a wiekiem Mozarta, młoda kobieta zdecydowała się opuścić świat. Było to w sierpniu 1943 roku, a ludzie osiągnęli właśnie szczyt barbarzyństwa. Simone Weil zgasła w ciszy, jakby w geście cichego protestu, w anonimowości angielskiego szpitala. To, co nam powiedziała w akcie zgody na śmierć, było odmową wszystkich zniewoleń: przemocy i nienawiści, nazizmu i stalinizmu, ale również dehumanizującego społeczeństwa przemysłowego, które opróżnia byty z ich substancji i które prowadzi ku nicości. Pisma Simone, publikowane w większości po jej śmierci, są właściwie próbą odnalezienia drogi wykraczającej poza nicość. Jej pasja jest kompasem, dyskretnym, ale potężnym, dla naszego zagubionego świata”.

- Freud, Sigmund. „Civilization and its Discontents”. *The Freud Reader*. Red. Peter Gay. New York: W.W. Norton, 1989. 722–772.
- Freund, Richard A. „La tradition mystique juive et Simone Weil”. *Cahiers de Simone Weil* 10, 3 (1987): 289–296.
- Gombrowicz, Witold. *Dziennik 1953–1956. Dzieła*. T. VIII. Red. Jan Błoński, Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Herbert, George. *Wiersze wybrane*. Tłum. i posłowie Stanisław Barańczak, Kraków: Znak, 1989.
- Kühn, Rolf. „Le Monde comme texte. Perspective herméneutique chez Simone Weil”. *Revue de Sciences Philosophiques et Théologique* 64 (1980): 509–530.
- Little, Janet Patricia. „Simone Weil’s concept of decreation”. *Simone Weil’s Philosophy of Culture. Readings Toward a Divine Humanity*. Red. i wstęp Richard H. Bell. Cambridge: University Press, 1993. 25–51.
- Maalouf, Amin. „La Passion de Simone. Chemin musical en quinze stations. Livret par Amin Maalouf” (książeczka do płyty). Kaija Saariaho, Dawn Upshaw, Finnish Radio Symphony Orchestra, Tapiola Chamber Choir, Esa Pekka-Salonen. *La Passion de Simone*. Nr katalogowy: ODE 1217-5. Helsinki: Ondine Oy, 2013. 23–34.
- McCullough, Lissa. „Grace and Decreation”. *The Religious Philosophy of Simone Weil*. London: I.B. Tauris, 2014. 171–212.
- Nevin, Thomas R. „Waiting, with Vichy, for God”. *Simone Weil: Portrait of a Self-Exiled Jew*. The University of North Carolina Press, 1991. 260–310.
- Pascal, Blaise. *Pensées*. Tłum. Alban J. Krailsheimer. London: Penguin Books, New York: Penguin Books USA, 1995.
- Pétrément, Simone. *Simone Weil. A Life*. Tłum. Raymond Rosenthal, New York: Schocken Books, 1988.
- Rabi, Władimir. „La conception weilienne de la création: Rencontre avec la Kabbale juive”. *Simone Weil: philosophe, historienne et mystique*. Red. Gilbert Kahn. Paris: Aubier Montaigne, 1978. 141–160.
- Rozelle-Stone, A. Rebecca, Stone, Lucian. „Human nature and decreation”. *Simone Weil and Theology*. London: Bloomsbury, 2013. 67–85.
- Rubinkiewicz, Ryszard. „Kenoza w Biblii” [hasło]. *Ecyklopedia katolicka*. T. 8. Red. Andrzej Szostek, Bogusław Migut, Edward Gigilewicz i in. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2000. 1345–1346.
- Saariaho, Kaija. *La Passion de Simone for soprano solo, chorus, orchestra*. Libretto by Amin Maalouf. London: Chester Music, 2008.

- . *Le passage de frontières. Écrits sur la musique*. Textes réunis, présentés et traduits sous la direction de Stéphane Roth. Paris: MF, 2013.
- Vetö, Miklos. *The Religious Metaphysics of Simone Weil*. Tłum. Joan Dargan. Albany: State University of New York Press, 1994.
- Weil, Simone. *Attente de Dieu*. Paris: Éditions Fayard, 1966.
- . „Dziennik fabryczny”. *Zakorzenie i inne fragmenty. Wybór pism*. Tłum. Monika Witkowska. Wybór i przedmowa Andrzej Wielowieyski. Kraków: Znak, 1961. 14–16.
- . *Écrits historiques et politiques*. Paris: Gallimard, 1960.
- . *Intuitions pré-chrétiennes*. Paris: La Colombe, 1951b.
- . *La condition ouvrière*. Paris: Gallimard, 1951a.
- . *La connaissance surnaturelle*. Paris: Gallimard, 1950.
- . *La pesanteur et la grâce*. Paris: Plon, 1947.
- . *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*. Paris: Gallimard, 1949.
- . *Leçons de philosophie (Roanne 1933–1934)*. Présentées par Anne Reynaud. Paris: Plon, 1959.
- . „Nieuporządkowane refleksje o miłości Boga”. Tłum. Jacek Neckar OP. *W Drodze* 7 (1988): 45–49.
- . *Œuvres*. Red. Florence De Lussy. Paris: Gallimard, 1999a.
- . *Œuvres complètes. Cahiers*. T. VI, vol. 2. Red. André A. Devaux, Florence de Lussy. Paris: Gallimard, 1997.
- . *Œuvres complètes. Cahiers*. T. VI, vol. 3. Red. André A. Devaux, Florence de Lussy. Paris: Gallimard, 2002.
- . *Œuvres complètes. Cahiers*. T. VI, vol. 4. Red. André A. Devaux, F. de Lussy. Paris: Gallimard, 2006.
- . *Painovoima ja armo [La Pesanteur et la grâce]*. Suomentanut ja johdannolla varustanut Maija Lehtonen. Helsinki: Otava, 1957.
- . *Pensées sans ordre concernant l'amour de Dieu*. Paris: Gallimard, 1962.
- . „Rola w świętym dramacie”. Tłum. Jacek Neckar OP. *W Drodze* 7 (1990): 43–46.
- . *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*. Tłum. Aleksandra Olędzka-Frybesowa. Oprac. Andrzej Wielowieyski. Warszawa: Pax, 1999b.

-----. *Wybór pism*. Tłum. i oprac. Czesław Miłosz. Kraków: Znaki, 1991.

Yourgrau, Palle. *Simone Weil*. London: Reaktion Books, 2011.

## The Figure of Kenosis in Literature and Music. The Case of Kaija Saariaho's Oratorio *La Passion de Simone*

### Summary

The article presents the (biblical) figure of *kenosis* in word and in music contained in the oratorio titled *La passion de Simone* by Kaija Saariaho. The piece is entirely dedicated to the life and philosophy of Simone Weil. The article analyzes the tenth part of the oratorio which refers directly to the *Tenth Station of the Cross* where the act of stripping bare is contemplated. The key to the interpretation of this event is contained in the Greek word *kenosis*. St. Paul, the Apostle to the Nations, in the *Letter to Philippians* uses it to describe the humiliation of Jesus Christ. *Kenosis* comes from the Greek verb *kenou*, which can be translated as: voiding or emptying of self, of one's own will, or becoming entirely receptive to God's divine will. This concept is of key importance in Weil's philosophical thinking. She coined the term "de-creation" to describe the transposition of *kenosis* to the experience of a being human. The presence of this figure can be seen in the libretto describing Weil's solitude and abandonment in everyday and intellectual life. The music expresses the idea of *kenosis* in the moments of silence and standstill. This concept also determines the texture and the sonority full of dark colors.

**Keywords:** comparative literature, intermediality, word and music studies, philosophy, oratorio, Simone Weil, Kaija Saariaho

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, intermedialność, związki muzyki z literaturą, filozofia, oratorium, Simone Weil, Kaija Saariaho



Paulina Subocz  
Uniwersytet Wrocławski

## Skrzydlaty kształt. „Intersemiotyczna eschatologia” *Głosów* Jana Polkowskiego

### Fotografia. Poezja. Ślad

O problemie ekfrazy fotografii pisała kiedyś Dobrawa Lisak-Gębala w książce poświęconej zagadnieniu *ultraliteratury*. Autorka zastanawiała się, na ile tradycyjne definicje ekfrazy oddziałują na współczesne teksty poetyckie i eseistyczne i czy w ogóle ich rozpatrywanie w dobie komunikacji transmedialnej ma rację bytu. Ważnym dla rozważań podjętych w niniejszym artykule okazało się końcowe stwierdzenie: „wąska definicja ekfrazy (rozumianej wyłącznie jako wierny, systematyczny opis wyglądu) byłaby [...] dla pisarzy niezbyt atrakcyjna, w obliczu «potęgi wizerunków» [...]”, które ewokują „bogactwo różnorodnych strategii literackich omawiania zdjęć, które wszakże mają swoje zacne antyczne źródło...” (Lisak-Gębala, 2014: 63).

Wychodząc od założeń wspomnianej badaczki, warto by przesunąć akcenty dotyczące strategii literackiej, jaką jest ekfaza poetycka, jeszcze bardziej w stronę nowych, artystycznych eksperymentów. Wiersze Polkowskiego z pewnością łączy wiele wspólnego z tradycyjnie pojmowanym pojęciem *ekphrasis*. Jednak w tomie *Głosy* autor *Oddychaj głęboko* dokonuje szczególnej pracy pisarskiej, jaką jest włączenie w obręb *narracji lirycznej* (termin Joanny Orskiej; Orska: *passim*) tekstów o zgoła innym kodzie semiotycznym – obrazów. Nadaje im tym samym rangę linearnych *liryków* (*sic!*). Poddając intersemiotycznej refleksji

dominanty poetyckie tomu, oddaje, by tak rzec, fotografiom Gąseckiej (zamieszczonym w tomie i na okładce zbioru) głos. Opowiedziane w wierszach historie dopowiadają niejako i komentują to, co ukazano na fotografiach, i odwrotnie – fotografie poszerzają niejako pole semantyczne poezji.

Aby lepiej zrozumieć zaistniałe koincydencje, warto omówić pokrótce przedmiot porównania. Hermeneutyka tekstów poddanych analizie wymaga niejako od badacza nie tyle eklektyzmu metodologicznego, ile postawy maksymalnego otwarcia na indywidualność lirycznego mikroświata. W najnowszej polskiej krytyce taką postawę prezentuje choćby Wojciech Kudyba. Preferujemy zatem praktykę tzw. *close reading* (Cieślak-Sokołowski: 37–48).

Na okładce tomu Jana Polkowskiego znajduje się zdjęcie dwóch dużych, dwudzielnych, dwurzędowych okien. Każde z nich składa się niejako z dwóch mniejszych okien, tzw. skrzynek, które to, z kolei, mają dwie pary skrzydeł otwieranych do zewnątrz. Tylko jedno z dużych okien, o których wspomniano na początku, pozostaje ostre, ono również umieszczone zostało w centralnej części kadru. Perspektywa ujęcia nie wydaje się tutaj neutralna. Wielkość okna, a także ustawienie kadru sprawiają, że to, co widzimy, przypomina raczej oszklone drzwi. Tutaj oba skrzydła górnej skrzynki są zamknięte, zaś złączone ze sobą szprosy, a więc listwy dzielące szyby na mniejsze, kwadratowe pola, tworzą charakterystyczny kształt krzyża. Za oknem rozpościera się mętna biel, miejsce niejako prześwietlone, a jednocześnie sprawiające wrażenie oglądanego przez przybrudzony filtr. Można je tutaj określić mianem nieba, choć równie dobrze mogłaby to być płaszczyzna białej kartki. Po lewej stronie na tym białym polu widnieje szarawy kształt, który zapewne jest fragmentem żurawia stocznioowego. Proweniencji kształtu nie sposób dokładnie określić, bowiem, podobnie jak w przypadku nieba, wydaje się jedynie odsyłać do pewnej sfery wyobrażeniowej, nie zaś ją doraźnie aktualizować. Warto wspomnieć o wydanym w 2008 roku tomie *Elegie z Tymowskich gór*, opatrzonym rysunkami i grafikami Jerzego Dmitruka. Na jednej stronicy zadrukowanej numerem strony widnieje rysunek żurawia, przypominający nieco swym kształtem właśnie dźwig zwany żurawiem stoczniowym. Figura to ważna, gdyż w twórczości Polkowskiego żurawie znalazły wiele ważnych miejsc (Polkowski, 2017: 9). Żuraw stocznioowy może być także po prostu szkicem industrialnej przestrzeni, stelażem albo wieżą nawigacyjną statku. Tak pojęta poliwalencja ma jednak swoje ograniczenia semantyczne,



bowiem każde z przykładowych wyobrażeń odsyła do nadmorskiego przemysłu czy też wprost do gdyńskiej stoczni. Co ciekawe, niby-żuraw zdaje się być jedynie wkomponowany w górną część kadru, bowiem nie znajdujemy jego wyraźnej kontynuacji w dolnej, otwartej na oścież partii okna. Widać za nią niejako zarysy jakiegoś ogrodzenia, które i tak widzimy w pewnym oddaleniu. Zdecydowana większość przestrzeni za otwartym oknem to po prostu czerń. Jedynie po prawej stronie widnieje fragment nie do końca odchyłonego okiennego skrzydła, w którego szybach odbija się mętna biel, zupełnie tak jakby doświetlono ją punktowo z niewiadomego i mało prawdopodobnego w gruncie rzeczy miejsca. W przestrzeni za oknem, dokładnie na granicy mającego w oddali ogrodzenia i nieokreślonej czerni, zatrzymano jak w stopklatce unoszącą się w powietrzu białą i pogniecioną kartkę. Jest ona wyraźnie rozdarta. Jej druga część znajduje się już w ciemnym pomieszczeniu, na pierwszym planie okładki, bardziej po prawej, dokładnie nad literą „s” tytułu tomu.

Bliźniacze okno pozostające po prawej stronie jest prawie niewidoczne. Widzimy jedynie część zewnętrznego lewego skrzydła górnej skrzynki. Co więcej, przedzielona jest ona kratami. Może być to zresztą fotomontaż albo jedynie niejasny zarys uchylonego górnego skrzydła. W każdym razie zamglona część po prawej stronie z wolną przechodzi w całkowitą czerń, co jeszcze bardziej potęguje wrażenie nieuchwytności, tajemnicy, a nawet grozy. „Pisanie o fotografii łączy się [...] z niełatwym wyborem: czy uznać ją za «pseudoobecność», czy za «świadczenie nieobecności»” (Sontag; 24), za obraz-ślad czy za samozwrotny obiekt wizualny. Milczenie zdjęć zachęca do obdarzenia ich mową lub opowieścią:

Niemota obrazu fotograficznego, jego odmowa przemówienia zapraszają do aktu odpowiedzi, lecz w zamian oferuje ciszę gęstsza nawet niż te malowidła, ponieważ aparat zdaje się rozpuszczać pośrednictwo nie tylko podmiotu, ale też fotografa, tnąc życie na kawałki, które wydają się nie stworzone, lecz raczej po prostu wycięte z „realnego”. Fotografia zachęca do mówienia, ale mówienie oznacza porzucenie dystansującego „elegijnego” smutku na rzecz odwagi „sentymalizowania”, na rzecz podjęcia dialogu albo narracji, zezwolenia na to, by zdjęcie aktywizowało pamięć, pobudzało swobodną wyobraźnię, skłaniało do refleksji lub też wywoływało namiętności (Lisak-Gębala: 33).

Na zdjęcie z okładki nałożono w procesie edycji dodatkowy element – lecącą dwie części przedartej i pogniezionej białej kartki. Nie chcemy tu powiedzieć,

że wiersze z tomu *Głosy* to jedynie poetycki komentarz do zdjęć Marysi Gąseckiej, ale wskazać na prawdopodobną chronologię powstania tekstu i obrazu, które włączono w obręb książki. Kartka byłaby w takim ujęciu symbolem „komentarza” poetyckiego, swoistej glosy odautorskiej i pełniłaby w tekście funkcję dopowiedzenia do już istniejącego dyskursu. Oto wszak liryczna panorama dziejów, śmietnik historii, przedarte i przerwane życie niewinnych. Polkowski podejmuje próby stworzenia lirycznej narracji, która niejako ożywiłaby obraz-ślady minionych zdarzeń na nowo. Pragnie, jak się zdaje, przede wszystkim wpisać wydarzenia grudnia 1970 roku w jakiś wyższy i uniwersalny wymiar egzystencji nie tylko ofiar zbrodni. Zestawienie motywu śmierci i fotografii było niejednokrotnie omawiane. Susan Sontag pisała chociażby: „Fotografia – to sztuka żałobna, schyłkowa. [...] Wszystkie fotografie mówią *memento mori*. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, z kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania” (Sontag: 69). Omawiane zagadnienie poruszał także Georges Didi-Huberman. Bernard Stiegler pisał zaś: „Rozdarcie między wiwifikacją i mortyfikacją, między zdolnością fotografii, z jednej strony do ożywiania martwego i przypisywaną jej umiejętnością przemiany istot żywych w sztywne martwe obrazy, z drugiej strony stanowi rys podstawowy teorii fotografii – od początków po współczesność” (Stiegler: 248). O wspomnianym walorze uniwersalności pisali już chociażby Błoński, Sławiński czy Stala (Stala: 58). Oto ostatni wiersz z tomu:

\*\*\*

Senność senność senność fale kroków gasnące  
aniołów idących nago w śnieżnych hełmach ku czołgom.  
Cóż wielu pragnie zobaczyć śmierć i szczęśliwie powrócić.  
Życ i wiedzieć. Zrozumieć co można z umierania.  
Wiedzieć być nieśmiertelnym w ciele wietrznego czasu.

Senność senność senność i nuta pustej sieci  
bez ryb i obietnic szczęścia.  
Z chybocącego pociągu ktoś woła mnie po imieniu.  
Chcę wstać odpowiedzieć. Chcę pobiec  
ciepłymi rękami otoczyć  
skrzydlaty kształt  
boskiej ziemi.

Nie marzę nie lubię marzyć.  
Unosi mnie gorzka sennaść i przez jej ciężkie bielmo  
widzę wyraźnie szczegóły wykute w srebrnym powietrzu:  
grzbiety traw poruszone lekkim jak woda ostrzem  
kamień w kształcie Afryki z rzekami z białego kwarcu  
i żuka jak się gramoli na mariacką wieżę.  
Jest już w połowie drogi i powoli brnie wyżej  
ku miękkiej łodzi powietrza  
w której dzisiaj kończy się zawsze  
jutro lub jeszcze dalej.

*Zastrzelony? (1950–1970?)* (Polkowski, 2017: 309)

Należałoby uporządkować poruszone na wstępie zagadnienia dotyczące okładki *Głosów* oraz relacji słowno-obrazowych. Po pierwsze, palimpsest formalny i semantyczny dzieła stanowiłby, dla przyjętej tezy interpretacyjnej, fundamentalną wykładnię refleksji poety na temat historii, postpamięci i re-przeżywania (mowa tu wciąż i jedynie o tomie *Głosy* (dwa wydania: 2012 r. i 2013 r. ze zmianami formalnymi). Po drugie – kwestia zaangażowania poezji wobec trudnych zagadnień najnowszej historii Polski. Znany to topos o długoletniej tradycji literackiej, która dla autora *Oddychaj głęboko* jest niezmiennym punktem odniesienia właściwie w każdej książce poetyckiej. Refleksja nad zależnościami między etyką i estetyką przekazu poetyckiego znana jest choćby u poetów Nowej Fali, a to ważna proveniencja, bo twórczość tej generacji poetyckiej to dla Polkowskiego jakiś ważny punkt odniesienia (Barańczak). Istotnym kontekstem dla kategorii „współodczuwania” w poezji byłyby również dla autora *Drzew* Herbertowska figura „współczucia” (Mikołajczak: 53–57), stawania po stronie jednostki słabszej, „mniejszej” od kluczowych postaci historycznych i literackich. A także Norwidowska „poezja i dobroć” symbolizowana w omawianym tomie za pomocą m.in. motywu dwóch lecących fragmentów białej, pogniecionej i przedartej na pół kartki, czyli dwóch, by zacytować wspomnianego Norwida, wielkich figur poetyckich: „[...] Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie, / Dwie tylko: poezja i dobroć i więcej nic... / Umiejętność nawet bez dwóch onych zblednieje w papier, / Tak niebłaha są dwójką te siostry dwie!!” (Norwid: 150). Motyw ów w ostatnim liryku *Głosów* o incypialnym powtórzeniu: „Sennaść, sennaść sennaść...” formowany jest i dosłownie, i w znaczeniu metaforycznym, w coś na kształt skrzydeł podartego proporczyka czy też flagi. Dodatkowo ów

*skrzydlaty kształt* sugerowany jest także w tekście, dokładnie w połowie wiersza, a więc w najbardziej newralgicznym konstrukcyjnie punkcie, w którym to wers po prostu zostaje maksymalnie zminimalizowany, uszczuplony, i przez to jest najkrótszy. Pozwala to wysnuć tezę, iż owe zwężenie tekstu powoduje mimowolne powstawanie skrzydlatego, ramiennego kształtu, przypominającego nieco wcięcie w literze „w”. To wszystko poszerza kontekst badawczy o jeszcze jeden wymiar *Głosów* Polkowskiego – metafizykę. Nie należy zapominać też o problemie perspektywy. Okno i przestrzeń wokół niego, dzięki specyficznej grze światła, przez jaką zostało ukazane na fotografii, zostaje niejako *steatralizowane*. Ciemność otaczająca główny plan zdjęcia sugeruje ramę obrazu czy też kurtynę albo kulisy, osłaniające wszystko, co poza i wokół niego. Wspomniana gra światła poddaje na myśl odbiorcy fragmentaryczność oglądanego. Okno, przez które teoretycznie wylatuje bądź wlatuje kartka, która jest wprawiona w ruch podmuchem powietrza, jest uchylone. Nie otwarte na oścież, lecz jedynie uchylone. W dodatku to, co widzimy, możliwe jest do dosłownego ujrzenia dopiero poprzez szybę, która *nota bene* jest mocno zabrudzona. A zatem przestrzeń widoczną za oknem można jedynie zgadywać. Rzeczywistość z zewnątrz bowiem oglądana jest zawsze przez pryzmat czegoś i prawie zawsze fragmentarycznie.

Ważnym kontekstem intertekstualnym omawianej okładkowej fotografii wydaje się *Okno* Albertiniego, o którym pisała m.in. Alicja Gabrysiak w książce *Filozofia obrazu – obraz Filozofii. Przypadki Heideggera i Derridy*:

Ruch de-negacji płótna, heideggerowska oznaka skrytego świecenia; widzieć przez znaki, pod znakami, a nawet w znakach, jeśli tym, co się widzi, będzie od razu znaczenie, nie sam znak, wówczas to nawet owe „pod”/ „przez”, które miały pomijać znak, kierując się bezpośrednio ku temu, co znaczące, uwyrażniają mimowolnie, a nawet wbrew woli istnienie znaku, skoro mowa tu o jakimś ruchu poza, który ma omijać i pomijać, a jednocześnie daje do zrozumienia, że coś tu zostaje pominięte, opuszczone celowo (Gabrysiak: 10–11).

Zmiana przestrzeni dokonuje się za pomocą zmiany sfery wyobraźniowej, a także zmiany perspektywy i obrazowania w ogóle, która generowana jest poprzez pojawienie się jakiegoś konkretnego, zazwyczaj małego, pozornie nieznaczącego gestu, przedmiotu bądź zwierzęcia etc. Obrazowane tu efekty zasypiania, zapadania w śmiertelną sennosc przypominają nieco technikę poetycką, jaką posługiwał się swego czasu Tadeusz Różewicz. Mowa o „klocko-obrazach”,

wymienianych przez Kazimierza Wykę w szkicu *Zaległe tomy Różewicza*. Owe sądy – „klocko-sądy” i obrazy – „klocko-obrazy” łączą się ze sobą na zasadzie klatek filmowych. Czytamy u Wyki:

Budulec obrazowy wynikający z wyobraźni Różewicza przypomina starą dzieciinną zabawę w obrazkowe klocki. [...] Z takich klocków, zaopatrzonych w rysunek sześciątów, Różewicz buduje swoje układy obrazowe. [...]. Przykłady pozwalają też odpowiedzieć, gdzie są granice klocko-wypowiedzeń, klocko-sądów, klocko-obrazów, klocko-czynności, klocko-ocen. I odpowiedzieć również, jakiego charakteru nabiera podobna wyobraźnia. Jest to charakter wyliczeniowy i obrazowy. Przeskakuje klatka po klatce, jak w wolno toczącym się filmie, wyliczając i selekcjonując elementy rzeczywistości (Wyka: 324–325).

Zupełnie podobnie rzecz ma się w *Głosach*. Jak się okazuje, nie całkiem błędnie da się skojarzyć również technikę poetyckiego obrazowania Jana Polkowskiego z tym, o czym wspominał Aleksander Fiut w monografii dotyczącej poezji Czesława Miłosza:

Już w tym wierszu odnajdujemy wszystkie konstytutywne cechy Miłoszowskiego opisu: oscylację między widzeniem z góry i z bliska, łączenie w porządku linearnym abstraktu z konkretem oraz elementów nierealnych z realistycznymi, wreszcie przedstawianie zjawisk jako sumy ich części składowych. Oczywiście ten ruch poetyckiej kamery nie zawsze przebiega tak płynnie [...]; czasem odbywa się gwałtownie, skokami z góry na dół i z dołu do góry. [...] Co ciekawe, owym przejściom niby-kamery od planu ogólnego i uniwersalnego, do zbliżenia, które zatrzymuje poetycki obiektyw na jednym, wyodrębnionym szczególe – towarzyszy postępujące „oczyszczanie się” całej sceny z wizyjnych zaciemnień (Fiut: 14).

Proces czytania dla poety to oglądanie i kartkowanie fotografii, lektura obrazów o odmiennym kodzie semiotycznym, które zostały włączone w obręb numeracji ciągłej tomu. Dlatego tak ważna okazuje się refleksja nad słowno-obrazowymi korelacjami. W twórczości omawianego poety obraz partycypuje w tworzeniu przesłania czy uwidacznianiu sensu całości dzieła, by tak to ująć, niemalże na równi z wierszem. Istnieją tylko bodajże trzy książki poetyckie autora *Drzew*, w których nie zamieszczono ilustracji ani grafik czy fotografii (Polkowski, 1990).

### *Księga skonań. Poezja medytacyjna. Rytm*

Czytać – ogrodnik ciągnął, patrzeć w górę  
Jakoby w pisma zwój – czytać żywotów  
I skonań księgę, czytać chmurę  
I światłość czytać, zapisanie grzmotów –  
„Tak jest” – po chwili dodał (Norwid: 79–80)

„Wiedzieć być nieśmiertelnym”, „chcę wstać odpowiedzieć” – myśli bohater utworu. A owe myśli konstytuują niezwykle paralelizmy składniowe, tworząc tym samym metafizyczne figury, tropy literackie. Co więcej, poprzez stawianie znaku równości między różnymi stwierdzeniami ujętymi za pomocą języka poetyckiego dokonuje się swoista transpozycja efektu hipnozy. Wpływa to z pewnością na *sui generis* transowość wiersza.

Bernadetta Kuczera-Chachulska pisała w jednym ze swych szkiców o czymś, co jest bliskie omawianemu zagadnieniu:

Linia graniczna chwilami zdaje się być trudno uchwytana, ale nie mamy wątpliwości, jako czytelnicy, że właśnie, jakby „od czasu do czasu”, pojawiają się tu wersy, dwuwersy szczególnie nasycone wielowymiarową poetyckością, które rzutują na percepcję całości. [...] Liryka medytacyjna wymyka się estetycznej ocenie ze względu na właściwą sobie dominację myśli. Myśli, wg Emila Staigera, usytuowane są w tekście „wyspowo” i to owe „wysepki” właśnie nadają utworowi określony ton ruch falowy. [...] liryka medytacyjna podejmuje problemy kluczowe dla pojedynczego losu: życie i śmierć, Bóg, życie pośmiertne, drogi prowadzące do Boga i zbawionej wieczności [...] taka estetyka nadaje tym utworom nadzwyczajną rangę, nacechowanie szczególnego rodzaju wzniosłością (Kuczera-Chachulska: 50–51).

„Falowy” rytm wierszy widoczny jest właściwie w większej części wszystkich utworów *Głosów*. O specyficznej właściwości *Głosów* i „falowym” metrum pisał już między innymi Dakowicz w zbiorze *Obcowanie. Manifesty i eseje* (Dakowicz: 86) Zdaje się, iż wizja śmierci zamkniętej w spojrzeniu oraz perspektywa skupienia na symbolicznym detalu – konkretnie, związanym z eschatologią, z czymś jeszcze niedokonanym, ale podświadomie przeżywającym, zupełnie jak w estetyce nieskończonej śmierci wielu bohaterów *Głosów*, którzy umierają na nowo, za każdym razem, ilekroć czyta się te wiersze, została ukazana w katastroficznym wierszu Józefa Czechowicza *zapowiedź*, którego treść warto przytoczyć w całości:

czerwone grube spirale dookoła dzbanów  
połysk cętkowanych muszli  
coraz to mniejsze kule płyną w srebrnej smudze  
dom rozchyła się jak wachlarz

jakże ten profil zamknąć w trapezy i kąty  
drzewem zwichrzonym tragicznie zasłaniam naszą miłość  
ścięte kwiaty uśpione w misach  
zwierciadła ukazują bladą głębię podwodną

orzeźwia ciężka fałda zapachu kadzidła  
wymykają się wreszcie słowa o które chodzi  
metafizykę splecioną jak piękne włosy  
rozplącze jasny miecz chemia  
(Czechowicz: 84)

Wizja *zapowiedzi* opiera się na prostym właściwie zabiegu percepcyjnym. Oto ujęcia (jak filmowe kadrowanie) domu, który obserwuje czytelnik, niejako z lotu ptaka. Rzeczywistość materialna oddala się od obserwującego, ukazując tym samym jedynie swoje (odległe) kształty, by po chwili jednym szczegółem, ruchem, na powrót przybliżyć się do niego. Dom widziany z oddalenia jawi się jako trumna, dom wieczny. Obraz wpisany jest ponadto w aktualny dla swego czasu styl kubistyczny – mamy tu wyraźne podkreślenie konturowości obrazu i kanciastych kształtów. Przybliżenie jednak paradoksalnie nie następuje stopniowo. Czytelnik wiersza Czechowicza jest niejako od razu przeniesiony do sfery mikro ukazanej sytuacji: kontury, ostre kształty trumny, wiecznego domu skorelowano z prostymi skojarzeniami domu jako mieszkania dla duszy. Oto „dom rozchyła się jak wachlarz / jakże ten profil zamknąć w trapezy i kąty”. Czy nie jest to po prostu twarz zmarłego albo umierającego, albo twarz osoby, która śmierć ową przeżywa? Dom ten widziany z daleka jest tym razem obrazem zacerwienionych oczu, w których zbierają się łzy: „czerwone grube spirale / dookoła dzbanów / połysk cętkowanych muszli coraz to mniejsze kule płyną w srebrnej smudze / dom rozchyła się jak wachlarz”. „Połysk cętkowanych muszli” to nic innego jak wizja tęczówki oka. Czytelnik do wniosków o tym, że ogląda oczy bohatera liryku, nie zaś dom z oddalenia, może dotrzeć jedynie w drodze dalszej lektury tekstu.

Z poezją Czechowicza Polkowskiego łączy, oprócz czytania przestrzeni, filmowego wręcz kadrowania na poziomie mikro-makro, oddalania i przybliżania, podobne łączenie obrazowania pejzażu wewnętrznego wraz z przestrzenią

zewnątrzną, rzeczowyścią, czy może szerzej – materialną. Pisała o tym wspomniana wyżej Bernadetta Kuczera-Chachulska w książce *Poezja i żal. O metodzie lirycznej ekspresji w twórczości Józefa Czechowicza*. I tak chociażby czytamy:

[...] ton [...] przechodzący wcześniej przez brzmienia, wyglądy, warstwę znaczeń. Jest [...] również symptomem dystansu [podkr. B.K.C.] do świata, nie tylko wierszowego, formalnego, właściwego dla nowoczesnej liryki ekwiwalentyzowania uczuć.[...] Ten dystans powoduje również wrażenie odbiorcy, że ten, kto patrzy, patrzy przez grubą szybę, oddzielony od obrazów świata, choć postrzega je z ostrością zmysłowo doświadczanych realiów” [...] W pejzażu tkwi więc cały człowiek, z wszystkimi rodzajami receptorów (Kuczera-Chachulska: 169–170).

Można i te rozważania odnieść do omawianych utworów Jana Polkowskiego. Nastrojowość, pejzaże – zarówno te w sferze wyobraźniowej, jak i rzeczowej – konstituuje warstwa brzmieniowa tekstu, jego specyficzny falowy rytm i nagromadzenie „szeleszczących asonansów”, a wreszcie delikatna i mroczna synestezja („przez ściany spowite mrozem” (Polkowski, 2017: 299), „przez szron i stukot szyn (Polkowski, 2017: 292), „bezkresne szeregi bezradnych” (Polkowski, 2017: 293), „skrócić w psalm [...] jak serce skręca” (Polkowski, 2017: 308) wskazują nam na umysł podmiotu, sygnalizują obraz jego wewnętrznych emocji (Kuczera-Chachulska: 169–170).

Polkowski jest poetą oksymoronów i kontrastów, dlatego nie dziwi obecność w wierszu czegoś w rodzaju zszumionego *krzyku*. Poprzez kontaminację obrazów i frazeologizmów dotyczących wyobraźniowej sfery akwaticznej, tytułowe głosy, wydobywające się niejako z ust bohaterów tomu, słyszalne są zawsze przez coś, są zawsze czymś stłumione – niewidzialną barierę (być może nawet wodną) albo szum fal. Można zaryzykować stwierdzenie, iż owe głosy są dosłownie *rozwodnione* („Z chybotącego pociągu ktoś woła mnie po imieniu / chcę wstać odpowiedzieć chcę pobiec” (Polkowski, 2017: 309), „[...] wypływam w żywe morze. Widzę już tylko ciebie / i bezmiar szepczącej wody. Co miałbym widzieć ty jesteś” (Polkowski, 2017: 296), „[...] gorzka senność przez jej ciężkie bielmo / widzę (Polkowski, 2017: 309), „[...] ogień ich ściga w zaułkach zamyka ich zimne usta” (Polkowski, 2017: 303). Głosy słyszalne są zupełnie jak przez szybę okien, akwarium. Postaci są nieme, niemalże jak ryby, nic nie werbalizują, choć w jakiś specyficzny sposób mówią. Zupełnie jak topielice i topielce, jak duchy z zatopionego wraku okrętu. Jako odbiorcy raczej słyszymy ich myśli,



niemożliwe do wypowiedzenia, z racji chociażby wspomnianych wcześniej barier dźwiękowych. Ponadto w zbiorze każda wypowiedź ofiary-bohatera, który utracił życie, dociera do nas w formie maksymalnie ściszonego głosu, dociera do nas raczej fragmentarycznie i nierzadko jest zdeformowana.

### Architektura. *Genius loci*. Semantyka miejsca

[...] widzę wyraźnie szczegóły wykute w srebrnym powietrzu:  
grzbiety traw poruszone lekkim jak woda ostrzem  
kamień w kształcie Afryki z rzekami z białego kwarcu  
i żuka jak się gramoli na mariacką wieżę.  
Jest już w połowie drogi i powoli brnie wyżej  
ku miękkiej łodzi powietrza  
w której dzisiaj kończy się zawsze  
jutro lub jeszcze dalej.

*Zastrzelony? (1950–1970?)* (Polkowski, 2017: 309)

Zdaje się, iż niezwykle ważny aspekt architektoniczny, który odnajdujemy w cytowanym utworze, oscyluje nie tylko wokół perspektywy wertykalnej, ale także ważnej w średniowieczu figury wyobrazeniowej katedry jako obrazu świata oraz funkcjonującego także w późniejszych wiekach toposu *Deus artifex*. Bóg pojmowany jako wielki Twórca, Kreator i Artysta w transpozycjach owego toposu często ukazywany był wraz z nieodłącznym rekwizytem – cyrklem – symbolem doskonałości (matematycznej precyzji, nieskończoności).

Wrócić wypada do wertykalnej dominanty perspektywicznej. Oto konający bohater, najprawdopodobniej tracąc równowagę, upada na ziemię i jego wzrok zarówno w sensie przenośnym jak i dosłownym, odwraca się o sto osiemdziesiąt stopni. Mielibyśmy tedy do czynienia ze swoistą realizacją figury świata widzianego na opak, perspektywą *à rebours*. Ilustracja Zbyluta Grzywacza z tomu *Oddychaj głęboko* doskonale oddaje ową perspektywę, choć mowa tu o czymś zgoła odmiennym.

W takiej wizji zatrzymanie wzroku na najwyższym punkcie trójmiejskiej architektury – kościele mariackim, czyli katedrze (Hani) Najświętszej Maryi Panny – wydaje się oczywiste. Poeta, poczynając od prostej komunikacji ruchu ciała i wreszcie recepcji wzrokowej, rozszerza wymiar postrzegania, tworząc z odwróconej katedry figurę egzystencji bohatera wiersza. Katedra jawi się jako klepsydra symbolizująca upływający czas: „żuka”, który „się gramoli na

„mariacką wieżę”. Przypomnijmy – dla podmiotu owad wcale nie idzie w górę, tylko w dół, zupełnie jak ostatnie ziarenko przesypujące się w klepsydrze. Warto jeszcze podkreślić, iż owa czasowość w wierszu odgrywa niezwykle ważną rolę (Simson). Posłużmy się raz jeszcze terminologią filmoznawczą. Nastąpiło tu bowiem bardzo charakterystyczne dla filmu zjawisko *slow motion*, co uwydatniło jeszcze mocniej sytuację niedokończoną, nieskończoną – konanie. A zatem sam akt umierania jeszcze się nie dokonał. Odbiorca obserwuje moment stawa n i a się śmierci. Wiersz zatem sytuuje się w poetyce nieskończoności. Co więcej, ów topos rozszerzony został w tomie do wizji demiurga-artysty, nacechowanej konkretnym wygłosem ostatecznym – melancholią. Saturniczność takiego stanu rzeczy ukazana została już w miedziorycie Albrechta Dürera. Już samo nagromadzenie w *Głosach* srebrzysto-szarej, stalowo-srebrnej, wreszcie ołowianej kolorystyki, potwierdza ów trop. Zestawienie zimnych barw odsyła wprost do ikonografii boga melancholii, a więc Saturna – dziejowej inercji. Utrzymywano bowiem w dawnych czasach, że saturniczny ołów, choć sprowadza zimno, wilgoć, choroby i smutek, jest wszelako blisko związany z filozofią, systematycznym myśleniem (Kopaliński: 282). Ponadto, kojarzona z planetą melancholii, obręcz symbolizowała zmianę i regenerację, nieskończoność (tym bardziej, że cień rzucany przez nią na posadzkę daje złudzenie symbolu nieskończoności).

[...] natura [Saturna] jest zimna, sucha, gorzka, czarna, ciemna, mocna, nieokrzesa n a [...]. To niezmiennie i podstawowe przyporządkowanie melancholii do Saturna – oraz odpowiadające mu przyporządkowanie usposobienia sangwinicznego do Jowisza, cholerycznego do Marsa i flegmatycznego do Luni albo Wenus – pojawia się czarno na białym dopiero u Arabów (Klibansky, Panofsky, Saxl: 153).

W swojej alegorii Melancholii Łukasz Cranach Starszy do sukni uskrzydłonej niewiasty przymocował czarną portmonetkę, która może być ściśle związana z alegorią Saturna, opiekuna majątku, strażnika skarbów. „Nie ma chyba średniowiecznego opisu melancholika, który nie przypisywałby mu chciwości i skąpstwa, a co za tym idzie bogactwa. Według Mikołaja z Kuzy zdolność do gromadzenia wielkiego majątku jest symptomatyczna dla *avaritiosa melancholia*” (Klibansky, Panofsky, Saxl: 153).

W *Głosach* Polkowskiego rekwizytorium melancholii ogranicza się do industrialnej przestrzeni architektonicznej Gdyni, ale także przedmiotu zbrodni – kuli, która zabija, w dwóch wierszach – otwierającym i zamykającym tom.

Sytuacja retardacji w momencie tuż przed postrzałem pojawiła się już w najwcześniejszym tomie – *Oddychaj głęboko* (Stala: 25). Mało tego, owa zbrodnica, saturniczna kula została w tekście przetransponowana dosłownie w jego wierszową formę. W drugim wydaniu *Głosów*, lecący ze świstem zgłoskowych asonansów pocisk, ukazano za pomocą „rozstrzelonego” pauzami edytorskimi wersu „szesnaście lat”. PozwólmY sobie przytoczyć fragment obrazujący analizowany problem:

[...] Pocisk przedzierał się długo przez szron i stukot szyn  
przez ranne zgniecione światła wymieszane z olejem  
zabłoconego słońca by wreszcie przebić mi szyję  
przez okno trójmiejskiej kolejki.  
Cóż, musicie uwierzyć, że wszystko przeżyłem w godzinę  
bo przecież nie zmartwychwstałem a wciąż mam  
**szesnaście lat.**

Jeśli kłamię i nie spotkało mnie co spotkać przecież musiało  
to wiercie – świat żaden  
naprawdę nigdy nie istniał (Polkowski, 2013: 300).

Warto zaznaczyć, iż prezentowana wersja wiersza pochodzi ze zbioru wydanego w 2013 roku. W zbiorze z 2012 i 2017 forma wierszowa wygląda nieco inaczej (Polkowski, 2012, 2017).

Bohater utworu traci równowagę i upada na ziemię. Następuje zmiana poetyckiego kadrowania, a zatem zmiana ta dokonuje się w identyczny sposób również w ostatnim wierszu tomu. Przypomnijmy fragment:

[...]  
Chcę wstać odpowiedzieć. Chcę pobiec  
ciepłymi rękami otoczyć skrzydlaty kształt  
boskiej ziemi.  
[...]  
Unosi mnie gorzka senność i przez jej ciężkie bielmo  
widzę wyraźnie szczegóły wykute w srebrnym powietrzu:  
grzbiety traw poruszone lekkim jak woda ostrzem  
(Polkowski, 2017: 309).

Podobne ujęcie odnaleźć można w *Vade-mecum* Norwida (na wyraźny Norwidowski kontekst wskazuje Dakowicz w swoim szkicu *Na marginesie „Głosów” Jana Polkowskiego, Obcowanie. Manifesty i eseje*) (Dakowicz: 230–231):

Panie! – ja nie miałem głosu  
Do odpowiedzi godnej – i – milczałem  
[...]  
I jak z bliźnięciem zrosły w pół z Zapalem  
Na cztery strony świata mając ramię,  
Gdy doskonałość Twą obejmowałem  
(Norwid: w. 15–16; 18–20).

Norwidowskie rozwarcie ramion zdaje się być potwierdzone w tekście Polkowskiego za pomocą symbolicznego zwrotu „chcę pobiec, objąć rękami skrzydlaty kształt / boskiej ziemi”. Owo rozwarcie potwierdza coś jeszcze – koncepcję dominującej perspektywy wertykalnej, którą wpisano w wymiar filozoficzno-symboliczny eschatologii. Oto wszak nad modernistycznym i post-modernistycznym architektonicznie miastem góruje gotycka katedra, wybudowana w myśl refleksji o formie *ad quadratum*, która dookreślała cztery ludzkie temperamento, cztery żywioły i właśnie cztery strony świata. To perspektywa owej formy, która stanowi coś na kształt mikrokosmosu, czyli swoistego obrazu wszechświata. W obu planach (koło i krzyż), jakie stosowano do projektowania gotyckich katedr, budowla była czymś w rodzaju „Niebiańskiej Jerozolimy”, „Królestwem Niebieskim”, czyli doskonałym przedstawieniem kosmosu. Symboliczne odwrócenie świątyni, jakie dokonuje się w utworze Polkowskiego, może wskazywać na jeszcze jedno – byłoby to jednakowoż odwrócenie tradycyjnego porządku świata, opartego na czterech kardynalnych wyznacznikach filozoficznych budowli: spokoju, harmonii, stateczności oraz pędu ku górze (wzorowanych na średniowiecznych summach i encyklikach teologicznych, od św. Dionizego *O hierarchii niebieskiej – O hierarchii kościelnej* poczynając). Byłoby to więc odwrócenie odwiecznego porządku i sprawiedliwości, symbolizowane przez tragiczną śmierć niewinnej jednostki. Taka perspektywa dookreślałaby pesymistyczny wygłos tomu. Jest to raczej wizja tych, „którzy nie odnajdą straty” niżli wizja skutecznej i werystycznej pochwały doskonałości planu Bożego (Bieńczyk, 2014). Raczej smutne zamyślenie i niezrozumienie. Ważny to problem jednak, gdyż w twórczości autora *Drzew* nierzadko obecna jest refleksja dotycząca czytania przestrzeni, znaczenia architektury, zwłaszcza katedry jako jednej z najdoskonalszych jej form. Sam zaś wątek geopoetyczny to jedna z dyskursywnych dominant poezji Jana Polkowskiego.

## Bibliografia

- Barańczak, Stanisław. *Etyka i poetyka*. Warszawa: Znak, 2009.
- Biederman, Hans. *Leksykon symboli*. Tłum. Jan Rubinowicz. Warszawa: Muza, 2001.
- Bieńczyk, Marek. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Świat Książki, 2014.
- Cieślak-Sokołowski, Tomasz. „Powroty do *close reading* we współczesnych lekturach literatury XX wieku” *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura* 34 (2017): 37–48.
- Czechowicz, Józef. *Poezje zebrane*. Toruń: Algo, 1997.
- Dakowicz, Przemysław. *Obcowanie. Manifesty i eseje*. Warszawa: Sic!, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *Obrazy mimo wszystko*. Tłum. Mai Kubiak Ho-Chi. Kraków: Universitas, 2008.
- Fiut, Aleksander. *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1998.
- Gabrysiak, Alicja. *Filozofia obrazu – obraz Filozofii. Przypadki Heideggera i Derridy*. Wrocław: Quaestio, 2010.
- Hani, Jean. *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Tłum. Adam Q. Laviq. Kraków: Znak, 1994.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990.
- Kuczera-Chachulska, Bernadetta. *Z estetyki nieskończoności. Szkice o poezji (nie tylko) XX wieku*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2012.
- Lisak-Gębała, Dobra. *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Universitas, 2014.
- Mikołajczak, Małgorzata. *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków: JMR Trans-Atlantyck, 2013.
- Norwid, Cyprian Kamil. *Pisma wszystkie, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułcki*. T. 1–3. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- *Poezje zebrane*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1983.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz. *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Tłum. Anna Kryczyńska. Kraków: Universitas, 2009.
- Kudyba, Wojciech. *Wiersze wobec innego*. Sopot: Topos, 2012.
- Orska, Joanna. *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków: Universitas, 2005.

- Polkowski, Jan. *Gdy Bóg się waha*. Kraków: JMR Trans-Atlantyck, 2017.
- *Głosy*. Kraków: Wydawnictwo m, 2013.
- Simson, Otto. *Katedra gotycka – jej narodziny i znaczenie*. Tłum. Anna Palińska. Warszawa: PWN, 1989.
- Sontag, Susan. *O fotografii*. Tłum. Sławomir Magala. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Stala, Marian. „List do Jana Polkowskiego”. *W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979–2017)*. Kraków: JMR Trans-Atlantyck, Instytut Myśli Józefa Tischnera, 2017.
- Stiegler, Bernd. *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Tłum. Joanna Czudec. Kraków: Universitas, 2009.
- Wyka, Kazimierz. *Rzecz wyobraźni*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.

## The Winged Shape. Intersemiotic Eschatology of “Voices” by Jan Polkowski

### Summary

In this article, I will deal with the problem of interdependence between poetic imaging and photography on the example of one poem from the volume *Głosy* [Voices] by Jan Polkowski voice and the cover photo by Marysia Gąsecka. The comparative analysis will also include analyzes and interpretations of other works by Jan Polkowski, as well as a discussion of the problems of reading space, architecture, and word-and-picture interactions, also present in the works of other authors. Starting from the assumptions of the aforementioned researcher, in my deliberations I will shift the emphasis on literary strategy, which is a poetic epithet even more strongly towards new artistic experiments. Polkowski's poems certainly share many of the classic concepts of *ekphrasis*, but in the volume *Głosy*, the author incorporates narrative texts into another semiotics of linear lyric (sic!). By giving intersemiotic reflections of the poetic dominant, Gąsecka gives a voice to the photographs, and allows the narratives in the poems to comment and comment on what was shown in the photographs.

**Keywords:** comparative literature, Jan Polkowski, photography, poetry, history, window, *ekphrasis*, architecture, space, man against history

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, Jan Polkowski, fotografia, poezja, historia, okno, ekfrazja, architektura, przestrzeń, człowiek wobec historii

Anna Ślósarz

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

## Od remediacji do sterowania zbiorowymi emocjami. Interferencje dyskursu literackiego i technologii

### Funkcjonalne granice literatury

Co jest literaturą i dokąd sięgają dziś jej granice? Gustave Lanson zaliczył do niej dzieła, które „przez charakter swej formy mogą pobudzić wyobraźnię, uczuciowość i wrażliwość estetyczną czytelnika” (Lanson: 263–264). Pobudzenie zależy jednak od czytelnika, więc nie jest cechą definicyjną literatury. Według innych teoretyków definiować literaturę miała obrazowość, ale przecież nie dotyczy ona wielu wierszy. Cleanth Brooks za konstytutywną cechę poezji (zatem nie literatury) uznał jej wieloznaczność (Brooks), lecz, jak wiadomo, znaczenie każdej wypowiedzi zależy od jej kontekstów. Formaliści rosyjscy jako normatywną cechę literackości wskazali „wysuwanie na pierwszy plan języka” (Culler, 2002: 38), a strukturaliści specyficzny kształt „struktur języka” (Culler, 2002: 142), czyli jego nadorganizację wyzwalamą dodatkowe znaczenia. Tworzy je jednak czytelnik. Według Romana Jakobsona funkcja poetycka – czyli skupienie na komunikacie i jego dodatkowe uporządkowanie – decydują o przynależności tekstu do poezji (Jakobson: 439). Sporne jest jednak, czy „dodatkowe uporządkowanie” języka dotyczy powieści (Żyrmunski, 1947: 75, pierwodruk 1923).

Stanisław Sierotwiński zdefiniował literaturę przez przynależność do „piśmiennictwa artystycznego, tj. literatury pięknej” (Sierotwiński: 168–169) – ale kategorie arcyzmu i piękna są względne. Nie powstały wtedy jeszcze utwory

Manueli Gretkowskiej czy Wojciecha Kuczoka. Cechy konstytutywnej literatury upatrywano również w jej fikcjonalności (Markiewicz: 59–65), ale świat przedstawiony nie jest autonomiczny np. w poezji opisowej czy popularnej dziś literaturze faktu (*nonfiction*), do której należą reportaże, biografie, dzienniki, wspomnienia itp. Nic więc dziwnego, że „zacierą się granica między literaturą a filozofią, nauką, reportażem czy publicystyką. W szczególności osłabło znaczenie fikcji jako wyznacznika literackości” (Markiewicz: 63).

Według Stanisława Dąbrowskiego tworzywo językowe jest „wyłącznym inwariantem kryteriologicznym literatury” (Dąbrowski: 19). Jednak tak jak w każdym komunikacie językowym współwystępuje ono z innymi tworzywami, toteż badacz określa literaturę jako twór „także-językowy” (Dąbrowski: 154). Dziś literatura uzupełnia przekaz werbalny o ikoniczny, audialny, multimedia, ruch, interaktywność, możliwość transferu przekazu z komputera do odtwarzacza, telefonu komórkowego itp. Poszerza to definicję literatury, co przewidział w 2002 roku Joseph Hillis Miller, określając ją jako „szczególne użycie słów lub innych znaków [...] uniwersalną przydatność słów i innych znaków do odbioru w kategoriach literackości” (Miller: 13). W zakres pojęcia literackości zostały zatem przez tego badacza włączone elementy pozasłowne. Uwzględniali je też w swej synestezyjnej poezji francuscy symboliści, dążąc do odzwierciedlenia różnych kodów przekazu, rozbudowywanych dziś w literaturze cyfrowej i sieciowej.

Współczesne definicje literackości przesuwają się od kryterialności do funkcjonalności. Według Jacquesa Derridy literackość w ogóle nie jest własnością tekstu, lecz zaledwie korelatem intencjonalnego odniesienia do tekstu („«Ta dziwna instytucja zwana literaturą»”: 32). Jonathan Culler uznał pytania o swoistość literatury za „pozbawione większego znaczenia” (Culler, 2002: 27, pierwodruk 1997), a za praktyki związane z czytaniem literatury: „zawieszanie żądania, by tekst był natychmiast zrozumiały, refleksję nad implikacjami użytych środków wyrazu, uważne śledzenie, jak tworzy się znaczenia i z czego płynie przyjemność, której tekst dostarcza” (Culler, 2002: 53). Natomiast Edward Balcerzan (Balcerzan: 11) stwierdził wręcz, że wyznaczenie granic literatury nie jest możliwe, bowiem pojęcie granicy „nie ma kanonicznej definicji w literaturoznawstwie”, toteż nie istnieją: bytowe, znakowe, językowe czy też wewnętrzne granice sztuki literackiej. „Normy literackości [...] rządzą faktycznymi strategiami komunikacyjnymi w realnych czasoprzestrzeniach



kultury” (Balcerzan: 15), zatem wspomniane granice nie dzielą przenikających się porządków semiotycznych i zjawisk komunikacyjnych. Zgodzić się należy więc z opinią Balcerzana, iż zjawisko literackości różni się od pokrewnych nie tworzywem, lecz jedynie funkcjonalnie. Definiowalne jest na gruncie teorii i interpretacji, a więc zawsze będzie sporne (Balcerzan: 16).

Tworzenie i publikowanie w Sieci wymyka się instytucjonalnym ramom, określającym obowiązujące znaczenia, literackie hierarchie i ustalone konwencjami kształty tekstów. Nastawione jest bowiem często na indywidualną ekspresję i emocjonalny kontakt autora bądź autorów z użytkownikami lub kolejnymi współautorami. Do definicji literatury, sformułowanych przez Gustave Lanson, rosyjskich formalistów, Cleantha Brooksa, Henryka Markiewicza, Stanisława Sierotwińskiego, Josepha Hillisa Millera, Stanisława Dąbrowskiego, Jacquesa Derridę, Jonathana Cullera należy więc dziś dodać element współtworzenia znaczeń tekstu w akcie jego czytania (komentowania), a czasem też wspólnego pisania.

Zmienia się więc zarówno literatura, jak i jej tworzywa, nośniki, sposób pisania, akt lektury, oczekiwania czytelników oraz natura przeżycia literackiego. Jednak w opozycji do emocjonalizacji przekazów masowych i popkulturowych literatura nadal mogłaby pozostać szkołą wyrażania pełnego spektrum emocji. Czy rzeczywiście jest nadal zdolna spełniać taką rolę? Czy jej ważna rola i dominująca pozycja w kulturze nie uległa dziś zachwianiu?

Niewątpliwie poszerzyła się definicja literatury. Współcześnie można ją określić – odnosząc się bardziej do jej funkcji niż cech – jako sposób międzyludzkiego komunikowania werbalnego i niewerbalnego, który spełnia niektóre z poniższych warunków:

- nastawiony jest na wywoływanie w czytelniku/użytkowniku emocji,
- może wykorzystywać elementy fikcyjności,
- zaadresowany został do otwartej grupy odbiorców,
- jest autoteliczny, choć może też pełnić funkcje wychowawcze, społeczne, kulturowe, religijne, reklamowe,
- prowokuje czytelnika do tworzenia własnych znaczeń.

Spełnienie niewielu lub tylko jednego z tych warunków sprawia, że literackość tekstu może zostać zakwestionowana.

## Technologiczny potencjał literatury

Interferencja (łac. *inter* – między + *ferre* – nieść) to w fizyce nakładanie się fal z dwu lub więcej ośrodków i powstawanie fal o nowych amplitudach i układach, które mogą być wzmacniane lub wygaszane w zależności od korelacji i odległości źródeł. Podobnie pojawienie się nowych technologii i mediów osłabiło pozycję drukowanej książki jako dominującego w kulturze medium. Odrodziły się dawne i pojawiły się nowe możliwości dla literatury: multimedialność, transmedialność, hipertekst. Wyłoniły się nowe podmioty i struktury wytwarzające teksty, nowe drogi cyrkulacji utworów i nowe praktyki odbiorcze.

Jak rozwija się ten komunikacyjny twór i kiedy przestaje być literaturą? Czy nowe technologie i medialny kontekst wzmacniają potencjał literatury, czy też go osłabiają? Jak literatura wpływa na media i powstawanie jakich technologii wzmacnia lub wyzwala? Czy jest dziś w porównaniu do mediów i technologii zjawiskiem o znaczącym potencjale?

Rozpoznanie tego tematu ma charakter wstępny i nieostateczny. Nowość i niestabilność ograniczają możliwość uogólnienia zjawisk, które mogą się rozwijać w nieprzewidywalnych dziś kierunkach, uzależnionych od nowych technik komunikowania, kulturowo-społecznych przemian i praktyk oraz nieznanymi dzisiaj potrzeb.

## Nowe obszary literackości

W związku z upowszechnieniem technik masowego powielania tekstów zanika Benjaminowska aura dzieł i rozszerza się ludyczny aspekt literatury, która odbierana jest w prozaicznych sytuacjach i odnosi się do nich. Utwory literackie, udostępniane na rozmaitych nośnikach i w domenie publicznej, czytane są w różnych regionach, warunkach i kontekstach. Transfery kulturowe umożliwiają porozumienie mimo różnic lub wywołują kontrowersje. Nowe technologie ułatwiają dystrybucję, toteż muzyczne i filmowe adaptacje tekstów literackich są powszechnie dostępne, rodzą więc nowe praktyki odbiorcze. Powstają nowego typu adaptacje sceniczne, wpisujące dzieła we współczesne oraz lokalne konteksty oraz wykorzystujące nowe technologie i multimedia. Możliwość

szybkiego i efekownego wydawania książek sprawia, że koncerny medialne specjalizują się w wydawaniu kolekcji, które nobilitują uwzględnionych twórców, a innych wykluczają, torując<sup>1</sup> i ramując<sup>2</sup> percepcję literackiej klasyki. Analogicznie funkcjonują książki czytane – narzucają głosowe interpretacje, podobnie jak słuchowiska. Literatura stała się więc obiektem zainteresowania reklamodawców, którzy mogą wpisywać w sponsorowane dzieła emocje związane z produktami, zwykle dobrami luksusowymi. Powieść bywa więc sposobem promocji określonego stylu życia, skojarzonego np. z biżuterią z naturalnych pereł (Funder). Utwory literackie poddawane są mechanizmom sterowania percepcją i wpisywane w konsumpcyjne realia późnego kapitalizmu.

W dobie kultury 2.0 i kultu amatora (Keen, 2007) powstały też nowe praktyki pisarskie: literatura może być adaptowana, tworzona i publikowana w Sieci. Słowo bywa uzupełniane o dźwięk, muzykę, ruchomy obraz, alternatywne wątki, przekazy rozmaitych mediów. Rozwój blogów pozwala na ekspresję emocji wobec licznych grup odbiorców, nie zawsze przewidywanych i pożądanых – co często przysparza nadawcom poważnych problemów (Bailey, Cammaerts, Carpentier), ale też wzmacnia społeczną kontrolę publikowanych treści. Klasyczne utwory są przez użytkowników korygowane i uzupełniane (*fanfiction*), najnowsze bywają często współtworzone (*collaborative writing*). Kultura uczestnictwa sprawia bowiem, że powstają grupy użytkowników, współpracujące przy tworzeniu tekstów. Wiąże ich to emocjonalnie zarówno z grupą, jak i procesem tworzenia oraz samym dziełem. Używanie nowych technologii do praktyk pisarskich spowodowało też odrodzenie tradycyjnych form literackich (np. *haiku*, *microfiction*), a także przystosowanie ich do potrzeb użytkowników i możliwości nowych mediów, które służą jako narzędzia współpracy i dystrybucji literatury.

---

<sup>1</sup> Torowanie (*priming* z ang. *to prime* – przygotowywać, poprzedzać) polega na sterowaniu percepcją i procesami myślowymi wskutek wielokrotnego zastosowania bodźca związanego tematycznie, semantycznie lub afektywnie z daną kategorią poznawczą. Kiedy bodziec torujący nie jest uświadomiony, mamy do czynienia z torowaniem podprogowym.

<sup>2</sup> Ramowanie (*framing* z ang. *frame* – rama, obramowanie) – to technika manipulacji polegająca na skupianiu uwagi odbiorców na wybranych aspektach zjawiska przy pomijaniu innych tak, aby promować z góry obraną definicję i ocenę rzeczywistości, a w przypadku wydawniczych kolekcji – literatury. Zob. Erving Goffman *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience* (1986).

Rozwijają się technologie, pozwalające na algorytmiczne lub całkowicie zautomatyzowane tworzenie tekstów (np. programy do komponowania utworów z podanych przez użytkownika słów). Kombinatoryczne reguły umożliwiają powstawanie powieści poprawnych pod względem logicznym i gramatycznym. Jednak maszyny nie potrafią wpisywać w nie emocji.

### Od remediacji po performatywność

Zgodnie ze spostrzeżeniem McLuhana nowe medium zawiera w sobie poprzednie, np. druk – pismo ręczne, film – fotografię. Teksty przenoszone do innych systemów komunikowania, a nawet kopiowane i powielane, zachowują zatem związki z poprzednimi przekazami. Remediacja (przeniesienie zawartości medium do innego medium) wiąże się jednak z transformacją, uzupełnieniem, ograniczeniem lub zmianą systemu znaczeń pierwowzoru. Nowy przekazańnik budzi inne nastawienia, odmienne emocje i wyzwala nowe praktyki odbioru. Rodzi to nieporozumienia, ponieważ odbiorcy są zwykle skłonni uznawać za równoważne oryginałom kopie, które w istocie są odległe od pierwowzorów. Nowe technologie pozwalają jednak dopasować przekaz do oczekiwań potencjalnych użytkowników, zwłaszcza co do dostępności.

Natomiast teksty współtworzone przez użytkowników powstają na bazie ich doświadczeń lekturowych. Są dynamiczne, często interaktywne, a także odwołują się zarówno na etapie powstawania, jak i w czasie odbioru, do intertekstualnych relacji i kulturowej pamięci, ponieważ podczas odbioru „tekst jest współkonstruowany znaczeniowo przez pracę interpretacji i doświadczenie lektury” (Nycz: 299). Znaczenia zatem nigdy nie są ostateczne. Joseph Hillis Miller określił wręcz tekst literacki mianem „wypowiedzi performatywnej” (*performative utterance*) (Miller: 37).

### Zanik transparentnych immediacji

Według klasycznego już podziału dokonanego przez Jaya Davida Boltera i Richarda A. Grusina remediacje dzielą się na transparentne immediacje ukrywające obecność medium, jak hollywoodzkie filmy, oraz na hipermediacje

przypominające ikonami, paskami narzędzi o istnieniu medium – np. animacje, gry (Bolter, Grusin: 311–358). Trudno jednak wyróżnić analogicznie odrębne kategorie w odniesieniu do współczesnych form istnienia literatury. Transparentne immediacje w postaci np. filmowych adaptacji odtwarzane są przy użyciu urządzeń cyfrowych w warunkach domowych, toteż, podobnie jak w przypadku hipermediacji, użytkownik decyduje za pomocą przycisków o tempie, sposobie i jakości odtwarzania, a nawet usytuowaniu tekstu wśród innych. Technologia tworzy zatem dystans do treści, akcentując rolę odtwarzacza i nośnika, jak w przypadku hipermediacji.

Literatura nie funkcjonuje już dziś bez technologii. Książki opatrywane są internetowymi recenzjami i sterującymi odbiorem komentarzami, streszczeniami, bywają kopiowane, udostępniane na różnych nośnikach i w rozmaitych adaptacjach oraz programach. Ucyfrowienie umożliwia rejestrowanie w postaci dźwiękowej zarówno wypowiedzi mówionych, jak pisanych (oralność wtórna). Zapisy werbalne uzupełniane bywają o barwy, linie, ruch, światło, dźwięk, znaczący rozmiar czy typ czcionki, grafiki, multimedia itp. Utwory w zapisie cyfrowym podatne są przy tym na odtwarzanie wielokrotne, w różnym tempie, głośności, kolorystyce, z możliwością powtarzania, przeszukiwania, udostępniania itp. W konsekwencji komunikat cyfrowy – jak trafnie zauważyła Katarzyna Sitkowska – „[k]ładzie zatem nacisk na emocje, zaangażowanie i wzajemne relacje. Sposób wymiany informacji, dominujący w kulturze cyfrowej, ma charakter emocjonalny i ekspresyjny, a słowo jest nierozzerwalnie związane z kontekstem jego użycia” (Sitkowska: 51). Trudno zatem w cyfrowej kulturze o transparentne immediacje. Przed współczesnym użytkownikiem nie da się już ukrywać obecności elektronicznego medium: on sam nim osobiście steruje, coraz częściej też współtworzy lub komentuje treści.

Transparentne immediacje dawno zostały zdeprecjonowane, ponieważ okazały się fabryką mitów. Podczas gdy malarstwo iluzjonistyczne odwołuje się do konwencji, fotografia eksponuje wybrane fragmenty rzeczywistości, kino hollywoodzkie i telewizja wykreowały własną rzeczywistość, która tak naprawdę okazała się fałszywa. Mimo to, ukrywając ślady powiązań z technologią, ujawniającą mechanizm tworzenia świata przedstawionego, transparentne immediacje prezentowały go jako prawdziwy, sterując emocjami odbiorców tak, aby odczuli podziw dla wytrwałości i szlachetności bohaterów (np. przysięgłego

z filmu *Dwunastu gniewnych ludzi*<sup>3</sup>) czy żal i przerażenie losem innych ludzi (np. bohaterów seriali czy filmów wojennych). W wypadku transparentnych z założenia immediacji literatury czytelnik/użytkownik poddawany ma być nie zawsze ujawnianemu oddziaływaniu przekazu (muzyczno-wokalnego, teatralnego, filmowego, dźwiękowego, cyfrowego, wpisanego w kolekcję, transfer kulturowy, konwergencyjną książkę itp.), który pozornie prezentuje pierwowzór, a w istocie jest jego interpretacją. Użycie nowego tworzywa, nośnika lub włączenie tekstu w kontekst ustalony przez wtórnego nadawcę zawsze bowiem wnosi nowe znaczenia.

Z kolei hipermediacje ukierunkowane są na wyzwianie emocji użytkowników i zarządzanie nimi. Są to w przypadku literatury: internetowe powieści z lokowaniem produktu (np. Boyd, 2014)<sup>4</sup>, sieciowe adaptacje klasyki (np. *Cyfrowe zielone oko...*), literatura cyfrowa i hipertekstowa (np. Shuty), wideoliteratura (np. Капуца), komputerowe gry literackie (np. Komuda, Mochocki, Machlowski)<sup>5</sup>, opowieści transmedialne<sup>6</sup> (np. Green, Su), blogi autorskie i recenzenckie (np. „Niezatapialna Armada Kolonasa Wazooa”, 2011), fanfiction (np. Randall)<sup>7</sup>, teksty fanowskie (*100 Words*, 2001), literatura na telefon komórkowy (*cell phone novels*) (np. Takatsu) i tworzona kolektywnie (np. Cuento Colectivo Literatura 2.0), twitteratura (np. Aciman, Rensin), poezja stochastyczna<sup>8</sup> (np. Derbeth), tworzona przy użyciu komputera cyberliteratura<sup>9</sup>

---

<sup>3</sup> Jeden z przysięgłych – zagrał go Henry Fonda – przekonał pozostałych, że oskarżony nie jest winny morderstwa.

<sup>4</sup> Bohater przywiązany jest do marki Land Rover. Auto pokazywano na filmie i fotografiach towarzyszących wyświetlanemu na ekranie tekstowi powieści.

<sup>5</sup> Opracowana przez Jacka Komudę, Michała Mochockiego i Artura Machlowskiego *Dzikie Pola: Rzeczpospolita w ogniu. Szlachecka gra fabularna* odwołuje się do powieści Henryka Sienkiewicza i sarmatyzmu, a fani porozumiewali się przy użyciu strony internetowej „Swawolna Kompanija”, a obecnie „Walkiria.net” (Siwek).

<sup>6</sup> Zyskały one popularność jako pamiętniki bohaterów uzupełniające powieści, filmy i seriele telewizyjne, ilustrujące i dopełniające treść książki, prequela i sequele filmów i seriali, plotki o gwiazdach (zob. Boczkowska).

<sup>7</sup> Autorka relacjonuje wydarzenia przedstawione w powieści Margaret Mitchell *Gone with the Wind* (polski przekład: *Przeminęło z wiatrem*) z punktu widzenia Mulatki.

<sup>8</sup> Chodzi o teksty poetyckie, generowane przez komputer po ustaleniu przez użytkownika konwencji, ilustracji i wariantu zapisu tekstu.

<sup>9</sup> Program komputerowy pozwala w tym wypadku na samodzielne tworzenie przez użytkownika opowieści – po wybraniu przez niego opcji dotyczących języka i tematu.

(np. Bromboszcz i in.), programy i instalacje polegające np. na interakcjach ze słowami (Harris, Kamvar). Konstruktorzy przyznają jednak, że przygotowane przez nich programy nie potrafią odzwierciedlać i wyzwaląć emocji czytelników czy użytkowników (Suosa). W niektórych tekstach emocje wyzwalane przez literaturę służą celom pozaliterackim (np. w powieściach z lokowaniem produktu). Hipermediacje powodują, że tekst funkcjonuje na poziomach o różnym statusie ontycznym. Wciąż ukazują się w Sieci pamiętniki fikcyjnych bohaterów, recenzje użytkowników oraz tworzone przez fanów dopowiedzenia historii. Wirtualność sprawiła, że kategoria fikcjonalności została zakwestionowana, podobnie jak kwestia autorstwa. W kulturze partycypacji straciło też uzasadnienie definiowanie literatury z odwołaniem do szczególnego ukształtowania języka.

### **Współczesna instrumentalizacja emocji**

Emocja to silne odczucie, pobudzenie fizjologiczne skutkujące określoną ekspresją i zmianą zachowania („Emocja” [hasło]). Wspomaga percepcję, myślenie i pamięć, ukierunkowuje działanie. Według wielu autorów (Ekman; Oatley, Jenkins; Öhman) emocje dotyczą biologicznych potrzeb organizmu, ułatwiają adaptację i wyzwalają motywacje (Kobylińska). Jako tzw. inteligencja emocjonalna wspomagają funkcjonowanie społeczne jednostki skuteczniej niż wysoka inteligencja (Salovey, Mayer). W przeciwieństwie do uczuć, będących ich interpretacją, są łatwe do wzbudzenia i inspirują do działań lub ich zaniechania. Bywają nieświadome. Dlatego stały się obiektem zainteresowania tych, którzy chcą wpływać na ludzi w sposób pozaracjonalny i trudno uchwytne.

Natomiast w humanistyce dopiero w latach 90. ubiegłego wieku nastąpił tzw. afektywny zwrot, a według Suzanne Keen powrót do emocjonalnych uwikłań literackiego dyskursu – tematu na pewien okres zaniedbanego z uwagi na usytuowanie afektu „po stronie fizjologii, rzecz jasna mniej cenionej w kartezjańskiej hierarchii” (Głosowicz).

Tymczasem w kulturze popularnej, a zwłaszcza w reklamach, eksponowane i upowszechniane są emocje pozytywne, sprzyjające konsumpcji. Kierując się nimi, jednostka zaciera ciągłość własnego doświadczenia. Mogą pojawić się trudności z wyjściem poza wyznaczoną jej rolę aktora korporacyjnego scenariusza, ponieważ współczesny człowiek przestaje być racjonalnym podmiotem

społecznym. Równolegle do reklam za pośrednictwem najnowszych technologii rozpowszechniane są też emocje negatywne – w ramach kampanii prowadzonych dla osiągnięcia doraźnych celów, najczęściej politycznych lub społecznych. Ich skuteczność bywa wysoka.

Również współczesna sztuka odwołuje się do emocji, tworząc możliwości udziału, wytwarzając poczucie integracji. Postmodernistyczna estetyka eksponuje bowiem nie kompozycję dzieła, jego język czy przesłanie, lecz emocjonalny rezonans. Dzieła sztuki nowomediów, na przykład określone przez Ryszarda Kluszczyńskiego jako realizujące strategię archiwum (Kluszczyński: 236–240) odwołują się do doświadczeń uczestników, wytwarzając zainteresowanie, efekt empatii oraz emocjonalnego zbliżenia.

### Emocje wyzwalane przez literaturę

Refleksja na temat związków emocji z literaturą rozpoczęła się od estetycznych spostrzeżeń Arystotelesa i Platona. Rozwijali je m.in. Horacy, Johann Gottfried Herder, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang Goethe i inni romantycy, a na początku XX wieku Ivor Armstrong Richards<sup>10</sup>. Późniejsi autorzy, jak np. John Dewey, silniej związali emocje z procesami poznawczymi, uznając je za równie ważne (Dewey, 1934, przekład 1975), a także z praktykami społecznymi i kulturowymi. Współcześni badacze uważają wręcz, że emocje nie należą do osób fizycznych, lecz kształtowane są społecznie w ramach tzw. polityki emocji (Ahmed, 2004a, 2004b). Reprezentacje podmiotowości i tożsamości w postaci emocji podlegają zatem celowemu kształtowaniu. Czy literatura również mu ulega? Które emocje ujawniają i wyzwalają się dziś najczęściej jako związane z tekstami publikowanymi przy użyciu nowych technologii jako literackie i paraliterackie? Odpowiedź utrudnia fakt, że literatura od najdawniejszych czasów prezentuje emocje najsubtelniejsze i często trudno wyrażalne lub wręcz niewyraźne.

Z badania przeprowadzonego przez psychologów: Uffe Seilman i Steena F. Larsena wynikało, że czytelnicy tekstów literackich są skłonni do odbierania ich na zasadzie „personalnego rezonansu” (*personal resonance*): czytelnik przypomina

---

<sup>10</sup> Według tego autora rytm i prozodia tekstu wpływają na emocje czytelnika.



sobie podczas lektury podobne do opisanych wydarzenia, w których osobiście uczestniczył i pełnił aktywną rolę. Literatura aktywizuje zatem wiedzę czytelników o sobie, ich autobiograficzną pamięć (*personal, autobiographical memory*), zwłaszcza w odniesieniu do sytuacji o istotnym dla nich znaczeniu (*situation's personal relevance*) (Spiro). Eksperyment wykazał, że 61,5% czytających tekst literacki przypominało sobie jednocześnie sytuacje, w których czynnie uczestniczyło. Natomiast czytelnicy tekstu publicystycznego czuli się głównie odbiorcami (44,1%) i obserwatorami (22,9%), a tylko w 33,1% czynnymi uczestnikami przedstawionych wydarzeń (Spiro: 173). Wynika stąd, że odbiór literatury jest związany z pamięcią autobiograficzną (Abelson) i przez to jest bardziej emocjonalny niż w odniesieniu do innych przekazów. Potwierdza to spostrzeżenie Ewy Marii (Emy) Koopmann i Franka Hakemuldera podczas lektury „tworzymy model mentalny narracyjnego świata, przejmujemy cele i plany protagonisty, a w konsekwencji jego odczuwanie emocji stosownie do naszej oceny, w jakim zakresie te cele są osiąmane” (Koopmann, Hakemuldera: 87).

### Współczesne technologie komunikowania a emocje

Informacje medialne, czyli przekazywane przy pomocy najnowszych technologii komunikowania, odwołują się najczęściej do emocji negatywnych, ponieważ to one przyciągają uwagę w kontekście nadmiaru informacji, wpływają na ich zapamiętywanie. Podpowiadają, jak oceniać zjawiska i jakie podejmować działania (Wasylewicz, Polański) – a to jest celem kampanii reklamowych, społecznych, informacyjnych, promocyjnych, wyborczych, wizerunkowych. Również tematy zastępcze, a więc tzw. wrzutki medialne, czyli materiały emitowane dla odwrócenia uwagi opinii publicznej od zjawisk niewygodnych dla zarządzających mediami, wzbudzają negatywne emocje, ponieważ w taki sposób można najskuteczniej przyciągnąć uwagę widzów.

Pozytywne i negatywne emocje utylitarnie wykorzystywane bywają w reklamach społecznych – gratyfikujących i awersyjnych (Maison, Wasilewski: 32). Do emocji chętnie odwołują się wydawcy newsów i telewizyjni dziennikarze (*Monitoring wyborczy...*). Według Marka Fishera „(t)elewizja mówi nam, jakie emocje odczuwać” (Fisher: 74). Negatywne, jak oburzenie i wstyd, bywają pragmatycznie wykorzystywane w aranżowaniu skandali politycznych:

do „wzmocnienia przekazu, narzucenia wartościowań, przywołania norm społecznych jako sposobu sprawowania władzy” (Miłkowska-Samul: 179). Z monitoringu przeprowadzonego na zlecenie Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji wynika, że polscy dziennikarze telewizyjni często prowadzą rozmowy w emocjonalnym tonie. Odciągając dyskusję od wątków merytorycznych pytają o stany i emocjonalne reakcje, co jest sposobem „podgrzewania atmosfery dyskusji («podkręcania sporu»)” (*Monitoring wyborczy...*: 34). Również w programach „talk show nie tylko chodzi o opowiadanie, lecz o **pokazanie** węzłowych punktów opowieści – pokazanie ich przede wszystkim na czytelnych gestach emocjonalnych” (Zalewski: 216). Emocje sięgają zenitu w programach typu *reality show*, gdy uczestnicy wykonują absurdalne polecenia, a także „nominują” innych do usunięcia z programu. Eksponowane są reakcje publiczności i wyłoniony zostaje „zwycięzca”. W efekcie oglądania w telewizji agresji pojawia się więc „efekt znieczulenia (tzw. desensytyzacja), czyli emocjonalna obojętność na przemoc, a nawet psychopatyzacja, która przejawia się brakiem poczucia winy po agresywnym czynie (Fortuna).

Praktyki odbioru telewizji niewątpliwie rzutują na stosunek użytkownika do tekstów literackich, wyzwalając określone strategie komunikacyjne oraz twórcze, formując praktyki odbiorcze, reakcje emocjonalne i postawy.

### Literatura jako depozytariusz i obrońca ludzkich emocji?

Nowe technologie, dzięki zaangażowaniu użytkowników we współtworzenie dzieła literackiego i potencjału jego znaczeń, są w stanie wyzwać i intensyfikować przeżycia czytelników – i tak się już dzieje. Mogą też dotychczasową pozycję literatury w kulturze osłabiać, wprzegając uznanych twórców w promowanie produktów, usług i marek, co również się już dokonało.

Nowe praktyki pisarskie i lekturowe: interaktywność, kultura uczestnictwa, intermedialność, transmedialność, immediacja, hipermediacja oraz kombinatoryczne reguły tworzenia w zakresie treści, gatunków, stylów i sposobów ekspresji mogą zarówno wzmacniać, jak i podważać status dzieła literackiego jako depozytariusza i obrońcy niezależności emocjonalnej oraz psychologicznej człowieka.

Mogą też wspomagać tworzenie sposobów ich obrony przez zaangażowanie uczestników, dzięki któremu proces twórczy staje się atrakcyjny i autentyczny, zarówno dla nich, jak i dla czytelników lub użytkowników.

W każdej dziedzinie sztuki, zatem również w literaturze, równolegle z rozwojem technologii powstają nowe formy artystycznych wypowiedzi. Zanika pamięć form gatunkowych, a także oddzielanie literatury od wypowiedzi publicystycznych, reklamowych, tekstów użytkowych. Wszystkie one prezentują bowiem analogiczne struktury tekstowe. Istotną cechą literatury pozostaje jednak póki co suwerenne wyrażanie pełni osobistych i zbiorowych emocji.

Czy zasygnalizowane tendencje staną się sposobem zwiększenia potencjału literatury na drodze np. powiązania jej ze współczesnymi mediami lub aktywnością i emocjami czytelników? Odpowiedź na to pytanie przyniosą zapewne już najbliższe lata.

### Bibliografia i netografia

- 100 Words. Red. Jeff Koyen. 2001. Tekst pobrany z: *100words.com*. Jeff Koyen. <http://www.100words.com> [dostęp: 22.01.2018].
- Abelson, Robert P. „Artificial Intelligence and Literary Appreciation: How Big is the Gap?” *Literary Discourse: Aspects of Cognitive and Social Psychological Approaches*. Red. László Halász. Amsterdam: De Gruyter, 1987. 38–48.
- Aciman, Alexander, Rensin, Emmett. *Twitterature. The World's Greatest Books Retold through Twitter*. London: Penguin Books, 2009.
- Ahmed, Sara. „Affective Economies”. *Social Text* 2.22 (2004a): 117–139.
- . *The Cultural Politics of Emotions*. New York: Routledge, 2004b.
- Bailey, Olga Guedes, Cammaerts, Bart, Carpentier, Nico. „Błogi w okresie drugiej wojny w Iraku: media alternatywne jako źródło wyzwań dla mainstreamu?”. *Media alternatywne*. Tłum. Anna Gąsior-Niemiec. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012. 81–94.
- Balcerzan, Edward. „Granice literatury, granice historii, granice granic”. *Teksty Drugie* 6 (2004): 11–20.
- Boczkowska, Magdalena. „Opowieść transmedialna – znak naszych czasów”. *Postscriptum Polonistyczne* 2.14 (2014): 125–137.

- Bolter, Jay, David, Grusin, Richard A. „Remediation”. *Configurations* 4.3 (1993): 311–358.
- Boyd, William. „The Vanishing Game”. Tekst pobrany z: *Landroverusa.com*. Jaguar Land Rover USA, 2014. <https://thevanishinggame.wellstoried.com> [dostęp: 22.01.2018].
- Bromboszcz, Roman, Misiak, Tomasz, Podgórn, Łukasz, Florek, Marek, Kopyt, Szczepan. „Manifest poezji cybernetycznej 1.1”, 2006. Tekst pobrany z: *Perfokarta.net*. Perfokarta, 2007. <http://www.perfokarta.net/root/manifest.html> [dostęp: 22.01.2018].
- Brooks, Cleanth. „Irony as Principle of Structure” [1949]. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Red. Vincent B. Leitch. New York: W.W. Norton & Company, 2001. 1350–1370.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- . *Teoria literatury*. Tłum. Maria Bassaj. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2002.
- Cyfrowe zielone oko. Adaptacja poezji formistycznej Tytusa Czyżewskiego*. Oprac. Łukasz Podgórn, Urszula Pawlicka. Tekst pobrany z: Korporacja Ha!Art. 28.12.2012 [data premiery]. [http://ha.art.pl/czyzewski/mechaniczny\\_ogrod.html](http://ha.art.pl/czyzewski/mechaniczny_ogrod.html) [dostęp: 22.01.2018].
- Dąbrowski, Stanisław. *Literatura i literackość. Zagadnienia, spory, wnioski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977.
- Derbeth. „Derbeth Site”, 2002. Tekst pobrany z: Interia. <http://derbeth.w.interia.pl/poeta/pisz.htm> [dostęp: 9.03.2015].
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Company, 1934.
- . *Sztuka jako doświadczenie*. Tłum. Andrzej Potocki. Wrocław: Ossolineum, 1975.
- Dwunastu gniewnych ludzi (12 Angry Men)*. Scen. Reginald Rose. Reż. Sidney Lumet. Wyk. Henry Fonda, Martin Balsam, Lee J. Cobb i in. USA: Orion-Nova Productions, 1957.
- Ekman, Paul. „Basic Emotions”. *Handbook of Cognition and Emotion*. Red. Tim Dalgleish, Mick J. Power. Chichester: John Wiley & Sons, 1990. 45–90.
- „Emocja” [hasło]. Tekst pobrany z: *Encyklopedia*. Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 1999. <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/emocja;3897800.html> [dostęp: 22.01.2018].
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Winchester: Zero Books, 2009.

- Fortuna, Paweł. *Psychologiczne mechanizmy obrony przed perswazyjnym wpływem telewizji*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2007.
- Funder, Anna. *Everything Precious*. Sydney: Paspaley, 2014.
- Garcia, Jairo Echeverri. „Cuento Colectivo. Literatura 2.0.”, b.d. Tekst pobrany z: *Cuento Colectivo*. SAS Collective Intelligence. <http://www.cuentocolectivo.com> [dostęp: 22.01.2018].
- Glosowicz, Monika. „Zwrot afektywny”. *Opcje 2* (2013): 24–27.
- Green, Hank, Bernie, Su. „The Lizzie Bennet Diaries”, 2012. Tekst pobrany z: *You Tube*. Google. <https://www.youtube.com/user/LizzieBennet/featured> [dostęp: 22.01.2018].
- Harris Jonathan, Sep Kamvar. „We Feel Fine”, 2005. Tekst pobrany z: *Wefeefine.org*. Jonathan Harris, Sep Kamvar. <http://www.wefeefine.org/index.html> [dostęp: 22.01.2018].
- Jakobson, Roman. „Poetyka w świetle językoznawstwa”. *Pamiętnik Literacki* 51.2 (1960): 431–173.
- Кацуба, Марина. „Ho”, 2013. Tekst pobrany z: *You Tube*. Google. <https://www.youtube.com/watch?v=xIyq7mwo6AE> [dostęp: 22.01.2018].
- Keen, Andrew. *Kult amatora. Jak Internet niszczy kulturę*. Tłum. Małgorzata Bernatowicz, Katarzyna Topolska-Gharlani. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.
- Keen, Suzanne. „Narrative and the Emotions”. *Poetics Today* 32.1 (2011): 1–53.
- Kluszczyński, Ryszard. *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2010.
- Kobylińska, Dorota. *Automatyczna kontrola nieświadomych emocji*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.
- Komuda, Jacek, Mochocki, Michał, Machlowski, Artur. *Dziki Pola: Rzeczpospolita w ogniu. Szlachecka gra fabularna*. Warszawa: Wydawnictwo Mag, 1997.
- Koopmann, Eva M., Hakemulder, Frank. „Effects of Literature on Empathy and Self-Reflection: A Theoretical-empirical Framework”. *Journal of Literary Theory* 9 (2015): 79–111.
- Kura z Biura, Jasza, Dzikda i in. „Niezatapialna Armada Kolonasa Waazona”, 2011. Tekst pobrany z: *Niezatapialna-armada.blogspot.com*. Wielka Armada Analityzatorów z Otchłani Netu. <http://niezatapialna-armada.blogspot.com> [dostęp: 22.01.2018].

- Lanson, Gustave. „Metoda w historii literatury”. Tłum. Stanisław Turowski ze współudz. Anieli Wierzbieckiej. *Sfinks VIII/IX* (1912): 259–296.
- Maison, Dominika, Wasilewski, Piotr. „Co to jest reklama społeczna”. Tychże. *Propaganda dobrych serc, czyli pierwszy tom o reklamie społecznej*. Kraków: Agencja Wasilewski, 2008. 9–41.
- Markiewicz, Henryk. *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976.
- Miller, Joseph Hillis. *On Literature*. London: Routledge, 2002.
- Miłkowska-Samul, Kamila. „Emocje a skandal polityczny. O sposobach wykorzystania emocji w dyskursie politycznym”. *Przegląd Socjologii Jakościowej IX.2* (2013): 164–183.
- Monitoring wyborczy telewizyjnych programów publicystycznych. Wybory samorządowe 2014. Raport podsumowujący. Część ogólnopolska. Badanie zrealizowane na zlecenie KRRiT*. Oprac. MT Research, Tomasz Gackowski i Marcin Łączyński. 2014. Tekst pobrany z: KRRiT. Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji. [http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/\\_public/images/foto\\_baza/wykresy-do-monitoringow-wybor/wybory\\_ogolnopolskie\\_publicystyczne\\_bt---samorząd-2014-r\\_2.pdf](http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/_public/images/foto_baza/wykresy-do-monitoringow-wybor/wybory_ogolnopolskie_publicystyczne_bt---samorząd-2014-r_2.pdf) [dostęp: 22.01.2018].
- Nycz, Ryszard. *Poetyka doświadczenia. Teoria, nowoczesność, literatura*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2012.
- Oatley, Keith, Jenkins, Jennifer M. *Zrozumieć emocje*. Tłum. Józef Radzicki, Jacek Suhecki. Red. Tomasz Maruszewski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.
- Öhman, Arne. „Distinguishing Unconscious from Conscious Emotional Processes: Methodological Considerations and Theoretical Implications”. *Handbook of Cognition and Emotion*. Red. Tim Dalgleish, Mick J. Power. Chichester: John Wiley & Sons, 1990. 321–352.
- Randall, Alice. *The wind done gone*. Boston: Mariner Books, 2001.
- Richards, Ivor Armstrong. *Principles of Literary Criticism*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1924.
- Salovey, Peter, Mayer, John D. „Emotional Intelligence”. *Imagination, Cognition and Personality 9* (1990): 185–211.
- Seilman, Uffe, Larsen, Steen F. „Personal Resonance to Literature. A Study of Reminders while Reading”. *Poetics 18* (1989): 165–177.

- Shuty, Sławomir. „Blok. Powieść hipertekstowa”. 2002. Tekst pobrany z: Art.PL, <http://www.blok.art.pl> [dostęp: 18.04.2007].
- Sierotwiński, Stanisław. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum, 1970.
- Sitkowska, Katarzyna. „Kulturowy wymiar ewolucji mediów w ujęciu przedstawicieli Szkoły Toronto”. *Kultura – Media – Teologia* 11 (2012): 42–54.
- Siwek, Dariusz. „spawnn”. „Kiedy na Dzikie Pola chadzać można cz. 1”, 7.03.2009. Tekst pobrany z: Valkiria.Net, <http://valkiria.net/?area=8> [dostęp: 22.01.2018].
- Spiro, Rand J. „Long-term Comprehension: Schema Based versus Experimental and Evaluative Understanding”. *Poetics* 11 (1982): 77–86.
- Suosa de, Ronald. „Betrayal in Self-Deception”. Recenzja *Artificial Intelligence and literary creativity: Inside the mind of BRUTUS, a storytelling machine* Selmera Bringsjorda, Davida Ferruciego. *Computational Linguistics* XII.26.4 (2000): 642–647.
- „«Ta dziwna instytucja zwana literaturą». Z Jacques’em Derridą rozmawia Derek Attridge”. Tłum. Michał Paweł Markowski. *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. Ryszard Nycz. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2000. 17–73.
- Takatsu. „Secondhand Memories”, 2009. Tekst pobrany z: Textnovel. <http://www.textnovel.com/story/Secondhand-Memories-%E3%80%8C%E3%82%80%E3%81%8B%E3%81%97%E3%81%AE%E3%81%8A%E3%82%82%E3%81%84%E3%81%A7%E3%80%8D/548> [dostęp: 22.01.2018].
- Uffe, Seilman, Steen, F. Larsen. „Personal Resonance to Literature. A Study of Reminders while Reading”, *Poetics* 18 (1989): 165–177.
- Wasylewicz, Magdalena, Polański, Grzegorz. „Prowokowane emocje na okładkach tygodników opinii”. *Współczesne media. Język mediów*. Red. Iwona Hofman, Danuta Kępa-Figura. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013. 324–331.
- Zalewski, Andrzej. *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*. Kraków: Universitas, 2003.
- Żyrmunski, Wiktor. „W sprawie metody formalnej”. *Życie Literackie* 3–4 (1947): 75. „К вопросу о формальном методе” [1923].

## From Remediation to Controlling Collective Emotions. Interferences of Literary Discourse and Technology

### Summary

Due to advanced new communication technologies, the essence of literature, way of writing, act of reading, reader's expectations and the emotional nature of literary experiences has changed. Position of printed book in culture became undermined, even though new literary areas and better publishing opportunities had emerged. Modern day culture of participation enables collaborative writing and creation of fanfiction. Albeit current technologies allow automated creation of texts, such texts are devoided of emotions. Movie adaptations of literary texts ceased to be *transparent immediations* (term by Bolter and Grusin), because these days users operate the electronic media, often comment on the site's content and also participate in co-creation of texts. Because of that, the question of authorship, as well as of the fictionality of literature got blurred.

Contemporary society, by widespread use of electronic media, instrumentalizes both positive and negative human emotions for business, as well for economic and political purposes. Literature, on the other hand, is able to provoke readers to analyse emotions it conveys. Therefore, literature is still the trustee, the depositary and the guardian of emotional sovereignty of mankind.

**Keywords:** comparative literature, potential of literature, technology, remediation, immediacy, hypermediacy, instrumentalization of emotions, communication technologies

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, potencjał literatury, technologia, remediacja, immediacja, hipermediacja, instrumentalizacja emocji, technologie komunikowania



V

Polskie feministki a europejski ruch kobiet

Polish Feminists  
and the European Women's Movement



Agata Zawiszewska  
University of Szczecin

**Polish Suffragettes and the European Women's Movement  
at the Turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries:  
Paulina Kuczalska-Reinschmit's Social Activism and Journalism\***

**Introduction**

Paulina Kuczalska-Reinschmit (1859–1921) is a key figure in the Polish suffrage movement – the so-called first wave of feminism – which ended after the First World War, when the re-born Polish nation granted women full rights as citizens. This act recognized the patriotic work of women during the partition of Polish territory by Prussia, Russia and Austria (1772–1918) (Żarnowska, Szwarz, 1992, 1994; Dufurat). Polish women had intensified their patriotic work after the failure of the January Uprising (1863–1864), which was followed by an increase in germanisation and russification. The Polish nation responded with an all-encompassing ideology of positivism, described in scholarship as “organic work” and “work at the foundations” (Modzelewski; Jaszczuk). Its purpose was to transform an agricultural, under-developed country under the dominance of the landed gentry and the Catholic Church into a modern industrial society: bourgeois, educated and secular. It was hoped that a boost in the economy might foster cultural development, which in turn might constitute a basis for

---

\* This paper was written as a part of a project for the National Science Centre Poland, funded under decision no. DEC-2012/07/B/HS2/00335.

national identity – the infrastructure of a modern nation state being, at the time of the project’s inception, in an exiguous condition.

Polish women fulfilled these ideals by founding “female committees” and “women’s work associations” as part of philanthropic, professional, industrial and cultural institutions, and by establishing underground educational and self-education organisations, which were legalized after the revolution of 1905–1907. This was to push against a widely-held traditional view that Polish women’s activity should be confined to the home and the family (Żarnowska, 2008: 13–28). Women justified their participation in various forms of civil activism not through an overt campaign for parity with men, but through focused concern for national education and the raising of future generations; this is why a large number of Polish female social activists at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries distanced themselves from such labels as “suffragette” or “feminist”. But the emancipatory aspect of this female activism was understood as a threat by conservative thinkers in Polish society, who criticized women’s openness to scientific positivism, to literary realism and naturalism, to socialist and peasant propaganda, and to the influence of the suffragette movement abroad. For the old guard of traditional values, this activism would result in unwarranted conflict between men and women and thus weaken a nation that could ill afford further depletion in strength, and there was the perceived perversity of women demanding certain educational, professional, legal and political rights that were not yet securely held by Polish men themselves (Hoszowska; Dormus, 2006; Bednarz-Grzybek).

### **Paulina Kuczalska-Reinschmit’s life and work**

Current scholarship is now able to pinpoint the main facts in Kuczalska-Reinschmit’s biography (Walewska: 15–21; Pachucka: 54–128, 129–279; Hulewicz: 69–70) and her work as an activist (Sierakowska: 245–253; Szwarz: 141–145) and editor (Zaleska: 96–97, 111–112; Pawłowska: 571–588; Franke, 1999: 225–251; Franke, 2000: 101–118; Dormus, 2000: 87–110; Górnicka-Boratyńska: 82–145; Domarańczyk: 125–134; Zawiszewska) although the number of sources on her is limited for two reasons. Firstly, the archives of *Ster* [The Helm; *Ster. Dwutygodnik dla spraw wychowania i pracy kobiet*,

1895–1897; *Ster. Organ równouprawnienia kobiet*, 1907–1914) and Związek Równouprawnienia Kobiet Polskich [The Polish Women Emancipation Association] were destroyed during the Warsaw Uprising in 1944; secondly, Kuczalska-Reinschmit was a secretive and quiet person, whose work took place mostly behind the closed door of her office. Surviving accounts unanimously claim that she devoted her life to the ideal of emancipation while keeping herself in the shadows. Perhaps this is echoed by the epitaph on her gravestone: “Paulina Kuczalska-Reinschmit’s / the President of the Polish Women Emancipation Association, the Editor of “*Ster*” / You, who lived for the ideals / Glory be to you”.

“The Hetmaness” of the Polish suffragettes (Lubińska: 3) Paulina Kuczalska-Reinschmit, was born in 1859 in Ukraine. Her family were landed gentry; this status was ended by tsarist confiscation, whereupon – indigent, dispossessed – they moved to Warsaw. Her mother, Ewelina Porczyńska, was a proponent of the emancipatory ideals of the so-called Enthusiasts, and in her daughter instilled democratic values and a conviction about the intellectual equality of the sexes (Borkowska: 21–51) Kuczalska-Reinschmit received a thoroughgoing education, at home, not in a school; in fact this was typical for aristocracy from the eastern part of Poland. Among other things, she spoke several foreign languages, which would later prove extremely useful in her contacts with international women’s movements. In 1879 Kuczalska-Reinschmit married Stanisław Reinschmit, an aristocrat and an official of Poland’s Land Credit Company, whose family was linked to various literary circles in Warsaw. She established the first Women’s Reading Room in Warsaw with her friend Józefa Bojanowska. In 1881 she debuted in the newspaper for conservative Warsaw aristocracy, *Echo*, published by Zygmunt Sarnecki, where she expressed her views on the so-called woman question, the topic to which she devoted all her further social activism and journalism.

In the 1880s Kuczalska-Reinschmit wrote in the first Polish feminist periodical *Świt*, edited by progressive poetess Maria Konopnicka, and in the 1890s in *Przegląd Tygodniowy*, edited by Adam Wiślicki, a publication of that group labelled the Warsaw positivists. Her work also appeared in various women’s and family periodicals, such as *Tygodnik Mód i Powieści* and *Tygodnik Ilustrowany*. In the early 20<sup>th</sup> century Kuczalska-Reinschmit published in the

quasi-socialist *Ogniwo*, edited by Stanisław Stempowski, Stanisław Posner and Ludwik Krzywicki. She also worked for the publication of Galician suffragettes in the early 1900s periodical *Nowe Słowo*, edited by Maria Turzyma-Wiśniewska.

Kuczalska-Reinschmit established her own feminist periodical *Ster*, its first incarnation lasting from 1895 to 1897 in Lviv (in the territory of the Austrian Partition), and its aim primarily to support Galician women in their struggle for education equality. It was reborn in Warsaw in 1907–1914 to promote political rights “without gender difference”. She also published several volumes: *Edukacja kobiet w Polsce* (1902), *Historia ruchu kobiecego* (1903), *Młódzież żeńska i sprawa kobieca* (1906), *Wyborcze prawa kobiet* (1908), and the psychological drama *Siostry* (1908).

Her writing and publishing paralleled her activism, which consisted in establishing several pioneering institutions. In the nineteenth century, this included the creation of the Women’s Reading Rooms, of the Women’s Committee at the Warsaw Animal Care Society, of the Women’s Work Deputation at the Association for the Support of Industry and Commerce, of the 3<sup>rd</sup> Sewing Room at the Warsaw Charity Association, and of the Women’s Products Fair. The twentieth century also saw the founding of the Polish Women’s Emancipation Association. After her husband’s death in 1895, Kuczalska-Reinschmit co-habited with her friend and co-worker Józefa Bojanowska and her mother.

### **Foreign inspiration in Kuczalska-Reinschmit’s social, journalistic and editorial work**

In that era straddling the turn of the 19<sup>th</sup> century into the 20<sup>th</sup>, Kuczalska-Reinschmit’s activism is notably different from the work of other activists of the women’s movement. Her emancipatory project (Górnicka-Boratyńska: 6; Kuczalska-Reinschmit: 556–557) in the 1880s and 1890s paradoxically both fulfilled and undermined the programme of “organic work,” which called for the solidarity of all social classes and groups, and assumed that the woman question, and the working class question or the Jewish question, should be subordinate to the Polish question, that is, the fight for independence and

national identity (Blobaum: 37–56). Kuczalska-Reinschmit claimed that the order of political priorities should be reversed: the needs of women, the working class, peasants or Jews should be met as soon as possible, so that the talent, energy and entrepreneurship of these groups may be utilised for the national cause, and the unity of the nation not undermined by their righteous anger. Her courage in expressing such progressive views, roundly criticised by conservatives, and the earnest engagement of women from all social groups, are so pioneering in a Polish context that they must have been inspired by similar movements in other cultures.

So far, scholarship on this matter points to mainly British and French thinkers, such as Hipolit Taine, Herbert Spencer, Henry Thomas Buckle and John Stuart Mill. These figures were indeed lodestones for much Polish social thought and activism of the 19<sup>th</sup> century (*Polska w orbicie...*). Yet a careful re-reading of Polish suffragette texts reveals that, in contrast to male scholars, Polish feminists educated in foreign universities read not only the aforementioned authors, but also a vast international literature on women's rights. What is more, they also made direct contact with German, French, English, Czech and Scandinavian activists, and implemented foreign models of association activism (*Działaczki społeczne, feministki...*). Kuczalska-Reinschmit was a pioneer of such engagement, as she often travelled, first to study in Geneva and Brussels, then to participate in international women's congresses, returning with a wealth of suffragette periodicals and literature. She discussed them and made them available in the Women's Reading Room in Warsaw, which played several roles till the First World War: it was a private loaning library, a feminist reading room, a meeting hall for various organisations for women, the office of the Polish Women Emancipation Association, and the editorial office of *Ster*.

In the 1880s and 1890s the core of Kuczalska-Reinschmit's emancipation programme was formed. Her journalism in this period shows that she closely observed German, French and Czech women's movements, and that she borrowed elements of their work for her own activism. Most of her writing on German, French and Czech suffrage movements appeared in *Świt*, where she focused on the situation of women in the labour market, in the positivist periodical *Przegląd Tygodniowy*, where she focused on women in the already existing male association, and in her own Lviv periodical *Ster*, where she focused

on educational equality for women (Kuczalska-Reinschmit: 95–205, 209–321; Zawiszewska: 77–112, 113–180, 243–259). Her attitude to the German, French and Czech movements was not uniform, but instead varied according to the political and cultural relationship each host country had with Poland.

Kuczalska-Reinschmit and feminists from her circle had an ambivalent attitude to their German counterparts. On the one hand, they felt antipathy to the Partitioning Power, which was realising its programme of germanisation of the Polish; on the other hand, they experienced solidarity with German women and respected their industry, economy, skilled organisation and the ability to put the good of the nation above individual interests (Wajda: 45–87). Such ambivalence was characteristic of a great number of Poles at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, whatever their political inclinations and social class (Chamot: 156–235). Kuczalska-Reinschmit understood certain moments in the history of German women's movements as inspirations for the movement as a whole: the first suffragettes appearing around 1830; the establishment of *Frauenverein zur Bekämpfung und Ausgleichung Religiöser Vorurtheile* by Joanna Schwabe-Goldschmit in Hamburg during the Spring of Nations; the first Women's Congress, convened by Ludwika Otto in 1865 in Leipzig; the founding of *Allgemeine Deutsche Frauenverein*, which focused on access to the job market and higher education for women, creating women's unions, shelters, vocational schools, creative associations, and exhibitions of their works. According to Kuczalska-Reinschmit, it was the concentration on work and education that distinguished the German women's movement from the French or British. In her view, the Germans here were much more like the Poles. She nonetheless perceived the German programme as limited, as laggardly in an era of progress, and her attitude toward German women could sometimes be condescending. She held that the German women's movement, operating legally in its own country, could have achieved much more than its sister in Poland (which had been conquered by Prussia). There should have been parity of the sexes in secondary and higher education, in pay, in salaries – instead, the situation for a German woman was often little better than it was for a Polish woman.

For Kuczalska-Reinschmit, there were several things in the German movement which might be profitably imitated in Poland. German activists



published the sleek, professionally edited periodical *Neue Bahnen*. They organised annual congresses in various cities, which proved popular, and fostered local associations (Lokalverein). And though the General German Women's Association represented the whole women's movement and organised national congresses, it did not impose its views on local associations. To illustrate this cooperation between general and local associations, Kuczalska-Reinschmit wrote a detailed report from the Women's Congress, which took place in Weimar in 1884. The Polish territory was yet to have its own counterparts of many of those work unions, societies and associations of national, religious or charitable character (concerning vocational and general female education, orphans, juvenile female criminals, prostitutes, female servants, factory workers, teachers, people's kitchens, care for children and the elderly). This was, after all, one of the objectives of the information campaign organised by Kuczalska-Reinschmit in *Ster. Poles* might emulate their German neighbours' tactful and calm behaviour, perseverance, patience and effectiveness. The leader of Polish suffragettes appreciated the German activists' avoidance of "irritability" in speech, writing and behaviour, which opened rather than closed doors between themselves and conservative thinkers.

At the turn of 1880s and 1890s Kuczalska-Reinschmit contacted activists from the international women's movement, among them Maria Deraismes, Anita Augsborg, Lina Morgenstern, Eliška Krásnohorská and Karolina Světlá. This is when German inspirations in her emancipation programme were complemented by French ones. France and Poland were linked by several centuries of cultural relations (Dunin-Źasowicz; Nowakowski: 468–473; Źurowska: 307–313), culminating in the 19<sup>th</sup> century after the Napoleonic Wars, and then after the November Uprising in 1830, when Paris became the main centre of Polish political and artistic immigration. Polish emigrants sowed French interest in the so-called Polish question, but the texture of this interest changed after the war with Prussia in 1870–1871. With the strengthening of Prussia's position at the end of the 19<sup>th</sup> century, France decided that the Polish question was an internal issue for the three Partitioning Powers. Nevertheless, for many Poles, Paris was still regarded as a Mecca for artists and art lovers, and was still visited by many members of the Polish aristocracy, bourgeoisie and intelligentsia.

Whatever happened in France, whatever was written or read there, was a subject for lively discussion and imitation in Poland. In this respect, the activism of the Polish women's movement was no exception. Polish women observed French feminists with great interest and borrowed their organisational ideas; they were also inspired by French feminist writing. However, during international congresses Polish suffragettes demanded gestures of political loyalty from the French, wanted them, for instance, to recognise Polish delegates as separate from Russian, German or Austrian, and to support the Polish right to independence.

What she could not find in the German suffrage movement – an uncompromising demand for equality for women – Kuczalska-Reinschmit found in the International Women's Congress in Paris in 1889. Maria Cheliga-Loevy, a Polish member of the French movement, made a significant contribution to the organization of this congress, and after it founded the "Alliance universelle des femmes", which disseminated the ideals of women's international cooperation, and the *Bulletin de l'union universelle des femmes*, a periodical *Revue Féministe*. Kuczalska-Reinschmit wrote long and detailed reports from Women's Congresses for the Polish public (Kuczalska-Reinschmit: 209–229). After her first visit to France, she set up the first Polish branch of the Union, and as soon as 1891 organised the first underground congress of Polish women in Warsaw, as a celebration of the 25th anniversary of the literary work of Eliza Orzeszkowa – the author of the positivist novel *Marta* (1873). Kuczalska-Reinschmit was also the prime mover of underground women's congresses in the following years, and they were organised regularly on the territory of the Russian and Austrian Partition until the First World War (Sikorska-Kulesza: 81–95).

From the beginning of the 1890s she established institutions in Warsaw to protect women's professional work, and which gave priority to women's rights over national, class or religious ideology. This activity was modelled on the German, French and Czech associations, its aim to make Polish women aware that their common interests took precedence over class or religious difference. The result of this activism was the participation of the Warsaw–Cracow women's delegation in the first meeting of Polish educators in Lviv in 1894, and voting on reform of secondary education, which made the curriculum of

female secondary schools equal to that of male schools. In mid-1890s, this led to the establishment of the first private female secondary schools in the Austria-Partition cities of Cracow and Lviv – a move that would eventually result in women attending university (Czajeczka; Dutkova). The next stages in the realization of the congress of Polish educators, which depended on the will of the Austria-Hungarian government, were discussed in *Ster* in 1895–1897. She moved from the Polish Kingdom to Galicia for three years – from Warsaw to Lviv – as part of her campaign for the educational parity of boys and girls. She ceased publication of the Lviv periodical and returned to Warsaw when she had achieved her goal. In 1897, Jagiellonian University admitted its first female students.

In their fight for educational equality, the activists of the Kingdom of Poland and Galicia were inspired by the achievements of the Czech women's movement, too. In the 1880s and 1890s, Polish periodicals that supported the ideals of emancipation informed their readers about local associations in the areas of Czech, Moravia and Silesia, which were parts of Austria-Hungary (Mannová: 131–146; Vošahlíková: 277–286). In the Polish media it was stressed that the Habsburgs supported national minorities, but Polish women's periodicals also noted that some liberal reforms discriminated against women. For example, the Law of Associations prohibited women from founding and participating in political organisations, and because “politics” was understood at the time in very broad terms, women faced numerous obstacles in their public activism. They were thus limited to participation in charitable and welfare organisations, especially religious ones, although in the last decades of the nineteenth century women could also work for the benefit of single women, female factory workers, teachers, post-office staff, etc. Polish women were inspired by the work of the oldest Czech emancipatory association, which was secular and informal, and founded in the 1860s by Wojciech Náprstek: *Americký klub dam* [The American Women's Club]. It educated its members in humanistic subjects and science, and informed them about new technologies applied in the household. One club member was the writer Eliška Krásnohorská, a founder of the *Minerva Association*, who helped to establish the first private female secondary school in Prague in 1890. It offered a curriculum which

enabled its female students to be awarded the same diploma as male students, and thus opened their path to university.

In the Lviv edition of *Ster*, Kuczalska-Reinschmit published articles about the Minerva Association, the difficulties faced by the authorities of the first female secondary school in Prague, and the efforts of its graduates to win places at universities – and it is worth noting that the journalists writing for this periodical included men who supported the cause of emancipation. The graduates from the first female secondary school in Cracow entered Jagiellonian University at the same time that Minerva graduates entered Prague University. These Polish and Czech girls faced similar obstacles in their university life, as both nations were limited by the same central education authorities; initially, female students were accepted only into philosophy departments, and only as unenrolled students, and only on the condition of agreement expressed by all professors in the given department. For Polish suffragettes, educational success by women in Austria–Hungary was an important harbinger of equality of the sexes, and should be seen as an inspiration for full emancipation after the revolution of 1905–1907.

In contrast to inspiration gained from the experience of the German, French or Czech activists, the attitude to Russia presented by Kuczalska-Reinschmit and her circle may be described as proud isolation. In the Polish Kingdom, which was part of the Russian Partition, the situation of Poles in the 19<sup>th</sup> century was most difficult. After suppression of the January Uprising, russification was intensified. Poles were removed from official positions, the Catholic and Uniate Churches were persecuted, Russian ousted Polish as the primary language of instruction in the classroom, and private schools were strictly controlled. The creation of academic organisations was proscribed, as were many kinds of officially unsanctioned meetings. Censorship of the media, literature and theatre grew more strict. The governor of the Polish Kingdom had military prerogatives, which meant that he could imprison any citizen without a court sentence. In such a context, the Polish implemented three strategies, characteristic for any colonial community which is dependent on a hegemonic power: denial, cooperation and adjustment (Wawrzyczek: 11–19; Skórczewski: 393–409).

The feminist circle surrounding Kuczalska-Reinschmit chose the position of denial, which was made easier by the fact that its leader – although raised to be a polyglot – did not know Russian and, as an act of rebellion, refused to learn it. Until the revolution of 1905-1907 she also ignored the Russian emancipation movement, which since the 1860s had a more socialist than feminist character (Pruškarieva: 221–238). So both the conservative and the progressive elements of Polish society, including Polish feminists, distanced themselves from Russian women – and from those Polish women who studied in higher education courses for women in the cities of the Empire, because of their perceived sympathy for revolutionary ideals and disregard of moral standards (Tizskin: 125–138). Polish activists believed that such ideological “rowdiness,” evident in thought, speech, appearance and “inappropriate” behaviour, was harmful to the cause of emancipation. It was only after 1907 that positive texts about Russian suffragettes – who supported both Polish independence and the cause of political equality for Polish women within the Empire – would appear in *Ster*.

In its Lviv edition from the end of the 19<sup>th</sup> century and its Warsaw edition at the beginning of the 20<sup>th</sup>, *Ster* followed mainly German and French models, both in terms of the visual side of the publication, as well as the organisation and the content; it echoed periodicals published by Allgemeine Deutsche Frauenverein and Alliance universelle des femmes. *Ster* was an information platform for the whole women's associations movement from all three Partitions, and it published articles penned by members of various organisations for Polish women. It also ran news about the progress of the international emancipation movement, with a particular interest in the suffragettes. In 1907 – the two preceding years those of revolution in the Polish Kingdom – the tsarist authorities liberated the laws on associations, and Kuczalska-Reinschmit immediately established the Polish Women's Emancipation Association, which shared its agenda with the German and French associations mentioned above. The Polish Women's Emancipation Association soon became, together with the news section of *Ster*, the platform for the Polish suffrage activists.

## Conclusion

To conclude: although Paulina Kuczalska-Reinschmit rooted her project of educational, professional and political emancipation in the ideology of the Polish Renaissance and aristocratic Sarmatism, she modelled her activism on foreign organisations. German in the 1880s; French and Czech in the 1890s. She was convinced that much could be learned through careful observation of the situation of women in other countries and in Polish territory partitioned by Russia, Prussia and Austria. She enumerated four reasons why Polish women should look abroad for inspiration.

The knowledge of the international women's movement gives a broader perspective on the situation of Polish women, and allows them to make a decision about when to rebel against a curtailment of freedom.

Polish women should model their work on the better-organised German, French and Czech movements, and also seek, like these foreign bodies, to transcend the divisions of class. Kuczalska-Reinschmit criticised certain non-democratic practices of the Polish emancipatory movement, in which class antagonisms between landed gentry, post-aristocratic intelligentsia, working-class women and peasant women were prominent until the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

The Polish movement could learn how to organize mass rallies from German or French examples. Such rallies would widen public consciousness about the reality of women's position in society, and breed a solidarity in the movement itself.

And European women, not only Polish women, must be alert to the decisions of politicians and industrialists, and to the interconnectedness of actions across national borders. For Kuczalska-Reinschmit, attempts to limit or to broaden women's labour rights in Prussia, or educational rights in the Habsburg Monarchy, would eventually lead to similar changes to Polish women's rights in the lands of the Prussian, Austrian or Russian Partitions.

For the above reasons, Kuczalska-Reinschmit – regarding state institutions as inimical to equality of the sexes – supported the creation of the so-called emancipatory women's international, on the model of the Socialist International. Polish conservatives accused her of treason, of putting women's interests above

those of Polish independence. But she had the chance to observe international women's congresses and to share her experience of activism with other participants up until the First World War, and was convinced that, despite differences in the political contexts of various countries, progress with the woman question was always inhibited by the same factors. From the point of view of women's interests, she saw no difference between a German woman from Berlin, a French woman from Paris, a Czech woman from the Austria-Hungarian Monarchy, a Polish woman from the Grand Duchy of Pozen taken over by the Reich, a Polish woman from the Polish Kingdom taken over by Russia, or a Polish woman from Galicia. They all suffered similar discrimination.

### Works cited

- Bednarz-Grzybek, Renata. *Emancypantka i patriotka. Wizerunek kobiety przełomu XIX i XX wieku w czasopiśmie Królestwa Polskiego*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010.
- Blobaum, Robert. „Kwestia kobieca» w Królestwie Polskim”. Trans. Magdalena Gawin. *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*. Ed. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska, Andrzej Szwarz. Warszawa: Neriton, 2008. 37–56.
- Borkowska, Grażyna. *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1996.
- Chamot, Marek. *Entuzjazm i wątpliwanie. Obraz własny Polaków w wybranej publicystyce prasowej trzech zaborów w latach 1864–1914*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2003.
- Czajeczka, Bogusława. *„Z domu w szeroki świat...” Droga kobiet do niezależności w zaborze austriackim w latach 1890-1914*. Kraków: Universitas, 1990.
- Domarańczyk, Daria A. „«Ster» – pierwsze w Polsce radykalne czasopismo feministyczne przełomu XIX i XX wieku”. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica* 1/23 (2014): 125–134.
- Dormus, Katarzyna. *Problematyka wychowawczo-oświatowa w prasie kobiecej zaboru austriackiego w latach 1826-1918*. Warszawa: Wydawnictwa IH PAN – Wydawnictwo Retro-Art, 2006.

- , „Warszawski „Ster” (1907–1914) i jego program wychowawczy”. *Rozprawy z Dziejów Oświaty* XL (2000): 87–110.
- Dufurat, Joanna. *Kobiety w kręgu lewicy niepodległościowej. Od Ligi Kobiet Pogotowia Wojennego do Ochotniczej Ligi Kobiet (1908–1918/1919)*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2002.
- Dunin-Wąsowicz, Krzysztof. *Francuska opinia publiczna wobec sprawy polskiej i Polaków w latach 1885–1894*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987.
- Dutkova, Renata. *Żeńskie gimnazja Krakowa w procesie emancypacji kobiet (1896–1918)*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 1995.
- Działaczki społeczne, feministki, obywatelki. Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*. Eds. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska, Andrzej Szwarc. Warszawa: Neriton, 2008.
- Franke, Jerzy. *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, 1999.
- , *Wokół buntu i pokory. Warszawskie czasopisma kobiece w latach 1905–1918*. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, 2000.
- Górnicka-Boratyńska, Aneta. *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*. Izabelin: Wydawnictwo *Sic!*, 2001.
- Hoszowska, Mariola. *Siła tradycji, presja życia. Kobiety w dawnych podręcznikach dziejów Polski (1795–1918)*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005.
- Hulewicz, Jan. „Kuczalska-Reinschmit Paulina (1859–1921)”. *Polski Słownik Biograficzny* XVI.1 (1971): 69–70.
- Jaszczuk, Andrzej. *Spór pozytywistów z konserwatystami o przyszłość Polski 1870–1903*. Warszawa: PWN, 1986.
- Kuczalska-Reinschmit, Paulina. *E pur si muove... Publicystyka społeczna z lat 1881–1918*. Selection and introduction Agata Zawiszewska. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2016.
- Lubińska, Teresa. „O Jubilatce do Jubilatki”. *Z dni jubileuszowych Pauliny Kuczalskiej-Reinschmit d. 6 i 7 maja 1911 r.* Warszawa: [s.n.], 1911. 3.
- Mannová, Elena. „Stowarzyszenia kobiece i «społeczności cząstkowe» w przestrzeni wielokulturowej (na przykładzie XIX-wiecznej Słowacji)”. Trans. Karol Hollý. *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*. Eds. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska, Andrzej Szwarc. Warszawa: Neriton, 2008. 131–146.



- Modzelewski, Wojciech. *Naród i postęp. Problematyka narodowa w ideologii i myśli społecznej pozytywistów warszawskich*. Warszawa: PWN, 1977.
- Nowakowski, Jan. „Francusko-polskie związki literackie”. *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Vol. 2. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. 468–473.
- Pachucka, Romana. *Pamiętniki z lat 1886–1914*. Introduction by Jan Hulewicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958.
- Pawłowska, Anna. „Kwestie etyczno-obyczajowe w prasie kobiecej przełomu XIX i XX wieku (na łamach «Steru» i «Nowego Słowa»)”. *Studia Historyczne* XXX.4/119 (1987): 571–588.
- Polska w orbicie wielkich idei. Bibliografia polskich przekładów obcojęzycznego piśmiennictwa 1795–1918*. Vol. 2. Ed. Julian Dybiec. Kraków: Bikstudio Krzysztof Marek Szwaczka, 2014.
- Pruśkarieva, Natalia. „U źródeł rosyjskiego feminizmu. «Historia kobiet» w Rosji w XIX wieku i formy ich uczestnictwa w życiu społecznym”. Trans. Zbigniew Olczak. *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*. Eds. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska, Andrzej Szwarc. Warszawa: Neriton, 2008. 221–238.
- Sierakowska, Katarzyna. „Aspiracje polityczne Związku Równouprawnienia Kobiet Polskich”. *Kobieta i świat polityki. Polska na tle porównawczym w XIX i na początku XX wieku*. Eds. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarc. Warszawa: DiG, 1994. 245–253.
- Sikorska-Kulesza Jolanta. „Trójzaborowe zjazdy kobiet na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX wieku”. *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*. Eds. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska, Andrzej Szwarc. Warszawa: Neriton, 2008. 81–95.
- Skórczewski, Dariusz. „Literatura jako kompensacja. Inteligencja «comprador» wobec dyskursu hegemonicznego (wstęp do teorii zjawiska)”. *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*. Eds. Hanna Gosk, Ewa Kraskowska. Kraków: Universitas, 2013. 393–409.
- Szwarc, Andrzej. „Kontrolować czy likwidować? Policja carska wobec Związku Równouprawnienia Kobiet Polskich (1913–1914)”. *Spółczesność w dobie przemian. Wiek XIX i XX. Księga jubileuszowa prof. Anny Żarnowskiej*. Eds. Maria Nietyksza, Andrzej Szwarc, Katarzyna Sierakowska. Warszawa: DiG, 2003. 119–126.

- Tiszkin, Grigorij A. „Z historii wyższego kształcenia kobiet w Rosji”. Trans. J. Rudzki. *Rozprawy z Dziejów Oświaty* 23 (1980): 125–138.
- Vošahlíková, Pavla. „Studentki czeskie w organizacjach kobiecych przed I wojną światową”. *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki. Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*. Eds. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska, Andrzej Szwarc. Warszawa: Neriton, 2008. 277–286.
- Wajda, Kazimierz. „Polski obraz Niemców i niemiecki obraz Polaków w publicystyce obu krajów w latach 1871–1914”. *Polacy i Niemcy. Z badań nad kształtowaniem się heterotypów etnicznych. Zbiór studiów*. Ed. tenże. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 1991. 45–87.
- Walewska, Cecylia. *W walce o równe prawa. Nasze bojownice*. Warszawa: „Kobieta Współczesna”, 1930.
- Wawrzczek, Irmina. „Badanie kultury polskiej w perspektywie światowych studiów postkolonialnych”. *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*. Eds. Krzysztof Stępnik, Dariusz Trzeźniowski. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010. 11–19.
- Zaleska, Zofia. *Czasopisma kobiece w Polsce. (Materiały do historii czasopism). Rok 1818–1937*. Warszawa: Wyższa Szkoła Dziennikarska, 1938. 111–112, 96–97.
- Zawiszewska, Agata. „*Ster*” pod redakcją Pauliny Kuczalskiej-Reinschmit. *Lwów 1895–1897 (z antologią i bibliografią zawartości)*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017.
- Żarnowska, Anna. „Ruch emancypacyjny i stowarzyszenia kobiece na ziemiach polskich przed odzyskaniem niepodległości”. *Działaczki, feministki, obywatelki. Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*. Eds. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska, Andrzej Szwarc. Warszawa: Neriton, 2008. 13–28.
- Żarnowska, Anna, Szwarc, Andrzej. *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX w. Zbiór studiów*. Vol. 1–2. Warszawa: Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego, 1992.
- *Kobieta i świat polityki. Polska na tle porównawczym w XIX i w początkach XX wieku. Zbiór studiów*. Vol. 1. Warszawa: Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego, DiG, 1994.
- Żurowska, Joanna. „Francuskojęzyczne literatury w Polsce”. *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Eds. Alina Brodzka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. 307–313.

**Polish Suffragettes and the European Women's Movement  
at the Turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries:  
Paulina Kuczalska-Reinschmit's Social Activism and Journalism**

**Summary**

Paulina Kuczalska-Reinschmit (1859–1921) – the leader of the Polish emancipation movement at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries and active on the territory under Russian Partition – established her programme for educational, professional and political emancipation of Polish women, drawing inspiration from national sources: the ideology of the Polish Renaissance and Polish Sarmatism of the pre-partition era, but the forms of implementation of this programme were based on foreign, mainly German, French and Czech, influences. The German, French and Czech influence are noticeable particularly in the crystallization of her emancipation programme, that is in the 1880s and the 1890s when she wrote about German, French and Czech women in the first Polish feminist daily *Świt* [The Dawn], then in the daily of the so-called Warsaw positivists titled *Przegląd Tygodniowy* [The Weekly Review] and finally in her own feminist periodical *Ster* [The Helm]. *Ster* had two editions: *Ster*, issued in Lviv in the years 1895–1897, was an organ of the supporters of educational emancipation for women in the territories under Austrian Partition and was closed when the Jagiellonian University admitted its first female students; *Ster*, issued in Warsaw in the years 1907–1914, was an organ of Związek Równouprawnienia Kobiet Polskich [Polish Women Emancipation Association], which led to the granting of full citizenship rights to Polish women in 1918. While working on the programmes and forms of activity of *Ster* and of the Polish Women Emancipation Association, she took advantage of the models created mainly by the German organization Allgemeine Deutsche Frauenverein as well as Ludwika Otto and Augusta Schmidt's magazine *Neue Bahnen*, and French organization Alliance Universelle des Femmes as well as Maria Cheliga's magazine *Bulletin de l'union universelle des femmes* or *Revue Féministe*.

**Keywords:** comparative literature, European feminism, Polish Women's Movement, Paulina Kuczalska-Reinschmit's social activism and journalism, periodical *Ster* [The Helm] (Lviv, 1895–1897; Warsaw 1907–1914)

**Słowa kluczowe:** literatura porównawcza, feminizm europejski, polski ruch kobiecy, działalność społeczna i publicystyczna Pauliny Kuczalskiej-Reinschmit, czasopismo „Ster” (Lwów, 1895–1897; Warszawa 1907–1914)



Anna Dżabagina  
Uniwersytet Warszawski

## Life Trajectories and Constellations of Eleonora Kalkowska (1883–1937)\*

On Monday 15th of April 1929, the “Great scandal in Volksbühne” made the first page of “Welt am Montag” (Trapp: 364) and other newspapers in Berlin (Trapp: 336–353). A play entitled *Joseph*, which was styled as a report, had its premiere in Berlin the night before.<sup>1</sup> The play told the story of the famous case of Jakubowski, a Polish worker from Lubeka and a former POW, who was wrongfully executed and whose case had just shocked the public of the Weimar Republic.<sup>2</sup> It was not, however, the play itself that caused the uproar (both the text and its staging were met with enthusiasm), but the German-speaking

---

\* The research paper was funded from the budget resources for education in the years 2014–2018 as a research project under the “Diamond Grant” programme (project number DI2013 011443). Part of the project consists of the publication of a monograph on Eleonora Kalkowska’s Polish and German works and their reception scheduled for 2018. The research conducted in Deutsches Literatur Archiv in Marbach was possible due to the Marbach Scholarship, awarded to the author by Wissenschaftlicher Beirat der Deutschen Schillergesellschaft in November 2015. The author would like to thank prof. Tomasz Szarota for providing access to Kalkowska’s correspondence and documents from his private archive.

<sup>1</sup> The play had been previously staged in Dortmund (Stürzer: 378).

<sup>2</sup> The story of the wrongly executed Józef Jakubowski, and the campaign for an appeal supported by the League of Nations, including Albert Einstein, Stefan Zweig and Heinrich Mann, were discussed at length in several volumes: e.g. – Olden, Bornstein, Mostar. Likewise, Eleonora Kalkowska’s *Josef* was also discussed – see e.g. Trapp: 73–128; Drewniak: 372–376; Henik Spalińska: 3–18.

author with a Polish surname, Eleonora Kalkowska. According to newspaper reports, “The enthusiastic applause and long ovation, with which the demanding audience of Berlin greeted the staging, were interrupted by the author, who appeared on stage and strongly opposed to the cuts made by the management” (Kramszyk: 2). According to the anecdote, the author stormed the stage and demanded that the play, which was watered down and censored without her consent, be performed with its original ending, which involved a beheading and a guard who cried “You killed an innocent man!”. The ending was clearly a critique of the flawed and xenophobic sentence of the court. When some of the spectators joined Kalkowska, it was decided that the play would continue. However, the leading actor, Ernst Karchow, fainted and “Commotion broke down (...). The audience left the theatre in an atmosphere of scandal, discussing the rights of authors and directors” (Kramszyk: 2). The event reverberated not only in the German press. On the same day, the Polish Consul General Stanisław Zieliński described the “premiere of the drama play entitled *Józef* (...) by a Polish citizen Eleonora Kalkowska-Szarota”<sup>3</sup> in a brief which he sent to the Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Poland. This is how the German-speaking author with a Polish surname debuted as a playwright – at the centre of a scandal that was widely discussed in both Berlin and Warsaw.

By that time the name of the 46-year-old writer was still not recognized in Warsaw, even though her literary debut was published in Polish in 1904. In Berlin she was already known in the theatrical and literary circles; at first as an actress from Max Reinhardt’s school, and then as a poet, who in 1916 published a famous anti-war manifesto, *Der Rauch des Opfers*. However, the pivotal point in Kalkowska’s literary career came in 1929 with the premiere of *Josef*. The play affected the reception of her other works and made her recognized as a playwright from Berlin associated with the Zeittheater movement (this image was later reinforced by the staging of *Zeitungsnotizen* in 1932, which, after Hitler’s rise to power, became the main reason for Kalkowska’s arrest and for her subsequent deportation from Germany, where she never returned; she

---

<sup>3</sup> Stanisław Zieliński’s letter to the Ministry of Foreign Affairs from 15.04.1929; original in “Teilnachlaß Eleonore Kalkowska” (sign. BF000131281) in Deutsches Literatur Archiv in Marbach, subsequently cited in the text as DLA.

spent the last years of her life in exile in Paris and London<sup>4</sup>). This was how the writer was remembered (although this might be an overstatement, considering Kalkowska's absence in most historical and literary narratives). However, I would like to present the writer's character outside of the context of *Josef*, without limiting the discussion to either Berlin or to the Zeithheater movement. Instead, I will try to place the author's life (which is singular and unique, and at the same time can be an example of exile modernism<sup>5</sup>) in broader context. In order to present Kalkowska's case from this perspective, instead of analyzing specific works I will outline the trajectories of the writer's life and the constellations that her character can fit, while focusing on two of the most important periods in her work – the Weimar Republic period and her exile between 1933 and 1937.

### Early migrations

Kalkowska was born in 1883 in Warsaw to a Polish-German family. She was the daughter of Emil Kalkowski, an architect, and Maria, born in the noble and rich family of Spitzbarth, who came to Warsaw in the mid-19th century and underwent partial polonization. She spent her early childhood in Warsaw, but she was sent to a German school in Breslau in 1895.<sup>6</sup> Two years later, Kalkowska's family moved to Saint Petersburg, which might have been connected with her brother, Roman, who was supposedly gifted with perfect pitch and in whose development the family invested.<sup>7</sup> In the capital of Imperial Russia she studied at Annenschule, the biggest and most prestigious German gymnasium, from which she graduated in 1899. After a short visit to Warsaw,

---

<sup>4</sup> Kalkowska died in 1937 in Bern.

<sup>5</sup> See for example: Bahr.

<sup>6</sup> After the father's early death, the girl will be raised mainly by her German-speaking grandmother, family name Stegeman (Stürzer: 63).

<sup>7</sup> Later Roman Kalkowski – after studying vocal arts in Milan and graduating from the Leipzig Conservatory of Music – he became an actor, and in 1912 he was appointed the director of a theatre in Grudziądz, while in 1919 he became the last German director of The City Theatre in Toruń; in the 1920s Kalkowski emigrated to Pernambuco, Brasil (Duda: 75–77).

and her unsuccessful application for philosophy studies in Berlin,<sup>8</sup> Kalkowska went to France, where she started studying at the Sorbonne's department of the natural sciences. During her student days, Kalkowska associated mainly with Polish and Russian socialists and revolutionaries, particularly with "colonies" of Polish students involved with the "Spójnia" association grouped around Kazimierz Kelles-Krauz.<sup>9</sup> It was there that she met Marcei Szarota, also from Warsaw, a student of history at Ecole Libre des Sciences Politiques and a Polish Socialist Party activist,<sup>10</sup> who she married in 1903.<sup>11</sup> Shortly after, Kalkowska published her debut short story collection written under the pen name Ire ad Sol., *Głód życia [The Hunger of Life]*.<sup>12</sup> The collection, written in the spirit of the Nietzschean philosophy of life,<sup>13</sup> received several reviews – among others by Stanisław Brzozowski, published in the progressive *Głos*, and by Cecylia Walewska, which appeared in the widely read *Tygodnik Ilustrowany* (Walewska: 479).<sup>14</sup> However, the work went unnoticed. At that point, the writer decided to start writing only in German, which she later justified by artistic accuracy and a greater ease of expression (R.Z.: 209). After her debut, Kalkowska temporarily moved with her family to Munich, then to Cracow, and finally settled down in Lower Silesia (first in Breslau and then in Goerlitz). Around 1908 Kalkowska joined Max Reinhardt's acting school and travelled regularly between Berlin and Breslau, where she would soon join the Breslauer Schauspielhaus troupe. As a novice actress, she also performed at literary evenings (among other places in Berlin and Cracow), where she recited her translations of Polish and Russian poetry, as well as her own lyric poetry, some of which appeared in *Die Oktave*,

---

<sup>8</sup> Women were not accepted because the rector at the time, Adolf von Harnack, objected to the idea.

<sup>9</sup> For more about Kelles-Krauz see. Snyder, 1998. Kelles-Krauz mentioned meeting Kalkowska in a letter to his wife (Kelles-Krauz: 648).

<sup>10</sup> Who escaped from Poland and therefore avoided exile to Russia, see. Red.: 109–112.

<sup>11</sup> In 1904 their daughter, Elida Maria Szarota, in future a great germanist and romanist, was born (Red.: 108–109) their son, Ralph, was born in 1906.

<sup>12</sup> First edition was published in Warsaw in 1904. Recently I have published a critical edition of collection (see: Kalkowska, 2016).

<sup>13</sup> More on the matter: Dżabagina.

<sup>14</sup> By the end of the 19th Century *Tygodnik Ilustrowany* was published in 11 thousand copies (Gajkowska: 963).



an enthusiastically received volume published by Egon Fleischel's publishing house in Berlin (Kalkowska, 1912). It was, however, the second volume of poetry that brought Kalkowska recognition. Published in 1916 in two thousand copies, *Der Rauch des Opfers*<sup>15</sup> was praised by critics as “the most outstanding piece of poetry written by a woman in decades” (Szarota, 2009: 60–61); literary historians dubbed Kalkowska one of the most significant German poets of the Great War period.<sup>16</sup> The lyric poetry written by her during the war<sup>17</sup> was a pacifist manifesto created in the name of women. The success of the volume and its feminist implications were noticed in Poland, and in 1917 Helena Filochowska published an enthusiastic review of the volume in *Na Posterunku!* (Filochowska: 3–5), a community women's weekly magazine edited by Zofia Daszyńska-Golińska. This fact it is important to note, because although Kalkowska collaborated with Polish emigrant circles in Berlin,<sup>18</sup> in Poland her name was not widely known. The success of the publication in Germany was one of the reasons why Kalkowska abandoned her acting career and devoted herself to literature.

## Berlin

After the end of World War I, Kalkowska settled in Berlin. It was around this time, soon after abandoning her acting career, that Kalkowska started to write plays, although until the famous premiere of *Josef*, which was staged ten years later, she was still known as the author of *Der Rauch des Opfers*. In 1917 she published one act of her debut symbolic play *Lelia* in *Die Zeitgeist*, a supplement

---

<sup>15</sup> Kalkowska, 1916. Fragments translated into to Polish by Nina Oborska appeared in anthology *Wspólnota pytań* (2016).

<sup>16</sup> In her article Joanna Ławnikowska-Koper cites: Bab, Binder. Quoted after – Ławnikowska-Koper: 146.

<sup>17</sup> Kalkowska joined at the time the Cracow organization *Samarytanin Polski*, where she was a nurse for Polish legionaries. More specific details on her life during the war are unknown.

<sup>18</sup> Mainly the group connected with Wilhelm Feldman, who Kalkowska met during her short stay in Cracow, and who from 1915 published in Berlin the *Polnische Blätter* a journal issued three times a month, supporting Polish independence movements (Feldman: 4). Later she worked with the Deutsch-Polnische Gesellschaft established by Feldman in 1918, and published fragments of her German translation of Słowacki's *Kordian* in *Polnische Blätter*.

to *Berliner Tageblatt* (Stürzer: 42). The play was presented on 17 of April at an author's evening in Berliner Secession.<sup>19</sup> In the 1920s she wrote two other plays based on biblical themes, *Am Anfang* and *Der Schuldige*,<sup>20</sup> and historical plays, such as *Katharina* and later *März*, which was published in 1928 by the Heitz publishing house.<sup>21</sup> The first person who admired and promoted Kalkowska's dramatic works, even before they reached a wider audience, was Karin Michaelis. Kalkowska met the author of the famous *Dangerous Age* in April 1926<sup>22</sup> and gave her three of her manuscripts to read: *Am Anfang*, *Die Unvollendete* and *Katharina*. This resulted in *Ein Schloss und eine Dichterin*, an article devoted to the little known playwright, which appeared at the same time in both *Neue Freie Presse* and *Berliner Tageblatt* (Trapp: 44). Michaelis described the author of *Josef* as a discovery – and not only her discovery:

In ein und derselben Woche empfang ich (auch ein sonderbarer Zufall) zwei Briefe hervorragender Frauen, die eine lebt in Amerika, die anders in Frankreich, beide gleichahnungslos von der Existenz der anderen. Beide richteten ungefähr dieselbe Frage an mich (...) Kennen Sie Eleonore Kalkowska? Wenn nicht, dann verschaffen Sie sich ihre Dramen. Sie ist, obgleich unbekannt, einer der größten Dramatiker der Gegenwart.

After this introduction, Micheales praised her younger colleague, emphasizing her linguistic mastery, creative brilliance and the ability to build a certain atmosphere. Her comment on the moving *Die Unvollendete* reads as follows:

Es war leiser als das leiseste Spiel, es war etwas so Stilles wie der Atenzug eines schlafendes Kindes, ein herzbewegendes, schmerzliches Stück russischen Seelenlebens. Der russische Volkscharakter mit seinem *ohne Anfang ohne Ende* unmotiviert und selbstverständlich, undramatisch und spannend. Russisch. So wie es nur Slawen schreiben können" (Trapp: 305).

---

<sup>19</sup> Invitation to the author's evening available in DLA.

<sup>20</sup> Typescripts in DLA.

<sup>21</sup> Kalkowska, 1928. About the play see, e.g. Jung-Hofmann: 123–145.

<sup>22</sup> She mentioned her visit in a letter to Michaelis from 24.08.1926. The letters are kept in the "Karin Michaelis Collection" (sign. NKS 2731 folio, box no. 17) in Det Kongelige Bibliotek in Copenhagen (KMC). I would like to thank Thomas Hvid Kromann for help with accessing the correspondence.

It is one of the rare mentions of the *Die Unvollendete* that refer to its content – the text is lost, so it is impossible to determine the date of its creation or to reconstruct its contents. Nevertheless, Michaelis was so impressed with the play that she arranged a meeting with Max Reinhardt, then the director of the Viennese Theater in der Josefstadt, in order to involve him in the staging of Kalkowska's work. As Stürzer recounts, the renowned director wanted to stage the play, but it was never performed because the leading actress, Helene Thimig, refused to play an older woman<sup>23</sup> (Stürzer: 68). The second play which Michaelis praised (she admitted to reading the manuscript twice) and could almost envision performed on Reinhardt's rotary stage was *Katharina*, a dramatic portrait of Catherine II in the setting of the revolution that enabled her accession to the throne.<sup>24</sup> Michaelis concluded her article with another appeal to Reinhardt, in which she set him the task of staging Kalkowska's plays (Trapp: 310). It is possible that Kalkowska met the author of *The Dangerous Age* through her friend Emma Goldman<sup>25</sup> (the famous anarchist, residing at the time in France (*Emma Goldman*...: 93), was most probably one of the correspondents of the author mentioned in Michaelis's article). It is not, however, the only possible explanation. In the 1920s Kalkowska was associated with women writer's and artist's organizations such as Verein der Berliner Künstlerinnen, where she met Gabriele Münter, an acclaimed German expressionist painter, who contacted the organization and the author in 1926 (*Concise*...: 498; in the 20s she will draw a sketch "Eleonora Kalkowska liest", published in the 50s in the *Menschenbilder in Zeichnungen* – see Münter). In those circles Kalkowska might have also met Rachela Szalit-Marcus, born to a Polish Jew working-class family from Kowno, who was involved with the Berliner Sezession group (Vollmer: 400).<sup>26</sup> Milly Steger, Kalkowska's life partner at the time, was also associated with the group (Trapp: 22). She was a successful modernist sculptor, who joined Verein der Berliner Künstlerinnen in 1927, and since that time was

---

<sup>23</sup> It was later performed in 1929 by a rural troupe Schneidenmühlen Landestheater (Stürzer: 378).

<sup>24</sup> Working title *Der Mord von Ropscha*. Typescript in DLA.

<sup>25</sup> Information on the relationship Trapp bases on Jan Zieliński's findings (Trapp: 23).

<sup>26</sup> In 1933 they were both in exile in Paris. After Kalkowska's departure they kept in contact. During WWII Szalit-Marcus was deported from France and is died in the Auschwitz-Birkenau concentration camp.

a member of its presidium for five years (Schulte: 13). Afterwards, Kalkowska was a member of GEDOK (Gemeinschaft Deutscher und Oesterreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen), an organization established in 1926 in Hamburg by Ida Dehmel.<sup>27</sup>

Kalkowska's literary career gained momentum three years after Michaelis's article. After the staging of *Josef*, she started to be recognized outside of Germany, after her play was performed in Dortmund, Berlin and Leipzig (Stürzer: 378). *Josef* was also staged in Poland; the first performance took place at the opening of the working-class theatre "Ateneum" in Warsaw run by Maria Strońska (Hernik Spalińska: 5), and later also in Lwów and Toruń, which gave the Polish press the opportunity to present the figure of the Polish playwright that was already successful in Germany (Dżabagina, 2017: 434). At the same time, the Weimar Republic saw a more dynamic development of Kalkowska's work. She wrote many new plays in this period (e.g. the 1930 *Minus x Minus = Plus!*,<sup>28</sup> a political satire, or the 1931 *Sein oder Nichtsein*, nominated for the prestigious Kleist Prize). The author did not, however, limit her work to theatre. In the early 1930s she started working with the *8-Uhr-Abendblatt* journal, for which she wrote articles connected with the theatre (e.g. *Das Theater von morgen*, which discussed the influence of the economic crisis on the theatre<sup>29</sup>), protest-songs (Trapp: 296) and poetry. Moreover, she published her poems in other journals. A significant example would be *Paragraph 218*, a poem published in *Berliner Volks-Zeitung* in 1931, which expressed the writer's voice in the fight for women's rights (Trapp: 462). The said paragraph banned abortion without exception, and introduced a punishment of 5 years in prison for undergoing the procedure, and of 10 years for performing it (Schroeder-Krassnow: 33). The Draconian law had the most devastating effect on working class women, and was the cause of many suicides and deaths from illegal, and therefore unsupervised and often dangerous, abortions, which were reported every day by the socially engaged left-wing press. In the late 1920s, the campaign to abolish the paragraph was supported by the most notable artists, such as Käthe Kollwitz (whose famous poster, "Down with the Abortion Paragraph", was created in

---

<sup>27</sup> *Ich schreibe...* 10. Kalkowska's member card available in APS.

<sup>28</sup> See: Kalkowska, 2008.

<sup>29</sup> An interpretation of the article published also in *Gazeta Lwowska* (J.: 3).

1924 in cooperation with KPD – Grossman: 120) and writers, e.g. Friedrich Wolf, the author of *Cyankali*, which was performed around the world (Leyko; Schroeder-Krassnow) and spontaneously recited in 1931 during protests, which increased due to the economic depression and the deep economic crisis (Grossman: 129). Kalkowska makes a reference to the crisis once again in 1932, in a play which, on the one hand, became her greatest theatrical success, and on the other, determined her future.<sup>30</sup> *Zeitungsnotizen*, also stylized as a reportage, was based on a press coverage of the suicide wave which hit Germany in connection to the growing unemployment and deepening poverty. The situation was mentioned by Heinrich Mann, who wrote in his enthusiastic review of the play (published in *Berliner Tageblatt*) that in Berlin alone two hundred people committed suicide in one month (Trapp: 432–433). The premiere took place on 4<sup>th</sup> December at Schillertheater in Berlin (Stürzer: 379), however it had to be cancelled after several performances, because of manifestations organized by Nazi hit squads outside the theatre. On 30 January 1933, after Hitler's rise to power, Kalkowska was arrested for the first time; when she was released, she abandoned her apartment on Sybelstrasse 24 and went into hiding with the help of Milly Steger. When Hitler won the Reichstag election in March, Kalkowska was arrested again, and this time she was only released due to her Polish citizenship after the intervention of Alfred Wysocki, a Polish MP residing in Berlin. However, it is probable that the author's performance, planned for 17<sup>th</sup> March, where she was going to recite fragments from her pacifist work *Der Rauch des Opfers*,<sup>31</sup> never took place. Kalkowska was deported from Germany, where she never returned.

## Exile

After being deported, Kalkowska did not return to Poland, but went to France, one of the most common destinations of the first wave of refugees from Nazi Germany (e.g. Ritchie: 8). One of her first contacts in exile was Eugenia Sokolnicka, a Polish pioneer of psychoanalysis living in Paris, who popularized

---

<sup>30</sup> More on the play and its reception – Trapp: 258–259; Stürzer: 74–81.

<sup>31</sup> The invitation available in DLA.

Freud's theories in France (Magnone, 2013: 289).<sup>32</sup> The author met her during her student days. At the time when Kalkowska started studying at the Sorbonne, Eugenia Kutner was already a student of natural sciences (and while the author never graduated, Sokolnicka received her degree in 1902 – Magnone, 2016: 8–9). She was also the fiancée of Michał Sokolnicki, a close friend of Eleonora's future husband, Marcełi Szarota. The two women associated with the left-wing social circle of the Student Association “Spójnia” mentioned above. Regardless of the fate of the two marriages (both relationships failed), the friendship between the women lasted for years, although by the early 1930s they did not keep in regular contact; in a letter from 13<sup>th</sup> April 1933, Sokolnicka apologized for not replying to the writer's letter from the year before. Sokolnicka expressed concern for her friend: “Lately (...) there has not been a day when I would not think about how you are doing. This week I met a lot of newcomers and I asked them about you”.<sup>33</sup> She was also glad that Kalkowska would come to Paris, and she invited her to stay with her. The remaining documents suggest that, for at least several months, the writer's address was 30 rue Chevert “chez Madame Sokolnicka”.<sup>34</sup>

The correspondence suggests that Kalkowska did not only ask the analyst for shelter, but also for help in getting acquainted with Paris's cultural milieu. In a letter to the author's daughter, Elida Maria Szarota, Sokolnicka wrote that she was worried that her help might have been insufficient, because she was going through a crisis at the time and was socially withdrawn. Another thing that prevented Kalkowska from gaining recognition in Paris was the language in which she wrote her plays: “It would have been easier if Mother wrote in Polish, because nowadays many people want to promote Polish literature and art, for example Nałkowska's works will be performed soon; it will be much more difficult to arrange a staging of a play written in German”.<sup>35</sup>

Without a doubt, the writer was aware of the difficulties; when she left Germany, she also decided to leave behind the German language, which was later seen as a political gesture. At around this time she wrote *Pariser Filmschilder*,

---

<sup>32</sup> More about it – Magnone, 2016: 7–70. See also – Groth: 59–86.

<sup>33</sup> Letter of Eugenia Sokolnicka to Eleonora Kalkowska from 13.04.1933, APS.

<sup>34</sup> Postcard to Eleonora Kalkowska (date and signature unreadable), APS

<sup>35</sup> Eugenia Sokolnicka's letter to Elida Maria Szarota from 13.04.1933, APS.

a photo essay published in 1933 in the supplement to *Berliner Tageblatt*. The article was probably Kalkowska's last text written in German, although it was signed only with the initials, and its author could only be determined through archive materials.<sup>36</sup> She wrote her last play, *L'Arc de Triomphe*,<sup>37</sup> in French. It was probably around that time that Kalkowska started working on a play in Polish. The result of this attempt was a draft, which told the story of a Polish immigrant living in the USA, who upon the outbreak of World War I is torn between family duty, which commands him to stay at home, and patriotic duty, which compels him to return to Europe and fight for Polish independence in Piłsudski's legions.<sup>38</sup> According to Anne Stürzer, the play was commissioned by the Polish government; however, the author does not cite the source of this information, and therefore the authenticity of this statement could not be confirmed based on available sources (Stürzer: 142).<sup>39</sup> The play was never finished, but it is important to note that only the first part of the draft was written in Polish, while the dialogues were written in French.

After her arrival in Paris, Kalkowska focused on the staging of her plays. In a letter from late October 1933, the actor Werner Kepich expressed his hope that he would soon see one of her plays in Paris, and asked (at the same time suggesting that it would be an obvious choice) whether the play would be *Sein oder Nichtsein*.<sup>40</sup> The choice would indeed be appropriate, because *Sein oder Nichtsein* was set in Paris, and the play, which secured Kalkowska a nomination for the prestigious Kleist Prize, was one of her best dramas. More importantly, the French audience would most probably be interested in the play, because it tells story of attorney Lefort, who defended Arlette Toison, an assassin who shot the editor of Action Française; the script was based on the notorious Germaine Berton case from the 1920s. In 1923, the 20-year old anarchist killed Marius Plateu, the general secretary of Action Française. Berton was cleared of

---

<sup>36</sup> Letter from Berliner Tageblatt to Eleonora Kalkowskiej from 05.10.1933, APS.

<sup>37</sup> The specific date of the text's creation was never determined. Typescript in Eleonora Kalkowska Archiv in Akademie der Künste in Berlin. English translation by Betty Morgan is available in "Teilnachlaß Eleonore Kalkowska" in DLA.

<sup>38</sup> E. Kalkowska, *Prolog*, DLA.

<sup>39</sup> The information provided by Stürzer is repeated by Trapp: 50, and two biographical notes on Kalkowska-Budke, Schulze: 207; *An Encyclopedia*...: 96.

<sup>40</sup> Werner Kepich's to Eleonora Kalkowska from 20.10.1933, APS.

all charges after a year-long trial, and for some time became a symbol of the anarchist movement and of French surrealism (e.g. Sonn, 2010: 27–53; Bate: 46–53). The Berton case was famous not only in France<sup>41</sup> and it could have still aroused public interest in the 1930s. Although the play was never translated into French, Alzir Hella, the translator of Rilke's and Heinrich Mann's works, translated *Zeitungsnotizen* (Szarota, 1995: 214).<sup>42</sup> It is possible that Kalkowska herself decided that *Zeitungsnotizen*, successful near the end of the Weimar Republic, would be more appropriate than a play which failed to be staged in both Berlin and Warsaw.<sup>43</sup> In 1933 Kalkowska contacted Natalia Rosenel Lunatscharska, a Russian actor and translator residing at the time in Paris, who translated one act of *Zeitungsnotizen* into Russian.<sup>44</sup> None of the translations reached a wider audience.

### Weimar on the Thames

Kalkowska stayed in France for some time (she lived in Paris and in Boulogne sur Seine). However, she soon moved to London. Most of her biographies say that she left Paris in 1936 (Trapp: 51), but the remaining source materials suggest that she left long before that. Most probably, the writer found it difficult to find her place in the city of her youth. According Elida Maria Szarota, she left it with the sense of disappointment “with the people and the art” (Szarota, 1995: 214). The attempts at staging her plays failed (although in 1934 she was still negotiating with Gaston Baty, the director of Théâtre Montparnasse) and

---

<sup>41</sup> In Germany the case was publicized by Yvan Goll, who reported on the trial (Goll, 1924), and who in 1925 wrote a book *Germaine Berton. Die Rote Jungfrau*. About Goll's book – Sonn, 2009.

<sup>42</sup> Typescript *Faits-Divers* translated by Hella in DLA.

<sup>43</sup> In early 1930s Kalkowska tried to persuade Jaracz, the director of Warsaw Teatr Ateneum at the time, to stage *Sein oder Nichtsein*. More on this subject: Dżabagina.

<sup>44</sup> They may have met through the translator husband, Anatola Lunatscharskiego, a publicist and art critic, the first Soviet commissioner of education and culture, with whom Kalkowska was friends during her Berlin years. See A. Trapp: 22. Eleonora Kalkowska's letter to Natalia Lunatscharskaj-Rozenel from 29.08.1933, available in: Российский Государственный Архив Литературы и Искусства (RGALI) under signature ф. 2648 оп. 1 ед. хр. 151. Typescript of the translation in the Lunatscharska archive under the same number.



she did not publish any new works.<sup>45</sup> Also, on 19<sup>th</sup> May Eugenia Sokolnicka committed suicide (Magnone, 2016: 52), which must have been a great shock to Kalkowska. It is highly probable that the writer was planning her departure for London in June 1934;<sup>46</sup> she arrived there month later and lived at 78 Crystal Palace Park Road.<sup>47</sup>

Refugees from Nazi Germany did not form as strong a community in London as in the USA; for many of them it was just a stop on the road, e.g., to Los Angeles, which Ehrhard Bahr dubbed the “Weimar on the Pacific” (Bahr: 2). Although the United Kingdom was not the refugees’ first choice (particularly in the first years after Hitler’s rise to power – in 1934 the statistics indicate only around 1,600 refugees from Nazi Germany, while in 1939 the number rises to 27,000 – Ritchie: 8; Reiter, 2011: xii), and despite the fact that the most important organizations and associations of intellectuals and artists from the Third Reich (like Freie Deutsche Kulturbund) were established only after 1938 (Reiter, 2008: xii), in the short period before the outbreak of the World War II many renowned figures of the Weimar literary and theatrical circles stayed in London. One of them, Rudolf Olden, was a former writer for *Berliner Tageblatt* and *Die Weltbühne* and from 1934 the secretary of the newly established German PEN-Club (Brinson, Malet: 118), which Artur Holitscher tried to put in contact with Kalkowska.<sup>48</sup> It is possible that Kalkowska might have known Olden (also a former Human Rights League activist who took a stance in the Jakobowski’s case – see: Olden, Bornsetin) from the years she spent in Berlin. Stefan Zweig, Alfred Kerr and Ernst Toller were also present in London the time, and so were other artists connected with Deutsches Theater zu Berlin: Max Reinhardt, the actors, and the theatre’s former director, Robert Klein (Ritchie: 47).

---

<sup>45</sup> Although several journalistic writings of the author were created at the time like, e.g. *Le shake-hand Polono-Allemand* from April 1934, which was her reaction to the peace treaty between Poland and Germany from 26.01.1934. Typescript in DLA.

<sup>46</sup> 22nd July 1934 she received a letter from A.M. Heath&Company (London), which was searching for a theatre interested in staging *Zeitungsnotizen*. Agent ensures “We have management definitely interested, but have not been able to get them so far to make up their minds sufficiently to sign a contract. There is still, however, considerable hope” (APS).

<sup>47</sup> Rachel Szalit-Marcus’s letter to Eleonora Kalkowska from 14.07.1934 (APS)

<sup>48</sup> Artur Holitscher’s letter to Eleonora Kalkowska from 28.07.1934.

Kalkowska's time in London is one of the least documented periods of her life, and it is therefore difficult to say how close she was to other refugees from Germany. However, it is apparent that she often crossed paths with artists from the Weimar Republic. One of the places where she may have met them was the BBC; in 1934 Kalkowska contacted Val Gielgud, the BBC Head of Production at the time, and one of the pioneers of radio drama (which was not a standard theatrical text adapted for the radio, but a new separate genre – Golfarb: 399) and proposed to create a “biophony” (the original term used by the author, which refers to a play based on a biography) of Benjamin Disraeli, the first British prime minister of Jewish descent<sup>49</sup> (Blake: 486–487). Also, in 1935 the BBC aired *In Small Print*, an English translation of *Zeitungsnotizen*<sup>50</sup> (Trapp: 29). With time, the broadcasting company became an important center for German-speaking refugees. In 1938, the German Service to the BBC was established, uniting “the best brains among the German and Austrian writers and intellectuals, actors, actresses and producers available in Britain at that time” (Ritchie: 18).<sup>51</sup> The broadcasts were in German, and were meant for listeners from the Third Reich, as an alternative to Goebbels's radio propaganda. In 1942, five years after Kalkowska's death, the Service most probably aired fragments of *Der Rauch des Opfers*, which enabled the author to “play a symbolic role in the fight against Hitlerism” (Morgan: 5). However, it should be noted that in literary history Kalkowska (who resided in London on a Polish passport) is hardly ever mentioned in the context of German exile circles, as if she stopped being treated as a “German writer” at the end of the Weimar Republic.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> R. Blake, *Disraeli*, London 1967, p. 486–487. Eleonora Kalkowska's letter to Val Gielgud, October 1934, APS.

<sup>50</sup> In English also as *News in Brief*, trans. Betty Morgan and Ethel Talbot Scheffauer. Typescript of the translation in DLA.

<sup>51</sup> See also the monographic issue of “«Stimme Der Wahrheit»: German-language Broadcasting by the BBC”, *The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies* 5 (2003).

<sup>52</sup> An interesting example would be Ritchie's paper, where Kalkowska is mentioned in the bibliography, however she appears just in the context of other women dramatists of the Weimar Republic; – the author cites several names after Hans Kafka, who in 1933 published the article *Dramatikerinnen: Frauen erobern die Bühne* in “Die Dame”, where he included the author of *Josef*. Ritchie mentions the Kalkowska in a chapter describing Anna Gmeyer's life in exile, just after the chapter *Women in Exile in Great Britain*, however none of them

Although Kalkowska's relationship with German exile circles can only be supposed, her cooperation with local communities is certain. London gave her more artistic opportunities than Paris (Szarota, 1995: 214). Many of Kalkowska's plays were translated into English: the BBC broadcasted *Zeitungsnotizen*, and both *L'Arc de Triomphe* and *Sein oder Nichtsein* had their English versions (the latter one was translated by Geoffrey Dunlop)<sup>53</sup>. Most probably, *Die Unvollendete* was also translated. The author established a cooperation with the Spanish Relief Committee (possibly with the help of her friend and translator Betty Morgan, who was the secretary of the organization<sup>54</sup>), an association providing support to the victims of the Spanish Civil War. Before her death, Kalkowska wanted to write a play about Federico Garcia Lorca and about the lives of ordinary people during the conflict. Unfortunately, by June 1937 Kalkowska was in poor health, and had to travel to Bern, Switzerland, where she underwent an operation for chronic thyroid disorder. Due to complications after the surgery, Eleonora Kalkowska's condition got even worse, and she died on the 21st July 1937 (Szarota, 1995: 212). Two years after her death, on the brink of the Second World War, Kalkowska's play *To be or not to be*, directed by Robert Atkins, was staged at the Phoenix Theatre. Ticket sales from the event were donated by Betty Morgan's organization to supporting refugees from Spain, which at the time was torn by the civil war.<sup>55</sup>

## Conclusion

In this article, I aimed to bring back the memory of the “scandalist of Volksbühne”, and to prove that her case transcends the Weimar context of the Zeittheater, and even the more broad context of specific national cultures. Previous attempts at fitting the writer's character into national historical and literary frameworks were insufficient, which is evident in the light of the

---

acknowledges, that at the same time Kalkowska was among the refugees from the Third Reich (Ritchie: 202). Kalkowska's name does not appear also in extensive exile lexicons, such as – Wall, 2004.

<sup>53</sup> Two versions of Dunlop's translation of *To Be or Not To Be* stored in DLA.

<sup>54</sup> According to *To Be or Not To Be* leaflet from 1939, stored in DLA.

<sup>55</sup> *To Be or Not To Be* leaflet from 1939, stored in DLA.

fact that both the German and the Polish literary narratives do not describe her life and works in a comprehensive way. Kalkowska's unique case requires a transnational approach,<sup>56</sup> with its own network of references not limited to the German or Polish context; only this will allow Kalkowska's phenomenon to be fully investigated and included in the history of the European culture. The geobiographical map of the places and relationships relevant to her life, which I outlined in this article, is only the first step in interpreting her case from this perspective and in showing her life and works in reference to the centers of modernism.

### Work cited

- An Encyclopedia of German Writers 1900–1933. Biographies and Bibliographies with Exemplary Readings.* Vol. 5. Ed. Brian Keith-Smith. Lewiston–Queenston–Lampeter: Edwin Mellen Press, 1997.
- Bab, Julius. *Die deutsche Krieglryrik. Eine kritische Bibliographie.* Stettin: Norddeutscher Verlag, 1920.
- Bahr, Ehrhard. *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism.* Berkley–Los Angeles–London: University of California Press, 2007.
- Bate, David. *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent.* London–New York: I.B.Tauris, 2003.
- Binder, Hans-Otto. „Zum Opfern bereit: Krieglrytur von Frauen”. *Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkrieges.* Eds. Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich, Dieter Langeweische, Hans-Peter Ullman. Essen: Klartext, 1997.
- Blake, Robert. *Disraeli.* London: Faber & Faber, 1967.
- Brinson, Charmian, Malet, Marian. „Rudolf and Ika Olden in British Exile”. *Rudolf Olden. Journalist gegen Hitler – Anwalt der Republik.* Eds. Sylvia Asmus, Brita Eckert. Leipzig–Frankfurt am Main–Berlin: Deutsche Nationalbibliothek, 2010.

---

<sup>56</sup> Lately this approach becomes more popular in Polish literary studies, which is evident from Karolina Krasuska's pioneering work (Krasuska), to a recently published monograph *Migracje modernizmu (Migracje modernizmu...*, 2014), or the latest issue of *Teksty Drugie* (“Literatura migracyjna”, *Teksty Drugie* 3 (2016), which does not, of course, exhaust the current literature on the subject.

- Budke, Petra, Schulze, Jutta. *Schriftstellerinnen in Berlin 1871 bis 1945. Ein Leben und Werk*. Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1995.
- Concise Dictionary of Women Artist*. Ed. Delia Gaze. New York–Oxon: Routledge, 2011.
- Drewniak, Bogusław. „Sprawa Jakubowskiego – rzecz o Eleonorze Kalkowskiej”. Idem. *Polsko-niemieckie zbliżenia w kręgu kultury 1919–1939*. Gdańsk: Wydawnictwo Polnord-Oskar, 2005. 372–376.
- Duda, Artur. „Pierwszy sezon Teatru Narodowego w Toruniu. Dyrekcja Franciszka Frąckzowskiego (1920/21)”. *Rocznik Toruński* 43 (2016): 73–106.
- Dzhabagina, Anna. „Młodopolski debiut Eleonory Kalkowskiej w świetle nietzscheańskiej filozofii życia”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2014): 7–23.
- Dzhabagina, Anna. „*Sein oder Nichtsein*, czyli Eleonora Kalkowska wobec wojny i kryzysu”. *Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914–1945*. Eds. Grażyna Borkowska, Iwona Boruszkowska, Katarzyna Nadana-Sokołowska. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2017. 429–447.
- Emma Goldman. A Guide to Her Life and Documentary Sources*. Ed. Candance Falk. Alexandria: Chadwyck-Healey Inc., 1995.
- Feldman, Wilhelm. *Sprawa polska w Niemczech. Dwa głosy*. Wiedeń: Wydawnictwo Księgarni Maryana Hasklera, 1916.
- Filochowska, Helena. „Na ofiarzym stosie”. *Na Posterunku* 28 (1917): 3–5.
- Gajkowska, Cecylia. „Tygodnik Ilustrowany”. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002. 965–966.
- Goldfarb Marquis, Alice. „Written on the Wind: The Impact of Radio during the 1930s”. *Journal of Contemporary History* 3 (1984): 385–415.
- Goll, Yvan. *Germaine Berton. Die Rote Jungfrau*. Berlin: Wallstein Verlag, 1925.
- Goll, Ivan. „Prozeß Germaine Berton”, *Das Tagebuch* 1 (1924): 9–11.
- Grossman, Atina. „Abortion and Economic Crisis: The 1931 Campaign Against § 218 in Germany”. *New German Critique* 14 (1978): 119–137.
- Groth, Jarosław. „Eugenia Sokolnicka – A Contribution to the History of Psychoanalysis in Poland and France”. *Psychoanalysis and History* 17 (2015): 59–86.
- Hernik Spalińska, Jagoda. „Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci”. Eleonora Kalkowska. *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*. Eds. Dorota Buchwald, Jagoda Hernik-Spalińska, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2005.

- Ich schreibe, weil ich schreibe: Autorinnen der GEDOK, eine Dokumentation.* Hrsg. Irma Hildebrandt, Renate Massmann. Stuttgart: Weise's Hofbuchh, 1990.
- Jung-Hofmann, Christina. „Eleonore Kalkowskas «März» – Aktualisierung durch Analogisierung historischer Strukturen”. Eadem. *Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung. Untersuchungen zur funktionalen Ästhetik des Zeitstückes der Weimarer Republik.* Frankfurt am Main–Berlin–Bern: Peter Lang, 1999.
- J., „Głos autorki «Jakubowskiego» o teatrze przyszłości”. *Gazeta Lwowska* 58 (1932): 3.
- Kafka, Hans. „Dramatikerinnen: Frauen erobern die Bühne”. *Die Dame* 8 (1933): 16–17.
- Kalkowska, Eleonora. *Der Rauch des Opfers. Ein Frauenbuch zum Kriege.* Jena: Eugen Diederichs, 1916.
- . *Die Oktave.* Berlin: Fleischel, 1912.
- . *Dramen. Josef, Minus x Minus = Plus!, Zeitungsnotizen.* Hrsg. Agnes Trapp. München: Martin Meidenbauer, 2008.
- . *Glód życia.* Wstęp i oprac. Anna Dżabagina. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2016.
- . *März: Dramatische Bilderfolge aus dem Jahre 48.* Strassburg: Heitz, 1928.
- E. K. [Eleonore Kalkowska]. „Pariser Filmschilder”. *Der Welt-Spiegel* 33 (1933): 6.
- Kelles-Krauz, Kazimierz. *Listy.* Vol. 2. Eds. Feliks Tychy, Wiesław Bieńkowski, Aleksandra Garlicka, Aleksander Kochański. Wrocław: Biblioteka Sejmowa, 1984.
- Kramsztyk, Zofia. „Eleonora Kalkowska”. *Wiadomości Literackie* 19 (1929): 2.
- Krasuska, Karolina. *Płeć i naród: Trans/lokacje. Maria Komornicka/Piotr Odmieniec Włast, Else Lasker-Schüler, Mina Loy.* Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2011.
- Leyko, Małgorzata. „Friedrich Wolf: Lekarz – komunista – pisarz”. *Faktomontaże Leona Schillera. Polityka społeczna R.P. Cjankali. Krzyżycie, Chiny!* Ed. Anna Kuligowska-Korzeniewska, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016. 171–195.
- Ławnikowska-Koper, Joanna. „W obronie sprawiedliwości: Eleonora Kalkowska (1883–1937) – między Warszawą a Berlinem”. *Roczniki Humanistyczne* 5 (2015): 144–158.
- Magnone, Lena. „Pionierka psychoanalizy we Francji”. Eadem. *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligenckich przed drugą wojną światową.* Vol. II. Kraków: Universitas, 2016. 7–70.
- . „Sześć seansów. Eugenia Sokolnicka i Falszerze André Gide'a”. *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 1–2 (2013): 112–131.

- Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*. Eds. Tomasz Majewski, Agnieszka Rejniak-Majewska. Łódź–Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2014.
- Morgan, Betty. „Eleonora Kalkowska”. *Wiadomości Polskie* 1 (1942): 5.
- Mostar, Herrmann. *Unschuldig verurteilt! Aus der Chronik der Justizmorde*. Frankfurt: Ullstein, 1961.
- Münter, Gabriele. *Menschenbilder in Zeichnungen. Zwanzig Lichtdrucktafeln mit einer Einführung von G. F. Hartlaub und mit Erinnerungen der Künstlerin*. Hrsg. Gustav Friedrich Hartlaub. Berlin: Konrad Lemmer Verlag, 1952.
- Olden, Rudolf, Bornstein, Josef. *Der Justizmord an Jakubowski*. Berlin: Tagebuchverlag, 1928.
- Peukert, Detlev. „Total crisis 1930–1933”. Idem. *The Weimar Republic: The Crisis of Classical Modernity*. Trans. Richard Deveson. New York: Penguin, 1992.
- Red. „Szarota Elida Maria”, „Szarota Marceli”. *Polski Słownik Biograficzny* XLVII. Warszawa–Kraków, 2010. 108–112.
- Reiter, Andrea. „Political Exile and Exile Politics in Britain”. *The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies* 12 (2011): xi–xxvii.
- „Refugee Organizations in Britain 1933–1945”. *The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies* 10 (2008). ix–1.
- Ritchie, James MacPherson. „Refugees from Nazism”. Idem. *German Exiles. British Perspectives*. New York: Peter Lang, 1997. 8–29.
- R.Z. „Przed premierą warszawską «Józefa». Rozmowa z p. Eleonorą Kalkowską”. *Gazeta Lwowska* 209 (1929): 3.
- Schroeder-Krassnow, Sabine. „The Changing View of Abortion: a Study of Friedrich Wolf’s *Cyankali* and Arnold Zweig’s *Junge Frau von 1914*”. *Studies in 20th Century Literature* 4 (1979): 33–47.
- Schulte, Birgit. *Die Grenzen des Frauseins aufheben – die Bildhauerin Millz Steger 1881–1948*. Vortrag an der FernUniversität am 30. April 1999 in Hagen. <https://www.fernuni-hagen.de/imperia/md/content/gleichstellung/heft29schulte.pdf> [accessed: 20.02.2018].
- Snyder, Timothy. *Nationalism, Marxism, and Modern Central Europe: A Biography of Kazimierz Kelles-Krauz (1872–1905)*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Sonn, Richard. „Gender and Political Violence: The Case of Germaine Berton”. Idem. *Sex, Violence, and the Avant-garde: Anarchism in Interwar France*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2010.

- , „Jews, Expatriate Artists, and Political Radicalism in Interwar France”. *Proceedings of The Western Society for French History* 37 (2009): 267–281.
- „Stimme Der Wahrheit”: German-language Broadcasting by the BBC”. *The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies* 5 (2003).
- Stürzer, Anne. *Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessens Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*. Stuttgart: Metzler, 1993.
- Szarota, Elida Maria. „Pożegnanie z matką i z Niemcami”. *WIR* 2 (1995): 212–218.
- Szarota, Tomasz. „Spotkania między Polakami i Niemcami w Berlinie (1815–1945)”. Robert Traba. *My, berlińczycy!*. Olsztyn: Wydawnictwo Borussia, 2009. 55–78.
- Trapp, Agnes. *Die Zeitstücke von Eleonore Kalkowska*. München: Meidenbauer, 2009.
- Vollmer, Hans. „Szalit, Rachel”. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*. Bd. 4. Leipzig: Seeman Verlag, 1958. 400.
- Walewska, Cecylia. „Ire-Adsol: Głód życia”, *Tygodnik Ilustrowany* 24 (1904): 479.
- Wall, Renate. *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil 1933–1945*. Gießen: Psychosozial Verlag, 2004.
- Wspólnota pytań. Antologia tekstów krytycznoliterackich i publicystycznych*. Eds. Ewa Paczoska, Izabela Poniatowska, Mateusz Chmurski. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2016.

## Life Trajectories and Constellations of Eleonora Kalkowska (1883–1937)

### Summary

The study is devoted to Eleonore Kalkowska (1883–1937), a forgotten Polish-German writer, mostly remembered as a playwright from Berlin associated with the Zeittheater movement, especially as an author of famous play *Josef*, staged at Volksbühne in 1929. In the paper Kalkowska is presented in the broader context – instead of analyzing her works, the author outlines the trajectories of the writer’s life and constellations. At the one hand the author focuses on Kalkowska’s Weimar Republic period (for example writer’s contacts with Karin Michaelis) and the years of her exile from the Third Reich at the other. The later aspect allows to bring up Kalkowska case as an important and forgotten link of the German exile studies.

**Keywords:** comparative literature, transnational modernism, exile studies, Eleonore Kalkowska

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, modernizm transnarodowy, exile studies, Eleonora Kalkowska



VI

Paralele i porównania  
Parallels and Comparisons



Katia Vandendorre  
FNRS – Université Libre de Bruxelles

## Na tropie Maurycego Maeterlincka w życiu i twórczości Stanisława Przybyszewskiego

W grudniu 2011 roku ukazało się wydanie specjalne znakomitego belgijskiego czasopisma naukowego „Textyles”, poświęconego belgijskiej literaturze francuskojęzycznej. Michel Otten i Fabrice van de Kerckhove przygotowali, z okazji stulecia otrzymania nagrody Nobla przez Maurycego Maeterlincka, świetny numer o jego recepcji światowej zatytułowany *Le monde de Maeterlinck. Maeterlinck dans le monde* (*Świat Maeterlincka. Maeterlinck w świecie*). Rocznica odbyła się w kontekście odnowienia badań nad twórczością pisarza, które rozpoczęto w końcu lat dziewięćdziesiątych XX wieku, czyli po jego odrodzeniu teatralnym w latach osiemdziesiątych (w związku z inscenizacją Claude’a Régy’ego *Wnętrza* [Otten, van de Kerckove: 7–8]). Numer 41 „Textyles” wpisuje się zatem w ten ruch rozkwitu badawczego na temat Maeterlincka. Jak wynika z treści wspomnianego numeru, jedna z nowych tendencji badawczych – i może najważniejsza – skupia się na rezonansie światowym Maeterlincka. Otóż okazuje się, że Polska zajmuje ważne miejsce na mapie recepcji belgijskiego pisarza w świecie, przede wszystkim w okresie Młodej Polski, jak to pokazał Dariusz Dziurzyński w artykule *La réception de Maeterlinck dans la Jeune Pologne* (*Młodopolska recepcja Maeterlincka*), opublikowanym w czasopiśmie słowianoznawczym „Slavica Bruxellensia” w 2009 roku. Problematykę Dziurzyński zbadał z punktu widzenia trzech ważnych polskich „czytelników” belgijskiego symbolisty – Zenona Przesmyckiego, Stanisława Brzozowskiego i Stanisława Przybyszewskiego. Praca

ta uświadomiła badaczom, że Maeterlinck miał bardzo duży wpływ na Młodą Polskę, szczególnie zaś na Przybyszewskiego, i w związku z tym (choć sam artykuł zawiera wiele materiału na ten temat) najwyższy czas zbadać zagadnienie rezonansu Maeterlincka w życiu i twórczości Przybyszewskiego. Ciekawe jest, że kwestia ta – nietatwa i złożona – znajduje się „na rozdrożu” nowych tendencji badawczych związanych z Maeterlinckiem w Belgii i dzisiejszych potrzeb badawczych w studiowaniu twórczości Przybyszewskiego w Polsce. Tej kwestii poświęcono niniejszy artykuł.

### Odkrycie Maeterlincka za pośrednictwem Miriama

Dla Przybyszewskiego Maeterlinck był ściśle związany z Miriamem, który przesłał mu w 1895 roku swoje studium o Maeterlincku i tłumaczenie czterech dramatów belgijskiego autora.

W przededniu wyjazdu mego do Norwegii, gdzie nauczyłem się być „sam z sobą” i gdzie mnie wprost zabijała nostalgia za Polską, otrzymałem serdeczny list, wraz z książką – od Miriama – Zenona Przesmyckiego.

Przesłał mi wtedy swoje wspaniałe studium o Maeterlincku i królewskie tłumaczenie utworów Maeterlincka (Przybyszewski, 1926: 195).

Było to znaczące wydarzenie w życiu osobistym Przybyszewskiego, jak wyjaśnił to trzydzieści lat później we wspomnieniach *Moi współcześni wśród obcych* (1926). W czasie, gdy otrzymał przesyłkę, cierpiał z powodu, że polski rynek wydawniczy był dla niego zamknięty, a poza tym bardzo tęsknił za ojczyzną<sup>1</sup>. Nieoczekiwana przesyłka Przesmyckiego spowodowała wielką zmianę pod tym względem, ponieważ częsta wymiana listów, która już nastąpiła między nimi,

---

<sup>1</sup> „Oczom nie mogłem wierzyć, że jakiś poeta polski, a znałem już wytworny tomik jego poezji: *Z czary młodości*, mógłby do mnie się zwrócić. A zabijało mnie wprost to przeświadczenie, że tam – w Polsce – nie chcą o mnie nic wiedzieć, ponieważ piszę po niemiecku – a przecież ja byłem zmuszony pisać po niemiecku – nie było jeszcze wtedy polskiego nakładcy, któryby się mógł odważyć wydać jakiegokolwiek moje dzieło w polskim języku – jeszcze dwadzieścia lat później nie dawała cenzura – ani rosyjska, ani też galicyjsko-arcybiskupia – zezwolenia na wydawanie mych dzieł: wychodziły wszystkie w barbarzyńskim okrojeniu” (Przybyszewski, 1926: 195–196).

przyczyniła się do zbliżenia Przybyszewskiego do Polski, za co do końca życia pozostał Miriamowi bardzo wdzięczny:

Nie mam słów, któreby mogły wyrazić moją głęboką wdzięczność dla tego człowieka – artysty, który sam jeden – on jedyny tylko – wskazał mi drogę do Polski i on to rozniecił we mnie ten ciężki ból nostalgii za Polską, że już się wszędzie czułem obcym i niesamowitym „przybyszem” (Przybyszewski, 1926: 196).

Właśnie w tym kontekście szczęśliwego braterstwa z Miriamem Przybyszewski odkrył na nowo Maeterlincka, co wpłynęło na pozytywną recepcję belgijskiego dramaturga przez Przybyszewskiego. Niemniej spotkanie z Przesmyckim – „bezw warunkowo najkulturalniejszym w Polsce człowiekiem” (Przybyszewski, 1926: 196) – miało przede wszystkim wymiar czysto intelektualny. Przesmycki zrozumiał pisarstwo Przybyszewskiego tak przenikliwie („może nikt inny nie zrozumiał głębiej całego założenia mego tworu” [Przybyszewski, 1926: 196]), że został jego cennym sędzią i doradcą: „teraz już, gdy cośkolwiek napisałem, to pisałem z myślą, co Miriam o tym powie” (Przybyszewski, 1926: 196). Zatem dla Przybyszewskiego poglądy Miriama miały wielkie znaczenie i to niewątpliwie również wpłynęło na jego odbiór twórczości Maeterlincka, która odegrała ważną rolę dla całego pokolenia pisarzy i artystów Młodej Polski.

Poglądy te Przesmycki przedstawił w eseju zatytułowanym *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, opublikowanym po raz pierwszy w 1891 roku w „Świecie”, a potem w 1894 roku – w wersji przedłużonej jako przedmowa do *Wyboru pism dramatycznych* Maeterlincka, obejmującego cztery dramaty przez niego przetłumaczone: *Gość nieproszony*, *Ślepcy*, *Siedem królewien* oraz *Pelleas i Melisanda*. Mimo że istniał już polski przekład *Gościa nieproszonego*<sup>2</sup>, dopiero po wydaniu *Wyboru pism dramatycznych* zaczęło się rozpowszechnianie utworów gandawskiego poety wśród Polaków, ponieważ Miriam nie tylko przełożył teksty na język polski, ale przedstawił także autora w szerokim kontekście literackim i wyjaśnił ukryty sens jego twórczości.

W tych czasach Maeterlinck był nieznanym nie tylko w Polsce, ale i w całej Europie, co podkreślił Oktawiusz Mirbeau w ważnym artykule, opublikowanym

---

<sup>2</sup> W 1892 r. Bronisław Laskownicki spolszczył *Gościa nieproszonego*.

w „Le Figaro” 24 sierpnia 1890 roku<sup>3</sup>. Artykuł ten rozślawił Maeterlincka na całym kontynencie. Esej Przesmyckiego rozpoczął się od pochwał Mirbeau<sup>4</sup>, mimo że dążył do zdystansowania od hiperbolicznej dytyramby i krytycznego zbadania twórczości Maeterlincka i jej pełnego zrozumienia. W tym celu Miriam sumiennie opisał kulturę, sztukę i literaturę belgijską, czyli kontekst, w którym pojawił się Maeterlinck. Miriam studiował poezję na przykładzie tomiku *Cieplarnie* (1889), skupiając się na kluczowym pojęciu symbolu<sup>5</sup>, który pozwolił mu na przejście do teatru Maeterlinckowskiego<sup>6</sup>, a więc na analizę całej twórczości belgijskiego autora. Mimo że przytaczał cytaty samego pisarza, Przesmycki powoli porzucał metodykę naturalistyczną i przywłaszczał sobie świat belgijskiego symbolisty, opisując go i interpretując w miarę swobodnie, dając niekiedy przywilej tonom lirycznym. Wiesław Juszczak zauważył, że interpretacja Miriama była tendencyjna (Juszczak: 36), bowiem w swoim eseju Miriam nie ograniczał się do „badania krytycznego” – jak to stwierdził na początku – lecz używał twórczości Maeterlincka, żeby bronić sztuki symbolicznej, a nawet ją opiewać: „Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest symboliczną” (Przesmycki: LXV). Z tego właśnie powodu esej Przesmyckiego stał się jednym z podstawowych manifestów sztuki młodopolskiej, który porównywano nawet z *Balladami i romansami* Adama Mickiewicza (Wasylewski: VIII). Przybyszewski nie mógł pozostać obojętny wobec takiego tekstu, zwłaszcza w kontekście, w którym go otrzymał, dlatego chwalił przenikliwość analizy Przesmyckiego:

Kochanemu Panu z całego serca dziękuję za przesłaną książkę i za wyrazy sympatii. Książkę Pańską przeczytałem. Nie znam rzeczywście studium o Maeterlincku, które by się z Pańskim porównać dało. Podziwiam przede wszystkim ogromną

---

<sup>3</sup> „Wiem tylko to, że niemasz człowieka bardziej odeń nieznanego” (Mirbeau, za: Przesmycki: V).

<sup>4</sup> „Jednym słowem, p. Maurycy Maeterlinck dał nam najgenialniejsze dzieło epoki, dzieło zarazem najniezwykłejsze, najnaiwniejsze również, dające się porównać, a nawet – znajdziemy śmiałość to wyznaczyć – wyższe co do piękności od wszystkich najpiękniejszych rzeczy w Szekspirze. Dzieło to zwie się *Królowną Maleną*” (Mirbeau, za: Przesmycki: V–VI).

<sup>5</sup> „Zewnętrznie biorąc, łatwo dostrzec, iż istotą jego jest, co następuje: mając myśl daną i obraz, który sam już sugestywnie winien wywołać odpowiadającą mu myśl w mózgu czytelnika. Obraz taki zowiemy symbolem” (Przesmycki: XLII).

<sup>6</sup> „W *Malenie*, w *Intruzie* a bardziej jeszcze w *Ślepcach*, które to utwory dramatyczne są właśnie objawem tej przemiany i ewolucji w duchowym wnętrzu Maeterlincka, niemasz prawie słowa, które by nie stanowiło symbolu czy analogii” (Przesmycki: XLVI).

znajomość literatury belgijskiej, oryginalne i głębokie poglądy na naturę tworzenia i utwory Maeterlincka. Ciepły, serdeczny ton książki szczególnie mi ją robi miłą (Przybyszewski, 1954: 567).

List z 19 kwietnia 1895 roku świadczy o tym, że Przybyszewski znał już twórczość gandawskiego poety, skoro potrafił porównać esej Miriama z innymi studiami na ten sam temat. Można przypuszczać, że czytał jakiś tekst Maeterlincka po niemiecku lub przynajmniej dowiedział się o nim dzięki krytykowi Hermannowi Bahrowi<sup>7</sup>. Przesyłka Miriama nie była więc dla niego odkryciem twórczości Maeterlincka, jednak pozwoliła spojrzeć na nią z innego punktu widzenia oraz na istotę (jej) symbolizmu. Z tego też względu wysoko cenil wstęp do *Wyboru pism dramatycznych*:

Ile ja razy czytałem ten wspaniały wstęp do jego przekładów Maeterlincka, jak głęboko wsłuchiwałem się w słowa tego, który już „wiedział”, podczas gdy ja się „posmacku” błąkałem, a możebym jeszcze długo był musiał instynktem i przecuciem się kierować, gdybym nie był znalazł bratniej ręki Miriama [...]. (Przybyszewski, 1926: 197).

### Niektóre związki z Maeterlinckiem

Z powyższego cytatu można wywnioskować, że studium Przesmyckiego istotnie wpłynęło na Przybyszewskiego, jego koncepcje i pisarstwo. Niemniej trudno odróżnić wpływ samego Przesmyckiego od wpływu Maeterlincka lub wpływ Maeterlincka od wpływu epoki i jeszcze trudniej odróżnić to, co należy wyłącznie do Przybyszewskiego, od tego, co go zainspirowało, szczególnie jeśli chodzi o inspiracje Maeterlinckowskie. Bowiem Przybyszewski i Maeterlinck mają wiele cech wspólnych w samych fundamentach swoich koncepcji. Z jednej strony utrudnia to rozplątanie węzła wpływów między nimi, z drugiej – wyjaśnia zainteresowanie Przybyszewskiego twórczością i światopoglądami belgijskiego pisarza.

Maeterlinck i Przybyszewski należeli do tego samego pokolenia – urodzili się w latach 60. XVIII wieku i zaczęli pisać w tym samym wieku 23 lat. Obaj wyjechali za granicę – Maeterlinck do Paryża, Przybyszewski do Berlina – gdzie

---

<sup>7</sup> Odnośnie do recepcji niemieckojęzycznej Maeterlincka zob. Strohmann; Gross; Gorceix.

osiągnęli pierwsze sukcesy literackie, zanim zyskali akceptację rodaków. Maeterlinck był prawnikiem, podczas gdy Przybyszewski studiował medycynę, ale obaj interesowali się psychologią i sferą pozazmysłową. Z tym wiązało się porzucenie przez obu pisarzy francuskiego racjonalizmu i kartezjanizmu oraz zwrócenie się w stronę kultury germańskiej. Obaj poszukiwali innych możliwości poznania bardziej absolutnego, dlatego też symbol stał się pojęciem podstawowym w ich pisarstwie. Przynależność do symbolizmu oznaczała, że Maeterlinck i Przybyszewski mieli podobną wizję świata. Potwierdzają to wspólne tematy: dualizm świadomości i nieświadomości, dusza jako istota bytu, wędrówka dusz, związek duszy z naturą, prymat natury nad kulturą. Jednocześnie każdy z nich stworzył oryginalną filozofię, w związku z czym można znaleźć subtelne różnice w traktowaniu podobnych aspektów, np. Hanna Ratuszna zwróciła uwagę na ich koncepcję duszy wędrującej poprzez wcielenia, by osiągnąć pełnię:

Poglądy Przybyszewskiego korespondują także z ustaleniami Maeterlincka, który w rozprawce *Śmierć*, opowiada się za wędrówką dusz. Dochodzi do tego wniosku przez analizy seansów spirytystycznych, które [...] Przybyszewski krytykował [...]. Jakkolwiek propozycja Maeterlincka jest podobna do koncepcji głoszonych przez Przybyszewskiego (wiara w substancjalność duszy, jej wędrówkę), pozostaje jednak odrębna z racji zakresłonego (a różnego od tego, który przyjął Przybyszewski) „pola badawczego” (Ratuszna: 67–68).

Przykład pokazuje, że Maeterlinck i Przybyszewski nie w ten sam sposób pojmowali wędrówki duszy, jednak sama wędrówka duszy stanowiła ważną cechę wspólną, świadczącą o podobieństwie ich światopoglądów, w każdym razie zachęcającą do ich porównania.

Ze względu na filozoficzne i estetyczne pokrewieństwo, „genialny Polak” zainteresował się ideami i dziełami belgijskiego noblisty, które przedstawił 20 lutego 1899 roku w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Odczyt Przybyszewskiego zatytułowany „Mistyka a Maeterlinck” poprzedził słynną prapremierę *Wnętrza* w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego. Prelegent wyjaśnił koncepcję dramatu symbolicznego, a następnie przeszedł do rozwinięcia koncepcji duszy, która była tematem wspólnym Przybyszewskiego i Maeterlincka. Jednak Przybyszewski nie poprzestał na obiektywnym omówieniu pojęcia duszy w rozumieniu Maeterlincka; przedstawił swoje własne koncepcje duszy



i przypisał je Maeterlinckowi, nie zwracając uwagi na subtelne różnice, które je dzieliły:

Dla Maeterlincka dusza była pierwiastkiem nadprzyrodzonym, dla Przybyszewskiego natomiast była dusza w istocie zinterioryzowaną *natura naturans*. Przybyszewski dopatrywał się – na siłę i niesłusznie – potwierdzenia swej materialistycznej koncepcji w funkcji przyrody w dramatach Maeterlincka, stwierdzając, że natura wpływa tutaj bezpośrednio na działania bohaterów (Dziurzyński: akapit 31).

Takie luźne i nieściśle podejście dotyczyło nie tylko koncepcji duszy. Dariusz Dziurzyński zauważył, że „[...] w rzeczywistości prelekcja Przybyszewskiego tylko w niewielkim stopniu dotyczyła następującego po niej przedstawienia, a także, w istocie, twórczości Belga” (Dziurzyński: akapit 31). Słusznie też skojarzył prelekcję Przybyszewskiego z *creative misreading*. Niemniej warto zastanawiać się, czy naprawdę chodziło o nieporozumienie. Otóż można przypuszczać, że Przybyszewski postąpił tak celowo, świadomie wykorzystując Maeterlincka, żeby przedstawić własny program estetyczny – byłaby to sprytna strategia propagowania jego koncepcji w Polsce, bowiem odczyt Przybyszewskiego na temat Maeterlincka był pierwszym jego ważnym wystąpieniem w Polsce, dzięki któremu chciał podbić publiczność i zdobyć jej uznanie.

Po wydaniu słynnego manifestu *Confiteor* w pierwszym numerze „Życia” w styczniu 1899 roku – czyli niedługo przed odczytem – Przybyszewski rósł w oczach braci-dekadentów, co zostało podkreślone przez Leopolda Staffa (Rogacki: 91). Wkrótce miał im pokazać swój talent dramatopisarski przy okazji inscenizacji *Za szczęściem*. Należy wspomnieć, że informacja o przedstawieniu tego dramatu znajdowała się na afiszu informującym o przedstawieniu *Wnętrza*, który przygotował Stanisław Wyspiański (Ratuszna: 99–100, przypis 22). Innymi słowy, powrót autora *De profundis* do Polski i zwłaszcza jego przeniknięcie do krakowskiej elity artystycznej, były ściśle związane z Maeterlinckiem. Jest to ciekawy zbieg okoliczności, jeżeli pamiętamy o tym, że przesyłka Przesmyckiego, która pogodziła Przybyszewskiego z Polską, również była związana z Maeterlinckiem, jakby los Polaka i jego stosunek do ojczyzny były pośrednio związane z belgijskim pisarzem.

Wracając do odczytu redaktora „Życia”, należy podkreślić, że jego treść – interpretacja Przybyszewskiego i przeformułowanie koncepcji Maeterlincka – była podłożem programu estetycznego samego Przybyszewskiego:

Odczyt z 1899 roku „Mistyka a Maeterlinck” okazał się więc „epidemiczną” prezentacją pisarstwa i światopoglądu autora *Wnętrza*; w rzeczywistości był już wtedy zalążkiem własnego programu estetycznego, który Przybyszewski miał przedstawić w rozwiniętej formie w późniejszej rozprawie „O dramacie i scenie” (1905) (Dziurzyński: akapit 31).

Rozprawa, o której wspomniał Dariusz Dziurzyński, została opublikowana w całości dopiero w 1905 roku, ale pierwszy odcinek tekstu, zatytułowany „Kilka uwag o dramacie i scenie” ukazał się w październiku 1902 roku na łamach „Kuriera Teatralnego”. Przybyszewski przedstawił w nim zwrot, jaki dokonał się w dramaturgii nowoczesnej – główny węzeł konfliktu dramatycznego został przeniesiony ze świata zewnętrznego do psychiki bohaterów: „Dramat nowoczesny ignoruje prawie zupełnie do zewnątrz. Wszystko odgrywa się w duszy bohatera, w jego sercu jest początek i koniec dramatu” (Przybyszewski, 1966: 60). Jako przedstawiciela dramatu nowoczesnego autor przytoczył wyłącznie Ibsena (i Wyspiańskiego), lecz wiadomo, że miał także na myśli Maeterlincka. Wyraźnie odwołał się do jego dramatu duszy: „Dramat staje się dramatem uczuć i przeczuć, wyrzutów sumienia, szamotania się z sobą samym, dramatu niepokoju, lęku i strachu” (Przybyszewski, 1966: 61), a także do jego „dramatu statycznego”: „[...] w dramacie nowoczesnym właściwie nic się nie dzieje” (Przybyszewski, 1966: 61). Jego uwagi na temat gry aktorskiej odnoszą się w szczególności do *Menus propos*, których długie ustępy zacytował Przesmycki w swoim studium. Tutaj nieuchronnie wracamy do węzła wpływów, o którym była mowa na początku niniejszego rozdziału. Chociaż trudno go rozplątać, wyraźnie można dostrzec już jedną „nitkę”: wpływ Maeterlincka na myśl teatralną Przybyszewskiego.

### *Goście* lub realizacja dramatu maeterlinckowskiego

Zanim opublikował rozprawę „Kilka uwag o dramacie i scenie”, która jest dowodem teoretycznego oddziaływania Maeterlincka, Przybyszewski napisał dramat świadczący również o wpływie estetycznym twórczości Belga. Chodzi o epilog dramatyczny zatytułowany *Goście*, którego premiera odbyła się w teatrze lwowskim 17 stycznia 1902 roku, czyli w tym samym roku, kiedy ukazał się pierwszy odcinek rozprawy. Przybyszewski napisał go jednak w 1899 roku,

gdy mieszkał z żoną i dziećmi w Zakopanem (Helsztyński, 1973: 289). Ten pobyt był „sposobną chwilą do naprawienia złego wrażenia wywołanego w sercu Dagny wiadomościami o romansie z Kasprowiczową” (Helsztyński, 1973: 289). Odzwierciedlenie ówczesnego nastroju można znaleźć w samym dramacie – bohatera Adama dręczą wyrzuty sumienia za popełnioną zbrodnię. Wyrzuty te uosabia Gość, który jest – według Lucyny Kotarbińskiej – „symbolem w sztuce jakichś zagnieżdżonych w duszy win i ciężkich wyrzutów sumienia” (Rogacki: 138). Straszny Gość jawi się jako „cień nieoderwany” Adama (Przybyszewski, 1902: 105), towarzyszy mu w każdej czynności, podobnie jak jego wyrzuty: „No i cóż? Na krok mnie nie odstąpisz? nie dasz mi chwili spokoju?” (Przybyszewski, 1902: 112) Cały dramat skonstruowany jest wokół postaci Gościa, który nie tylko przepowiada śmierć samobójczą Adama, ale i namawia go do niej:

Chcesz uniknąć jakichś przykrych rzeczy, nie chcesz, by o tym mówiono – i na to rada jest: tuż za parkiem jezioro, wyjeżdżasz łódką na wodę, nadchodzi nagle burza, albo też łódka zmorszała, no! i toniesz... Nieszczęśliwy wypadek! Pogrzebia w święconej ziemi – he, he... albo też wracasz z polowania: masz strzelbę źle przewieszoną, potrącisz o drzwi – lufa wypali – no! i znowu przypadek... Albo idziesz w góry, ot! to najpewniejsze, noga ci się na mchach obślizgnie, albo się kamień obsunie... a to podobno przyjemna śmierć: lecisz, lecisz; w jednej sekundzie przeżywasz najpiękniejsze chwile twego życia... (Przybyszewski, 1902: 116).

Tylko śmierć zdoła uwolnić Adama od Gościa, tylko śmiercią Adam zdoła się odkupić (Przybyszewski, 1902: 116). Czyn popełniony przez Adama stanowi naruszenie porządku, dlatego musi ponieść jego konsekwencje i umrzeć: „Jest jeden porządek rzeczy, że tak musi być, a nie inaczej – kto go przełamie, serce jego na śmierć skazane...” (Przybyszewski, 1902: 114). Z drugiej strony Hanna Ratuszna zauważa, że śmierć zostaje jednocześnie „ukazana jako wyzwanie rzucone życiu, przeznaczenie” (Ratuszna: 119). Takie ujęcie tematu śmierci przypomina Maeterlincka, według którego człowiek jest bezsilny wobec losu. Od początku Adam jest skazany na śmierć, która wchodzi do pałacu pod postacią Nieznajomego, i wiadomo, że nie zdoła jej uniknąć. W związku z tym śmierć zdaje się wszechobecna, towarzyszy bohaterom od początku do końca, śmierć tworzy nastrój całego epilogu dramatycznego. Nastrój śmierci odgrywa, zdaniem Ratusznej, główną rolę („Główną personą, choć zupełnie niewidoczną, jest nastrój” – Ratuszna: 119), co Przybyszewski zapożyczył od Maeterlincka.

Przybyszewskiego zainspirowały przede wszystkim dwa dramaty Belga: *Gość nieproszony* (1890) oraz *Wnętrze* (1894). Ich głównym tematem i nastrojem jest śmierć. W pierwszym śmierć, która zabiera dziecko, przybiera postać „Gościa nieproszonego”, podczas gdy w drugim śmierć córki zapowiadają Starzec i „Obcy”. Straszny Gość dramatu Przybyszewskiego pochodzi więc z *Gościa nieproszonego*, a Nieznajomy – z *Wnętrza*, mimo że polski autor zmienił ich status i funkcję. Jego Gość nie jest personifikacją śmierci, lecz kusicielem: „Najbardziej jednak demoniczną postacią, roztaczającą aurę śmierci jest Gość (bohater *Gości*). [...] Gość to postać z chińskiego teatru cieni, jest „złym mandarynem”, nabrzmiałą od wyrzutów świadomości Adama” (Ratuszna: 112). Natomiast Nieznajomy, którego obecność też zapowiada śmierć Adama, reprezentuje śmierć samą w sobie:

O! Bo mnie wyrzucić nie można – patrzcie! ja porządnie ubrany [...]. Bo jestem jak szczwane zwierzę, ludzie mnie ścigają, osaczyli ze wszystkich stron, sumienie opętało, serce nie chce okłamywać, mózg błędny... [...] To wejść, Kocham ludzi, którzy cierpią – Kocham... (Przybyszewski, 1902: 118–119).

Związek dramatu *Goście z Wnętrzem* jest oczywisty, jeżeli pamiętamy, że powstał tego samego roku, co inscenizacja *Wnętrza* Pawlikowskiego i że Przybyszewski zaangażował się w to zdarzenie, wygłaszając między innymi odczyt „Mistyka a Maeterlinck”. Innymi słowy, znał dobrze tę sztukę i z pewnością się nią inspirował przy tworzeniu *Gości*. Pomijając podobieństwo tytułów, paralele dostrzegamy w tym, że oba dramaty należą do trylogii: podobnie jak *Gość nieproszony* utworzył „trylogię śmierci” wraz ze *Słepcami* i *Siedmoma królewnami*, *Goście* utworzyli cykl zatytułowany *Taniec miłości i śmierci* wraz z dwoma innymi dramatami (*Złote runo* i *Dla szczęścia*). Ponadto dramat *Dla szczęścia* miał być przedstawiony w tym samym okresie i w tym samym teatrze, co *Wnętrze*. Warto wymienić jeszcze jedną cechę wspólną *Wnętrza*, *Gościa nieproszonego* i *Gości*: wszystkie one mają formę jednoaktówek.

Chociaż wszystkie te „koincydencje” potwierdzają, że *Wnętrze* i *Gość nieproszony* zainspirowały *Gości*, Przybyszewski znalazł natchnienie przede wszystkim w pierwszym dramacie Maeterlincka, który „stał się [...] na przestrzeni lat 90. XIX wieku modelem literackim, naśladowanym przez wybitnych dramaturgów Młodej Polski” (Dziurzyński: akapit 30). Ten model rozpowszechnił najpierw Przesmycki w swoim studium, a potem zakorzeniła go inscenizacja

Pawlikowskiego, ponieważ była „zgodna z wizją nowego teatru Maeterlincka”<sup>8</sup>. Ślady tego modelu znajdujemy również w *Gościach*: bohaterowie są „marionetkami” w rękach losu, istotny jest nastrój, prawdziwy dramat rozgrywa się w głębi sumienia, akcja toczy się w miejscach archetypicznych (przeważnie w pałacu<sup>9</sup> i parku), geograficznie nieokreślonych, i kończy się tragicznie; wszystko jest symboliczne, utwór ma znaczenie uniwersalne. Przybyszewski świadomie odnosił się do pierwszego teatru Maeterlincka, co zostało zauważone (m.in. przez wspomnianego już Leopolda Staffa<sup>10</sup>). Dzisiaj dramat *Goście* jest nadal znany jako „epilog w stylu maeterlinckowskim”, jak nazwał go Stanisław Hulsztynski (1937: 16). Badacze zgadzają się z tym, że: „[d]ramat *Goście* doskonale realizuje konwencje dramatyczne Maeterlincka” (Ratuszna: 119).

### Zakończenie

Naszkiecowane w niniejszym artykule związki łączące Przybyszewskiego i Maeterlincka pozwalają zaobserwować, że dotyczą one nie tylko literatury i twórczości, lecz odnoszą się także do prywatnych wydarzeń z życia polskiego obrońcy sztuki dla sztuki. Pierwsze takie zdarzenie stanowiło przesłanie przez Przesmyckiego studium i przekładów czterech dramatów Maeterlincka w 1895

---

<sup>8</sup> „Krakowska inscenizacja *Wnętrza* była zgodna z wizją nowego teatru Maeterlincka. Reżyser, Tadeusz Pawlikowski, położył nacisk na umowność treści tej jednoaktówki, co znalazło odzwierciedlenie w syntetycznej scenografii oraz ograniczeniu psychologizmu w grze aktorskiej. Ci – zgodnie z sugestią podtytułu dramatu – zachowywali się w sposób nienaturalny i hieratyczny niczym wielkie marionetki. Maksimum uwagi skoncentrowano na geście aktorskim – pełne brzmienie polskiego tytułu *Intérieur* zawierało wszak kwalifikator: dramat pantomimowy. Scena, zaadoptowana wiernie do didaskaliów, ukazywała dom w ogrodzie, którego wnętrzu było oświetlone jasnym światłem. Na pierwszym planie, pograżonym w półmroku, znajdowały się postaci Starca i Obcego. Taka kompozycja sceniczna podkreślała symboliczną dialektykę światła i ciemności, życia i śmierci charakterystyczną dla samego *Wnętrza* i – generalnie – dla wczesnych tragedii Maeterlincka” (Dziurzyński: akapit 30).

<sup>9</sup> „Analogicznie do Jungowskiej teorii zbiorowej nieświadomości zamczyisko jest «obiektywizacją świadomości», zaśmieconej przez «nieproszonych gości» – pożądania, nienawiść, zazdrość, lęk” (Ratuszna: 120).

<sup>10</sup> W 1902 r. Staff napisał do Ostapa Ortwin: „A czy Maeterlinck nie wsiąknął w *Gości* Przybysza dopiero przez pierwsze dramaty Wyspiańskiego?” (Rogacki: 160–161).

roku, co przyczyniło się do zbliżenia Przybyszewskiego do Polski. Kiedy wrócił do ojczyzny, pierwsze swoje wystąpienie poświęcił Maeterlinckowi i pierwszy utwór napisał pod jego wpływem. Maeterlinck niejako przyciągał Przybyszewskiego do ojczyzny, zaś Przybyszewski posługiwał się nim, żeby zdobyć uznanie tutejszej publiczności. Ważny był także rok 1899, decydujący pod względem recepcji Maeterlincka w okresie Młodej Polski i jego „przywłaszczenia” przez Przybyszewskiego. Właśnie wtedy polski pisarz wygłosił odczyt „Mistyka a Maeterlinck”, w którym przeformułował koncepcje dramaturgiczne belgijskiego symbolisty, i napisał dramat maeterlinckowski zatytułowany *Goście*. Były to wydarzenia znaczące, gdyż – po pierwsze – po raz pierwszy Przybyszewski odniósł się bezpośrednio do Maeterlincka w swojej twórczości, a po drugie – spowodowały zakorzenienie koncepcji Maeterlinckowskich w jego myśli teatralnej, sformułowanej w rozprawie „O dramacie i scenie” (1902, 1905). W badaniach nad dziełami – szczególnie nad dramatami – które napisał po 1899 roku, trzeba więc koniecznie wziąć pod uwagę oddziaływanie Maeterlincka, co słusznie zrobił Roman Taborski, kiedy porównał *Odwieczną baśń* (1905) z *Peleasem i Melizandą* (Taborski: 56). Rok 1899 zaznaczył się również jako początek dramatu naturalistyczno-symbolicznego w Polsce, który – zdaniem Ratusznej – wprowadził właśnie Przybyszewski: „Nowy dramat naturalistyczno-symboliczny zaistniał w Polsce wraz z Przybyszewskim” (Ratuszna: 95), a dokładniej: nowy dramat naturalistyczno-symboliczny zaistniał w Polsce wraz z Przybyszewskim, będącym na tropie Maurycego Maeterlincka...

### Bibliografia

- Dziurzyński, Dariusz. „La réception de Maeterlinck dans la Jeune Pologne”. *Slavica Bruxellensia* 4 (2009). Tekst znajduje się na stronie <http://slavica.revues.org/264>.
- Gorceix, Paul. „Maeterlinck et Hermann Bahr”. Paul Gorceix. *Maurice Maeterlinck. Le Symbolisme de la différence*. Paris: Eurédit, 2000.

- Gross, Stefan. *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur. Eine Dokumentation*. Mindelheim: Sachon, 1985.
- Helsztyński, Stanisław. *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1973.
- , „Stanisław Przybyszewski (1868–1927). Zarys biograficzny”. Stanisław Przybyszewski. *Listy*. T. 1. Zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył Stanisław Helsztyński. Warszawa: Parnas Polski, 1937.
- Juszczak, Wiesław. *Wojtkiewicz i nowa sztuka*. Kraków: Universitas, 2000.
- Otten, Michel, van de Kerckove, Fabrice. „Introduction”. *Textyles* 41 (2011).
- Przesmycki, Zenon. „Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechniej”. Maurycy Maeterlinck. *Wybór pism dramatycznych*. Zebrał, przełożył i wstępem opatrzył Zenon Przemyski. Warszawa: S. Lewental, 1894.
- Przybyszewski, Stanisław. *Listy*. T. 3: 1918–1927. Zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył Stanisław Helsztyński. Warszawa: Parnas Polski, 1954.
- , „Goście”. Stanisław Przybyszewski. *Taniec miłości i śmierci*. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Polska, 1902.
- , *Moi współcześni wśród obcych*. Warszawa: Biblioteka Polska, 1926.
- , „O dramacie i scenie”. *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*. Red. Irena Sławińska, Stanisław Kruk. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966.
- Ratuszna, Hanna. *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2005.
- Rogacki, Henryk Izidor. *Żywot Przybyszewskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Strohmann, Dirk. *Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891–1914)*. Bern–Bruksela–Nowy Jork: Peter Lang, 2006.
- Taborski, Roman. *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski – Kisielewski – Szukiewicz*. Warszawa: PWN, 1965.
- Wasylewski, Stanisław. „Ostatnia kwadra Maeterlincka”. Maurycy Maeterlinck. *Ścieżkami wzwyż*. Tłum. Franciszek Mirandola. Poznań: Wydawnictwo Polskie R. Wegnera, 1930.

## Tracing Maurice Maeterlinck in Stanisław Przybyszewski's Life and Works

### Summary

The present article is a study of Maurice Maeterlinck's reception in Stanisław Przybyszewski's life and works from 1895 – when he received *The Collected Dramas* from Zenon Przesmycki – until 1902. Maeterlinck's influence on Przybyszewski dates back to his reading of Przesmycki's study on *Maurice Maeterlinck. His Position in Belgian and Universal Literature*, it took definitely root in 1899, when Przybyszewski gave a conference on „Mysticism and Maeterlinck” in Cracow, and peaked in 1902 when the première of *Guests* took place in Lviv and the first part of *A Few Notes about Theatre and Scene* was published in *Kurier Teatralny*. Literary reception is analysed in relation with cultural context and Przybyszewski's biography.

**Keywords:** comparative literature, Belgian literature, Polish literature, Young Poland, symbolism, theatre

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, literatura belgijska, literatura polska, Młoda Polska, symbolizm, teatr



Dorota Vincúrková  
Uniwersytet Szczeciński

**Koncepcja czasu cyklicznego w *Maju* Karela Hynka Máchy  
wobec koncepcji czasu linearnego w *Konradzie Wallenrodzie*  
Adama Mickiewicza**

W analizach komparatystycznych pochodzących z XIX oraz z pierwszej połowy XX wieku pojawiały się sądy o nieoryginalnym, „polonofilskim” charakterze powieści poetyckiej *Maj* Karela Hynka Máchy. Wydany w 1836 roku tekst został przez polskich badaczy literatury potraktowany w sposób wyjątkowo „polonocentryczny”. Marian Szykowski stwierdził nawet, iż droga twórcza Máchy „jest w całości oparta na polskich wzorach” (Szykowski: 142) oraz że „w treści, jak i w formie ulegał zbiorowemu działaniu polskiego romantyzmu”<sup>1</sup> (Szykowski: 142). Z lektury passusów dotyczących wpływu Stefana Garczyńskiego oraz innych polskich poetów na Máchę i jego twórczość, zawartych w rozprawie badacza pt. *Polski romantyzm w czeskim życiu duchowym*, czytelnik może zdiagnozować *Maj* Máchy jako utwór całkowicie epigoński, co więcej – jako tekst będący skutkiem zabiegu kopiowania dzieł polskich mistrzów. Szykowski nie podkreśla inwencyjnej postawy autora *Maja*, wskazując tylko na – jego zdaniem – elementy wprost zaczerpnięte z literatury polskiego romantyzmu. Podobną diagnozę stawia on całej romantycznej formacji kulturowej ukształtowanej na

---

<sup>1</sup> Już w drugiej połowie XX w. o polskich wpływach widocznych w *Maju* pisał Roman Jakobson (389–409). W kontekście „polonofilskich” inspiracji Máchy warto również przyjrzeć się starszej pracy Mariana Zdziechowskiego *Karel Hynek Mácha a byronizm český*.

czeskich ziemiach (zob. Kardyni-Pelikánová, 2003: 264–268)<sup>2</sup>. Należy jednak zwrócić uwagę na pewien anachronizm kryjący się w tych twierdzeniach – dzieło Máchy wszak nie musiało w swoim czasie być bezwzględnie oryginalne, ponieważ pełne inwencji imitowanie elementów pochodzących z dzieł mistrzów było wówczas w praktyce pisarskiej dozwolone (*imitatio*). *Maj* jest zatem „owocem” emulacji Máchy, jego kreatywnego współzawodnictwa z tekstami poprzedników.

Warto podkreślić, że znaczącą rolę w kształtowaniu się wyobraźni literackiej Czecha odegrała znajomość dzieł Adama Mickiewicza, w tym – *Konrada Wallenroda*. Jednakże, choć nie da się ukryć nadwiślańskich lektur (w dużej mierze polskich powieści poetyckich) i ich wpływu na twórczość autora *Maja* (zob. Kardyni-Pelikánová, 2000: 100–110), należy zauważyć, iż nie stanowiły one jedyne źródła jego poetyckiej imaginacji.

Wyraźne zaakcentowanie przez czeskiego poetę problemu zniewolenia jednostki w cykliczności czasu (wraz z akompaniującym mu zamkniętym układem przestrzeni) jest jednym z tych aspektów, które niezaprzeczalnie odróżniają utwór od wcześniejszych osiągnięć polskiego romantyzmu<sup>3</sup>. W niniejszym artykule zestawiono kategorię „świętego (cyklicznego) czasu” występującego w *Maju* z obecnym w *Konradzie Wallenrodem* Adama Mickiewicza czasem linearnym, historycznym. Porównanie to jest jednym z przyczynków do udowodnienia, jak Mácha w indywidualny i kreatywny sposób wykorzystywał motywy europejskiej kultury.

---

<sup>2</sup> Kardyni-Pelikánová polemizowała z tezami Szyjkowskiego: „Ogromna ilość zebranego przez badacza materiału świadczyła jednak o obecności polskiej kultury romantycznej w procesie powstawania czeskich wartości kulturowych, ale polskie dzieła ani procesu owego nie powołały do życia, ani nim nie sterowały. Romantycznym polskim etycznym, literackim, kulturowym wzorcom i reprezentowanym przez nie wymiarom duchowym zbyt wielki opór stawiał czeski realizm, pragmatyzm, czeska umiejętność kompromisu, czeski brak egzaltacji, a nawet – czeskie poczucie humoru” (Kardyni-Pelikánová, 2003: 268). Trzeba jednakże zauważyć, iż komentarz Kardyni-Pelikánovej sam w sobie zawiera Hegłowską ideę „ducha narodu”, który weń tkwi i ustanawia charakter narodowy.

<sup>3</sup> Zob. uwagi Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej dotyczące dwóch odmiennych tradycji rozumienia czasu – w perspektywie cyklicznej i linearnej (2001: 21–26).

Czas stanowi jedną z najważniejszych kategorii obecnych w *Maju* Máchy<sup>4</sup>. Struktura tekstu, która uwypukla jego cykliczność, jest dominantą kompozycyjną utworu. Już początek tej powieści poetyckiej:

Byl pozdní večeř – první máj –  
večeřní máj – byl lásky čas.  
Hrdliččin zval ku lásce hlas,  
(*Máj*: 9)

Był wieczór – maj – miłości czas –  
wieczorny maj; do miłowania  
synogarlicy głos nakłania,  
(*Máj*: 113)

umiejscawia jej akcję w określonym odcinku doby (wieczorem) oraz roku (w maju). Te punkty czasowe ważne są dla całej kompozycji dzieła, w którym czas zatacza kręgi (wracając niejako do swoich początków). Zmieniające się pory dnia wytyczają zaś granice między poszczególnymi opisanymi wydarzeniami.

Jednakże, mimo zaznaczenia granic czasowych, czas akcji utworu jest nieodokreślony, wszak czytelnik nie wie dokładnie (nie zna chociażby daty rocznej), kiedy ów majowy wieczór zaistniał. Już w tym aspekcie *Máj* różni się od dzieła mistrza i poprzednika Máchy – *Konrada Wallenoda* Adama Mickiewicza. Polski romantyk rozpoczął swój utwór od słów:

Sto lat mijają, jak Zakon krzyżowy  
We krwi pogaństwa północnego brodził;  
Już Prusak szyję uchylił w okowy  
Lub ziemię oddał, z duszą uchodził;  
Niemiec za zbiegiem rozpuścił gonitwy,  
Więził, mordował, aż do granic Litwy.  
(*KW*: 8)<sup>5</sup>,

precyzując moment historyczny opisywanych wydarzeń. Marian Ursel stwierdził nawet, iż Mickiewiczowi chodziło o rok 1391, czyli rok wyboru Konrada

---

<sup>4</sup> Cytowane fragmenty *Maja* pochodzą z edycji: Mácha, *Máj* (2015). W nawiasie pod cytatami podany będzie tytuł (*Máj*) oraz numery odpowiednich stron. Tłumaczenie utworu podawać będą z edycji: K.H. *Mácha* (1971: 113–142). Po cytowanych wersach podawać będą tytuł utworu (*Máj*) oraz numery odpowiednich stron.

<sup>5</sup> W niniejszym artykule korzystałam z edycji: Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, oprac. Stefan Chwin, Wrocław 1990. W nawiasie pod cytatami podany będzie skrót tytułu (*KW*) oraz numery odpowiednich stron.

Wallenroda na mistrza krzyżackiego (Mickiewicz: 36)<sup>6</sup>. Czas w tekście tym jest „zanurzony w historię”, usytuowany w zdefiniowanym okresie (średniowiecze), odniesienia zaś do historycznych wydarzeń ważne są dla odczytania dzieła<sup>7</sup>. Od momentu tego (1391 r.) ukazywane będą kolejne wypadki Krzyżaka, dążącego do celu, który wyznaczyły mu (linearne w swej istocie) koleje historii.

Jak zostało już zaakcentowane, w *Maju* bardzo ważne jest ukazanie pory, w której rozpoczyna się akcja utworu. Jest to (niedookreślony jakąkolwiek datą) wieczór, podczas którego Jarmila daremnie oczekuje na swojego ukochanego Viléma. Już w tej początkowej strofie pojawia się romantyczny motyw przenikania się światów, przeplatania się ze sobą przestrzeni powietrza i głębin wody:

po šíroširé hladině  
nic mimo promyk hvězd nezírá.  
(*Máj*: 10)

W rozlewającej się topieli  
nie widzi nic prócz gwiazd jej wzrok.  
(*Máj*: 114)

Według romantyków cały świat składa się z przeróżnych dwoistości. Świat romantyczny nie mógł więc istnieć „bez podwojenia, bez sobowtóra” i bez odbicia (Janion, 1975: 51). Maria Janion zauważyła, że Maurycy Mochnacki w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* opisuje samopoznanie jako proces, który by się odbyć, musi się zobiektywizować – poprzez swoje podwójne odbicie (1975: 51). Tak właśnie jest w dziele Máchy – w utworze tym ziemia i niebo przyglądają się sobie, gwiazdy zaś wciąż odbijają się w wodzie i migoczą. Jednocześnie protagoniści utworu, na brzegu jeziora, na skraju odbijającej prawdziwy świat tafli wody, poznają najgłębsze prawdy o sobie samych i o rzeczywistości. To tego wieczoru Jarmila, uwięziona w przestrzeni pomiędzy wodą a niebem, dowiedziała się o zbrodni ukochanego mężczyzny i karze, która spadła na niego za jego przerażający występki. Wieczorową

<sup>6</sup> Uwaga ta pochodzi z przypisu numer 1, który zawarty został w edycji *Konrada Wallenroda* opracowanej przez Mariana Ursela.

<sup>7</sup> Zarzucano jednakże Mickiewiczowi swobodne podejście do realiów historycznych i przekształcanie historiografii na swoje potrzeby (Janion, 1990: 43–48). Janion pisała: „Jako poeta romantyczny, Mickiewicz poczynił sobie w ogóle bardzo swobodnie z historycznymi przekazami i snuł opowieści, w której kontaminował rozmaite życiorysy i fakty, często pochodzące nawet z różnych epok historycznych. Wychodził bowiem z założenia, że poeta ma prawo odgadywać ducha przeszłości, uzupełniać domysłami kroniki dochowane w kopiach pełnych luk i niedopowiedzeń, słowem – tworzyć swoją «całość historyczną» [...]” (1990: 43).

porą, w blasku księżyca, popełniła również najcięższą zbrodnię – targnęła się na własne życie. Tym samym wieczór, jako pora dzieląca noc i dzień, staje się również granicznym momentem życia bohaterki utworu. W ostatnich chwilach przemijającego dnia i nadchodzącego zmroku zostaje jej ukazana prawda o losie jej ukochanego. Wtedy też sama Jarmila postanawia zakończyć swoje życie, przekraczając granice między sferą powietrza a wody.

Najobszerniejsza część *Maja* osadzona została w scenerii nocnej. W części drugiej utworu wielokrotnie podkreślana jest ciemność nocy, stanowiąca tło rozważań Viléma. Wszelchobecny mrok jest również niewolą, która ogarnia więzienie młodego zabójcy – *Sloup sloupu kolem rameno si podává / temnotou noční* (*Máj*: 14) – „W nocnej ciemności słup słupowi ramię / podaje po omacku” (*Máj*: 118). Ciska towarzyszy ciemności i pozbawia Viléma nadziei, wzmagając w nim poczucie osamotnienia, wyobcowania ze społeczeństwa i bezradności wobec nieuniknionego. Jest też czynnikiem przywołującym wspomnienia nieszczęść. Noc to pora, podczas której rozgrywa się najcięższa walka głównego bohatera – walka ze strachem przed śmiercią, z nieszczęśliwymi wspomnieniami, z samym sobą (zob. *Máj*: 15; *Máj*: 118)<sup>8</sup>.

Ciemność i „ziemska” noc w dziele Máchy skontrastowane zostają z pośmiertną nocną nicością:

„Temnější noc!” – – – Zde v noční klín  
ba lúny zář, ba hvězdny kmit  
se vloudí – – tam – jen pustý stín,  
tam žádný – žádný – žádný svit,  
pouhá jen tma přebývá.  
(*Máj*: 19)

„Nocy najgłębsza!” Tu od lśnień,  
od błysków księżycowych i od błysków  
gwiezdnych drży  
mrok czarny, tam – jedynie pusty cień,  
tam żadnej – żadnej – żadnej skry,  
tam tylko noc przebywa.  
(*Máj*: 123)

Noc wreszcie staje się uosobieniem śmierci, a zarazem antycypacją pośmiertnego niebytu. Wraz z gradacją nocy następuje zatem gradacja uczuć

---

<sup>8</sup> Mácha wprowadził do swojego dzieła element nokturnu – „nocnego” gatunku literackiego, który wykształcił się (w opisywanej formie) w literaturze oświeceniowej. Fragment nocnych rozważań bohatera dzieła wpasowuje się w XVIII- i XIX-wieczny nurt ukazywania nocnych rozważań egzystencjalnych postaci literackich (Krukowska: 227–228). Charakterystyki nokturnu w sztuce romantycznej dokonała Elżbieta Zarych (357–385).

protagonisty poematu – wzrasta jego przerażenie i zwątpienie we wszystko, zwątpienie przeradzające się w nihilizm. Cisza oraz ciemność sprawiają, iż bohater stopniowo pograża się w rozpacz i traci wiarę w pośmiertne ukojenie<sup>9</sup> (Szykowski: 138). Podobnie jak w pierwszej części utworu, gdy na granicy dnia i nocy Jarmila wkracza w ciemność (czyli śmierć, bez nadziei na eschatologiczne pocieszenie), tak również w tym fragmencie tekstu uwidacznia się egzystencjalny pesymizm czeskiego romantyka. Życie jawi się jako więzienie jednostki, która, uwikłana w zawiłe koleje losu, cierpi i nie może znaleźć ukojenia, gdyż nie widzi celu swojej samotnej egzystencji. Śmierć zaś jest tylko wkroczeniem w nową, nieposiadającą sensu, pustkę. Gdy zrozpaczony Vilém rozmyśla w więzieniu, dochodzi do wniosku, że:

Bez konce ticho – žádný hlas –  
 bez konce místo – noc – i čas – – –  
 to smrtelný je mysle sen,  
 toť, co se „nič“ nazývá.  
 A než se příští skončí den,  
 v to pusté nic jsem uveden. – – –  
 (*Máj*: 20)

Bez końca cisza – żadnych brzmień –  
 bez końca dal – i noc – i czas –  
 myśli śmiertelnym snem jest w nas  
 to, co się „nic” nazywa.  
 Ze świtem jutrzejszego dnia  
 wejść w to puste nic i ja.  
 (*Máj*: 123–124)

W cytacie tym ukazuje się oczom czytelnika cała rozpacz bohatera, który przeczuwa, że po śmierci czeka go nicłość. Stan, w którym znajdzie się on po wykonaniu wyroku, przypomina ciemne i ciche więzienie: „Bez końca cisza [...] – i noc – i czas”. Światło, które zazwyczaj jest zwiastunem nadziei i nowego dnia, w przytoczonym fragmencie zamienia się w przepowiednię końca i przerażającego „nic”. Poeta znów operuje w swoim dziele kontrastem – świat nie jest wcale początkiem (jak w normalnym porządku rzeczywistości), lecz znakiem końca.

W *Intermezzo I*, fragmencie przyjmującym formę dramatu (posiada on chociażby didaskalia), oczom czytelnika jawi się spowite w księżycowym blasku wzgórze z ludzką czaszką nabitą na pal (*Máj*: 23; *Máj*: 126). Północ, ta specyficzna pora doby, owa granica między „dziś” a „jutro” (podobnie jak wieczór, który jest granicą między dniem a nocą), staje się chwilą, w której

<sup>9</sup> O „nihilizmach” Antoniego Malczewskiego i Máchy pisała także Magdalena Siwiec w artykule *Marionetki, maski i sny. Wokół romantycznej nicości* (607–624).

rozgrywają się niezwykle wydarzenia. Duchy oraz elementy przyrody przygotowują rytuał pożegnalny Viléma, szykują się na jego śmierć (poeta tworzy tu krajobraz wręcz gotycki, budzący grozę)<sup>10</sup>. Północ ta jest zapowiedzią północy kolejnej (jutrzejszej) chwili, w której okoliczne duchy odprawiają bohaterowi symboliczny pogrzeb.

W twórczości polskich romantyków (Antoniego Malczewskiego, Seweryna Goszczyńskiego, Adama Mickiewicza) obraz nocy wypełnia się symboliką tajemnicy i głębi duszy ludzkiej (Krukowska: 7). Noc stała się bogatym źródłem metaforyki związanej z egzystencją człowieka (Krukowska: 8). Opisywana pora doby nie różniła się w prymarnej interpretacji swych sensów w dziele młodszego romantyka – Máchy. Różnice jednakże dostrzec można w roli, jaką noc odgrywa w całościowej kreacji czasu w poszczególnych utworach. Jak już zostało zaakcentowane – w *Maju* noc jest jednym z ogniw doby, będącej niekończącym się kołem powtórzeń. W dziele Mickiewicza zaś ta mroczna pora wkomponowana będzie w rozważania dotyczące czasu pojmowanego w kontekście historii, a dokładniej – momentu, gdy szczęśliwy „raj” „ludów północnych” zmienia się w tragiczną historię (Krukowska: 118–121).

To w kreacji scen nocnych zawarł autor *Konrada Wallenroda* duży „ładunek” symboliczny (Krukowska: 117–133). Opisy spotkań dawnych kochanków są kluczowymi dla wymowy dzieła. Ma w nich miejsce swoisty rozrachunek mistrza zakonu z własnym sumieniem. W chwilach tych ukazany jest cały tragizm postaci Wallenroda, który uwikłany jest w dwie, przeciwstawne, konieczności: z jednej strony jest to „wewnętrzna konieczność moralna”, z drugiej zaś – „konieczność nieetycznego działania w świecie zewnętrznym” (dodać trzeba: „zanurzonym” w historię) (Krukowska: 132). Jak zauważyła Halina Krukowska:

Nocne rozmowy Aldony z Konradem są pełne jęków, rozpacz, cierpienia, tęsknoty. Wymienione przeżycia bohaterów są przejawem ich rozpoznania się w nowej, historycznej rzeczywistości, co wiąże się bezpośrednio ze sferą tragizmu w utworze, ponieważ nie ma tragizmu tam, gdzie nie ma jego świadomości. **W tym właśnie tkwi najgłębsza istota sensów nocy w Konradzie Wallenrodzie** (Krukowska: 130) [podkr. D.V.].

---

<sup>10</sup> Miejsce, przedstawione w tej części utworu, jest egzemplifikacją toposu *locus horridus*, miejsca straszego, nieprzyjaznego, wzbudzającego strach (zob. *Słownik terminów literackich*: 287).

Skalana zbrodniami dusza Litwina-Krzyżaka przegląda się w niewinnej duszy Aldony<sup>11</sup>, co nie pozwala mu całkowicie utracić „moralnego zmysłu”. Wallenrod jest z powodu owych okoliczności człowiekiem, który był świadkiem momentu przemiany „raju” w „historię” niszczącą szczęście jednostki i który zdaje sobie sprawę ze swojego tragicznego położenia (nie ma wszak już z niego drogi powrotnej) (Krukowska: 130–133). Krukowska zaakcentowała również, że jedynym, co uratować go może przed całkowitą klęską, jest pamięć (wspomnienia o Aldonie zamkniętej w wieży, kobiecie, która moralnie znajduje się niejako – również poprzez symboliczną wertykalność wieży – ponad historią). Badaczka stwierdziła: „Wewnętrzność tego obrazu [Aldony przebywającej w wieży – dop. D.V.] sugeruje w poemacie czas rozmów Konrada pod wieżą – noc” (Krukowska: 132). Podkreślmy: noc w dziele Mickiewicza jest ważnym symbolem tragizmu jednostki skonfrontowanej z okrucieństwem historii. Jej rola jest odmienna od tej odegranej u Máchy – choć w obu dziełach zawarte są tu opisy chwil, w których poszczególne jednostki zdają sobie sprawę z przerażających aspektów ludzkiej egzystencji.

W *Maju*, po wykreowaniu gotyckiego wizerunku nocy, Máchá konsekwentnie przechodzi do opisu kolejnego „ogniwa” koła czasu. Wraz z początkiem świtania (czyli kolejną granicą czasową zaznaczoną w poemacie) kończą się przygotowania do uroczystego pogrzebu Viléma:

Jeden hlas  
„Slavný mu pohřeb připraven.  
Ubledlý měsíc umírá,  
Jitřena brány otvívá,  
již je den! Již je den!”  
(*Máj*: 26)

Głos w chórze:  
Niech pogrzeb wielki ma! Lecz cyt –  
poblady księżyc już umiera,  
jutrzienka bramy swe otwiera,  
nadchodzi świt! Nadchodzi świt!  
(*Máj*: 129–130)

Obraz opisanego w części trzeciej poranka zawiera w sobie ironiczny kontrast. Całkowicie zmienia się sceneria zdarzeń – pojawia się zamek Bezděz,

<sup>11</sup> Przykład stanowić mogą słowa Konrada: „Płaczmy, – lecz niechaj lepiej drżą przyjaciele, / Bo Konrad płakał, ażeby mordować. / Po coś tu przyszła, po co, moja droga! / Z klasztornych murów, z świątyni pokoju? / [...] – a ja słuchać muszę, / Patrzyć na długą skonania katuszę, / Stojąc z daleka, i klnąć moją duszę, / Że w niej są jeszcze ostatki uczucia” (*KW*: 40).



a wokół niego rozpościera się piękna kraina<sup>12</sup>. Króluje w niej radość, cała przyroda cieszy się z majowego poranka. Słońce, zielona woda jeziora, śpiewy ptaków, rześki powiew powietrza oraz kwiaty – wszystkie te elementy realizują topos *locus amoenus* (zob. Curtius: 202). Okalająca świat radość i bujność północnoczeskiej przyrody przewrotnie współgra z tragedią, która rozegrać się ma w tej scenerii. Na przeciwieństwach i kontrastach zbudowana jest cała narracja w *Maju*. Rozpoczynający się poranek jest antynomią przedstawionej wcześniej nocy (pełnej rozterek i zwątpienia). Ta wczesna pora dnia kojarzona jest za zwyczaj z przebudzeniem, z wiosną. Jednakże w *Maju* – tak jak w przypadku przywołania wiosennego miesiąca – poranek jest chwilą kaźni i śmierci Viléma. Śmierć i przebudzenie splatają się zatem w jedno, dla byłego „straszne lasów pana” niedostępna jest już radość, którą przynosi nowy dzień.

Czas w poemacie tworzy koło, opisany więc zostaje znów wieczór. W *Intermezzo II* wieczór stanowi porę, w której roznosi się po lasach wiadomość o śmierci Viléma:

V kotouči jak vítr skučí,  
nepohnutým kolem zvučí:  
„Vůdce zhyнул! – vůdce zhyнул!” –  
(*Máj*: 34)

W krąg jak wiatr wieczorny jęczy,  
wśród zamarłych brzmi przełęczny:  
„Wódz nasz zginął! Wódz nasz zginął!”  
(*Máj*: 137)

Podczas zmierzchania, w tej znaczącej chwili przemiany dnia w noc, powraca tęsknota za Vilémem. Podobnie jak w pierwszej części utworu za protagonistą tęskniła jego ukochana, tak w *Intermezzo II* za „straszne lasów panem” tęsknią tak przyjaciele, jak i cała przyroda. Smutek ten przedstawiany jest za pomocą topiki niewyraźności (zob. Curtius: 168) – każdy, kto dobrze znał Viléma, oplakuje jego tragiczną śmierć.

---

<sup>12</sup> Jedną z inspiracji młodego poety była kraina w północnych Czechach, w powiecie czeskolipskim (dziś zwana krajem Máchy), do której przybył w sierpniu 1832 roku. Celem podróży było miasteczko Doksy, gdzie mieszkał jego przyjaciel – Edward Hindl. Jezioro Wielki Rybnik (nazwane dziś – podobnie jak cała kraina – nazwiskiem poety), otaczające je wzgórza, malownicze wysepki (w tym szczególnie urokliwy Mysi Zamek, którego ruiny znajdują się na jednej z nich) oraz górujący nad krainą zamek Bezděz – wszystkie te elementy działały na wyobraźnię poety. O szczególnym upodobaniu do Bezdézu dowiedzieć się można z osobistych notatek artysty (zob. Koloc: 11, 33–34).

Czwarta część *Maja* całkowicie poświęcona jest tematowi powrotów (w znaczeniu czasowym, jak i przestrzennym). Tym samym odsłania przed czytelnikiem strukturę tekstu, która przypominać może podwójny okrąg. Struktura ta zauważalnie odróżnia tekst od dzieła Mickiewicza, w którym wszak wyraźnie zaakcentowana jest niemożność wszelkich powrotów (zob. Krukowska: 121–129). Sama Aldona odmawia Wallenrodowi zejścia z wieży oraz powrotu na Litwę i mówi do ukochanego:

Nie, już po czasie [...],  
[...]  
Alfie, nam lepiej takimi pozostać,  
Jakimi dawniej byliśmy, jakimi  
Złączym się znowu – ale nie na ziemi.  
(KW: 99–100)

Pustelnica podkreśla, że niemożliwe jest wrócić do dawnych czasów szczęśliwości, lecz także do miejsc niegdyś kojarzonych z tym uczuciem. W chwili, gdy historia skaląa litewską Arkadię, nie było już do niej drogi powrotu. Dostrzeżenie zmian, jakie zaszły w bohaterach i ojczyźnie spowodować by mogło tylko ostateczną klęskę postaci – ich całkowite załamanie (zob. Krukowska: 121–129).

W *Maju* jednakże owe (choćby częściowe) powroty się urzeczywistniają. W czwartej części utworu wypowiada się już bezpośrednio narrator, wracający po siedmiu latach w okolice jeziora, przy którym stracony został Vilém. Na pobliskim wzgórzu opowiadający zobaczył czaszkę wbitą na pal. Przerażony uciekł ze wspomnianego miejsca do najbliższego miasteczka. To tam, od miejscowego karczmarza, usłyszał historię rozbójnika Viléma. Rok później – właśnie w maju – narrator powraca na wzgórze śmierci „pana lasów” i rozmyśla nad losem bohaterów minionej tragedii oraz nad swoim własnym życiem. Sam siebie określając mianem *poutnika* (*Máj*: 39), czyli „pielgrzyma” (*Máj*: 140), wątpi, by mógł znaleźć ukojenie w jakichkolwiek ramionach, ponieważ jego miłość została zawiedziona (można domyślać się, iż los Viléma i Jarmily oraz ich niespełnionej miłości kojarzy się owemu rozczarowanemu pątnikowi z jego własnym zawodem miłosnym). To, jak bardzo narrator utożsamia się z bohaterami wydarzeń sprzed lat, udowadniają ostatnie słowa poematu, które są zawołaniem zawierającym imiona całej trójki młodych ludzi: *Hynku! – Viléme!! – Jarmilo!!!* (*Máj*: 39; *Máj*:

141). Podróż, czy też wręcz pielgrzymka, staje się wyprawą, która na celu ma poznanie samego siebie. Peregrynacja do miejsca, w którym żyli i umarli niešťešťliwi kochankowie, jest r3wnieź badaniem własnej przeszłości i pamięci. W tym wypadku miejsce r3wnieź pełni rolę przestrzeni, która przechowuje w sobie pamięć i mit. Ewokuje ona wspomnienia minionych chwil u przyszłych pokoleń. Zapewnia nieprzemijalność pewnych motyw3w i wrażeń.

Zn3w widoczna jest cykliczność czasu: pierwsza wizyta narratora na wzg3rzu, gdzie spoczywała czaszka Viléma, miała miejsce w Nowy Rok (nocą), druga w majowy wiecz3r, dokładnie siedem lat po śmierci ukochanego Jarmily. Uwidacznia się motyw podw3jnego czasowego powrotu – tak do pory dnia (romantycznej nocy), jak i pory roku (w przypadku majowej podr33y narratora). Obie daty (Nowy Rok, poczatek maja) zdaję się mieć znaczenie symboliczne. Nowy Rok – według Eliadego – „implikuje [...] podj3cie czasu u jego poczętku” (Eliade, 2001: 91). W trakcie praktyk obrzędowych zwięzanych z tę szczeg3lnę granicę dokonuje się oczyszczenie, ponowne stworzenie (Eliade, 2001: 91). Takżę powr3t narratora do miejsca, gdzie przebywały szczętki Viléma, odbył się dokładnie w majowy wiecz3r, siedem lat po opisanych tragicznych wydarzeniach. Warto zauważyć, iź poczatek maja jest czasem świ3tym w czeskiej kulturze. Źorżeta Čolakova zwróciła uwagę na rytuał, który wypełnia się na ziemiach czeskich włęśnie pierwszego maja (Čolakova: 452–453). Eliade opisał wiosenne obrzędy, które miały miejsce w tych rejonach. Poczatek maja (jak r3wnieź wiosna w og3le) utożsamiany był – inaczej niź w dzisiejszej kulturze – z poczętkiem nowego roku, odradzaniem się przyrody. To wiosna, nie zaś srodek zimy, oznaczała nadchodzące nowe czasy. Pierwszy dzieñ maja więzał się na ślęskich ziemiach z wyborem kr3ła i kr3lowej, którymi zostawała „najsilniejsza para” społeczności. Stawali się oni symbolem obrzęd3w i zabaw odbywajęcych się na cześć nadchodzące wiosny (Eliade, 1993b: 301–302). W niektórych rejonach Europy (Eliade nie wskazał na konkretny region) w obrzędy te włączone był rytuał „majowego kr3ła”, którego śmierci miała być symbolem budzące się do życia roślinności (Eliade, 1993b: 304). Na terenach czeskich zaś:

W tłusty wtorek grupa m3łodych ludzi w przebraniu udaje się na poszukiwanie „kr3ła” i oddaje się dramatycznej gonitwie po mieście, po czym, schwytawszy kr3ła, sądzi go i skazuje na śmierci. „Kr3ł”, który ma długę szyję złożoną z szeregu nałożonych na siebie kapeluszy, zostaje „ścięty”. W rejonie Pilzna „kr3ł” jest

przybrany trawą i kwiatami, a po pochodzie może próbować uciezki na koniu. O ile nie zostanie schwytany, pozostanie „królem” na następny rok, w przeciwnym razie zostaje „ścięty” (Eliade, 1993b: 304–305).

W tym kontekście postać Viléma interpretować by można jako „majowego” króla – postać, która musi zginąć w chwili odradzania się przyrody. Krew protagonisty, która wsiąka w czeską ziemię, pobudza roślinność do nowego życia. Co więcej, również w *Maju*, podobnie jak w zwyczajach obecnych na ziemiach czeskich, pojawia się motyw „zastępcy”. „Majowy król” (w okolicach Pilzna) mógł uciec prześladowcom, by pełnić swoją funkcję przez kolejny rok. Jeśli go schwytano, zostawał stracony, a jego śmierć symbolizowała nowy początek. Nieco inna sytuacja pojawia się w opisywanej powieści poetyckiej – „majowy król” (wszak jest on „strasznym panem lasów”) zostaje stracony i dlatego właśnie zastępuje innego martwego nieszczęśnika, stając się strażnikiem przerażającego cmentarzyska.

Zaakcentowane w *Maju* wieczne powroty – tak czasu w wymiarze dobowym, jak i rocznym, sprawiają, że czas w owej powieści poetyckiej staje się czasem świętym, mitycznym. Czytelnicy nie poznają dokładnej daty rocznej śmierci bohatera utworu, są jedynie zamknięci w dwóch kołach, które wyznaczają dwa cykle. Poprzez ciągłe powroty do swoich początków czas przemienia się niejako w „wieczny czas terazniejszy wydarzenia mitycznego” (Eliade, 2001: 93). Historia życia i śmierć Viléma wchodzi zatem w sferę mitu. Dla rozważań o mitycznym wymiarze dzieła Máchy w niniejszym artykule przyjęta została „szeroka” definicja mitu Henriego Moriera, w której to mit określono jako „konceptję zbiorową, zrodzoną z podziwu lub awersji pewnej grupy społecznej”<sup>13</sup>. Według Pierre’a Brunela definicja ta pozwala objąć swoim zasięgiem rozumienie mitów tak różnych badaczy, jak Mircea Eliade czy Roland Barthes (Klik, 2016: 342). W rozumieniu Eliadego, którego koncepcję czasu cyklicznego rozważam w tekście:

mit opowiada historię świętą, opisuje wydarzenie, które miało miejsce w okresie wyjściowym, legendarnym czasie „początków”. [...] Tak więc zawsze jest to opowieść o „stworzeniu”, relacja o tym, jak coś powstało, zaczęło być. [...] mity opisują różnorodne i czasem dramatyczne wtargnięcia sfery *sacrum*

---

<sup>13</sup> Cyt. za pracą Marcina Klika (2016: 342).

(lub „nad-naturalności”) w obręb Świata. To na tym wtargnięciu ufundowany jest świat i właśnie za jego sprawą jest on taki, jakim go dziś widzimy (Eliade, 1998: 11)<sup>14</sup>.

Narrator, powracający w miejsce opisywanych przez siebie zdarzeń, do mitu tragicznej miłości kochanków odnosi swoje życie i swoją nieszczęśliwą miłość (*Máj*: 37; *Maj*: 140). W ostatniej strofie następuje całkowite utożsamienie się narratora z bohaterami poematu:

Je pozdní večer – první máj –  
večerní máj – je lásky čas;  
hrdliččin zve ku lásce hlas:  
„Hynku! Viléme!! Jarmilo!!!”  
(*Máj*: 38)

Jest wieczór – maj – miłości czas –  
wieczorny maj; do miłowania  
synogarlicy głos nakłania:  
„Hynku! Vilemie!! Jarmilo!!!”  
(*Maj*: 141)

Powtarzalność czasu ma jednakże swoją drugą, bardziej pesymistyczną, stronę. Sens owych wiecznych powrotów dla przedstawiciela zaawansowanego w rozwoju społeczeństwa staje się mniej zrozumiały (Eliade, 1993a: 119). Gdy czas ulega desakralizacji, cały ten proces zaczyna być faktem przerażającym. Czas „okazuje się kołem obracającym się w nieskończoność i nieskończenie się powtarzającym” (Eliade, 1993a: 120). Człowiek czasów nowożytnych taką konstrukcją czasu poczuł widzieć jako więzienie, potęgować zaczęła ona w nim poczucie klaustrofobicznego lęku (Eliade, 1993a: 120). Tutaj właśnie, w tym aspekcie, ujawnia się tragizm bohaterów *Maja*.

Inny aspekt tragizmu porusza zaś *Konrad Wallenrod*. Jak zostało wspomniane, jest to w dużej mierze nieszczęście jednostki, która egzystuje w czasie linearnym, historycznym. Mickiewicz, sytuując akcję powieści poetyckiej w średniowieczu, wykorzystał w kreowaniu świata przedstawionego wiele realiów z tamtej epoki (choć nie był to „wierny” historyzm, co zarzucali mu jego krytycy) (por. Janion, 1990: 43–48; 2000: 78–85). Wykorzystane zostały pewne epizody z życia autentycznego mistrza zakonu krzyżackiego – Winrycha von Kniprode (Ursel: 16). Mickiewicz nawiązywał też do historii rycerza Waltera von Stadion, który wstawił się uprowadzeniem dziewiętnastoletniej córki Kiejstuta (Ursel: 16). Postać Wallenroda uwikłana została w prawa rządzące

<sup>14</sup> O krytyce definicji Eliadego i dyskusji wokół pojęcia „mit” pisał Klik (2016: 307–322).

historią. Konrad jako postać jest ściśle połączony z dziejami narodu polskiego (litewskiego), swoją miłość do ukochanej poświęcić zaś musi w imię planu ważniejszego od osobistych losów. Planu, który w przyszłości zmienić ma dzieje jego ludu. Bohater rezygnuje ze swojej prywatnej biografii na rzecz historii ponadjednostkowej (Ursel: 17). *Konrad Wallenrod* jako powieść poetycka jest zatem egzemplifikacją tego, jak „wielki plan historii podporządkowuje sobie z ogromną bezwzględnością indywidualne plany ludzkich egzystencji” (Ursel: 20).

Zdaje się jednakże, iż czas w tym utworze jest o wiele bardziej wielowymiarowy. Z jednej strony jest to właśnie czas historyczny, linearny, a Wallenrod jest postacią, która wpływać ma na (konkretne) dzieje narodu, z drugiej zaś – również w tym tekście poruszona zostaje problematyka przejścia w sferę mitu. To Halban, pieśniarz, który słać ma czyny Konrada, staje się pośrednikiem między tymi dwoma płaszczyznami czasu (Kleiner, 1997: 70–73). Sam mistrz zaś, po dokonaniu swoich czynów, ma zostać unieśmiertelniony w historii. W kontekście tym warto przytoczyć fragment *Powieści Wajdeloty* (są to słowa, które wyrzekł Walter do Aldony):

Walter wszystko utracił, Walter sam jeden pozostał,  
Jako wiatr na pustyni; błąkać się musi po świecie,  
Zdradzać, mordować i potem ginąć śmiercią haniebną.  
Ale po latach ubiegłych, imię Alfa na nowo  
Zabrzmi w Litwie i kiedyś z ust wajdelotów posłyszysz  
Czyny jego; natenczas, luba, natenczas pomyślisz,  
Że ów rycerz straszliwy, chmurą tajemnic okryty,  
Jednej tobie znajomy, twoim był kiedyś małżonkiem,  
I niech dumy uczucie będzie twą pociechą sieroctwa.  
(KW: 78)

Krukowska podkreśliła zaś jednostkowe – a przez to uniwersalne – przeżycia Konrada w kontekście podjętej przez niego decyzji o poświęceniu swojego życia ojczyźnie. W dziele Mickiewicza ukazany jest również tragizm „historii jako takiej” (Krukowska: 118), będącej machiną, która podporządkowuje sobie indywidualne losy ludzkie. Staje się ona przerażającą siłą, która wkracza w życie prywatne i je niszczy:

O Niemie! Wkrótce runą do twych brodów  
Śmierć i pożogę niosące szeregi,  
I twoje dotąd szanowane brzegi  
Topór z zielonych ogołoci wianków,  
Huk dział wystraszy słowiki z ogrodów.  
(KW: 14)

Losy historii zaburzają zatem spokój domu protagonistów i litewską Arkadię ich szczęśliwych dni (Krukowska: 119–120). Co istotne – historia staje się również siłą, która rozdziela parę kochanków. Tych dwoje dzieli mur wieży, mur, którego nigdy żadne z nich już nie przekroczy (mur ten symbolizuje też rozdzielenie psychiczne bohaterów) (Krukowska: 128). Scena nocnej rozmowy Konrada z ukochaną, jak już zostało wspomniane: „Wyraża moralną sytuację człowieka wygnanego przez historię z natury” (Krukowska: 128). Dzieło Mickiewicza pokazuje zatem, jak tragiczne skutki ma wdarcie się historii w porządek natury (Krukowska: 133). Od kiedy człowiek musi dokonywać kompromisów moralnych, musi wikłać się w dziejowe procesy i podejmować nieetyczne decyzje (w imię wyższego dobra), od wtedy skazany został na tragiczne rozdarcie swojej egzystencji (Krukowska: 133). Bohaterowie zrezygnować muszą z naturalnego biegu swojego życia w imię wyższych (historycznych) wartości.

Z zamkniętym kołem czasu współgra w *Maju* zamknięta, kolista, przestrzeń. Potęguje ona wrażenie zniewolenia postaci w niej egzystujących. Zdaniem Krystyny Kardyni-Pelikánovej: „Podwójnie zamknięta kręgiem jeziora i okalających je gór przestrzeń *Maja* podkreśla też motyw wyobcowania bohatera” (Kardyni-Pelikánová, 2000: 107). Obie sfery układają się na kształt okręgu, tworząc nieprzekraczalne dla bohatera utworu granice.

Motyw koła pojawia się także w opisie ostatnich chwil życia Viléma (śmierć bohatera jest podwojona, ginie on niejako dwa razy). Najpierw zostaje ścięty [podkr. D.V.]:

Obnažil věžeň krk, obnažil nádra bílé,  
poklekl k zemi, kat odstoupí, strašné  
chvíle –  
pak blyskne meč, kat rychlý stoupne  
krok,  
v**ko**lo tne meč, zločinci blyskne v týle,  
upadla hlava – skok i – ještě jeden  
skok –  
i tělo ostatní ku zemi teď se skloní.  
(*Máj*: 31)

Obnažil więzien szyję, białą pierś  
obnażył,  
ukłęknał, kat miecz podniósł, w słońcu  
go przeważył,  
i – chwilo straszna – kat postąpił krok –  
miecz w **ko**ło tnie, nad karkiem więźnia  
się zajarzył,  
upadła głowa – skok i – jeszcze jeden  
skok –  
i reszta ciała teraz do ziemi się zgina.  
(*Maj*: 134)

W śmierci, którą zadał byłemu rozbójnikowi kat również ważną rolę ogrywa symbol koła – oto miecz, narzędzie wykonania wyroku, tnie szyję zbrodniarza „w koło”), potem zaś poddany torturom na kole [podkr. D.V.]:

Po oudu lámán oud, až celé vězně tělo  
u kolo vpleteno nad kúlem v **ko**le pnělo,  
i hlava **nad ko**lem svůj obdržela stán;  
tak skončil života dny strašný lesů pán;  
na mrtvé tváři mu poslední dřímá sen.  
(*Máj*: 31)

Koło kończyny łamie – kość po kości,  
i sterczy w **ko**le trup na słupa wysokości;  
namiot okrywa głowę, co **nad ko**łem  
tkwi;  
już straszny lasów pan dokończył życia  
dni;  
ostatni sen na jego twarzy śpi zmartwia-  
łej.  
(*Maj*: 135)

Koło zostaje więc narzędziem kary, którą społeczeństwo wymierza bohaterowi. Vilém zaś przedstawiony jest jako romantyczne wcielenie Iksjona, człowieka zamkniętego w dwóch kręgach – czasu oraz przestrzeni. Iksjon, według tradycji, był jednostką, która jako pierwsza w dziejach zamordowała swojego „krewnego i powinowatego” (Kubiak, 1997: 415). Ów król Tesalii poślubił córkę króla Dejosa (Grimal, 1987: 160) / Ejoneusa (zob. Kubiak, 1997: 414–415) – Dię. Gdy teść upomniął się o należne (i przyobiecane) mu dary ślubne, zięć, nie chcąc pozbywać się części majątku, dokonał straszliwej zbrodni – wpełchnął ojca swojej żony do wypełnionego rozżarzonymi węglami rowu. Iksjon stał się zatem winny dwóch karygodnych czynów: zabójstwa teścia (członka własnej rodziny) i krzywoprzysięstwa. W kulturze greckiej zabójstwo w kręgu rodziny



(podobnie jak w późniejszej kulturze europejskiej) było ocenianie szczególnie negatywnie, krewnych i powinowatych bowiem łączyła więź religijna. Zbrodnia taka stawała się jednocześnie czynem świętokradczym. Po owym haniebnym morderstwie tylko jeden bóg okazał litość królowi Tesalii – Zeus – i oczyścił go z winy. Jednakże zabójca nie okazał wdzięczności wobec boga, zakochał się w jego żonie, Herze. Żądza była tak wielka, iż Iksjon próbował zgwałcić Herę. Bogowie (w ramach próby) stworzyli obłok, który kształtem przypominał boginię. Z obłokiem tym (fantomem Hery) król Tesalii spłodził syna – Centaura, od którego wywodził się ród centaurów (Grimal, 1987: 160; Kubiak, 1997: 414–415). Rozgniewany Zeus za liczne świętokradztwa ukarał go następująco:

Przywiązał go do płonącego, bez przerwy wirującego koła, i rzucił je w przestworza. Niedługo po dokonaniu oczyszczenia, Zeus dał mu skosztować ambrozji i w ten sposób zapewnił Iksjonowi nieśmiertelność. Iksjon musi więc znosić swoją karę bez nadziei na to, by kiedyś nadszedł jej kres. Tak to jego niewdzięczność doprowadziła do tego, że nawet łaska jego dobroczyńcy obróciła się przeciwko niemu (Grimal, 1987: 160).

Zygmunt Kubiak, przytaczając wersję mitu pochodzącą z *Genealogii* Fereidykesa, opisał miejsce pokuty Iksjona:

w Tartarze przykuto go do wiecznie obracającego się koła. Pierścień rzeki Styks jest dziewięciokrotny, a całą opłyniętą nią dziedzinę Wergiliusz nazywa Avernus (od greckiego a-ornos, „bez ptaków”, z powodu trujących wyziewów), co właściwie jest mianem jeziora w Kampanii Neapolitańskiej, jednego z zejść do Hadesu (Kubiak, 1997: 356–357).

W opisanych losach Iksjona pojawiają się zbieżności z historią Viléma. Jedną z nich jest kwestia zamordowania członka swojej rodziny – jak już zostało wspomniane, Iksjon był (według mitologii) pierwszym człowiekiem, który to uczynił. Stał się tym samym niejako protoplastą wszystkich innych morderców popełniających zbrodnię na łonie swojej rodziny; protagonista czeskiego dzieła został zatem (nieświadomie) jego następcą. Mordując ojca, stał się kolejnym „wcieleniem” mitycznego króla. Zabójstwo to wpłynęło na stan psychiczny „straszego lasów pana”, który już za życia był więźniem cyklicznego, nieubłaganego w swoich powrotach czasu oraz „kolistej” przestrzeni – otaczającego go jeziora i tafli wody (porównać to można z wiecznie wirującym kołem, miejscem

kaźni Iksjona). Co więcej, bohater mityczny, przebywając w Tartarze, również uwięziony jest przy brzegu jeziora, niedaleko wejścia do Hadesu. W obu historiach paralelnie pojawia się miłość (pożądanie) do kobiety, kończąca się dla bohaterów tragicznie. Tak jak w przypadku króla Tesalii, miłość staje się początkiem upadku Viléma, ponieważ to potężna zazdrość o byłego kochanka Jarmily zaprowadziła go do ojcobójstwa i w konsekwencji do śmierci. Wydaje się również, iż poeta, kreując przestrzeń w swoim dziele (okolice jeziora – Wielkiego Rybniku) inspirował się topografią greckich zaświatów. Jedną z kluczowych jest też kwestia koła jako narzędzia tortur – w obu wypadkach jest ono przedmiotem, którym zbrodniarzowi wymierza się sprawiedliwość<sup>15</sup>.

Wpisując Viléma w schemat greckiego mitu, Mácha wykreował go jako współczesnego (romantycznego) Iksjona, czyli człowieka, który przegrywa własny los w rozgrywce z bogami. Król Tesalii został prefiguracją losu, jaki spotka „straszego lasów pana”. Choć w dziele Máchy czytelnik nie odnajduje naocznego działania Boga (bogów), jest tam jednakże ukazane fatum. Uwidacznia się los sprawiający, że bohater traci wszystko, co było w jego życiu istotne. Nawiązania do mitologii nadają utworowi czeskiego romantyka znaczenie uniwersalne, mogące odnosić się do egzystencji każdego człowieka. Umieszczając historię Viléma w porządku mitu, poeta usytuował bohatera w sferze ponadczasowej. Vilém stał się tym samym egzemplifikacją nieudanej walki z nieubłaganymi wyrokami sił wyższych (lub po prostu okrutnego przypadku)<sup>16</sup>.

Czas obecny w utworze *Maj* różni się zatem od czasu, w którym rozgrywają się wydarzenia *Konrada Wallenroda*. W powieści poetyckiej Mickiewicza, mimo uniwersalnych odniesień, a także problematyki przenoszenia się bohatera w sferę

<sup>15</sup> W interpretacjach mitu o Iksjonie pojawia się również pewna analogia ze zwyczajami związanymi z wyborem „majowego króla”. Robert Graves (1967: 196–197) pisał: „Jako król dębu [Iksjon – dop. D.V.] o genitaliach z jemioly [...], przedstawiający boga grzmotu, zaślubiał obrzędowo zaklinającą deszcz boginię księżycy; następnie był biczowany, by krew i sperma użyźniły ziemię [...]. Potem ścinano mu głowę toporem, a ciało z rozpostartymi ramionami przybijano do drzewa i pieczono”. Także tutaj „król” ścinany jest, by pobudzić płodność przyrody.

<sup>16</sup> Mimo tego, iż Mácha zerwał z klasycyzującymi formami, tak charakterystycznymi dla twórczości Kollára (a również z klasycystycznymi porządkiem i harmonią, które propagowali „odrodzeniowcy”, również Dobrovský czy Jungmann), to jego edukacja szkolna – co typowe dla XIX wieku – opierała się na znajomości klasycznych (starożytnych) języków, literatury oraz mitologii (zob. Prokop: 88). To „klasyczne” wykształcenie widoczne jest w twórczości Máchy.

mitu, czas jest linearny, bohaterowie zaś uwikłani w historię (i wynikające z jej przebiegu rozterki moralne)<sup>17</sup>. W pierwszym z wymienionych dzieł jest on zaś bardziej symboliczny, nieokreślony, ma być tłem dla mitycznych (dla narratora) przygód Viléma. Postać „majowego króla”, zwyczajnie związane z pierwszym maja – wszystko to sprawia, że czas w *Maju* staje się cykliczny i zamknięty („czas święty”) i sprawia wrażenie koła, które zniewala człowieka. Konstrukcja ta powoduje jednocześnie, że powieść poetycka stanowi dzieło uniwersalne, niezwiązane z żadną konkretną rzeczywistością polityczną. Zaryzykować wobec tego można tezę, iż czeski twórca miał odmienną od Mickiewicza (lecz także dzieł innych polskich romantyków) wizję przedstawienia w swoim dziele czasu (por. Janion, Żmigrodzka: 21–38). Sprawił on, że czas ten nie był historyczny, a mityczny – odnosił się do emocjonalnych (sakralnych wręcz) przeżyć nadwrażliwej jednostki. Nie poruszał zatem tematyki narodowej, nie odnosił się też do (politycznych) historycznych zdarzeń<sup>18</sup>. Ta nieokreśloność wpływa na czytelniczy odbiór powieści poetyckiej *Maj*. W dziele czeskiego romantyka więcej jest też nawiązań mitycznych, ogólnych.

Mácha – co należy podkreślić – nie był epigonem polskiego romantyzmu, jego twórczość zaś nie stanowi tylko odbicia polskich inspiracji. Twórczo imitował mistrzów (*aemulatio*), których ceniał – poznał wszak polskie powieści poetyckie z ich przestrzennym bezmiarem i panującą w nich atmosferą grozy (*Maria* Malczewskiego, *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego) (Kardyni-Pelikánová, 2000: 102; Szykowski: 104–106, 142). Wiele reminiscencji polskich lektur pobrzmiwa w jego *opus magnum*. Autor *Maja* starał się jednakże dorównywać swoim mistrzom: przenikając w płaszczyznę semantyczną dzieł, wykorzystywał w swoim tekście nie tylko rozwiązania formalne, ale również głębszą, znaczeniową warstwę przeczytanych lektur. Ponadto, wplatając w tok swojej opowieści przeróżne konwencje, np. czerpiąc konstrukcję czasu z ludowego (przednowoczesnego) spojrzenia na cykliczność, na powtarzalność pór roku i znaczenia związanych z nimi obrzędów, czy też wsłuchując się w lokalne legendy o rozbójnikach, stworzył pełne inwencji dzieło, które nie podlega jednoznaczny

<sup>17</sup> Na temat ten wielokrotnie pisała Janion (zob. np. 2000: 78–126).

<sup>18</sup> Przykładowo: o odniesieniach do bieżących wydarzeń politycznych w „*Wacława dziejach* Stefana Garczyńskiego” oraz polemice autora z filozofią Georga Wilhelma Friedricha Hegla pisała Zofia Stajewska (1976: 45–68).

(w tym „polonocentrycznym”) interpretacjom. W tekście tym umiejętnie skompilowane są wątki i motywy mitologiczne, *sensu stricto* romantyczne (rolę w jego imaginacji poetyckiej odegrał chociażby romantyzm angielski) oraz legendarne i ludowe (zaczerpnięte ze zwyczajów czeskich)<sup>19</sup>.

### Bibliografia

- Čolaková, Žoržeta. „»Strašný lesů pán« versus Rex Nemorensis”. *Mácha redivivus (1810–2010)*. Red. Aleš Haman, Radím Kopáč. Praha: Nakladatelství Academia, 2010. 441–453.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. Andrzej Borowski. Kraków: Universitas, 2005.
- Eliade, Mircea. *Aspekty mitu*. Tłum. Piotr Mrówczyński. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.
- „Czas święty i mity”. *Antopologia kultury*. Cz. 1. Red. Andrzej Mencwel. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2001. 89–97.
- *Sacrum, mit, historia*. Tłum. Anna Tatarkiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993.
- *Traktat o historii religii*. Tłum. Jan Wierusz-Kowalski. Wstęp Leszek Kołakowski. Posłowiem opatrzył Stanisław Tokarski. Łódź: Wydawnictwo Opus, 1993.
- Graves, Robert. *Mity greckie*. Tłum. Henryk Krzeczowski. Wstępem opatrzył Aleksander Krawczuk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.
- Grimal, Pierre. *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Tłum. Maria Bronarska. Red. naukowy Jerzy Łanowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987.
- Jakobson, Roman. „Z zagadnień struktury czeskiego poematu romantycznego: (»Máj« Karla Hynka Máchy)”. *Pamiętnik Literacki* 4 (1960): 389–409.
- Janion, Maria. *Gorączka romantyczna*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- *Prace wybrane*. Tom 2: *Tragizm, historia, prywatność*. Kraków: Universitas, 2000.

---

<sup>19</sup> Warto wspomnieć o, mającym wpływ na kreacje postaci Viléma rycerzu-rozbójniku Pancířu, bohaterze pochodzącym z lokalnych legend (w okolicach Doksów) (zob. Panáček, Wágner, 1990: 51).

- . *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- Janion, Maria, Żmigrodzka, Maria. *Romantyzm i historia*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, 2001.
- Kardyni-Pelikánová, Krystyna. „»Máj« K.H. Máchy wobec polskiej powieści poetyckiej (O rodowodzie genologicznym czeskiego poematu)”. Teżje. *Czesko-polskie spotkania literackie: komparatystyka – genologia – przekład*. Brno: Masarykova univerzita, 2000. 100–110.
- . *Uwiedzeni przez polską literaturę. Czeska polonistyka literacka*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2003.
- Kleiner, Juliusz. *Mickiewicz*. Tom 2: *Dzieje Konrada*. Cz. 1. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1997.
- Klik, Marcin. *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016.
- Krukowska, Halina. *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, 2011.
- Koloc, Miroslav. *Rozčilené cesty Karla Hynka Máchy po hradech spatřených*. Praha: Kovalam, 1998.
- Kubiak, Zygmunt. *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa: Świat Książki, 1997.
- Mácha, Karel Hynek. „Máj”. Tegož. *Básně*. Red. Miroslav Červenka, Marta Soukupová, Markéta Selucká. Brno: Česká knihnice / Nakladatelství Host, 2015. 5–39.
- . „Máj”. Tegož. *Máj. Výběr poezji*. Wybrał, przeł. i wstępem opatrzył Józef Waczków. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971. 111–142.
- Mickiewicz, Adam. *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*. Wstęp i komentarz Marian Ursel. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- . *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*. Wstęp i opracowanie Stefan Chwin. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990.
- Panáček, Josef, Wágner, Jaromír. *Karel Hynek Mácha v kraji svého Máje*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1990.
- Prokop, Dušan. *Kniha o Máchově Máji*. Praha: Nakladatelství Academia, 2010.
- Siwiec, Magdalena. „Marionetki, maski i sny. Wokół romantycznej nicości”. *Ruch literacki* 6 (2013): 607–624.

- Słownik terminów literackich*. Red. Michał Głowiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002.
- Stajewska, Zofia. „*Wacława dzieje*” *Stefana Garczyńskiego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- Szyjkowski, Marian. *Polski romantyzm w czeskim życiu duchowym*. Poznań: Instytut Zachodni, 1947.
- Ursel, Marian. *Wstęp*. Adam Mickiewicz. *Konrad Wallenrod*. Wstęp i komentarz Marian Ursel. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988. 3–29.
- Zarych, Elżbieta. „Nocna rozmowa – nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu”. *Teksty Drugie* 5 (2015): 357–386.
- Zdziechowski, Marjan. *Karel Hynek Mácha a bynonizm český*. Tłum. Jan Voborník. Jičín: Nákladem vlastním, 1895.

## The Concept of Cyclic Time in *Maj* by Karel Hynek Mácha Toward the Concept of Linear Time in *Konrad Wallenrod* by Adam Mickiewicz

### Summary

In the article I analyze the concept of cyclical time as it appears in *Maj* by Karel Hynek Mácha. This type of time, described as “Holy time” according to Eliade’s definition, is compared with the linear (historical) time created by Adam Mickiewicz in one of his most influential works, namely *Konrad Wallenrod*. The different creation of time in the text of the Czech romantic prove that *May* is an original work of art, not only a compilation of themes and motifs borrowed from Polish romantic literature, as it is often claimed.

**Keywords:** comparative literature, Czech literature, Polish literature, Karel Hynek Mácha, Adam Mickiewicz

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, literatura czeska, literatura polska, Karel Hynek Mácha, Adam Mickiewicz

VII

Prezentacje

Presentations





Klaudia Koczur-Lejk

Uniwersytet Szczeciński

## O czeskiej tożsamości kulturowej, mentalności i duchowości

Krystyna Kardyni-Pelikánová. „*Čechy krásné, Čechy mé...*”.

*Czeska i polska literatura we wzajemnych interakcjach.*

*Miscellanea literaturoznawcze: eseje, studia, szkice.*

Brno: Wydawnictwo Masarykova univerzita, 2017, ss. 303.

Profesor Krystyna Kardyni-Pelikánová należy do grona wybitnych przedstawicieli polonistyki literaturoznawczej w Czechach, jest cenioną badaczką związków literackich polsko-czeskich, autorką ponad dwustu publikacji z zakresu komparatystyki, genologii porównawczej oraz problematyki przekładu. Jej najnowsza książka to oryginalny, by nie powiedzieć unikatowy, zbiór artykułów powstałych w różnych okresach i w większości opublikowanych wcześniej na łamach czasopism naukowych i monografii zbiorowych, które łączy tematyka oscylująca wokół zagadnień związanych z tożsamością. Ze *Słowa wstępnego* wyłania się idea pracy: próba wyjaśnienia wzajemnych interakcji polskiej i czeskiej literatury i kultury, które mimo terytorialnej, etnicznej oraz językowej bliskości, na skutek zawirowań historycznych są od siebie oddalone, ale jednak wciąż ku sobie zdążają. Omawiane zagadnienia mają pomóc w poznaniu świadomości zbiorowej obu sąsiadujących narodów.

Omówienie książki Krystyny Kardyni-Pelikánovej nie jest łatwe, głównie ze względu na wielość poruszanych w niej zagadnień. Niniejsze rozważania stanowią więc jedynie próbę szkicowego zaprezentowania kwestii najważniejszych, gdyż w zasadzie każdy z artykułów czy szkiców zamieszczonych w zbiorze

pobudza do dyskusji i zasługiwałby na osobny obszerny komentarz. Sama autorka wyjaśnia, że praca nie jest monografią, zamkniętą całością, nie претенduje też do miana studium kompletnego w zakresie omawianych problemów i zjawisk. Poszczególne teksty są bowiem nie tyle rozdziałami, co artykułami-hasłami, w których pojawiają się te same myśli, sformułowania i stwierdzenia. W założeniu profesor Kardyni-Pelikánovej jest to zabieg świadomy, konieczny dla pełnego opracowania danego problemu. Autorka przewidziała jednak, że przy całościowym czytaniu pracy, czyli od początku do końca, powtarzające się fragmenty mogą jawić się jako zbędne. I rzeczywiście, trzeba przyznać, że ponawiane treści powodują nieznaczny dyskomfort czytelniczy. Dlatego w celu uniknięcia tego odczucia warto skorzystać z sugestii autorki i traktować jej książkę jako rodzaj leksykonu przeznaczony do czytania wrywkowego.

Cytat wykorzystany w tytule zbioru profesor Kardyni-Pelikánová zaczerpnięta z czeskiej pieśni patriotycznej z połowy XIX wieku, sławiącej piękno ziemi rodzinnej. Utwór ten został skomponowany przez Josefa Leopolda Zvonařa, a słowa napisał do niego Václav Jaromír Pícek. W ujęciu autorki pierwszy wers pieśni „*Čechy krásné, Čechy mé...*” doskonale podkreśla jej subiektywne podejście do opisywanych znaków kultury czeskiej naznaczone prezentyzmem ich odbioru.

Krystyna Kardyni-Pelikánová kieruje swoją pracą do wyposażonych w wiedzę fachową badaczy literatury – polonistów i bohemistów, ale także do wszystkich czytelników zainteresowanych kulturą środkowoeuropejską. Podążając drogą swoich uniwersyteckich mistrzów: Juliusza Kleinera, Stanisława Pignonia, Stefanii Skwarczyńskiej, Kazimierza Wyki, Henryka Markiewicza, wykazuje dbałość o to, by wywód był przystępny i przejrzysty. Z rozwagą stosuje terminologię scjencyficzną, która, jak zauważa, jest obecnie w pracach podobnego typu nadużywana.

Zbiór profesor Kardyni-Pelikánovej otwiera grupa szkiców portretujących czeską duchowość i mentalność, odmienne od obiegowego wizerunku, z jakim spotykamy się w Polsce. Autorka powołuje się na wypowiedzi czeskich publicystów, socjologów i kulturoznawców odnośnie do własnej tożsamości jednostkowej i zbiorowej przełomu XX i XXI wieku. Odnotowuje również ich spostrzeżenia na temat dwóch tożsamości narodowych – polskiej i czeskiej. Jak wynika z tych rozważań, stereotypy wciąż funkcjonują. W oczach Czechów

Polacy są zacofanymi, fanatycznymi katolikami, z kolei dla Polaków Czesi to osobnicy mało odważni, niezbyt rozgarnięci, bez ideałów i wiary. Utrwalił się więc obraz Czech jako kraju ludzi pozbawionych ambicji zmieniania świata, którzy spędzają czas w gospodach przy piwie. Co więcej, ten obraz zaczął Polakom przypadać do gustu. Według Krystyny Kardyni-Pelikánovej Czechy stały się w Polsce modne i wręcz lansowane w mediach jako swoisty, pouczający, bo antyromantyczny wzór postaw egzystencjalnych. Zainteresowanie polskich czytelników wzbudzają pozycje książkowe poświęcone próbie uchwycenia istoty kształtującej się historycznie mentalności sąsiedniego kraju (zob. m.in. Kaczorowski; Surosz; Szczygieł, 2006 i 2010).

Winę za utworzenie tej zniekształconej wizji narodu czeskiego, zdaniem autorki, należy przypisać niepełnemu odczytaniu współczesnej literatury czeskiej, w której języku czy geopoetyce odzwierciedlił się specyficzny rozwój kultury. Istota problemu opiera się na dychotomii literackości i potoczności czeszczyzny. We współczesnym języku czeskim przeplatają się ze sobą dwie odmiany – język ściśle literacki (*spisovná čeština*) oraz język potoczny, nazywany też językiem ogólnym lub interdialektem (*obecná čeština*). Rozbieżność między reprezentatywną najwyższą formą języka i powszednią, codzienną mową jest uwarunkowana historycznie. Czeski język literacki ostatecznie formował się w okresie odrodzenia narodowego (koniec XVIII i pierwsza połowa XIX wieku), kiedy to po przerwie w organicznym rozwoju języka nastąpiły próby jego odnowy. W ten sposób dokonała się autonomizacja języka literackiego i jego dezintegracja z językiem mówionym, używanym i wciąż się rozwijającym (Damborský: 124–132). *Obecnj čeština* (pierwotnie była to mowa, którą posługiwał się prosty lud – *obecnj lid*) pojawia się w luźnych rozmowach i nieoficjalnych kontaktach ludzi, którzy doskonale znają język literacki, nie jest to więc przejaw grubiaństwa czy braku wykształcenia. Przeciwnie, buduje atmosferę zaufania, prywatności, wskazuje na szczerość, wypowiedź bezpośrednią, improwizacyjną. Zawiera słownictwo nacechowane emocjonalnie. Język literacki w normalnej sytuacji komunikacyjnej odbierany jest jako sztuczny. Sugeruje wzniosłość, książkowość, patos, oficjalność. Profesor Kardyni-Pelikánová słusznie zwraca uwagę, że mieszanina języków ma jeszcze jedną istotną konsekwencję: jest nie tylko zbliżeniem do życia, ale i wyrazem tęsknoty za niefałszowaną prawdą.

Różnice morfologiczne, fonetyczne, a także leksykalne i idiomatyczne między oboma typami języka długo były przedmiotem niezadowolenia purystów językowych protestujących przeciw wtargnięciu form potocznych do literatury wysokiej. Jaroslav Hašek jako jeden z pierwszych pisarzy czeskich wykorzystał w dialogach potoczną odmianę czeszczyzny do językowej charakterystyki postaci (Daneš: 455–468; Nováková: 99–107; Basaj: 221–230). Również w języku Bohumila Hrabala potoczna wypowiedź oralna spleciona została z wypowiedzią literacką, okalając całość lekkim tchnieniem intymności i humoru.

Niestety w tłumaczeniach czeskich tekstów na język polski wszystkie czeskie niuansy giną w przekazie językowym, tracą swą bezpośredniość i poetyczność na rzecz dosłowności. Ocierają się o naturalizm, a nawet wulgarność. W polszczyźnie nie ma ekwiwalentnego subkodu, który nie nosiłby śladów mowy recytacyjnej, śladów wyraźnej niedbałości językowej ani wtrętów określonych gwar czy slangów. Dlatego tłumaczenia z czeskiego nie są w stanie oddać klimatu oryginału.

Wystarczy przywołać polskie przekłady powieści Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, dokonane przez Pawła Hulkę-Laskowskiego i Józefa Waczkowa. Kontrast, będący wyznacznikiem stylu czeskiego pisarza, na poziomie językowym przejawia się w zetknięciu sztywnego kancelaryjnego języka z żywą mową zwykłych ludzi. Hašek zadziwił czytelników, decydując się na wprowadzenie do utworu *obecné češtiny*, która stała się mimowolną profanacją oficjalnej ideologii (Pytlík: 180).

W tłumaczeniu Hulki-Laskowskiego bohaterowie posługują się językiem literackim. Waczków z kolei poczynił sporo zabiegów mających na celu „upotocznic” powieść, m.in. nagromadził dużą ilość potocznych frazeologizmów i wyrazów silnie ekspresywnych, które mają imitować Nieliterackie wypowiedzi bohaterów Haška, tymczasem w wielu przypadkach powodują zachwianie równowagi semiotycznej między oryginałem a przekładem. Ale przede wszystkim w obu przekładach wyraźny jest brak kontrastu między mową odautorską a językiem dialogów. Tłumacze nie odzwierciedlili zawartej w oryginale parodii, wyrażającej się w dysproporcji między sztywną urzędową czeszczyzną a barwną mową ludu (zob. Koczur-Lejk, 2006).

Słusznie więc zauważa Krystyna Kardyni-Pelikánová, że zrozumienie fragmentów tekstów inkrustowanych *obecną češtiną* jest możliwe, ale nie sposób

oddać zawartego w nich klimatu, co więcej, wizji świata. I właśnie to niepełne odczytanie czeskich tekstów, zatrzymanie się na przedmiotowej powierzchni staje się jednym ze źródeł stereotypów.

W swoich dywagacjach profesor Kardyni-Pelikánová skłania się do stwierdzenia, że istnieje w kulturze czeskiej coś, co można nazwać „czeską kulturą śmiechu”, zastrzega jednak, że ma ona niejedno oblicze. Zamiast bachtinowskiej karnawalizacji proponuje, by istotę czeskiej kultury określać za pomocą pojęć stosowanych przez czeskich literaturoznawców „intymizacją” lub „familiaryzacją”. Jak wyjaśnia, celem owej intymizacji było poznanie i uwiecznienie świata życiowego konkretnie przy jednoczesnym upoetycznieniu świata zwykłego człowieka, zaś przejawem osvajania świata ma być obecna w czeskiej prozie „radość z drobiazów”.

W polskiej świadomości istnieje przeświadczenie, że Czechy są najbardziej zlaicyzowanym narodem Europy. Również do tej kwestii odnosi się Krystyna Kardyni-Pelikánová, wspominając, że czeskie odejście od religii ma swoje uwarunkowania historyczne. Religia była przez lata Czechom obrzydzana przez prześladowania, przymusową habsburską rekatolizację, a następnie nakazowy ateistyczny totalitaryzm.

Kolejnym elementem charakterystycznym dla kultury czeskiej, o którym pisze profesor Kardyni-Pelikánová, jest uwielbienie słowa, wypowiedzi ustnej, rozwijanej w gospodach, będących ośrodkami życia towarzyskiego. To właśnie w atmosferze zabawy, przy kuflu piwa i muzyce Hašek napisał większą część powieści swojego życia o losach *Švejka*. Również Hrabal w gospodach zyskiwał od przygodnych opowiadaczy tematy do swoich utworów. Autorka zwraca uwagę na specyficzne czeskie gatunki literackie, mające swe źródło w gospodzie. Są to: *hospodská historka* (historyjka z szynku)<sup>1</sup>, wykorzystywana w dużych tekstach ogarniających, oraz *hovory* (rozmowy) występujące w rozmaitych odmianach.

Krystyna Kardyni-Pelikánová przypomina też różne czeskie i obce interpretacje dwóch postaci: historycznej Jana Husa i fikcyjnej, literackiej wspomnianego już Švejka – jako ikon dwojakiej czeskości. Wytworzony przez Husa model postawy życiowej zgodny z jego zasadą: „Szukaj prawdy, słuchaj prawdy, ucz się prawdy, broń prawdy po grób, bo jedynie prawda uczyni cię

<sup>1</sup> Specyfikę tego gatunku opisała profesor Kardyni-Pelikánová w jednym ze swoich artykułów (Kardyni-Pelikánová 1983: 203–219).

wolnym” przetrwał w charakterze symbolu czeskiej historii i przeważającej części literatury. Hasło to podjął Václav Havel, postulując „życie w prawdzie” jako podstawę ludzi zniewolonych. Drugi z modeli ważny dla tożsamości zbiorowej i jednostkowej to właśnie Švejk – symbol czeskiej umiejętności przystosowania się do zmiennej sytuacji.

Profesor Kardyni-Pelikánová w jednym z tekstów mówi także o czeskiej słabości do mistyfikacji literackiej, stanowiącej sposób ucieczki od psychicznego zniewolenia, niewygodnej rzeczywistości i wskazuje, że może to dotyczyć również innych zakresów kultury niż literatura, chociażby życia towarzyskiego. Przywołuje m.in. założoną przez Haška Partię Umiarkowanego Postępu w Granicach Prawa, będącą parodią ówczesnego życia publicznego i politycznego. Hašek, wybrany jednogłośnie na kandydata partii, w przepojonych ironią wystąpieniach wyborczych ośmieszał aktualne wydarzenia polityczne, a każda jego wypowiedź była improwizacją, zabawą ze słowem i jego znaczeniem. Opisuje także Teatr Járy Cimrmana, czyli parodystyczną kreację „czeskiego wszędobylskiego supergeniusza i arcytwórcę”, będącą w rzeczywistości satyrą na narodowe nadinterpretacje (zob. też Czaplíńska: 3–16).

Problematykę mistyfikacji autorka próbuje interpretować w kontekście czeskiego dystansu do siebie, swojej historii i wszelkiego patosu. Jednak pytanie o związek mistyfikacji z czeskim charakterem narodowy pozostawia otwarte.

W kolejnym z artykułów Krystyna Kardyni-Pelikánová stara się usytuować problemy translatorskie powstałe przy wzajemnych przekładach z obu literatur na tle rozwijających się badań postkolonialnych. Dowodzi, że chociaż oba etnosy lub ich literatury nigdy nie wchodziły ze sobą w związki zależnościowe typu kolonialnego, konsekwencje ich dawnych parakolonialnych czy kolonialnych uzależnień znalazły odbicie w obu kulturach i dyskursach. Autorka zastanawia się także nad zasadnością pojęcia Europy Środkowej. Przypomina dzieje różnic poglądowych pomiędzy czeskimi a polskimi uczonymi na temat (nie)istnienia wspólnoty na tym terytorium. Pierwsi w XIX wieku głosili ideę panslawizmu, w latach 30. XX wieku potrzebę syntezy kultur i literatur słowiańskich, a po II wojnie światowej przeciwstawiali słowiańskość Zachodowi, co wywoływało krytykę tych drugich. Stąd też wynika odmienne rozumienie obszaru środkowo-europejskiego. W Czechach przeważnie lokuje się go w granicach Austro-Węgier, zaś w Polsce pojmowany jest znacznie szerzej, wydobywa się zapomniane związki

Północy z Południem (terenów przeciwstawianych sobie zwłaszcza w romantyzmie). Natomiast pewnego rodzaju spójny wyróżnik Europy Środkowej można znaleźć w literaturze. Szczególnie przytaczany bywa gatunek powieści (np. Kafki, Haška, Musiła, Gombrowicza), poprzedzony, jak przypomina autorka, polską gawędą i popularnym w Polsce szkicem fizjologicznym. Zawarty w nich element humoru przeszedł w stadium satyry, a następnie groteski, tworząc dzięki temu niepowtarzalny odcień humoru środkowoeuropejskiego, często określanego jako drugi wyróżnik omawianego terytorium. Zdaniem autorki, środkowoeuropejska specyfika ściśle związana jest z kodem euroatlantyckim, i w tym właśnie kontekście zawsze powinna być rozpatrywana.

Kolejny artykuł dotyczy czeskiej polonistyki i zmian, jakie następowały w odczytywaniu literatury polskiej, przyczyn owych zwrotów i ich kierunków. Autorka rozpoczyna rozważania od żywego w Czechach od czasów Pavla Josefa Šafaříka i Jana Kollára poczucia przynależności do wielkiej rodziny słowiańskiej, w kontekście której najczęściej oceniano literaturę polską. Wspomina działalność Jana Máchala, Franka Wollmana, a także Karela Krejčego.

Sporo miejsca Krystyna Kardyni-Pelikánová poświęca encyklopedycznemu opisowi czeskich gatunków literackich, które powstały w pierwszej połowie XIX wieku, w okresie czeskiego odrodzenia narodowego, bądź na przełomie XIX i XX wieku w dobie kształtowania się nowoczesnej literatury czeskiej. Są to: *deklamovánka* (czeski okolicznościowy wiersz liryczno-epicki), *dramatická báchorka* (bajka dramatyczna), *hospodská historka* (wspomniana już wyżej), *obrana českého jazyka* (obrona języka czeskiego), *ohlas* (utwór wierszowany)<sup>2</sup>, *román mythus* (powieść mit), *román s vlasteneckým tajemstvím* (powieść z tajemnicą patriotyczną), *romanetto/romaneto* (opowieść pełna fantastyki, grozy, zakończona puentą), *sloupek* (szpalta, łam, kolumnienka)<sup>3</sup>, *soudnička* (odmiana felietonu na temat rozpraw sądowych).

---

<sup>2</sup> Zgodnie z definicją słownikową *ohlas* to: „pol. naśladowanie, «kroczenie po śladach». [...] Utwór miał być echem, doskonałą iluzją ludowego, prawdziwie narodowego oryginału, miał być jakby powrotem sygnału, który został wysłany przez anonimowego twórcę ludowego” (*Słownik rodzajów i gatunków literackich*: 485).

<sup>3</sup> W ujęciu słownikowym *sloupek* to: „czeski gatunek dziennikarski uformowany w okresie międzywojennym w piśmie „Lidové noviny”; jest krótką prozaiczną formą afabularną. [...] S. jest spokrewniony genetycznie i gatunkowo z felietonami, artykułem wstępnym oraz z francuską krótką formą komentarza – entrefiletem” (*Słownik rodzajów i gatunków literackich*: 713).

Profesor Kardyni-Pelikánová wychodzi naprzeciw nowym formom wyrażania i w dalszych partiach książki porusza tematykę zjawisk, które wraz z Internetem nastąpiły w komunikacji literackiej. Zajmują ją sprawy e-literatury, powiązania typografii i oralności tekstów ozdabianych np. znakami emotywnymi – emotikonami, przechodzenie od twórczości do zabawy w twórczość czy też zmiany wynikające z kontaktów i wzajemnego przenikania się kultury digitalnej i literackiej.

Odrębne studium Krystyna Kardyni-Pelikánová poświęciła komparatystycznemu projektowi Mariana Szyjkowskiego, który w 1923 przybył do Pragi na zaproszenie strony czeskiej do objęcia kierownictwa pierwszej na świecie katedry polonistyki zagranicznej na Uniwersytecie Karola w Pradze. Szykowski włączył się tam w spór o genealogię czeskiej kultury. Bazując na zebranych literackim materiale porównawczym, ukazał drogi, którymi polski romantyzm docierał do czeskiego czytelnika. Jednak nie udało mu się udowodnić, jak zakładał, iż dzieła romantyków polskich współkształtowały czeską mentalność, czeską formację kulturową, choć u poszczególnych twórców i taką rolę mogły pełnić.

Dzieło Szyjkowskiego stało się w Czechach punktem dojścia komparatystyki kontaktowej, zamknięciem określonego sposobu badania związków międzyliterackich. Następujący po przewrocie lutowym 1948 roku okres badań marksistowskich odrzucał komparatystykę w badaniach literackich, często sprowadzaną do ośmieszanej „wpływowologii” i traktowaną jako przeżytek nauki burżuazyjnej, a preferował zasadę uwarunkowań społeczno-gospodarczych i klasowych w literaturze. Kiedy zaś około roku 1960 zaczęto przywracać literaturze porównawczej należne jej miejsce, nie była to już komparatystyka kontaktowa, lecz poszukiwanie przede wszystkim związków typologicznych, w których zbieżności literackie bywały uzasadniane przez podobne warunki powstawania zjawisk literackich. Z czasem wprawdzie ponownie uwagę zaczęto obdarzać problematykę odbioru dzieła, ale były to już zupełnie inne badania recepcji, wychodzące z założeń strukturalno-semiotycznych. Autorka ubolewa nad tym, iż długi czas nie starano się poddać dokładnej analizie prac i działalności polonistycznej Szyjkowskiego w Czechach. Jak odnotowuje, potrzeba było wielu przełomów i zwrotów, by naukowa twórczość komparatystyczna badacza zaczęła być dostrzegana i doceniana (zob. też: Kardyni-Pelikánová, 2000: 237–254).



Autorka odnosi się także do kwestii zmienności recepcji twórczości literackiej niezależnie od tego, czy obserwujemy ją w środowisku rodzimym danej literatury, czy śledzimy jej przyjęcie w środowisku obcym. Jak pisze, wszyscy czescy historycy literatury polskiej, zastanawiając się nad tym, jakie epoki w czeskich dziejach powinny być traktowane jako najważniejsze, zgodnie odpowiadają, że jest to epoka reformacji oraz doba odrodzenia narodowego. Jednocześnie oceniają analogiczne okresy w literaturze polskiej – humanizm i oświecenie – przez pryzmat własnej literatury, stąd oceny te bywają inne od tych, których dokonali polscy badacze.

Warto w tym miejscu odnotować, że wśród literaturoznawców w Czechach na przestrzeni lat zmieniały się poglądy na temat wpływu husytyzmu na rozwój humanizmu czeskiego, co w konsekwencji sprowadziło się do sporu o istnienie renesansu w tym kraju w ogóle. W najnowszych opracowaniach krytycznych autorzy wciąż powracają do tej problematyki, polemizują z wcześniejszymi teoriami i poszukują własnych rozwiązań. Uczeni są jednak zgodni co do tego, że renesans wystąpił w Czechach w ograniczonym zakresie na skutek m.in. pewnej izolacji od Zachodu, kulturowych zdobyczy husytyzmu, surowego religijno-moralistycznego w swym głównym nurcie charakteru kultury i obyczajowości czeskiej tamtych czasów. Stan ten miał odbicie w systemie literackim, dominowała tu twórczość naukowa i parenetyczna: kroniki, opisy podróży, dialogi, zwierciadła, traktaty polemiczne i apologetyczne. Poezję reprezentowała kancjonałowa pieśń religijna.

Z jednej strony Czesi wyprzedzali pewne tendencje europejskie (czeska reformacja przyczyniła się do wcześniejszego używania języka narodowego w piśmiennictwie religijnym, zanim do tego kraju przeniknęły pierwsze echa renesansu), z drugiej byli zdecydowanie bardziej konserwatywni, zakorzenieni we właściwym średniowieczu teocentryzmie, z trudem przyjmujący nowożytny prądy umysłowe, myśl filozoficzną, tematykę literatury czy środki artystycznego wyrazu.

Różnice kulturowe między Polską a Czechami w tym okresie są doskonale widoczne na przykładzie twórczości Bartłomieja Paprockiego – polskiego autora, który w roku 1588 emigrował na ziemię Korony Czeskiej. Pisarz wydał na obczyźnie przeróbki swoich wcześniejszych dzieł polskich, które zyskiwały tam nowy kształt. Z powodu odmiennego doświadczenia historycznego i rozwoju

kultury, która ukształtowała własny system genologiczny, forma poetycka polskich utworów na gruncie czeskim często bywała zastępowana prozą. Teksty pisane ku rozrywce, o zabarwieniu żartobliwym, rubaszne, zamieniały się w poważne traktaty religijno-dydaktyczne (zob. Koczur-Lejk, 2014).

Paprocki wydał też tłumaczenia 89 fraszek Jana Kochanowskiego. Jednak próba oddania atmosfery polskiego renesansu nie odniosła spodziewanego sukcesu literackiego. *Fraszki* nie wywarły większego wrażenia na czytelnikach czeskich. Według Krystyny Kardyni-Pelikánovej to nie system gatunkowy panujący ówczesnie w Czechach uniemożliwił zasymilowanie fraszek, ale ich świecka, nierzadko ludyczna tematyka tłumiła zainteresowanie nimi Czechów w dobie walk i sporów religijnych, w czasach kształtowania się purytańskiej kultury reformacyjnej. Nie było więc rzeczą przypadku, że z całej twórczości Kochanowskiego niezwykle zainteresowanie wzbudził jego hymn *Czego chcesz od nas, Panie za Twe hojne dary*, pozytywnie przyjęty przez literaturę – czy raczej kulturę – czeską. Przekładu dokonał Jan Amos Komenský, który zwrócił na niego uwagę w czasie swojego pobytu w Polsce, tam też przerobił go i włączył pod nazwą *O dobrodiních Božích* do kancjonału braci czeskich wydanego w 1659 roku w Amsterdamie, jednak bez oznaczenia autora (Kardyni-Pelikánová, 2005: 323–361).

Do zainteresowań badawczych profesor Kardyni-Pelikánovej należy translologia, której w omawianej książce poświęca ostatnią część. Autorka wychodzi od spostrzeżenia, że wszelka interpretacja nie ma charakteru ostatecznego i jest podmiotowo i historycznie uwarunkowana. Opiera się o ustalenia teoretyczne związane z problematyką konkretyzacji utworu literackiego oraz z zagadnieniami recepcji stworzonymi przez Romana Ingardena i Felixa Vodičkę, a także ich kontynuatorów i twórców, reprezentujących tzw. niemiecką szkołę estetyki recepcyjnej, szczególnie Hansa Roberta Jaussa. Autorka wyjaśnia, że w swoich analizach usiłuje odpowiedzieć na pytania: jaki był „horyzont oczekiwań” czeskich krytyków czy historyków literatury, przystępujących do omówienia poszczególnych dzieł lub całej twórczości polskich autorów, lub określonych wycinków albo całości dziejów polskiej literatury. A także – z jakim zbiorem przeświadczeń do tej pracy przystępowali (rozumienie gatunku, prądu literackiego), jak i dlaczego dane dzieło aktualizowali, jakie były, skąd się brały ich zmienne propozycje i interpretacje lekturowe oraz dlaczego dany utwór

lub autora wprowadzali do literatury czeskiej, jak go rozumieli, jaką pozycję w kulturze czeskiej mu wyznaczali. To samo dotyczy polskich dzieł. Kardyni-Pelikánova zwraca uwagę na czeskie akty przyswajania utworów polskich autorów. Kieruje zainteresowanie na treść dialogu toczonego się między polskim dziełem literackim a jego czeskim odbiorcą.

Profesor Kardyni-Pelikánova przypomina oświeceniowego pisarza, podróżnika i badacza Jana Potockiego w kontekście cennych prac dotyczących *Rękopisu znalezionej w Saragossie*, które wyszły spod pióra znakomitego czeskiego polonisty i komparatysty Karela Krejčego na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Na przykładzie tych prac usiłuje ukazać, jak badacz realizował swój projekt powiązania osiągnięć czeskiego strukturalizmu z genologiczną i historyczno-rozwojową analizą dzieła jako gatunku literackiego. Ponadto autorka szczegółowo omawia problematykę czeskich tłumaczeń Mickiewicza i Słowackiego, Reymonta i Gombrowicza.

Książka Profesor Krystyny Kardyni-Pelikánovej jest ważnym wkładem w studia porównawcze z zakresu literatury oraz kultury polskiej i czeskiej z ukazaniem ich wzajemnych różnic i podobieństw. Autorka zaskakuje bogactwem podejmowanej tematyki, którą znakomicie rozwija pod względem merytorycznym i metodologicznym. Rozległa wiedza filologiczna pozwala jej na formułowanie interesujących sądów i hipotez oraz polemikę z innymi badaczami. Łamiąc utrwalone stereotypy, profesor Kardyni-Pelikánová wprowadza czytelnika w świat kultury czeskiej wraz z jej mentalnością i duchowością. Książka z pewnością znajdzie uznanie zarówno wśród bohemistów, jak i polonistów. Może być źródłem inspiracji do podjęcia badań nad nowymi zagadnieniami, w tym dalszych konfrontacji obu literatur i odkrywania wzajemnych relacji między nimi oraz studiów translologicznych pod kątem rozważań, jak dany tekst funkcjonuje historycznie we własnej kulturze narodowej, a jak może być odbierany w kulturze, do której zostaje wprowadzony. A sama autorka wysuwa konkretny postulat badawczy, zwracając się bezpośrednio do komparatystów z prośbą o prześledzenie i wyjaśnienie rozwoju powieści wiejskiej w obu literaturach.

## Bibliografia

- Basaj, Mieczysław. „Uwagi o języku «Przygód dobrego wojaka Szejka»”. *Pamiętnik Słowiański* XXXIII (1983): 221–230.
- Czaplińska, Joanna. „Czeskie mistyfikacje (nie tylko) literackie jako czynnik kulturo- i kultotwórczy”. *Pamiętnik Słowiański* LIX (2009): 3–16.
- Damborský, Jiří. „Próba charakterystyki czeskiego języka mówionego”. *Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej* 11 (1972): 124–132.
- Daneš, František. „Příspěvek k poznání jazyka a slohu Haškových «Osudů dobrého vojáka Švejka»”. *Jazyk a text I. Výbor z lingvistického díla Františka Daneše. Část 2*. Praha, 1999. 455–468.
- Kaczorowski, Aleksander. *Europa z płaskostopiem*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2006.
- Kardyni-Pelikánová, Krystyna. „Čechy krásné, Čechy mé...”. *Czeska i polska literatura we wzajemnych interakcjach. Miscellanea literaturoznawcze: eseje, studia, szkice*. Brno: Wydawnictwo Masarykova univerzita, 2017.
- „Hospodská historka jako gatunek i tworzywo literackie”. *Pamiętnik Słowiański* XXXIII (1983): 203–219.
- „Marian Szykowski”. *Komparatistika, genologie, translologie: Krystyna Kardyni-Pelikánová [jubilejní sborník]*. Brno: Wydawnictwo Masarykova univerzita, 2000. 237–254.
- „Od Komenského do... Komenského. Trzy aspekty czeskich przekładów arcyhymnu Jana Kochanowskiego: filologiczny, wersologiczny, kulturowy”. W: *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu*. Pod red. Aliny Nowickiej-Jezowej i Marka Prejsa. Warszawa: Wydawnictwo Anta, 2005. 323–361.
- Koczur-Lejk, Klaudia. *Bartłomiej Paprocki – piśmiennictwo i przekład. W stronę kontrreformacji*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014.
- *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války Jaroslava Haška w polskich przekładach*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2006.
- Nováková, Ludmila. „K otázce nespisovných prvků v jazyce Haškova Švejka (protetické v-)”. *Slavica Pragensia* VIII (1966): 99–107.
- Pytlík, Radko. *Knihy o Švejkovi*. Praha: Wydawnictwo Panorma, 1983.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Pod red. Grzegorza Gazdy i Słowini Tyneckiej-Makowskiej. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2006.

Surosz, Mariusz. *Pepiki. Dramatyczne stulecie Czechów*. Warszawa: Wydawnictwo: W.A.B., 2010.

Szczygieł, Mariusz. *Gottland*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2006.

-----, *Zrób sobie raj*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2010.

## On Czech Cultural Identity, Mentality and Spirituality

### Summary

The article is an overview of the latest book by Professor Krystyna Kardyni-Pelikanová, a distinguished representative of Polish literary studies in the Czech Republic and an esteemed researcher of Polish-Czech literary relations. Her publication entitled „*Čechy krásné, Čechy mé...*”. *Czeska i polska literatura we wzajemnych interakcjach. Miscellanea literaturoznawcze: eseje, studia, szkice* (Brno 2017) contains works that were created at different times and were mostly published earlier. They are connected by the subject of identity. The author introduces the reader to the world of Czech culture along with its mentality and spirituality. She raises various issues, including problems of Czech literary mystifications, changes in the reading of Polish literature in the Czech Republic or the issue of various perceptions of literary creativity. She focuses her attention on the comparative project of Marian Szykowski. Furthermore, she resolves translation problems arising from mutual translations from both literatures. The book by Professor Kardyni-Pelikanová may be a precious source of inspiration for new scientific research.

**Keywords:** comparative literature, cultural identity, mentality, Polish literature, Czech literature

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, tożsamość kulturowa, mentalność, literatura polska, literatura czeska



VIII

Książki nadesłane

Sent Books





Janina Gesche  
Uniwersytet Sztokholmski

## Transgressionen im translatorischen Kontext

*Transgressionen im Spiegel der Übersetzung. Festschrift zum 70.*

*Geburtstag von Prof. Maria Krysztofiak-Kaszyńska*

Hrsg. Beate Sommerfeld / Karolina Kęsicka / Małgorzata Korycińska-  
-Wegner / Anna Fimiak-Chwiłkowska. Studien zur Germanistik,  
Skandinavistik und Übersetzungskultur. Bd. 15. Frankfurt am Main:  
Peter Lang, 2016. 262 S.

Der bereits 2016 erschienene Band *Transgressionen im Spiegel der Übersetzung. Festschrift zum 70. Geburtstag von Prof. Maria Krysztofiak-Kaszyńska* (Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur Bd. 15. Frankfurt am Main. Peter Lang) würdigt das Wirken einer Übersetzungs- und Literaturwissenschaftlerin, die mit ihren Beiträgen zur Germanistik, Skandinavistik, Komparatistik und Translationswissenschaft und nicht zuletzt mit ihren Übersetzungen weit über Poznań und Polen hinaus auch im Ausland Beachtung findet. Den inhaltlichen Schwerpunkt bilden ihre aktuellen Forschungsthemen, die sie – wie im Vorwort ausgeführt wird – begrifflich in der Formel „Kultur und Übersetzung als Transgressionen“ zusammenfasst (2016: 7). Die Herausgeber der Festschrift sind wissenschaftliche Mitarbeiterinnen am Lehrstuhl für Komparatistik und Theorie der literarischen Übersetzung am Institut für Germanistische Philologie der Universität Poznań, die Autoren der Beiträge sowohl polnische als auch ausländische Germanisten, Slavisten, Literatur-, Sprach- und Übersetzungswissenschaftler.

Erschienen ist das Buch im Peter Lang-Verlag. Es wird eingeleitet durch den Abschnitt *Transgressionen und Übersetzung – Vorwort der Herausgeberinnen* (7–14). Die ausgewählten Arbeiten sind fünf thematischen Bereichen zugeordnet. Drei davon entsprechen im wesentlichen den Literaturgattungen, zwei weitere enthalten übergeordnete, aber auch spezielle Fragestellungen, wobei das Hauptgewicht jeweils auf einzelnen Aspekten des Transgressionsbegriffes in dem betrachteten Umfeld liegt. Die Texte der ersten Gruppe (15–90) behandeln Transgressionen im Drama, der Fokus der zweiten Gruppe (91–127) liegt auf Überlegungen zum Kultur- und Wissenstransfer, die Aufsätze der dritten Gruppe (129–171) setzten sich mit dem medialen Aspekt übersetzerischer Transgressionen auseinander, während sich die vierte Gruppe (173–212) dem transgressiven Aspekt von Lyrik und Lyrikübersetzung widmet, die fünfte und letzte Gruppe schließlich (213–238) geht auf das transgressive Vermögen von Erzählprosa ein. Am Ende findet der Leser die *Bibliographie der Schriften von Prof. Dr. Maria Krysztofiak-Kaszyńska* (239–251), die kurzen Ergänzungen *Zu den AutorInnen* (253–255) und das *Namensregister* (257–262).

Der Beitrag, der den Band eröffnet, *Ein Fremdkörper übersetzt: Kaëtan Kazimirovič Pšechockij in Čechovs „Drama na ochote“ (Drama auf der Jagd) in polnischer, englischer und deutscher Wiedergabe* stammt von Brigitte Schultze (Mainz, Göttingen). Am Beispiel eines der frühen Texte Čechovs analysiert die Autorin die Überschreitungen auf der gattungspoetischen und semantischen Ebene (Levkievskaja, 2000) des Ausgangstextes sowie in den jeweiligen Übersetzungen des Werkes ins Polnische, Englische und Deutsche, die zum einen durch den Erwartungshorizont der jeweiligen Rezipienten und zum anderen durch die jeweils geltenden translatorischen Standards bedingt wurden.

Auch der Aufsatz von Rainer Kohlmayer (Mainz-Germersheim) *Charmannte Emanzen. Entdeckung bei der Übersetzung von Pierre Corneilles Jugendkomödien* bleibt im Bereich der Transgressionen im Drama. Den Gegenstand der Untersuchung bilden eigene Übersetzungen des Verfassers von Corneilles frühen Komödien, wobei Transgressionen zwischen Translatologie und übersetzerischer Praxis unter die Lupe genommen werden. Kohlmayer analysiert die Grenzüberschreitungen in Bezug auf die in Corneille-Texten enthaltene erotische Offenheit (Luhmann, 1982), die die gesellschaftlichen Normen der damaligen Zeit überschreitet. Betont wird dabei die emanzipatorische

Autonomie der Frauenfiguren, z. B. in der Ablehnung von Geldheirat und Bejahung einer individuellen Liebeswahl.

Die Autoren des folgenden Beitrags Ewa Makarczyk-Schuster und Karlheinz Schuster (Mainz) erörtern in ihrem Text *Persönlichkeitserweiterung und Identitätsverlust, Namenskundgabe und -übersetzung in Witkacy's Bühnenwelt* weitere Formen von Grenzüberschreitungen im Drama. Im Mittelpunkt stehen die sprechenden Namen in Witkacy's Bühnenstücken und ihren Übersetzungen ins Deutsche. Anhand von durchgeführten Analysen ergibt sich u. A. folgendes Bild – bei allen *dramatis personae*, unabhängig davon, ob sie auf der Bühne erscheinen oder versteckt bleiben, ob sie sich aktiv verhalten oder ausschließlich als schweigende Statisten präsentiert werden, ob sie einen Namen tragen oder namenlos bleiben, kommt es in vielerlei Hinsicht zu Grenzüberschreitungen in Bezug auf Persönlichkeitserweiterung oder -reduktion.

Als nächstes folgt Krzysztof A. Kuczyński (Łódź) Text *Max Pinkus und Gerhart Hauptmanns Dramolette über das Schicksal der Juden in der Zeit des Nationalsozialismus*. Bei Pinkus handelt es sich um einen Freund und Mäzen Hauptmanns, der zum Urbild einiger Gestalten in den Dramen *Die schwarze Maske* und *Vor Sonnenuntergang* wurde. 1937 widmete der Nobelpreisträger sein Dramolett *Die Finsternisse* ebenfalls Max Pinkus. Kuczyński zeichnet in seinem Beitrag die Entstehungsgeschichte von Hauptmanns Dramolett nach und schildert gleichzeitig, wie das persönliche Schicksal eines Einzelnen symbolhaft für das Schicksal der Juden in der Zeit des Nationalsozialismus steht. Das Überschreiten von Grenzen bezieht sich auf die Grenze zwischen dem privaten und öffentlichen Raum.

Die folgenden drei Aufsätze gehen inhaltlich auf die Problematik des Kultur- und Wissenstransfers ein. Den Ausgangspunkt für Radegundis Stolzes (Darmstadt) Überlegungen *Übersetzen und Grenzen des Wissens* bildet die hermeneutische Sicht (Schleiermacher, 1838/1977) auf die Transgressionen im Übersetzungsprozess. Eine Grundvoraussetzung für die Gestaltung eines Translates sieht die Verfasserin in der Beheimatung des Übersetzers in den entsprechenden Kulturen – im Regelfall einer eigenen und einer fremden. Stolze wirbt für die Notwendigkeit einer ständigen Erweiterung der fachlichen und kulturellen Kompetenz eines Übersetzers und somit für eine Überwindung der Grenzen des Wissens.

Peter Sandrini (Innsbruck) widmet seinen Beitrag *Sprach- oder Kultur-grenzen? Übersetzen für Regional- und Minderheitssprachen* der Problematik der Übersetzung in Regional- und Minderheitssprachen. Nach einer einleitenden Diskussion um die Termini *Minderheitssprache* und *Kultur* setzt sich der Autor mit der Besonderheit der Übersetzung von Rechts- und Verwaltungstexten im Kontext der regionalen Sprachminderheiten auseinander (Richter). In diesen speziellen Fällen, in denen Ausgangs- und Zieltext gleichen gesellschaftlichen Zielen untergeordnet werden, verliert die Überschreitung einer kulturellen Grenze an Bedeutung, sprachliche Grenzen werden jedoch weiterhin überschritten. Eine Kompetenz des Übersetzers, die über die Kenntnisse bilingualer oder bikultureller Individuen hinausgeht, erweist sich bei einer erfolgreicher translatorischen Arbeit nach Sandrini in allen mehrsprachigen Gesellschaften als unentbehrlich.

In ihrem Aufsatz *Das Seminar für Literaturübersetzer an der Hochschule Södertörn* hebt Teodorowicz-Helmann (Stockholm) die Bedeutung der Übersetzerausbildung und ihre grenzüberschreitende Reichweite hervor. Die Autorin präsentiert ein an der Hochschule Södertörn – einer Universitätsneugründung mit den Schwerpunkten Geistes- und Gesellschaftswissenschaft am Rande Stockholms – entwickeltes und praktisch umgesetztes Ausbildungskonzept für Literaturübersetzer. Dank unkonventioneller Lehrmethoden und einer im bereits im Hochschulkonzept geforderten, aber hier auch durchgesetzten Umsetzung von Theorie in Praxis war es möglich, eine junge Generation von Übersetzern auszubilden. Als äußerst fruchtbar erwies sich ein Seminar zum Thema Literaturtransfer zwischen Polen und Schweden. Bereits nach kurzer Zeit wurden literarische Werke direkt aus der Ausgangssprache Polnisch in die Zielsprache Schwedisch übertragen, was das Verfahren der indirekten Übersetzungen über eine dritte Sprache wie Deutsch, Englisch oder Französisch (wie es in Schweden jahrelang praktiziert wurde) ablösen soll.

Der Fokus der drei nun folgenden Texte liegt auf dem medialen Aspekt übersetzterischer Transgressionen (Nord). Czesława Schatte (Poznań) erforscht in ihrem Beitrag *Zu ausgewählten Problemen der Übersetzung von Texten der Anzeigenwerbung* das Spezifische an Übersetzungen kommerzieller multi-medialer Konstruktionen, in die Sprache, Bild, Farbe, Ton und der Faktor Exposition eingehen. Anhand untersuchter Beispiele zeigt die Verfasserin die

Verschiebbarkeit und freie Kombinierbarkeit der Strukturelemente von Werbetexten beim Übersetzen in mehrere Sprachen. Es stellt sich heraus, dass in manchen Fällen als Vorlage eine englische Übersetzung dient, auch wenn der Ausgangstext in einer anderen Sprache verfasst worden ist. Bei einem Translator wird dabei neben hervorragenden Sprach- und Sachkenntnissen sowie einem umfangreichen Wissen auch eine außergewöhnliche sprachliche Kreativität vorausgesetzt.

Ein spezielles Forschungsgebiet hat ein Beitrag von Karolina Kęsicka (Poznań) mit Titel *Dimensionen des Transgressiven in der Audiodeskription von Kunstwerken* zum Gegenstand. Hier geht es um akustische Bildbeschreibung. Die Audiodeskription als Translationsform besitzt, nach der Beitragsautorin, transgressive Eigenschaften. Bei der Audiodeskription von Kunstwerken kommt es zu verschiedenen Grenzüberschreitungen: intermedialen, intermodalen, intersemiotischen sowie rezeptionsbezogenen. Die in Kęsickas Text durchgeführten theoretischen Überlegungen (Wolf) weisen eindeutig darauf hin, dass das Audiodeskribieren eine kreative Tätigkeit mit breitem Anforderungsprofil ist, die im Allgemeinen auch ein fundiertes Fachwissen erfordert.

Auf das Problem der Audiodeskription bezieht sich auch der Aufsatz von Małgorzata Korycińska-Wegner (Poznań) *Der Voyeur auf der Leinwand. Ein Fall für den Audiodeskriptor*. Den Ausgangspunkt der Überlegungen bildet Krzysztof Kieślowskis „Ein kurzer Film über die Liebe“. Die Autorin geht der Frage nach, ob auch einem „blinden Zuschauer“ die voyeuristische Perspektive unter Verwendung von Audiodeskription nahe gebracht werden kann. Ausgehend von der Annahme, dass eine von Filmemachern kreierte Welt mithilfe von Techniken der Audiodeskription auch ausschließlich auf akustischem Wege kreiert und vermittelt werden kann, ergäbe sich dann die Intensität der Erlebnisse für den Empfänger vorwiegend aus der ästhetischen Sensibilität und der Kulturkompetenz eines Audiodeskriptors.

Den transgressiven Aspekt von Lyrik und Lyrikübersetzungen diskutieren die Autoren der folgenden drei Beiträge. Katarzyna Lukas und Andrzej Kałny (Gdańsk) setzen sich in ihrem Text *Bolesław Leśmians poetische Transgressionen mit Blick auf deutsche Übersetzungen von Karl Dedecius* mit Grenzüberschreitungen in ausgewählten Gedichten des Lyrikers auseinander (Chojnowski). Die Autoren erörtern die Bereiche des Motivs der Metamorphose, die Transgression

von Gedichten im performativen Sinne sowie poetische Dichtersprache. Die Untersuchung umfasst eine textinterne und metatextuelle Ebene. Dabei wird die Wiedergabe poetischer Grenzüberschreitungen in der Zielsprache Deutsch analysiert.

Im Mittelpunkt der Erwägungen von Beate Sommerfeld (Poznań) stehen dichterische Transgressionen in der Lyrik von Friederike Mayröcker. Inspiriert von dem von Wolfgang Iser entwickelten Emergenz-Konzept (Iser) diskutiert Sommerfeld in ihrem Text „*Ich denke in langsamen Blitzen...*“ – *Lyrikübersetzung als emergenter Vorgang am Beispiel des Gedichts ‚5. Brandenburgisches Konzert‘ von Friederike Mayröcker und seiner polnischen Übersetzung von Ryszard Wojnakowski* die Möglichkeiten der Nachbildung intratextueller und intramedialer Bezüge im polnischen Translat von Mayröckers Gedicht. Die Analyse zeigt, dass in der polnischen Übersetzung die transgressive Reichweite nicht herausgearbeitet werden kann und folglich nur „eine Teilmenge des Textpotenzials aktualisiert werden“ kann.

Der Frage, welche Faktoren zur Entstehung eines Literaturkanons im Ausland beitragen, geht Anna Fimiak-Chwiłkowska (Poznań) in ihrem Beitrag *Dichtung als private Angelegenheit. Zum Dialog zwischen dem Dichter und seinem(n) Übersetzer(n)* nach. Am Beispiel zweier deutscher Übersetzer polnischer Dichtung – Karl Dedecius und Henryk Bereska – wird gezeigt, dass persönliche Kontakte, wie Bekanntschaft oder Freundschaft zwischen Dichter und Übersetzer, sehr oft für die Auswahl der Texte von Bedeutung sind. Als Nachweise gibt Fimiak-Chwiłkowska neben Briefwechseln auch Gedichte polnischer Lyriker an, die Übersetzern gewidmet sind. Auch hier finden Transgressionen als Grenzüberschreitungen statt.

Die beiden abschließenden Texte des Bandes exponieren das transgressive Vermögen von Erzählprosa. Małgorzata Jokiel (Opole) veranschaulicht in ihrem Beitrag *Dimensionen der Transgression in Szczepan Twardochs ‚Morfina‘* die im Roman enthaltenen ästhetischen, moralischen, räumlichen und sprachlichen Überschreitungen (Ehlers), die auch in der deutschen Übersetzung von Olaf Kühl weitgehend gewahrt bleiben. Am Ende einer durchgeführten Analyse stellt sich heraus, dass die Mehrsprachigkeit in Twardochs Text – die hauptsächlich im Wechsel zwischen Deutsch und Polnisch in der Figurenrede besteht und die

den geschilderten Ereignissen Glaubwürdigkeit verleiht – ein unüberwindbares Hindernis für eine Übersetzung darstellt.

Maciej Drynda (Poznań) thematisiert in seinem Beitrag *Zwischen humanem Körpergedächtnis und dem Wahrnehmungsfeld einer Menschmaschine: David Wagners transplantiertes „Leben“* die transgressiven Möglichkeiten von Literatur. Anhand des zum Teil autobiographischen Romans Wagners diskutiert Drynda existenzielle und ethische Fragen, denen im Hintergrund eine unheilbare Krankheit zugrunde liegt (Wiebicke). Die ständig wechselnden Grenzen des Humanen werden aus einer literaturwissenschaftlichen und philosophischen Sicht erörtert. Eine Organtransplantation gibt Anlass zu Fragen nach dem Wesen der Identität.

Für den Band *Transgressionen im Spiegel der Übersetzung* hat man sich bewusst enge Grenzen gesetzt. Den thematischen Rahmen bildet allein der Transgressionsbegriff im Kontext translatorischer Fragestellungen, der sauber eingeführt und anhand einer Vielzahl repräsentativer Textstellen exemplarisch veranschaulicht und abgehandelt wird. Dem Leser wird ein breites Spektrum transgressiver Dimensionen angeboten, wobei komplexere Aspekte des Begriffes berücksichtigt und dargestellt werden. Insgesamt wird eine erstaunliche Vielfalt methodischer Vorgehensweisen präsentiert – in Übersetzungen von literarischen Texten jeder Gattung, im Kultur- und Wissenstransfer sowie im medialen Raum von Text und Bild. Zusätzlich – und auch dies gehört mit Sicherheit zu den Vorgaben – haben sich die Herausgeberinnen auf Beiträge konzentriert, die den aktuellen Stand der Forschung eines wesentlichen Fachgebietes der Gewürdigten abdecken, was eine hohe wissenschaftliche Qualität garantiert. In Anbetracht der Fülle des dargebotenen Materials, der unterschiedlichen Themen und Ansätze sowie der unterschiedlichen Sichtweisen der Autoren sollte der Leser einen soliden Einblick in die behandelnde Problematik erhalten. Es bleibt zu hoffen, dass der Band eine Lücke füllt und sowohl in der Fachwelt als auch bei Studenten der Übersetzungswissenschaft sowie allen an dieser Thematik Interessierten auf reges Interesse stößt. Die Voraussetzung dafür erfüllt er reichlich.

## Bibliographie

- Chojnowski, Przemysław. *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens. Eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius*. Berlin: Frank & Timme Verlag, 2005.
- Ehlers, Monika. *Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist – Stifter – Poe*. Bielefeld: transcript, 2007
- Iser, Wolfgang. *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*. Hrsg. Alexander Schmitz. Konstanz: University Press, 2013.
- Levkievskaja, Elena E. „Stereotip poljaka v russkoj literature XIX–XX vekov“. *Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polaków. Poljaki glazami russkich – russkie glazami poljakow. Zbiór studiów*. Red. Roman Bobryk, Jerzy Faryno. Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 2000. 251–262.
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- Nord, Christiane. *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen, Basel: UTB für Wissenschaft Francke, 1993.
- Richter, Dagmar. „Ansprüche‘ der Minderheit auf Einsprachigkeit im Spannungsfeld des Minderheitenschutzes – Nationale und internationale Rechtslage“. *Sprachenvielfalt und Kulturfrieden. Sprachminderheit – Einsprachigkeit – Mehrsprachigkeit: Probleme und Chancen sprachlicher Vielfalt*. Hrsg. Georges Lüdi, Kurt Seelmann, Beat Sitter-Liver. Fribourg, Stuttgart: Academic Press / Kohlhammer, 2008. 253–293.
- Schleiermacher, Friedrich D. E. *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*. Hrsg. Manfred Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1838/1977.
- Wiebicke, Jürgen. *Dürfen wir so bleiben, wie wir sind? Gegen die Perfektionierung des Menschen – eine philosophische Intervention*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2013.
- Wolf, Werner. „Intermedialität: ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“. *Literaturwissenschaft intermedial – interdisziplinär*. Hrsg. Herbert Foltinek, Christoph Leitgeb. Wien: VÖAW Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002. 163–193.



## **Transgressions in the Context of Translation**

### **Summary**

The present article on translational transgressions is a review of the volume *Transgressionen im Spiegel der Übersetzung*, a festschrift on the occasion of the 70th birthday of Maria Krzysztofiak-Kaszyńska, professor of German and Danish literature at Adam Mickiewicz University in Poznań. It comprises a collection of texts written by former doctoral students as well as colleagues of the scholar on the theory of translation in general and transgressions in particular, thus covering the main topics of her field of study and her research. All contributions are published in German. They represent a variety of different approaches and perspectives, which in condensed form document the current status of this rapidly developing academic field comprehensively and well. The entire volume can thus serve as an introduction.

**Keywords:** comparative literature, transgression, literary translation, cultural transfer, reception of translated literary texts, audio description

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, transgresja, przekład literacki, transfer kulturowy, recepcja przekładu literackiego, audiodeskrypcja



## Noty o autorach

**Justyna Bucknall-Hołyńska**, dr – adiunkt Zakładu Kulturoznawstwa i Komparatystryki 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). Email: justynaholynska@gmail.com.

**Marina Camboni**, prof. – specialist on American Literature and Director of the PhD Program in Comparative Literature at the University of Macerata. She has published extensively on Whitman, including *Utopia in the Present Tense: Walt Whitman and the Language of the New World* (1992), and *Walt Whitman e la lingua del mondo nuovo* (2004); on transatlantic Modernism (*Networking Women: Subjects, Places, Links Europe-America, 1890–1839. Towards a Rewriting of Cultural History* 2004) and on H.D., including *H.D.'s Poetry 'the meanings that words hide'* (2003), and *H.D. La donna che divenne il suo nome* (2007). She has translated H.D.'s *Trilogy* (1993) and co-edited *Translating America: The Circulation of Narratives, Commodities, and Ideas Across the Atlantic* (2011). She served as president of the Italian Association of North American Studies for the term 2007–2010. She is the founder and Honorary President of the Center for Italian American Studies, University of Macerata; co-founder of the Transatlantic Walt Whitman Association (TWWA); and co-founder of the Italian-American Studies Network. Email: marinacamboni44@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 Karla Dedeciusa). Redaktor naukowej edycji listów Karla Dedeciusa i Czesława Miłosza (Łódź, 2011). Przygotował książkę: *Liminalność i bycie pomiędzy w twórczości Petera/Piotra Lachmna*. 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, w latach 2001–2003 – naukowym opiekunem Archiwum Karla Dedeciusa w Collegium Polonicum w Słubicach. Był 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. Email: chojnowskip@yahoo.de.

**Mieczysław Dąbrowski**, prof. – profesor zwyczajny w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Polonista i komparatysta. Opublikował m.in. *Swój/Obcy/Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej* (2001); *Komparatystyka dyskursu / Dyskurs komparatystyki* (2009); *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne* (2011); *Tekst międzykulturowy. O przemianach literatury emigracyjnej* (2016). Zredagował liczne prace zbiorowe, m.in. *Lektury płci. Polskie (kon)teksty* (2008) i *Komparatystyka dla humanistów. Podręcznik akademicki* (2011). Interesuje go modernizm i postmodernizm, komparatystyka kulturowa, literatura mniejszości. Email: m.dabrowski@uw.edu.pl.

**Anna Dżabagina**, mgr – doktorantka w Instytucie Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki UW. Laureatka III edycji programu Diamentowy Grant (MNiSW), w ramach którego realizuje projekt „Polsko-niemiecka twórczość i recepcja Eleonory Kalkowskiej (1883–1937)”. Opracowała edycję krytyczną debiutanckiego zbioru opowiadań Kalkowskiej (*Głód życia*, Gdańsk, 2016). Publikowała w „Pamiętniku Literackim”, „Przeglądzie Humanistycznym” i tomach zbiorowych. Współpracowała z projektem „Archiwum kobiet: piszące”, realizowanym w Instytucie Badań Literackich PAN. Naukowo interesuje się przede wszystkim literaturą przełomu XIX i XX wieku i krytyką feministyczną. Email: a.dzhabagina@student.uw.edu.pl.

**Dorothy Figuera**, prof. – holds graduate degrees in the history of religion and theology from Paris and Harvard and a Ph.D from the University of Chicago in Comparative Literature. She is currently a Distinguished Research Professor in Comparative Literature at the University of Georgia. Her scholarly interests include religion and literature, translation theory, exoticism, myth theory, and Jesuit narratives. She is the author of *Translating the Orient* (1991), *The Exotic: A Decadent Quest* (1994), *Aryans, Jews, and Brahmins* (2002), *Otherwise Occupied: Theories and Pedagogies of Alterity* (2008), and *The Hermeneutics of Suspicion* (2015). She edited *La Production de l'Autre* (1999), *Cybernetic Ghosts* (2004), co-edited (with Marc Maufort) *Theatres in the Round: Multi-Ethnic, Indigenous, and Intertextual Dialogues in Drama* (2011) and *Literary Cultures and Translation: New Aspects of Comparative Literature* (2017) co-edited (with Chandra

Mohan). She has served as the editor of *The Comparatist* (2008–2011) and of *Recherche Littéraire/Literary Research*. She has written numerous scholarly articles and presented many academic papers. She is the Honorary President of the International Comparative Literature Association, and has served in the past on the boards of the American Comparative Literature Association and the Southern Comparative Literature Association. She is currently on the Board of the Indian Comparative Literature Association. She has held fellowships from the American Institute for Indian Studies, Fulbright Foundation and the NEH. She has been a visiting professor at the Jagiellonian University, the University of Macerata, the University of Lille (France), IGNOU (New Delhi), Jadavpur University (Kolkata), and the University of Tartu (Estonia). Email: [figueira@uga.edu](mailto:figueira@uga.edu).

**Natalia Gendaj-Hernik**, dr – magister filologii polskiej Uniwersytetu Szczecińskiego i filologii hiszpańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 2017 roku obroniła na Uniwersytecie Szczecińskim pracę doktorską *Buenos Aires. Argentyna. Ameryka Południowa. Witold Gombrowicz wobec dyskursu południowoamerykańskiego*. Publikowała m.in. w „Roczniku Komparatystycznym” i „Poznańskich Studiach Polonistycznych”. Email: [natalia.gendaj@hotmail.com](mailto:natalia.gendaj@hotmail.com).

**Janina Gesche**, dr – docent, pracownik naukowy Instytutu Języków i Literatur Słowiańskich Uniwersytetu Sztokholmskiego. Rozprawa doktorska: *Aus zweierlei Perspektiven... Zur Rezeption der Danziger Trilogie von Günter Grass in Polen und Schweden in den Jahren 1958–1990* (2003). Współredaktor i współautor tomów: *Przekraczanie granic / Gränsöverskridande* (2006), *Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura (e)migracyjna w Berlinie i Sztokholmie po roku 1981* (2013), *Polska literatura migracyjna w Szwecji po roku 1989. Wybrane tematy i utwory* (2017). Autorka kilkudziesięciu artykułów na temat niemieckojęzycznej literatury XX i XXI wieku, polsko-niemiecko-szwedzkich kontaktów literackich, krytyki i komparatystyki literackiej, przekładu literackiego. Email: [janina\\_gesche@yahoo.se](mailto:janina_gesche@yahoo.se).

**Marta Kaźmierczak**, dr – rusycystka, anglistka, przekładoznawca, adiunkt w Instytucie Lingwistyki Stosowanej UW. Zainteresowania badawcze: przekład literacki – szczególnie jego aspekty kulturowe – intersemiotyczność oraz zagadnienia recepcji (m.in. parateksty wydawnicze). Autorka monografii *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana* (Warszawa, 2012), rozpraw dotyczących tłumaczenia Leśmiana, Miłosza, Lermontowa, Tolkienu, Akunina, literatury dziecięcej i znaku jako problemu przekładu, a także haseł translatologicznych w internetowej encyklopedii tematycznej *Sensualność w kulturze polskiej* (IBL PAN), w tym dotyczących polisemiotyczności w perspektywie tłumaczeniowej. Email: [mkazmierczak@uw.edu.pl](mailto:mkazmierczak@uw.edu.pl).

**Klaudia Koczur-Lejck**, dr hab. – bohemistka, absolwentka Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Pracuje w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Szczecińskiego. Jest autorką dwóch monografii i wielu artykułów poświęconych literaturze czeskiej i językowi czeskiemu, a także współautorką *Polsko-czesko-rosyjsko-ukraińskiego słownika pojęć literackich*, realizowanego w ramach grantu Ministerstwa Nauki i Informatyzacji. Zainteresowania badawcze: czeska proza parenetyczna XVI i XVII wieku, najstarsze kontakty literackie polsko-czeskie, historia, teoria i praktyka przekładu kulturowo nacechowanego materiału językowego na język genetycznie bliski. Email: klaudia.koczur@usz.edu.pl.

**Katarzyna Kucia**, mgr – ukończyła studia komparatystyczne na Wydziale Polonistyki UJ. 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. Email: katarzyna.kucia@gmail.com.

**S Satish Kumar**, MA – a doctoral candidate and graduate teaching assistant in the Comparative Literature Department at the University of Georgia. His doctoral work seeks to examine the place of the Other in present-day literary and humanistic scholarship, while also interrogating the ethical underpinnings and implications such engagements with alterity pose both within and beyond academic settings. Kumar's research focus includes African and South Asian literatures and cultures, Ethnic-American literatures, world literatures, moral philosophy, and Comparative Literature methodology. Email: anahata.sk@uga.edu.

**Agnieszka Pietryka**, mgr – absolwentka filologii polskiej na Wydziale Filologicznym oraz studiów licencjackich italianistyka z elementami studiów nad chrześcijaństwem na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Doktorantka w Zakładzie Kulturoznawstwa i Komparatystyki. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą recepcji Machiavellego w Polsce. Email: agnieszkapietryka1983@gmail.com.

**Marta Skwara**, prof. – kierownik Zakładu Kulturoznawstwa i Komparatystyki w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Szczecińskim, członek Zarządu Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej, redaktor naczelna „Rocznika Komparatystycznego”. Autorka ośmiu monografii (w tym dwóch współautorskich) i ponad osiemdziesięciu artykułów poświęconych różnym aspektom komparatystyki i translatoologii kulturowej, zwłaszcza europejskiemu i transatlantyckiemu romantyzmowi i modernizmowi. Na rozwój swoich prac o literaturze polskiej w kontekstach świato-

wych otrzymała m.in. stypendia Fundacji Kościuszkowskiej oraz Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta. W 2007 i 2010 roku zdobyła granty NCNu, których wynikiem były monografie: „*Polski Whitman*”. *O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej* (2010) oraz *Polskie serie przekładowe wierszy Walta Whitmana* (2014). Obecnie pracuje nad amerykańską wersją swoich książek o Whitmanie (w ramach grantu NPRH) oraz nad monografią poświęconą europejskim korzeniom i związkom literatury polskiej. Email: martaskw@univ.szczecin.pl.

**Paulina Subocz**, mgr – filolog polski, literaturoznawca, od 2016 r. doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego. Współautorka książki *Nadkolory i nadarmaty*. Schulz, Mueller, Blecher (Lublin, 2017). Publikowała m.in. w czasopismach „Topos”, „Metafora”. Píše rozprawę doktorską na temat poezji Jana Polkowskiego. W swoich badaniach literackich zajmuje się relacjami pomiędzy sztuką a literaturą; zainteresowania badawcze obejmują także literaturę XX i XXI wieku. Email: paulisubocz@gmail.com.

**Anna Ślósarz**, dr hab. – profesor Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Pracuje w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych w Instytucie Filologii Polskiej. Kierownik Zespołu Badań Technologii Multimedialnych, Zdalnych i Mobilnych w Edukacji, Skarbnik Polskiego Towarzystwa Edukacji Medialnej 2012–2017, Członek Zespołu Redakcyjnego „International Journal of Research in E-learning”, Rektorskiej Komisji ds. Zdalnych Form Kształcenia, Kierunkowy Koordynator ds. Polskich Ram Kwalifikacji. Autorka książek: *Lektury licealne a kino komercyjne* (2001), *Media w służbie polonisty* (2008), *Ideologiczne matryce. Lektury a ich konteksty. Postkomunistyczna Polska – postkolonialna Australia* (2013), *Interpretanty lektur: produkty medialnego przemysłu. Multimedialne moduły tematyczne jako dydaktyczny instrument* (2018). Email: anna.slosarz@up.krakow.pl.

**Katia Vandenborre**, dr – absolwentka slawistyki na Wolnym Uniwersytecie w Brukseli (Université Libre de Bruxelles, ULB), posiadaczka doktoratu cotutelle na ULB i na Uniwersytecie Warszawskim, pracownik naukowy FNRS (chargée de recherche auprès du Fond National de la Recherche Scientifique) i wykładowca na Wydziale Tłumaczenia, Literatury i Komunikacji Wolnego Uniwersytetu w Brukseli w latach 2013–2017. Zainteresowania naukowe: literatura polska XX wieku, baśń literacka, kulturowe związki między Polską i Belgią, wpływ Maurycego Maeterlincka na literaturę polską, projekt wydawniczy Jakuba Mortkowicza, polska szkoła reportażu, filmowe adaptacje polskich utworów literackich. Autorka licznych artykułów z wymienionych obszarów, jej praca doktorska poświęcona polskiej baśni literackiej ukazała się w formie książkowej pt. *Le conte dans la littérature polonaise du 20<sup>e</sup> siècle* (2017) w Wydawnictwie Classiques Garnier. Email: katiavandenborre@hotmail.com.

**Dorota Vincůrková**, mgr – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Zainteresowania badawcze: literatura staropolska (w tym problematyka oralności „tekstów” dawnych), literatura europejska XVIII oraz pierwszej połowy XIX wieku (szczególnie tzw. literatura gotycka), polsko-czeskie związki literackie, popkultura lat 60. XX wieku. Email: dorota.michalska@gmail.com.

**Agata Zawiszewska**, dr hab. – pracuje w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku w Instytucie Polonistyki, Kulturoznawstwa i Dziennikarstwa Uniwersytetu Szczecińskiego; badaczka historii polskiego czasopiśmiennictwa społeczno-kulturalnego i literatury pisanej przez kobiety; autorka monografii: *Recepcja literatury rosyjskiej na łamach „Wiadomości Literackich” (1924–1939)* (Szczecin, 2005), *Zachód w oczach liberalistów. Literatura niemiecka, francuska i angielska na łamach „Wiadomości Literackich” (1924–1939)* (Szczecin, 2006), *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej* (Szczecin, 2010), *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze na początku XX wieku* (Szczecin, 2015), „Ster” pod redakcją Pauliny Kuczalskiej-Reinschmit. *Lwów 1895–1897 (z antologią i bibliografią zawartości)* (Szczecin, 2017). Email: a.zawiszewska@gmail.com.