Rocznik Komparatystyczny
Comparative Yearbook
Komparatistisches Jahrbuch

9 (2018)

Szczecin 2018

Rada Naukowa
prof. dr hab. Dalibor Blažina, prof. dr hab. Mieczysław Dąbrowski,
prof. dr hab. Andrzej Hejmej, prof. dr hab. Ulrike Jekutsch, prof. dr hab. Marta Skwara,
prof. dr hab. Lech Sokół, prof. dr Dorota Walczak-Delanois,
dr hab. Bożena Zaboklicka prof. de la Universitat de Barcelona

Redaktor naczelna
prof. dr hab. Marta Skwara

Zastępca redaktor naczelnej
dr Beata Zawadka

Sekretarz Redakcji
mgr Agnieszka Pietryka

Recenzenci
prof. dr hab. Monika Adamczyk-Garbowska (UMCS),
prof. dr Mario Corona (Università degli studi di Bergamo),
prof. dr Dorothy Figueira (University of Georgia),
prof. dr Ulrike Jekutsch (Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald),
dr hab. Zbigniew Kadłubek prof. UŚ, prof. dr hab. Danuta Knysz-Tomaszewska (UW),
prof. dr Dorota Walczak-Delanois (ULB), dr hab. Artur Żywiołek (UJD)

Redaktorzy językowi
mgr Joanna Sygit (język polski)
mgr Diana Pokora (język angielski)
prof. dr Ulrike Jekutsch (język niemiecki)

Korektor
Anna Ciciak

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

Bieżące numery czasopisma dostępne są w Internecie: https://wnus.edu.pl/rk/pl/issues
Numery archiwalne: http://www.us.szc.pl/main.php/Rocznik%20komparatystyczny

Wersja papierowa jest wersją pierwotną

Czasopismo jest indeksowane w bazach:
The Central and Eastern European Online Library (CEEOL), www.ceeol.com
EBSCO, www.ebsco.com
ERIH Plus, https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus
oraz w BazHum, http://bazhum.muzhp.pl

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2018

ISSN 2081-8718

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU SZCZECIŃSKIEGO

Nakład 68 egz. Ark. wyd. 17,0. Ark. druk. 19,6. Format A5

Spis treści
Contents

I

Jak porównywać
How to compare
Wie vergleichen

Franco Moretti przełożyła Ewa Rajewska
Wzorce a interpretacja 9

S Satish Kumar
Otherwise than Epistemology 25

II

Intermedialność
Intermediality
Intermedialität

Grażyna Barbara Szewczyk
Das Wort und das Bild. Peter Weiss' künstlerische Visionen
in seiner frühen Prosa 49

Iwona Puchalska
Poetic Musicology among Musical Discourses:
The Poet as a Listener 61

Dorota Kulczycka
Tożsamość zmediatyzowana – iluzja filmowa i procesy deziluzji
w prozie Jakuba Żulczyka 81

III

Imagologia – polskość – mit
Imagology – Polishness – myth
Imagologie – Polentum – Mythos

John A. Merchant

Anthony Bukoski – An Outpost of Polishness 103

Dorota Heck

Mit dzieciństwa – mit początku.
Grenadier-król i Dziecko przez ptaka przyniesione
Andrzeja Kijowskiego (1928–1985) w świetle mitoanalizy 119

IV

Przekład
Translation
Übersetzung

Dong Yang

The Art of Double-Betrayal, or What Comparatists Can Learn
from Translators 131

Caterina Bernardini

On Rendering Wildness: Choices and Strategies
for Translating John Muir's Essays into Italian 151

Magdalena Ruta

(Nie)obecny w przekładzie – (nie)obecny w pamięci?
Refleksje na temat najnowszych przekładów na język polski
poezji Eliasza Rajzmana, szczecińskiego twórcy w języku jidysz 165

Tomasz Nierychły

Domysły na temat jednej biografii.
Dzień dobry, mistrzu Armanda Lanoux 187

V

Sentymentalizm
Sentimentalism
Senitmentalismus

Teresa Kostkiewiczowa

Sentymentalizm – sielanka – długie trwanie.
O nawiązaniach do sentymentalnych podstaw gatunku
w poezji XX wieku 205

Katarzyna Janus

Wędrowni lirnicy i ich czułe pieśni: *Legenda o Matce Bożej i zbóju*
oraz *Niesamowite zdarzenie. Panna żywcem pochowana* [...] 221

Krzysztof Czajkowski

O dwóch paradygmatach sentymentalizmu
w twórczości eseistycznej Adama Zagajewskiego:
(*Solidarność i samotność, Dwa miasta*) 241

Barbara Szargot

Sentymentalny Profesor. Ślady lektury w listach przyrodnika 253

Adam Regiewicz

Sentymentalizm a kultura repetycji.
Rola nawiązań muzycznych w polskiej literaturze najnowszej 267

Maciej Szargot

Sentymentalizm w piosence 289

Noty o autorach 309

I

Jak porównywać

How to compare

Wie vergleichen

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-01

Franco Moretti
Stanford University

Przełożyła Ewa Rajewska
Uniwersytet im Adama Mickiewicza
ORCID 000-0002-8561-0638

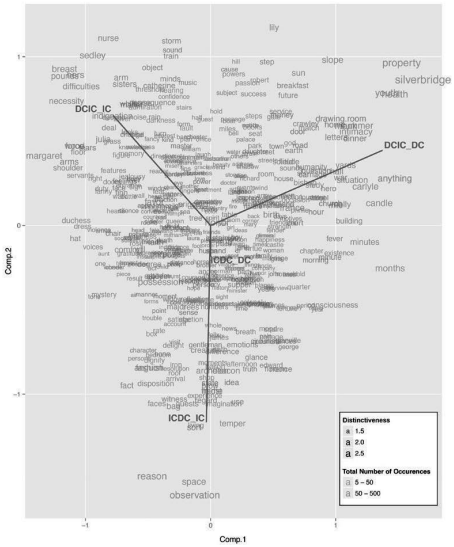
Wzorce a interpretacja*

1. Abstrakcja

Jedno jest pewne: digitalizacja kompletnie przeobraziła archiwum literatury. Badacze tacy jak ja pracowali dawniej nad kilkoma setkami dziewiętnastowiecznych powieści, dziś bierzemy już pod uwagę tysiące, a jutro – setki tysięcy dzieł literackich. Musiało to, rzecz jasna, poważnie wpłynąć nie tylko na historię literatury (zob. Algee-Hewitt i in., 2016), lecz także na metodologię badań, ponieważ kiedy badamy korpus złożony nie z dwustu, ale z dwustu tysięcy powieści, nie robimy w zasadzie tego samego, tylko na tysiąc razy większą skalę – robimy coś zupełnie innego. Nowa skala zmienia naszą relację z przedmiotem badań, w rzeczy samej zaś z m i e n i a p r z e d m i o t b a d a ń. „Te wszystkie przedmioty, które badają dzisiaj historycy, to przedmioty rekonstruowane. [N]ikt ich nigdy nie widział i nikt nigdy nie mógł ich widzieć", napisał kiedyś Krzysztof Pomian, „[ponieważ] nie ma[ją] żadnego odpowiednika w życiowym doświadczeniu" (Pomian: 42).

To prawda. Nikt nie dysponuje przeżytym doświadczeniem zmiany demograficznej ani wskaźnika alfabetyzacji, ani też – rysunku 1.1.

* Tekst oryginalny: *Patterns and Interpretation*. Stanford Literary Lab. Pamphlet 15, 2017.



Distinctiveness – współczynnik wyrazistości; total number of occurrences – liczba użyć słowa.

Rysunek 1.1. „Przedmioty nieposiadające odpowiednika w życiowym doświadczeniu"
Źródło: Allison i in.

Powyższy graf wyjaśnię już za moment, teraz zaś chciałbym powiedzieć tylko tyle, że tak właśnie wygląda literatura w nowej przestrzeni laboratoriów literackich. To wciąż są powieści, ale spreparowane do badań w sposób zrywający wszelkie związki z przeżytym doświadczeniem literatury. Oglądanie sztuki, słuchanie wiersza, czytanie powieści – to przeżyte, k o n k r e t n e doświadczenie literatury. Rysunek 1.1 to czysta abstrakcja. Wybiera on pewne elementy powieściowe, wydobywa je z kontekstu i przedstawia w zupełnie innej kombinacji. W tym akurat przypadku przedstawienie to opiera się na analizie głównego komponentu, którym może być tendencja, mapa, graf odległości – lub wiele innych rzeczy. Ale wszystkie są równie abstrakcyjne. Właśnie to – obok nagłego rozrostu archiwum i zapewne z nawet bardziej dalekosiężnymi konsekwencjami – stanowi największą innowację oferowaną przez literaturoznawstwo komputacyjne [*computational criticism*]: r e d e f i n i c j a l i t e r a t u r y, u p r z y w i l e j o w u j ą c a t e j e j c e c h y, k t ó r e m o ż n a ł a t w o w y a b s t r a h o w a ć, a w i ę c i z a p r o g r a m o w a ć. W tym sensie algorytmy zmieniły nie tylko t o, co

badamy, ale i j a k te badania prowadzimy. Pomyślmy o czytaniu. Przez stulecia czytanie było niezbędne, aby móc zrozumieć literaturę. W świetle rysunku 1.1 czytanie staje się zbędne. Kompletnie.

Nie chciałbym zostać źle zrozumiany: nie chodzi o to, że powinniśmy przestać czytać książki – czytanie to jedna z największych życiowych przyjemności, rezygnować z niego byłoby szaleństwem. Sednem sprawy nie jest jednak czytanie, a p r z e j ś c i e p o m i ę d z y c z y t a n i e m a (s z c z e g ó l n e g o r o d z a j u) w i e d z ą. Czytam książki, ale kiedy prowadzę badania w Stanford Literary Lab, to nie one są podstawą mojej pracy. Podstawą są korpusy – liczące w idealnym przypadku właśnie te 200 000 powieści. Tutaj znów rozmiar ma znaczenie, ponieważ korpus to bynajmniej nie „to samo co tekst, tylko większy" (Tognini Bonelli: 19). Tekst to „przypadek komunikacji": został przez kogoś napisany w określonych okolicznościach, aby przekazać określone znaczenie. Korpusów nikt nie pisze, one nie są „przypadkami komunikacji" – w ogóle nie są przypadkami, to sztuczne twory zaprojektowane przez badacza. Zadaniem tekstu jest komunikować, „mówić" do nas. Korpusy do nas nie mówią; krótko mówiąc, k o r p u s y n i e k o m u n i k u j ą ż a d n e g o z n a c z e n i a w o g ó l n i e p r z y j ę t y m s e n s i e t e g o s ł o w a[1].

Tymczasem znaczenie nie jest po prostu jedną z rzeczy, które badają literaturoznawcy – to rzecz sama. I to właśnie stanowi największe wyzwanie rzucane literaturoznawstwu przez badania komputacyjne: myśląc o literaturze, odsuwasz znaczenie na bok. Ale jest to także największe wyzwanie dla samych badań komputacyjnych: pozbywasz się znaczenia, a zamiast niego zajmujesz się – no właśnie, czym? Na rysunku 1.1 mamy rozczłonkowane zdanie – „Yet when he arrived at Stone Court he could not see the change in Raffles without a shock", „Kiedy jednak przyjechał do Stone Court, przeżył szok na widok zmiany, jaka zaszła w Rafflesie" (Eliot: 311) – które, gdy je napotykamy w *Middlemarch* George Eliot, uruchamia łańcuch zdarzeń, wplątujących jednego z głównych bohaterów we współspowodowanie śmierci. Bardzo znaczące zdanie. Z całej jego wagi na rysunku 1.1 nie widać nic. To właśnie tracimy, decydując się na podejście komputacyjne. A co zyskujemy?

---

[1] Nie jest to po prawdzie literaturoznawcze ujęcie znaczenia; silny związek pomiędzy znaczeniem, kontekstem i użyciem cechuje raczej prace antropologów takich jak Geertz, albo historyków myśli politycznej jak Skinner i Pocock.

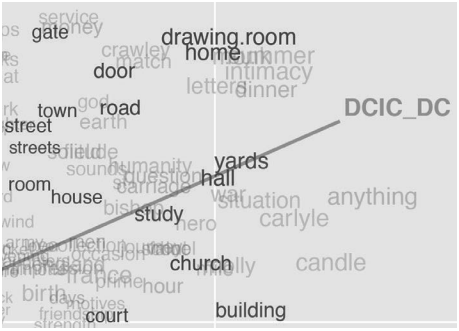
Rysunek 1.1 jest elementem badań nad stylistyką zdań dziewiętnastowiecznych powieści, w ramach których w pewnym momencie porównywaliśmy zdania złożone o pierwszym członie nadrzędnym, a drugim podrzędnym („Otworzyłem drzwi, gdy tylko wybrzmiał dzwonek", w skrócie ZNZP), z takimi, których szyk był odwrotny („Gdy tylko wybrzmiał dzwonek, otworzyłem drzwi", w skrócie ZPZN) (Allison i in.: zwł. 5–10). Szczególnie interesował nas typ drugi, ponieważ konstrukcja, która zaczyna się od zdania podrzędnego, nie może się ot tak zakończyć (Gdy tylko wybrzmiał dzwonek… i co?) – ona musi się rozwijać, jej szyk jest bardzo n a r r a c y j n y. Otóż chcieliśmy się dowiedzieć, czym ten typ zdania złożonego różni się od typu pierwszego, i to nie tylko pod względem porządku syntaktycznego, ale także zawartości semantycznej. Rozczłonkowaliśmy więc te zdania i podzieliliśmy je na cztery klasy członów[2], policzyliśmy ich najbardziej wyraziste słowa i użyliśmy narzędzia do analizy głównego komponentu, żeby zobrazować rezultaty. Rysunek 1.1 wieńczy dzieło: cztery klasy członów są reprezentowane przez fioletowe wektory, otoczone rzeczownikami, które najlepiej je charakteryzują; kolor słów wskazuje ich bezwzględną częstotliwość, ich wielkość – statystyczną wyrazistość, a słuszna odległość między członami oznacza, że składnia i semantyka rzeczywiście idą w parze. No dobrze. I co?

2. Wzorce

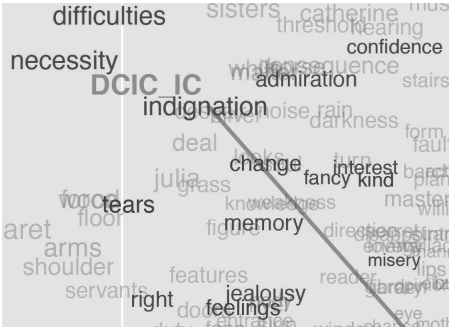
Oto, co zrobiliśmy – i co większość badaczy literatury zrobiłaby w tych okolicznościach: zaczęliśmy szukać śladów jakiejś szczególnej konfiguracji. I udało się – w prawym górnym kwadrancie, wokół członu podrzędnego w konstrukcji zdanie podrzędne – zdanie nadrzędne dojrzeliśmy skupisko powiązanych słów:

[2] By posłużyć się już przywołanym przykładem, cztery klasy członów i ich skróty przedstawiają się następująco: „*Otworzyłem drzwi*, gdy tylko wybrzmiał dzwonek" – zdanie nadrzędne w konstrukcji ICDC [ZNZP], czyli ICDC_IC [ZNZP_ZN]; „Otworzyłem drzwi, *gdy tylko wybrzmiał dzwonek*" – zdanie podrzędne w konstrukcji ICDC [ZNZP], czyli ICDC_DC [ZNZP_ZP]; „Gdy tylko wybrzmiał dzwonek, *otworzyłem drzwi*" – zdanie nadrzędne w konstrukcji DCIC [ZPZN], czyli DCIC_IC [ZPZN_ZN]; „*Gdy tylko wybrzmiał dzwonek*, otworzyłem drzwi" – zdanie podrzędne w konstrukcji DCIC [ZPZN], czyli DCIC_DC [ZPZN_ZP].

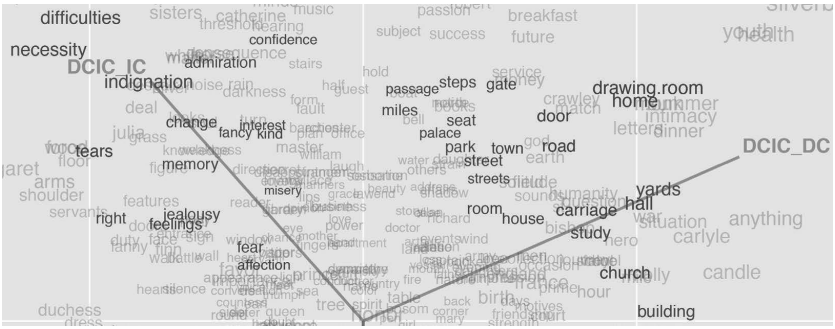
'drawing room' [salon], 'home' [dom], 'house' [dom mieszkalny], 'door' [drzwi], 'hall' [hol], 'church' [kościoł'], 'building' [budynek], 'gate' [brama], 'town' [miasteczko], 'road' [droga], 'street' [ulica], 'palace' [pałac], 'yards' [podwórza], 'slope' [zbocze] i 'park' (rysunek 2.1). A w lewym górnym kwadrancie, wokół członu nadrzędnego w tej samej konstrukcji składniowej, wykrystalizowało się nam inne, ale równie spójne skupisko: 'feelings' [uczucia], 'jealousy' [zazdrość], 'indig nation' [oburzenie], 'despair' [rozpacz], 'admiration' [podziw], 'fancy' [upodobanie], 'interest' [zainteresowanie], 'memory' [pamięć] i 'tears' [łzy] (rysunek 2.2). Tak oto pośród czegoś, co wyglądało jak chaos, wyłonił się wzorzec (rysunek 2.3). Odsuwamy znaczenie na bok i czym je zastępujemy?, zapytałem przed chwilą. Właśnie tym: rozpoznawaniem wzorców.



Rysunek 2.1. Zdania podrzędne i ich główne skupisko znaczeniowe



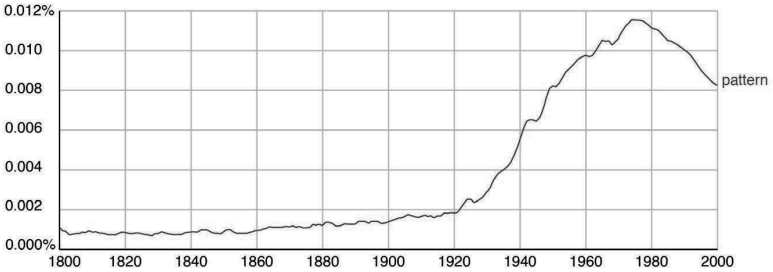
Rysunek 2.2. Zdania nadrzędne i ich główne skupisko znaczeniowe



Rysunek 2.3. Wyłania się wzór

Wzorzec [*pattern*] – słowo-klucz naszych czasów; w niniejszym tekście pojawia się 37 razy. Ale co dokładnie oznacza? Z pewnością nie to samo, co znaczyło, gdy weszło do języka angielskiego. 'Pattern', wywiedziony z francuskiego 'patron' – mocodawca, właściciel, szef – początkowo oznaczał, jak nas objaśnia *Oxford English Dictionary*, „coś ukształtowanego lub zaprojektowanego jako model, według którego można wykonać dany przedmiot" (1324 r.), „prototyp lub model do naśladowania" (ok. 1450 r.), „przykład, wzór, zwłaszcza uznawany za charakterystyczny, reprezentatywny lub wybitny" (1555 r.). A więc u początków 'pattern' stanowił pojęcie n o r m a t y w n e: ludzie tworzyli wzorce, a następnie narzucali je światu. Później jednak, mniej więcej przed stu laty, zdarzył się zwrot o 180 stopni: przestaliśmy przedstawiać wzorce światu, a zaczęliśmy je tam znajdować. 'Pattern' zyskał byt empiryczny, niezależny, jako „regularna, poznawalna rozumowo forma lub sekwencja, dająca się wyodrębnić w określonych działaniach lub sytuacjach, zwłaszcza taka, na której można oprzeć przewidywania kolejnych lub przyszłych zdarzeń" (1883 r.); „układ bądź związek pewnych czynników, zwłaszcza taki, który wskazuje bądź implikuje leżący u ich podstaw proces przyczynowy inny niż przypadek" (1900 r.)[3]. I tak się składa, że to właśnie wtedy, gdy objawiły się te „obiektywne" cechy, częstotliwość użycia słowa 'pattern' gwałtownie wzrosła (rys. 2.4).

[3] W nowym znaczeniu tego słowa wcześniej obecny element subiektywny nie zniknął całkiem, skurczył się jednak do podrzędnej funkcji „rozpoznawania", która wymaga przecież pewnej dozy subiektywności przy wyprowadzaniu („wyodrębnianiu", jak w definicji z 1883 roku) wzorca z jego kontekstu; nie ma już mowy o narzucaniu wzorca światu, jak to było wcześniej.



Rysunek 2.4. Słowo 'pattern' w języku angielskim, 1800–2000
Źródło: Google Books Ngram Viewer [dostęp: 21.04.2016].

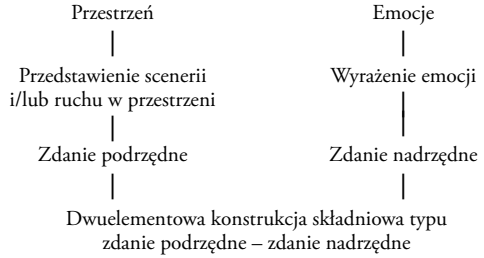
Wzorzec jako „związek pewnych czynników" – na przykład taki, jaki odkryliśmy między semantyką a składnią w trakcie naszych badań nad zdaniem. Jako korelacja [*correlation*] – kolejne słowo-klucz naszych czasów. Przed kilku laty Chris Anderson, redaktor naczelny magazynu „Wired", użył go, aby ogłosić, że „metody naukowe stały się przestarzałe":

> Naukowców kształci się w przekonaniu, że korelacja to nie przyczynowość, że […] trzeba rozumieć mechanizmy leżące u podstaw ich obu – łączący je model. Ale w konfrontacji z zalewem danych takie podejście do uprawiania nauki […] staje się przestarzałe. […] Petabajty danych uprawniają nas, żeby powiedzieć: „Korelacja wystarczy". […] Korelacja zastępuje przyczynowość, a nauka może się rozwijać nawet bez spójnych modeli, jednolitych teorii czy wręcz bez jakichkolwiek mechanicystycznych wyjaśnień.
>
> (Anderson)

To cudowne oświadczenie – bez najmniejszego skrępowania wyraża ambiwalentny stosunek do wiedzy, charakterystyczny dla naszych czasów. Korelacje – tak, byle bez żadnych teorii, modeli, bez choćby wyjaśnień. Wiedza bez wyjaśnień? To taki sam antyintelektualizm, jak ten wygenerowany przez rewolucję przemysłową dwa wieki temu – i z tych samych powodów: owszem, wiedza jest dobra – by wprawić maszyny w ruch. Kropka. Wiedza przydatna, jak nazywali ją wiktorianie; inżynierowie, nie naukowcy. To samo dzieje się dziś w Dolinie Krzemowej, tym eldorado inżynierów, w którym Anderson świetnie się w międzyczasie odnalazł jako producent dronów.

Rozpoznawanie wzorców nie jest bynajmniej sprawą błahą; to rzecz ważna – jako punkt wyjścia. Lecz to, co naprawdę ważne, to właśnie wszystkie te rzeczy, które Anderson uznał za przestarzałe: wskazywanie podstawowych mechanizmów, ustalanie przyczynowości, wyjaśnianie, czym właściwie są wzorce i jak działają. To zaś wymaga, przynajmniej na początku, dalszego zagłębiania się w abstrakcje. Jeśli obraz na rysunku 1.1 wydawał się abstrakcyjny, był, no cóż, abstrakcyjny jeszcze za mało. Musimy teraz wziąć wszystkie te 'home' i 'door', i 'road', wszystkie 'tears' i 'jealousy' oraz 'fancy' z rysunków 2.2 i 2.3 i zredukować je do związku czysto formalnego: przestrzeń w członach podrzędnych – emocje w nadrzędnych (rys. 2.5).

Oto kilka przykładów tej abstrakcyjnej struktury, wypożyczonych z korpusu badań projektu *Style at the Scale of the Sentence*: „Gdy Peter dostrzegł wioskę, wydał okrzyk radości" (Radcliffe); „Kiedy nadszedł dzień mojego powrotu do tego miejsca przemocy, moje przerażenie sięgnęło zenitu" (Dickens); „Gdy Deronda spotkał na schodach Gwendolen i Grandcourta, był bardzo zaabsorbowany własnymi myślami" (Eliot); „Kiedy jednak przyjechał do Stone Court, przeżył szok na widok zmiany, jaka zaszła w Rafflesie" (Eliot).



Rysunek 2.5. Forma fundująca wzorzec

Od chaosu danych na rysunku 1.1 przez krystalizację wzorców na rysunkach 2.1–2.3 do klarownej formy rysunku 2.5. Destylacja. I nie jest to tylko proces epistemologicznego klarowania – to także odkrycie faktycznego mechanizmu przyczynowego. Jeśli wśród danych zarysowuje się jakiś wzorzec, dzieje się tak dlatego, ponieważ podściela go powtarzająca się po wielokroć forma. Napisałem już kiedyś, że forma jest

powtarzalnym elementem literatury[4] – a wzorzec to nic innego, jak ta repetycja. Terminy przestrzenne powtarzają się w członach podrzędnych, emocjonalne – w nadrzędnych, aż w końcu zauważamy, co się dzieje: dostrzegamy – „rozpoznajemy" – wzorzec. Lecz to, co widzimy, jest tylko cieniem formy z rysunku 2.5. W z o r c e t o c i e n i e f o r m k ł a d ą c e s i ę n a d a n y c h. Trzeba pojąć formę – albo zostać z pustymi rękami.

3. Interpretacja

Korelacja występująca między słowami 'home' i 'road' a zdaniem zależnym jest – użyję tu słowa, przed którym wzdraga się współczesne literaturoznawstwo – f a k t e m: znaczy to, że każde badanie tych członów odnajdzie tę samą liczbę 'homes' i 'roads', jaką znaleźliśmy my[5]. Lecz to, że słowa te tworzą skupisko znaczeniowe, a skupisko to oznacza „przestrzeń" – to już nie fakty, lecz i n t e r p r e t a c j e. Ktoś inny mógłby ustawić 'home' i 'road' w opozycji, jako „wnętrze" i „zewnętrze", ja zdecydowałem się stworzyć z nich skupisko jako z dwóch różnych rodzajów „przestrzeni". Tutaj subiektywne decyzje znów zaznaczają się wyraźnie – grają dominującą rolę. Algorytmy generują wprawdzie nowe fakty, lecz ich interpretacja nadal opiera się na innej tradycji hermeneutycznej.

Rozpocząłem ten prospekt od stwierdzenia, że literaturoznawstwo komputacyjne zastępuje znaczenie wzorcami; teraz interpretuję wzorce na podstawie znaczenia słów. Nie uważam jednak, że to sprzeczność; terminu „znaczenie" można użyć na (przynajmniej) dwa różne sposoby. Interpretując wzorce wyłaniające się na rysunkach 2.1–2.3, odwoływałem się do „słownikowego" znaczenia słów, które Friedrich Schleiermacher, ojciec współczesnej hermeneutyki, zwykł określać terminem *Bedeutung*; wcześniej zaś, przedstawiając teksty

[4] Zob. *The Slaughterhouse of Literature* (2000), przedrukowany w mojej książce *Distant Reading* (2013).

[5] To fakt, gdyż jest intersubiektywny, ale także w sensie *factum*: ponieważ korelacja, którą znaleźliśmy, nie była nam „dana", lecz stanowiła rezultat całego szeregu działań: wyselekcjonowania specyficznych zdań, podzielenia ich na człony, ustalenia ich najbardziej wyrazistych słów, decyzji, żeby skupić się na rzeczownikach, wyboru progu ilościowego, a następnie analizy głównego komponentu… Każdy, kto powtórzy ten szereg działań, uzyska te same wyniki – ale same działania zostały podyktowane przez określone i subiektywne zainteresowania badawcze

jako przypadki komunikacji, odwoływałem się do znaczenia w określonym kontekście, które Schleiermacher zwykł określać terminem *Sinn*[6]. Możliwym anglojęzycznym tłumaczeniem słowa *Sinn* jest 'significance' [ważność, waga], które deleguje „znaczenie" [*meaning*] do bardziej abstrakcyjnego użycia słownikowego; w zbliżony sposób funkcjonują włoskie 'senso' i 'significato', a podobne pary istnieją także w innych językach. Chodzi jednak nie o to, jakich terminów używamy, ale o to, że nasz namysł nad znaczeniem może obrać dwa zupełnie różne kierunki: znaczenie słownikowe lub znaczenie kontekstowe, cały ogół albo „dane stwierdzenie", jak pisze Schleiermacher, definiując „reguły sztuki interpretacji" (Schleiermacher: 111).

Wymagania stawiane przez Schleiermachera przed tą dziedziną są powszechnie znane, ale są tak cudownie bezwstydne, że nie oprę się pokusie zacytowania: „Zadanie [interpretacji] wypadnie określić następująco: Zrozumieć tekst zrazu tak dobrze, potem zaś – jeszcze lepiej niż jego autor" (Schleiermacher: 112). To jest, nawiasem mówiąc, jedyne usprawiedliwienie istnienia badaczy literatury: bez nas zapanowałaby ciemność – na szczęście jesteśmy i rozumiemy literaturę lepiej niż jej autorzy. Ale dlaczego rozumiemy ją lepiej? Tutaj najwyraźniej widać błysk Schleiermacherowskiego geniuszu: powodem nie jest bynajmniej nasza przewaga w postaci wiedzy; jest nim nasza i g n o r a n c j a: „nie mamy żadnej bezpośredniej wiedzy, co działo się w umyśle autora", toteż jesteśmy zmuszeni „wziąć pod uwagę wiele rzeczy, których [autor] mógł być nieświadom". Autor wie wiele rzeczy, o których, by tak rzec, nie wie, że je wie; interpretator może je poznać tylko wtedy, gdy wyrazi je *explicite* – na tym właśnie polega zrozumienie tekstu „lepiej niż jego autor". Wszystko to bardzo pięknie, ale jest i duża przeszkoda dla badań ilościowych i komputacyjnych: dla Schleiermachera cel tego typu interpretacji polega na zrozumieniu i n d y w i d u a l n y c h t e k s t ó w w i c h „ i n d y w i d u a l n o ś c i "[7] oraz w odniesieniu do „intencji" (jakkolwiek by ją zdefiniować) autora. Tymczasem w przypadku korpusów tekstów nie sposób mówić ani o indywidualności, ani o intencji. No i?

---

[6] „To, co słowo ma znaczyć »samo w sobie«, określam mianem »znaczenia« [*Bedeutung*], to zaś, co ma znaczyć w określonym kontekście – jego »sensem« [*Sinn*]" (Schleiermacher: 117).

[7] „Interpretacja techniczna: Język i jego moc determinująca znikają i wydają się tylko organem danej osoby, służącym jej indywidualności" (Schleiermacher: 161).

Dlaczego interpretacja jest w ogóle konieczna? Ze względu na „wiele rzeczy", które autor „wie", ale pozostawia *implicite*. A dlaczego autor tak czyni? Tego Schleiermacher nie mówi, możemy jednak snuć domysły: dlatego, ponieważ są to rzeczy, które pozyskał w d z i a ł a n i u, a nie dzięki eksplicytnej deklaracyjnej wiedzy. Raczej *know-how* niż *know-that*; to praktyki i konwencje, które były szeroko rozpowszechnione w świecie autora. I to interpretator musi „wziąć pod uwagę" – nie skrywane indywidualne tajemnice, lecz zwyczaje, które były społecznie wszechobecne i niczym skradziony list z noweli Poego umykały uwadze właśnie ze względu na fakt, że były na widoku. Innymi słowy, tym, co odzyskuje interpretator, jest e l e m e n t s p o ł e c z n y w e w n ą t r z i n d y w i d u a l n e g o d z i e ł a.

W tym punkcie cel Schleiermacherowskiego projektu i środki niezbędne, by go osiągnąć, zdają się rozmijać. Celem jest zrozumienie indywidualnego tekstu, środkiem – eksplicytacja praktyk społecznych. Te drugie są konieczne dla powodzenia całego hermeneutycznego przedsięwzięcia, ale w sposób czysto instrumentalny; same w sobie nie są interesujące. Tutaj literaturoznawstwo komputacyjne ewidentnie odwraca hierarchię: dla nas konwencje liczą się bardziej niż indywidualny tekst, liczą się j a k o t a k i e, a nie poprzez to, jak działają w hermeneutycznym projekcie. Rozdźwięk jest więc wyraźny. Zarazem w pewnym sensie naszą pracę można postrzegać jako d o p e ł n i e n i e hermeneutyki, ponieważ „abstrakcyjne przedmioty", jakie stwarza komputacja – przedmioty, których nikt nie doświadcza bezpośrednio, a jednak wszyscy wiemy, jak je uwzględnić – są dokładnie tym, co hermeneutyka chciałaby podnieść na poziom świadomości. Moglibyśmy przyswoić sobie Schleiermacherowskie motto: hermeneutyka kwantytatywna jest sztuką rozumienia konwencji – form, gatunków, stylów, praktyk – lepiej niż się to kiedykolwiek udało współczesnym im społeczeństwom[8].

[8] Oczywiście badania nad konwencjami nie są wynalazkiem literaturoznawstwa komputacyjnego; teoria gatunków literackich i stylistyka istnieją od niepamiętnych czasów. Lecz nasze abstrakcyjne obiekty są wreszcie doskonałymi przedmiotami tego rodzaju badań – w każdym razie lepszymi niż ich poprzednicy. Pozwalają na przejście od „myślenia w kategoriach typu" do „myślenia w kategoriach populacji", by uciec się do terminów Ernsta Mayra. Innymi słowy, tym, co osiągnęliśmy, jest stworzenie odpowiednich warunków do badań dla tego, co jak dotąd pozostawało głównie teoriami spekulatywnymi.

4. Forma, historia, wyjaśnienie

Ale o tym więcej na końcu, teraz zaś cofnijmy się szybko do rysunku 2.5. Między przestrzenią a emocjami nie ma żadnego logicznego związku, dlaczego więc się zrymowały i tak często występują w parze? Jak zawsze, gdy w grę wchodzi forma, wyjaśnienia należy szukać w historii. Otóż około roku 1800, gdy procesy narodowotwórcze i wczesna faza uprzemysłowienia zaczęły gwałtownie przeobrażać europejską geografię, powieściopisarze przestali uważać przestrzeń za tylko „pojemnik" na powieść – rodzaj „pudełka", w którym zdarzenia rozgrywają się same – i zamienili ją w siłę, która zdarzenia aktywnie k s z t a ł t u j e: „demoniczną" moc *milieu*, jak ujął to Auerbach w *Mimesis*. Przestrzeń społeczna zmieniła się tak bardzo, że przestrzeń literacka nie mogła pozostać niezmieniona. Podobnie z emocjami: mniej więcej w tym samym czasie ich wyrażanie na scenie i zapisanej karcie skręciło w stronę „retoryki nadmiaru", co, jak to pokazał Peter Brooks w swojej *Melodramatic Imagination*, było główną symboliczną konsekwencją Rewolucji Francuskiej.

Dlaczego przestrzeń i emocje? Ponieważ tak pierwszej, jak i drugich dotknęła gorączka ówczesnych wydarzeń i połączenie ich w mikrojednostce o postaci dwuelementowej konstrukcji składniowej było sposobem na wprowadzenie pewnej jedności w doświadczenie historyczne. Tak właśnie z a w s z e działa forma: wybiera pewne elementy danej rzeczywistości, łączy je i tworzy m o d e l tej rzeczywistości. Przestrzeń stała się tak potężna, że wytwarza zdarzenia – a napięcie emocjonalne samo jest jednym z najbardziej znaczących zdarzeń ludzkiej egzystencji: o tym mówi struktura tego zdania. Wydaje się, że wszystko zaczęło się od powieści gotyckich, w których przestrzeń i emocje były nadzwyczajne i nierozerwalnie złączone: zamki i groza, lochy i szaleństwo, groty i rozpacz… Zupełnie nieprzekonujące. A jednak raz ustanowiony związek można funkcjonalizować na nowo, w nieskończoność – (forma, ten powtarzalny element w literaturze!) – i dopasowywać go do zmieniających się potrzeb epoki. Pierwsze były powieści historyczne, w których przestrzeń wewnętrznych peryferii stworzyła azyl dla wielkich namiętności wygnanych ze współczesnego świata; potem nadszedł czas metropolii oraz ich osobliwych przypadłości (Paryż i ambicja, Londyn i ekscentryczność, Petersburg i radykalizm, Madryt i szaleństwo), a następnie prowincji i śmiertelnych zagrożeń współczesnej

nudy; wspaniałe naturalistyczne cykle powieściowe ostatniego ćwierćwiecza XIX wieku obdarzały tragicznym znaczeniem określone krainy (Sycylia Vergi, Wessex Hardy'ego). W każdym pokoleniu związek przestrzeń–emocje ulegał redefinicji, przyporządkowując określoną dykcję państwa narodowego innej reakcji na współczesne życie. Chronotopy wysycone emocjami. Nic dziwnego, że pisarze tak często wracali do struktury z rysunku 2.5[9].

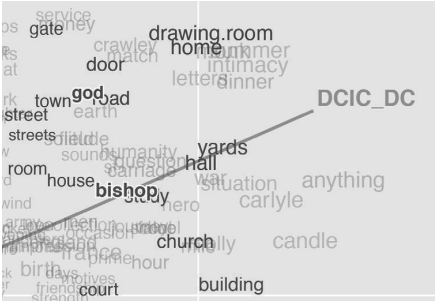
To, rzecz jasna, szalony skrót, chciałem jednak choćby naszkicować, jak rozpoznawanie formy podścielającej wzorzec pozwala nam połączyć oddzielne historyczne dane w jednym wyjaśnieniu. Niniejszy prospekt rozpocząłem, odchodząc od przeżytego doświadczenia literatury w stronę abstrakcji; forma jawi się tutaj zarówno jako sam szczyt tego procesu, jak i jego punkt zwrotny, pozwalający z m i e n i ć k i e r u n e k o 1 8 0 s t o p n i i wrócić od abstrakcji do historii literatury. Forma funkcjonuje tu podobnie jak koncept typu idealnego według Maxa Webera: „konstrukcja myślowa", której „nie sposób odnaleźć w rzeczywistości empirycznej", ale gdy już się ją stworzy, można jej używać do porównywania z rzeczywistością i do pomiaru rzeczywistości (Weber: 89, 99). Dokładnie tak powinniśmy myśleć o formie literackiej – jak o konstrukcji myślowej, której j a k o t a k i e j nigdy nie odnajdziemy w indywidualnych dziełach, ale której możemy użyć do „pomiaru" ich wzajemnych związków. Forma n i g d y nie objaśni pojedynczego tekstu, ale jako j e d y n a może objaśnić ich cały szereg.

5. Szum

A jednak powrót do „rzeczywistości empirycznej", by użyć terminu Webera, może się dokonać nawet na kilka sposobów. Zapytajmy samych siebie: dlaczego w ogóle poszukujemy wzorców – i czemu tak się cieszymy, gdy je znajdujemy? Ponieważ ujawniają one pewien porządek, a my p r a g n i e m y porządku, zwłaszcza gdy stykamy się z gigantycznym zalewem danych. „To nie przypadkiem

[9] Jeśli ten scenariusz jest prawdziwy, związek przestrzeń – emocje powinien się utrzymywać przez całe dziewiętnaste stulecie, podczas gdy jego specyficzne skupiska znaczeniowe winny się zmieniać mniej więcej co pokolenie. Niestety, korpus tekstów był zbyt mały, żeby sprawdzić tę prognozę, która w związku z tym jak na razie pozostaje hipotezą.

»filologiczne koło« zostało odkryte przez teologa" – pisał Leo Spitzer, wielki prekursor badań komputacyjnych – „teologa, który zwykł nadawać harmonię temu, co wewnętrznie niezgodne, odnajdywać piękno Boga w tym świecie" (Spitzer: 202; wyróżnienie F.M.). Piękno Boga w tym świecie: porządek w najwyższym możliwym sensie. Sęk w tym, że we wzorcach nie ma piękna Boga. I być nie może, ponieważ wzorce leżą w pół drogi między dwoma dziedzinami – chaosu danych empirycznych i klarowności konceptualnej formy – które są zbyt „niezgodne", by je naprawdę „zharmonizować". Wzorce są w stanie połączyć je swego rodzaju mostem, u w i d a c z n i a j ą c f o r m ę p o ś r ó d d a n y c h, i owszem, to jest coś na kształt cudu. Ale tylko na kształt: w samym środku skupiska przestrzennego, ze słowami 'town', 'road' i 'door', odnajdujemy bowiem… boga ['god'] (a trochę niżej są jeszcze: 'bishop' [biskup], jak również 'sounds' [dźwięki], 'questions' [pytania], 'match' [odpowiednik], 'hero' [bohater], 'letter' [list] etc. – rys. 5.1).



Rysunek 5.1. Wzorce istnieją, lecz nie są doskonałe

Wzorzec istnieje naprawdę, lecz nie jest dokonały: jego granice są nieszczelne, a jego przestrzeń pełna niezharmonizowanej niezgodności. Powstaje pytanie, co z tą niezgodnością zrobić?

Z punktu widzenia logiki badań niezgodność – zaburzenie, chaos, szum; nie chodzi o nazwy – jest zasadniczo przeszkodą, którą musimy nauczyć się ignorować: aby „zobaczyć" wzorzec przestrzeń–emocje, musimy zamknąć oczy na boga, biskupa i spółkę. Oni tam są; my wiemy, że oni tam są, ale na nich nie patrzymy. Mamy klapy na oczach, by użyć świetnej metafory Webera z *Science as*

Vocation. Ale kiedy już dostrzeżemy wzorzec, możemy te klapy zdjąć – a wtedy nie można nie zauważyć, jak m a ł y jest ten nasz spłachetek porządku. Forma jest wszędzie otoczona szumem: to istny malstrom semantycznych możliwości, które wirują wokół, nie krystalizując się nawet w stabilne struktury. Nieprzyjęte konwencje. Chybione style. Szum. A gdybyśmy tak właśnie ten szum u c z y n i l i p r z e d m i o t e m w i e d z y? Nie przeszkodą w interpretowaniu, ale jego celem. Czym stałaby się interpretacja – jaka byłaby h e r m e n e u t y k a s z u m u? Oto ostateczne wyzwanie rzucone teorii literatury przez digitalizację. Tradycyjna interpretacja, raz usunąwszy szum z horyzontu badań, nabyła praw, by już zawsze trzymać go na dystans. Lecz sojusz algorytmów i archiwum nieustannie stawia nam ten szum przed oczyma, i znowu, i kolejny raz, i jeszcze. „[…D]otąd, / Gdy mózg wypływał z czaszki, człowiek konał / Nieodwołalnie. Dziś natomiast trup […] / Wstaje […]!" (Shakespeare: 85). Badania komputacyjne przywracają do życia wszystkich Banków wymordowanych w procesie literackiej selekcji. Przemówić do tych duchów będzie naszym zadaniem.

Bibliografia

Algee-Hewitt, Mark, Sarah Allison, Marissa Gemma, Ryan Heuser, Franco Moretti, Hannah Walser. *Canon/Archive. Large-scale Dynamics in the Literary Field*. Stanford Literary Lab. Pamphlet 11, 2016. https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet11.pdf [dostęp: 11.12.2018].

Anderson, Chris. *The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete*. http://archive.wired.com/science/discoveries/magazine/16-07/pb_theory/ [dostęp: 11.12.2018].

Allison, Sarah, Marissa Gemma, Ryan Heuser, Franco Moretti, Amir Tevel, Irena Yamboliev. *Style at the Scale of the Sentence*. Stanford Literary Lab. Pamphlet 5, 2013. https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet5.pdf [dostęp: 11.12.2018].

Eliot, George. *Miasteczko Middlemarch*. Tłum. Anna Przedpełska-Trzeciakowska. T. 2. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2005.

Moretti, Franco. „The Slaughterhouse of Literature". *Distant Reading*. London: Verso, 2013. 63–90.

Pomian, Krzysztof. *Porządek czasu*. Tłum. Tomasz Stróżyński. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2014.

Schleiermacher, Friedrich. *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts*. Red. Heinz Kimmerle. Missoula, Montana: Scholars Press, 1977.

Shakespeare, William. *Makbet*. Tłum. Stanisław Barańczak. Kraków: Znak, 1998.

Spitzer, Leo. „Językoznawstwo a historia literatury". Tłum. Maria Renata Mayenowa. Karl Vossler, Leo Spitzer. *Studia stylistyczne*. Red. Maria Renata Mayenowa, Ryszard Handke. Warszawa: PIW, 1972.

Tognini Bonelli, Elena. „Theoretical Overview of the Evolution of Corpus Linguistics". *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. Red. Anne O'Keeffe, Michael McCarthy. New York: Routledge, 2010.

Weber, Max. „*Obiektywność* poznania w naukach społecznych". Tłum. Mirosław Skwieciński. *Problemy socjologii wiedzy*. Red. Andrzej Chmielecki i in. Warszawa: PWN, 1985.

Patterns and Interpretation

Summary

More like a manifesto than a regular paper, this article diagnoses the situation of literary criticism in the era of digitalization, when the aim of research is studying corpora of 200 000 novels with the use of algorithms. Reading is not in dispensable to the understanding of literature any more, proclaims the author. Yet computational criticism also has its limitations – and they are thoroughly discussed here.

Keywords: comparative literature, novel, pattern, interpretation, computational criticism, Franco Moretti, pamphlets

Słowa kluczowe: literatura porównawcza, powieść, wzorzec, interpretacja, badania komputacyjne, Franco Moretti, prospekty

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-02

S Satish Kumar
University of Georgia
ORCID: 0000-0002-4920-5272

Otherwise than Epistemology

1

Contemplating *Orientalism* a quarter of a century after its publication, Edward Said wrote in a preface to the 25th anniversary edition of what continues to be his most popular book, "But there is a difference between knowledge of other peoples and other times that is the result of understanding, compassion, careful study and analysis for their own sakes, and on the other hand knowledge that is part of an overall campaign of self-affirmation." (Said: xv). What is at stake here is perhaps, self-evident. There are two distinctly different approaches to the knowledge of the Other. The question that then becomes pertinent is whether or not these two approaches culminate in different epistemologies of the Other. This has nothing to do with the fact of the existence of the Other or otherness. The question becomes even more pressing in the times we presently inhabit. It would be preposterous to suggest that the knowledge of alterity has become problematic only recently. It would not, however, be very far from the truth to suggest that the need for a contemplation of the ethics of inquiries into alterity are becoming increasingly pressing. The knowledge of designated Others, their comings and goings, their internet search-histories, are all used for much more than just placid contemplative self-affirmation. Anybody with even a marginal familiarity with history will agree that none of this is new. It does not take a Holocaust expert to speculate that the attempted eradication

of Jews from Europe had to have started with a census – the systematized gathering of knowledge of the Jewish presence throughout Nazi Germany and German occupied Europe. There was no real need to seek verifiable proof of the essential racial and civilizational inferiority that was seen as justification for the massacring of ethnic Others to the tune of eleven million and more.

The question however still begs an answer. Is the knowledge of the Other predicated on the motivations with which one seeks out an understanding alterity? In beginning of "Knowledge and Human Interest: A General Perspective", Habermas argues: "The only knowledge that can truly orient action is knowledge that frees itself from mere human interests and is based on Ideas- in other words knowledge that has a theoretical attitude." (Habermas: 300). Framing primarily a critique of Husserl, Habermas posits a possibility for knowledge that is divorced from mere human interests in philosophy, but not in the way Husserl's formulations would suggest. For Habermas, this is achieved by demonstrating that which, according to him, objectivist discourse conceals, in other words the obvious connection between knowledge and interest (Habermas: 317). As Figueira argues in her latest book, such an approach – the Habermaisan critique of ideology – views all discourse as being distorted by ideology. The approach as she defines it, borrowing from Ricoeur's terminology, is founded on a "hermeneutics of suspicion" (Figueira, 2015: 3).

Based on such an understanding of epistemology, one could argue that a hermeneutics of suspicion is the basis for any critique of discourse and the interlinking structures and systems of knowledge that discursive practices are in turn based on. One could certainly, for example, read Foucault in such terms. Let us briefly consider the central argument in a work like *The Archeology of Knowledge*. In the first chapter titled "Unities of Discourse", Foucault introduces a notion of "continuities" that define a vision of history and acts of historiography (Foucault, 2002: 23). Continuities imply the privileging of certain sets of successive and repetitive phenomena that perpetuate conjectures of originary moments (Foucault, 2002: 23). Such teleologies are achieved by the systematic weeding out of discontinuities to create a discourse of continuity, or in more fantastic cases such as Geoffrey of Monmouth's *Historia Regum Britanniae* – the fabrication of historical continuities. The concern in Foucault's archaeology

is the identifying of these very frames that privilege continuity and harmonic resonances over discontinuities and dissonances.

A similar concern is voiced in his previous works as well. In *The Order of Things*, Foucault elaborates on the centrality of "History" as a discourse within all the Human Sciences. According to Foucault, History – within the Human Sciences – occupies a space of both privilege and danger (Foucault, 2004: 317). One could infer that such a danger stems from the space of privilege that history occupies within the Human Sciences. As he continues to explain such a dangerous position of privilege, Foucault underlines the fact that history is in effect a discourse that enjoys a position of power, for it serves to validate the existence of all the 'sciences of man' (Foucault, 2004: 317). Every discipline in the 'sciences of man' is defined by a history of its own by which it seeks to validate and vindicate its practices and its relevance as a field of inquiry. A history of any discipline, the evolution of its lexicon, foundational premises that have come to define it, the innovative genius of its practitioners – all constitute its claim to the relevance and indispensability to human understanding. The inherent danger Foucault identifies within the domain of history is perhaps in the fact that it functions on a very basic level at defining the very *episteme* of a discipline. Such authority (or authoriality), according to him, not only limits these fields of inquiries, but also, at the outset, destroys them by claiming universal validity (Foucault, 2004: 317). In doing so, what Foucault is then suggesting, is the end of history:

> The human being no longer has any history: or rather, since he speaks, works, and lives, he finds himself interwoven in his own being with histories that are neither subordinate to him nor homogeneous with him. By fragmentation of the space over which Classical knowledge extended in its continuity, by the folding over of each separated domain upon its own development, the man who appears at the beginning of the nineteenth century is 'dehistoricized'.
>
> (Foucault, 2004: 369)

It might be useful here to dwell for a bit on the idea of History itself, in order to more fully understand the ramifications of Foucault's arguments.

What is History? As Carr rather succinctly sums it up – 'our answer to the question, consciously or unconsciously, reflects our own position in time,

and forms a part of our answer to the broader question, what view we take of the society in which we live' (Carr: 5). Interestingly, Carr's work comes at a moment of crisis within the disciplinary and methodological praxis of History. Such a methodological crisis in History, for Carr, seems to manifest itself in the epistemological position of 'historical fact' within the discourse of History (Carr: 7). Facts are the same for all historians. The attention to fact is an essential premise that every history and historian functions on (Carr: 8). However, is there nothing to be said then of the order in which these facts are arranged within the discourse of history? Is there a qualitative difference between referring to the events of 1857 in India as 'the Indian Rebellion of 1857' and referring to the same events as 'the First War of Indian Independence'? The answer is quite simply locational. If one calls it a 'Rebellion', then the question that would logically follow would be – A rebellion against whom or what? Depending on the location, the same events can be seen as a rebellion that the then British masters of India triumphantly stamped out or as the first step in the final triumph of the Indian peoples' in their independence from British dominion.

One could see obvious resonances between Carr and Foucault. Considering the example just cited, the events in real-time are exactly the same, however, they are configured differently in histories written from two different locational and ideological vantage points. In one colonizer's version it was a mere "Sepoy Mutiny" that the supremely competent British forces were able to successfully stamp out, while in the colonized's version it was the first step taken by a colonially subjugated people towards their emancipation. Already, in Carr there is a definitive move away from the 19th century view of history as being no more than a description of facts towards an understanding of history that points to its constructedness and historiography as an act of interpretation. Foucault's conceptualization of "History", pushes such a problem of constructedness even further. Both Carr and Foucault in their own way are addressing the same problem. As Carr points out, "The nineteenth century was a great age of facts" (Carr: 5). Such an insistence on factuality, within Carr's schematic is tied to the grand tradition of empiricism that dominated a greater part of the nineteenth century – a tradition that demanded the separation between the subject and the object (Carr: 6). Viewed from a vantage point of common sense, empiricism in its insistence on facts and empirical verifiability, valorises

and celebrates an absolute of objectivity. This is perhaps the imminent danger Foucault perceives in any discourse based upon empiricist claims of absolute objectivity. The moment there is a claim laid to an 'absolute', discourse moves towards being transcendental and such a move actively draws attention away from the process by which the discourse itself is generated. Such a discourse is no longer validated by intrinsic evidence, but rather lays claim to a validation that is extrinsic to it – a validation that is transcendental. Almost as if to say that a discourse is validated by the mere fact of being historical. Such validation dispenses with any sense of the actual processes of historicity and historicization. Foucault, then is not talking about an end of history, per say, rather he seems to be proposing a re-envisioning of not just "History" but also the way one approaches the history of "History" (Foucault, 2004: 370). While calling attention to the fact that the exact opposite happens in practice, Foucault also draws attention to the 'historicity discovered within man' and how such an approach necessitates looking beyond narrow empiricist structures to include the objects man 'made', the 'language he spoke' and 'even further still – to life' (Foucault, 2004: 368). Such an emphasis on language is not unique to Foucault. According to Foucault, taking away the process of production from the engagement with discourse is what dehistoricizes both the discourse and the engagement, which in turn radically disassociates it from 'life':

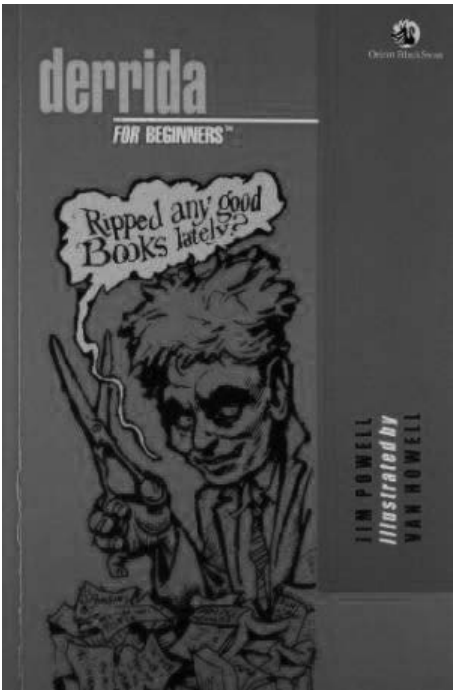
> Things first of all received a historicity proper to them, which freed them from the continuous space that imposed the same chronology upon them as men. So that man found himself dispossessed of what constituted the most manifest contents of his history: nature no longer speaks to him of the creation or the end of the world, of his dependency or his approaching judgement; it no longer speaks of anything but a natural time; its wealth no longer indicates to him the antiquity of the imminent return of a Golden Age; it speaks only of conditions of production being modified in the course of history; language no longer bears the marks of a time before Babel or of the first cries that rang through the jungle; it carries the weapon of its own affiliation.
>
> (Foucault, 2004: 368)

2

While the Foucauldian model seems to be best explained using the example of "History", it can just as easily apply to any of what he describes as the 'Human Sciences' (Foucault, 2004: xxvi). It could apply to any field of human inquiry and thereby knowledge at large. Especially last above-cited passage from *The Order of Thing* – more specifically the very end of the passage, is evocative of the literary experience one encounters in a work like *Heart of Darkness*. It is evocative of the entire gamut of experience – both documented and undocumented, in which one is confronted with alterity. In this case, more specifically so, the Western world's earliest documented colonial encounters with the "non-West". Joseph Conrad's 1899 novel has been cast/recast/discussed/critiqued/deconstructed/reconstructed *ad nauseum*, and therefore, there is very little anyone could say about it, that would seem "new". Does it espouse, uphold and perpetuate a predominantly Western, European, White, Enlightenment-Humanistic view of the world? Does it reinforce assumed civilizational superiority as a foundational justification for colonization? Does it cast a people in the role of the endemically inferior as a means to their subjugation? An incontrovertible and resounding – "Yes!" to all of the above. However, could it be but, otherwise? That is, perhaps, a more problematic question to negotiate. From our vantage point today, it may seem odd that a people would be thought of as being anything other than human. This is not to say that being viewed as human, always warrants humane treatment, as evidenced by the fact that we are constantly confronted with events that question the very limits of humanity and humaneness. Although it is also important to note, as Achebe points out, what lies at the core of *Heart of Darkness* is not a fear of difference. The paranoia is one of possible resonances rather than dissonances. This is made evident at the very outset of the novel when Marlow, in speaking of the Thames in contrast with the Congo, remarks that it too was once a dark place. The place the Thames serves was once a dark place, just like the regions surrounding the Congo, but what separates the two is that one had emerged from, to use Kant's words, its "self-imposed nonage". Its speech/language no longer bears the marks of the time before Babel nor any resemblance to the first cries that rang through the jungles. The fear is not of the Other, but the Self-in-Other. Marlow's aunt beatifies the

beacons of light – the young men – who sacrifice their lives in the service of the savages, while Marlow on the other hand – a world-wise man – obviously thinks otherwise for he knows that they sacrifice more than just their lives – the horror that is Kurtz. The savage self that is suppressed in order to achieve civilization re-rears its ugly head. This one will say about *Heart of Darkness* – it is not about the Congo. It provides no knowledge of the alterity, because it is not about the Other. It is representative of a crisis in Western ontology and epistemology confronted with non-Western alterity. The self-centrality of such a crisis becomes amply evident when one sees how the Other figures in the narrative – shadows, black forms, unresponsive eyes etc.

Similarly, when Said traces the alterity of the Oriental Other back to Aeschylus and Euripides, one cannot help but speculate the validity of such a claim (Said: 21, 56–57). Was *The Persians* about the Persians to begin with? One might even ask, was Goethe's *West-Eastern Divan* only and only about the discovery of a marvellous poetic tradition far removed from the poet's own German one? Does such a reading not dehistoricize a work of literature/art/poetry? Why does Goethe turn "Eastward"? Similarly why does Lessing turn to Shakespeare and not Racine? Could one not argue resistance to French cultural imperialism as a motivation behind the seeking of non-French and non-European models and structures of feelings? Would one then call this desire for knowledge of the Other – under these circumstances – pure or political? As Said proceeds to demonstrate, the two can never be thought of as being entirely mutually exclusive (Said: 10–11). Even if one asserts that "Art is for Art's sake alone", one is being political in one's stance. Such a position could be assumed in relation to a politics of canonicity or political attempts at the ideological regimentation of literary production. As for the question of motivation, dwelling on motivation alone robs one of the sheer delight in reading a literary work. It is a fine line one treads. One is reminded here of the cover of the 2000 Orient Longman edition of Jim Powell's and Van Howell's *Derrida for Beginners*. The cover had an illustration of what seemed to be a mix of Derrida and Edward Scissorhands with the caption, "Ripped any good books lately?" The cover, probably intended as a catchy joke on Deconstruction, was troubling for reasons far beyond the grotesqueness of the illustration.



Quoting Montaigne at the start of the essay "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", Derrida argues for a pressing need for the interpretation of interpretations over and above the interpretation of things in themselves (Derrida, 2001: 351). Presented as a lecture at a conference titled "The Language of Criticism and the Sciences of Man" hosted by John's Hopkins in 1966, the essay later became a chapter in *Writing and Difference* – his first book. It was this lecture that, as one might say, put Derrida on the map and can in many ways be thought of as a well laid out explication of the methodology of Deconstruction. The essay outlines key concepts that would go on to become central not only to Derrida's work, but to Deconstruction as a whole. He starts by negotiating the ideas of structure, episteme, center and presence.

> It would be easy enough to show that the concept of structure and even the word "structure" itself are as old as the episteme – that is to say, as old as western science and western philosophy – and that their roots thrust deep into the

> soil of ordinary language, into whose deepest recesses the epistémé plunges to gather them together once more, making them part of itself in a metaphorical displacement. Nevertheless, up until the event which I wish to mark out and define, structure-or rather the structurality of structure – although it has always been involved, has always been neutralized or reduced, and this by a process of giving it a center or referring it to a point of presence, a fixed origin. The function of this center was not only to orient; balance, and organize the structure – one cannot in fact conceive of an unorganized structure – but above all to make sure that the organizing principle of the structure would limit what we might call the freeplay of the structure. No doubt that by orienting and organizing the coherence of the system, the center of a structure permits the freeplay of its elements inside the total form. And even today the notion of a structure lacking any center represents the unthinkable itself.
>
> (Derrida, 2001: 351–352)

The event Derrida mentions at the start of the essay can be understood as the growing attention to the structurality of structure. There is an increasing awareness, as we have seen in both Carr and Foucault, to the constructedness of the discourses of knowledge, or the interpretation of interpretation. To this already existing awareness of the structurality of structures, Derrida adds the awareness of centrality. One could view such centrality or centeredness as the core of any discursive practice – the foundational elements that validate a discourse and are in turn validated by it. One can see such relations between centrality and validation operating within a variety of fields in human knowledge. There is a degree of "freeplay" that the structure allows, but as Derrida points out there is no possibility of "freeplay" at the center. Such restrictions on "freeplay" could be thought of as being true for all fields of human knowledge, however, it can be most easily explained in the context of religion and/ systems of belief/faith. All religious systems have a set of core facts on which belief is based. The scripture of religion, written or oral, has always been open to exegesis and hermeneutic engagement. For example in the case of messianic religions the unquestionable core or center lies in the fact of messianism. Accepting the messianism of Jesus Christ is central to the Christian structure of belief, just as that of the Prophet Muhammad is to Islam and perhaps in a more complex sense the Buddha to Buddhism. In all these religious systems of thought there have been agreements and disagreements in the explication of scripture and

scriptural learning. Buddhism has, over the course of its history, separated into various schools based on the interpretation and canonization of scripture, and on the basis of philosophical and hermeneutic engagements with scripture. However, regardless of school or sect, Buddhists across the world agree upon the centrality of Buddha's enlightenment and his status as a model for salvation.

One could also see the fixedness of a center in other discursive systems as well. Derrida returns to the notion of play in many of his works. In "White Mythology", for example, where he deals with the philosophy's age old bugaboo regarding the issue of rhetoric, the metaphor in particular, we see how a certain idea of language structures and understanding of what constitutes philosophical speech or writing. Starting with Plato's disdain for the Sophists and his demand for the separation of philosophy and the dialectic from sophistic rhetoric has continued to colour the way the space of the metaphor is conscribed within the discourse of philosophy (Derrida, 1984: 224). Derrida extends such a critique even further in works such as *Dissemination*, where he argues that Western Metaphysics as a whole is predicated on the dichotomy of good and evil (Johnson: viii). As Johnson explains in her translator's introduction to *Dissemination*, for Derrida the notion of "Western Metaphysics" extends not only to Western Philosophy but also everyday thought and language.

> Western thought, says Derrida, has always been structured in terms of dichotomies or polarities: good vs. evil, being vs. nothingness, presence vs. absence, truth vs. error, identity vs. difference, mind vs. matter, man vs. woman, soul vs. body, life vs. death, nature vs. culture, speech vs. writing. These polar opposites do not, however, stand as independent and equal entities. The second term in each pair is considered the negative, corrupt, undesirable version of the first, a fall away from it. Hence, absence is the lack of presence, evil is the fall from good, error is a distortion of truth, etc. In other words, the two terms are not simply opposed in their meanings, but are arranged in a hierarchical order which gives the first term priority, in both the temporal and the qualitative sense of the word. In general, what these hierarchical oppositions do is to privilege unity, identity, immediacy, and temporal and spatial presentness over distance, difference, dissimulation, and deferment. In its search for the answer to the question of Being, Western philosophy has indeed always determined Being as presence.
>
> (Johnson: viii)

It is such a privileging of one over the other that, as Derrida argues, has defined Western thought and, therefore, by extension Western knowledge

systems. To return to our discussion on Conrad's *Heart of Darkness*, while it is true that the novel is not about Africa, one cannot also disagree with Achebe on the fact that it does present "An Image of Africa". While it is in no way accurate to suggest that Conrad is the originator of this image of Africa, as Achebe concedes, it is also undeniable that a work like *Heart of Darkness* serves to perpetuate it. In constructing the European Self confronted by the non-European Other, and herein one agrees with Achebe's critique, a work like *Heart of Darkness* does advertently or inadvertently construct an image of the Other. This image of the Other is both sustained by the episteme of the Self and simultaneously contributes to the epistemology of alterity.

3

We are now shifting towards a slightly different *problematique* here. It is still the question of the motivation for knowledge creation and/or acquisition but approached through an analysis of the place of the Other within discourse. In the first chapter of *Otherwise Occupied*, Figueira lays out a view of how the Other figures in the discourse of structural anthropology. In the same chapter she also outlines the changes that occur in the configurations within which alterity figures in Western structures of inquiry with the rise of Foucauldian discourse analysis and Derridean deconstruction. Let us for the time being dwell on structural anthropology. As Figueira argues, Claude Lévi Strauss is the principal theorist of the "structuralist" trend in anthropology and before him ethnography was considered to be a part of the larger domain of the natural sciences (Figueira, 2008: 5). Borrowing from the formulations of Ferdinand de Saussure within the field of linguistics, Lévi Strauss sought to redefine the study of anthropology aligning it more with the social sciences (Figueira, 2008: 5). Also, it was Lévi Strauss who first acknowledge the role of the unconscious as mediated through language, his work along with Sigmund Freud and Emile Durkheim that argued the role of the unconscious in structuring society and collective practices, cause a move towards psychologism within structural anthropological inquiries into textualities (Figueira, 2008: 5).

> Freud and Durkheim would influence structuralism's quest for the hidden mechanisms underlying all textualities. Structural anthropology's examination of the Other would become analogous to psychoanalysis's examination of the estranged Self. Just as psychoanalysis gave access to the Self and sought to represent the Other in the repressed libido and unconscious, ethnology now gave access to the foreign other revealing the repressed of history.
>
> (Figueira, 2008: 5–6)

This seems to line up fairly well with our previous exploration of *Heart of Darkness*. As we observed with Achebe's analysis, the fear was not of a radical difference, but rather an essential similarity. The absentee Congolese Other is configured in terms of the repressed internal Self, in other words the carnally motivated "Id". Europe too was once a dark place, but had emerged from that primitive darkness into "enlightened" civilization. Kurtz, who "goes native", therefore serves as a cautionary tale. The horror is not the fact that Marlow starts cohabiting with a native women and starts to establish his dominion over the local people. The horror is not that he got too close, but rather that getting too close seemed to have reactivated the primitive savage Self that had to be sublimated in order to cultivate the civilized enlightened Self. This is not a problem unique to post-Enlightenment colonizing Europe, such a view can, in fact, be traced as far back as European historiographied of the Crusades, as revealed in a conversation between a soldier and a clergyman in Bernard Shaw's *Saint Joan*:

> WARWICK: I am a soldier, not a churchman. As a pilgrim I saw something of the Mahometans. They were not so ill-bred as I had been led to believe. In some respects their conduct compared favorably with ours.
> CAUCHON [displeased]: I have noticed this before. Men go to the East to convert the infidels. And the infidels pervert them. The Crusader comes back more than half a Saracen. Not to mention that all Englishmen are born heretics.
>
> (Shaw: 104)

One is merely citing this as an example that serves as a precedent in some sense to Marlow's fear of Kurtz's predicament. Marlow's fear of acknowledging the humanity of Congolese natives is not the same as the Cauchon's disdain for the Saracen and their sympathizers, but one could argue that it stems from a similar cultural ethos, a similar epistemology of alterity. The shift is in the psychologization of the Other and the fear of alterity. That aside one could

observe clear parallels in the language used to describe the encounter with alterity in both cases. The lexicon deployed is one of contagion. Kurtz had been patted on the head by the wilderness, he had been consumed by the darkness that was the Congo. The difference is in the case of the Cauchon, is merely that the apprehension is on a religio-political level, and while in Marlow's it is more a clinical-psychopathology.

The psychologization of ethnography manifests in yet another way in Octave Mannoni's *Psychologie de la colonization*. In the "Author's Note" to the 1956 edition Mannoni writes:

> For years I have been interested in everything I could find out about that country and its inhabitants, but for a long time I deliberately confined myself to ethnographical rather than psychological studies. However I realized, almost in spite of myself, that there was a background of more disturbing psychological problems behind the ethnographical ones. I found myself taking part either in imagination or in reality in a kind of community life that was quite new to me, and realized with surprise that my own essence was being gradually altered. If for instance I took part in ceremonies concerning the cult of the dead I tried to do it in the spirit of a good ethnographer with questionnaires, photographs, etc.; but I discovered that this cult in its Malagasy form had an equal significance for me, and one which I could not ignore, surround it as I might with the ethnographical bric-a-brac I was collecting. I seemed to have unearthed that single root, from which, according to a Malagasy proverb, the branches of the human race divided off like the branches of a pumpkin plant. At the same time, driven like everyone else by my own private devil, I carried out various strictly personal experiments which led me to further discoveries, and during my leave in Paris after the end of the war I began a training analysis in the hope of clarifying my ideas.
>
> (Mannoni: 5)

Following this, he goes on to state, how his stay in Madagascar was cut short by the Rebellion in 1947. He describes it as the tearing of a veil that brought on a moment of dazzling light in which a series of intuitions he otherwise would dared not have believed were verified (Mannoni: 6). Mannoni's agenda behind writing *Psychologie de la colonialism* (*Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*) is laid more precisely in the introduction he writes to the book. Explaining the flawed analysis of the colonial situation by scholars who operate only to through the lens of ethnography, he argues the need for a psychological approach to understanding the "colonial problem"

(Mannoni: 17). The problem, Mannoni states, with sociologists and ethnographers before him, is the attempt to identify and analyze the "primitive mentality" using the apparatuses of the natural sciences (Mannoni: 18). What is interesting to note is the fact that Mannoni does not challenge or refute the concept of such a so called "primitive mentality" or the "native's lack of gratitude" (Mannoni: 18). What he does is offer a psychological explanation instead. Though he argues that the very notion of primitivism is antiquated, he continues to use the word savage and later justifies his own use of the word 'primitive', and in proffering a psychological explanation he holds on to the view that the "native" is "inherently inferior" (Mannoni: 23). He explains the fear of the "savage" by aligning the "savage" with the unconscious or the Freudian Id (Mannoni: 21). The fear of the "savage" stems from the fear of one's own unconscious (Mannoni: 21). The "savage", the "primitive", the "primordial" all become manifestations or projections of the unconscious repressed Self.

One can easily identify parallels between Mannoni's ethno-psychopathology of the "savage" and Marlow's views on the natives of the Congo in *Heart of Darkness*. Consequently, one need not think too hard as to what the contents of Marlow's report on the 'Suppression of Savage Customs' might have been. One can however surmise the purpose behind the suppression of said "savage customs". As Mannoni, explains, in the passage quoted earlier from *Pyschologie de la colonization*, despite approaching the customs and rituals of the Malagasy from a purely ethnographic stand-point, participating in their practices starts to obscure the academic distance he tries to keep. The practices, for example, of the cult of the dead start to have meaning for him and start to alter his "essence". The ramifications of such a statement are, needless to say, far reaching. The idea of essence, as we have seen in Derrida's arguments, are problematic in more ways than one. The idea of essence is tied inextricably to a Western episteme of Being. There is both an essential difference and similarity between the Thames and the Congo, just as there is an essential difference between Kurtz and Marlow. The difference lies in the fact that the Thames is a River Emeritus, to use Achebe's terminology, and the Congo on the other hand has rendered no great service to mankind, and enjoys no old age pension (Achebe: 3). However, here too, the cause for concern is not the difference, but rather similarity. What is disturbing is that the Thames too was once a dark place.

> It conquered its darkness, of course, and is now at peace. But if it were to visit its primordial relative, the Congo, it would run the terrible risk of hearing grotesque, suggestive echoes of its own forgotten darkness, and falling victim to an avenging recrudescence of the mindless frenzy of the first beginnings.
>
> (Achebe: 3)

4

The reification of difference, therefore, is a reification of the Self. The projection of the unconscious on the Other only serves to reinforce the fact that conscious Selfhood has been achieved by suppressing and controlling the unconscious. One can see why the admittance of a similarity is so very horrifying, why even the slightest trace of the Other must be suppressed in an ontology of the Self. The "horror" is exemplified in the reaction the Cauchon has to the Crusader who is willing to admit that the Saracen is not the savage he is made out to be. The change in essence that Mannoni alludes to can therefore be understood in terms of the admittance of this trace into the constituting of the Self. In "Can the Subaltern Speak?", Gayatri Chakravorty Spivak seems to recognize a similar underlying principle in Western discourse:

> Some of the most radical criticism comping out of the West today is the result of an interested desire to conserve the subject of the West, or the West as Subject. The theory of pluralized 'subject-effects' gives an illusion of undermining subjective sovereignty while often providing a cover for this subject of knowledge. Although the history of Europe as Subject is narrativised by the law, political economy and ideology of the West, this concealed Subject pretends it has 'no geo-political determinations'. The much-publicized critique of the sovereign subject thus actually inaugurates a Subject.
>
> (Spivak: 66)

The critique she launches into, however, is not of the Subject or its conservation. Spivak's critique is of representation, more specifically the representation of the non-Subject in a discourse of the West as Subject. Similarly, Said inaugurates *Orientalism* with a quote from *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, "They cannot represent themselves; they must be represented." Such a perceived inability to self-represent then sets the tone for the mode of analysis

that the entire work follows. *Orientalism* is a critique of the representations of Oriental others in Western discourses, or what Derrida rather wittily terms a "White Mythology". Drawing upon a Foucauldian legacy, Said meticulously documents and analyses events in Western thought and discourse where such an Other has been configured. His work in *Orientalism* not only draws much needed attention the configuration of the Other within Western structures of episteme, but also lays the groundwork of a contemplation of such constructions within Western knowledge systems, laying the ground for what Spivak later defines as "epistemic violence" (Spivak: 76).

The critique of representation ultimately boils down to a critique of power. There is, no doubt, a validity to such arguments. As Said asserts, the body of knowledge that comprises the discourse of Orientalism, is an exercise of hegemonic cultural power (Said: 40). As Foucault reminds us at the start of *Birth of the Clinic*, "it is about the act of seeing, the gaze" (Foucault, 2003: ix). The very idea of a "gaze", implies the existence of a subject and an object. It also implies a power-differential, because the subject is understood as gazing at an object that is assumed to be passive, existing only to be beheld and accorded a place in the "order of things" by the ordering subject. It is the sovereign claim of an empirical gaze to shed light on truth that lies buried at the dark center of things (Foucault 2003: xv). It is such an assumed empiricism that privileges the subject's gaze. Therefore, when Said defines the discourse of Orientalism in terms of an assumed civilizational superiority of the West over the Orient, he is speaking in terms of the West as subject and the Orient as the object of its inquiry. The object is cast in terms of passivity. It passively subjects itself to inquiry and thereby in turn also being represented. It is not very different from the age old maxim that gives the victorious the power to make history. In both Said's and Spivak's schematic, at least in the works discussed, the location of the discourse is also the location of power. However, as we have seen with both Foucault and Derrida, power is only a part of the problem. The larger problem lurks beneath the exercise of power and the committing of violence (epistemic or otherwise).

Representation is no doubt important, but it is only a symptom. The real problem runs deeper. It is, as we have already seen in Derrida's critique of Western thought, a problem of foundational polarities. Such dichotomies are,

one might argue, the very foundation of Western thought. We see such polarities manifested in the constant resuscitation of the 'Us vs. Them' rhetoric, and true enough, such divisive polarities are not unique to the Western world alone. Such a rhetoric can be observed throughout human history. As Arundhati Roy writes in "The Algebra of Infinite Justice", an essay that appeared shortly after the attacks of 9/11, both President Bush and the Taliban invoked the absolutes of Good and Evil, to each theirs was the ultimate Good and the other's the ultimate Evil (Roy: 165). The issue truly is the discourse of power and its use and abuse of rhetoric to sustain itself. Both cast themselves in the role of the 'ultimate good' and cast the other in the role of the 'ultimate evil'. Both assume an 'all or nothing' stance. The sad reality of such a situation is that at least one side is almost always left with nothing. The problem at the heart of the situation is absolutism in the pronouncements from both sides. The rhetoric of the triumph of Good over Evil, the rhetoric of the triumph of the indomitable human spirit in the face of dire adversity, is all very Romantic, but it is also true that fundamental to such a rhetoric is the fundamental divide between an "Us" and a "Them". It reinforces the notion of dichotomies and irreconcilable alterities. We live in times that, Roy in another essay in the same collection explains, are marked by the "End of Imagination" (Roy: 3). This was the title of her first political essay after the *God of Small Things*. She explains, in a subtle way, why she cannot bring herself to write fiction in a world staring nuclear doom in the face (Roy: 4). She decides to instead channel her skills as a fiction writer towards writing political commentary (Roy: 4). This could just well be interpreted as her personal 'Quest for Relevance' as a writer. However it is, and especially for us as students and researchers in the Humanities, a quest that we share. In times where the world is always either on the brink of complete annihilation or in the throes of salvaging itself, how does one justify imagination? One can see how alluring the discourses of 'absolutes' can be in times like these. One can also see how depressing the truth of things, as they are, can be in comparison to the Utopic Truths of fundamentalist discourses. Narratives of the building of a unified people or a nation tap into such fundamental human needs for community and collectivity, but these very narratives are also simultaneously exclusionary. In critiquing the tendencies of teleological historiographies, Hans Robert Jauss uses the example of Gervinus' *History of*

the Poetic National Literature of the Germans (Jauss: 8). Jauss draws attention to the problem inherent in projects of such nature. One need to only ask what do histories such as these leave out. In the case of Gervinus, as the title of his history suggests, it leaves out all things not national, not German, not literary and not poetic. The problem with nationalist historiography lies in the fact that it considers the nation as pre-given. History is then written as a fulfilment of such an *a priori* category.

The same can be said of colonial historiography. When European nations set out to colonize they defined the colonized in terms of an absence of nation. In fact as Frantz, Fanon would argue, they defined the colonized subject in Africa in terms of a series of negations – not White, not Christian, not civilized, not literate, not lingual, not nation, not intelligent, not independent, etc. (Fanon: 90). Fanon's critique of Mannoni is simple:

> What Monsieur Mannoni has forgotten is that the Malagasy no longer exists; he has forgotten that the Malagasy *exists in relation to the European*. When the white man arrived in Madagascar he disrupted the psychological horizon and mechanisms. As everyone has pointed out, alterity for the black man is not the black but the white man.
>
> (Fanon: 77)

Fanon's critique targets the discourse of essentials in Mannoni's work – the colonized subject is inherently dependent and therefore colonizable (Fanon: 78). Of course, the white man too is subject to Mannoni's psychoanalysis, he suffers from leadership complex (Fanon: 79). The two fit rather nicely together, one needs to rule and the other needs to be ruled, together they form two parts of a co-dependency complex. However, Fanon points out in Mannoni's schematic that "Malagasyhood" is always defined in terms of the White European frame of reference, the Malagasy is Malagasy because "at a certain point in his history, he was made to ask the question whether he is a man, it is because his reality as a man has been challenged." (Fanon: 78). The colonized in Madagascar suffers from being defined in terms of a lack – suffers from the affliction of not being white and thereby not being human (Fanon: 78). The black man, Fanon argues, is relegated to a zone of "Non-Being" (Fanon: xii). Quite simply, the black man is rendered incapable of having a Being, because he has no place in the Ontology of the Colonizer within which he is constantly defined (Fanon: 90).

The questions of representation and motivation, as we have seen earlier, are no doubt important and pressing. But they address only the symptoms. Discrimination and the politics of representation are only symptomatic of the larger problem inherent in any epistemology of the Self. The ontology of the Self, as Fanon states, is incapable of accommodating the Other. The Self has always and continues to be defined as not-Other, and the Other as not-Self. This is, one should think, the most intense form of epistemic violence. Given such a situation, one is tempted to ask not – "Can the Subaltern Speak?", but rather why should the Subaltern speak at all, when everything the Subaltern says is subsumed under rubrics of knowledge that deny him/her the possibility of Being. The only way the Subaltern can communicate, yet again to not be wholly understood, is through inscription (Spivak: 104). Let me not be misunderstood. I am not arguing for a disengagement with the Other. I am not moving towards a foreclosure of any engagement with alterity. I am simply arguing that engaging alterity from a position of knowledge that is founded in an ontology of dichotomies is insufficient.

Works Cited

Achebe, Chinua. "An Image of Africa." *Research in African Literatures* 9.1 (Spring 1978): 1–15.

Carr, Edward Hallett. *What Is History?* New York: Alfred A. Knopf, 1967.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. iBooks.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

------. "White Mythology." Idem. *The Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1984. 207–257.

------. *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. London: Routledge, 2001.

Fanon, Frantz. *Black Skin White Masks*. Trans. Richard Philcox. New York: Grove Press, 2008.

Figueira, Dorothy M. *Otherwise Occupied*. Albany: SUNY Press, 2008.

------. *The Hermeneutics of Suspicion: Cross-Cultural Encounters with India*. London: Bloomsbury, 2015.

Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge*. Trans. A.M. Sheridan. London: Routledge, 2002.

------. *The Birth of the Clinic*. Trans. A.M. Sheridan. London: Routledge, 2003.

------. *The Order of Things*. London: Routledge, 2004.

Habermas, Jürgen. "Knowledge and Human Interests: A General Perspective." Idem. *Knowledge and Human Interests.* Trans. Jeremy J. Shapiro. Boston: Beacon Press, 1971. 301–317.

Jauss, Hans Robert. *Towards an Aesthetic of Reception*. Trans. Timothy Bahti. Minneapolis: University Press of Minnesota, 2013.

Mannoni, Octave. *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*. Trans. Pamela Powesland. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

Roy, Arundhati. *The Algebra of Infinite Justice*. New Delhi: Penguin Books, 2013.

Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 2003.

Shaw, George Bernard. *Saint Joan: A Chronicle Play in Six Acts and an Epilogue*. New York: Penguin Books, 2003.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Eds. Patrick Williams, Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994. 66–111.

Otherwise than Epistemology

Summary

Can one claim authoritative knowledge regarding the Other? What is the epistemic basis of a discursive practice that lays claim to knowledge of the Other? And more importantly, can such epistemological claims to knowledge, authoritative or otherwise, be the basis for an engagement with the Other? These are a few questions that this current piece returns to by means of reflection, meditation, analysis and argument. In doing so, I focus on questions of representation within critical and imaginative discourses as a means of access to and knowledge about the Other. I begin by reflecting on Edward Said's *Orientalism* (1978), a work that is often received as having inaugurated a critique of representationality within an anglophone, Euro-American academic context. Following subsequent iterations of such critiques in works by Gayatri Chakravorty Spivak, and responses to the same in the works of Dorothy Figueira, while also exploring the bases

for such critiques in the work of previous scholars such as Jürgen Habermas, Michel Foucault and Jacques Derrida, I explore the complex relations between discursive representations of alterity and the functionings of power. Concluding with an analysis of Frantz Fanon's critique of Octave Mannoni's "ethnopsychology" of the colonized Malagasy peoples, I propose that an epistemic or epistemological basis for engaging the Other is insufficient.

Keywords: comparative literature, African studies, alterity, deconstruction, epistemology, historiography, identity, postcoloniality, postmodernity, South Asian studies, subaltern studies

Słowa kluczowe: literatura porównawcza, studia afrykańskie, odmienność, dekonstrukcja, epistemologia, historiografia, tożsamość, postkolonialność, postmodernistyczność, studia południowoazjatyckie, studia o podrzędności

II

Intermedialność

Intermediality

Intermedialität

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-03

Grażyna Barbara Szewczyk
Uniwersytet Warszawski
ORCID 0000-0003-0802-0746

Das Wort und das Bild. Peter Weiss‘ künstlerische Visionen in seiner frühen Prosa

Sowohl die frühen Prosaarbeiten des 1982 verstorbenen Schriftstellers Peter Weiss als auch seine Zeichnungen und Collagen aus den dreißiger Jahren sind heute wenig bekannt und blieben noch nahezu unerforscht. Im Nachlass des Künstlers finden sich sechs Manuskripte aus den Jahren 1934–1938, die nur in Fragmenten, zum Teil im Original, oder in schwedischer Übersetzung publiziert worden sind[1]. Es sind die Schriften, die die Suche des jungen Autors und Malers zum eigenen Künstlertum und eigener Autorschaft dokumentieren und Aufschlüsse über sein Ringen um das Wort und die Anerkennung geben.

> Mit dem Schreiben schaffe ich mir ein zweites eingebildetes Leben, in dem alles, was verschwommen und unbestimmt war, Deutlichkeit vorspiegelt […]. Meine Bilder entstanden, ohne dass ich nach ihnen zu suchen brauchte. Ich hatte gezeichnet, gemalt, geschrieben, im Zusammenklang mit meinen Gedanken und Atemzügen.
>
> (Weiss, 1969: 24, 25)

– schreibt er in seinem autobiographischen Roman *Fluchtpunkt*, und fügt hinzu, seine Malerei sei ein Traum, der einen Strom von Gedanken wecke.

[1] Die unveröffentlichten Manuskripte werden im Peter-Weiss-Archiv in der Akademie der Künste aufbewahrt.

Bereits 1934, kurz vor der Emigration der Familie Weiss aus Deutschland nach England versucht der siebzehnjährige Gymnasialschüler den tragischen Tod seiner geliebten Schwester Margit Beatrice[2] und seine Verzweiflung in einem Briefroman (*Günter an Beatrice*) literarisch zu gestalten. Er flieht in das Schreiben und das Malen, malt seine ersten „schwarzen, dunklen Bilder voller Trauer" (Vormweg: 26) und schreibt in balladesker, rhythmisierter Prosa *Die kleine Geschichte von fünf Seeräubern und einem Mädchen*, in der er seine Vorstellung von gewaltsamen Tod der Schwester und der Trennung zum Ausdruck bringt. Aus demselben Jahr stammt das zweite illustrierte Manuskript *Traum, Dämmerung und Nacht*, in dem der Erzähler auf das Motiv der verbotenen Liebe, der Krankheit und des Todes in einer Reihe von lyrischen Bildern und Träumen zurückgreift. 1935, im ersten Jahr des Exils des Schriftstellers – er lebt mit seinen Eltern und Geschwistern in London – entsteht die Ich- Erzählung unter dem Titel *Bekenntnis eines großen Malers*, in deren Mittelpunkt die Figur des einsamen, verzweifelten Malers Vincent van Gogh steht. Van Gogh wird von dem Verfasser nicht nur als großer Künstler, sondern auch als ungeliebter, erniedrigter und unverstandener Außenseiter dargestellt, als derjenige der seine Bilder ohne Hoffnung auf Erfolg entstehen lässt. Er erzählt in erster Person von seiner traumatischen Kindheit und den jugendlichen Liebschaften und belegt mit seiner Existenz, dass die Einsamkeit und das Außenseitertum Bedingungen des Künstlertums sind.

Von dem Gedanken ergriffen, der Künstler sei ein Auserwählter, malt der junge Weiss die Bilder, die einer Bildkomposition von Edvard Munch[3] ähneln, Ausdruck seiner Todesfaszination sind und das Gefühl der Befreiung von allen irdischen, unwesentlichen Dingen vermitteln. In seinen ersten Prosa- und Malarbeiten entdeckt man die Einflüsse der europäischen Moderne, zugleich aber auch die von den Kompositionen der alten Meister Pieter Breughel und Hieronymus Bosch ausgehende Faszination und eine Annäherung an die Romantik, die der weiteren individuellen Entwicklung des jungen Künstlers eine

[2] Margit Beatrice ist im August 1934 in einem Verkehrsunfall ums Leben gekommen. Von dem Tod und der Beerdigung der Schwester schreibt P. Weiss in seiner autobiographischen Erzählung aus dem Jahr 1961 *Abschied von den Eltern*.

[3] 1935 hat P. Weiss das Aquarell „Selbstporträt zwischen Tod und Schwester" gemalt, das viel Ähnlichkeit mit der Maltechnik von E. Munch aufweist.

Richtung gibt. Die Neigung zu Phantasiespielen, zu Märchen und Idyllen macht sich in seiner Kunst bemerkbar. Für das nicht ganz Fassbare und das Unbekannte werden nun entsprechende Lichtflächen, helle Farben, neue Töne und Motive. Auf seinen Lebensstationen – London, Warnsdorf in Böhmen[4], Prager Kunstakademie, Besuche bei Hermann Hesse – sammelt er Erfahrungen und findet in der Filmkunst und Musik Impulse für das Malen und Schreiben. Nicht ohne Bedeutung sind seine Lektüren – er liest E.T.A. Hoffmann, H. Hesse, Poe, Eichendorff, auch die Minnesängerdichtung und den Ulenspiegel – und Gespräche mit den Freunden[5]. Er lebt, wie er schreibt, „in den Büchern und seinen Bildern", ist sich jedoch der dramatischen Ereignisse jener Zeit und der Gefahr der nationalsozialistischen Ideologie bewusst. Seine Graphiken und Collagen sind geladen mit den Visionen aus der Welt eines Fliehenden, der seine Aufenthaltsorte ständig wechselt, die Vorahnung von einer Katastrophe hat und oft in Melancholie verfällt. In den frühen literarischen Texten, z. B. in *Skruwe* oder in *Die Insel* wendet sich Peter Weiss den Problemen der künstlerischen Existenz zu und stellt ihr die bürgerliche vom Untergang bedrohte Welt entgegen. Aus dieser Zeit kommen die ersten Briefe an Hermann Hesse, in denen der zwanzigjährige Autor von seinen existentiellen Ängsten schreibt, sein Zeichnen und Malen als Flucht aus der erschreckenden Verflachung (der Zeit) bezeichnet, und hofft „neue Werte zu finden, wieder mal das Leben als lebenswert anzusehen"[6]. In den Jahren 1936–1937 arbeitet er im böhmischen Warnsdorf an dem langen mit eigenen Illustrationen angereicherten Text unter dem Titel *Skruwe – aus Aufzeichnungen und Erinnerungen zusammengestellt von*

[4] 1936 zieht P. Weiss' Vater – nach dem Ersten Weltkrieg hatte er die tschechische Staatsangehörigkeit angenommen – mit der ganzen Familie nach Warnsdorf in Böhmen um, wo er seine Textilfirma leitet. Von dort aus schickt P. Weiss seinen ersten Brief an Hermann Hesse. Im Sommer 1937 besucht er den Schriftsteller in Montagnola in der Schweiz, im Herbst 1937 beginnt er auf Hesses Rat das Malstudium an der Kunstakademie in Prag und lebt fast ein ganzes Jahr dort.

[5] Während seiner Exiljahre in London und in Prag begegnete P. Weiss mehreren Künstlern: Ruth Anker und Jacques Ayschmann, Max Barth und dem bekannten Maler Willi Nowak, der ihn in seine Malklasse aufnahm.

[6] Vgl. Hesse–Weiss (2009: 56), Es handelt sich um den Brief von Peter Weis an Hermann Hesse vom Dezember 1937.

Peter Ulrich Weiss[7]. Das Manuskript schickt er im Januar 1937 an Hermann Hesse mit der Bitte es zu lesen und schreibt in dem beigefügten Brief über seine Zweifel, Ungewissheit und Suche nach dem küstlerischen Ausdruck.

> Ich weiss, dass ich Maler und Dichter bin oder einmal werde […]. Ich suche nach einem Weg und kann ihn nicht finden. Ich schreibe, weiss nicht, ob es gut ist oder schlecht – denn ich lese es für mich allein. Ich male und weiss nicht, ob es gut ist, denn ich male nur für mich allein […]. Das Manuskript enthält nun allerlei, was ich mir ausgedacht und überlegt habe, Geschichten, Bilder und Gedichte. Wenn Sie Zeit und Lust haben, sehen Sie sich alles bitte an.
>
> (Hesse–Weiss: 23, 24, der Brief vom Anfang Januar 1937)

Für eine Existenz als Künstler lässt er ähnlich wie in seinen Bildern phantastische und romantische Szenerien entwerfen. In der Erzählung, die aus Aufzeichnungen, Gedichten, Gedanken und Gesprächen besteht, werden in elf Kapiteln Lebenswege von zwei Künstlern geschildert, dem zwanzigjährigen Maler Skruwe, der das Alter Ego des zwanzigjährigen Peter Weiss darstellt, und seinem Freund, dem jungen Maler Christof Bach, der die Geschichte erzählt, aus den Aufzeichnungen Skruwes zitiert und auf die Ähnlichkeit beider Personen herausstellt. Aus den Notizen Skruwes erfährt man, dass er an einem großen Gemälde arbeitete, das in Anknüpfung an die Malkunst der alten Meister Hieronymus Bosch und Breughel Golgatha und die Bestialität der Menschen in verschiedenen historischen Epochen veranschaulichen sollte. Das Motiv entnimmt P. Weiss seiner Bildkomposition „Das große Welttheater“[8], die die Befürchtungen und die Verzweiflung des Künstlers angesichts der brutalen Maßnahmen der Nationalsozialisten aufnimmt und eine Chiffre für das eigene Dasein ist. In der Erzählung greift der Maler auf seine eigene Unruhe zurück, ergründet „das Leben in seinen Tiefen“, denkt auch an seinen Meister Thann und dessen romantisches Kunstideal, dem er sich vergebens anzunähern versucht.

---

[7] Der Text wurde als Triptychon geplant und bestand (ursprünglich aus drei Teilen: *Skruwe*, *Pieter Witte* (das Manuskript des zweiten Teils ist verschollen) und *Die Insel. Eine Art Flugschrift. Vor Augen geführt durch Skruwe.*

[8] Das 1937 gemalte Ölgemälde weist charakteristische Merkmale des jungen Peter Weiss auf. Die in das Theatralische und Allegorische hinübergreifende Technik unterstreicht die universale Dramatik in den einzelnen Szenen der Komposition. Der Maler schildert eine grausame, brutale Welt der Menschen, die den Traum von dem harmonischen, glücklichen Leben zerstören und im Chaos versinken.

> Nun war das Bild vollendet, von mir losgelöst, ich stand davor, hineingedacht habe ich alles was in mir war, drei Tage, solange das Licht es mir vergönnte. Ich war erschöpft. Alles, was mich mit dem Bild verband, ist aus mir verschwunden. Fremd und ausgelöscht war ich vor der großen Landschaft mit dem Baum [...]. Lange sah ich mir noch alles an was ich abbildete, wanderte mit den Blicken am Flussufer entlang, erstieg das felsige Gebirge, ging hinauf zu Stadt und Burg, wandte mich talwärts, über Felder und Gestein, nach Golgatha und zur steilen Erhebung, auf deren Höhe der Baum steht[9].

Die Aufzeichnungen des Malers Skruwe (der Name kann man auf die Zusammensetzung von zwei Abkürzungen Skr – Skribent und Uwe – Ulrich Weiss – zurückführen) umfassen Fragmente von Tagebucheintragungen, Gedichten und Sagen der Figur und erinnern in der Komposition an die Form einer Collage. In elf Abschnitten werden kurze Geschichten aus einem Märchen erzählt, die durch die Fülle von unzusammenhängenden Episoden und Bildern zu einem jahrmarktsähnlichen Panorama verbunden sind. Die Hauptmetapher des Erzählten, das Labyrinth, steht für den Lebensweg von Skruwe, der auf der Suche nach Liebe und Freundschaft vielen Menschen, Frauen und Männern, Zirkusleuten und Einzelgängern begegnet, Verlockungen, Lüste und Enttäuschungen erlebt, den Weg zum „Weiten Garten" sucht und am Ende seiner Lebenswanderung wie Harry Haller aus dem Roman *Der Steppenwolf* von H. Hesse auf sein Leben zurückblickt. Er sieht in einer erträumten Landschaft seine erste Liebe Lisa, die auch unter dem Namen Lilith erscheint, ihn begleitet und plötzlich verschwindet, er sieht glückliche und leidende Gesichter und hört Stimmen der Menschen und Tiere, Stöhnen, Geschrei und das Heulen, schließlich gelangt er an ein mit grellen Farben gestrichenes Haus, das einem Bordell ähnelt, sich jedoch als Zirkus mit mehreren Sälen erweist; die Überschriften auf den Vorhängen versprechen verschiedenartige Vergnügungsnummern, die von den Sprechern angekündigt und ausgerufen werden. Skruwe wandert durch die Räume mit verlockenden Schildern, z.B. „Die wahre Liebe", „Der volle Bauch", „Das Herz", „Die Musik", „Der Zirkus", „Einsamkeit", „Nervenkitzel", „Lachen, Lüge und Betrug", in der Hoffnung die verschwundene Lilith finden zu können, die genauso wie Hermine im *Steppenwolf* die

[9] Peter Weiss. „Aus *Skruwe* (1936/37). VII Ein Tag, an dem sich nichts aussergewöhnliches ereignet. Tagebuchblatt Skruwes" (Hessse–Weiss: 27).

verborgene, zweite Seite seiner Natur verkörpert. Der Schluss der Erzählung ist offen und erinnert auch an die letzte Szene im Roman von Hesse. „Jetzt, versichert Skruwe, nachdem er an das Weltende angekommen ist und einen Blick in den Raum der Ewigkeit wirft, gehe ich und setzte meine Suche nach Lilith fort. Irgendwo wartet sie auf mich. Ich werde sie finden. Ich grüße sie, meine Allerliebste, ich grüße den Wald und die Sterne“ (Weiss, 1991: 247)[10].

Ende Januar 1937 bekommt P. Weiss einen Brief von Hermann Hesse, der ihm, dem jungen Künstler, nicht nur gute Ratschläge erteilt, seine Begabungen erkennt und vor Dilettantismus warnt, sondern auch auf die Unterschiede zwischen der Kunst des Malens und der des Dichtens aufmerksam macht.

> Lieber Herr Weiß […] Begabung haben Sie ohne Zweifel, sowohl als Dichter wie als Zeichner. Ihre Zeichnungen scheinen mir schon reifer und selbstständiger zu sein als das Geschriebene. Ich könnte mir denken, daß Sie als Zeichner rascher fertig werden und auch Anerkennung finden, denn als Dichter […]. Daß sich Ihre Dichtungen schon zur Veröffentlichung eignen, glaube ich kaum.Es ist viel Schönes und Versprechendes darin aber hier fehlt es noch an Selbstständigkeit […]. Es ist beim Malen und Zeichnen leichter, sich des Handwerks zu erinnern und einfach Studien und Übungen zu machen – beim Schreiben geht das schwerer, es ist aber dennoch notwendig. Ich würde raten: versuchen Sie immer wieder, neben Ihren andern Arbeiten her, literarische Übungen, das Aufzeichnen von Erlebnissen, von Gesehenem, von Kunstwerken, das möglichst genaue, präzise, nüchterne Nachzeichnen durch Worte […].
>
> (Hesse–Weiss: 29–30)

Skruwe, das Alter Ego des jungen Peter Weiss, tritt als Hauptfigur auch in zwei weiteren Manuskripten des Autors auf, in der sechzig Seiten umfassenden handgeschriebenen Erzählung *Die Insel eine Art Flugschrift. VorAugen geführt durch Skruwe. Herausgegeben von Peter Ulrich Weis mit freundlicher Genehmigung des BUNDES-ARCHIVS* (1937/38) und im Manuskript aus dem Jahr 1938 *Die Gezeiten – eine Erzählung in unseren Tagen*. Zu dieser Zeit steht der Autor im Briefwechsel mit Hermann Hesse, berichtet ihm über sein Malstudium in Prag, die ersten Arbeiten und Auszeichnungen, über die Atmosphäre, die in seinem Atelier herrscht und beschwert sich über die schwierige Lage der nach Prag emigrierten Künstler, deren Schicksal in Ungewissheit schwebt. Er ist mit

[10] Aus dem Schwedischen Grażyna B. Szewczyk.

seiner Existenz zufrieden, er malt Bilder, liest Bücher, hört Musik und gibt sich voll und ganz dem Künstlerischen hin. Im Herbst 1938 reist er in die Schweiz, um der Einberufung zum tschechischen Wehrdienst zu entgehen, hält sich in an verschiedenen Orten auf, malt das Selbstporträt in Carbietta und besucht H. Hesse in Montagnola. Er fühlt sich in seiner Gegenwart glücklich und geborgen. In Montagnola entwickelt Weiss neue Maltechniken und findet in der Alpenlandschaft viele Inspirationen. Er zeichnet nun Bilder mit Tusche und Bleistift, setzt auf den expressiven Effekt und arbeitet an Illustrationen zu den neu verfassten Manuskripten. Dabei denkt er immer an die Verbindung von Wort und Bild, was auch seine Layouts der kurzen Texte von Hesse beweisen[11], die er in der Schweiz entwirft.

Bereits im Juni 1937 wendet sich Weiss an Hesse mit der Bitte, ihm seine Erzählung *Die Insel Eine Art Flugschrift. Vor Augen geführt durch Skruwe* (datiert mit Juni/Juli 1937) persönlich vorzulesen. Die Schrift, die aus losen Notizen, Abschnitten, Gedichten und dem Nachwort besteht, nimmt das Motiv des Künstlerbundes aus der Novelle von Hermann Hesse *Morgenlandfahrt* auf[12] und malt das Ideal eines romantisch erfüllten schöpferischen Lebens aus, von dem der junge Weiss immer noch fasziniert ist. Der Ich- Erzähler, Maler Skruwe, schildert die Geschichte eines geheimnisvollen Bundes schöpferischer Menschen, die sich einmal im Jahr auf der Insel treffen und der künstlerischen Arbeit widmen. In seiner Vorstellung handelt es sich „um eine Versammlung von allerlei Künstlern oder Gelehrten[…], einen heimlichen Kongress, eine Verschwörung" (Weiss, 1991: 14), die Vermutung erweist sich jedoch als falsch und wird von dem zufällig getroffenen jungen Mann Amadeus korrigiert.

> Über den Begriff des Bundesseins lässt es sich streiten. Es sind in diesem Fall keine anerkannten Koryphäen der Weltgeschichte, nichts für Autogrammsammler. Höchst abseits und unbeachtet stehen wir im allgemeinen Trubel. [...]. Wir bilden

[11] H. Hesse hat P. Weiss drei kleine Aufträge gegeben, um ihm über die Monate seiner Schweizer Aufenthaltsgenehmigung finanziell zu helfen. Gegen das Honorar fertigte der junge Maler illustrierte Handschriften von kleineren Texten Hesses an. Weiss freute sich über die Aufträge. Im Brief vom 16. Oktober 1938 schreibt er von den Techniken, die er beim Illustrieren der Texte verwendet (Vgl. Hesse–Weiss: 79).

[12] Wie Hesse in der Erzählung bezeichnet sich Peter Weiss in seinem Manuskript als Herausgeber eines fiktiven Poeten.

> sozusagen einen Bund von Außenseitern, von Verworfenen, Aussätzigen. Deshalb haben wir uns auf dieser Insel unsere Höhle gebaut.
>
> (Weiss, 1991: 17, 18)

Die Idee des Bundes, dessen Mitglieder sich verschiedenen künstlerischen Aufgaben hingeben und „die Dinge der Welt ergründen", spricht Struwe an und es gelingt ihm, als Novize in die hohe Gemeinschaft aufgenommen zu werden. Er bekommt auch einen Führer, der von seinen irren Wegen, Mängeln und Schwächen, aber auch von seinen Bildern Bescheid weiß, ihn in die Geheimnisse des Bundes einweiht und „das Tor in eine tiefe, unergründliche Zauberwelt" öffnet. In dieser Welt fühlt sich Skruwe heimisch; sein Lebensraum wird jeden Tag mit neuen Eindrücken gefüllt. Er kommt in Berührung mit der neuen Musik der Zeit, mit der Jazzmusik, erlebt die neueste technische Erfindung, das Automobil, und erfährt, was der Begriff der Neuen Romantik bedeutet. Er begegnet einem fremden Mädchen in männlicher Verkleidung, unterliegt ihrem erotischen Reiz, empfindet kurze Rauschstunden und wird immer wieder mit etwas Unfassbarem konfrontiert. Der unerwartete Tod seines einst rätselhaft verschollenen und plötzlich auftauchenden Freundes, der den Weg zum Bund wiederfindet und verzweifelt über die schrecklichen Bilder des Krieges, das Töten der Menschen berichtet („überall Bestien in den Ecken, hinterrücks und erwürgend springen sie einen an, Krachen und Bersten ist in der Luft" – Weiss, 1991: 44, 45), sich danach auch erschießt, kündigt die Katastrophe an. Skruwe hat keine Ruhe mehr. Er wandert durch das Haus, befindet sich auf der Suche nach dessen Ausgang, verläuft sich auf „labyrinthartigen Kellergängen", schließlich findet er das offene Tor und verlässt, zusammen mit einigen Brüdern, die Insel. Die letzten Szenen zeigen eine apokalyptische Landschaft mit Schluchten, ungangbaren Felsen, Wasserfällen und der Sintflut. Aus der Nähe beobachten die „Kreuzfahrer" ihre Insel, die durch die Wassermassen eingestürzt ist und in Trümmern verschwindet. Die Insel existiert nicht mehr, die zeitlose Fahrt der Bundesbrüder geht jedoch durch das Land, märchenhafte Landschaften und Räume weiter. Die Worte des Meisters Christopher „jeder hat für sich aufgesucht, was er finden wollte. Nun seid ihr reich im Innern" (Weiss, 1991: 55) fordern die Künstler zum Kampf für eigene Ideale auf, zum Suchen nach neuen Wegen, zum Reisen nach Innen.

Im Nachwort zur Erzählung verweist das Alter-Ego von Peter Weiss auf seinen eigenen Weg zum Künstlertum; er stehe zwar an dessen Anfang, sei sich auch der Hindernisse bewusst, die er in Zukunft bewältigen müsse, wolle jedoch auf diesen Weg nicht verzichten. Das künstlerische Schaffen, seine Bilder und seine Texte helfen ihm, den Zustand der Verlorenheit zu überwinden.

> [...] jetzt endlich habe ich den Sinn meiner Malerei erkannt, wenn auch von innerer Reife natürlich noch gar nicht die Rede ist (Das wäre schrecklich!). Aber ich fühle jetzt in mir das, was kein Mensch verstehen kann, der es nicht selbst erlebt, die Hingabe an eine eigene schöpferische Arbeit, für die ich mein Leben voll und ganz einsetze.
>
> (Weiss, 1991: 57)

Ähnlich wie H. Hesse in der Schilderung der Morgenlandfahrt der Bundesbrüder, versucht auch P. Weiss zu zeigen, dass es um den schöpferischen Einzelnen geht, um das Individuum, das als Voraussetzung seiner Leistung der Einheit von Persönlichkeit und Ideal bedarf. Das Entscheidende ist, dass sich jeder Teilnehmer ein persönliches Ziel seiner Fahrt nach Innen setzen soll. Skruwe gehört wie andere im Bunde zur Gemeinschaft der Einzelgänger, der vergessenen Dichter, Musiker und Maler, die sich nie mit der Welt der bürgerlichen Werte abgefunden haben. Ihr Aufenthalt auf der von der Welt entfernten Insel lässt sie in einem Grenzraum zwischen Schein und Sein, Traum und Wirklichkeit neue Werke schaffen und sich der eigenen künstlerischen Arbeit völlig hingeben. P. Weiss hat in der Erzählung sein frühes ästhetisches Credo formuliert, in dem er sich der „neuen Romantik", dem Märchenhaften und Sagenhaften verpflichtet fühlte. In einer imaginierten Welt des Romantischen, des Heilen und des Legendären fand er die angestrebte Gewissheit, auf dem rechten künstlerischen Weg zu sein. Im Gegensatz zu Hesse[13] hat er die Kunst des Symbols, der Ironie und des Humors nicht beherrscht, wodurch die isolierten Künstlerfiguren in den Erzählungen nicht zur Selbstverwirklichung gelangen.

[13] Den Begriff der Romantik hat Hesse im Brief an Weiss aufgenommen und kritisch reflektiert. „Denn es kommt nicht darauf an, aus Gelesenem eine allgemein romantische Atmosphäre zu zaubern, das ist nicht schwer, auch ich bin diesem Zauber oft genug erlegen. Sondern es kommt darauf an, aus der romantischen Haltung ein verantwortliches Dichtertum zu erziehen, mit großer Strenge im Wort, und großer Vorsicht im Anlehnen an Vorbilder. Die alte Romantik ist ja da und braucht nicht nochmals geschaffen zu werden" (Hesse–Weiss: 30).

Mit der Figur von Skruwe ist auch der Maler Christof aus dem 1938 entstandenen Manuskript *Die Gezeiten – Eine Erzählung aus unseren Tagen* geistig verwandt. Er verbringt viele Stunden vor der Staffelei in seinem Atelier und wird daraus durch den Zwang, Geld zu verdienen, herausgerissen. Mit der Kunst ist es vorbei. Als seine Frau bei einem Verkehrsunfall ums Leben kommt, verliert er sich in Verzweiflung, wird aber von seinem Freund gerettet, der ihn in sein Atelier zurückholt. Sowohl in diesem Text als auch in anderen Prosastücken aus dem Jahr 1938/39 (z.B. *Die Landschaft in Träumen)* wird immer wieder von einem plötzlichen Aufbruch in eine unbekannte fremde Welt erzählt. Der Traum des Künstlers von der erfüllten Existenz scheint gefährdet zu sein. Dabei existiert das Subjekt des Erzählers immer wieder in der Verdoppelung, als müsse es sich seine Existenz bestätigen.

Die Arbeit des jungen Weiss an der Sprache, am Wort und am Bild bleibt im Werk eine Einheit. Charakteristisch für seinen Stil ist die genaue Wiedergabe von Einzelwörtern, akustischen Wahrnehmungen und Sinneseindrücken. In seinen Bildern greift Peter Weiss Motive aus der Bibel auf, malt jedoch Szenen, die grausame Ereignisse, Vernichtung, Mord, Gewalt und menschliche Ängste, Demütigung und Schmerz als Reaktionen darauf darstellen. Bilder aus dieser Zeit werden oft mit Kommentaren in Knittelversen versehen, wodurch der Zusammenhang zwischen einst und jetzt angedeutet wird. Das große, 1937/38 entstandene Gemälde *Das große Welttheater* ist ein Beispiel für eine originelle Verbindung zwischen Bild und Wort, die in der Form an die Moritat erinnert und die Geschehnisse der Gegenwart, die Existenz der Menschen in einem historischen und mythologischen Kontext zeigt. Mit dem Gemälde verabschiedet sich der Maler von der romantischen Kunst. Seine Verwandtschaft mit Runge und Caspar David Friedrich erscheint ihm in diesem Augenblick „verdächtig, schal und verbraucht" (Weiss, 1969: 15).

Die frühe Prosa von P. Weiss, die zwischen 1936 und 1938, teils in Warnsdorf und Prag, teils in der Schweiz entstand, spiegelt das Gefühl der Isolation des jungen Künstlers und den Wunsch nach Befreiung aus der Enge des bürgerlichen Elternhauses. Die in Fragmenten veröffentlichten Manuskripte dokumentieren die Anfänge seiner Suche nach dem rechten Ausdruck und dem Weg zum eigenen Künstlertum und beweisen auch, dass der Autor – am 8. November 1939 war er 23 Jahre alt geworden – seinen Plan, als Künstler und

Schriftsteller leben und wirken zu können, konsequent realisiert hat. Rückblickend auf diese Jahre schreibt er:

> Mit dem Schreiben schaffe ich mir mein zweites eingebildetes Leben, in dem alles, was verschwommen und unbestimmt war, Deutlichkeit vorspiegelt […]. Meine Malerei war ein Traum. In Prag hatte ich erfahren, […], daß jedes Ding seine Form, seine Farbe, sein Gewicht und seinen Namen hatte […]. Die Malerei ist greifbar, sie riecht.
>
> (Vgl. Weiss, 1969: 16, 25)

Literatur

Hermann Hesse – Peter Weiss. »Verehrter großer Zauberer«: Briefwechsel 1937–1962. Hrsg. Beat Mazenauer und Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009.

Vormweg, Heinrich. „Der Schriftsteller als junger Künstler". *Peter Weiss, Leben und Werk*. Hrsg. Gunilla Palmstierna-Weiss, Jürgen Schutte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

Weiss, Peter. *Landskapen i drömmarna. Ur en ung författares arbetsböcker*. Inledande essay: Sverker R. Ek. Hedemora: Gidlunds bokförlag, 1991.

------. *Fluchtpunkt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969.

Word and Image. The Artistic Visions of Peter Weiss in His Early Prose

Summary

In the article the author introduces the beginnings of the artistic work of the writer and painter, Peter Weiss (1916–1982) who created his early novels and paintings in exile in London, Czechoslovakia and Sweden. Short forms of prose and surrealist paintings reveal the area of his interests, reading and inspiration (e.g. Hermann Hesse, E.T.A. Hoffmann, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel and others). In the paper the subject of a detailed analysis are the typescripts of his two short novels, written in 1936 and 1937 and published in pieces (*Skruwe – aus den Aufzeichnungen von Peter Ulrich Weiss* and *Die Insel. Eine Art Flugschrift. Vor Augen geführt durch Skruwe*), as well as his painting compositions of that time. Both literary attempts and paintings inspired

by personal experiences and books by H. Hesse document the struggle of the young author with the artistic form in paintings, as well as with the word and literary material in his writings, they also mark an important stage in his creative activity. The sources of his artistic quest are also documented in his correspondence with Hermann Hesse.

Keywords: comparative literature, intermediality, short forms of prose, painting compositions, surrealism, romanticism, emigration, Peter Weiss

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, intermedialność, krótkie formy prozy, kompozycje malarskie, obrazy, surrealizm, romantyzm, emigracja, Peter Weiss

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-04

Iwona Puchalska
Jagiellonian University
ORCID: 0000-0003-0681-7460

Poetic Musicology among Musical Discourses: The Poet as a Listener

1

"Some people like poetry," wrote Wisława Szymborska (Szymborska: 325). The same can be said about music. But do these 'some people' who like music like poetry, too? And vice versa, do poetry lovers like music?

As we know, the relationship between musicological discourse and literature-specialist discourse can be a complex, even contentious, one. Now and again, this dispute is eased due to various concepts corresponding to the spirit of the times and the specific qualities of the artistic material – the idea of the correspondence of the arts, intersemiotic, interdisciplinary or intermedia research, or performative, communicative, cognitivist or rhetoric approaches (to name but a few). However, there is no denying that this dispute is genetic and derives from the very essence of SPEAKING about music. The special place occupied by literature results from the fact that the reception and interpretation of most artistic activities is brought to its own territory – the territory of the word. Like the visual arts, music's non-verbal nature means that it is usually transcribed; this is clearly denoted by the fact that musicology as a science uses the written word rather than sound.

Of course, it is possible to comment on music through music. This possibility was signalled, among others, by George Steiner, who added that such

interpretations are the best ones. Steiner illustrated this thesis with an anecdote about Schumann, who, when asked to clarify a difficult etude, only played it once more; he also quoted the example of Liszt, whose arrangements were a specific commentary on the works of others (Steiner: 20–21). Peter Szendy referred to this second example, too, by presenting his own theory of arrangement as a strategy of immanent interpretation carried out within one semiotic system. But both Steiner and Szendy – and many others – made an implicit act of capitulation on that occasion, showing the communication limitations of intramusical discourse through the very fact of final reference to the word rather than music for the purpose of expressing their musical reflections (both Schumann and Liszt were the composers who liked speaking about music through words).

Obviously, the longing for alternative non-verbal means of musical expression recurs from time to time. In this spirit, Peter Kivy, for example, appreciates gesture or dance as a tool to express musical feelings (Kivy: 99–123). This, however, does not change a fact which even the most fervent follower of the thesis of the autonomy of music cannot ignore: that the basic ground for the exchange of reflections on music is language. In its historical origins, therefore, musicology was not an expression of rebellion against the hegemony of the word, but against its imprecision and entanglement in poeticalness. In this regard, it assumed a separation between verbality and literariness. The formalist revolt of Eduard Hanslick, which was a reaction against romantic, extremely subjective unbridled interpretations, resulted from a desire for the radical purification and autonomisation of musical discourse through a return to the somewhat "transparent" language of the professional "craftsman". Although this project in its radical Hanslickian form has long been considered utopian, it still serves a purpose and is useful as a certain matrix of thinking about music in terms of objectivism. Such an interpretation is always associated with an attempt to separate the personal attitude to the work from its objective analysis and to depersonalise artistic comments; as Hanslick himself put it, "when getting drunk, do we recognise it as the same kind of wine that we wanted to examine?" (Hanslick: 23). Today, this argument is easily refuted with the statement that contact with wine is not only aimed at identifying its type. For this reason, when formulating his assumptions for the integral interpretation of a musical

work, Mieczysław Tomaszewski attached most importance to the postulate of "the choice of an engaged work for analysis and interpretation. A work that you admire, experience and learn about all at the same time. The danger of this kind of subjectivism in connection with a work of art seems to be no worse than the danger carried by so-called objectivism." (Tomaszewski: 33).

Hanslick's revolt was not in vain, however. Among other things, it led to the conscious separation of various ways of verbalising music, with particular emphasis on their diverse motivations. Most importantly, it resulted in the opening of discourses.

2

> And I do not see any reason why, on condition of respecting methodological rules that guarantee correctness, a musicologist should not refer to the effectiveness of rhetoric, to the beauty of pictures or the inventiveness of metaphors, with the same success that a writer is able to achieve. Besides, a writer can sometimes speak about music as brilliantly as a musicologist does.
>
> (Nattiez: 13)

So wrote Jean-Jacques Nattiez [my translation], proceeding from the ascertainment that "speaking about music has a bad press" and putting this situation down to its excessive specialisation and causticity. Today, musicologists generally seem to agree that, while the structure of a musical work is transcribable with specialist language, all other levels of its perception require referring to rhetorical concepts or metaphors. There are even opinions questioning the advisability of maintaining the specialist musical terminology: for example, Stephen Davies states that virtually all musical phenomena can be described with colloquial language or by using a metaphor (Davies: 150–165). However, the use of metaphor often arises out of necessity; while specialist terminology, even if regarded as unnecessary, is functional as a practical mental shortcut (according to the same principle that works in poetics where the use of "professional" terms spares descriptive explications and shortens the line of reasoning) in the case of musical works that can be recorded by means of the (more or less traditional) notation methods, it ceases to be effective with regard

to experimental works that employ unconventional sounds. As regards recordings of the reception and experience of music, the metaphor in its broad sense may seem particularly privileged and, in special cases, it may even be the only way to express them (Scruton, 1999: 2009). Irrespective of the functionality of the metaphor, its presence in musicology is certainly determined by this "respect for methodological rules that guarantee correctness" that Nattiez wrote about; they mark the border between the territory of musicological reflection and the territory explored by literary scholars that is often defined in the Polish humanistic tradition as *poetic "musicology"*.

This term was coined by Anna Barańczak; being fully aware of the different conditions and goals of writing about music in artistic and university environments, she made attempts to appreciate literary description by highlighting its potential for extracting meanings that academic musicologists (from the time when the text was written) did not want to or could not see and also its ability to refresh the perspective of music in spite of the numerous "errors and distortions" in this respect (The term "poetic" seems to be synonymous with "literary" in Barańczak's text). Published at the beginning of the 1970s, Barańczak's text is characterised by an approach that is, to some limited extent, confrontational because it forms a reaction to the hegemony of formalism prevailing in thinking about music at that time. At the same time, it was one of the more important steps towards overcoming it and extending and diversifying the proofs of musical reception. This line of thought was taken up by many Polish researchers, including Andrzej Hejmej, who characterised the assumptions of poetic "musicology" as follows:

> Literature transforms and displays certain musical meanings, thereby becoming a non-conventional commentary to music; it may be extremely subjective at one time or more valid at another, extremely speculative on one occasion and strictly musicological on another.
>
> (Hejmej: 242 [trans. I.P.])

In such an interpretation, poetic "musicology" constitutes a formula that validates a literary commentary in its entire unconventionality. However, if we approach the topic historically and panoramically, it will turn out that literary opinions on music clearly dominate over objectivising musicological commentary both in terms of quantity and the scope of impact. For this reason, they

have exerted a much stronger impact on the reception of the art of sounds than specialist opinions, marking the awareness of recipients and, consequently, the culture of musical reception with various variants of its "non-conventionality". Besides, many earlier classic musicological works are far from neutral and contain many "extremely subjective" or "extremely speculative" elements. In the last few decades, as a result of the strong split of the paradigm of scholarship in the humanities and the suspension of the question about the objective "truth" of works of art, various ways of interpreting music have begun to multiply also within the scope of university musicology and the category of "typicality" has become visibly blurred, even though the dominance of formal analysis (which, I presume, constitutes those "strictly musicological" parts of literary speaking about literature mentioned by Hejmej) undoubtedly continues to distinguish the musicological interpretation from other ways of speaking about the art of sounds.

For this reason, while taking over the useful term of *poetic "musicology"* from Anna Barańczak, I will allow myself to modify it slightly (signalled by the use of inverted commas for both words, not just the second one) because, whilst acknowledging the correctness of the researcher's view of the literary description of music, I perceive its function in the evolution of the cultural *universum* in a different manner. Namely, I do not treat poetic messages and musicological commentaries as two different, and to some extent competing, methods of reaching a certain "truth" about music, but as diverse ways of having contact with the art of sounds, which sometimes cross or overlap.

3

The issue of the method of receiving music according to pre-determined assumptions and needs is only one side of the coin; the other side is represented by those qualities of music which mean it cannot be regarded as a passive phenomenon, but as a thing that has the specific identity of a different performative nature (which Roman Ingarden tried to neutralise with such determination in the past) and, consequently, diversified ontology. This is because some compositions (e.g., sonoristic ones) essentially come into being outside – or rather over – the score, and some even cannot be recorded in the score (e.g., concrete

music works), whereas others are characterised by the precision of the notation or even dialogicality in cases when the score contains inscriptions that can be noticed only on the level of reading and not listening (such as the encryption of proper names or words with sounds designated by letters). The use of one method of analysis based on invariable assumptions towards such diversified material is not only simplifying, but it is virtually impossible in many cases. Essentially, however, all musical compositions are characterised by the fact that they are intended to be listened to. The fact that music fully exists only when it is being performed is a commonly recognised truth today; the ultimate argument for this was the intensive development of phonography, which ensures the durability of an artefact for the previously ephemeral nature of sound engineering. It is also important that this artefact is no longer considered in relation to the score in the logic of identity, but that its translation or adaptation is close to the interpretation of Wittgenstein, who used the picture of a phonograph record as an example of the logic of mapping (4.014–4.0141).

As a consequence of the possibility of recording sound, the strategies of musical description evolved substantially, and the front line dividing the work from its sonic modification was moved. Today, it is no longer situated between the permanent record of a score transcribable by musicological nomenclature and the variable form of "concretisation" – it has a more fluid character and is increasingly often expressed in the question about conditions (historical, social, cultural, environmental, etc.) rather than the adequacy of the specific way in which the work comes into being.

The clear pluralisation of positions within the scope of modern knowledge about music involves another factor – an intensely developing reflection on listening that introduces a new quality into the sphere of musicological thought. This is because formal analysis is connected with analysis of the notation; detailed performance based only on listening to it is virtually impossible, especially in the case of harmonically complex or experimental works. In his famous classification of types of listening, T.W. Adorno assigned such an ability to a very small group of music recipients, whom he defined as experts and among whom he ranked only outstanding professional musicians (Adorno, 1968). This kind of analysis is actually possible only with regard to the score as the distilled form of a musical work. Moreover, this type of description also

means the suspension of the temporal aspect of the composition because it is carried out within time structures that are different from the structures of the passage of the musical work, being actually suspended in time. On the other hand, the reflection on listening situates the musical passage in relation to external circumstances by arranging and correlating its timing with them and setting it in a specific time and space (Chion, 1998: 2010).

Like many expressions in the human sciences, the auditive breakthrough and the validation of the subjective approach to music assumes various degrees – from moderate degrees that integrate a new perspective of seeing with other people to other, more extreme degrees. One of the most radical representatives of the auditive approach to music is Antoine Hennion, who suggests that it should be regarded as an "uncertain result dependent on what the listener will do with it, not a certainty" (Hennion: 95 [trans. I.P.]) – in this way, originating from sociological positions, it assumes a neo-pragmatic position that is analogous to the position of Richard Rorty and others within the scope of philosophical thought. Focusing in particular on the meanders of the formation of musical tastes, or – more generally – aesthetic preferences and habits, Hennion presents the idea of a new analysis of reception where, as he states, music is not the point of departure, but the point of arrival (Hennion: 96). Expressing his opinion on the open form of each musical work, he energetically fights against all symptoms of what he calls the "graphomorphisation" of music related to primacy of the score. Engaging in practical research in the form of seminars and workshops, he focuses on working with amateurs of music and actually removes from his field of vision the phenomenon of reception marked by musicological knowledge, thereby trying to grasp the specific qualities of culturally and educationally unformatted acts of listening, with the sensitivity of the recipients as the only intermediate factor.

Hennion's theses are a good illustration of how far the modern sociology of music can depart from the objectivising approach to a musical work. However, irrespective of whether we are inclined to agree with his assumptions or not, they are certainly not functional enough when it comes to examining the evidence of reception not controlled by the assumptions of a listening experiment – spontaneous but not necessarily amateurish evidence in the form of poems. More useful, though also under certain conditions, is the approach proposed by Peter

Szendy, one of the most active musicologists with philosophical tendencies in the field of aculogy, particularly his idea of appropriation as a receptive attitude that is elementary and necessary for the sake of authentic contact with music. Presenting an analytical rather than experimental approach, Szendy is interested mainly in individual acts of listening, particularly when they assume the form of a specific intramusical dialogue – the expression of reception through transcription or arrangement. But not only – he attaches equal importance to verbal records of listening, whether of an artistic, documentary or private nature.

Although Szendy's considerations focus on issues customarily connected with the semantic field of the word "interpretation", he avoids this concept, which seems to be too wide and methodologically too complicated for his conception – for example, it is excessively burdened with the hermeneutical tradition (Szendy: 15). Most importantly, it implies the existence of a stable paradigm of a musical work, which the researcher questions, making an attempt to "consider the concept of a musical work" (*interroger la notion d'oeuvre*) in strict connection with the categories of its rights and ownership; as he states, "Interpretation is also a form of appropriation of music […]. But I think that interpretation *as such* rarely asks a question about the work *as such*" (Szendy: 25 [trans. I.P.]).

Thus, departing from thinking about music in terms of interpretation, Szendy replaces this concept with the term "listening", which encompasses the method of having contact with a work that is ascribed not only to the passive (traditional) listener, but also to the performer and the composer. It is important to note that his concept of "listening" includes also having contact with music only by means of the score, not through performance (Szendy: 22).

As we can see, the idea of interpretation is virtually absent in Szendy's conception – there are various methods of listening; the perspective he adopts equals not only the performer's and the recipient's instances, but also the creative instance, and the various effects of "listening" are defined by the common term of arrangement, synonyms of which include concepts such as adaptation and transcription (Szendy: 22). Szendy also treats arrangement in its musical sense as an attempt to tell others about our own individual reception – an attempt to draw other people's attention to how we listen to a given work on our own and what we hear in it (Szendy: 53–88).

Understood in both a strict musical sense and also in a broader metaphorical sense, arrangement is the expression of the privatisation of a work; here Szendy agrees with Adorno, but he evaluates this process in a completely different way. His conception of listening, although not as radical as Hennion's, also assumes alienation: in his view, a musical work has a spectral character by nature – it exists as the sum of listening acts and their evidence, not as an objective value. In this conception, the score is also only a shadow of the work (although Szendy admits that he definitely prefers working with scores to working with sound materials) – the same goes for music which exists only in the form of sound and which is devoid of notation (e.g, electroacoustic or electronic music), which is apparently more stable in ontological terms, but in fact it is also modified every time by the sonic environment and the context in which it exists.

This redefinition, or actually reversal, of traditional concepts has the features of a conceptual- linguistic game, but it is based on a significant observation that may not be absolutely new, but is presented suggestively: the thought about the absolute autonomy of a musical work and, at the same time, about its consternating dependence as an open work *par excellence*. Therefore, as a consequence of that, the question about music rights in their widest sense arises: "*Who has the right to music?*… Who has the right to make it *his own*?... Who can *make music be heard in the same way that he hears it*?" asks Szendy (21–23 [trans. I.P.]).

The answer to these questions may seem both obvious and cynical: everyone who will include it in an appropriately prominent discourse. Therefore, suggestive interpretations made within the scope of "poetic musicology", irrespective of their verifiability and validity, have often met with better reception than objectivising interpretations. However, this does not mean that they can replace the latter. The essence of the matter actually lies not in the question about which verbal representations of music are "better" or more "accurate" or which ones will be more popular among the listeners, but how these acts of listening correspond to each other. In an age when the human sciences lead increasingly often to a confrontation of discourses and pay less and less attention to the confrontation of individual works, it seems justified to ask about the correspondence of methods of interpretation (or, in this case, it would be

more proper to say "methods of listening") rather than arts. In music, this relationship seems to emerge in the most distinctive manner and has the most significant consequences, because the ontical form of a musical work that can be recorded by means of notation makes its reception an actually comparative activity: first the work existing in the notation is confronted with its sonic expression, i.e., with its "version", its "translation" – or their multitude, their whole set! – and only this original act of comparing a "listening act" leads to the further stages of learning the musical work and expressing opinions on it. Further confrontations and successive placement of this work within the limits of various discourses, including musicological, literary, intermedia, psychological, legal and sociological ones, are the natural consequences of this primary act. Only musical works existing merely in sonic form that are intranscribable to the notation system (such as electronic or electroacoustic music) avoid this original comparative confrontation. However, they fail to avoid its successive stages and complications.

4

Although I am far from accepting all of Szendy's ideas, the conception of a poetic contextualisation of musical works fits well with both the transposition of the conception of an open work into the musicological field and also with the idea of "appropriation". These interpretations allow us to put "scientific" (objectivising) elaborations and poetic expressions in a complementary relation, which in turn makes it possible to create a multi-aspect view of poetic statements concerning music.

Replacing the concept of interpretation with the concept of listening is a step towards removing the border between "poetic musicology" and *tout court* musicology. However, I am unable to take this step – mainly because the majority of poets have faith in the certain ontological stability of music, sometimes even in its absolute stability, and traditional musicology has a strong influence on their way of having contact with the art of sounds. Besides, as Szendy's analyses aptly show, the specificity of one's own personal attitude towards music can be discovered and shown only towards its existing image, towards its more or less

illusory IDENTITY, which is the condition for identification of the "work as such" (*oeuvre comme telle*).

Generally speaking, the auditive breakthrough in music culture excellently corresponds with changes in the way that poets take on musical topics. Since poets do still write about music. Having gone through "childhood diseases" – the romantic "explanation of music" and the naivety of "the time of adolescence" – modernistic "vagueness" after the shock of frequently arrogant formalism, they write about it increasingly often, more diversely and more confidently – although we must admit that it does not happen everywhere. Polish poetry of the 19th and 20th centuries is an unusual occurrence in comparison to the literature of other nations when it comes to the quality and richness of the musical motifs. Poets writing in other languages, who still seem to be embarrassed by the frequently curious excesses related to the "poeticalisation" of the art of sounds, are relatively reluctant to take on musical topics, or they do so cautiously. Polish poets – representing different generations, including the youngest ones, and different literary schools and traditions – write extensively about it and often in a concrete matter-of-fact fashion. They describe what, when, where and how they listen. Like many of us, they listen to live music less and less frequently. They prefer using recordings, radio and the Internet for that purpose; if they go to a concert, they do not yield to the illusion of having "direct" contact with music. They listen to very diverse music – not only that which is called "classical" – and they do not hesitate to put the various kinds together. They listen both in concentration and dispersion. Sometimes deliberately, sometimes accidentally. But they listen and write about it. They write without complexes. That is because they often assume the position of amateurs in their relationship with music, meaning those who – according to the etymology of the word – love music, but – according to the modern usage of this concept – are not professionals and are not "experts" on music. They do not build their career on it and lack the appropriate music ability and/or relevant education.

The concept of the amateur has been the subject of intense reflection, particularly in the last few years, in connection with the revision of many beliefs concerning the role of music in modern society, including in particular the issue of valuating associated with the realities of the music market (Leveratto,

2000). First of all, the indulgent connotation of this term is fading. Paul Tolila, who had been regarded as a sort of "good savage" and was treated in a friendly but also patronising manner only half a century ago, noticed that the amateur, as a result of changes in the music market, had become a significant figure as a "user" and purchaser of music (Tolila: 9). This role of a "new type of listener" had already been forecast by Glenn Gould, who wrote:

> The emergence of this mid-twentieth-century phenomenon is the greatest achievement of the record industry. For this listener is no longer passively analytical; he is an associate whose tastes, preferences, and inclinations even now alter peripherally the experiences to which he gives his attention, and upon whose fuller participation the future of the art of music awaits.
> He is also, of course, a threat, a potential usurper of power, an uninvited guest at the banquet of the arts, one whose presence threatens the familiar hierarchical setting of the musical establishment. Is it not, then, inopportune to venture that this participant public could emerge untutored from that servile posture with which it paid homage to the status structure of the concert world and, overnight, assume decision-making capacities which were specialists' concerns heretofore?
>
> (Gould: 347)

This new "history of the music amateur" would have to be based on new categories: not on factors of good or bad taste, but on analyses and descriptions of listening as a specific kind of activity, with the original assumption that it is not a passive, but a creative act. Thus, it would obviously not be history that would replace the traditional history of music, but rather something that complements it, both in the historical and modern perspective. In the history of music designed in this manner, poets' testimonies may serve as an important segment.

Polish poets of the 20th century usually assume almost demonstratively the position of amateurs – for example, Adam Zagajewski, one of the most "musical" poets in Polish literature:

> **Piano lesson**
>
> [I'm eight years old]
>
> Piano lesson at the neighbors', Mr. and Mrs. J.
> I'm in their apartment for the first time,
> which smells different from ours (ours has no smell,

or so I think). Everywhere carpets,
thick Persian carpets. I know that they're Armenians,
but don't know what that means. Armenians have carpets,

dust wanders through the air, imported
from Lvov, medieval dust.
We don't have carpets or Middle Ages,
We don't know who we are – maybe wanderers.
Sometimes I think we don't exist. Only others are.
The acoustics are great in our neighbors' apartment.

It's quiet in this apartment. A piano stands in the room
like a lazy, tamed predator – and in it,
as its very heart, dwells music's black ball.
Mrs. J. told me right after the first
or second lesson that I should take up languages
since I showed no talent for music.

I show no talent for music.
I should take up languages instead.
Music will always be elsewhere,
inaccessible, in someone else's apartment.
The black ball will be hidden elsewhere,
but there may be other meetings, revelations.

I went home, hanging my head,
a little saddened, a little glad – home,
where there was no smell of Persia, only amateur paintings,
watercolors, and I thought with bitterness and pleasure
that I had only one language, only words, images,
only the world.

(Zagajewski, 2012: 16)

There is a lot of real disillusionment in this poem. But, obviously, it contains much insincere humility as well. "Only the world" that comes in return for music is not so little, after all. It is a specific declaration of independence – admitting one's failure, but without excessive regret: the ironic "only" means removing music from its pedestal, but without contempt. It means reconstructing one's personal relationship with music in a similar way to building a friendly relationship with a person for whom love has not developed. A relaxed platonic relationship that is already based on other principles.

A surprisingly similar position to Zagajewski's was adopted by the recently deceased Yves Bonnefoy – one of those rare modern French poets writing about music and a poetry theoretician who speaks extensively about its relationship with the other arts. On the one hand, he says that music is impossible to understand if we do not know it on a practical level; on the other hand, this lack of understanding does not exclude another kind of understanding and, most importantly, it stimulates the imagination:

> From the distance I dream of many more things; you can transfigure more from the distance than when relations become closer and when the real door opens. At the same time, I know also well that music and its history that I missed in various ways were actually half-open for me, which allows me to hope that I dreamt of them in a way that makes some sense, at least as a testimony to what you can imagine about it.
>
> (Bonnefoy: 14 [trans. I.P.])

Indeed, as Bonnefoy states, the lack of musical education often leads both poets and ordinary listeners to assume a specific position towards the art of sounds, which is marked by the awareness of its distinctness and distance. But poets often take a step farther. Even if they have decent musical abilities, they assume the position of non-specialists in their works and keep a distance that is an identity distance: they contemplate music from the perspective of poetry as their own domain. They rarely limit their actions to "ordinary" listening. They use music for their own benefits – poetic benefits. However, they turn out to show solidarity towards other listeners. Scouring the world of music, they like to assume the position of "ordinary listeners" who have the right to make mistakes, to disturb the hierarchy of works, to follow only their own tastes and to like weaker compositions while ignoring masterpieces. They sometimes even present themselves as an *enfant terrible* among refined music fans. Thus, in a sense, they represent the broad audience, without which musical life would die out and become an infertile enclave of specialists. Acting as such representatives, they stand in the audience's defence, strengthening the right to have personal contact with music with their poetic authority, which is independent of the criteria of valuation imposed by others.

It is characteristic that two poetic texts written independently of each other which refer to these issues are both connected with Rachmaninoff. One of them was written by Adam Zagajewski:

Rachmaninov

When I listened to the Third Concerto then,
I still didn't know that experts considered it
too conservative (I hadn't realized yet
that art holds not only art, but also hatreds, fanatical
debates, curses worthy of religious wars),

I heard the promise of things to come,
omens of complex happiness, love, sketches
of landscapes I would later recognize,
a glimpse of purgatory, heaven, wanderings, and at last,
maybe even something like forgiveness.

As I listen now to Martha Argerich play
the Third Concerto, I marvel at her mastery,
her passion, her inspiration, while the boy
I once was labors to understand
what came to pass, and what's gone. What lives.

(Zagajewski, 2018: 25)

This idea of Rachmaninoff as a composer whose reputation is such that the public declaration of a fondness for his works would be treated automatically as a sign of musical inexperience by "connoisseurs" (Gołąb: 71–72) also appears in Julia Hartwig's text *A Warning* [*Ostrzeżenie*]:

> I remember the warning gesture of his hand: "No, no!" When the praise of Rachmaninoff's concert fell out of my mouth like a frog.
> He held me back with this "No, no!" like a man falling down on a slippery road or sliding with incredible speed down the hill over which Telemann, Purcell, Pergolesi or Albinioni tower.
> Did he do this to save me in the eyes of his friends, so unanimous in their high affections, or maybe he protected my own taste against hurting, always so reliable and appreciating mainly the beauty of the distance?
>
> (Hartwig, 1992: 50 [trans. I.P.])

In both cases, the poets speak from the perspective of people with an established musical culture who are already initiated into a certain valuation code and are aware of its nuances. But they reject this initiation in the name of sincerity. Hartwig associates the fear of praising Rachmaninoff with weakness, opportunism, snobbism and the fear of being rejected. Writing about his dislike for the composer, Zagajewski does not ask what its source is (apart from the essentially neutral category of "conservatism"), but he characterises the approach of "connoisseurs" with the use of words that do not put them in the best light ("fanaticism", "hatred"). Both Hartwig and Zagajewski assume the position of recipients remaining outside (or maybe also above) aesthetic disputes, who maintain that their right to make unrestrained individual choices and have preferences is the supreme right in contact with art. However, it is worth taking note of the various degrees of this anti-conformism – Hartwig speaks straightforwardly about praising Rachmaninoff, whereas Zagajewski is more inclined to tone down its positive reception; he presents a liking for Rachmaninoff as being something that corresponds to young age and immaturity. Listening to his concerto in D minor is justified in his poem mainly with sentimental reasons and the values of its interpretation by Argerich. The reception presented by Zagajewski is rather bilateral: on the one hand, he is already a refined and mature man marked with musical knowledge and sensitive to the subtleties of interpretations, and on the other hand, he wants to settle his childhood dreams.

The personal musical experience confronted with the critical attitude of other recipients ceases to be a private and aesthetic manner – in both texts, it becomes a social experience, mainly of a negative character. Music is presented not as a sphere of agreement and mutual joy, but as a reason for potential conflict, confrontation or even exclusion. It becomes entangled in unfair games of snobbism. The listener's relationship with music becomes the model for their relationships with reality and with other people. The way we listen tells us much about ourselves. Also about our contacts with others.

However, in Hartwig's and Zagajewski's poems, the feeling of distinctness and the "naivety" of the listeners is not presented as a cause for concern, but as an opportunity to manifest one's own individuality. Authenticity and non-conventionality have long been appreciated by poets. They present this courage to express unusual views also with regard to the art of sounds. Therefore,

one's approach to music can become an important element of self-cognition and a significant part of our life programme – for example, in Julia Hartwig's poem *Secrets* [*Sekrety*], which can be seen as a kind of manifesto that perfectly fits the principles of "poetic musicology":

> Don't we exist because of things that make us different
> and the courage of being different?
> Do not let others impress a stamp on you
> Listen to music separately – they play it for you
> and pray separately if you can.
>
> (Hartwig, 2011; 22 [trans. I.P.])

Works cited

Adorno, Theodor Wiesengrund. *Typen musikalischen Verhaltens*. Idem. *Einleitung in die Musiksoziologie*: *zwölf theoretische Vorlesungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1968.

Bonnefoy, Yves. *L'Alliance de la poésie et de la musique*. Paris: Galilée, 2007.

Chion, Michel. *Le Son*. Paris: Fayard, 1998.

------. *Le Son: Traité d'acoulogie*. Paris: A. Colin, 2010.

Davies, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

Gołąb, Maciej. *Muzyczna moderna w XX wieku: Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011.

Hanslick, Edouard. *O pięknie w muzyce*. Trans. Stanisław Niewiadomski. Warszawa: M. Arzt, 1903.

Hartwig, Julia. *Czułość*. Kraków: Znak, 1992.

------. *Gorzkie żale*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2011.

Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze: Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Universitas, 2008.

Hennion, Antoine. "L'écoute à la question". *Revue de Musicologie* 1 (2002): 95–149.

Imberty, Michel. "L'épistémologie du sens dans les recherches en psychologie de la musique". *De l'écoute à l'oeuvre: Études interdisciplinaires*. Ed. Michel Imberty. Paris: L'Harmattan, 2001.

Kivy, Peter. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca–New York: Cornell University Press, 1990.

Nattiez, Jean-Jacques. *La musique est le discours: Apologie de la musicologie*. Anjou (Quebec): Editions Fides, 2010.

Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

------. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London–New York: Bloomsbury Publishing, 2009.

Steiner, George. *Rzeczywiste obecności* [*Real Presences*]. Trans. Ola Kubińska. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1997.

Szendy, Peter. *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Paris: Editions de Minuit, 2001.

Szymborska, Wisława. *Some People Like Poetry.* Eadem. *Nothing Twice: Selected Poems.* Trans. Stanisław Barańczak and Clare Cavanagh. Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1997.

The Glenn Gould Reader. Part three: *The Prospects of Recording*. Ed. Tim Page. New York: Vintage Books, 1990.

Tolila, Paul. "Préface: L'amateur et le sociologue". Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Émilie Gomart. *Figures de l'amateur: Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris: La Documentation Française, 2000.

Tomaszewski, Mieczysław. *Interpretacja integralna dzieła muzycznego: Rekonesans*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej, 2000.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trans. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.

Zagajewski, Adam. *Asymmetry: Poems.* Trans. Clare Cavanaugh. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2018.

------. *Unseen Hand: Poems.* Trans. Clare Cavanagh. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012.

Poetic Musicology among Musical Discourses: The Poet as a Listener

Summary

This paper analyses selected examples of Polish poetry from the 20th century devoted to music (poems by Adam Zagajewski and Julia Hartwig), placing them in the context of the musicological discourses that exist today, particularly the auditive discourse. Poems devoted to music are treated as cultural statements – evidence of the reception of music. The concept of "poetic musicology" elaborated by Anna Barańczak in the 1970s, still one of the most valid and important strategies for speaking about music, has been updated and revitalised, placed in the space of culture, particularly in the area of Polish human sciences, where there is an exceptionally rich and diverse poetic output related to music.

Keywords: comparative literature, intermediality, Polish poetry in 20th century, Adam Zagajewski, Julia Hartwig, musicology, musical analysis, reception of music, transcription of music, aculogy

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, intermedialność, poezja polska XX wieku, Adam Zagajewski, Julia Hartwig, muzykologia, analiza muzyczna, recepcja muzyki, transkrypcja muzyki, akulogia

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-05

Dorota Kulczycka
Uniwersytet Zielonogórski
ORCID: 0000-0002-2608-3620

Tożsamość zmediatyzowana – iluzja filmowa i procesy deziluzji w prozie Jakuba Żulczyka

W XXI wieku człowiek nie potrafi już całkowicie wyzwolić się spod wpływu osiągnięć cywilizacyjnych, m.in. takich jak telewizja czy Internet. Ucieczka przed kulturą masową i przed tzw. osiągnięciami cywilizacyjnymi może bowiem okazać się groźną utopią i skutkować np. taką aberracją, jaką przedstawiono w filmie *Captain Fantastic*, którego bohaterowie próbują żyć z dala od cywilizacji (reż. Matt Ross, komedia/dramat obyczajowy, USA 2016). Pozostawanie w polu oddziaływania mediów może z kolei prowadzić do uzależnienia i zniewolenia. U bohaterów Żulczyka ów rodzaj tożsamości zmediatyzowanej przejawia się w kształtowaniu życia na wzór filmów i w postrzeganiu egzystencji jako filmu, realnie istniejącego, który protagonista już obejrzał, lub wyimaginowanego, którego scenopis dopiero się tworzy. Zresztą przykładów paraleli życia i filmu jest w prozie olsztyńsko-warszawskiego literata znacznie więcej.

Od schyłku lat 60. ubiegłego stulecia – czasu ożywionych badań intertekstualnych – powstało wiele prac naukowych o tym, jak literatura przygląda się innej literaturze niczym w metaforycznie pojętych lustrach. W niniejszym natomiast artykule, na przykładzie bardzo reprezentatywnej pod tym względem prozy Żulczyka, dokładniej przyjrzymy się temu, jak bohaterowie tej literatury postrzegają siebie przez pryzmat filmowych protagonistów, a swoje życie w kontekście fabuł dostarczanych przez środki masowego przekazu. Istotnym

pojęciem jest w tym przypadku „ekran" (kina, telewizora, komputera, billboardu, laptopa itd.), dlatego ważnym kontekstem interpretacyjnym dla niniejszych rozważań mogłaby być książka *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia* (red. Gwóźdź, Zawojski). We wstępie „Od Redakcji" czytamy tam bowiem m.in. o problemach tożsamości mediatyzowanej i filmach jako nowoczesnych lustrach reprezentacji jednostki:

> Jeśli w drugiej połowie lat pięćdziesiątych Arnold Hauser identyfikował XX stulecie jako wiek „pod znakiem filmu", a w niecałe czterdzieści lat później Susan Sontag pisała o nim jako o „wieku kina", to dziś, na przełomie stuleci, możemy za Jeanem Baudrillardem całej epoce przydać miano „uniwersum totalnego monitora". Czyż bowiem nie jest tak, jak twierdzi Baudrillard w jednej ze swych ostatnich książek, zatytułowanej *UE change possible* (1999), że oto „przekroczyliśmy pewien *point of no return*, poza którym rzeczy rozwijają się wedle odmiennej zasady"; i że tym interfejsem, miejscem przekroczenia są właśnie monitory? Bo te współczesne ekrany komunikowania otaczają nas zewsząd. Zastąpiwszy lustra reprezentacji, które odbijały fizyczne wizerunki, same te wizerunki stwarzają, stając w szranki z alegorią studenta Balduina, sprzedającego czarownikowi swe lustrzane odbicie, odbite przez ekrany dwóch wersji klasycznych niemieckich filmów.
>
> (*Wiek ekranów*: 9)

Proza Żulczyka bywa doskonałym przykładem nie tylko „myślenia filmem" bohaterów fikcyjnych, ale również ich obsesyjnej wręcz maniery przyglądania się bohaterom filmowym jak w zwierciadle. Konfrontowanie siebie z ekranowymi herosami, a swego życia z filmową fabułą nabiera znamion nieraz wręcz narcystycznego, niekiedy też bazyliszkowego, bo uśmiercającego duchowo, przyglądania się w lustrze. Konsekwencją zanurzenia Żulczykowych bohaterów w kulturze medialnej, zwłaszcza w kulturze pop (pewnej klasie filmów fabularnych oraz grach komputerowych, nierzadko tworzonych na kanwie owych fabuł) jest zatracanie poczucia tożsamości, zamazywanie granic między rzeczywistością i iluzją filmową. Autor pokazuje też procesy wychodzenia z tego typu stanów, którym towarzyszą niekiedy bardzo trudne akty deziluzji. Zanim te problemy rozważymy, zwróćmy uwagę na sytuacje, w których w ogóle naruszona jest autonomiczność obu światów: wirtualnego i realnego.

Ekran telewizyjny jako lustro i jako miejsce przechodnie

Żulczyk jak chyba żaden inny współczesny pisarz pokazuje proces uzależniania się, od najmłodszych lat, swoich protagonistów od telewizji, gier komputerowych i Internetu. Jego bohater to *wideodziecko*, *homo televisiosus* (por. Sartori: 341 i in.) i *homo irretitus* (por. Bodzioch-Bryła, Pietruszewska-Kobiela, Regiewicz, 2015) – człowiek otoczony siecią nowych technologii, wchłonięty przez świat wirtualny. Klasycznym niemalże przykładem jest uzależniona od gier komputerowych Kaśka ze *Zrób mi jakąś krzywdę* (konstrukcja tej powieści odpowiada problematyce owego uwikłania – zamiast rozdziałów, występują w niej poszczególne „levele"). Proces zniewolenia Internetem i telewizją widać natomiast na przykładzie uzależnienia głównych bądź epizodycznych postaci ze wszystkich powieści Żulczyka od pornografii i pornowizji.

Bohaterowie wpatrują się w rozmaite ekrany i w twarzach odgrywających różne role aktorów chcą widzieć siebie, swoją podobiznę. W bohaterach, w ich fikcyjnym losie upatrują „przedłużenia" własnej osoby i własnej egzystencji. Z kolei w dosłownym znaczeniu ekran telewizyjny spełnia funkcję lustra tylko jedyny raz w dotychczasowej (2019 r.) twórczości Żulczyka:

> – Zauważyłam, że wszyscy patrzymy na obraz, który zaczyna się powtarzać w coraz wolniejszym tempie – to ten chłopak przewija sekwencję pilotem do DVD. Przypomina mi się Halina Mącek patrząca w swoje czarno-białe odbicie w telewizorze (RA: 161)[1].

Bohaterka nie widzi w telewizji filmu, tylko swoją twarz. Telewizor nie jest tu „oknem na świat". Jego ekran służy jako lustro (dające czarno-białe obrazy) w najbardziej elementarnym tego słowa znaczeniu.

Ekran ten – jak autor suponuje z kolei w *Zmorojewie* i w *Świątyni* – jest miejscem przechodnim, płynnym. Nie stanowi granicy między wirtualną a realną przestrzenią. Literackie ujęcia są reperkusją prymarnych wobec nich obrazów i wątków z klasycznych już wszakże arcydzieł Lewisa Carrolla *Alicja*

---

[1] Powieści Jakuba Żulczyka cytuję, stosując skróty: RA – *Radio Armageddon* (2015); Śoś – *Ślepnąc od świateł* (2018); Ś – *Świątynia* (2011); WP – *Wzgórze Psów* (2017); Z – *Zmorojewo. Powieść fantastyczno-przygodowa* (2011); Zmjk – *Zrób mi jakąś krzywdę... czyli wszystkie gry video są o miłości* (2018); I – *Instytut* (2010).

w krainie czarów i *Alicja po drugiej stronie lustra.* Zresztą w *Zmorojewie* pada do nich aluzja:

> Staruszek przypominał niegroźnego wariata, który zbyt wiele razy w życiu przeczytał *Alicję w Krainie Czarów*. Chociaż to bez wątpienia oni trzymali ich w zamknięciu, karmiąc czerstwymi plackami, w ogóle nie wyglądali na groźnych ludzi (Z: 166–167).

Zjawisko transgresji czytelnik obserwuje również np. w *Świątyni*, gdzie Uzdrowiciel, niczym jakiś Kaszpirowski, hipnotyzuje z telewizji swoich widzów: „Spojrzenie mężczyzny było głębokie, hipnotyzujące, niemalże przeciągające na drugą stronę kineskopu" (Ś: 40). I Anka, i jej chora matka, bohaterki tegoż horroru, są przeciągane jakby do wnętrza telewizora. Biorąc pod uwagę potencjalne źródła inspiracji, otwiera się w tym miejscu cała gama nawiązań do horrorów – od *Polltergeista* Tobe Hoopera, poprzez *Paranormal Activity* aż do współczesnego *The Circle*[2]. W porównaniu do pierwszej części cyklu – do *Zmorojewa* – w *Świątyni* pokazane są procesy bardziej skomplikowane: influencji snu, jawy i filmowej fikcji. Otóż np. Tytus, oglądając w telewizji Adolfa Błyska z *Tajemnej Strony*, udającego uzdrowiciela Kropińskiego, przysypia i w śnie zaczyna mu się pojawiać to samo, co widział w programie. To zdarzenie powoduje rozpoznanie podobnej sytuacji znanej z przeszłości – zatarcia granic między snem a jawą, fikcją filmową a wizją oniryczną:

> Przypomniało mu się, jak kiedyś zasnął, oglądając którąś z części *Piły* i przyśniło mu się, że ma w uchu czujnik rozbrajający wszytą pod czaszką bombę. Nie wiedzieć czemu tamten przypadek przemieszania snu z rzeczywistością był o wiele, wiele przyjemniejszy (Ś: 185).

Nie trzeba dodawać, że są to metody budowania (piętrzenia) przez autora atmosfery grozy, wprowadzania czytelnika w nierealne, surrealistyczne światy.

[2] Por. *Polltergeist* (pol. *Duch*), reż. Tobe Hooper, hooror, USA 1982; *Paranormal Activity*, reż. Oren Peli, horror, USA 2007; *The Circle* (pol. *Krąg*), reż. James Ponsoldt, technothriller, USA–Zjednoczone Emiraty Arabskie 2017 (na podstawie powieści *The Circle* Dave'a Eggersa z 2013 roku).

Pojęcia iluzji i deziluzji

Samouświadomienie, że filmowi idole kłamią i często mogą sprowadzić widza na manowce (zob. np. Cabaj: 75–80), jest częstym motywem występującym w prozie Żulczyka. Nierzadko dochodzi do rozczarowania czy – mówiąc językiem Maxa Webera (a wtórnie też Jeana-François Lyotarda) – odczarowania świata, w który się „uwierzyło", czemu towarzyszy bardziej lub mniej bolesny akt bądź proces deziluzji. Zanim one nastąpią, użytkownik filmów musi, rzecz jasna, wpaść w pułapkę iluzji – dać się uwieść przez film i jego persony, metaforycznie rzecz ujmując, „znaleźć się po drugiej stronie lustra". Przyjmując myślenie Lacanowskie, Paweł Dybel określił podobny stan – zobrazowany zresztą w cyklu o Alicji z Krainy Czarów – następująco: „Taką przegrodę w baśniach oddaje zazwyczaj symbol lustra: ten, kto się w nie zapatrzy, może przenieść się na tamtą, »lepszą« stronę świata i potem – albo z niej powrócić, albo zostać w niej na zawsze" (Dybel: 22).

Dla niniejszego studium istotniejsze będzie pojęcie filmoznawcze – iluzji rzeczywistości. Wbrew pozorom owo powszechnie znane wyrażenie nie jest odnotowane przez znane leksykony i słowniki filmoznawcze, choćby autorstwa Marka Hendrykowskiego (1994 i 2001). Pojawia się natomiast przy okazji innego hasła w dwóch pozycjach naukowych oraz w artykule Moniki Fabijańskiej *Iluzja i rzeczywistość*. Badaczka rozprawia w nim *de facto* o zamazanych granicach między aktorstwem a życiem aktorów (np. że iluzję filmową przede wszystkim odczuwa sama aktorka); o postaciach przyjmujących różne maski (gr. *prósopon*, łac. *persona* – maska) w sztukach Bergmana. Np. o przełomowym filmie *Persona* autorka pisze:

> Maska oznacza tu nie tylko symbol sztuki aktorskiej, twarz aktora, przyjęcie pewnej roli w życiu, ale także ukrywanie prawdy o sobie, martwą twarz milczenia (motyw ten wystąpił już wcześniej w *Twarzy*, 1958). Teraz Bergman poświęca cały swój wysiłek zdarciu tej maski.
>
> (Fabijańska: 115)

I dalej już mamy informacje związane z właściwym rozumieniem pojęcia:

> *Persona* to film o największej ilości elementów burzących jedność dzieła i pozbawiających złudzenia, że film staje się na czas dwóch godzin jedyną prawdziwą

> rzeczywistością. Taśma rwie się, wytrącając nas ze swego rodzaju transu, jakiemu ulegamy w kinie, i uświadamia, że to tylko iluzja. Z niezwykłą ostrością rysuje się więc pytanie: czym jest wobec tego iluzja? Pytanie o człowieka zbiega się w twórczości Bergmana z pytaniem o sztukę.
>
> (Fabijańska: 115–116)

Rozróżnienie iluzji i wrażenia realności przynoszą jednak: tom 7. *Słownika pojęć filmowych* pod red. Alicji Helman oraz książka napisana przez wrocławskich teoretyków literatury i filmu, *Film: obraz – język – wyobraźnia – idea*. Pierwsza z pozycji uwzględnia przede wszystkim drugie z wymienionych pojęć (*Słownik pojęć filmowych*: 53–88, pojęcie: wrażenie realności):

> Jest to pojęcie definiujące fakt, iż świat postrzegany przez widza na ekranie jawi mu się jako realny. Wrażenie realności odnosi się zatem przede wszystkim do relacji widz–film, do tego, co dzieje się między umysłem odbiorcy filmu a ekranem, i podobnie jak identyfikacja [...], związane jest z pewnymi mechanizmami psychicznymi widza. W teorii bywa mylone z problemem realizmu (odbicie rzeczywistości), odnoszącym się do relacji film–rzeczywistość.
> Jednocześnie wrażenie realności [...] używane bywa często wymiennie z określeniami „iluzja rzeczywistości", „złudzenie rzeczywistości", „efekt rzeczywistości".
>
> (*Słownik pojęć filmowych*: 53)

W opracowaniu pojawia się też sugestia sprzed 72 lat autorstwa Emile'a Schaub-Kocha, jakoby kino było „nie tylko iluzją rzeczywistości, ale także iluzją sztuki". Francuski badacz pisał: „Kino, które nie jest sztuką i które nie umiałoby nią być z tej prostej przyczyny, że żadna sztuka nie może się realizować poprzez mechanikę, pośród innych stwarzanych przez siebie iluzji może także niekiedy dawać iluzję bycia sztuką" (Schaub-Koch, 1947: 156–157; cyt. za: *Słownik pojęć filmowych*: 61).

Łucja Demby również – w tym samym zresztą roku, co autorzy opracowania pod red. Alicji Helman – stara się rozgraniczyć wrażenie realności od iluzji:

> Ewolucja refleksji teoretycznej nad filmem pojmowanym jako analogon rzeczywistości jest procesem polegającym na stopniowym, choć konsekwentnym, odchodzeniu od rozważań dotyczących i l u z j i r z e c z y w i s t o ś c i na rzecz badań skupionych wokół w r a ż e n i a r e a l n o ś c i. Pojęcia te nie są wcale synonimami, choć w niejednym tekście teoretycznym można je odnaleźć obok siebie, stosowane w zasadzie wymiennie. Iluzja rzeczywistości to tyle, co „fałszywa rzeczywistość", która udaje rzeczywistość „prawdziwą". Celem tego udawania jest

> oszukanie tego, komu owa „fałszywa rzeczywistość" jest prezentowana, zgodnie ze znaczeniem łacińskiego *illusio* („drwina, kpina"). Tym samym „iluzja rzeczywistości" ma charakter w dużej mierze substancjalny; to określenie można zastosować do spektaklu teatru iluzjonistycznego albo do filmu (pod warunkiem, że będzie się go pojmować jako o b r a z rzeczywistości, uzależniony od tej ostatniej i w stosunku do niej wtórny).
> Wrażenie realności odnosi się natomiast przede wszystkim do psychiki widza, do stanu jego duszy. Przedmiotem refleksji nie jest w tym wypadku rzeczywistość (prawdziwa lub udana), ale w r a ż e n i e , iż coś obdarzone jest realnością, a więc c e c h ą rzeczywistości.
>
> (Demby: 85)

Co zatem będziemy rozumieli pod pojęciem iluzji filmowej w odniesieniu do stanów psychicznych Żulczykowych postaci? Biorąc pod uwagę zachowania bohaterów względem filmu, iluzję można postrzegać jako proces dwukierunkowy. W pierwszym znaczeniu jest to pewna sytuacja „uwiedzenia" przez tekst, film, grę komputerową itd., odpowiadająca wrażeniu uczestniczenia w przygodach fikcyjnych bohaterów. Atmosfera panująca w sfingowanym świecie silnie oddziałuje na odbiorcę. Pojęcie to obejmuje również stan „zaczarowania" fikcją, na tyle silny, że bohaterowie odbierają swoją realność, jakby dalej percypowali w zmyślonym świecie. Konsekwencją bywa niedostosowanie się do warunków i wyzwań, jakie stawia przed nimi życie.

Po owym uściśleniu przyjrzyjmy się pokrótce sygnałom dwóch następujących po sobie stanów: 1) tkwienia w pułapce iluzji; 2) świadomości błędu i procesom / aktom deziluzji.

Błoga iluzja?

Proces zatracania poczucia własnej tożsamości postępuje w światach przedstawionych prozy Żulczyka pod wpływem wielu czynników. Jednym z nich jest wyobrażanie siebie jako postaci filmowej bądź postaci spokrewnionej ze światem fikcyjnych bohaterów. Młodzież występująca w *Radiu Armageddon*, oglądająca telewizję i przeskakująca z kanału na kanał, wyobraża sobie, że Brenda, Brandon i Dylan z „koszmarnie śmiesznych powtórek *Beverly Hills*" są jej „zaginionym w akcji starszym rodzeństwem". Dziewczyna o imieniu Nadzieja, „oglądając kolejno różne seriale z niesłabnącą fascynacją", myliła się, twierdząc, że „ci

wszyscy aktorzy już na pewno nie żyją. Może oprócz Katie Holmes" (RA: 64). Myliła się podwójnie, gdyż aktorzy serialu w czasie odpowiadającym trwaniu powieściowej fabuły żyli; natomiast Katie Holmes grała w całkiem innej produkcji, a mianowicie w *Jeziorze marzeń* (ang. *Dawson's Creek*)!

Niekiedy też bohaterowie odnoszą wrażenie, że są uczestnikami konkretnego filmu, co prowadzi do utraty poczucia rzeczywistości, zatracenia się w filmowej iluzji. Nieraz jednak odniesienie do filmu bądź grupy filmów służy właściwszej artykulacji stanu, w jakim bohater się znalazł: przypomina mu się, co znaczy popaść w pułapkę iluzji, bynajmniej niepożądanej: „ […] to już jest tak dziwne, tak absurdalne, że nawet przestałem się bać. To jakby ktoś przeniósł mnie w jakiś najbardziej kretyński film, taki, który leci o trzeciej nad ranem na Polsacie. W tani, stary horror" (Ś: 358).

Natomiast przykładów czerpania przyjemności z poddawania się iluzji filmowej (pomijając wątpliwą przyjemność zatracania się bohaterów Żulczyka w pornografii) nie znajdziemy wiele. W *Instytucie* marzenie, by życie toczyło się jak w filmach (I: 30), werbalizuje córka Agnieszki, marząca o szczęśliwym życiu z własną matką: „jak na filmach. Jak w twoim ulubionym filmie" (I: 30). Obie: Ela i jej matka żyją tak, by być blisko komediowych ideałów mimo zderzania się z coraz trudniejszą rzeczywistością. Inną formą „zatracenia się" w filmowych fabułach jest przybieranie imion fikcyjnych postaci. Niekiedy zaznaczone jest wręcz, że ci bohaterowie żyją bardziej fabułami (również literackimi) niż rzeczywistością ich otaczającą:

> Nadzieja świetnie się bawi, kładzie się na klatkach piersiowych Gonza i Moma, eeee [sic! – D.K.], Froda i Klaty, to znaczy Bilba i Klaty, tych dwóch pachołów, którzy w większym stopniu niż tu i teraz żyli w świecie swoich grubych książek, Biblii i *Władcy Pierścieni* (RA: 85).

Podobnie Tytus ze *Zmorojewa* – bardziej odnajdywał się w fikcjach (szczególnie w horrorach, programach o zjawiskach paranormalnych i w grach komputerowych) niż w rzeczywistości go otaczającej. Może dlatego ostatecznie (w *Świątyni*) nie podołał wyzwaniu, jakie ta rzeczywistość przyniosła. Ale właśnie w owych dwóch „horrorach dla dzieci" autor pokazuje, że spełniają się zarówno marzenia, jak i lęki budowane na zrębie filmów. Tak więc Damianowi – w sytuacji szczególnej trwogi – każe czuć się jak w *Teksańskiej masakrze piłą mechaniczną* (Z: 217); Tytusa obdarza pewnością, że wchodzi w świat

cudowności takiej, jak niegdyś za sprawą *Niekończącej się opowieści* (Z: 302); Ance przydaje spojrzenie, „jakim w filmach i komiksach superbohaterowie byli obdarzani przez swoje dziewczyny na moment przed decydującym pojedynkiem z czarnym charakterem", wskutek czego Tytus może czuć się dowartościowany (Z: 452–453). Balansowanie między oddawaniem się urokom iluzji a jej odrzuceniem to częsty zabieg w tej prozie, nie wyłączając przywoływanego tu *Zmorojewa*:

> I myślał, że tak naprawdę, gdyby miał możliwość wyboru, przeżyłby to wszystko jeszcze raz. Nie dlatego, że czytając ulubione książki, oglądając filmy i grając w gry, lubił ten zupełnie inny, groźny, fantastyczny świat. Wiedział, że ludzie tacy jak on, lubujący się w horrorach czy science fiction, tak naprawdę nie mieliby na to ochoty. Że czymś zupełnie innym jest uciekanie w świat książek we własnych mieszkaniach, a czymś innym stanie twarzą w twarz z czymś złym, krwiożerczym i nieśmiertelnym (Z: 464–465).

Zdecydowanym natomiast sygnałem deziluzji w cyklu o Tytusie jest reminiscencja z przeszłości: rozczarowanie małego chłopca, że jego kot Rademenes nie spełniał życzeń w odróżnieniu od zaczarowanego w kota faraona z filmu (zob. Z: 18–19).

Sens iluzji filmowej

Gra aluzjami filmowymi, jaka pojawia się w *Zmorojewie*, podejmowana jest przede wszystkim w celu uprawdopodobnienia fantastycznych wydarzeń i intensyfikacji wrażenia grozy bijącej ze scen obecnych w owym horrorze. Z kolei w *Ślepnąc od świateł* – powieści, która w 2018 roku została według scenariusza samego autora zekranizowana – znajdujemy sugestię, by zachowywać się jak w jednym ze współczesnych seriali. Tak jakby to w ogóle było w życiu możliwe:

> – Jak twoje problemy? – pytam go.
> – Różnie, różnie. Lepiej. Prawnicy działają, wiesz. Dogadują się między sobą. W biznesie trzeba być twardym, wiesz, jak w tym serialu, *House of Cards.* Widziałeś *House of Cards*? Nie ma żadnych sentymentów, stary, tego się właśnie nauczyłem. Nie ma ani przyjaźni, ani sentymentów. No to jak, masz coś może? Na kreskę? (Śoś: 464)

Tak odpowiada roztrzęsiony Łukasz. Mamy tu ciekawy i odmienny od pozostałych, aczkolwiek nie jedyny, zabieg polegający na przekonywaniu przez bohaterów, że to życie podlega deziluzji, natomiast film nadal jest wzorem! Serial lansuje rzekomo doskonałe wzorce zachowań. W powieści wyartykułowane jest marzenie, żeby właśnie owym wzorcom sprostać.

Poddawanie się iluzji stwarzanej przez fikcję spełnia, pomijając owe instruktażowe czy poznawcze cele, przede wszystkim funkcję konsolacyjną i terapeutyczną. Specyficzne miejsce zajmuje w tym procesie m a r z e n i e, np. o statusie celebryty, aktora nagradzanego Oskarami:

> Ludzie przyzwyczajają się do wszystkiego. Do samotności, głodu, zimna, g…a [wykropkowanie moje – D.K.], zasieków, śmierci. Aby to przetrwać, mają do dyspozycji fantazje, wizualizacje, wypieranie. Gdy człowiekowi nic innego nie zostaje, każdy potrafi zamknąć oczy i nakręcić w głowie setki wariantów jednego, oskarowego filmu ze sobą samym w roli głównej, a potem stanąć na niewidocznym podium: kochany, akceptowany, wygrany.
> Uśmiechnąć się. Pomachać prawdziwemu sobie, schowanemu gdzieś w oddali. Podziękować Bogu i rodzinie (Śoś: 101).

Fantazjowanie na temat lepszego życia, tworzenie historii alternatywnej swojej egzystencji wzięte jest przez narratora-bohatera w ironiczny nawias. Tak samo ironią objęci są policjanci, postrzegani przez niego jako ci, którzy zdecydowanie przegrali swoje życie. Jacek, warszawski dealer, w momencie przeszukiwania swego samochodu przez funkcjonariuszy, których ocenia jako trzech niedorozwiniętych braci ze związku kazirodczego, tak o nich myśli: „Czy może naprawdę wydawało im się, że ktoś zrobi o nich serial, w którym zagrają ich ci sami polscy aktorzy, którym sprzedaję towar?" (Śoś: 270).

Przejdźmy tymczasem do *Zmorojewa*. Iluzja zdobywa tu sens na dwóch niejako poziomach: narracyjnym i wewnątrz świata przedstawionego, skorelowanego jednak z tym, co znajduje się *déhors* – poza danym tekstem – w telewizji, w innej literaturze, w ciągu dalszym, jakim jest *Świątynia*, w końcu w filmach. W obu utworach następuje przechodniość bohaterów z telewizji, z filmów grozy do świata przedstawionego na pierwszym planie i odwrotnie. Przypomina to surfikcję (nadfikcję) podważającą sens realizmu i dowodzącą nieograniczonych możliwości autora – gracza i żonglera, co chwilę czyniącego eksperymenty z materią literacką (kulturową), ale też wystawiającego racjonalność odbiorcy

komunikatu na próbę. Pojęcie surfikcji, które wprowadził Raymond Federman, wydaje się tutaj również istotne: „Tak jak surrealiści nazwali surrealnością ten poziom ludzkiego doświadczenia, który funkcjonuje w podświadomości, tak ja nazywam surfikcją ten poziom ludzkiej działalności, który uzmysławia nam fikcyjność świata" (Federman: 423–424; por. Spodaryk: 97–118).

W Żulczykowe uniwersa zarażone – na różnych poziomach – bakcylem surfikcji, opowiadania m.in. o kulturowych jego źródłach, trudno czytelnikowi doprawdy nieraz uwierzyć. Nakłada się na to stan częściej tu podkreślany: zwątpienie samych bohaterów – pochłoniętych przez świat wirtualny, świat gier komputerowych, filmów (sugestywnie oddziałujących na imaginację horrorów), filmików, reklam i trailerów – w rozdzielność życia i fikcji.

We wspomnianej dylogii same tylko odwołania do filmów nadają makabrze (od której wyobraźnia Żulczyka nie jest skłonna się wyzwolić, a która to tendencja, odciskająca swoje piętno w sztuce dla dzieci, jest przecież niewłaściwa dla rozwoju umysłów młodych ludzi) niejako kulturotwórczy sens. Metatekstowe sugestie, że jednak nieraz warto poddać się słodkiemu urokowi iluzji filmów kończących się dobrze, zdobywają z kolei walor wychowawczy, pedagogiczny. Autor wie, że przynajmniej nieletnim nie można do końca odbierać nadziei w zwycięstwo dobra. Oto próbka myśli policjanta Rudziaka: „Czasami może warto być łącznikiem pomiędzy ludźmi a ich przeznaczeniem – pomyślał inspektor. – Czasami może nie tylko amerykańskie filmy, lecz także niektóre sprawy w życiu kończą się happy endem" (Z: 390).

HAPPY ENDEM (zapisanym majuskułami) kończy się debiutancka powieść Żulczyka – *Zrób mi jakąś krzywdę*. Krytycy, historycy i teoretycy literatury różnie oceniają ten z lekka ironiczny napis wieńczący dzieło. Wojciech Małecki np. konstatuje:

> Jak już wspominałem, ostatnie słowa powieści brzmią „HAPPY END" i są to słowa, które nie dość, że autoironicznie odsyłają nas do stanowiącego ucieleśnienie ideału popkulturowej rozrywki kina hollywoodzkiego, z którym *happy end* jest nie bez racji kojarzony[28], to jeszcze imitują bezpośrednio pojawiający się niekiedy w takich filmach paratekstowy komunikat „the end".
>
> (Małecki: 215; zob. też: Kozłowski: 65)

My zaś zauważmy, że *happy end* jest możliwy u Żulczyka przede wszystkim w książkach dla dzieci i młodzieży. Pojawia się też, według krytyków i samego

autora, we *Wzgórzu Psów*. Wszystkie te „dobre zakończenia", biorąc pod uwagę kwestie etyczne (zwłaszcza związane z tradycyjną aksjologią), są co najmniej kontrowersyjne.

Wspomniany Małecki, pisząc pozytywnie o zakotwiczeniu tej powieści w kulturze pop i niejako prekursorskim pod tym względem jej charakterze, widzi doniosły sens wszelkich odwołań do książek, filmów, komiksów, gier komputerowych itd. Wbrew niepochlebnym recenzjom wysoko ceni tę „proroczą" dla kultury XXI wieku powieść. Jeśli zaś mówimy o odniesieniach do filmów, oprócz formułowania własnych sądów, przytacza też zdanie Agnieszki Nęckiej. Jak pisze śląska badaczka, odwołania filmowe w narracji prowadzonej przez Dawida „tworzą coś na kształt palimpsestu, będącego rodzajem wentyla bezpieczeństwa, pozwalającego oswajać tzw. kryzysowe sytuacje dzięki porównywaniu ich ze scenami filmowymi" (Małecki, przypis 40: 219; por. Nęcka: 60). Sens iluzji filmowej sprowadza się zatem do funkcji terapeutycznej: nieustanne porównywanie życia własnego i najbliższych do filmów łagodzi traumę, pozwala – również dzięki wprowadzanej ironii – widzieć egzystencję jako coś bardziej atrakcyjnego niż prezentuje się ona w rzeczywistości.

Czas na deziluzję

Nieraz jednakże następuje „matriksowskie przebudzenie" – świadomość wyrwania się z owego zakłamania. Między wierszami można wyczytać, że realizacja marzeń ufundowanych przez „kino" przynosi tylko gorycz rozczarowania lub/i nieumiejętność życia.

Konfrontowanie dookolnych wydarzeń ze schematami znanymi z filmów biegnie zasadniczo dwoma torami: a) albo bohaterowie przekonują się, że ich egzystencja jest o wiele koszmarniejsza niż w filmach przedstawiających mroczną rzeczywistość, b) albo dochodzą do wniosku, że ich życie nie będzie tak piękne, jak w obrazach niosących pozytywną wizję ludzkich losów. Jakkolwiek by nie było, zawsze jest więc to pesymistyczny przekaz. W tym drugim przypadku częstym zabiegiem jest omawiana tutaj deziluzja.

Jeden zresztą proces nie wyklucza drugiego: deprecjacji wartości egzystencji towarzyszą zabiegi rozbijania iluzji. Tak jest np. w *Świątyni*, w której wszystko – z racji tego, że jest to dreszczowiec (z zamysłu autorskiego również przeznaczony

dla nieletnich) – musi być najgorsze, najstraszniejsze, najczarniejsze. I właśnie z tego względu pojawia się też zaprzeczenie złudzeń oferowanych np. przez komedie romantyczne. Proces zachodzi na poziomie: bohaterowie powieści i filmy, które oni oglądają. Tworzenie deziluzji opiera się zatem na dziewięciu podstawowych strategiach, którym można przydać następujące określenia:

1. Zaprzeczenie

Polega na stwierdzeniu wprost, że życie to nie filmy – zwłaszcza te, które kończą się pomyślnie: „To dalszy ciąg – pomyślał – w którym nie będzie żadnego happy endu, bo życie to nie książki i filmy, w życiu wszyscy mamy jednakowo przesrane" (Ś: 342).

Takich prostych zaprzeczeń jest w prozie Żulczyka oczywiście więcej. Filmowy „happy end" odgrywa w niej znaczącą, ironiotwórczą rolę.

2. Uświadomiona idealizacja

Wiąże się z przyznaniem, że tylko w filmach pewne role (zawodowe, rodzinne, społeczne itd.) odgrywane są bez pomyłek, perfekcyjnie: „Każdy dziennikarz o tym fantazjuje, a gdy w końcu mu się przytrafia, nigdy nie wie, co tak naprawdę ma zrobić. Tylko dziennikarze z filmów wiedzą od razu, z miejsca ruszają do roboty – inaczej film nie miałby fabuły" (WP: 167).

W *Zrób mi jakąś krzywdę* – jednej wielkiej egzemplifikacji życia mrzonkami, zaczerpniętymi z telewizji i Internetu, z gier komputerowych i filmów fabularnych, następują momenty „przebudzenia": „[…] to przecież tylko i wyłącznie mój film; że to moja recepcja; że ona po prostu po raz pierwszy się przytula, i pewnie przytuli się jeszcze raz. […] To nie film, to nie powieść, więc nie zaczynaj wrzeszczeć" (Zmjk: 96 i 97).

Niedojrzały do wyzwań panujących w świecie dorosłych Dawid bywa zgorzkniały, niczym antyczny *puer-senex* (chłopiec-staruszek): „przecież nie ma Nibylandii, dzieciństwo mieszka na ulicy Wiązów, pomyślałem" (Zjmk: 100). Bohater przeciwstawia mit szczęśliwości rodem z *Opowieści z Narnii* (czy z *Piotrusia Pana*) horrorowi życia kojarzonego z często przywoływanym przez Żulczyka dreszczowcem *Koszmar z ulicy Wiązów*.

3. Rozczarowanie

Bohaterowie rozczarowują się programami telewizyjnymi i filmami oraz ich twórcami. Różne są tego powody. Specyficzna sytuacja zachodzi wówczas, gdy okazuje się, że idole pojawiają się też w realnym życiu bohaterów,

przełamując granice umowności świata przedstawionego w telewizyjnej (bądź kinowej) produkcji:

> – Facet, który prowadzi mój ulubiony program w telewizji, chciał mnie zabić. – Tytus gorzko się zaśmiał. – Nie wiem, czy właśnie to nie jest z tego wszystkiego najdziwniejsze (Z: 431).

> Tytus przełknął ślinę. Mężczyzna, którego znał z ekranu telewizji, śmierdział błotem, potem i czymś nieokreślonym, fetorem, który wydziela sierść wściekłego i zaniedbanego kundla. Grójecki starał się nie zwymiotować (Z: 460).

4. Niedostosowanie

Polega na zdaniu sobie sprawy z nieumiejętności podołania zadaniom, które na filmach wydają się proste (*de facto* w realnym życiu również dla wielu nie muszą stanowić problemu):

> Tytusa poproszono o rozpalenie w kominku, głupio było mu powiedzieć, że nigdy w życiu tego nie robił. Na filmach rozpalanie ogniska wydawało się zawsze strasznie proste, więc doszedł do wniosku, że i on potrafi. Niestety zapałki parzyły mu palce, zwinięte w kulkę gazety najpierw powoli się tliły, w ogóle nie muskając drewna, a stopniowo dokładane do kominka i wymieszane z trocinami tylko napełniały pomieszczenie gryzącym dymem (Z: 39–40).

5. Politowanie

Tak można określić dezaprobatę albo współczucie wobec tych, którzy wierząc w światy przedstawione w filmach i w światy wirtualne gier komputerowych, nie umieją funkcjonować w normalnym życiu. Stroniący raczej od telewizji dziadek Tytusa ze *Zmorojewa* wie, że nie warto żyć fikcją, i myśląc o swoim wnuku, przeżywa rozterki: „Mógł przewidzieć […], że piętnastoletni dzieciak, odchowany na komputerach i głupich filmach, będzie gonił za śladem pierwszej lepszej zasłyszanej bujdy jak kot za błyszczącą folijką [sic! – D.K.] przywiązaną do sznurka" (Z: 184).

6. Potwierdzenie

Polega na świadomym oglądaniu takich filmów, które podtrzymują w widzach beznadzieję i które same w sobie „rozprawiają się" z pewnymi mitami fundowanymi przez inne z kolei filmy. Historia losów Gacka z *Instytutu* (por. I: 116) jest dobrym przykładem tematyzacji problemu filmowej deziluzji. Ów epizodyczny bohater wspomnianej powieści, zażywszy różne narkotyki

i obejrzawszy *Inaczej niż w raju*, co potwierdziło tylko jego nihilistyczne nastawienie, wyskoczył z siódmego piętra. Sam tytuł *Inaczej niż w raju* jest niezwykle wymowny w kontekście omawianego tematu. Pojawia się zresztą również w *Zrób mi jakąś krzywdę* (zob. I: 52).

7. Dystans

Mamy tu na uwadze dystansowanie się wobec naiwnych scenariuszy filmowych i wizji świata, jakie owe produkcje lansują, a przede wszystkim – dystansowanie się wobec tych, którzy w owe scenariusze wierzą.

Mikołaj ze *Wzgórza Psów* o sobie i o Justynie mówi w kategoriach (auto) ironii:

> I tak się zaczęło. Ofiara plus wybawca. Wielka Miłość Nieskończona. Ludzie, których znaliśmy, którzy ślepo wierzyli w filmy i w literaturę, twierdzili, że taka miłość to najtrwalszy stop, przetrwa wszystko, nawet śmierć. Mnie nawet nie chciało się z tego śmiać (WP: 473).

Dystans wobec filmów i ich „wyznawców" jest w tym wypadku wzmocniony dystansem wobec kultury odnoszącej się do romansów i utwierdzającej w słusznym skądinąd przekonaniu, że możliwa jest miłość „aż po grób". Popkultura oczywiście robi z tego użytek i w sparodiowanej formie nakazuje wierzyć w „Wielką Miłość Nieskończoną". W latach 80. i 90. polskie dzieci na podwórkach wypisywały kredą inicjały lub imiona rówieśników – dodając skrót wyżej wspomnianego wyrażenia, np. „A + Z = WMN". Niektórym w tym miejscu przypomina się również piosenka Seweryna Krajewskiego *Wielka Miłość* z refrenem: *Wielka miłość nie wybiera…*

8. „Lizanie ran"

W ten przysłowiowy, niezbyt elegancki sposób można określić podsumowanie pewnego etapu życia, na którym zaważył autorytet filmów, a który po latach okazał się mrzonką. Jeśli się uwierzyło w film i nim żyło, proces deziluzji był potem bolesny, ale i ocalający. Nieraz też bohaterowie powieściowi są mądrzejsi od filmu, wiedzą, że niesie on życiowe kłamstwo. Takimi się bowiem prawami rządzi, zasadzona na fikcji, sztuka. Autoironia z niedojrzałych, dyktowanych m.in. przez bezmyślnie oglądane filmy decyzji kryje się w słowach narratora *Ślepnąc od świateł*:

> Poszedłem na studia artystyczne z jakiejś niejasnej przyczyny, uszytej z przegrywanych kaset mojej siostry, albumów o sztuce, niejasnych, oglądanych na kasetach wideo filmów typu *Zagubiona autostrada*, jointów, których paliłem bardzo dużo na osiedlu, oraz jakiej takiej [sic! – D.K.] umiejętności rysowania. Lubiłem rysować (Śoś: 102).

Niezależnie od tego, jak duże czy małe były straty związane z decyzją opartą na fikcji, konsekwencje trzeba było ponieść. Film niejako kładł się cieniem na całej egzystencji, a powodowany jego obejrzeniem wybór determinował inne aspekty życia bohatera.

9. Pesymizm

Taka strategia generuje przekonania i refleksje, że nawet najdrobniejsze wydarzenia z prawdziwego życia nie mogą być wiernie odwzorowane w filmie. Jest więc to proces myślowy niejako odwrotny od zaprezentowanych powyżej: według tego scenariusza to nie życie nie dorównuje filmom, ale filmy – życiu. W poniższym przykładzie sprowadza się to do powszechnej w Żulczykowych narracjach konstatacji: życie jest o wiele straszniejsze, a przez to wręcz nierealne, niż najbardziej ponure i przerażające filmy:

> Połowicznie opróżniona przez nas przed koncertem butelka wódki chrupnęła na twarzy Klaty z odgłosem, który usłyszałem po raz pierwszy w życiu i który poczułem w korzeniach własnych zębów. Pomyślałem wtedy, że gdyby odgłosy bicia na filmach przypominały te prawdziwe, nikt nie zdołałby oglądnąć ich do końca (RA: 89).

***

Bohaterowie Żulczyka, którzy często są złą odmianą *pars pro toto* współczesnych społeczeństw, osaczeni światem wirtualnym, nierzeczywistym, wpadają w iluzję jego rzekomej prawdziwości. Konsekwencje bywają rozmaite. Z jednej strony iluzja bywa potrzebna bohaterom, by mogli dzięki niej partycypować rzekomo w nieco innej, „ulepszonej" rzeczywistości; mieć możliwość rozwijania marzeń, fantazjowania na temat „życia jak w filmie". Z drugiej strony do ujemnych skutków „uwiedzenia" przez fikcję należy nieumiejętność funkcjonowania Żulczykowych postaci wśród innych, prowadząca do narażania cudzego lub swojego życia na szwank, z samobójstwem włącznie.

Iluzja jest konieczna, by w ogóle móc z zainteresowaniem poddać się urokowi filmu (tak jak w przypadku iluzji literackiej – przyjemnej lekturze dzieła); niezbędnym czynnikiem w odbiorze filmu bywa wszakże uległość wobec iluzji obrazu, słowa i dźwięku. Żulczyk jednak pokazuje zjawisko jako permanentne w egzystencji swoich bohaterów – wykraczające poza ramy czasowe oglądania filmu. Nawet po wyłączeniu telewizora czy komputera bywa, że dalej tkwią oni w wirtualnym świecie, nie odróżniając go od prawdziwego.

Bibliografia

Barthes, Roland. „*S/Z*, rozdział VII. Tekst rozgwieżdżony". *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. Anna Burzyńska, Paweł M. Markowski. Kraków: Znak, 2006. 367–368.

Bodzioch-Bryła, Bogusława, Grażyna Pietruszewska-Kobiela, Adam Regiewicz. *Literatura – nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2015.

Burszta, Wojciech Józef. „»Bycie w ruchu« jako strategia reinwencji". *Kultura pragnień i horyzonty neoliberalizmu*. Red. Wojciech J. Burszta, Andrzej Kisielewski. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2015. 29–45.

Cabaj, Magdalena. „Wtargnięcie fikcji w rzeczywistość". *Miscelanea. Pismo Studentów MISH UW* 6 (2009): 75–80. http://www.samorzad.mish.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2018/03/Cabaj.pdf [dostęp: 18.12.2018].

Carroll, Lewis. *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Tłum. Maciej Słomczyński. Il. John Tenniel. Kraków: Zielona Sowa, 1998.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. Andrzej Borowski. Kraków: Universitas, 1997.

Czernow, Anna Maria. „Horror vacui". Recenzja powieści *Zmorojewo* Jakuba Żulczyka. *Nowe Książki* 7 (2011): 77.

Demby, Łucja. „*Sapiens* wymyślił złudzenie". *Film: obraz – język – wyobraźnia – idea*. Red. Jan Trzynadlowski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1994. 85–106.

Dybel, Paweł. „Lacan i Leśmian – dwa zwierciadła". *Teksty Drugie* 1/2 (1998): 19–36.

Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów. Red. Andrzej Gwóźdź. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008.

Fabijańska, Monika. „Iluzja i rzeczywistość". *Kwartalnik Filmowy* 14 (1996): 113–125.

Federman, Raymond. „Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu". *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Red. Zbigniew Lewicki. Tłum. Jarosław Anders i in. Warszawa: Czytelnik, 1983. 421–432.

Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.

Hendrykowski, Marek. *Słownik terminów filmowych*. Poznań: Ars Nowa, 1994.

------. *Leksykon gatunków filmowych*. Poznań–Wrocław: Studio Filmowe „Montevideo", 2001.

Kordys, Jan. *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*. Kraków: Universitas, 2006.

Kozłowski, Grzegorz. „Zrób mi jakąś krzywdę, czyli kiedy wszystkie książki (i recenzje) będą o grach video". Recenzja powieści *Zrób mi jakąś krzywdę* Jakuba Żulczyka. *FA-art* 4 (2006): 65–66.

Kultura w świecie luster. Jeszcze o niepowtarzalności i multiplikacjach w sztuce XX i XXI wieku. Red. Aleksandra Chomiuk, Ewa Pogonowska. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2017.

Małecki, Wojciech. „Polska *Dzikość serca* za pięćdziesiąt złotych. Kultura popularna w *Zrób mi jakąś krzywdę* Jakuba Żulczyka". *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 16 (2009): 205–224.

Media a ponowne zaczarowanie świata. Red. Bartłomiej Knosala, Magdalena Kruk. E-book. Politechnika Śląska – Wydawnictwo My Book, 2014.

Nęcka, Agnieszka. „Wszyscyśmy z Nintendo". *FA-art* 3 (2006): 60–61.

Sartori, Giovanni. *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*. Tłum. i posłowie Jerzy Uszyński. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.

Schlaub-Koch, Emile. „Supervie du cinema". *Revue Internationale de Filmologie* 2 (1947).

Słownik pojęć filmowych. Red. Alicja Helman. T. 7: Aparat – Wrażenie realności – Sen – Fabuła. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1994.

Spodaryk, Mikołaj. „Medialność powieści – bariera tekstu – poetyki typograficzne. Propozycje medialnej krytyki powieści". *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 7 (2015): 97–118. http://studiadecultura.up.krakow.pl/article/view/2777/0 [dostęp: 18.12.2018].

Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia. Red. Andrzej Gwóźdź, Piotr Zawojski. Kraków: Wydawnictwo Rabid, 2002.

Żulczyk, Jakub. *Radio Armageddon*. Warszawa: Świat Książki, 2015.

-----. *Ślepnąc od świateł*. Warszawa: Świat Książki, 2018.

-----. *Świątynia*. Warszawa: Nasza Księgarnia, 2011.

-----. *Wzgórze Psów*. Warszawa: Świat Książki, 2017.

-----. *Zmorojewo. Powieść fantastyczno-przygodowa*. Warszawa: Nasza Księgarnia, 2011.

-----. *Zrób mi jakąś krzywdę... czyli wszystkie gry video są o miłości*. Warszawa: Świat Książki, 2018.

Mediatised Identity – Film Illusion and Processes of Disillusionment in Jakub Żulczyk's Fiction

Summary

The purpose of this article is to prove that the characters in Jakub Żulczyk's fiction not only tend to "think in film categories" (which is characteristic also of the people of the 21st century) but also almost obsessively look for their own reflection in the film which has become a kind of a mirror to them. Comparing oneself with the heroes on the screen and one's life with the story in the film turns into an almost narcissistic, sometimes even basilisk-like (as it is spiritually destructive) staring into a looking glass. However, without such a confrontation a recognition of one's own self, fate, life situation and worldview would not be possible. The author of the article discusses the artistic and extra-artistic/extra-literary meaning of Żulczyk's characters' seduction by an illusion of reality as shown in the film. Then she proposes nine different ways of "breaking the mirror" and freeing oneself from the entrapment in film simulacra.

Keywords: comparative literature, movie, mirror, illusion, disillusion, simulacrum, surfiction, Polish prose, Jakub Żulczyk

Słowa kluczowe: literatura porównawcza, film, lustro, iluzja, deziluzja, symulakrum, surfikcja, proza polska, Jakub Żulczyk

III

Imagologia – polskość – mit

Imagology – Polishness – myth

Imagologie – Polentum – Mythos

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-06

John A. Merchant
Loyola University Chicago
ORCID 0000-0002-9634-3301

Anthony Bukoski – An Outpost of Polishness

Introduction

Having spent a great deal of time in the "Northwoods" of northern Wisconsin, critical discussions of ethnicity or ethnic literature are not what immediately come to mind. Dominated as it is by forest, rivers, and lakes, and stitched together by endless lonely highways, this remote region of the United States strikes the casual visitor as more of a world of nature than a world of humanity. And yet, the short stories of Anthony Bukoski speak of another, perhaps more surprising feature of this region, the Polish community in Superior, Wisconsin[1] and more specifically, its once heavily Polish East End. In his collections of short stories about this community, Bukoski endows his native city and its Polish population with a distinct sense of space and traces its noble endurance, a combination of industriousness and quiet decline, over the last seventy years. By bringing to life this community, Bukoski creates a kind of outpost of Polishness, which, like all beleaguered and far-flung outposts, clings to its central mission while also feeling the increasing weight of its isolation and an awareness of its diminishing numbers on a frontier surrounded by strangers. Isolated both spatially and culturally in the American landscape, Bukoski holds

[1] Superior is located on Lake Superior, about 460 miles north of Chicago, 150 miles from Minneapolis/St. Paul, and 150 miles from the Canadian border.

on like Zbigniew Herbert's chronicler who, too old to fight, is left with little more than the ruins of a once-vibrant Polish American community but who nevertheless remains at his post and records.

An Outpost of Polishness

All Polish American writers deal with the Polishness of place in one way or another, but few can match the depth and solemnity that Bukoski instills in his short stories. While the characters in Stuart Dybek's short story collections *Childhood and Other Neighborhoods* (1980), *The Coast of Chicago* (1990), and *I Sailed With Magellan* (2003) meander through a post-industrial landscape of Chicago in the 1960s, in which Polishness has been splintered and hybridized by the rapid social shifts of post-war America, his work is still set against a backdrop of nearly non-stop Polish emigration to the city that dates back to the 1870s. Similar cases can be made for the Polish backdrops of the fictive worlds of John Guzlowski (*Echoes of Tattered Tongues*, 2016), Leslie Pietrzyk (*Pears on a Willow Tree*, 1999), and Susan Strempek Shea (*Hoopi Shoopi Donna*, 1997), to name but a few. In spite of the unique problems each of these worlds exhibit, whether it be the trauma of war and displacement, the challenge of generational change, or the pressures of assimilation, they are all grounded in communities that are broad, dynamic, and renewable. In the case of Bukoski, the challenge is rather different. After all, it is difficult to try to write about a place if it is disappearing. In five collections of stories, *Twelve Below Zero* (1986, 2008), *Children of Strangers* (1993), *Polonaise* (1999), *Time Between Trains* (2003), and *North of the Port* (2008), as well as a new collection of recently reissued stories *Head of the Lakes* (2018), Bukoski chronicles both the living core and the death throes of his dwindling Polish community in Superior. When asked about the importance of place and his decision to focus on the Polish community in Superior in an interview with Michael Longrie in the *Wisconsin Academy Review*, Bukoski drew a direct correlation between Superior's geographical isolation within the United States and the vulnerability of its Polish population.

> I've always thought of Superior as a kind of outpost, a geographical outpost because we are so far north, backed up against Lake Superior, the largest fresh-water

> lake in the world. We're surrounded by a range of hills in Duluth. The hills grow quite high. The range is thousands of years old and called the Duluth-Gabbro complex. We are stuck, as it were, here in the lowlands, or were at least in my childhood (I was born in 1945) until, say, the late 1950s. Even now we have only a two-lane highway coming up from Spooner almost to Superior, which isolates us. Add to this the oftentimes severe weather, and I'd like to think of us as kind of an outpost.
>
> Isolated this way, I think we're psychologically and emotionally circumscribed. I lived in a largely Polish-American neighborhood. Our church was founded by Polish immigrants --- our church being St. Adalbert's. These were the people I had most commerce with.
>
> (Longrie: 29)[2]

In some ways, his are stories of identity that are several times removed; not only does the Polishness of the world he describes already take them out of the mainstream of American literature but the remoteness of the location, off the grid of popular US transportation routes and tucked in the corner of Lake Superior just below the Canadian border, also ensures that the people and location are all but invisible to the wider world.

It might be possible, as Michael Martone has done in *Townships*, to place his fictional world within the vague confines of Midwestern fiction.[3] Martone, however, admitted the difficulty of using the term "Midwestern" to denote writers like Bukoski, who live in the bordering states of Iowa, Illinois, Wisconsin, Minnesota, Ohio, Indiana, and Michigan.

> It seems to me still that the metaphors linking us together as Midwesterners are few and flimsy. Anyone claiming to have found the common thread of regionalism here also tends to initiate its unraveling. Even the simple argument about the Midwest's location is a telling one. If that question remains unanswered, the

---

[2] Longrie and Bukoski both grew up in Superior and became professors of American literature in Wisconsin's state university system. Both men are quite aware of how to locate Superior, literally and figuratively, which lends Bukoski's effort to place Superior an extra degree of intentionality.

[3] See Martone's essay "Correctionville," which serves as the introduction to *Townships*, in which he makes his case for defining writers living in and writing about a large and diverse swath of the American hinterland. He includes both Bukoski and Dybek in this group, in spite of the vast differences between the worlds in which they grew up and later captured in their writing.

> one that follows, just what it means to be a Midwesterner, can be avoided. We are left always with the Midwest as lump, as leftover. We are always making the most of it, whatever it is.
>
> (*Townships*: 12)

This "lump" of "leftover" space, sadly, is often the extent of the Midwest's presence in the American imagination. Unlike Southern literature, which has become a distinct American literary genre of its own, Midwestern writers like Bukoski tend to operate in relative obscurity, more or less noticeable depending on the remoteness of their location and the size of their communities.[4]

The remoteness of Superior, lost as it is even in the shadow of neighboring Duluth and the vacation land of the "Scandinavian Riveria" directly to its north, lends it a physical remove and ethnic anonymity that makes it literally and figuratively hard to reach.[5] The world Bukoski describes, moreover, is similarly removed from the mainstream of Polish America or *Polonia*, both in nature and in space, which is associated with major metropolitan Polish communities like Chicago and New York. If anything, Bukoski's stories are a reminder of the ways in which the Polish immigrants, as illustrated in Natalie Petesch's short story collection *The Immigrant Train*, found new homes in the United States at the turn of the twentieth century through a combination of accident, necessity, and opportunity. As many of Petesch's characters discover, the magnetic pull of Polish communities in Philadelphia, Detroit, and Chicago make it difficult to understand what would drive many other Polish immigrants to trek hundreds of miles beyond these ethnic centers. Those who do are confronted with question as to why they left this Polish *somewhere* to end up seemingly *nowhere* and with *nobody*.[6] Clearly, this is not how Bukoski imagines Superior or the Polish community that made its home there. The once-vibrant Polish immigrant community in his stories, though, is an ever-shrinking remnant of

---

[4] Ironically, prior to getting his MFA from Brown University, Bukoski received his Ph.D. in English with an emphasis on American Literature from the University of Iowa. His first teaching job was at Northwestern State University of Louisiana at Natchitoches.

[5] For more on this world and its Scandinavian heritage, see Anderson and Blanck.

[6] This reference to "nobody" stems from Petesch's story "The Orphan Train," in which a Mexican character named María complains to the main Polish American protagonist, Marriek, about the lack of community (Mexican) she perceived in the work camp in Aurora, Minnesota in which they both found themselves.

the original late nineteenth century settlement, bolstered only at odd times by small numbers of migrants fleeing the chaos of WWII or the odd individual fleeing Martial Law in Poland.[7]

A Chronicler of Presence

As circumstances turn against the Poles in Superior – the bustling churches and factories are closed, the older generation begins to die off, and the younger generation moves away – Bukoski assumes the role of a cultural archeologist of his community. While the nature of the task is different, Bukoski's position vis-à-vis his community is reminiscent of "the inferior role of chronicler" in Herbert's landmark poem "A Report from the Besieged City," in which the assault of isolation and decline has resulted in a situation leaving only "the place an attachment to the place/still we keep ruins of temples phantoms of gardens of houses/ if we were to lose the ruins we would be left with nothing" (Herbert: 76). Intimately familiar with the people and the area, Bukoski's stories situate the Polish community indefinitely in the topography, hydrology, and geology of Superior. As Bukoski explains in an essay titled "Water Plans," he carries Superior within him like an inland sea, and he navigates these waters of memory with purpose and an ingrained sense of direction.

> I have guarded this coast with my life, it seems. Even when I lived in Rhode Island and Massachusetts, I would remember the ancient water of home that seemed everywhere beneath me. Ship captains know the depths and bottom conditions of the Great Lakes, the topography of shores, the various beacons and antennae upon them. They fear November storms on the Inland Seas… I have my own recommended limits when I venture out, my own navigational guides.
>
> (*Townships*: 28)

For Bukoski, it is not just the place but the people, particularly the Polish people of the even more circumscribed neighborhood of the East End of Superior, who leave their indelible mark on the land, a mark that cannot be entirely effaced even with the razing of the local church, St. Adalbert's, or the closing

[7] The Diocese of Superior, Wisconsin has an informative timeline of Polish migration to the state of Wisconsin and, specifically, to Superior. See https://catholicdos.org/polish-roots.

of the Polish hall. Like all of ethnic America, there is an internal if at times spectral geography to Superior, a local sense of place that interests Bukoski.[8] Somewhat like Dybek's memories of the Pilsen neighborhood bordering 18th Street on the south side of Chicago, the traces of the Polish community remain here long after the buildings and the people who filled them have been removed. In the story "Pesthouse," from the collection *Polonaise*, Bukoski's narrator recalls her childhood in Superior and the time she spent in an isolation hospital for scarlet fever as a child.

> Here is how the neighborhoods were in a childhood long ago. They still are this way, I should think. The Allouez section of Superior, Wisconsin, was Belgian, the north end French and Indian, and the gas plant neighborhood Slovak. Mine was Polish. It will stay Polish forever, nothing but Polish.
>
> (Bukoski, 1999: 1).

Bukoski maps the presence and experience of the Polish community in Superior in a way that evokes the kinds of glacial pressures that are registered on a community and remain long after the vibrancy of the community has begun to fade away. In mapping the beleaguered outpost of the Polish community in Superior, Bukoski presents a community reminiscent of the one in Brian Friel's play *Translations*, in which the characters in the fictive town of Baile Beag (Ballybeg), Ireland find themselves living in "a civilization […] imprisoned in a […] contour which no longer matches the landscape of […] fact" (Friel: 52). Bukoski's characters may not be struggling with the overlapping pressures of colonialism, language, and identity that Friel's characters in 1833 Ireland encounter, but like Friel's fictive village his stories are cultural *immerscapes*, in which the experience and identity of the Polish Americans who once inhabited

[8] This is all the more apparent when one visits Bukoski in Superior. In touring the city with him, I was treated to the same landmarks of his youth and the former Polish community: the childhood home built and meticulously maintained by his blue-collar parents; the former sites of St. Adalbert's Church and *Szkoła Wojciecha*; the Warsaw Tavern (now under new ownership); the docks and flour mills where his father once worked; the cemetery where his parents are buried; the pervasiveness of iron dust; the high trestle tracks that give views of the vastness of Lake Superior as well as the low dense gorse of the neighboring wetlands; the Left-Handed River; and the current meeting place of the Thaddeus Kościuszko Fraternal Aid Society (colloquially known as the "Polish Club"). This is terrain that Bukoski, who walks six or seven miles a day, traverses with regularity and great purpose.

this neighborhood in Superior are permanently inscribed in the space, long after they and the community they created in its institutional forms are no longer visible. As he explained in a recent interview, "I hope people know that once there was a Polish presence in Superior. I hope they know there is (someday they'll say 'there *was*') a Polish Club here" (Dillon: 4).

To Chronicle is to Remember

There is a certain ontological sense of purpose to Bukoski's work, as if by recalling the Polish people of Superior in his stories he is able somehow to maintain, if not claim, their hard-won place on the map of American memory. Although he is not surrounded by a vibrant, living community such as Chicago, continually renewed by wave after wave of new immigrants, or the ever present symbolic reminders of Polish national identity as was Stanisław Wyspiański, one of the creative voices and spiritual forces of the Young Poland movement, Bukoski's position as a writer straddling both the present and the past calls to mind Wyspiański's monumental vision in the poem "And I Constantly See Their Faces," in which the living and the dead, the past and the present, coexist in a shared space and as one community.

> In thunder and wind they go wild
> And in thunder and wind they die out –
> In darkness fainter and quieter –
> Already, already they are barely visible –
> Once again they arise – returning monumental,
> Huge, living – conscious.
>
> (Wyspiański)

Whereas Wyspiański, for better or worse, was constantly reminded of and could make a direction connection to Poland's distant past, for Bukoski this connection between the community of the living and the dead in the East End of Superior assumes the role of critical responsibility, to capture this once-thriving community. Largely cut off from Poland and marginalized in the vast ethnic landscape of the United States, there is a sense of determination that Bukoski shares with fellow Polish American writers such as Guzlowski.

Bukoski, in fact, quotes Guzlowski's essay "Growing Up Polack," which was both published on-line on his blog (lightning-and-ashes.blogspot.com) and in the Chicago-based Polish daily newspaper *Dziennik Związkowy*.

> Even if people don't want to read what I write, I feel that I have to write my poems about my parents just to make sure someone does. Really, there just aren't a lot of people writing about people like my parents and the other DPs. And if I don't write, who will? Imagine all of those hundreds of thousands of Poles who came to this country as DPs. Who wrote for them? They couldn't write for themselves. I sometimes feel that I am writing for all those people whose stories were never told, whose voices got lost somewhere in the great cemetery of the 20th century, and I have an obligation to listen to those voices and give them a place to be heard.
>
> (Guzlowski)

Although these two communities and the worlds in which they lived, the East End of Superior and Humboldt Park in Chicago, could not be more different, Bukoski clearly shares an affinity for Guzlowski's sense of responsibility to write about the people he knew who did not, or could not, write for themselves. Far removed from the cataclysm of WWII, Bukoski nonetheless captures a similar struggle to give voice to his community as it continually loses its place over the course of the twentieth century.

Added to this is Bukoski's sensibility as a Midwestern writer of the working class, for he perceives a distinct sense of nobility and worth in the decline and decay of the blue collar neighborhood he writes about that is intimately linked to its position as a disregarded outpost on the ethnic map of America. "For a few years now," Bukoski reflected in his interview with Longrie, "I've thought this locale, this neighborhood, we're as worthy of treatment of fiction as is Paris or Madrid or any other location. I think we're no less noble and no less cursed with our humanity than anybody else" (Longrie: 30). Both James Joyce and Czesław Miłosz used similar language to correct what they perceived to be the prevailing and unjust sense of Irish and Polish invisibility by insisting on their place at the literary table and a sense of the naturalness of their belonging on the cultural map of the world. Joyce, for his part, observed in a 1905 letter to his brother, Stanislaus, "when you remember that Dublin has been a capital for thousands of years, that it is the 'second' city of the British Empire, that it is nearly three times as big as Venice, it seems strange that no artist has given

it to the world" (Attridge: 260). Separated by a world of experience, Miłosz complained in similar fashion decades later in *Native Realm*:

> I see an injustice. A Parisian does not have to bring his city out of nothingness every time he wants to describe it. A wealth of allusions lie at his disposal, for his city exists in works of word, brush, and chisel; even if it were to vanish from the face of the earth, one would still be able to recreate it in the imagination. But I, returning in thought to the streets where the most important part of my life unfolded, am obliged to invent the most utilitarian sort of symbols and am forced to condense my material, as is usual when everything, from geography and architecture to the color of the air, has to be squeezed into a few sentences.
>
> (Miłosz: 54)

The language that Bukoski uses to characterize his outlook on his native city, which cannot claim to rival that of Dublin or Vilnius, describes a position that is not unique to him or the Polish community of Superior, but is the natural domain of all writers whose work plumbs the experience of the minority, the marginal, and the peripheral.

More than merely calling for the Polish community in Superior to be put on the map, figuratively speaking, for Bukoski it is this sense of the nobility of place and the people who live there, the recognition of the unique position of this small community living on the periphery of the American experience that matters. In "A Concert of Minor Pieces," also from *Polonaise*, Leo Polaski in his retirement tends the cemetery at St. Adalbert's, which has since been torn down, and reminisces about a vibrant Polish community that is no longer what it once was.

> He thought of St. Adalbert's Church, and the school near the river – of their roofs, of their old brick walls. Overgrown fields now grew where the church stood. His niece Stanislawa (Stella) had once held a recital in the St. Adalbert's School across from the church. She'd worn a white dress with a red sash, the colors of Poland, and spoken very plainly in the gymnasium. She'd said, "This is to be a concert of minor pieces. Mostly Chopin." How can it be so many years now? thought Mr. Polaski. Nothing is where it should be anymore.
>
> (Bukoski, 1999: 176)

In spite of this loss, which is a symbolic reminder of the decline of the Polish community in the East End, Bukoski affords it no less dignity than that

of sanctified space. After retracing the outlines of the foundation of St. Adalbert's in the snow, "where the altar sanctuary had been, the communion railing, the shrine to the Black Madonna of Czestochowa," Mr. Polaski kneels where St. Adalbert's statue had once stood and prays for the people he had known in the community, the priests and the nuns, all of whom were now gone.

> From as far away as Chicago, Mr. Polaski heard voices echoing prayer, echoes from the Old Country. "Awake," they said to him. Then Mr. Polaski prayed the way he used to and said he was grateful for his life. "*Boże, w obliczu którego żadna*." Then the ground was cold, and he saw everyone he'd ever known in the neighborhood – but from a distance.
>
> (Bukoski, 1999: 179–180)

Although the Bishop has deconsecrated the ground upon which the church once stood, for Mr. Polaski, as well as for Bukoski, this remains sacred ground because it was and will always be a *Polish* space. The passing away of the once vibrant community and the older generation lends Bukoski's East End a quality that is equal parts noble presence and spectral absence.[9] The memory of this community persists, just as it does in Polish American communities all across the United States, with or without the people who created it.

The dilemma of wanting what you cannot have informs the strong aesthetics of place in Bukoski's stories about the Polish community in Superior. Bukoski's protagonists are much like the once bustling town he so loves – they are the sadsack ballplayers who missed their chance at happiness, the retired mill workers who struggle to breathe and are helpless as the town they helped build decays in front of their eyes, or the war-addled Vietnam veterans whose inability to cope with reality coincides with the fractured nature of their community. Bukoski has an abiding affection for these characters for they are his people. To a certain extent, these characters embody the decline and marginalization of Superior, registered first and foremost in the experience of the Polish community. For Bukoski, their loss is his loss, and yet in the foundations of the razed churches and the map of community memory, Bukoski, and his characters, can find meaning and purpose. In "A Geography of Snow," Tad,

[9] This calls to mind yet another connection with Joyce, who argued with his friends that, "death is the most beautiful form of life by saying that absence the greatest form of presence." See Ellmann: 262.

the narrator's battle-shocked cousin, obsesses over a map of Superior, which he plans to take with him on his second tour of duty as a marine in Vietnam. Evidently disturbed by his war experience, Tad's desire to "educate the Viet Cong" about Superior, Wisconsin speaks to Bukoski's love of his native town.

> As Thaddeus bends to kiss another area of the map, I figure that, according to the contour lines, the land above the river must drop thirty feet as it nears the bay. All of this is marked on the map. Sometimes, in real life, the Left-Handed River reverses course. Instead of entering the bay from the south, the way it normally does, the river appears as if it's running back to where it came from. This happens when northwest winds create white-caps on the lake. "If I kiss the place," Tad's saying, "then I'm okay. But how do you kiss a neighborhood? I've never done anything brave. At least lemme study this map a little and get some strength".
>
> (Bukoski, 2003: 12)

The question of how one can "kiss a neighborhood" or embrace what is fleeting, vanishing before your eyes – the people, the institutions, the bustle, and the language – hangs over many of the characters in Bukoski's stories. The question seems to be an intuitive one, the kind of fervent nostalgia people commonly feel for the streets and alleyways of their memories. Bukoski situates himself amidst the humble, blue-collar people of Superior, but he does so as an act of creative empathy and solidarity that leaves little distance between the narrator and the author. When Augie Wyzinski, a one-time major league baseball prospect, washes out of the minor leagues in Louisiana and ends up back in the East End tending bar at the Heartbreak Hotel in the story "The Tools of Ignorance," one gets the sense that for Bukoski there is a certain degree of self-identification at work. Unable to stick it out in baseball, Augie appears to sabotage his own career as he is drawn inexorably home to his native climate, his native people, his native Superior.

> "You go home!"
> "I can't. What would I do? Sit with my ma? Say the rosary with her? Anyway, if I looked in the mirror at home, I'd just see you guys. I might as well stay here where I got you in front of me. Go on, tell me I'm lousy. I got all night to listen to you guys with high self-esteem".
>
> (Bukoski, 1999: 86)

Bukoski, like his characters, still dwells, metaphorically speaking, in the neighborhood of his childhood, and in spite of its decline is able to recall the lay of the land and the people who once gave it life.

The fundamental question for Bukoski, then, is to what purpose all of this is being done. What does it mean to honor and remember something that, as a rule, is opaque to the consciousness of most Americans? This dilemma is best felt in the title story of the collection *Children of Strangers*, which encapsulates for Bukoski the bittersweet nature of the waning Polish American presence in Superior. The story chronicles an elderly couple on their way to a social function at the local school, Szkoła Wojciecha, to honor the retirement of the oldest and last remaining of the Polish nuns in the parish, Sister Bronisław. The Sister's career as spiritual guide, teacher, and cultural institution parallels the history of the local Polish community, and her decline is their decline. "The trainer of wayward Polish youth," Josephine Slipkowski reflects, "instructed them – she trained us, me, thinks Josie – to work, to honor the Polish flag, to grow up in the faith. Now the neighborhood's gone to hell with people of different faith, or of no faith" (Bukoski, 1993: 83). Josephine worries that her children will not have the strength and the faith that the Sisters and the older generation people *from the Old Country* did to maintain tradition. "What the old ones have," Josephine decides, "is faith that has traveled far" (85). Tellingly, when the members of the class of '34 sing "Jeszcze Polska nie zginęła" and "Joining Poland's Sons and Daughters, We'll be Poles Forever," they are interrupted by two young boys, or "invaders," who "witness for the first time their neighbors' nobility," but ultimately disregard and look through it (88). Far from being xenophobic or ethnocentric, Bukoski's focus on this community allows for a range of cross cultural connections, whether it is between Poles and Native Americans in "The River of the Flowering Banks" (*Children of Strangers*), Polish Catholics and Polish Jews in "Time Between Trains" (*Time Between Trains*), or between the Poles and members of the other "too-often forgotten people, Swedes and Finns […] I think that the people here are as noble or ignoble, as venal and humorous and tragic as any Muscovite or Parisian. Our norther corner of the state deserves a voice in literature" (Friedrich: 17). In spite of the determination on the part of the older generation of Poles in Superior always to remain Poles, there is the very real problem of maintaining this outpost of Polishness with

a dwindling population of committed "defenders" and no younger generation to replace them. Bukoski's stories fall within this gap, serving to remember the place and the Polish community of Superior despite or because of the cultural and economic forces that ultimately serve to replace or erase this presence.

Throughout Bukoski's stories the decline and loss of key figures such as Sister Bronisław in "Children of Strangers" or Father Nowak in "The Case for Bread and Sausage" in *North of the Port* is felt as a real form of irreplaceable, symbolic loss for the younger generation. "I know," reflects the narrator in "The Case for Bread and Sausage," "how Jesus went forty days and nights in the wilderness without food and how Father Nowak went forty years at St. Adalbert's Church giving everything he had to others […] That he didn't finish his work around the parish – this is maybe why he cries so hard on the porch" (Bukoski, 2008: 59). By skipping back and forth in time, from the period of his youth in the 1950s to the socially turbulent times of the 1970s, in which Bukoski and America struggled with the experience of Vietnam, Bukoski captures the way in which the younger generation both witnesses this decline and struggles to assume the mantle held by their elders to preserve and defend this community, with varying results. While for some characters, such as Pete Dziedzic in "Report of the Guardian of the Sick," the divide between the older and younger generation represents a wound that will never heal, for others, like the two boys who serve as Father Nowak's altar boys in "The Case for Bread and Sausage," there is the distinct possibility that through the example of the older generation they will grow up to be good men, having been transformed, in the language of Słowacki, from being simple "bread eaters" into "angels" (Bukoski, 2008: 60). Interestingly enough, Dybek cites this same fragment from Słowacki's poem "My Testament" as the epigraph for his collection *The Coast of Chicago* and to somewhat similar ends. Bukoski, for his part, has taken up the role of characters such as Sister Bronislaw, Father Nowak, and Al Dziedzic, who were committed to preserving this outpost of Polishness in Superior. At the same time, he recognizes the challenge of maintaining such a presence over time and the various ways in which private memory can often go unnoticed even in a community as cohesive and traditional as that of the East End. Bukoski inscribes the precariousness of this position in the city of Superior itself, isolated as it is by distance, decline, and weather. "By late January," Catherine,

the narrator in the title story "North of the Port" observes, "when no ships sail, towns lie idle, frozen. As though suspended in ice, lives like my Grandfather's become meaningless" (Bukoski, 2008: 143–144).

'In his stories about the Polish community of Superior, which is alternately isolated, frozen, and eviscerated, Bukoski increasingly finds himself alone as the lone voice of this outpost of Polishness. This is the natural predicament of all such outposts, Herbert observes, for "those marked by misfortune are always alone," and yet, in recalling the people, their struggles and their stories, the chronicler of the outpost is able to transcend what constrains and diminishes it and, in doing so, preserve it in the imagination.

> cemeteries grow larger the number of defenders shrinks
> but the defense continues and will last to the end
> and even if the City falls and one of us survives
> he will carry the City inside him on the roads of exile
> he will be the City
>
> (Herbert: 77)

Herbert and Bukoski may be working on two entirely different planes of Polishness, but they converge in respect to the way that writing can respond to the challenge of preserving what came before, the language and traditions of a people, in the face of outside pressures that work, deliberately or unconsciously, to efface them completely. By reading his stories, Bukoski preserves the struggle of this outpost of Polishness and, in doing so, places it on the literary map of American literature, allowing us to join in its defense and to participate in its survival.

Works Cited

Anderson, Philip J., Blanck, Dag. *Norwegians and Swedes in the United States: Friends and Neighbors*. Saint Paul: Minnesota Historical Society Press, 2012.

Attridge, Derek. *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Bukoski, Anthony. *Children of Strangers: Stories*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1993.

------. *North of the Port: Stories*. Dallas: Southern Methodist University Press, 2008.

------. *Polonaise: Stories*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1999.

------. *Time between Trains: Stories*. Dallas: Southern Methodist University Press, 2003.

------. "Water Plans." *Townships*. Ed. Michael Martone. Photographs by Raymond Bial. Iowa City: University of Iowa Press, 1992.

Dillon, Mark. "Writing the Polish American Story: An Interview with Author Anthony Bukoski." *Polish American Journal*, 8 (2018).

Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1959.

Friedrich, Joel. "Rooted to Place." *Wisconsin People & Ideas*. Summer 2008.

Friel, Brian. *Translations*. London: Faber and Faber, 1981.

Guzlowski, John. "Growing Up Polack." *Lightning-and-Ashes*. 5 April 2008. http://lightning-and-ashes.blogspot.com/2008/04/why-i-am-polish-american-poet.html [accessed: 12.03.2018].

Herbert, Zbigniew. *Report from the Besieged City & Other Poems*. New York: Ecco Press, 1985.

Longrie, Michael. "Replaying the Past: An Interview with Anthony Bukoski". *Wisconsin Academy Review* 1 (1995–96): 29–33. digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/WI/WI-idx?type=HTML&rgn=div1&byte=1859270126.

Miłosz, Czesław. *Native Realm: a Search for Self-Definition.* Garden City, N.Y: Doubleday, 1968.

Petesch, Natalie L.M. *The Immigrant Train and Other Stories*. Athens: Swallow Press/Ohio University Press, 1996.

Townships. Ed. Michael Martone. Photographs by Raymond Bial. Iowa City: University of Iowa Press, 1992.

Wyspiański, Stanisław. "And I Constantly See Their Faces." Trans. John A. Merchant. Unpublished.

Anthony Bukoski – An Outpost of Polishness

Summary

Isolated both geographically and psychologically, the Polish American writer Anthony Bukoski in his five collections of stories, *Twelve Below Zero* (1986, 2008), *Children of Strangers* (1993), *Polonaise* (1999), *Time Between Trains* (2003), and *North of the Port* (2008), as well as a collection of reissued stories *Head of the Lakes* (2018), assumes a variety of interrelated roles – chronicler, cultural archeologist, coastal guardsman, and spokesman – for the dwindling Polish community in his hometown of Superior, Wisconsin. Bukoski's stories capture the distinct relationship between people and place in Superior, situated as it is the periphery of American life in northern Wisconsin. His stories shed light on the struggle to preserve a sense of Polishness, of community, in the face of isolation in the ethnically indistinct landscape of the Upper Midwest while living in a blue collar community that is aging and diminishing over time. Bukoski not only advocates for the right for this community to receive literary treatment, but he also takes on the many-faceted role of chronicler in attempting to preserve its struggles, enduring emotional markers, and memory. By defending and preserving, remembering and traversing, Bukoski creates an outpost of Polishness that captures a uniquely Polish space in the vast wilderness of the American cultural landscape. While his stories present a world that is vanishing before his eyes, he makes a case for its permanent inclusion on the American cultural and literary map.

Keywords: comparative literature, Anthony Bukoski, American Literature, Polish American Literature, Polonia, regionalism, ethnicity, cultural memory

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, Anthony Bukoski, literatura amerykańska, literatura polsko-amerykańska, Polonia, regionalizm, narodowość, pamięć kulturowa

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-07

Dorota Heck
Uniwersytet Wrocławski
ORCID 0000-0001-6825-7695

Mit dzieciństwa – mit początku. *Grenadier-król i Dziecko przez ptaka przyniesione* Andrzeja Kijowskiego (1928–1985) w świetle mitoanalizy

Duch rekonstrukcji lata nad ruiną
(Kijowski, 1972a: 156)

Jeśliby wierzyć dwudziestowiecznym francuskim teoretykom literatury (Klik: 23), literatura brałaby początek z mitów. Nawiązując do koncepcji Gastona Bachelarda (*Marzenie ku dzieciństwu*), pragnęłabym przedstawić mitemy (Karwowska, 2015: 106) w prekursorskiej wobec powieści postmodernistycznej fikcjonalnej prozie narracyjnej Andrzeja Kijowskiego (*Grenadier-król* i *Dziecko przez ptaka przyniesione*) jako przejawy specyficznie polskiej, a w szczególności małopolskiej, narracji tożsamościowej, która wszakże operuje językiem uniwersalnych figur mitycznych. Dla pisarza jako eseisty, autora zabarwionej konstruktywizmem pracy *O dobrym Naczelniku i niezłomnym Rycerzu*, mit nie był określeniem deprecjonującym prawomocność narracji, lecz w sferze kultury całkowicie legitymizowanym (Kołakowski, Blumenberg).

Denis de Rougemont stworzył termin mitoanaliza, który nie odnosił się do analizy literackiej, lecz do badań nad mitami, zorientowanych na swoistą zbiorową terapię zachodnich społeczeństw. Celem mitoanalizy było przezwyciężenie kompleksów Tristana i Edypa, aby stworzyć przyszłość opartą na bezinteresownej, braterskiej, powszechnej „miłości" (Klik: 225). Antropologia wyobraźni rozwija się jako metoda interdyscyplinarna. Wśród myślicieli, których

dokonania inspirowały antropologów wyobraźni wymienia się między innymi: Claude'a Levi-Straussa, Mirceę Eliadego, Carla Gustava Junga (Karwowska, 2015: 41), a z polskich komparatystów, którzy stosują antropologię wyobraźni – np. Włodzimierza Szturca i Marka Dybizbańskiego (Karwowska, 2016: 19).

Nowa Antropologia, zwana też postbachelardyzmem (Karwowska, 2016: 17), oferuje perspektywę, w której lektura prozy Andrzeja Kijowskiego (niekoniecznie esejów lub publicystyki w tomach *Tropy*, *Gdybym był królem*, *Bolesne prowokacje*, *Rachunek naszych słabości*, *Granice literatury*) w rodzaju *Dziecka przez ptaka przyniesionego* i *Grenadiera-króla* ukazuje się w nowym świetle.

Kiedy się czyta o palingenezie mitologemu dzieciństwa, pierwszym skojarzeniem ze spuścizną Kijowskiego jest autobiograficzna proza *Dom*. Miał to być początek nigdy nieukończonej powieści, sagi współczesnej polskiej rodziny inteligenckiej. Wyobraźnia poetycka pojawia się tam, gdzie Kijowski (znany przede wszystkim jako krytyk literacki, ale także publikujący niezmiernie interesującą prozę: po pierwsze obyczajową i psychologiczną nowelistykę, a po drugie groteskowe, przesycone intertekstualnością powieści) podejmuje nowatorską, stylizatorską formę artystyczną, niejako antycypując postmodernistyczne właściwości literatury, takie jak intertekstualność i podwójne kodowanie (Fokkema: 23).

Badacze twórczości naukowej Gastona Bachelarda stwierdzili, że dokonał on palingenezy mitologemu dzieciństwa (Karwowska, 2015: 15). Na swój krakowski, galicyjski, a zarazem polski sposób uczynił to w literackiej formie Kijowski w *Dziecku przez ptaka przyniesionym* oraz w *Grenadierze-królu*. Mit dzieciństwa krakowianin złączył z bezwzględnością, dążeniem do władzy, siecią symboli ledwie narzuconą na realia spisków, porwań, mordów i szantaży. Naiwność dziecka funkcjonuje w takim kontekście jako tło (by nie rzec dobitniej: surowiec, materiał do zastosowania) fizycznej i symbolicznej przemocy. Wiktymizacja dziecka jest potrzebna, by wykreować władcę. Fikcyjnego – szantażowanego figuranta, gdy koronuje się dziecko, albo też rzeczywistego – zbrodniarza, kiedy koronę dzierży morderca prawowitego króla, grenadier. Pojawia się też trzecia narracja: oto legalny monarcha podszywa się pod rzezimieszka, by przetrwać w znieprawionej rzeczywistości. W ten sposób, jak w farsie, mnożąc ewentualności maskarady, kwestionuje się dostęp do prawdy historycznej. Jeśli bowiem wiedza o przeszłości zapośredniczona jest przez opowieści, mity

i symbole, z czasem nie dysponuje się już faktami, lecz *quasi*-baśniowymi konstruktami, wytworami wyobraźni społecznej, stymulowanej przez wyobraźnię poetycką. Z jednej strony społeczeństwa czerpią z wykreowanej przez twórców symboliki, z drugiej jednak strony artyści odwołują się do uwarunkowanych oczekiwaniami społecznymi możliwości percepcyjnych odbiorców.

Poznawcze walory artystycznie ujętych analiz mentalności Polaków, swego rodzaju narodową summę fantazmatyczną, przyjmowano dobrze, o czym świadczą dziś już antologie recepcji krytyczno- i historycznoliterackiej pism Kijowskiego. Po upływie niespełna półwiecza niepokoi jednak niedostateczna ich popularyzacja i zbyt mało wyeksponowane miejsce w dydaktyce polonistycznej. Hipotetycznie przypisałabym ową „niszowość" i zapomnienie oryginalności dwu najbardziej nowatorskich powieści tego autora. Trudno nie przyznać racji Bronisławowi Mamoniowi, oceniającemu prozę Dedala:

> Po publikacji fragmentów *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego, druk opowieści Andrzeja Kijowskiego *Dziecko przez ptaka przyniesione* („Twórczość", grudzień 1966) ośmielam się uznać za najciekawsze (w kraju) zjawisko literackie ostatnich miesięcy, o ile nie ostatnich lat. Proza współczesna wzbogaciła się o dzieło bardzo oryginalne, niezwykłe na gruncie naszym, otwierające nowy rozdział w historii literatury polskiej. Lektura Kijowskiego nastręcza początkowo pewne kłopoty: konstrukcja bohatera, osoba narratora, rytmika obrazów, intonacja zdania „zniechęcają" Czytelnika pewną sztucznością, czy raczej nadświadomością estetyczną autora. Te wstępne opory, zahamowania, w percepcji tekstu szybko jednak ustępują miejsca fascynacji, która nie słabnie do ostatniego zamykającego relację słowa. Relację o kim? O nas samych, o naszym rodowodzie w historii, kulturze, o mitach narodowych i genealogii współczesności wykorzenionej z tradycji, niewiernej wobec źródeł, lekceważącej rzeczywistość na rzecz fikcji. Opowieść ta ma wiele warstw i płaszczyzn; trudno je od siebie oddzielić, rozłączyć, analizować bez powiązania z innymi.
>
> (Mamoń: 226)

Stanisław Lem słusznie skonstatował, że

> poemat Kijowskiego nie jest ani trudną niezrozumiałością, ani przeflancowanym skądś zapożyczeniem, lecz literaturą po prostu, jej kawałem, co pojawił się po okresie długich umartwiających postów i przez swe bogactwo grozi czytelnikowi, nieprzywykłemu do posilniejszej diety, istną psychiczną niestrawnością. Zazwyczaj o wiele pewniej można ustalić, czy się nam jakiś utwór podobał, czy dostarczył autentycznych wzruszeń, czy obdarzył bogactwem doznań podczas

> lektury, aniżeli dlaczego taki był jego efekt. To, co powiedziałem, stanowi wyraz takiej właśnie czytelniczej satysfakcji, której jestem bardziej pewien niż wyłożonych racji teoretyczno-analitycznych.
>
> (Lem: 248)

Anastomoza i koalescencja – to dwa procesy, które polegają na przemianach mitów. Pierwszy z nich zachodzi, gdy zespalają się dwa podobne mity, np. mit buntownika Prometeusza i Fausta. Drugi proces następuje, kiedy powstaje nowa jakość, nowe znaczenie połączonych narracji mitologicznych (Klik: 216). Zjawisko, które recenzenci odczytywali jako niejednoznaczność lub niejasność powieści *Dziecko przez ptaka przyniesione* oraz *Grenadier-król*, ma cechy koalescencji. Mit dziecięcej niewinności w połączeniu z mitem tyrtejskim staje się trzecim mitem – okrutnego, wręcz diabolicznego dziecka.

Jan Błoński – nie tylko czołowy krytyk literacki, ale też najbliższy przyjaciel autora – celnie odczytał kulturowe i erudycyjne, a zarazem indywidualne i autobiograficzne aspekty mitologemu dzieciństwa u Kijowskiego:

> Kijowski uchodził za pisarza zwróconego ku aktualności i ku społeczeństwu. I była to prawda, przynajmniej – jakaś prawda. Ale na dnie tej twórczości rozpoznać można doświadczenie najbardziej osobiste i – dzięki swemu natężeniu – tragiczne. Wyobrażamy sobie dziecko z »wielką głową«, takie, co wszystko rozumie i wszystko pamięta – wyróżniane przez rodziców, zwłaszcza przez matkę. Chłonie ono z największą powagą wszystkie nauki, wszystkie zwyczaje, które mu ona wpaja. Legendę o Wandzie, co nie chciała Niemca, dziesięcioro przykazań i litanię do Matki Boskiej, historię Kościuszki, co tu, w tym właśnie miejscu, na Rynku przysięgał, ministranturę i reguły zachowania przy stole. Niczego innego nie pragnie, jak tylko iść za tymi naukami i najpilniej przestrzegać obyczajów. Lecz w pewnym momencie – nie od razu, lecz stopniowo, z dnia na dzień – dostrzega, że te reguły, prawdy, wartości podszyte są manią, natręctwem, czymś w rodzaju szaleństwa. Że są, owszem, prawdziwe – innych tu nie ma i być nie może – ale zarazem skłamane, wymuszone, naznaczone komedianctwem. Coś się pod nimi kryje! Czemuś służą, jakimś nieznośnym zachciankom, niepojętym satysfakcjom! I gorzej jeszcze: kiedy sam chce je – po swojemu, dziecinnemu – praktykować, wyginają mu się i zniekształcają w manie i tyranie, w kaprysy i przymusy, które odcinają go od zwykłych ludzi, krewnych, kolegów... A przecież zbuntować się nie może i nie ma powodu. Wszyscy mówią – i chyba postępują? – podobnie, i ojciec przecie nie myśli inaczej, i brat, i sąsiedzi, i ksiądz to samo mówi, i nauczycielka, i państwo całe zdaje się na nich wspierać. Ale całkiem prawdziwe także nie są, bo gdyby były, nie budziłyby niejasnych uśmiechów, i wcale by tak nie były

> celebrowane, podkreślane, pielęgnowane. Więc musi od nich odejść, ale całkiem odejść nie może, bo czuje się „wychodźcą, dezerterem".
>
> (Błoński, 2007: 82–83)

Jan Błoński zaznaczył: „Wszystko, co czyni wnuk, mianowany już przez dziadka dziedzicem firmy – wszystko jest postępem bez miłości, patriotyzmem bez człowieka, dewocją bez Boga" (Błoński, 2005: 224). Tenże krytyk odczytywał natomiast już wcześniejsze utwory, psychologiczno-obyczajowe opowiadania: *Szyfry* i *Pseudonimy* jako krytykę pustych form, które przybrały – powiedziałabym – reakcje na okupację. Zwłaszcza jeśli odsuwałoby się myśl o integralnym odczuwaniu identyfikacji z przedwojenną polską państwowością i o wierności do końca tych, którzy nawet w obliczu tortur woleli ponieść śmierć w mękach niż zdradzić Polskę. Naturalnie, jak napisał poeta, Stanisław Grochowiak, ten, kto przeżył, może być raczej „wnukiem Sancho Pansy" niż Don Kichotem.

Sceptycyzm Błońskiego, Kijowskiego, Grochowiaka wobec narracji heroicznych był charakterystyczny dla pokolenia „Współczesności". Dystans i krytycyzm znamionują nie od dziś część akademickich intelektualistów, komentatorów życia literackiego i pisarzy. Mitologie nie są specjalnością jednej ze stron debaty politycznej. Jak wykazywał Roland Barthes, mitami posługują się zarówno lewica, jak i prawica (Barthes: 280–292).

Jeśli przegląda się poszczególne świadectwa krytycznoliterackiego odbioru twórczości Kijowskiego, zwraca się uwagę na maksymalizm etyczny Tomasza Burka, który współwystępuje z otwartością na wymagania natury estetycznej:

> Z opukiwania kompleksu okupacyjnego, z zastanawiania się nad pełną wymową tamtych spraw i przeżyć rodziło się i umacniało w umyśle Kijowskiego przeświadczenie o niewspółmierności między szokującymi treściami i prawdami nowymi, z jednej strony, a ich konwencjonalnym wyrazem literackim – z drugiej. Rodziło się poczucie niewystarczalności literatury. Dlatego spośród ogromnego piśmiennictwa o okupacji hitlerowskiej Kijowski wyróżniał przede wszystkim te utwory, które były wymierzone przeciw gotowym rozwiązaniom i schematom (rozbiorowo-niepodległościowym, rewolucyjnym, moralizatorskim), a więc *Przedmieście* tudzież inne wiersze wojenne Miłosza. Znajdował „strzępy ponurej prawdy, błyski rozpaczliwej przytomności" w groteskach Andrzejewskiego, we fragmentach prozy Adolfa Rudnickiego. Ale za najistotniejsze, rewelatorskie dzieła uważał szkice obozowe Borowskiego i *Życie na niby* Kazimierza Wyki.
>
> (Burek: 91)

Wnioski z interpretacji Bieńkowskiej sięgają niezwykle głęboko:

> Ponieważ kluczy jest wiele i wiele układów odniesienia, wydarzenia historyczne obrastają w wielowarstwową otoczkę, spiętrzają się nad nimi różnorakie – może niesprzeczne, lecz i niezborne – znaczenia. Niezrozumiałość, egzorcyzmowana na jednej płaszczyźnie – czystych zdarzeń – powraca na innej, teraz dopiero władcza, bo wyniesiona do jakiejś godności metafizycznej. Nie jest już po prostu wieloznacznością faktów i przebiegów historycznych, ciągle stawianym przez nas znakiem zapytania. Jest istotą i siłą sprawczą dziejów, potwornym dzieckiem, zabawiającym się całymi narodami, jak żołnierzami z ołowiu.
>
> (Bieńkowska: 238)

Wykreowani w prozie narracyjnej Kijowskiego bohaterowie przejawiają świadomość umownego charakteru kultury i komunikacji. Oto porwane dziecko zwraca się do grenadiera w następujących okolicznościach:

> … na twarz królewską nałożywszy minę, począłem nagle mówić złym aleksandrynem… W pierwszych słowach mowy poznałem rytm jej dziwny – trzynastozgłoskowy – i słowa jak gdyby cudze… Ktoś mówił przeze mnie! Nie tak chciałem przemawiać! Walczyłem daremnie, chcąc wspomnieć słowa inne – moje, więc prawdziwe – słowa, co powiedziane, pozostają żywe, bo w nich pasja prawdziwa i wściekłość zawarta, słowa, co krzyczą, krwawią nawet w starych kartkach, które znajdzie w archiwum jakiś erudyta i wyda z przypisami – jeżeli odczyta. Z trudem wielkim mówiłem. Mój głos heroiczny dzwonił uparcie wierszem sylabotonicznym.
>
> (Kijowski, 1972a: 141)

Toposy, na przykład „świat jako księga", pojawiają się w prozie fikcjonalnej krytyka literackiego, integrując fabułę z uniwersum kultury europejskiej, np.

> Świat stał się księgą dla staruszka, księgą tajemną pełną znaków, do których klucze skryto przed nim, aby go zgubić i obłąkać. Więc gniewał się i z tego gniewu miłość do Boga tak wytapiał, jak w hucie metal z rudy czarnej i starych żelastw – metal czysty… (to porównanie nazbyt znane z kazań, przemówień i złych wierszy, aby je kończyć było warto).
>
> (Kijowski, 1968: 95)

Intertekstualne nawiązania, np. do *Dziadów* części trzeciej Adama Mickiewicza, najsłynniejszego z polskich wieszczów narodowych. współwystępują z prezentacją uniwersum polskiej wyobraźni symbolicznej:

> Dziadek po cudzie zbladł, pojaśniał i dziwnie, dziwnie wyszlachetniał; uciszył się i zobojętniał na wszystkie sprawy tego świata, bo w drugi, inny, niewidzialny wpatrzył się, wsłuchał, wmyślił cały. Majątek swój rozdawał teraz na wszystkie strony: dziadom dawał oraz ich posłom, co w ich imieniu datków proszą – charytatywnym instytucjom, żebraczym bractwom i zakonom.
>
> (Kijowski, 1968: 94)

Ewa Bieńkowska zauważyła: „Ta urocza książka cała jest złożona z pastiszów, aluzji i odnośników; jest w nią misternie wpisany cały dziennik lektur współczesnego intelektualisty" (Bieńkowska: 238). *Dziecko przez ptaka przyniesione* to zarazem panopticum wyobraźni historycznej i literackiej, rezultat oczytania w tekstach z wszystkich epok.

Dyrektor Państwowego Instytutu Wydawniczego, krytyk i publicysta, Andrzej Wasilewski, występując tyleż w roli przedstawiciela jednej z najpoważniejszych oficyn wydawniczych w kraju, co w roli indywidualnego uczestnika współczesnego życia literackiego, odczytał *Dziecko przez ptaka przyniesione* jako splot nawiązań do polskiej symboliki, mitologii narodowej i kanonu naszej literatury:

> Nietrudno wyobrazić sobie, jak ta fraza, jak ten misterny śpiewnik pełen najdroższych pamiątek potrafi rozkołysać rodzime dusze, spragnione wieszczych przeczuć, znaków i melodii: polski typ wrażliwości literackiej, wychowanej na kanonie romantycznych śpiewów, podskórnie tęskni za „mową tajemną", za misterium złożonym z dziwów i symboli. Są motywy, które w odbiorcy polskim budzą zawsze ten sam irracjonalny odzew.
>
> (Wasilewski: 230)

Analogia między przekształceniami zbiorowych (romantycznych, narodowych, krakowskich) mitów w powieściach Andrzeja Kijowskiego a koncepcjami Gastona Bachelarda polega na personalizacji, niejako indywidualizacji, uniwersalnego mitu (Karwowska, 2016: 15). Symbolika bywa przedmiotem interpretacji oraz przesłanką wnioskowań Kijowskiego-eseisty, np. gdy pisał:

> Powtarzająca się w całej poezji romantycznej obsesja otchłani, przepaści wypełnionej chmurami, powtarzający się w niej temat skoku w przepaść, lotu czy szalonego pędu przez pustynię i mrok, który w niej panuje, wszystko to nie jest tylko nastrojem i tłem, lecz obrazem świadomości, obrazem chaosu, co w głowach panował.
>
> (Kijowski, 1972b: 25)

Autobiograficzne rysy w literackiej refleksji Kijowskiego nad symbolicznym imaginarium Polaków zostały odnotowane przez interpretatorów. Oto znakomity autor *science fiction* rozpoczął swoje omówienie nowatorskiej prozy Kijowskiego o tradycji: „»Więc, jak się wielkie poematy pisze? Nie kometami szastając po niebie« – lecz biografią własną, wrastając w los narodowy, to znaczy, prywatny życiorys traktując jak materiał do budowania pasów startowych, a nie – zamkniętej konstrukcji" (Lem: 239).

Reasumując, trzeba jasno stwierdzić, że zainteresowania historyczne Kijowskiego współbrzmiały z jego wyobraźnią symboliczną, ponieważ dostrzegł, iż „W historii (tej, która utrwala się w umysłowości powszechnej) decydują nie fakty, lecz barwy, nie prawdy, lecz symbole, historia popularna jest mitologią w stanie czystym wyrażającą się w obrazach i znakach" (Kijowski, 1964a: 19–20).

Bibliografia

Barthes, Roland. *Mitologie*. Tłum. Adam Dziadek. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.

Bieńkowska, Ewa. „Potworne dziecko, czyli kłopoty z historią". *Andrzej Kijowski i krytycy. Antologia*. Red. Wiesława Tomaszewska CR przy współpracy Kazimiery Kijowskiej i Tomasza Burka. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2005.

Blumenberg, Hans. *Praca nad mitem*. Tłum. Kamilla Najdek, Michał Herer, Zbigniew Zwoliński. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2009.

Błoński, Jan. „Niedobre, nieczułe dziecię...". *Andrzej Kijowski i krytycy*. *Antologia*. Red. Wiesława Tomaszewska CR przy współpracy Kazimiery Kijowskiej i Tomasza Burka. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2005.

------. „Pisarz i komedia życia". *Andrzej Kijowski i literaturoznawcy. Studia*. Red. Wiesława Tomaszewska CR. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2007.

Burek, Tomasz. „Umysł nienasycony". *Andrzej Kijowski i krytycy*. *Antologia*. Red. Wiesława Tomaszewska CR przy współpracy Kazimiery Kijowskiej i Tomasza Burka. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2005.

Fokkema, Douwe W. *Historia literatury: Modernizm i postmodernizm*. Tłum. Halina Janaszek-Ivaničková. Warszawa: Instytut Kultury, 1994.

Karwowska, Marzena. *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.

------. „Mit we współczesnych badaniach literackich". *Trwała obecność mitu w literaturze i kulturze*. Red. Marzena Karwowska, Mateusz Grabowski, Kamila Żukowska. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016.

------. *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.

------. *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

Kielak, Dorota. „Wątki młodopolskie w twórczości Andrzeja Kijowski". *Andrzej Kijowski i literaturoznawcy. Studia*. Red. Wiesława Tomaszewska CR, Teresa Winek. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2007.

Kijowski, Andrzej. *Arcydzieło nieznane.* Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964a.

------. *Bolesne prowokacje*. Poznań: W drodze, 1989.

------. *Dziecko przez ptaka przyniesione*. Warszawa: PIW, 1968.

------. *Gdybym był królem*. Poznań: W drodze, 1988.

------. *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*. Wybór, oprac., wstęp Tomasz Burek. T. 1–2. Warszawa: Biblioteka „Więzi", 1991.

------. *Grenadier-król*. Warszawa: PIW, 1972a.

------. *Kroniki Dedala. Szkice i kroniki*, Warszawa: Czytelnik, 1986.

------. *Listopadowy wieczór*. Warszawa: PIW, 1972b.

------. *Miniatury krytyczne*. Warszawa: PIW, 1961.

------. *Pseudonimy. Szyfry*. Warszawa: Czytelnik, 1964b.

------. *Rachunek naszych słabości*. Warszawa: Dom Książki, 1994.

------. *Tropy*. Poznań: W drodze, 2004.

Klik, Marcin. *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016.

Kołakowski, Leszek. *Obecność mitu*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009.

Lem, Stanisław. „Andrzeja Kijowskiego poema narodowe". *Andrzej Kijowski i krytycy. Antologia*. Red. Wiesława Tomaszewska CR przy współpracy Kazimiery Kijowskiej i Tomasza Burka, Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2005.

Mamoń, Bronisław. „Dziecko przez ptaka przyniesione". *Andrzej Kijowski i krytycy. Antologia*. Red. Wiesława Tomaszewska CR przy współpracy Kazimiery Kijowskiej i Tomasza Burka. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2005.

O dobrym Naczelniku i niezłomnym Rycerzu. Red., wybór, oprac., wstęp Andrzej Kijowski. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984.

Trwała obecność mitu w literaturze i kulturze. Red. Marzena Karwowska, Mateusz Grabowski, Kamila Żukowska. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016.

Wasilewski, Andrzej. „Widok z kopca". *Andrzej Kijowski i krytycy*. *Antologia*. Red. Wiesława Tomaszewska CR przy współpracy Kazimiery Kijowskiej i Tomasza Burka. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2005.

Wegner, Jacek. „Dyptyk poliwalentny". *Znak* 12 (1972): 1689–1694.

Żukowska, Kamila. *Poetyka totalna. O antropologii literatury Northropa Frye'a*. Kraków: Universitas, 2018.

Myth of the Childhood – Myth of the Beginning. *Grenadier-król and Dziecko przez ptaka przyniesione* by Andrzej Kijowski (1928–1985) in the light of mythoanalysis

Summary

Andrzej Kijowski (1928–1985), a remarkable literary critic opposing the official literary culture of the Polish People's Republic, utilized, on the one hand, the essentialist concept of "creative conservatism", but on the other hand, he employed the grotesque and highly intertextual prose. In the collections of his essayistic and journalistic writing such as *Tropy, Bolesne prowokacje, Gdybym był królem, Rachunek naszych słabości* or *Granice literatury* conservatism seems to appear in the foreground. However, Kijowski evoked intellectual ferment with *Dziecko przez ptaka przyniesione*, *Grenadier-król* and an opening essay to the book *O dobrym Naczelniku i niezłomnym Rycerzu,* where he emphasized constructivist aspects of creating the myth of national heroes. Surprising psychological contexts of even the most sacrificial patriotic behaviours were also touched upon by Kijowski in his short stories (*Pseudonimy, Szyfry*). Mainly *Dziecko przez ptaka przyniesione* and *Grenadier-król* seems to present Polish historical imagination. Their topics are representative also for European culture, eg the world as a theatre, the book as universe. Kijowski relativizes the engagement of particular historical and modern characters in the public life. He understands culture and particularly literature as a result of conscious and deliberate techniques of creating myths, symbols, ideals, values or tradition as a whole.

Keywords: comparative literature, myth, imagination, conservatism, tradition, symbol

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, mit, wyobraźnia, konserwatyzm, tradycja, symbol

IV

Przekład

Translation

Übersetzung

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-08

Dong Yang
University of Georgia
ORCID 0000-0001-5332-7291

The Art of Double-Betrayal, or What Comparatists Can Learn from Translators

At stake is the question: how can one approach another self-affirming culture or *Bildung*, similar or radically different, without imposing judgements based largely on pre-established and ethnocentric hierarchies of values? Where can one establish an ethical foundation such that peaceful dialogue and mutual understanding do not metamorphose into a recurrence of cultural hegemony and colonial cultural hybridity? As comparatists who refuse to devote ourselves exclusively to national or local cultures but aim to construct a map of cultural interactions with a broader scope, the dual task of both opening the possibilities of cultural interaction and at the same time keeping imperial and national powers from engaging in destruction seems timely. To this end, it is necessary for comparatists to learn a lesson from translators, whose ultimate task resides chiefly in mirroring the primary text and establishing relations with the other without assigning imperialistic or national signatures, or as Goethe (1749–1832) guides us, "to make the translation identical to the original so that it can stand not just *instead of* the other but actually *in its place*" (Bernofsky: 146). During the reciprocal transition between languages, the translators themselves must retain an awareness of the gains and losses and function as transparent catalysts – becoming-imperceptible in their own presence in the translation – and

thereby help carry the content of one culture to the other while minimizing the loss of nuances in the process.

In light of the necessity of such an ethics of translation as a key to intercultural communications, this paper seeks to provide an ontological account of language that grounds the translation process and that can consequentially serve as a practical standard for comparatists, through inquiries into the seminal theoretical works of Jacques Derrida (1930–2004), Antoine Berman (1942–1991), and Emily Apter (1954–). I argue that to prevent translation from becoming an explorative apparatus of hegemonic power that leads to cultural appropriation and domination, translators need to continuously stay aware of the fundamental and pre-originary care one innately bears towards the other. The translation activity, henceforth, is essentially dualistic in that an ethical evaluation perpetually parallels and examines the intensification and direction of the fluidity of power. In addition, this essay aims to cultivate a new understanding of the Italian adage "translator, traitor": instead of casting a negative light on the occupation of translator, one might treat the inevitable "treachery" involved in the translating practice as an indication of the non-identical nature of the ethics of translation. Hence, I propose that the ethics of translation – as that of comparative literature as a discipline – is constitutive of a non-national, non-identity, and non-subjective set of ethical principles that sustains and balances the powers coming from the host regions of related languages, while acknowledging the naturally irreconcilable and chronologically dynamic tensions in between. The very technicalities of the translating practice consist not only of the mechanical endeavor of pairing up words of various linguistic origins, but indeed an art of creating relations for a communicative understanding and experience of the foreign other, and simultaneously presenting a self-effaced invisibility of committed identity through a gesture of double-betrayal and resignation.

Culture, world, and the task of comparatists

Of all the troubles and coercions that unequal power generates in multiple dimensions of human society, language seems to be most problematic, as the generative condition for any creation and event pertinent to the faculty of

imagination, in line with Derrida's valorous and proper identification of the productive functioning of language as the generative ground of both literary and concrete events: "Who would contest that without languages, acts and events of language, no institution, no literature, no translation could have the least chance of appearing or of even being imagined?" (Derrida, 2008: 24) The very obstacle that comes unavoidably with the disseminating fashion of the life of language, however, lies primarily – if not entirely – in the impossibility of constructing an ideal type of language or writing that bears no traces of the writer's distinct signature or style inherited from his or her multiple cultural, historical, and psychological backgrounds. As Roland Barthes (1915–1980) aptly observes in his philosophical debut on language, *Writing Degree Zero* (1953), "it is impossible to write without labelling oneself" (Barthes: 1). Language, for Barthes, is understood as a diagram that composes a horizontal dimension of a generative field of expression; as well as a vertical dimension that necessarily imposes or marks a personal style on the order of words. As he puts it,

> A language is therefore a horizon, and style a vertical dimension, which together map out for the writer a Nature, since he does not choose either. The language functions negatively as the initial limit of the possible, style is a Necessity which binds the writer's humour to his form of expression.
>
> (Barthes: 13)

Barthes situates his reflections on the essence of language within the limit of individual writers, and thus he may have omitted the perilous consequences that such personal "labels" can bring forth when linguistic practices become a collective activity, namely, the potentiality of constructing a powerful order of discourse by an assemblage of individuals to suppress and subjugate others. Gilles Deleuze (1925–1995) and Félix Guattari (1930–1992) remind us, in their collaborative work *A Thousand Plateaus* (1980), of the structural nature of language and the enforcement of social order and obedience through the emphases on the dogmatic rules of language. They remark, "The elementary unit of language – the statement – is the order-word […] A rule of grammar is a power marker before it is a syntactical marker" (Deleuze, Guattari: 76). Apart from communicating and expressing, therefore, language, at the same time, executes a political or social function of practicing power and setting in motion the fluidity of power in the hierarchy. Thus, given the inclination and

possibility of language to fall prey of the political regime, Deleuze and Guattari argue that an ongoing recurrence within the language in the spirit of Nietzsche is necessary in order to create a "line of flight" that deterritorialize the molar and static force that attempts constantly to formulate power hierarchies. Ronald Bogue (1948–) aptly distills and synthesizes the diagnoses and therapeutics of language in Deleuze and Guattari's philosophical reflections: "The line of flight ultimately is the trajectory of a process of becoming-other, the course of a line that always 'passes between'. The line of flight is both inside and outside language, and its presence is manifest in a constant tendency of language to move beyond itself" (Bogue: 6).

Such a self-reflective and self-regenerative model of language is concerned not only within certain particular cultural spheres but also the planetary conception of the global, with the latter being only more in need of consideration and theorization. In *Remapping Knowledge: Intercultural Studies for a Global Age* (2006), Mihai Spariosu (1944–) postulates a theory of the "local-global" – after decades of inquiries and witness of the transformation and turbulences in the process of globalization – to designate the status of cultural community in the age of globalization as a co-presence of both local and global elements, and emphasizes the necessity of establishing "a transdisciplinary field of intercultural studies" (Spariosu: 34) to surpass the limitations cast by conventional cultural models. This symbiotic cultural theory entails an inevitable and perennial tension between a self-sufficient and exclusive localism and an expanding and encompassing globalism; and during such a continuous conflict, culture emerges as a product. Spariosu warns against the will to the forceful implementation of doctrines for the purpose of forging a unitary globality, a dangerous idea he terms as "globalitarianism" (Spariosu: viii); as well as the radical resistance from the self-enclosed ideology of the local, typically presented in the form of terrorism. The new dynamism of global intercultural contact – envisioned by Spariosu with the lucid recognition of the emergence of technology and information science – should orient itself principally toward fostering the well-being of "any future human community" (Spariosu: ix) and interdependence through nonviolent dialogues. The advancement of Quantum Relations in theoretical physics – Spariosu argues – marshals a cluster of viable tools for the study of

global cultural interactions, considering its adherence to such fundamental notions as alterity and adversity.

Such a theory of cultural globalization finds its foundation in Heidegger's (1889–1976) ontology, which – through an analysis of the thingy work of art as a microcosmic exemplar – highlights the essential strife between the world, "the self-disclosing openness of the broad paths of the simple and essential decisions in the destiny of an historical people", and the earth that "is self-secluding and to that extent sheltering and concealing" (Heidegger: 47). The holistic notion of Being (*Sein*) necessarily, for Heidegger, assumes instability and conflicts as the grounds for its very sustainability, "World and earth are always intrinsically and essentially in conflict, belligerent by nature" (Heidegger: 53–54). The world parallels the notion of the local in cultural studies, though its openness belongs only to the historical community; whereas the earth corresponds to the universal tendency of cultural hegemony to appropriate the particular and the local. What is important in the opposing conflict between the open and concealment for Heidegger, is that the conflict serves as the source of truth, which "happens only by establishing itself in the conflict and sphere opened up by truth itself" (Heidegger: 59) and in turn addresses the significance of the studies of cultural interactions between the various locals on a global scale. However, even though Heidegger refrains from adding any negative connotations to the nature of conflict between the earth and the world, his belief in the process of obtaining Truth by opening up the other that naturally folds and encloses itself invites us to register the intensity of power involved and whether certain ethical limitations should be presumed, lest it give rise to any possible destruction or appropriation. The new paradigm of transdisciplinary intercultural studies situates the perpetual local-global conversations within the process of hylomorphic flow, formulated in the collaborative work of Deleuze and Guattari in *Anti-Oedipus* (1972), in which they postulate the composition of the world in a schizophrenic fashion as an infinite number of desiring machines that constantly produce a unificatory and imperceptible flow of both material and conceptual elements, without any supposition of beginning and ending.[1]

---

[1] For a genealogical and philosophical analysis of the concept of flow, see Yang, Dong. *Action and Relation: The Spinozian and Humean Foundations of Deleuze and Guattari's Theory of Affect*. MA Thesis. Athens: The University of Georgia, 2017.

The patterns of a cultural or ontological model of intercultural communication receive their echoes in the discipline of comparative literature studies. In other words, as a principle held by contemporary cultural studies and philosophy with a continental orientation, comparative literature engages the unavoidable tendency of globalization on both a theoretical and concrete path. Comparatists, ever since the founding of their discipline – what Claudio Guillén (1924–2007) terms as "the French Hour" – have functioned primarily as observers of these tensions and conflicts, inquiring into the literary influences and transmissions between national and cultural spheres, without a pre-determined posture of "cultural nationalism" and "narcissistic instincts" (Guillén: 4). Coincidentally and curiously, the thriving of the discipline depends on the emergence of modern national literatures that poses a challenge for the static foundation of the canon; hence Guillén concludes, "We then find ourselves before a fruitful historical paradox: the rise of nationalism will lay the foundation for a new internationalism" (Guillén: 27). The task of comparatists to juggle between the two cultural and political tendencies subsequently encounters a difficulty that is evident even in Guillén's rendering of the discipline as "supranational", as a discipline whose "[…] point of departure is not found in national literatures, nor in the interrelationships between them […]" (Guillén: 3), but rather, as suggested in Goethe's concept of *Weltliteratur*, from the vantage of the *literati's* awareness of the cosmopolitan co-existence of all contemporary literatures. The occupation of comparatists needs constant self-reflection; otherwise the "abuse of confidence" will eventually return in disguise – as, for example, in Eric Hayot's (1972–) analysis of the "Eurochronology" of modernism, which "does not have to be the result of any explicit eurocentrism" (Hayot: 6). Comparison here provides subtle excuses for ethics to unbind itself and don new rhetorical masks for arbitrary literary judgements. Comparatists, however, by no means stand alone on the moral front: faithful translators seem necessarily to deal with the conflicts of local-global interactions by the nature of their mission, and they have developed a *techné* of double-betrayal from which comparatists can learn.

Translation in the age of untranslatability

The urgency to incorporating a *techné* of double-betrayal – particularly for comparative studies in its most general sense, and the practitioners whose scope of work encompasses more than one language zones – is becoming more intense in the age of untranslability, a field established by such translation theorists as Barbara Cassin (1947–), Emily Apter (1954–), and Jacques Lezra (1960–), who – leaning toward the deconstructionist endeavor of Derrida and de Man (1919–1983) – postulate the impasses of untranslatable words as a new direction for comparative literature. Published first in French, the philologist and philosopher Barbara Cassin's *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles* (2004) gathers some fine essays and analyses from theorists around the world and provides a map of untranslable terms in philosophy that may potentially jeopardize the universality and applicability of any philosophical attempt. Untranslatability, originally conceived in Diderot (1713–1784) and D'Alembert's (1717–1783) *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751–1766) as the noumenal linguistic restrictions cast upon the human understanding with theological grounding (Apter: 119–120), receives an expanded explication in Cassin's *Vocabulaire* after more than two centuries, as linguistic *aporias* coming from "the logic of grammar, the limits of reference, the outer reach of thinkability or the difference between meaningful and meaningless propositions" (Apter: 11). The untranslatable turn in philosophy also generates resonances and contemplations on the previous models adopted in the study of comparative literature. Apter foresees such a possible influence and sketches an appendix to Cassin's groundbreaking work as well as a manifesto for reviving the discipline of comparative literature, in *Against World literature: on the Politics of Untranslatablity* (2012). Apter outlines the new challenge comparatists face after the publication of *Vocabulaire européen des philosophies* in her introduction. Though Apter lauds the efforts of scholars of World Literature for the "deprovicialization of the canon and the way in which, at its best, it draws on transition to deliver surprising cognitive landscapes" (Apter: 2), the monolingualization of literatures coming from various linguistic origins, Apter reminds us, runs the risk of the falsehood of believing in two radicalized poles of either "cultural equivalence and substitutability" among all

cultures and nations or "the celebration of nationally and ethnically branded 'differences' that have been niche-marketed as commercialized 'identities'" (Apter: 3). Regarding the spirit of World Literature as "the entrepreneurial, bulimic drive to anthologize and curricularize the world's cultural resources" (Apter: 3), Apter maintains that the translatability assumption imbedded in the model of World Literature may "fall prey inevitably to the tendency to zoom over the speed bumps of untranslatability in the rush to cover ground" (Apter: 3). In light of this imminent *aporia* between certain literary scholars' ambition to establish a universal field of World Literature and the unsurpassable and unignorable untranslablity of concepts and untransferability of meanings, Apter seeks to directly face the problem itself and "activate untranslatability as a theoretical fulcrum of comparative literature with bearing on approaches to world literatures, literary world-systems and literary history, the politics of periodization, the translation of philosophy and theory […] as well as ethical, cosmological and theological dimensions of worldliness" (Apter: 3). What concerns Apter, therefore, is not only the methodologies that comparatists utilize to foster understandings between cultures; a co-existing ethical quest is also present and, as she criticizes, largely ignored by other scholars dealing with related subjects: "they fail to answer fully the challenge of making comparative literature geopolitically case-sensitive and site-specific in ways that avoid reproducing neo-imperialist cartographies" (Apter: 42). Thus, Apter suggests that we bypass the World Literature model and replace it with a dualistic and dynamic foundation of comparative literature with respect to translation studies, and as she presents the hypothesis "translation and untranslatability are constitutive of world forms of literature" (Apter: 16).

One may pause, while reflecting on Apter's critique of World Literature, to consider the causes of such a tendency of monolingualism and expansionism in the acts of attending to other culture and literature within the discipline of comparative literature. The initial ethical endeavor to care for and balance the disparity of power, in American academia, has been fostered in two major ideological and theoretical areas – multiculturalism and post-colonialism – where, supposedly, counter-forces to the imperial and dominant power from the past centuries have been generated. Such wishful thinking, however, has perhaps led proponents of these tendencies astray and thus has become yet

another instance of the situation they aim to tackle. Looking at the early twentieth century, one may identify the lineage of metamorphosis of the two principles into transnational studies, ethnic studies, etc. What coexists alongside this academic development is the phenomenon of academic starship and the affirmative territorialization of powerful discourses on the part of leading figures in the fields. Dorothy Figueira (1955–), in *Otherwise Occupied* (2008), incisively exposes such movements in the humanities, as well as the ingenuity of American monolinguialism in the construction of multicultural studies, and offers a thorough critique of the betrayed academic stars who appear to lead others the wrong direction. For Figueira, the penetration of power into universities and the politicalization of education have caused fundamental problems concerning the true beneficiaries of multiculturalism as well as the sincerity and authenticity of postcolonialism, resulting in a clownish showmanship, such that "The critic must self-fashion him- or her-self through imaginary marginalization resulting in the wide-ranging identification of a privileged class of academics with the marginalized Other" (Figueira: 36). The primary symptom Figueira diagnoses lies in the cultivation of a type of commodity fetishism in English departments, which tends to express sympathies and the care for the "exotic" other only through writings in the English language, a renewed and more finely disguised version of cultural hegemony as an aftermath of political strategies, "They not only offered English departments a politically correct identity but also provided additional market fields critical knowledge" (Figueira: 57). Such a rather well-adjusted and playful position of academics in a becoming-monolinguistic society is termed by Figueira the "brahminization of theory" (Figueira: 36), and it has proved a failure in addressing the imbalance of cultural disparity by ignoring the fundamental problem of the language.

The crisis in comparative literature caused by monoligualism, as Apter and Figueira have shown, thus demands a revitalization of the concept of the discipline, not as an attempt to construct territories of translated texts in the form of any particular language with the translatability assumption adopted in the model of World Literature, but as an endeavor to construct time-sensitive versions of world cartography that dynamically and constantly record and engage the alterations of the meanings of words. Such a vital demand for the proliferation, development and survival of diverse literatures engenders natural

symbiotic relations between comparative literature and translation studies. Endorsing and inspired by Barbara Cassin's theory of the untranslatables, Apter articulates a definition of comparative literature that is ever-evolving and in the process of changing: "Cassin's *Vocabulaire* […] gives rise to an idea of comparative literature as a discipline that derives its raison d'être from the constant updating and revision of vocabularies of cultural references; the better to serve as a kind of self-translating machine of the humanities" (Apter: 39). The processive model of comparative literature entails Apter's cautious awareness of the potential of cultural appropriation and intervention – determined and framed by the very nature of the discipline – that comparatists may initiate in the age of globalization, since comparative literature "is no more beset than other humanities fields by the constraints imposed by its historic subject fields (genres, periodizing frames, theoretical paradigms)" (Apter: 42), which have endowed comparatists with the power of judging and categorizing alien literature and culture, with certain presumed criteria. Apter reminds us of the "disciplinary paradox", coined by Nirvana Tanoukhi, that comparative literature as a discipline focusing primarily on national traditions, "depends for its existence on the entrenchment of nation-based geography" (Apter: 42). The clusters of national, cultural, and linguistic elements may lead to the construction of a value hierarchy that imposes subjective and unethical judgements on the content under analysis. After delineating the potential ethical crisis in comparative literature, Apter suggests that comparatists embrace and learn from translators, in particular their ways of treating the untranslatable concepts and traditions, which Apter calls a "translational model of Comparative Literature" to avoid any direct contact with the political sphere, since "their plurilingual composition embodies histories of language travel that do not necessarily reproduce imperial trajectories" (Apter: 42). Apter accurately underlines the interrelation between comparative literature and translation studies, and at the same time reminds us of the necessity of formulating an ethics of comparison that prevents interferences from any pre-established power structure. But what is such an ethics? What are the ethical principles that are mutually sharable between translators and comparatists? A detour to Derrida's theory of translation and its affiliation with comparative literature may suggest an outline for such an ethics.

Derrida and the ethics of translation

Who would have thought that the then unknown presenter Jacques Derrida at the 1966 conference under the theme "The Languages of Criticism and the Sciences of Man" hosted by Johns Hopkins University could so profoundly influence the modes of thought in countless humanities and social sciences disciplines and engender a fever of French Theory that has lasted to the present? Though trained in philosophy, Derrida has had an in the field of literary studies that is certainly not subsidiary and trivial. As Anne Tomiche (?–) summarizes, Derrida's legacy for comparative literature consists of three kinds: "the way he conceives of the notion of 'literature' […] the way he problematizes the relation between 'literature and philosophy' […] his work on the question of translation" (Tomiche: 339). Derrida became particularly interested in the philosophical aspects of translation and the relationship between translation and the discipline of comparative literature around 1979–1980, with a lecture and roundtables conducted at the University of Montréal and the subsequent publication of *The Ear of The Other: Otobiography, Transference, Translation* (1982); and a seminar hosted at Yale Comparative Literature Department at the invitation of Paul de Man, which later appeared as an article titled "Who or What Is Compared? The Concept of Comparative Literature and the Theoretical Problems of Translation" in *Discourse* (2008) – thanks to the archival effort of Derridian scholar Dragan Kujundžić (1959–).[2] The first text – through a reading of Nietzsche's (1844–1900) autobiography *Ecce Homo* (1888) – functions as an apology for Nietzsche's posthumous negative influence by arguing that the dissemination of the autobiography depends not on the author's own signature but the ear of the other who cosigns with differences in hearing or translating the original text. In Nietzsche's reflexive account of his life, one's birth immediately involves a "riddle" – two co-existing elements – the death of the father and the life of the mother: "I am, to express it in the form of a riddle, already dead as my father, while as my mother, I am still living and becoming old" (Derrida, 1985: 15).

[2] As he writes in the introduction to the volume of *Discourse*, Dragan Kujundžić discovered the typewritten manuscript between 2002 and 2003, and then organized a series of events in the form of a conference and journal as a gesture to pay Derrida respect. See Kujundžić, 2008: 8.

The death of Nietzsche's father and the life of his mother at the moment he is born, together, help foster the sense of self in Nietzsche's course of life, which, in turn, leads to Derrida's association of Nietzsche's description of his life with the process in which one obtains an identity and becomes oneself. Such a process is represented through the development of the name: "There, this is who I am, a certain masculine and a certain feminine. *Ich bin der und der*, a phrase which means all these things. You will not be able to hear and understand my name unless you hear it with an ear attuned to the name of the dead man and the living feminine – the double and divided name of the father who is dead and the mother who is living on" (Derrida, 1985: 16). But the transferring and continuation of the name after death – the living, namely – depends not on the bearer of the name but on the persons who listen to the name and revive it in the process of infinite eternal return; hence, according to Derrida, one cannot ascribe to Nietzsche the atrocities that the Nazi perpetrated: "One can imagine the following objection: Careful! Nietzsche's utterances are not the same as those of the Nazi ideologues, and not only because the latter grossly caricaturize the former to the point of apishness" (Derrida, 1985: 30). In the following round table discussion on the subject of translation, Derrida points out that the translation activity shares a mechanism that is similar to the continuation of a proper name such as Nietzsche. There always co-presents a translatability for the lasting of the life of a word, and an untranslatability that prohibits any thorough and faithful delivery of the original meaning: "I would say that this desire is at work in every proper name: translate me, don't translate me. On the one hand, don't translate me, that is, respect me as a proper name, respect my law of the proper name which stands over and above all languages. And, on the other hand, translate me, that is, understand me, preserve me within the universal language, follow my law, and so on" (Derrida, 1985: 102). Derrida's explication of the process of translation is surely similar to his theory of hauntology articulated in the late work *The Spectre of Marx* (1993) that the present lives under the influence of the ghostly presence of the dead. Translation parallels such a mechanism by constituting a medium through which a spectrum of temporality stretches from past to future.

A sense of vitality exists inherently in the act of translating that pertains not only to the communications between two linguistic communities but also

to very survival of texts, which serves as a theoretical ground for Emily Apter's time-sensitive and dynamic definition of comparative literature. Derrida's seminar at Yale University during 1979–1980 further underlines the inherent contradiction between comparative literature as a discipline and what Derrida considers "the essence of literature" (Derrida, 2008: 41); in other words, the untranslatability of proper names that come into being through the self-enclosed cultural community. As Dragan Kujundžić elaborates, "[…] literature keeps a secret to itself, in principle inaccessible to a comparison that a discipline of comparative literature, a violent opening of a secret in fact, would have exposed" (Kujundžić : 9). What initiates the lecture comes from the impasse of translation Derrida discovers in the very name of the comparative literature discipline between comparative literature (the English name) and compared literature (direct translation from French):

> I am a foreign 'visiting professor,' speaking in his own language, but within the enclosure of an American university department dominated linguistically by English and whose title is not 'compared literature' [*littérature comparée*], but, and I translate, 'comparative literature' [*littérature comparative*]. Depending on the language, as you know, the concept that I name in French '*littérature comparée*' receives titles or names, in the Western universities that have such a department, which translate into each other but which we would be mistaken to consider as strict equivalents.
>
> (Derrida, 2008: 25)

Derrida foresees a necessary transformation in comparative literature, therefore, from "a discipline of study" to "literature [as]… literary practice." (Derrida, 2008: 43) Interestingly, both texts point to an impasse in translation studies, between the untranslatability of proper nouns that belong only to one particular language or literary work; and the requirement of the readability of such proper names in another language that does not bear pure references:

> In fact, there are two simultaneous demands governing the proper name which one must not be too quick to separate from each other: on the one hand, a requirement of untranslatability and unreadability, as if the proper name were nothing but pure reference, lying outside of signification and language; on the other hand, a requirement of translatability and readability, as if the proper name were assimilated to the common noun, to any word that is caught up in a linguistic

> and genealogical network where meaning already contaminate nonmeaning and where the proper name is absorbed and expropriated by the common noun.
>
> (Derrida, 1985: 93)

Claude Lévesque even advances this *aporia* of translatability, in his response to Derrida's reading of *Ecce Homo*, by extending this unresolvable opposition to the political domain, between "nationalism and universalism" (Derrida, 1985: 93). Hence, translating and treating the untranslatable have become the seminal task of translators, and consequentially that task demands a new understanding and ethics of translation as literary practice.

Derrida derives a solution by exploring Benjamin's concept of "Überleben", translated as living on or survival as "the structure of the original" (Derrida, 1985: 121), of which the translator must be constantly aware and to which he must respond. In other words, before any translating practice, the translator must be equipped with a pre-originary duty and care for the very survival and growth of the original text, revealed as what Derrida calls the "translation contract", a commitment to "transforming the original as well as the translation" (Derrida, 1985: 122). The significance of Nietzsche's autobiography lies in the new understanding that the proper name – his own name – depends on two parts: the already dead and the living. Readers and translators, thus, react to and engage the living element of a text and aim at caring for and extending the duration of its survival: "To understand a text as an original is to understand it independently of its living conditions – the conditions, obviously, of its author's life – and to understand it instead in its surviving structure" (Derrida, 1985: 122). Benjamin (1892–1940) does a superb job of depicting and specifying the relationship between the life of the text and the translator who deals with the text: "Given the surviving structure of an original text – always a sacred text in its own way insofar as it is a pure original – the task of the translator is precisely to respond to this demand for survival which is the very structure of the original text. (Notice Benjamin does not say the task of translation but rather of the translator, that is, of a subject who finds him/herself immediately indebted by the existence of the original, who must submit to its law and who is duty-bound to do something for the original)" (Derrida, 1985: 122). It seems that Derrida's reading and interpretation of Benjamin comes from Levinas' (1906–1995) discovery of the pre-originary ethics that constantly

articulates "Thou shall not kill" as the primary order of ethics. Derrida then furthers the notion of duty for the survival of the text by stating that this "caring for" is fundamentally about admitting the very existence of language, which Derrida frames via his interpretation of Benjamin's well-known term "Die Reine Sprache", or pure language, denoting "not one which has been purified of anything; rather, it is what makes a language a language" (Derrida, 1985: 123). Derrida, however, does not merely posit certain abstract and ontological judgements; he also provides a set of criteria by which one can determine the ethical value of a translation activity: "translation augments and modifies the original, which, insofar as it is living on, never ceases to be transformed and grow. It modifies the original even as it also modifies the translating language" (Derrida, 1985: 122). By asserting these criteria, Derrida formulates a perpetual parallelism between the original work and its translations – the latter must grow with the former through self-updating and moving according to the evolution of the language into which it is translated. Respect for the existence of language, particular or univocal, may serve as the primal condition for Wai Chee Dimock's ambitious construction of "literary transnationalism", which argues for "the pluralingual dissemination of codes, genres, styles or ideas across the borders of time and territorial sovereignty" (Apter: 83). Being aware of and responsive to untranslatability also supports Apter's warning of the translatability assumption of World Literature or "oneworldliness" as a potential form of cultural hegemony.

However, as Derrida remarks, the act and process of translation between different languages will necessarily encounter *aporias* of untranslable words due to the deference of the proper name for its referent, which, surprisingly, constitutes the definition of comparative literature: "when a so-called proper name is not simply proper, when it maintains meaningful relations [*rapports significants*] with common nouns and the meaning meant [*le sens visé*] by common nouns, its resistance to translation carries with it entire regions of untranslabaility" (Derrida, 2008: 37). A proper name is by nature untranslatable, bearing a unique referent that could not be translated otherwise because of the limitation cast by its non-concepturalizable meaning. Throughout his essay, Derrida explores the fictional character Pangloss in Voltaire's' seminal novel *Candide* and delineates the phenomenon of the co-presence of both the

untranslatability of the anomalous name as a fictional creation whose signifier harbors nothing outside the literary work; and an absolute translatability once the proper name Pangloss becomes is perceived from the perspective of the cluster of associative elements in the fiction and thus the proper noun reaches "as close as possible to a common noun; it is loaded with meaning and visibly reaches (in a figural or allegorical fashion, as you wish) well beyond its individual bearer, its novelistic character" (Derrida, 2008: 39). Pan-gloss, the forged word bearing the meaning of "all languages", functions thus as a model of Benjamin's pure language, with the seemingly ironic impasse of coexisting translatability and untranslatability, which, Derrida maintains, "is the figure of a thesis on translation and comparative literature" (Derrida, 2008: 39). By likening the situation of Pangloss to the studies of comparative literature, Derrida therefore renders the discipline as a proper name that includes – at the same time – "an open yet unique ensemble of {unique} individuals that exist according to a certain mode but that, as such, are unique" (Derrida, 2008: 50). The act of comparative literature takes on the infinite process of comparing within the collective ensemble of individual works and of altering perspectives from self to the other, and *vice versa*: "The minimal consensus, the character of the comparativists, is that one must compare literatures among themselves, literary phenomena among themselves, or in any case phenomena having an essential relation with literature among themselves. One must compare literature with literature" (Derrida, 2008: 50). Following Derrida, the transitions of roles between subjective and objective angles in the very essence of comparative literature demand a new ethics that is capable of perpetually sustaining the balance of power.

From double-traitor to "the general man"

Basing his inquiries into the history of translation on the German experience during the romantic period, Antoine Berman attempts to construct a self-reflective theory of translation that has an ethics at its core, given the belief that a translator needs to cultivate a consciousness of "what translation must mean in our cultural setting today" (Berman: 4). Such cultural sensitivity that attends to two cultures with at least linguistic difference unavoidably has to solve the

accusation from the Italian adage "traddutore, tradditore" – translator traitor. Berman invokes Franz Rosenzweig's (1886–1929) well-known claim that the occupation of the translator is to serve two masters: the culture where the original text resides, and the culture of their own mother tongue. But such a position simultaneously makes it easy for the translator to fall under the accusation from either side, and even worse, being sympathetic toward two masters will situate translators as double-traitors to both. Hence translators find themselves constantly oscillating between imposing the other culture on their own and opening the other culture whose openness belongs only to its own historical community. As Berman asserts, "The very aim of translation – to open up in writing a certain relation with the Other, to fertilize what is one's Own through the mediation of what is Foreign – is diametrically opposed to the ethnocentric structure of every culture" (Berman: 4). And consequentially, "translation occupies an ambiguous position. One the one hand, it heeds this appropirationary and reductionary injunction, and constitutes itself as one of its agents […] on the other hand, the ethical aim of translating is by its very nature opposed to this injunction: The essence of translation is to be an opening, a dialogue, a cross-breeding, a decentering" (Berman: 4). With respect to the ethics of translation, Berman calls for the conception of the fidelity of the translator as an affirmative and defensive position, in a spirit more pertinent to science than art. In addition, given the differences between languages and the inevitable change – on both the levels of language and text – taking place in the act of translating, Berman insists that one should also raise the analytical awareness of the "'gains' and 'losses' manifested in all translations, even successful ones" (Berman: 6), while, echoing Schleiermacher, maintaining a sense of respect not for the culture but the language that "posits other language as ontologically superior to the translator's own language" (Berman: 8). The task of neutralizing pressures from both cultures and insisting on an ethics of translation with primary respect for pure language, in line with Berman's ethical and analytical model, seems doomed to fall into a moral dilemma between cultural fidelity and translation ethics.

I wish to point out, in conclusion, that the translation ethics of caring and duty for language *qua* language already signifies a transcendence beyond any national and cultural borders to the zone of indiscernible identities; and

transforms translators into unbound cosmopolitan general humans, or better, helps them take on the molecular line of flight of becoming-imperceptible of their own identity in the process of translating. The art of double-betrayal, thus, lies in the capability of initiating and facilitating cultural communication while serving the two masters well, invisibly, by positioning the translator herself as a Derridian *aporia* that is both present-functioning and absent – unsigning cultural codes. The translator is both particular and universal. Here I want to cite a poem titled "The Faith That Matters", by French poet and multilingual translator Armand Robin (1912–1961), whom Antoine Berman regards as a translator of "omnipotent cosmopolitanism":

> I am not Breton, French, Latvian, Chinese, English
> I am all that at once.
> I am the universal and general man of the entire world.
>
> (Berman: 138)

In the same vein, the ethical stance of comparatists in the act of comparing literature with literature by constantly changing subjective and objective dispositions – as Derrida notes – may also require a self-effacing and becoming-imperceptible of the one who compares, situating oneself in the process of displaying, as Guillén hopes, "the elucidation of the cross-fertilizations and other grafts that link these subspecies and give rise to their mutations, hybridization, and growth […] with a firm belief in the uniqueness of the character of each people" (Guillén: 36).

Works Cited

Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London: Verso, 2013.

Barthes, Roland. *Writing Degree Zero*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 2012.

Berman, Antoine. *The Experience of the Foreign*. Trans. S. Heyvaert. Albany: SUNY Press, 1992.

Bernofsky, Susan. *Foreign Words: Translator-Authors in the Age of Goethe*. Detroit: Wayne State University Press, 2005.

Bogue, Ronald. *Deleuze on Literature*. New York: Routledge, 2003.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Derrida, Jacques. *The Ear of The Other: Otobiography, Transference, Translation*. Trans. Avita Ronell, Peggy Kamuf. Lincoln: University of Nebraska Press, 1985.

-----. "Who or What Is Compared? The Concept of Comparative Literature and the Theoretical Problems of Translation." Trans. Eric Prenowitz. *Discourse*, 30.1–2 (2008): 22–53.

Figueira, Dorothy. *Otherwise Occupied: Pedagogies of Alterity and the Brahminization of Theory*. Albany: SUNY Press, 2009.

Guillén, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature*. Trans. Cola Franzen. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

Hayot, Eric. *On Literary Worlds*. New York: Oxford University Press, 2012.

Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 2013.

Kujundžić, Dragan. "Introduction: Who what Gives?!" *Discourse*, 30.1–2 (2008): 3–20.

Spariosu, Mihai. *Remapping Knowledge: Intercultural Studies for a Global Age*. New York: Berghahn Books, 2006.

Tomiche, Anne. "Derrida's Legacy for Comparative Literature." *Comparative Critical Studies*, 7.2–3 (2010): 335–346.

Yang, Dong. *Action and Relation: The Spinozian and Humean Foundations of Deleuze and Guattari's Theory of Affect*. MA Thesis. Athens: The University of Georgia, 2017.

The Art of Double-Betrayal, or What Comparatists Can Learn from Translators

Summary

In light of the perennial demand for an ethics of translation as a key to intercultural communications, this paper seeks to provide an ontological account of language that grounds the translation process and that can consequentially serve as a practical standard for comparatists, through inquiries into the seminal theoretical works of Jacques Derrida, Antoine Berman, and Emily Apter and with respect to such contemporary linguistic and

philosophical topics as cultural globalization, untranslatability, among others. I argue that to prevent translation from becoming an explorative apparatus of hegemonic power that leads to cultural appropriation and domination, translators need to continuously stay aware of the fundamental and pre-originary care one innately bears towards the other. An ethics of translation – as that of comparative literature as a discipline – is constitutive of a non-national, non-identity, and non-subjective set of ethical principles that sustains and balances the powers coming from the host regions of related languages, while acknowledging the naturally irreconcilable and chronologically dynamic tensions in between. The very technicalities of the translating practice consist not only of the mechanical endeavor of pairing up words of various linguistic origins, but indeed an art of creating relations for a communicative understanding and experience of the foreign other, and simultaneously presenting a self-effaced invisibility of committed identity through a gesture of double-betrayal and resignation.

Keywords: comparative literature, intercultural communication, ethics, translation, untranslatable, Emily Apter, Jacques Derrida, Friedrich Nietzsche

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, komunikacja międzykulturowa, etyka, tłumaczenie, nieprzetłumaczalne, Emily Apter, Jacques Derrida, Friedrich Nietzsche

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-09

Caterina Bernardini
Université Paris Est Créteil Val-de-Marne
ORCID 0000-0001-8019-5167

On Rendering Wildness: Choices and Strategies for Translating John Muir's Essays into Italian

Notwithstanding its relevance and popularity around the world, the pioneering environmentalist work of John Muir (1838–1914) has strangely remained for the most part untranslated into Italian throughout the twentieth century.[1] Only two volumes, among Muir's vast production, have in fact come out, and both in the last two decades, perhaps indicating that Muir's work and nature theorizations, pointed at gaining a "biocentric perspective of the world" (see Wilkins, 1995), sound more crucial today than they ever did before. However, there is still much work to be done, and so, when asked to translate a selection of his essays by the Prato-based publishing house PianoB, I gladly accepted.[2]

"I only went out for a walk, and finally concluded to stay out till sundown," Muir once wrote, "for going out, I found, was really going in" (see *John of the Mountains*: 439). Such sentiments well exemplify the core value of his

[1] See, in chronological order: *La mia prima estate sulla sierra*; *Mille miglia in cammino fino al golfo del Messico*. The Roman publishing house Elliott is currently working at publishing, probably by the end of this year, an Italian translation of Muir's *Travels in Alaska* (1915).

[2] Publication of the book with my translation, tentatively entitled *Into the Wild. Appunti sulla natura selvaggia*, is expected for December 2019. The selected texts are taken from Muir's *The Mountains of California* (1894); *Our National Parks* (1901); *Travels in Alaska* (1915); *A Thousand-Mile Walk to the Gulf* (1916); *The Life and Letters of John Muir* (1924); *John of the Mountains: The Unpublished Journals of John Muir* ([1938], 1979).

writing method and message. Readers are taken out of their comfort zones into rough walks and invited to participate in often almost obsessively meticulous explorations of all that belongs to the sphere of nature: from animals to plants to bodies of water and soil. But by observing, through Muir's expert guiding words, the otherness of those outdoors, readers are asked to profoundly rethink themselves as individuals, the society that they are part of, and the customs of inhabiting the world, as defined and imposed by that society. The enactment of this radical critical introspection is strengthened and heightened by two fundamental components of Muir's writing: the use of a piercing irony that displays the absurdity and unfairness of many human assumptions and ways of living, and the presence of a lyrical and metaphysical breath that powerfully emerges, often unexpected, from the scientific, biological, and mathematical information.

In Muir's work, Thoreau's famous proclamation that "in Wildness is the preservation of the World" (see Thoreau, 1862) joins the equally famous lines by Fyodor Dostoevsky, "beauty will save the world" (see Dostoevsky, 1869); for Muir, wildness *is* beauty, and while its value and strength are explainable scientifically, they also remain inherently mysterious, not fully accessible by human knowledge. And if that wildness and beauty can save the world, they first of all need to be defended, preserved, and saved: Muir thus inaugurates a modern environmentalist agenda. Not only Thoreau's presence and influence can be detected in Muir's work, but more largely, that of American Transcendentalism fused with German Idealism and English romantic poetry. And Muir's tone and concepts of cosmic communion and sense of the value of every individual within a larger, universal belonging often echo Walt Whitman's work. For example, Muir writes: "The universe would be incomplete without man; but it would also be incomplete without the smallest transmicroscopic creature that dwells beyond our conceitful eyes and knowledge" (Muir, 1916). He also writes:

> I have never yet happened upon a trace of evidence that seemed to show that any one animal was ever made for another as much as it was made for itself. Not that Nature manifests any such thing as a selfish isolation. In the making of every animal the presence of every other animal has been recognized. Indeed, every atom in creation may be said to be acquainted with and married to every other, but with universal union there is a division sufficient in degree for the purposes of the most intense individuality; no matter, therefore, what may be the note

> which any creature forms in the song of existence, it is made first for itself, then more and more remotely for all the world and worlds.
>
> (Muir, 1875)

Muir's desire is to both illuminate, for readers, the contribution of each single component of nature's system to what he calls, Whitmanically, "the song of existence" and to represent and reverberate through his writing the innate beauty and harmony of this larger song. This comes close to Whitman's aspiration to portray the "every" *and* the "all," or the "every" *in* the "all."

There are a few main issues and challenges that I had to confront, as a translator, when working with Muir's nature essays. The first regards the syntax, which can often be laborious, due to the generally considerable length of the sentences, especially for English standards; the frequent cases of a slightly unusual – especially to modern ears – word order, employed to create an emphatic or poetic effect; and the accumulation of technical details and descriptive images of natural phenomena. This complexity and lack of fluidity is also accompanied by Muir's use of terms and expressions that can sound unusual and elevated, if not altogether archaic and obscure, to a twenty-first century ear, and by his references to the Bible and literary tradition. Let us observe, for example, this passage:

> Furthermore, all uneatable and uncivilized animals, and all plants which carry prickles, are deplorable evils which, according to closes researches of clergy, require the cleansing chemistry of universal planetary combustion. But more than aught else mankind requires burning, as being in great part wicked, and if that transmundane furnace can be so applied and regulated as to smelt and purify us into conformity with the rest of the terrestrial creation, then the tophetization of the erratic genius Homo were a consummation devoutly to be prayed for. But, glad to leave these ecclesiastical fires and blunders, I joyfully return to the immortal truth and immortal beauty of Nature. [3]

The central sentence in this paragraph, "But more than aught else…" contains a series of peculiar traits of Muir's style that can be hard to render for a translator: from the archaism at the beginning of the sentence, to the long accumulation that describes the hypothetical scenario, to the reference to the

[3] John Muir, "Man's Place in the Universe," in *A Thousand-Mile Walk to the Gulf*.

Hebrew Bible with "tophetization" (a term which evokes the Canaanites human sacrifice of their own children for the Gods, in the place just outside the walls of Jerusalem called Tophet, and which entered literary tradition as a synonym for hell). I tried to overcome the obstacles by rendering the central sentence as

> Ma più di chiunque altro il genere umano abbisogna d'esser bruciato, essendo in gran parte cattivo, e se quella fornace transmondana si potesse far funzionare e regolare in modo da farci fondere e purificare fino a poter diventare conformi al resto della creazione terrestre, allora la tofetizzazione dell'incostante genio chiamato Homo sarebbe un atto per la cui realizzazione dovremmo pregare con devozione.

While I did not have a perfect equivalent for "aught else," in order to attempt to retain the tone I used the archaic verb "abbisognare" (instead of the modern form "aver bisogno") for "requires." I kept the accumulative and slightly intricate construction of the conditional phrase intact, and I also maintained "tophetization," accompanied by an explanatory footnote (that I think should be present also in recent English editions).

But this passage also presents one of the most difficult features to render for any translator, independently from genres, and across all languages: the use of irony, with its subtlety, playfulness, and reliance on readers' ability to infer the unsaid but hinted-at message thanks to resounding contextual references or even to slight changes in tone. It is clear, then, how Muir's essays are quite hard to translate, for they are saturated with irony. The beginning of "Wild Wool" is another fitting example of this, as it invokes readers' smiles right from the first line:

> Moral improvers have calls to preach. I have a friend who has a call to plough, and woe to the daisy sod or azalea thicket that falls under the savage redemption of his keen steel shares.

The call to plough and enact a "savage redemption" are shown by Muir to be capable of reaching a whole, higher level of absurdity, in the sentences that follow. The use of irony increases here, bringing readers to even bigger smiles which also contain, though – as only truly successful ironic rhetoric can – a bitter-sweet call for urgent reflecting and rethinking.

> Not content with the so-called subjugation of every terrestrial bog, rock, and moorland, he would fain discover some method of reclamation applicable to the ocean and the sky, that in due calendar time they might be brought to bud and blossom as the rose. Our efforts are of no avail when we seek to turn his attention to wild roses, or to the fact that both ocean and sky are already about as rosy as possible – the one with stars, the other with dulse, and foam, and wild light.[4]

How to maintain this mocking tone in Italian? My strategy has been that of putting emphasis into what could appear as details, but are actually fundamental components of irony here, such as the archaic and elegant adverb "fain," which I rendered in Italian as the more common "con grande piacere" ("with great pleasure"), since I could not find an equivalent adverb. While rendering "fain" as "with pleasure" would have been enough in strict terms of sheer meaning equivalency, adding "great" allows me to convey the ironic tone of the original adverb by emphasizing the absurdity inherent to feeling this pleasure: in the translation, it is now in the adjective "great" that Muir's sarcasm lies. I also gave particular attention to the translation of another expression that in the original evoked much sarcasm: "in due calendar time." Again, no perfect equivalent exists in Italian, but my expression "in tempo utile" (literally, "in useful time") aims to underline the utilitarianism intrinsic to the stiff perspective of profit invoked by Muir's original words.

The lyrical vein that emerges from Muir's texts is a crucial component of his style, and it should not be avoided or diminished in translation. "Mountain Thoughts," jotted by Muir in his journal during the 1870s but not published until 1938,[5] is a piece that requires a real, sustained poetic inspiration and afflatus, while translating:

> Here is calm so deep, grasses cease waving… Wonderful how completely everything in wild nature fits into us, as if truly part and parent of us. The sun shines not on us but in us. The rivers flow not past, but through us, thrilling, tingling, vibrating every fiber and cell of the substance of our bodies, making them glide and sing. The trees wave and the flowers bloom in our bodies as well

---

[4] "Wild Wool" first appeared in 1875 in the *Overland Monthly* and was then included in *Steep Trails* (Boston: Houghton Mifflin, 1915).

[5] The piece appeared in fact for the first time in Linnie Marsh Wolfe's 1938 book (see above) that collected the contents of Muir's unpublished journals.

> as our souls, and every bird song, wind song, and tremendous storm song of the rocks in the heart of the mountains is our song, our very own, and sings our love.

The Whitmanian consonances here are striking, not only thematically but also stylistically, with Muir giving attention to repetition and alliteration and to the sheer phonic value of words, in perfect meta-textual harmony with the idea of the correspondence between an individual song and nature's larger song which is described in the passage. The language employed by Muir here in fact goes well beyond describing: language becomes the song. And Muir also uses a typical strategy employed by Whitman: that of accumulating lines that are very similar to each other and that powerfully culminate into a climax-line that is, instead, quite different from them, and that has the function to reveal, uncover, surprise. "The sun shines not […] the rivers flow not […] the trees wave and the flowers bloom […]" are all descriptive lines in which the sun, the rivers, the trees *do* (or do not do) something, prepare for something, while, at last, "every bird song […] is our song": the verb "to be" finally appears, emerging in all its certainty from the previous list of actions, and finally giving a full, finite expression to the existence of the song, which is the real, incarnate result of the previous lines. In my translation, I attempted to retain the alliterations, sonorous words, and accumulating rhythm:

> Qui vi è una calma talmente profonda che l'erba smette di oscillare… Meraviglioso come tutto nella natura selvaggia ci calzi a pennello, come se fosse davvero una nostra parte progenitrice. Il sole scintilla non su di noi ma in noi. I fiumi scorrono non oltre noi, ma attraverso noi, tremando, titillando, facendo vibrare ciascuna fibra e cellula delle sostanze dei nostri corpi, facendoli volteggiare e cantare. Gli alberi oscillano e i fiori sbocciano nei nostri corpi come nelle nostre anime, e ogni canto di uccello e di vento e ogni terribile canto del temporale tra le rocce nel cuore delle montagne è il nostro canto, il nostro vero canto, e canta il nostro amore.

I maintained alliteration when possible: "part and parent" became "parte progenitrice," literally "progenitor part" – a considerable change, due to the fact that "parent" would have literally been "genitore," and that retaining the original conjunction would have impeded the phrase clarity in Italian. While "progenitrice" is a longer, more elevated and more intricate-sounding word than "parent," I still chose it, as it allowed me to retain the alliterating sound,

which remained my set priority for this passage. "The sun shines" became "il sole scintilla" (literally, "the sun sparkles"). I also kept the sonorous value of the verbs used in the original by choosing "tremando, titillando" ("shaking, titillate"). In general, I opted for words and punctuation that would convey a sense of flowing, until the final stop created by "our song, our very own": "il nostro canto, il nostro vero canto" (literally "our song, our very own song," as not repeating "song" in Italian would have created confusion, unless it was replaced by a pronoun which would have been adequate for prose but not for these poetic lines).

Muir's creative ambition of transmitting into human words the message contained in the song of nature is well exemplified in these lines, also taken from "Mountain Thoughts":

> Beside the grand history of the glaciers and their own, the mountain streams sing the history of every avalanche or earthquake and of snow, all easily recognized by the human ear, and every word evoked by the falling leaf and drinking deer, beside a thousand other facts so small and spoken by the stream in so low a voice the human ear cannot hear them. Thus every event is written and spoken. The wing scars the sky, making a path inevitably as the deer in snow, and the winds all know it and tell it though we hear it not.

Which I rendered as follows:

> Oltre alla loro grande storia e a quella dei ghiacciai, i ruscelli di montagna cantano la storia di ogni valanga e terremoto e nevicata, tutti facilmente riconoscibili per l'orecchio umano, e pure ogni parola evocata dalla foglia che cade e dal cervo che si abbevera, insieme ad un migliaio di altri fatti talmente piccoli e sussurrati dal ruscello con una voce così bassa che l'orecchio umano non può udirli. Così ogni evento è scritto e detto. L'ala sfregia il cielo, formando inevitabilmente un percorso tracciato così come fa un cervo sulla neve, e i venti tutti lo sanno e lo dicono anche se noi non lo udiamo.

I translated this passage particularly literally, following closely the long and complex (and a bit unclear) first sentence of the original, only adding the adverb "pure" ("too") in "e pure ogni parola" (for "and every word", thus literally rendering it as "and every word too") for clarity. I also retained the word order for "the winds all know it" (perfectly equivalent to my "i venti tutti lo sanno"), aiming to keep the emphasis on the sense of totality of the winds involved:

the Italian language would have in fact, just as the English, naturally preferred the more common "tutti i venti lo sanno," "all winds know it." Literalness, which is often, in general, an effective strategy to render poetry, as it can allow for closely mimicking unusual syntactic and vocabulary choices that create a poetic effect, is particularly adequate to convey the sense of great fascination and ultimate mystery that derives from confronting nature's message, evoked by Muir in this passage.

But opting for literalness is not always a good choice. Ironically enough, while Muir spent years trying to render wildness' essence, its intrinsic harmony, organization and perfect "civilization"[6] for readers, helping them perceive how, in nature "every event is written and spoken," I, as his translator, spent weeks deciding how to translate that very word: "wildness." Given that the Italian language did not offer an easy, perfect equivalent, I started to look for solutions.[7] The main problem I had to confront was strictly cultural: not surprisingly, Italian language does not have a perfect equivalent because Italian culture does not have a similar concept. The lack of this concept in Italy is clearly described by Franco Brevini, even if with reference to the slightly different term "wilderness":[8]

> for us [Italian people] agriculture and the centuries-old anthropization of our territory had the effect of never putting the natural landscape in such a drastic and irreconcilable contrast with the urban landscape. The United States [is] a country

[6] Muir insists in fact, all throughout his work, on the idea that the dichotomy between culture and nature is artificial and misleading, showing how fine and balanced nature's system and functioning are.

[7] I want to thank a series of colleague scholars and friends: Mario Corona, Alice Ragni, and Nicola Zito, for having patiently discussed the various possibilities of translating "wildness" into Italian with me; Kevin McMullen, not only for helping me with the idea of "wildness," but also for assisting me throughout my work on Muir and helping solve my doubts with both his insightful linguistic sensibility as a native English speaker and profound competence about nineteenth century American language and culture.

[8] As also explained by Brevini, the term "wildness" invokes a larger, more abstractly philosophical entity than "wilderness." For Brevini, "wildness" is in fact "that which is originally wild, that which, in its frightening transcendence, lives totally independently and autonomously from the observer," while "wilderness" is a "wild world always in opposition to the civilized world […] [so it is] a category that strongly depends on the observer." (trans. C.B.). See Brevini: 18–19.

> grown through the gradual colonization of gigantic areas that had remained until then in a complete wild state.
>
> (see Brevini: 231; trans. C.B.)

The choice of not translating "wildness" (or "wilderness") at all and leaving it in original English all throughout the essays, accompanied at first by a footnote that would explain the concept and why we do not have an exact equivalent in Italian, was definitely a reasonable option, but I decided to resort to it only if, by the end of my reflections and search, I would not have found something that pleased me better. Rendering it in different ways each time, depending on the context, without assigning it always the same, fixed term as an Italian correspondent, is another solution that the two other Italian translators of Muir (Paola Mazzarelli and Francesca Frulla) have opted for (although Frulla only has to work with "wilderness," as "wildness" never appears in *A Thousand-Mile Walk*).[9] This approach, however, I did not agree with, as it seemed to disperse the original density of meaning of the concept into a myriad of slightly different ideas. Is it really not possible, I asked myself, to come at least close to "wildness," and to do what Umberto Eco called, in a cogent definition of translation itself as an activity, "to say almost the same thing"? (see Eco, 2003)[10] When reflecting about terms that would at least come close to being equivalents in Italian, and manage to well, if not perfectly, render "wildness," "selvaticità" and "selvatichezza" both emerged. The adjective "selvatico," at the base of both nouns "selvaticità" and "selvatichezza," originates in the latin *silva* (woods)*, silvaticus* (belonging to the woods), and indicates an uncultivated plant or untamed animal. But the nouns, which sound unusual and almost made-up in Italian as they are not commonly used, would seem

---

[9] Mazzarelli translates wildness as "selvatica distesa" ("savage expanse") on page 78, "perfetta solitudine" ("perfect loneliness") on page 165, "natura selvaggia" ("wild nature") on page 115 and "selvaggia libertà" ("wild freedom") on page 296. Frulla translates "wilderness" as "natura incontaminata" ("uncontaminated nature") on page 8 and 10, "natura selvaggia" ("wild nature") on page 50, "luogo selvaggio" ("wild place") on page 81, and "regioni selvagge" ("wild regions") on page 151.

[10] Eco's book, together with Lawrence Venuti's various books on translation, such as *The Translator's Invisibility* (1995) and *Translation Changes Everything* (2013) have strongly influenced my practices and strategies, not only in this particular case, but more largely for my translating work during the last years.

to mean mostly "roughness" or "savageness," and to indicate characteristics of somebody's personality or of particular life conditions. I then considered "stato di natura" ("state of nature"), but dismissed it soon enough for its too highly philosophical connotation and for how limiting the idea of a particular "state" can sound, in the text.

But pausing on "state of nature" helped me understand that, in Italian, the idea of "nature" had to be retained: if we lack an idea of wildness, Italian and pre-Italian literary traditions have definitely considered and discussed nature and natural things; let us only think of Virgil's *Bucolics*, Lucretius' *De Rerum Natura* and Giacomo Leopardi's reasoning about nature in his poetry and also in his essays and treatises. And it is to "nature" that we would refer to when talking about that part of our world that has been left intact and not urbanized or modified, or at least not fully. So, I then decided that I could just add to "natura" the adjective "selvaggia" and then have what in English would sound like "wild nature," which seemed to me to be close enough. Only after having chosen this did I happily learn that the concept of "natura selvaggia" has been recently used, following the heightened attention given to environmentalist matters in the last years, by the above-cited Brevini in his study dedicated to this concept, but also by other scholars, like Massimo Centini and Remo Bodei (see Bodei, 2013; Centini, 2013). I also then noticed how both Mazzarelli and Frulla opted for "natura selvaggia," although not always, as they rendered the term in different ways depending on the context, as I indicated above.

All these discoveries gave me a certain peace of mind, indeed a highly desirable state for a translator who hopes to step not too heavily across the flexible borders that exist between languages and cultures. I then resolved to adopt "natura selvaggia" throughout my translation, any time "wildness" is used, and to have instead "territori selvaggi" ("wild territories") for "wilderness," to indicate a more tangible idea of un-colonized, uncontaminated space.

Hopefully, apart from these vocabulary disquisitions and strategies of linguistic mediation, Italian readers will get to enjoy Muir's own successful attempt to render wildness by making us experience the same feelings of awe, admiration and protectiveness for nature's beauty and perfection that he encountered in his own musings and wanderings about one hundred and fifty years ago. For, as he puts it,

> Nothing is more wonderful than to find smooth harmony in this lofty cragged region where at first sight all seems so rough. From any of the high standpoints a thousand peaks, pinnacles, spires are seen thrust into the sky and so sheer and bare as to be inaccessible to wild sheep, accessible only to the eagle. Any one by itself harsh, rugged, crumbling, yet in connection with others seems like a line of writing along the sky; it melts into melody, one leading into another, keeping rhythm in time.

But, more importantly, hopefully readers will accept the somewhat paradoxical (and very Whitmanian) invitation by Muir's to stop reading and getting out, *into* wildness, to experience it for themselves and not, in Whitman's words, "take things at second or third hand,"[11] having understood that Muir's words and books can only be a faint introduction to natural wonders:

> No amount of word-making will ever make a single soul to know these mountains. As well seek to warm the naked and frostbitten by lectures on caloric and pictures of flame. One day's exposure to mountains is better than cartloads of books.[12]

Works Cited

Bodei, Remo. *Paesaggi sublimi: gli uomini davanti alla natura selvaggia*. Milano: Bompiani, 2013.

Brevini, Franco. *L'invenzione della natura selvaggia. Storia di un'idea dal XVIII secolo a oggi*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013.

Centini, Massimo. *La wilderness: la natura selvaggia e l'uomo*. Milano: Xenia, 2013.

Dostoevsky, Fyodor. *The Idiot* [1869]. https://www.gutenberg.org/files/2638/2638-h/2638-h.htm [accessed: 13.03.2019].

Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani, 2003.

John of the Mountains: The Unpublished Journals of John Muir [1938]. Ed. Linnie Marsh Wolfe. Madison: University of Wisconsin Press, 1979.

---

[11] Here I am quoting from Walt Whitman's section two of "Song of Myself," available online on the *Walt Whitman Archive* at https://whitmanarchive.org/published/LG/1891/whole.html.

[12] Both these excerpts are taken from Muir's "Mountain Thoughts."

Muir, John. *A Thousand-Mile Walk to the Gulf*. Boston: Houghton Mifflin, 1916. https://vault.sierraclub.org/john_muir_exhibit/writings/a_thousand_mile_walk_to_the_gulf [accessed: 13.03.2019].

------. *La mia prima estate sulla sierra* [*My First Summer in the Sierra* (1911)]. Trans. Paola Mazzarelli. Torino: Vivalda, 1995.

------. *Mille miglia in cammino fino al golfo del Messico* [*A Thousand-Mile Walk to the Gulf* (1916)]. Trans. Francesca Frulla. Roma: Edizioni dei Cammini, 2015.

------. *Our National Parks*. Boston: Houghton Mifflin, 1901.

------. *The Mountains of California*. New York: Century, 1894.

------. *Travels in Alaska*. Boston: Houghton Mifflin, 1915.

------. "Wild Wool." *Overland Monthly*, 1875. https://vault.sierraclub.org/john_muir_exhibit/writings/wild_wool.aspx [accessed: 13.03.2019].

The Life and Letters of John Muir. Ed. William Frederic Badè. Boston: Houghton Mifflin, 1924.

Thoreau, Henry David. "Walking" [1862]. http://www.gutenberg.org/files/1022/1022-h/1022-h.htm [accessed: 13.03.2019].

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995.

------. *Translation Changes Everything*. London: Routledge, 2013.

Wilkins, Thurman. *John Muir: Apostle of Nature*. Norman: University of Oklahoma Press, 1995.

Whitman, Walt. *Leaves of Grass* [1891–1892]. https://whitmanarchive.org/published/LG/1891/whole.html [accessed: 13.03.2019].

On Rendering Wildness: Choices and Strategies for Translating John Muir's Essays into Italian

Summary

This essay treats the Italian translation of a selection of essays taken from a series of books by American naturalist writer John Muir (1838–1914). The translator considers the peculiarities of Muir's style and themes and describes the strategies she used in order to render his writing into Italian. In particular, the translator discusses, by using

excerpts from the texts as examples, Muir's complex syntax, use of archaisms and accumulative style, the continual presence of irony and of a strong metaphysical and poetic vein (much consonant with Walt Whitman's poetry). Much attention is given to the issue of translating the term "wildness," due to the difficulty of finding an equivalent expression in Italian.

Keywords: comparative literature, translation strategies, John Muir, wildness, nature, Walt Whitman

Słowa kluczowe: literatura porównawcza, strategie translatorskie, John Muir, dzikość, natura, Walt Whitman

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-10

Magdalena Ruta
Uniwersytet Jagielloński
ORCID 0000-0003-0556-1694

(Nie)obecny w przekładzie – (nie)obecny w pamięci? Refleksje na temat najnowszych przekładów na język polski poezji Eliasza Rajzmana, szczecińskiego twórcy w języku jidysz

Czy dzisiaj, 74 lata po Zagładzie i 51 lat po wypadkach roku 1968 – wydarzeniach, które położyły definitywny kres literaturze jidysz w Polsce[1] – jidyszowi pisarze żyją w pamięci polskich czytelników? Czy wznawia się i tłumaczy ich dzieła? Na ile od tłumacza zależy, czy i jak się o nich pamięta? Analizując (nie) obecność w przekładzie na język polski twórczości Eliasza Rajzmana, powojennego poety języka jidysz, związanego ze Szczecinem, chciałabym zapytać o delikatną naturę związków pamięci i przekładu, zwłaszcza gdy chodzi o przekład zapośredniczony.

Uwagi wstępne

W połowie 1946 roku żyło w naszym kraju niespełna ćwierć miliona Żydów, bo tylko tyle pozostało ze społeczności liczącej prawie 3,5 mln – i to jest najwyższa liczba, jaką zarejestrowano w powojennej Polsce. Większość z nich ocalała na terenie Związku Radzieckiego, dokąd uciekli zaraz po wybuchu

[1] Na temat powojennej literatury jidysz zob. Ruta, 2012 oraz *Nie nad brzegami Babilonu*: XV–XXXI.

wojny. Losy uciekinierów były rozmaite – wielu już pierwszej wojennej zimy zostało wywiezionych do łagrów, jednak większość początkowo cieszyła się życiem we względnym spokoju. Po ataku Niemiec na ZSRR 22 czerwca 1941 roku uchodźcy z Polski dzielili z innymi mieszkańcami tego państwa trudy życia w tamtych niespokojnych czasach: większość szukała schronienia w głębi państwa radzieckiego, nielicznych powołano do służby w Armii Czerwonej. Wśród tych, którzy zawdzięczali Rosji swoje ocalenie, byli również pisarze języka jidysz. W pierwszych latach powróciło ich do Polski około stu (Żółkiewska: 71), przy czym większość niemal od razu wyjechała, niektórzy zostali na kilka lat, inni na dłużej lub na zawsze. Ocalali skupili się przede wszystkim w Łodzi, a także na Dolnym Śląsku i w Szczecinie. Poetą, który na zawsze związał się z tym ostatnim miastem, był Eliasz Rajzman.

Zaraz po wojnie ocalali zabrali się do odbudowy żydowskiej kultury i literatury w ojczystym języku[2]. I choć przez pierwsze cztery lata panowała w Polsce pozorna wolność, wraz z umocnieniem władzy komunistów koniec lat czterdziestych przyniósł zaostrzenie polityki ingerującej głęboko również w życie kulturalne i społeczne. Poza żydowską frakcją PZPR zlikwidowano wszystkie działające partie polityczne, zamknięto wszystkie periodyki poza dwoma podległymi władzy, upaństwowiono teatr i jedyne wydawnictwo. Jako jedyną metodę twórczą wprowadzono realizm socjalistyczny, celem literatury czyniąc opiewanie komunistycznej rzeczywistości. W czasie odwilży roku 1956 rozluźniono narzucone rygory, jednak okres wolności nie trwał zbyt długo, gdyż po około dwóch latach ponownie zaostrzono cenzurę. Jednak o powrocie do socrealizmu nie było już mowy.

Każdemu kryzysowi w ciągu tych dwudziestu kilku powojennych lat towarzyszyła wzmożona fala emigracji, zabierająca ze sobą żydowskich twórców i czytelników. Pierwsza z nich nastała po pogromie w Kielcach w 1946 roku i trwała do końca lat czterdziestych. Kolejna pojawiła się w czasie odwilży, gdy na jaw wyszły stalinowskie zbrodnie, a w Polsce ponownie odżyły nastroje antyżydowskie; jej kres przypada na końcówkę lat pięćdziesiątych. Ostatnią była fala emigracji po marcu 1968 roku. Przypieczętowała ona faktyczną likwidację kultury jidysz w naszym kraju, zarządzoną administracyjnie przez ówczesne

[2] Na temat kultury jidysz w powojennej Polsce zob. Nalewajko-Kulikov, Ruta: 283–303.

władze komunistyczne. To właśnie wówczas – po zamknięciu jedynego wydawnictwa Idisz Buch, jedynego miesięcznika literackiego „Idisze Szriftn", po wyjeździe niemal wszystkich twórców piszących w jidysz – Eliasz Rajzman stał się ostatnim żydowskim poetą w naszym kraju. Jego tom *Widerklangen*, wydany w 1974 roku nakładem Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów, to przedostatnia książka w języku jidysz wydana w Polsce w XX wieku.

Eliasz Rajzman po polsku

Eliasz Rajzman (1906[?]–1975)[3] urodził się w Ratnie lub Kowlu na Wołyniu. W czasie wojny służył w Armii Czerwonej, a po jej zakończeniu związał się na stałe ze Szczecinem, gdzie pracował jako rękawicznik, a zarazem pisał wiersze[4] i działał w miejscowym oddziale TSKŻ. Jak podaje Cecylia Judek, opiekująca się spuścizną poety pracownica Książnicy Pomorskiej, pierwszy wybór jego 23 wierszy ukazał się już w roku 1958 na łamach almanachu *Szczecin literacki*, a autorami przekładów byli wówczas Józef Bursewicz, Urszula Kozioł (przy współpracy jidyszowego poety Jakuba Zonszajna), Ryszard Liskowacki oraz Horacy Safrin, twórca polsko- i jidyszjęzyczny. Poza pojedynczymi publikacjami w periodykach[5] za życia poety ukazały się dwa tomiki: *Jesienne drzewo* i *Spalony gołąb*, a kolejne dwa – *Modlitwa wilka* oraz *Mech płonący* – już po jego śmierci. Ponadto w roku 2000, w 25. rocznicę śmierci Rajzmana, opublikowano również zbiór jego opowiadań pt. *Było sobie miasteczko*[6]. Do grona jego tłumaczy dołączyli z czasem tacy polscy poeci, jak: Marian Grześczak, Tadeusz Nowak,

---

[3] Biografię poety przybliża Cecylia Judek (2000: 54–62), omawiając m.in. niejasności związane z datą i miejscem urodzin poety. Autorka podaje także wiele szczegółów na temat publikacji przekładów poezji Rajzmana oraz nazwiska współpracujących z nim tłumaczy.

[4] Eliasz Rajzman opublikował pięć tomików w języku jidysz: *Felder grinen* (1950), *Ch'hob farflanct a bojm* (1953), *Alejn mit zich* (1959), *Ich hob zich ojsgetrojmt a zun* (1963), *Di szprach fun dajne ojgn* (1967) oraz *Widerklangen* (1974).

[5] W bibliografii *Literatury żydowskiej* (opr. przez Grażynę Chłodnicką) na stronach 27, 46–49 odnotowano wydanie co najmniej 67 wierszy i trzech opowiadań poety do roku 1992.

[6] Cecylia Judek (2000: 62) podaje, że z powodu nieznajomości języka Suchodolska przekładała prozę Rajzmana, korzystając z pomocy Leona Lembergiera. O wieloletniej przyjaźni i współpracy K. Suchodolskiej z E. Rajzmanem ciekawie pisze Jolanta Liskowacka (2000: 26–32).

Stanisław Wit Wiliński, Arnold Słucki, Jadwiga Adler, Lew Kaltenberg, Jan Leński i prozaiczka Katarzyna Suchodolska. Z tego licznego grona język jidysz znali jedynie Safrin, Zonszajn, Leński, Słucki, Adler i Kaltenberg, a pozostali tłumacze współpracowali z autorem (Judek, 2009: 198). Jakub Zonszajn, kolega Rajzmana po piórze, tak oceniał przekłady z roku 1958:

> Na pochwałę tłumaczy trzeba powiedzieć, że każdy na swój sposób i w miarę możliwości starał się oddać w języku polskim rytm, ton i barwę Rajzmanowskiego wiersza. Jeśli dodamy do tego, że większość tłumaczy nie zna języka żydowskiego, przebaczymy niektórym tłumaczom chropowatość w niektórych zwrotach tłumaczonych wierszy.
>
> (Judek, 2009: 198)

Trzeba przyznać, że fenomen przekładu zapośredniczonego, tj. procesu rozgrywającego się przy zaangażowaniu profesjonalnych twórców, którzy nie znają języka oryginału i w swojej pracy bazują na tłumaczeniu filologicznym, jest zjawiskiem bardzo ciekawym. Przypadek Rajzmana jest tutaj symptomatyczny, gdyż wiele, bardzo wiele z jego spuścizny poetyckiej zostało przyswojone polszczyźnie właśnie w ten sposób. Wynikało to zapewne z sytuacji językowej twórców jidyszowych w powojennej Polsce, która była bezpośrednią konsekwencją zagłady trzech milionów polskich Żydów, w tym także inteligencji, pisarzy, tłumaczy i twórców kultury. A więc z jednej strony bardzo szczupłe grono ludzi pióra ocalałych z Zagłady, ich potrzeba ekspresji w języku ojczystym w sytuacji, kiedy z wernakularnego staje się on językiem postwernakularnym (por. Shandler, 2008) i w coraz większym stopniu zaczyna pełnić funkcję symbolu kultury przemijającej, a z drugiej – niedostatek kompetentnych językowo i kulturowo tłumaczy literatury (a zwłaszcza poezji), którzy potrafiliby przyswoić twórczość jidyszową kulturze polskiej. Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych to w PRL czas wzmożonego przekładania literatury jidysz na język polski[7], a w gronie kompetentnych tłumaczy, którzy wówczas byli szczególnie aktywni, warto odnotować zwłaszcza nazwiska dwóch pisarzy polskich pochodzenia żydowskiego: prozaika i poetę Stanisława Wygodzkiego, który zajął się przekładem prozy, oraz poety Arnolda Słuckiego, przyswajającego polszczyźnie

[7] Na temat przekładów literatury jidysz w powojennej Polsce zob. np. Prokop-Janiec: 307–327.

przede wszystkim poezję. Co ciekawe, wśród tłumaczy poezji – poza Słuckim czy Horacym Safrinem, który przecież sam też był poetą – znajdziemy wielu wybitnych poetów języka polskiego i dotyczy to nie tylko twórczości Rajzmana. Również jedyna istniejąca antologia nowoczesnej poezji jidysz, przygotowana w latach sześćdziesiątych pod redakcją Arnolda Słuckiego i Salomona Łastika[8], powstała w dużej mierze – poza twórcami takimi jak Łastik, Wygodzki, Słucki czy Artur Sandauer – przy współpracy ze znanymi pisarzami, z których większość zapewne nie znała jidysz, jak: Jerzy Ficowski, Jerzy Zagórski, Stanisław Jerzy Lec, Seweryn Pollak, Tadeusz Nowak, Jan Bolesław Ożóg, Włodzimierz Słobodnik, Witold Wirpsza, Tadeusz Śliwiak, Wisława Szymborska, Ewa Lipska, Artur Międzyrzecki, Adam Ważyk, Marian Grześczak, Tymoteusz Karpowicz, Urszula Kozioł, Julia Hartwig i inni. Już sam fakt zaistnienia literatury jidysz w polszczyźnie dzięki przekładowi zapośredniczonemu wart jest zbadania jako ciekawe zjawisko z pogranicza teorii przekładu, literaturoznawstwa i socjologii, ale również analiza tego, co i jak przekładano, może być wartościowa poznawczo, ujawniając choćby kierunek „polityki" kulturalnej ówczesnych decydentów związanych ze światem kultury jidysz, a także rzucając światło na arkana samego procesu translacji.

Jak już wspomniałam, twórczość Rajzmana przekładali głównie twórcy nieznający jidysz. Trzy z czterech opublikowanych wyborów jego poezji w języku polskim zostały przygotowane – jak wynika z publikacji poświęconych poecie – przy mniejszej lub większej pomocy i aprobacie samego autora. Jedynie tomik czwarty, pt. *Mech płonący,* opublikowany w 2015 roku przez szczeciński oddział Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów oraz Książnicę Pomorską w celu uczczenia pamięci pisarza z okazji czterdziestej rocznicy jego śmierci, zawiera wybór przekładów nowych, dokonanych już bez wsparcia twórcy. Znajdują się one w drugiej części zbioru. Ich szczególny status wynika nie tylko z nieobecności autora w procesie translatorskim, ale także z przemian – by tak rzec – historyczno-socjologicznych, jakie zaszły w Polsce od lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy aktywni byli ostatni profesjonalni twórcy i tłumacze dobrze znający język jidysz.

[8] Zob. *Antologia poezji żydowskiej*.

Omawiając wspomnianą publikację, recenzent Piotr Krupiński zauważa, że utwory Rajzmana, „nie zatracając swojej autonomii (…) równocześnie kierują wektor naszej uwagi ku sferze kontekstu pozaliterackiego, a mówiąc precyzyjniej, ku szczelinie, w której oba te wymiary — retoryczno-językowy i ten, który bezpośrednio wiązałby się z tragicznymi doświadczeniami poety – nieustannie się przenikają" (Krupiński: 212). Dalej badacz ten intuicyjnie zwraca uwagę na bardzo ważną kwestię, przypominając, że próba przekładania poezji za pośrednictwem tłumaczeń filologicznych zawsze niesie ze sobą zagrożenie stratami tak w warstwie formalnej (utrata pierwotnej melodii i kształtu ikonicznego utworu), jak i w warstwie treściowej poprzez odarcie tekstu ze sfery aluzji międzytekstowych i odwołań literackich. Już na samym wstępie można przyjąć, że Krupiński ma rację. Nawiązując do obu jego uwag, chciałabym w dalszej części tego artykułu pokazać na kilku przykładach, jak w twórczości szczecińskiego poety przenikają się wymiar „retoryczno-językowy" i autobiograficzny, a także, ile z jidyszowego Rajzmana zostało w Rajzmanie polskim, czyli co zaginęło, a co ocalało w podwójnym tłumaczeniu najnowszego wyboru wierszy.

Podobnie jak cała twórczość tego poety, utwory zaprezentowane w zbiorku *Mech płonący* oscylują – by posłużyć się terminem ukutym przez Krupińskiego – wokół „antropologii postholokaustowej". Twórca zastanawia się, skąd się bierze w człowieku zło, a także dialoguje z Bogiem, który milczał podczas tragedii swojego narodu. Tematyka, o której tu mowa, jest wspólna dla całej poezji języka jidysz w powojennej Polsce w latach 1945–1968, a twórczość Rajzmana podlegała tym samym tendencjom i wpływom co pisarstwo innych. Poeta debiutował w roku 1950, tj. w początkowym okresie socrealizmu, nic zatem dziwnego, że ma w swoim dorobku również wiersze z tego nurtu. Poezja tamtego okresu to typowe panegiryki pisane pod adresem ówczesnej władzy, opiewające industrialne piękno nowego, socjalistycznego świata, a także potęgę człowieka, który, ujarzmiając przyrodę, własnymi rękami wykuwa swój los. Echa tego odnajdziemy w utworze „Der nomen mencz" [Miano człowiek], który jest utworem otwierającym drugą część *Mchu płonącego* – tę z nowymi przekładami. Tytuł wiersza w przekładzie Piotra Michałowskiego to „Miano człowiek". Już na przykładzie tego tekstu można zaobserwować podstawową tendencję, która odcisnęła swoje piętno na drugiej części zbioru – a jest nią odrywanie przekładów od pierwotnego kontekstu kulturowego utworów, przez co zmienia

się sens wypowiedzi, prowadząc do uniwersalizacji przesłania, pozbawiając je głębokiego osadzenia w konkretnej kulturze i religii. W tym wypadku chodzi o oderwanie od realiów historycznych. Potęga człowieka:

A w Kara-kumach nie da ziemi spalać	Baherszt di wiste „Kara-Kums",	*Pokona puste „Kara-Kumy"*
gorącym wiatrem. Jest najlepszym lekiem	un szprejt fanander a kanal,	*i rozciągnie kanał,*
na twe pragnienia. Strumień zamieni w rzekę,	fartrajbt dem durszt, dem brand-wint,	*przepędzi pragnienie, palący wiatr,*
roztrzaska nawet ostre kły szakala[9].	brecht ojs di cejner fun szakal[10].	*połamie zęby szakala.*

[przekład filologiczny M.R.]

Z cytowanego fragmentu tłumacz usunął informację na temat budowy kanału karakumskiego (1954–1988), jednego z wielu ogromnych przedsięwzięć ZSRR opiewanych w propagandowych panegirykach. Tym samym uczynił z tego utworu tekst o przesłaniu uniwersalnym, hymn pochwalny na cześć wielkości człowieka. Wiersz, oderwany od realiów epoki, w której taka jednostronna, naiwna laudacja była na porządku dziennym, może budzić zdumienie współczesnego czytelnika swoją mocno publicystyczną wymową. Tym bardziej że późniejsza twórczość Rajzmana zawiera zupełnie inne spojrzenie na ludzką naturę.

Innym motywem poezji socrealistycznej, wyraźnie zaznaczonym zwłaszcza w debiutanckim tomiku *Felder grinen* [Zielenieją pola], jest apoteoza trudu ludzi pracy. Poeta wiele miejsca poświęca zwłaszcza pracy na roli, wykazując przy tym dużą wrażliwość na piękno przyrody. Można przypuszczać, że zainspirował go pobyt na wsi w końcowych latach czterdziestych. Z debiutanckiego zbiorku bronią się głownie wiersze poświęcone naturze – i to mimo propagandowego tonu. Ich bohaterem jest żydowski rolnik, którego praca ukazana jest w sposób uwznioślający[11]. Motyw ten jest o tyle niezwykły, że takie zajęcie nigdy nie było typowe dla Żydów zamieszkujących Polskę. Pod koniec XIX wieku praca na roli

[9] Rajzman, „Miano człowiek". Tłum. Piotr Michałowski. *Mech płonący*: 61–62.

[10] Rajzman, „Der nomen mencz". *Ch'chob farflanct a bojm*: 20.

[11] Zob. np. Rajzman, „Frimorgendik blendn di felder arum". *Felder grinen*: 29.

stała się dla poszukującego tożsamości narodu jednym z wyróżników zakorzenienia, stabilizacji i normalności, dlatego właśnie syjoniści przywiązywali dużą wagę do nauczenia jej przyszłych emigrantów do Palestyny. W *Mchu płonącym* ten „rolniczo-rustykalny" nurt jest reprezentowany przez utwór „Ojf hejmiszer erd" [Na ojczystej ziemi][12], czyli w przekładzie Konrada Wojtyły „Na ojczystej ziemi", w którym poeta podkreśla znaczenie żydowskiej pracy na roli, bo dzięki niej „syta będzie wioska, / nie będzie głodowało miasto"[13]. Innym ważnym wątkiem socrealistycznej poezji jidysz jest temat bycia gospodarzem we własnym domu – o czym, jak głosiła socjalistyczna propaganda, nie mogli nawet myśleć ludzie pracy (a także Żydzi) w sanacyjnej Polsce. W sposób metaforyczny Rajzman pisze o tym w wierszu „Ch'hob farflanct a bojm" [Zasadziłem drzewo], pomieszczonym w zbiorku z 2015 roku jako utwór w przekładzie Artura D. Liskowackiego pt. „Zasadziłem drzewo". I tym razem porównajmy oryginał z przekładem:

Zasadziłem gałąź pod oknem,	Ich hob farflanct a cwajg niszt wajt fun fencter,	*Zasadziłem gałąź koło okna,*
i teraz kwitnie, wzrasta wolne.	zi blit, zi lebt, un wakst zich umgesztert,	*Kwitnie, żyje i rośnie* *swobodnie.*
I dobrze mi, ogrodnikowi,	un gut iz mir, ich wejs, ich bin a gertner	*I dobrze mi, gdyż wiem,* *że jestem ogrodnikiem,*
ziemi kwitnącej i <u>swobodnej</u>[14].	ojf der <u>bafrajte</u>r blijendiker erd[15].	*Który pracuje* *na <u>wyzwolonej</u>, kwitnącej* *ziemi.*
		[przekład filologiczny M.R.]

W tym wypadku drobna zamiana słowa „wyzwolonej" na „swobodnej" decyduje o zerwaniu łączności z narracją obowiązującą w socrealizmie, wedle której wprowadzenie nowego ustroju oznaczało wyzwolenie Polski spod jarzma kapitalizmu i oddanie jej w ręce ludu pracującego, a także zaprowadzenie sprawiedliwości i powszechnej równości.

---

[12] Rajzman, „Ojf hejmiszer erd". Tamże: 5.

[13] Rajzman, „Na ojczystej ziemi". Tłum. Karol Wojtyła. *Mech płonący*: 107.

[14] Rajzman, „Zasadziłem drzewo". Tłum. Artur. D. Liskowacki. Tamże: 105. Podkr. M.R.

[15] Rajzman, „Ch'hob farflanct a bojm". *Ch'hob farflanct a bojm*: 12.

Jeśli już mowa o literackim obrazie Polski, to trzeba zauważyć, że odwilż 1956 roku przyniosła zmianę literackiego pisania o ojczyźnie: ograniczeniu ulegał ton panegiryczny, zniknął krajobraz przemysłowy i jego atrybuty, jednak wciąż trwał motyw budownictwa socjalistycznego, aczkolwiek w nowej odsłonie, bo w powiązaniu ze sztafażem rustykalnym (por. Dynak, Inglot: 224). W twórczości Rajzmana funkcjonują w tamtym okresie dwie wizje ojczyzny. Poeta postrzega Polskę Ludową jako kraj idylliczny, w którym zgodnie żyją Polak i Żyd, a społeczną harmonię podkreślają sielankowe obrazy kwitnących pól, falujących w blasku słońca pszenicznych łanów, wiślany błękit i dźwięk pastuszej fujarki[16]. Obok tej wciąż jeszcze propagandowej wizji odnajdziemy też wizję ojczyzny prywatnej, lokalnej, której symbolem jest Szczecin. W pięknym wierszu „A bojm bajm breg fun jam" [Drzewo nad brzegiem morza], którego, moim zdaniem, zabrakło w najnowszym wyborze wierszy Rajzmana, poeta składa hołd polskim Żydom – skazanym na tułaczkę, samotność i życie w żałobie, wyrwanym przez los „z potężnego lasu", będącym jak drzewo rosnące samotnie nad brzegiem polskiego morza[17]. „Do czego mógłbym cię, biedne drzewo, porównać?" – pyta poeta, po czym zaraz odpowiada sam sobie: „Jesteś świętsze niż «krzew gorejący» na pustyni, / niż łzy wierzb nad rzekami Babilonu…"[18]. Przywołanie symboli tradycji żydowskiej przypominających o obecności Boga w dziejach narodu żydowskiego, a także o wierności Jerozolimie, do której Żydzi tęsknili podczas niewoli babilońskiej, pozwala dostrzec podwójne przesłanie utworu. Podważenie świętości gorejącego krzewu, w którym objawił się Bóg, na rzecz świętości całego narodu, nawiązuje do myśli pojawiającej się w literaturze Zagłady, która odrzucała Stwórcę milczącego w obliczu śmierci Narodu Wybranego, głosząc jednocześnie uświęcenie niewinnie ginących – do tego wątku powrócę w dalszej części mojego wywodu. Ponadto wiersz ten wpisuje się w typową dla twórców komunistycznych tradycję negowania religii jako iluzorycznej pociechy. Utwór sygnalizuje również dystans podmiotu mówiącego do tęsknot syjonistycznych, afirmując jednocześnie miejsce, w którym drzewo „wyrwane z kwitnącego sadu" żyje w czasie bieżącym. Tym miejscem jest brzeg Morza Bałtyckiego, Szczecin, Polska.

---

[16] Rajzman, „Alte erd fun jungn Wajsl-land". *Di szprach fun dajne ojgn*: 168–172.

[17] Rajzman, „A bojm bajm breg fun jam". Tamże: 64–65.

[18] Tamże: 65. Tłum. M.R.

W okresie socrealizmu, kiedy literaturze w języku jidysz wyznaczono jedynie funkcję „pasa transmisyjnego" dla treści ideologicznych, zabrakło w poezji pogłębionej refleksji nad językiem. W jednym z nielicznych wierszy poświęconych wówczas żydowskiej mowie, „Dacht zich, di ejgene jidisze szprach…" [Zdawałoby się, ten sam język żydowski], Rajzman w typowy dla epoki sposób zachwala nowe czasy, w których Żydzi mogą wykonywać zawody do tej pory dla nich niedostępne. Dzięki temu w ich języku pojawiły się nowe słowa: „ten sam wers, to samo co dawniej słowo, / rymuje się teraz ze [słowem] odlewacz stali"[19]. Rola jidysz zostaje ograniczona do funkcji opisywania świata, a sam język przestaje być materią, z której tworzy się odrębną kulturę narodową. Na szczęście w połowie lat pięćdziesiątych również język dostępuje rehabilitacji. Wyzwala się z narzuconej mu roli „narodowej formy" do wyrażenia „socjalistycznej treści" i ponownie staje się narzędziem poznania, kształtującym świadomość i umożliwiającym ekspresję jednostce, a także jej komunikację ze światem oraz wyrażanie przynależności do wspólnoty kulturowej. Do tematu poeta wraca np. w utworze z lat sześćdziesiątych, „Majn jidisz loszn" [Mój język jidysz][20], w zbiorze z 2015 roku, umieszczonym jako wiersz w przekładzie Artura D. Liskowackiego pt. „Mój żydowski język"[21], zwracając uwagę na czysto subiektywny aspekt jidysz jako *mame-loszn* – języka matki, domu i dzieciństwa, ważnego i bliskiego każdemu. Z pozytywnej waloryzacji emocjonalnej wypływają też walory estetyczne ojczystej mowy: „Piszę w języku, co pieści me ucho / muzyk najpiękniejszym wiatrem, / który mą radością i pociechą w smutku, / haustem powietrza, oczu światłem"[22]. Jidysz jest podwójnie ważny dla „ja" lirycznego – jako czynnik, który uformował tożsamość, wrażliwość i sposób postrzegania rzeczywistości, oraz jako narzędzie poznawania świata: „Dzięki niemu jestem tym, kim przeznaczone było mi się stać"[23]. Nade wszystko jednak, co szczególnie podkreśla Rajzman, język określa tożsamość podmiotu lirycznego jako twórcy, stając się narzędziem poetyckiej komunikacji ze światem:

---

[19] Rajzman, „Dacht zich, di ejgene jidisze szprach". *Ch'hob farflanct a bojm*: 13. Tłum. M.R.

[20] Rajzman, „Majn jidisz loszn". *Di szprach fun dajne ojgn*: 11.

[21] Rajzman, „Mój żydowski język". Tłum. Artur D. Liskowacki. *Mech płonący*: 65.

[22] Tamże.

[23] Fragment w przekładzie M.R.

Z nim tyle doświadczyłem złego	Mit ir wifl sztrojchlung ich bin ojsgesztanen	*Z nim tyle przeciwności przetrwałem*
krocząc po dziś przez cienie.	durch nechtike szotns, wos grajchn majn hant.	*[idąc] przez wczorajsze cienie, co sięgają mej ręki.*
Dlatego język mój dla wroga	Ich szrajb ojf der szprach, wos in ir iz faranen,	*Zapisuję w tym języku to, co w nim jest obecne,*
klątwą, modlitwą dla Ciebie[24].	far sojnim a klole, a broche far frajnt[25].	*dla wroga przekleństwo, błogosławieństwo dla przyjaciół.*

[przekład filologiczny M.R.]

Przekład zdaje się zawężać sposób odczytania tego utworu, sugerując sakralizujące podejście do języka jidysz, który, obok milionów Żydów, też stał się ofiarą Zagłady. Już sam fakt posługiwania się nim miałby być dla żydowskiego podmiotu i jego żydowskiego rozmówcy (Ty) aktem modlitewnym, wkraczaniem w sferę sacrum. Takie odczytanie jest możliwe, a nawet obecne w epoce, pytanie jednak, czy zaproponowana wersja nie narzuca zbyt jednoznacznej interpretacji, której nie determinuje oryginał.

Pokolenie Rajzmana nosiło w sobie pamięć Zagłady aż do końca życia. Jest to dla ocalałych temat ważny, jeśli nie najważniejszy, o czym świadczy też omawiany wybór wierszy tego poety. Od żałoby po żydowskim narodzie nie dało się uciec nawet w latach stalinizmu. Jednak wówczas twórcy musieli się podporządkować narzuconej metodzie twórczej („Rezolucja w sprawie": 213), która nakazywała pisać o Zagładzie tendencyjnie, w duchu heroizującym, przemilczając los większości zwykłych ludzi, którzy nie wsławili się bohaterskimi czynami. Powstanie w warszawskim getcie stało się jedynym symbolem żydowskiego oporu przeciw niemieckiej opresji, a narracja o nim była wykorzystywana do celów propagandowych. Przykładem tej tendencji jest wiersz „Dem ondenkt fun di geto-ojfsztendler" [Pamięci bohaterów getta warszawskiego], zawarty w zbiorze *Mech płonący* jako wiersz bez tytułu w przekładzie Piotra Michałowskiego. W tekście oryginalnym wspomnienie o żydowskiej tragedii

[24] Rajzman, „Mój żydowski język". Tłum. Artur D. Liskowacki. *Mech płonący*: 65. Podkr. M.R.

[25] Rajzman, „Majn jidisz loszn". *Di szprach fun dajne ojgn*: 11.

służyło celom agitacyjnym, pozwalając legitymizować nowy porządek polityczny i jego cele – w tym wypadku walkę z imperializmem amerykańskim:

Bracia, herosi z warszawskiego getta	Heldisze brider fun warszewer getto,	*Bohaterscy bracia* *z warszawskiego getta,*
walki o wolność i radosny pokój,	martirer far frajhajt, far szolem un frajd,	*Męczennicy za wolność,* *pokój i radość,*
My nie spoczniemy, póki po kacetach	mir weln niszt ruen – wi lang fun „Kożedos"	*nie spoczniemy, dopóki* *nie wyzwolimy ziemi*
I gettach świat się nie uwolni wokół[26].	un getos di erd wet niszt wern bafrajt[27].	*od takich miejsc jak Kożedo* *i getta.*

[przekład filologiczny M.R.]

Jest to jeden z tych wierszy socrealizmu, w których figura powstańca z warszawskiego getta staje się synekdochą wszystkich ofiar Zagłady. W przekładzie znajdziemy dodane treści, co powoduje, że i tym razem dochodzi do uniwersalizacji przesłania utworu. Ktoś źle odczytał nazwę „Kożedo", przerabiając ją na „kacet". Tymczasem to właśnie nazwa tej wyspy, na której podczas wojny koreańskiej (1950–1953) Amerykanie uwięzili ponad 100 tys. Koreańczyków, z których wielu zginęło, stała się w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych jednym ze słów-kluczy poezji „pacyfistycznej" bloku socjalistycznego, zadaniem której było podsycanie nienawiści do państw imperialistycznych, zwłaszcza do Stanów Zjednoczonych.

Jednym z ważniejszych tematów żydowskiej poezji w powojennej Polsce była rozmowa z Bogiem, który milczał w czasie Zagłady. Bóg jest adresatem również wielu wierszy Rajzmana. O „przygaśnięciu" blasku Wiekuistego, wysławianego w tradycyjnych modlitwach judaizmu jako ten, który zapala światło („jocer hameojres"[28]), a który okazał się grzesznym i szalonym bogiem ciemności („a got fun chatoim niszt fraj iz / un tracht mit gedanken niszt klore"[29] [„bóg nie jest wolny od grzechów / i myśli ma nieczyste"[30]]), mówi Rajzman

[26] Rajzman, ***. Tłum. P. Michałowski. *Mech płonący*: 86. Podkr. M.R.
[27] Rajzman, „Dem ondenkt fun di getto-ojfsztendler". *Ch'hob farflanct a bojm*: 31.
[28] Rajzman, „Farloszn licht". *Szprach fun dajne ojgn*: 146.
[29] Tamże.
[30] Tłum. Magdalena Ruta.

w wierszu „Farloszn licht" [Zgaszone światło], przełożonym przez Piotra Michałowskiego jako „Zgaszone światło"[31]. W oryginale Bóg – szalony grzesznik ubrany w liturgiczne szaty („Iber im der tales fun himl-tchejles / un a wint hot geribn fun zajn kop di atore"[32] [Ponad nim nieba błękitnego tałes, / a wiatr mu z głowy zrywa *atorę*[33]]) – zdaje się wyznawać przed człowiekiem swój grzech, jakim jest pogarda dla samego siebie i dla świata („Zajn tron iz fartunklt mit wide – / di welt arum zich un zich alejn hot er faracht"[34] [jego tron pociemniał od *wide*[35] – / pogardził światem wokół siebie i samym sobą"]. Bóg Rajzmana to wymyślony przez człowieka[36] szalony władca mroku. Takiemu Bogu, którego nazwę należałoby pisać małą literą (w wierszu „Farloszn licht"[37] pojawia się zapis „a got" – tj. jakiś bóg), podmiot wiersza „Ich bin es niszt"[38] [To nie ja] (w przekładzie A.D. Liskowackiego pt. „Nie ja"[39]) wypowiada posłuszeństwo w imieniu ludzkości, prosząc go, by nie wybierał człowieka na swojego posłańca i proroka, na tego, kto „wskaże drogę do Ciebie". Wiele z oryginalnych znaczeń nawiązujących do judaizmu zniknęło w polskich przekładach obu wierszy. Z braku miejsca nie podejmuję się analizy obu przekładów, jedynie sygnalizując tę stratę.

Odrzucony przez Boga, czy też odrzuciwszy Go samemu, człowiek został – według Rajzmana – pozostawiony samemu sobie. „Tyle życia wokół – a ja jestem sam", mówi wprost podmiot utworu „Azojfil lebn"[40] [Tyle życia], funkcjonujący w przekładzie A.D. Liskowackiego jako wiersz pt. „Tyle życia wokół"[41]. Dalej w oryginale czytamy: „Zdarza się / że moje stopy tratują wszystko

---

[31] Rajzman, „Zgaszone światło". Tłum. Piotr Michałowski; *Mech płonący*: 80.

[32] Rajzman, „Farloszn licht". *Szprach fun dajne ojgn*: 146.

[33] *Atora* (jid.; hebr. *atara*: „korona") – ozdobny pas dekorowany złotym lub srebrnym wypukłym haftem, naszywany na górną krawędź tałesu; przekład fragmentu M.R.

[34] Rajzman, „Farloszn licht". *Szprach fun dajne ojgn*: 146.

[35] *Wide* (jid.; hebr. *widuj*: „spowiedź") – wyznanie grzechów, które w połączeniu ze skruchą i zadośćuczynieniem, może przynieść penitentowi darowanie kary przez Stwórcę; przekład fragmentu M.R.

[36] Por. Rajzman, „Cudzy Bóg". Tłum. Józef Bursewicz. *Mech płonący*: 18.

[37] Rajzman, „Farloszn licht". *Szprach fun dajne ojgn*: 146.

[38] Rajzman, „Ich bin es niszt". Tamże: 72.

[39] Rajzman, „Nie ja". Tłum. A.D. Liskowacki. *Mech płonący*: 70–71.

[40] Rajzman, „Azojfil lebn". *Widerklangen*: 93.

[41] Rajzman, „Tyle życia wokół". Tłum. Artur D. Liskowacki. *Mech płonący*: 92.

to, co święte, / a przed czarną nieczystością / buty zdejmuję”[42] [tłum. M.R.]. Ja liryczne przyznaje, że plugawi to, co święte, zaś gestem zzucia obuwia – jak Mojżesz w pobliżu Boga obecnego w gorejącym krzewie – oddaje cześć temu, co grzeszne. W człowieku tkwią pokłady dobroci i okrucieństwa, jest on istotą pełną paradoksów i nie może mieć do siebie zaufania – tak odczytuję strofy tego wiersza. Tymczasem w przekładzie następuje całkowite zatarcie oryginalnych znaczeń:

Zgadnij,	Treft,
czemu to, co święte depcze mi stopy	az ale hejlikejtn tretn majne fis
aż w mrocznym przeczuciu	un far szwarcer tume
ściągam buty[43].	tu ich ojs di szich[44].

Prawdopodobnie w dwustopniowym procesie translatorskim doszło do niezrozumienia konstrukcji syntaktycznej – dopełnienie zostało wzięte za podmiot („to, co święte depcze mi stopy). Z kolei pojęcie „tume”, „nieczystość”, tłumacze zamienili – nie wiadomo, dlaczego – na „przeczucie”. W efekcie pojawił się niczym nieuzasadniony obraz zdejmowania butów ze stóp zdeptanych przez jakieś świętości, co dodatkowo wzbudza w zdejmującym niejasne przeczucie, choć już nie dowiadujemy się, czego ono dotyczy. Doszło więc do podwójnego przekłamania – zostały wyeliminowane odwołania do judaizmu, a powstały obraz nie wnosi żadnej treści poznawczej, jest wręcz pozbawiony sensu.

Człowiek w poezji Rajzmana – tu wciąż odwołuję się do utworu „Tyle życia wokół” – jest nieobliczalny i zuchwały, zdolny sforsować wszystkie granice[45], a mimo to nie potrafi przekroczyć „płotu do siebie samego”[46]. W utworze „Nie jestem” stwierdza wręcz: „Wydaje mi się często, / że muszę być bliźniaczo / podzielony. / Do spółki z kimś. / Bo czyż możliwe jest / przez całe życie zmagać się / ze sobą tylko?”[47]. Myśl ta o dwoistej naturze człowieka zdaje się pobrzmie-

[42] Rajzman, „Azojfil lebn”.
[43] Rajzman, „Tyle życia wokół”.
[44] Rajzman, „Azojfil lebn”.
[45] Tamże: 93; Rajzman, „Tyle życia wokół”: 92.
[46] Rajzman, „Wer bin ich?”. *Ich hob zich ojsgetrojmt a zun*: 21–22.
[47] Rajzman, „Nie jestem”. Tłum. Katarzyna Suchodolska. *Mech płonący*: 37.

wać w wierszu „Tyle życia wokół", którego podmiot twierdza, że w szalonym pędzie na zatracenie „zatrzymuje się tylko przed własnym cieniem": „Far majn ejgenem szotn / blajb ich sztejn"[48], z nadzieją, że „efszer wet geszen a nes, / az ojch im / ich wel bisztike aribergejn"[49] („Może zdarzy się cud, / że go ukradkiem / przekroczę"[50]), a wtedy być może uda mu się zrozumieć samego siebie. Albo po prostu może uda mu się wówczas uwolnić od pamięci o zamordowanym żydowskim świecie? W świetle tego utworu, jak i wielu innych – pełnych znaków zapytania, kim jest człowiek – jasno ujawnia się publicystyczny, jednowymiarowy optymizm pierwszego z przywołanych tutaj utworów – „Miano człowiek".

Wiele zasygnalizowanych wątków pojawia się w wierszu ważnym z punktu widzenia inicjatorów wydania *Mchu płonącego*. Mowa o utworze pt. „Azoj szojn cit zich di megile wajter" [„I tak historia toczy się dalej"], w przekładzie Konrada Wojtyły pt. „Tak ciągnie się dalej opowieść", bowiem to z niego wywodzi się tytuł całego tomiku. Podmiot tego – jak się wydaje – okolicznościowego wiersza od 21 lat zastanawia się nad sensem wielkiej tragedii, która dotknęła Żydów, a która była zbyt wielka nawet jak na ofiarę przebłagalną za najcięższe ludzkie przewinienia. Pamięć o okrutnej śmierci najbliższych zamienia życie ocalałego w wieczną mękę. Spalany wyrzutami sumienia będzie płonął do końca swoich dni jak krzew gorejący. Oto cały wiersz w oryginale, w przekładzie Wojtyły i moim:

Tak ciągnie się dalej opowieść	**Azoj szojn cit zich di megile wajter**	***I tak historia toczy się dalej.***
Tak ciągnie się dalej opowieść.	Azoj szojn cit zich di megile wajter.	*I tak historia toczy się dalej.*
Ani ja, ani ty, nie napiszemy jej końca.	Niszt ich, niszt du weln endikn zi szrajbn.	*Nie ja, nie ty dopiszemy jej koniec.*
Nawet jeśli w rzekach popłynie atrament	wen afile tint zoln wern ale tajchn,	*Nawet jeśli atramentu popłyną całe rzeki,*
puste miejsce w niej pozostanie.	wet kejn lejdik ort ojf ir niszt blajbn.	*nie zostanie na nią puste miejsce.*
Zbyt wiele niewysłowionych słów	Azoj fil niszt deredte rejd	*Tyle niedomówionych słów*

[48] Rajzman, „Azojfil lebn": 93.

[49] Tamże.

[50] Rajzman, „Tyle życia wokół": 92.

i niewypłakanych łez –	un trern niszt derwejnte –	*i niedopłakanych łez –*
jest taki dzień,	s'iz jener tog	*tamten dzień*
który spóźnił się na śmierć –	noch niszt arajngesztorbn in der cajt –	*jeszcze nie skonał w otchłani czasu –*
w szczelinie świata żyje	er lebt in mitn welt	*sparaliżowany*
w klatce rąk i nóg.	mit hent un fis gelejmnte.	*żyje pośród świata.*
Wiatr zbiera z pola mojego brata złe myśli niepomyślane	A wint in feld nemt cunojf fun majn bruder di machszowes niszt dertrachte	*Wiatr w polu zbiera niedokończone myśli mojego brata*
wiruje nimi nad popiołem ze spalonej głowy	un wirbilt mit zej aroum dem asz fun zajn farbrentn kop.	*i zatacza nimi kręgi nad popiołami jego spalonej głowy.*
– Świecie, mój świecie znikający –	Welt, majn welt, in dajn barg-arop –	*Mój upadający świecie –*
jaki bóg ten dym rozproszył	welcher got hot dem rojch bawilikt	*któryż bóg zechciał przyjąć dym*
– z naszych ofiar –	fun di karbones majne –	*moich ofiar –*
na ich miejsca straceń?	ojf zajn mizbejech umgebrachte?	*zabitych na jego ołtarzu?*
Smutny dwudziestojednoletni karawan	A trojer-karawan fun ejnuncwancik jor	*Żałobny kondukt dwudziestu jeden lat*
z urodzinowymi świeczkami	mit jorcajtlicht	*ze świecami pamięci*
przejechał przez moje życie.	durch majn lebn mich baglejt.	*towarzyszy mi w drodze przez życie.*
Ja – żyjący skrawek martwego narodu,	Ich – a lebediker szpliter fun majn tojtn folk,	*Ja – żywy odprysk martwego narodu,*
mech płonący[51].	a brenendiker dorn[52].	*płonący krzew*[53].

[przekład filologiczny M.R.]

[51] Rajzman, „Tak ciągnie się dalej opowieść". Tłum. Konrad Wojtyła. *Mech płonący*: 112.
[52] Rajzman, „Azoj szojn cit zich di megile wajter". *Di szprach fun dajne ojgn*: 45.
[53] Zob. też Rajzman, „I tak historia toczy się dalej". *Nie nad brzegami Babilonu*: 155.

Dokładne porównanie pozwala zauważyć liczne odstępstwa semantyczne w przekładzie w stosunku do wersji oryginalnej. I tak np. oryginalne „nie zostanie na nią puste miejsce" (bo wciąż się powtarza, jest bez końca) zostaje przetłumaczone jako „puste miejsce w niej [opowieści] p o z o s t a n i e" (podkr. M.R.). Pytanie, co oznacza cała ta fraza? Albo w innym miejscu oryginalne „wiatr w polu zbiera niedokończone myśli mojego brata" pojawia się jako spolszczone „wiatr zbiera z pola mojego brata z ł e myśli niepomyślane" (podkr. M.R.). Dlaczego złe? Każde z tych odstępstw wnosi poważną zmianę, zakłócając odbiór. To jednak nic w porównaniu z – by tak rzec – błędami kardynalnymi, które wypaczają sens utworu, a także odrywają go od żydowskiego kontekstu. W przekładzie czytamy: „jakiś bóg rozproszył dym z naszych ofiar na ich miejsca straceń", natomiast obecna w oryginale fraza – „któryż bóg zechciał przyjąć (dosł. „dozwolił", „ dopuścił" – „hot bawilikt") dym moich ofiar zabitych na jego ołtarzu" – jasno sugeruje pretensje ocalałego do Stwórcy, który milczał w czasie Zagłady. W wersji polskiej „mizbejech", czyli ołtarz ofiarny, staje się „miejscem straceń", przez co znika ironia tak istotna w tym fragmencie. W końcówce wiersza, gdzie mowa jest o „kondukcie" / „karawanie żałobnym", tłumacze posłużyli się trochę niezręcznym określeniem „dwudziestojednoletni smutny karawan" (zamiast „karawan dwudziestu jeden lat"), które narzuca czytelnikowi wizję starego (dwudziestojednoletniego) pojazdu używanego w czasie pogrzebów. Ale już nie wiadomo, dlaczego ten pojazd miałby być smutny.

Jednak najbardziej niepokoją dwa błędy, które w sposób zasadniczy deformują sensy wypływające wprost z judaizmu. I tak oryginalny „jorcajtlicht", czyli świece zapalane w rocznicę czyjejś śmierci, zostały zamienione przez tłumaczy w „świeczki urodzinowe" (sic!). Zamiana ta przydaje nieco groteskowego zabarwienia obrazowi w tym fragmencie – oto przez życie poety przemyka stary, dwudziestojednoletni pojazd zwany karawanem, smutny, ale za to ze świeczkami urodzinowymi… Z kolei w ostatnim wersie oryginału pojawia się ważny dla judaizmu symbol – „płonący krzew", który staje się w przekładzie, a także, co gorsza, w tytule całego tomiku – „mchem płonącym"… Jak się jednak okazuje, koncept „płonącego mchu" pozostaje w jakiejś korespondencji z pewnym aspektem biblijnego krzewu gorejącego, który płonął, a się nie spalał. Wyjaśnia to w swoim artykule P. Krupiński, tak komentując metaforę, przy pomocy której „przetłumaczony" Rajzman określa podmiot swojej twórczości:

> Gdyby na moment przyjrzeć się tytułowej formule, wyeksponować jej… botaniczne sensy, mogłoby się okazać, że Rajzman, który zapewne nie raz przemierzał rozległe wołyńskie lasy i torfowiska, zawarł w niej istotną (auto)obserwację. Mech nie pali się otwartym ogniem. Niczym ból tli się wewnętrznie, w sposób nieprzerwany, z pewnością umożliwiający życie, ale nie zapomnienie.
>
> (Krupiński: 210)

Palące wyrzuty sumienia, tlący się ból pamięci – to by się zgadzało, co jednak zrobić z pominięciem kontekstu religijnego? Obraz płonącego krzewu, jak już wcześniej wspominałam, to jeden z ważniejszych symboli religijnych w literaturze Zagłady, ilustrujący głębokie przekonanie ocalałych, że to nie Bóg jest święty, lecz naród, który został uświęcony poprzez swoją niewinną śmierć.

Uwagi końcowe

Dokonany powyżej przegląd pozwala wyodrębnić kilka rodzajów przeinaczeń w przekładanych utworach, w efekcie których czasami obecność tłumacza jest w nich dużo mocniej zaznaczona niż obecność samego autora. Pierwsze z nich – i najmniej groźne – to oderwanie tekstu od realiów historycznych epoki, z którą utwór był związany („Miano człowiek", „Zasadziłem drzewo", [„Pamięci bohaterów getta warszawskiego"]). Zabieg taki sam w sobie nie jest naganny, jednak warto podkreślić, że niekiedy może prowadzić do nieetycznych uproszczeń i zubażania wiedzy na temat toczących się w danej epoce dyskursów dotyczących spraw ważnych z ludzkiego punktu widzenia. O czymś takim można mówić w przypadku wiersza, który w oryginale nosi tytuł „Pamięci bohaterów getta warszawskiego". Uniwersalizacja, do której w nim doszło na skutek błędnego odczytania czy też świadomych zabiegów, prowadzi do zacierania śladów po instrumentalnym użyciu tematu Zagłady w epoce socrealizmu. Z punktu widzenia współczesnego czytelnika informacja o tym, jak komuniści sterowali pamięcią o Holokauście, może być mało ważna, jednak powinniśmy mieć na względzie fakt, że dla ocalałych zjawisko to było sprawą niezwykle drażliwą, by nie rzec – przykrą. Tym bardziej, że wpisuje się ono we wciąż żywą narrację, która „niegodnej" bierności mas żydowskich, idących na śmierć „jak owce

na rzeź", przeciwstawia godność i wielkość bohaterskiej śmierci powstańców warszawskiego getta[54].

Drugim rodzajem zmian są te, które prowadzą do ideologizacji przekładu, jak ma to miejsce w utworze „Mój żydowski język". Wykreowana w nim wizja języka jidysz odsyła czytelnika wprost ku martyrologicznej jego interpretacji, wiążąc go jako język ofiar Zagłady z pojęciami traumy, straty i żałoby, tym samym wykluczając inne jego użycie. I chociaż taka interpretacja jest obecna zwłaszcza w żydowskim dyskursie tużpowojennym (np. Mark: 48–49), współcześni twórcy jidyszowi i badacze tego języka sprzeciwiają się ograniczaniu dyskursu o kulturze jidysz jedynie to wymiaru Zagłady.

I wreszcie trzeci, najbardziej niepokojący rodzaj zaobserwowanych zmian – oderwanie przekładanych treści od kontekstu judaistycznego, w jakim utwory Rajzmana są bardzo mocno osadzone („Zgaszone światło", „Nie ja", „Tyle życia wokół", „Tak ciągnie się dalej opowieść"). I nie chodzi tutaj tylko o zachowanie pewnej egzotyki, lecz o samo jądro kultury żydowskiej – judaizm i polemikę żydowskiego twórcy z jego pryncypiami. Zbuntowany Rajzman prowadzi nieustanny dialog z grzesznym Bogiem-Żydem, wypowiada mu posłuszeństwo, a nawet dokonuje swoistego „przewrotu kopernikańskiego" w świecie tradycyjnych wartości religijnych, detronizując Stwórcę, a świętym ogłaszając Jego ofiarę – człowieka.

Przekłady artystyczne opublikowane w drugie części *Mchu płonącego* powstały w wyniku współpracy poetów nieznających jidysz z autorami tłumaczeń filologicznych, w założeniu osobami kompetentnymi językowo i kulturowo. Można więc przypuszczać, że odnotowane błędy pojawiły się przede wszystkim z powodu niezrozumienia lub zlekceważenia wieloznaczności szczegółów oryginału przez native speakerów, ale być może także z powodu nieprzekazania profesjonalnym twórcom pełnej informacji o kontekście powstania tego czy innego utworu, która pozwoliłaby inaczej odczytać jego przesłanie. Wydaje się jednak – i to chciałabym szczególnie podkreślić – że rola profesjonalnego poety nie może ograniczać się „tylko" do nadania artystycznego kształtu przedłożonym treściom. Ostateczny kształt wiersza powinien być efektem pogłębionej lektury

[54] Na temat komunistycznego manipulowania pamięcią o Zagładzie w literaturze jidysz, prowadzącego do podtrzymywania pamięci bohaterów w obliczu celowo narzucanej „niepamięci" słabych, zob. Ruta, 2012: 33–122.

zarówno całej twórczości jego autora, jak i szeroko pojętego kontekstu, w jakim przyszło mu żyć i tworzyć. Przekład zapośredniczony nie musi oznaczać klęski twórcy w obcym języku, czego przykładem może być choćby piękne tłumaczenie *Pieśni o zamordowanym żydowskim narodzie* Icchoka Kacenelsona, dokonane przez Jerzego Ficowskiego z pomocą Jana Leńskiego (por. Pawelec, Sitarz: 84–96) czy wiele wierszy samego Rajzmana. Dzisiaj, kiedy zabrakło nie tylko samego autora, ale i innych poetów-tłumaczy zanurzonych w języku i kulturze jidysz, kiedy praktycznie nie istnieje już środowisko posługujące się tym językiem na co dzień, tym bardziej należy dbać o to, by przekazywane dziedzictwo nie ulegało deformacji, a straty w tłumaczeniu były jak najmniejsze. To, jak się wydaje, w dużej mierze również kwestia etyczna.

Bibliografia podmiotowa

Antologia poezji żydowskiej. Wybór, noty i przypisy Salomon Łastik. Red. i słowo wstępne Arnold Słucki. Warszawa: PIW, 1983.

Rajzman, Eliasz. *Alejn mit zich*. Warsze: Idisz Buch, 1959.

------. *Było kiedyś miasteczko*. Tłum. Katarzyna Suchodolska. Szczecin: Książnica Pomorska, 2000.

------. *Ch'hob farflanct a bojm.* Warsze: Idisz Buch, 1953.

------. *Di szprach fun dajne ojgn*. Warsze: Idisz Buch, 1967.

------. *Felder grinen*. Warsze: Idisz Buch, 1950.

------. *Ich hob zich ojsgetrojmt a zun.* Warsze: Idisz Buch, 1963.

------. *Jesienne drzewo*. Tłum. Jadwiga Adler i in. Szczecin: nadbitka *Rocznika Kultury i Sztuki* oraz *Szczecina literackiego*, 1966.

------. *Mech płonący*. Red. Bogdan Twardochleb. Tłum. Stanisław Wit Wiliński i in. Szczecin: TSKŻ, 2015.

------. *Modlitwa wilka*. Wybór Katarzyna Suchodolska. Tłum. Jadwiga Adler i in. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1979.

------. *Spalony gołąb*. Tłum. i wstęp Arnold Słucki. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1967.

------. *Widerklangen.* Warsze: Idisz Buch, 1974.

Bibliografia przedmiotowa

Dynak, Władysław, Mieczysław Inglot. „Ojczyzna dla wszystkich – ojczyzna dla każdego. Obraz Polski w świetlicowych szkolnych i harcerskich zbiorkach utworów poetyckich". *Prace Literackie* 41 (2002): 195–231.

Judek, Cecylia. „25 rocznica śmierci Eliasza Rajzmana". *Bibliotekarz Zachodniopomorski* 1 (2000): 54–62.

------. „Eliasz Rajzman – żydowski poeta ze Szczecina". *Kronika Szczecina* 28 (2009): 189–201.

Krupiński, Piotr. „Tęcza, która stanęła w płomieniach". *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty* 1–2 (2014): 206–217. http://dx.doi.org/10.12775/AE.2014.015.

Liskowacka, Jolanta. „Eliasz i Katarzyna, czyli »Bóg czuwa nad sierotami«". *Bibliotekarz Zachodniopomorski* 2–3 (2000): 26–32.

Literatura żydowska 1946–1992. Bibliografia w wyborze. Oprac. Grażyna Chłodnicka. Koszalin: Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Joachima Lelewela, 1993.

Mark, Ber. „Ejn jidisze literatur". *Idisze szriftn. Literarisz zamlbuch*. Red. Leo Finkelsztejn. Lodż: Farejn fun Jidisze Literatn un Żurnalistn in Pojln, 1946. 48–49.

Nalewajko-Kulikov, Joanna, Magdalena Ruta. „Kultura jidysz po II wojnie światowej". *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–2010*. Red. Feliks Tych, Monika Adamczyk-Garbowska. Lublin: Wydawnictwo UMCS, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, 2011. 283–303.

Nie nad brzegami Babilonu. Antologia literatury jidysz w powojennej Polsce / Niszt baj di tajchn fun Bowl. Antologie fun der jidiszer literatur in nochmilchomedikn Pojln. Red., wybór i tłum. Magdalena Ruta. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2012.

Nowe życie? Antologia literatury jidysz w powojennej Łodzi (1945–1949). Red. Magdalena Ruta. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018.

Pawelec, Andrzej, Magdalena Sitarz. „Dos lid funem ojsgehargetn jidiszn folk Jicchoka Kacenelsona – po polsku". *Przekładaniec* 32 (2016): 84–96. doi:10.4467/16891864PC.16.005.6545. www.ejournals.eu/Przekladaniec.

Prokop-Janiec, Eugenia. „Literatura jidysz w publikacjach polskich okresu PRL". *Nusech Pojln. Studia z dziejów kultury jidysz w powojennej Polsce*. Red. Magdalena Ruta. Kraków: Austeria, 2012. 307–327.

„Rezolucja w sprawie literatury". *Zjazd Żydowskiego Towarzystwa Kultury w Polsce. Wrocław 14–16 października 1949*. Warszawa: Idisz Buch, 1959. 212–215.

Ruta, Magdalena. *Bez Żydów? Literatura jidysz w PRL o Zagładzie, Polsce i komunizmie*. Kraków: Austeria, 2012.

Shandler, Jeffrey. *Adventures in Yiddishland. Postvernacular Language and Culture*. Oakland: University of California Press, 2008.

Żółkiewska, Agnieszka. *Zerwana przeszłość. Powojennej środowisko żydowskiej inteligencji twórczej. Pomoc materialna i organizacyjna ze strony CKŻP*. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, 2017.

(Not)Present in Translation – (Not)Present in Memory. On the Latest Polish Translations of the Poetry of Elias Rajzman, a Yiddish Poet from Szczecin

Summary

The article discusses Polish translations of Yiddish poetry written by Eliasz Rajzman, Jewish writer who was living in postwar Szczecin. His literary output was presented to the Polish readers as early as in the 1960s by translators who either knew Yiddish language or cooperated with the autor in the process of the relay translation. Magdalena Ruta focuses on the latest collection of Rajzman's poems in order to show some misunderstandings and communication falsifications (at linguistic, historical, cultural, religious levels) which are the result of an relay translation made by two persons: a native speaker who prepares so called philological translation, and a professional poet, who – not knowing the original language of a poem – works on its final version in the target language. Due to the special status of the Yiddish whose nearly all users died in the Holocaust, there is a moral obligation to translate Yiddish literature with special care and diligence in terms of language, history and culture.

Keywords: comparative literature, translation, Polish literature, Yiddish literature, Elias Rajzman, Holocaust, relay translation

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, przekład, literatura polska, literatura jidysz, Eliasz Rajzman, Zagłada, przekład zapośredniczony

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-11

Tomasz Nierychły
ORCID 0000-0002-4375-2988

Domysły na temat jednej biografii. *Dzień dobry, mistrzu* Armanda Lanoux

Jak potwierdzić domysł […]? Jedyny sposób to sprawdzenie domysłu z tekstem jako spójną całością
(Eco: 73)

Fałszywa interpretacja może być właśnie tą, która umożliwi późniejszą słuszną interpretację
(Lanoux, 1957: 593)

Domniemania wstępne

Dłuższe obcowanie z tekstem, o ile ten stawia więcej pytań niż udziela odpowiedzi, sprawia, że weryfikuje się coraz to nowe jego obszary, kolejne jego możliwości interpretacyjne, uginające się pod naporem pytań. W poniższej pracy chciałbym zaproponować domysły co do kilku nieoczywistych fragmentów *Dzień dobry, mistrzu* Armanda Lanoux.

Umberto Eco formułuje w taki sposób swoją myśl w *Interpretacji i nadinterpretacji*: „Jak potwierdzić domysł dotyczący *intentio operis*?" (Eco: 73), ponieważ pyta, właśnie, o *intentio operis*. Kwestia, która będzie mnie interesować, to raczej *intentio interpris* (zamiar tłumaczki), jednak pytanie postawione przez włoskiego semiologa oraz udzielona przez niego odpowiedź stanowią dobre narzędzie interpretacyjne, mające swoje zastosowanie w weryfikacji domysłów.

Szkic ten jest raczej próbą zadania kolejnych pytań, które zrodziły się podczas lektury biografii Zoli autorstwa Lanoux w tłumaczeniu Hanny Szumańskiej-Grossowej i jedynie do pozostania taką próbą pytań/próbą domysłów pretenduje.

Na strukturę tekstu będą składać się dwa domysły interpretacyjne; będą się wzajemnie wykluczać, chociaż mam świadomość dopowiedzenia Eco, że „każda interpretacja pewnego fragmentu tekstu może być przyjęta, jeżeli zyska potwierdzenie w innym fragmencie, i musi zostać odrzucona, jeżeli inny fragment jej przeczy" (Eco: 73). Mimo uwagi Eco o odrzuceniu obu domysłów, skoro jeden znosi drugi, a drugi znosi pierwszy, zamieszczam je w poniższym tekście z racji tego, że znoszące się wzajemnie domysły interpretacyjne to „zaniechania" tak samego Lanoux, jak i Szumańskiej-Grossowej. *Intentio auctoris* (Lanoux) i *intentio interpris* (Szumańska-Grossowa) przynależą do dwóch porządków i z racji tej przynależności komplikują odczytanie biografii Emila Zoli w sposób jednoznaczny. Stanie wobec siebie okoniem okazuje się (nie)możliwe. I temu uwikłaniu w pewne przed-tekstowe subtelności chciałbym się przyjrzeć.

Domysł pierwszy będzie bazował na samym tłumaczeniu Hanny Szumańskiej-Grossowej: propozycji polskiego tytułu i konsekwencji interpretacyjnych, jakie pociąga za sobą takie, a nie inne jego tłumaczenie na język polski.

Domysł drugi będzie poszerzeniem o przejrzenie oryginału pod kątem pytań, które zrodził domysł pierwszy (przede wszystkim – co może umknąć nieuważnemu czytelnikowi – pytania wyrastającego z fragmentu „wstępu"[1]: „Na koniec, współżyjąc z tym człowiekiem przez przeszło dwa lata, autor poznał go dobrze i pokochał" [Lanoux, 1957: 8]).

[1] Celowo nie zapisuję kursywą słowa „wstęp" jako nazwy gatunkowej, jako że oryginał jest jej pozbawiony. W części poświęconej domysłowi drugiemu rozszerzę tę kwestię o pewne propozycje interpretacyjne.

Domysł pierwszy. Tłumaczka autorką *Wstępu*

> Na czym polegałaby natomiast tekstualność biografii? Przede wszystkim na tym, że do biografii (czyjegoś przeżywanego życia) […] dostęp mamy tylko poprzez jej tekstualne zmediatyzowanie.
>
> (Rzepczyński: 174)

> Biografia to karkołomne przedsięwzięcie: skrzyżowanie historii i powieści, gatunków sobie wrogich. Bo historia przez walory powieściowe traci swą naukową ścisłość, a z kolei ścisła wierność prawdziwym szczegółom zabija życie.
> Autor wybrał życie.
>
> (Lanoux, 1957: 7)

Zderzenie powyższych dwóch cytatów, które różni 50 lat – 50 lat badań nad zjawiskiem, jakim jest biografistyka – jest mniej spektakularne niż początkowo można by sądzić. Sławomir Rzepczyński postuluje nową (należy dodać: w jego odczuciu) strategię pisarstwa biograficznego, którym miałaby być tekstualność biografii, jedyny moment dostępu do czyjegoś życia. Hanna Szumańska-Grossowa we *Wstępie* do *Dzień dobry, mistrzu* Armanda Lanoux ma świadomość „karkołomności" takiej strategii, gdyż – jak stwierdza – „ścisła wierność prawdziwym szczegółom zabija życie" (Lanoux, 1957: 7). Medium, jakim ma być tekst – afektywny, od-twórczy, drobiazgowy czy do-powiadający – jest, w pewnym sensie, odkryciem żadnym, chociaż odkryciem wyjątkowym. Zwrócenie uwagi na tekst i to, co się z nim dzieje w trakcie pisania (czyli: interpretacji), dalej – czytania, dalej – interpretacji, to kwestia innego porządku (nie autora, a badacza). I na ten porządek wskazuje Hanna Szumańska-Grossowa we *Wstępie* do biografii Emila Zoli. Jeżeli przez tekstualność powraca pytanie o czyjeś życie, przez dopowiedzenie tłumaczki i Zoli, i Lanoux powraca pytanie kolejne: jaka może być biografia?

Tu – muszę przyznać się do pewnego milczącego założenia, które postaram się w dalszej części rozwinąć – nie mam pewności[2], kto jest autorem *Wstępu* do

[2] Autorstwo *Wstępu* czy też „wstępu" do biografii Zoli zostanie raz jeszcze poruszone (i sproblematyzowane) w domyśle drugim. Nie oznacza to jednak, że autorstwo cytowanego w większości polskiego tłumaczenia wyjaśni się. Przeciwnie: pojawią się kolejne wątpliwości.

biografii Emila Zoli. Nie ma podpisu, jest tylko garść rzetelnych informacji, które pozwalają „tropić" Szumańską-Grossową jako autorkę tegoż *Wstępu*.

Pozwolę je sobie wymienić, przytaczając większość *Wstępu:*

> Biografia to karkołomne przedsięwzięcie. Skrzyżowanie historii i powieści, gatunków sobie wrogich. Bo historia poprzez walory powieściowe traci swą naukową ścisłość, a z kolei ścisła wierność prawdziwym szczegółom zabija życie. Ale na tym właśnie polega urok: każda próba odtworzenia życia na papierze jest przedsięwzięciem karkołomnym.
> Autor wybrał życie. Czytał i czytał pisarza, który mnóstwo napisał i o którym mnóstwo napisano. Troska o oddanie wzruszającej codzienności jego bohatera sprawiła, że rzadko mógł się powoływać na źródła. Bardzo mu przykro… ale nic na to nie może poradzić.
> Starał się jak najczęściej pokazywać swego bohatera „w działaniu", w życiu, opierając się na jego dziele, na świadectwach i dokumentach, zapuszczając się niekiedy, możliwie najrzadziej, w rejony nie tyle pewności, ile prawdopodobieństwa. Ale nie robi się portretu tak, jak mniemał Rousseau-celnik, przenosząc na płótno pomiary twarzy Apollinaire'a. Autor kazał mówić swemu bohaterowi, jakby ten powieściopisarz był tylko postacią powieści. Ale trzeba mu, sądzę, sprawiedliwie przyznać jedno: że nigdy nie robił tego lekkomyślnie. Kiedy Zola mówi, niektóre zdania są ujęte w cudzysłowy. Te zdania zostały naprawdę powiedziane albo napisane przez Zolę.
> Na koniec, współżyjąc z tym człowiekiem przez przeszło dwa lata, autor poznał go dobrze i pokochał. Na swój sposób na pewno. Fanatycy zarzucają mu nadmierną poufałość. W wielu scenach opis jest przeszarżowany, a szczególnie tam, gdzie mowa o Drugim Cesarstwie, o reżimie Mac-Mahona, o sprawie Dreyfusa. Te okresy, oglądane z oddalenia czasu, zarazem idealizatora i szydercy, mają dziś dla nas wiele cech z pantomimy, z brukowej powieści, z baletu-buffo, i coś z sądowego protokołu. Proszę nie wyciągać stąd wniosku, że autor gardzi tamtą epoką z wyżyn swojej własnej: czy można potępić jakąkolwiek epokę w imieniu naszej?
>
> (Lanoux, 1957: 7–8)

Dziwny to *Wstęp*, jeżeli traktować go jako „wstęp" do biografii Zoli. Słowo przed-wstępne? Raczej wstępna biografia Armanda Lanoux, przygotowująca do tekstu właściwego. Jest mi trudno ocenić, czy – jako czytelnik – mogę przypisać

Na potrzeby domysłu pierwszego zakładam – i do tego założenia przyznaję się z pełną świadomością – że przy pierwszej lekturze *Dzień dobry, mistrzu* autorstwo przypisałem Hannie Szumańskiej-Grossowej. O przyczynie tej „pomyłki" i jej konsekwencjach będzie mowa w domyśle drugim.

te słowa Hannie Szumańskiej-Grossowej. Ale przeczucie każe mi właśnie w ten sposób myśleć. Jeżeli biografia może być rozumiana jako tekstualny zapis tropów czyjegoś życia, stosując tę samą zasadę: zasadę tropów, intuicja (czytelnika, a nie badacza) podpowiada, kto jest autorem *Wstępu*. Aby wyjaśnić własne przeczucia, należy skonfrontować ze sobą początek i koniec; nie myślę o początku i końcu biografii, lecz o czymś wcześniejszym – wyborze tłumaczenia tytułu na język polski oraz słów Armanda Lanoux, które umieszczone są poza tekstem właściwym.

Początek. *Bonjour, Monsieur Zola*: tak brzmi tytuł oryginału. Hanna Szumańska-Grossowa zaproponowała: *Dzień dobry, mistrzu*; pozostawiła „bonjour" (dzień dobry), a resztę przekształciła. Z punktu widzenia translacji tytułu jest to co najmniej zjawisko frapujące. Zaskakuje o tyle, że, jeżeli tłumacz/tłumaczka decyduje się na odejście od oryginalnego tytułu, motywacje są przeróżne: od większej „czytelności" „nowego" tytułu, przez „interpretację" (na poziomie tytułu już wyrażoną), na braku wyczucia translatorskiego skończywszy.

W tym jednak wypadku dochodzi jeszcze inna droga, którą chciałbym zaproponować. Gest tłumaczki to gest „tłumaczki". Albo: tłumacz jako „tłumacz". I *vice-versa:* „tłumacz" jako tłumacz. Już wyjaśniam, co rozumiem przez tę semantyczną grę.

Hannie Szumańskiej-Grossowej było tak samo blisko do Emila Zoli, jak i do Armanda Lanoux. Tłumaczyła jednego i drugiego (Zolę częściej)[3]. Początkowo myślałem, że formuła: tłumacz jako biograf i biograf jako tłumacz jest wystarczająca, jednak dopiero moment, gdy pola semantyczne słów zaczynają się na siebie nakładać, przenikać, sprawił, że zamysł translatorski Szumańskiej-Grossowej zarówno wyjaśnia, jak i sprawia kłopot (nie tylko interpretacyjny). Doprecyzuję: Hanna Szumańska-Grossowa jako tłumaczka Zoli i Lanoux. Lanoux jako biograf (tłumacz życia) Zoli i wreszcie – Hanna Szumańska-Grossowa w roli tłumaczki życia (czy też biografki) Armanda Lanoux, który podjął się trudu napisania biografii pozbawionej emocjonalnej odległości: w końcu, jak się można dowiedzieć ze *Wstępu*, napisał biografię Zoli, czyli: swego mistrza.

Strategia tłumaczenia oryginalnego tytułu przez Szumańską-Grossową zaskakuje; tłumaczka pozbawia, z pełną świadomością, rozpoznawalnego desygnatu, jakim jest słowo „Zola", zastępując je słowem „mistrz", które, owszem,

[3] W tłumaczeniu Hanny Szumańskiej-Grossowej ukazały się następujące tytuły: *Podbój miasta Plassans* (1950), *Dzieło* (1959), *Rzym* (1959).

jest czytelne, lecz nie komunikuje, o kim Lanoux będzie pisał biografię. Subtelna gra prowadzona przez tłumaczkę z polskim czytelnikiem może dziwić. Ale może też wprawić w zachwyt, kiedy pomyśli się, że przy, można by rzec, „kosmetycznej" zamianie słów w tytule, Szumańska-Grossowa osiąga interesujący efekt – prostym zabiegiem wskazuje na postać Armanda Lanoux (nie tylko jako biografa Zoli, ale, to należy podkreślić, jako człowieka zafascynowanego Zolą, dla którego Zola był właśnie m i s t r z e m).

Zatrzymanie się w tym miejscu byłoby, w najlepszym wypadku, uproszczeniem problemu, dlatego należy spojrzeć na obrzeża biografii, gdzie już nie tłumaczka, a Armand Lanoux opowiada o przedsięwzięciu, jakim było napisanie biografii Emila Zoli.

> Kiedy pisarz napisze słowo: „Koniec", po ostatnim zdaniu powieści, ma spokojne sumienie. Partia, wygrana czy przegrana, została rozegrana, właśnie do końca. Nie tak się rzeczy mają z biografią, ku rozpaczy pisarza, który się zdecydował na to ryzykowne przedsięwzięcie. Czuje, że na pewno obciążył książkę omyłkami, nieporozumieniami, błędami, i w szczegółach, i w syntezach. Nie może się zdecydować na rozstanie się z nią. Ale trzeba kiedyś skończyć. Bo ta publikacja jest dokumentem i, według powiedzenia Keyserlinga, właśnie błędy i niedostatki okazują się często płodne. Fałszywa interpretacja może być właśnie tą, która umożliwi późniejszą słuszną interpretację. Biografia wymaga swego rodzaju współpracy czytelnika i autora. Taka jest reguła gry. Trudno mi zdecydować się na wypuszczenie w świat *Pana Emila*. I dlatego właśnie proszę ostatnich żyjących świadków opisanych wydarzeń, krytyków i czytelników: niech nie wpadają w irytację z powodu błędów, jakie na pewno znajdą się w tej książce, ale niech mi je zasygnalizują, niech mi powiedzą, czegom nie uwzględnił spośród tony przerzuconych dokumentów. Nie proszę o pobłażliwość, przeciwnie, proszę o jak najtrzeźwiejszą surowość. W ten sposób portrecista chce oddać najwyższy hołd swemu modelowi, wciąż żywemu.
>
> A.L.
> (Lanoux, 1957: 593)

To, jak komentuje pisarstwo biograficzne Armand Lanoux, ujmuje.

Mamy więc słowa tłumaczki (Hanna Szumańska-Grossowa) dopełnione wyznaniem „tłumacza" życia Zoli. Są to słowa komplementarne względem siebie; budują most nad biografią autora *Dzieła* podwójnym gestem: Lanoux „narzucający" interpretację biografii Zoli i Szumańska-Grossowa „narzucająca" interpretację (lub – przenosząca jej akcenty) biografii Zoli pióra Lanoux.

Strategia tłumaczki i strategia biografa są podyktowane podobną wrażliwością na kwestię interpretacji (tłumaczenia). Zarówno Szumańska-Grossowa, jak i Lanoux pytają o granicę tłumaczenia (tekstu), a przecież tekstualność jest przedłużeniem czyjegoś życia.

Dzień dobry, mistrzu to przedziwne miejsce spotkania trzech osób: Emila Zoli, Armanda Lanoux i Hanny Szumańskiej-Grossowej; miejsce, w którym krzyżuje się nie jedna biografia. Krzyżują się biografie trzy. Z tego to właśnie powodu podejrzewam, do kogo należy *Wstęp*.

Przypomnę: „Autor wybrał życie" (Lanoux, 1957: 7).

Nie: czyjeś życie, a: życie, mimo że dalej czytamy:

> Czytał i czytał pisarza, który mnóstwo napisał i o którym mnóstwo napisano.
>
> (Lanoux, 1957: 7)

I chociaż Armand Lanoux wybrał życie, wybrał także strategię pisania o Zoli, pisarzu, „który mnóstwo napisał" (Lanoux 1957: 7). Strategia ta polegała na tym, że zdecydował się opisać Zolę jak bohatera powieści; jego życie utekstualnić, by dzięki temu pozwolić na życie pisarza nie tylko na kartach własnych książek, ale w książce-biografii, której bohaterem jest Zola, a narratorem tegoż życia jest Armand Lanoux. Zważywszy na fakt, że *Dzień dobry, mistrzu* powstało w 1954 roku, historia życia Zoli pióra Lanoux, tchnęła świeżością, nowatorskim podejściem do tego gatunku. Czytając *Dzień dobry, mistrzu* nie mamy poczucia czytania biografii, z ducha zmierzającej w stronę zapisów raczej historycznych niż literackich.

Czy należałoby traktować tę biografię jako powieść o Zoli, a może to reportaż biograficzny? Są to pytania, na które nie ma łatwych odpowiedzi: określając gatunkowo (ściśle gatunkowo) tekst Lanoux, za każdym razem traciłby on coś ze swojej trudnej wyjątkowości. Wyjątkowość tej biografii polega nie na precyzyjnych definicjach, a na na pytaniach, które rodzą się w trakcie uważnego czytania. Część pytań – obok (ale przecież istotnych) – już padła. Kolejnym pytaniem, nasuwającym się podczas czytania, jest pytanie o rolę Armanda Lanoux jako osoby, która wkładała w usta Zoli albo jego słowa, albo słowa wyobrażone (pamiętając o zastrzeżeniach, które w dopisku na stronie 593 umieścił sam autor).

Przecież mogła istnieć realna groźba zbytniego zrośnięcia się piszącego z opisywanym. I o to niebezpieczeństwo także pytam.

Translacja tytułu, dokonana przez Hannę Szumańską-Grossową, ma w sobie coś podwójnego: wskazuje z jednej strony na Lanoux jako osobę, o której nie należy zapominać przy czytaniu *Dzień dobry, mistrzu*, z drugiej zaś strony raz jeszcze wskazuje na Lanoux jako osobę zrastającą się z Zolą (mistrzem).

Mistrzostwo tłumaczenia tytułu kryje się w słowie „mistrz". Szumańska-Grossowa sproblematyzowała „mistrzostwo" Zoli, stawiając naprzeciw siebie dwie możliwości: afektywną (Lanoux piszący o Zoli) i niebezpieczną (Lanoux piszący o Zoli). Zaszczepienie podstawowej wątpliwości (co do intencji tekstu) udało się tłumaczce znakomicie. Sygnał, który dała w tłumaczeniu, sygnał-ostrzeżenie, sygnał-zastrzeżenie, pozwolił na nieoczywistą grę tłumaczki z Lanoux oraz Zolą. Występując jako negocjatorka między mistrzem i uczniem, Szumańska-Grossowa zdecydowała się na krok, o którym wspomniałem, jednak raz jeszcze warto go przywołać: ingerencja w tytuł, mimo utraty rozpoznawalnego desygnatu, była świadomym gestem tłumaczki, komentarzem „do" biografii. Pytanie o zasadność tego komentarza jest pytaniem dużej wagi: jaka jest rola tłumacza w sposobie oddania „właściwości" danego tekstu kultury.

Z tej konkretnej korekty wyłania się portret tłumaczki krytycznej, uważnej, interweniującej, tłumaczki, która na moment wyziera z tłumaczonego tekstu, o ile wymaga tego sytuacja. Tłumaczka biografii Zoli Armanda Lanoux to tłumaczka biografii Armanda Lanoux. Kilka rozwiązań formalnych – całe dwa (!) – zdecydowały o klasie Hanny Szumańskiej-Grossowej jako tłumaczki.

Errata tytułowa.

Errata biograficzna.

Szumańska-Grossowa wiedziała, że podejmując się tłumaczenia *Dzień dobry, mistrzu*, rozpoczyna próbę(wy)tłumaczenia nie jednej, a dwóch biografii. Tłumaczkę jako „tłumaczkę" starałem się nieśmiało dopowiedzieć teraz.

Domysł drugi. Biograf autorem „wstępu"

Jeżeli wcześniejsze dwa rozwiązania formalne zadecydowały o klasie Hanny Szumańskiej-Grossowej jako tłumaczki, trzy kolejne mają pokazać tłumaczkę w świetle innym – interwencyjnym – które zanieczyściło polską recepcję biografii

Emila Zoli. Raz jeszcze odnosić się będę do „wstępu" i incipitowego *Posłowia* Armanda Lanoux. Trzecim fragmentem będzie dedykacja Lanoux poświęcona Jakubowi Robichonowi.

W polskim wydaniu z 1957 roku w tłumaczeniu Hanny Szumańskiej-Grossowej widnieje nazwa gatunkowa: „wstęp" (Lanoux, 1957: 7), której oryginał z 1954 roku, będący podstawą do tegoż tłumaczenia, nie posiada (Lanoux, 1954: 9). Zainteresowanie tym, co znajduje się w oryginale, wynikało z rzeczy błahej: przypisując autorstwo „wstępu" tłumaczce, założyłem, że dopowiada kontekst biograficzny życia Lanoux, aby czytelnik miał świadomość, że dla Lanoux Zola był mistrzem, wzorem. Problem pojawił się, gdy raz jeszcze czytałem „wstęp": „Na koniec, współżyjąc z tym człowiekiem przez przeszło dwa lata, autor poznał go dobrze i pokochał" (Lanoux, 1957: 8). Ponadto, pamiętając o prośbie autora skierowanej do czytelników, krytyków z *Posłowia* o krytycznym przeczytaniu biografii Zoli jego autorstwa, spojrzałem na daty narodzin i śmierci zarówno Zoli, jak i Lanoux.

Emil Zola żył w latach 1840–1902. Armand Lanoux natomiast w latach 1913–1983. Czyżby tłumaczka pozwoliła sobie na skrót myślowy bądź podała błędną informację? Do drugiej możliwości należało podejść z badawczą rezerwą. Co do pierwszej możliwości, należało sprawdzić, czy istnieją „podpowiedzi" w wydaniu z 1954 roku. Jak już wcześniej wspomniałem, ten sam *Wstęp*, tyle że bez słowa „wstęp", widniał w wydaniu z 1954 roku. I jest to, przynajmniej, niemała ingerencja w zamysł autora. *Słownik terminów literackich* z 1998 roku podaje następującą definicję hasła „wstęp":

> początkowa część wypowiedzi, wprowadzająca w podejmowany temat i służąca nawiązaniu kontaktu z odbiorcą; w tekście drukowanym – wyodrębniona graficznie początkowa część, będąca wprowadzeniem w jego treść, informująca o problemach, którymi autor pragnie się zająć, oraz o metodach i pojęciach, którymi ma zamiar posłużyć się w swoich dociekaniach [...]. Oprócz wstępów autorskich wstęp napisany przez wydawcę lub badacza-specjalistę występuje również jako element edytorskiego wyposażenia w wydaniu naukowo-dydaktycznym lub wydaniu popularnym.
>
> (*Słownik terminów literackich*, hasło: wstęp)

Posługując się tą definicją, Hanna Szumańska-Grossowa, dodając słowo „wstęp" do polskiego wydania, przesunęła akcent z „wprowadzenia w jego [biografii Zoli – dop. T.N.] treści informującej o problemach, którymi autor pragnie się zająć" na „wstęp napisany przez wydawcę […] jako element edytorskiego wyposażenia" (*Słownik terminów literackich*, hasło: wstęp), co – jak już wspomniałem – nie miało miejsca. Obciążenie nazwą gatunkową, przy świadomości, że Armand Lanoux pisał we „wstępie" o sobie w trzeciej osobie liczby pojedynczej, musiało doprowadzić do kolizji w recepcji *Dzień dobry, mistrzu*. Zwłaszcza, że nadal pozostawała kwestia tych dwóch lat „współżycia" autora biografii z Emilem Zolą.

Zestawienie ze sobą oryginału tego fragmentu z tłumaczeniem Hanny Szumańskiej-Grossowej pozwoli wychwycić istotne – co się za moment okaże – różnice, wprowadzające w błąd polskiego czytelnika. Albo: w zakłopotanie.

> Na koniec, **współżyjąc** z tym człowiekiem **przez przeszło dwa lata**, autor poznał go dobrze i pokochał. **Na swój sposób, na pewno.**
>
> (Lanoux, 1957: 8)

> Enfin, cet homme avec lequel **il vit depuis plus deux ans**, l'auteur a fini par le voir, et l'aimer. **Oh! à sa manière…**
>
> (Lanoux, 1954: 9)

Można spierać się o właściwość tłumaczenia tych dwóch zdań przez Szumańską-Grossową, zwłaszcza we fragmentach, które pozwoliłem sobie na potrzeby tego tekstu wyróżnić pogrubioną czcionką. Zamiast tłumaczenia „depuis plus deux ans" na „przez przeszło dwa lata", proponowałbym „przez ponad dwa lata". Co do drugiego zdania: interpunkcja została naruszona na tyle, że nie sposób pominąć tego faktu. Brak wykrzyknika i wielokropka, które odsyłały faktycznie do Armanda Lanoux jako autora, który przez dwa lata mieszkał z Zolą (zanurzony w jego powieściach i opowieściach o nim), poznał go i pokochał. Ale: „Ach! Na swój sposób" właśnie, a nie: „Na swój sposób, na pewno". Wykrzyknik i wielokropek odsyłają do porządku (auto)ironicznego – gry nie tylko z samym sobą, ale z innym badaczem (Antoine Laporte) o tych samych inicjałach, który dokładnie 60 lat wcześniej (1894) skarżył się:

> Je n'en puis dire autant à M. É. Zola qui m'a fait le plaisir de laisser sans réponse la lettre dans laquelle je lui demandais son portrait et un „fac-similé" de son écriture. Mais au fait, il a raison; tout cela court assez les rues et s'affiche suffisamment aux étalages pour n'avoir pas besoin de servir d'enseigne à mon livre.
>
> (Laporte: 7)

Laporte odnotowuje – z wielkim bólem – że jedynie książki mogły służyć mu jako punkt odniesienia do pisania o Zoli, Lanoux z kolei dzięki książkom „poznał go i pokochał". Dla francuskiego czytelnika (dla polskiego – niestety nie) była to czytelna aluzja Lanoux do książki Laporta i jego „ubolewań". W polskim wydaniu zabrakło jednak wyjaśnienia tej interesującej gry dwóch badaczy Emila Zoli. A gra jest bardzo wyraźna. Czy było to przeoczenie Hanny Szumańskiej-Grossowej? Trudno to jednoznacznie ocenić.

W przypadku incipitowego *Posłowia* tłumaczka dokonała ponownie „korekty", stwarzając tym samym trzeci tytuł książki Armanda Lanoux.

> Trudno mi zdecydować się na wypuszczenie w świat ***Pana Emila***.
>
> (Lanoux, 1957: 593)

> Je ne peux me résoudre à laisser partir ainsi ***Monsieur Zola***.
>
> (Lanoux, 1954: 393)

Od *Monsieur Zola* do *Pana Emila*[4] jest długa droga (translatorska) do przebycia. Najeżona kontekstem kulturowym tak francuskim[5], jak i polskim[6],

---

[4] W polszczyźnie – na mocy patriarchatu – utarło się, że mężczyznę „tytułuje się" nazwiskiem, kobietę imieniem. Nie jest to miejsce na rozważanie patriarchalnego kodu kulturowego, jego rezonowania na rzeczywistość oraz strategii walki z nim. Powoduje mną – przede wszystkim, jako badacza – ciekawość przetłumaczenia frazy „Monsieur Zola" na „Pana Emila". Nic poza tym.

[5] W kulturze francuskie „monsieur" jest rodzajem kodu kulturowego, do przesady niekiedy wykorzystywanym przez Francuzów. Niemniej kod kulturowy jest na tyle czytelny, że forma „monsieur" (nazwisko) nadal funkcjonuje w języku francuskim.

[6] W polszczyźnie stosowalibyśmy raczej formę „Zola" a nie: „Pan Zola". Posługując się całą tytułową formułą „Bonjour, Monsieur Zola" („Dzień dobry, Panie Zola") w polszczyźnie trąci ona myszką. A nawet, jeżeli nie trąci myszką, ma zabarwienie – wtórnie – pejoratywne: „panie komendancie", „panie mecenasie", „panie policjancie". Nie twierdzę, że należałoby

które mają jednak wspólny – patriarchalny – wzór. Niefortunne wyrażenie, ale właśnie to patriarchalny wzorzec, zignorowany przez Szumańską-Grossową, stanowi podłoże pod przetłumaczenie *Pana Zoli* z Posłowia Armanda Lanoux na *Pana Zolę*. Po prostu. Skoro autor biografii stosuje skróconą wersję do *Monsieur Zola,* z czysto teoretycznego punktu widzenia nic nie stało na przeszkodzie, aby tak przetłumaczyć to w *Posłowiu*. A jednak Szumańska-Grossowa pozwoliła sobie na własne (prywatne?) odczytanie tytułu biografii Zoli autorstwa Armanda Lanoux.

Piszę „prywatne", ponieważ w tym miejscu chciałbym zająć się – jednak! – uzasadnieniem wyboru tłumaczenia tytułu na język polski przez Szumańską-Grossową. Ponownie wrócę do „wstępu" Armanda Lanoux oraz przyjrzę się dedykacji. Zacznę od dedykacji.

> Gerwazynie
> Jakubowi Robichon,
> który stoi u początków tej książki
> (Lanoux, 1957)

> A Gervaise
> A Jacques Robichon
> qui est à l'origine de ce livre
> (Lanoux, 1954)

Początkowo myślałem, że lepszą formą będzie „który jest źródłem tej książki", ponieważ fraza „który stoi u początków tej książki" jest nieostra; ponownie – nie odsyła do niczego, o co czytelnik/badacz mógłby „się zaczepić". Przy czym owa „źródłowość" Jakuba Robichona wskazywałaby na podwójny gest biograficzny: niejako Lanoux „czerpałby" wiedzę o Zoli od Robichona. A przecież tak nie było, gdyż Robichon był 7 lat młodszy od Lanoux. Pytanie, które nieustannie wybrzmiewało, brzmiało: kim jest ten „współżyjący przez ponad dwa lata" z Zolą? Kolejnym pytaniem było: dlaczego Lanoux zadedykował książkę Robichonowi, który – mimo że młodszy od Lanoux – stał u początków biografii o Zoli?

---

przetłumaczyć tytuł jako „Dzień dobry, Zola", bo taka formuła byłaby już nadużyciem. Staram się raczej pytać o zasadność wyboru tytułu przez Szumańską-Grossową.

> En ce qui concerne la réputation de Zola auprès des écrivains, il existe une enquête du très populaire hebdomadaire artistique et scientifique „Les Nouvelles littéraires". Elle donne lieu à des réactions similaires à celles collectées en 1927 par „Comœdia" qui donnent à penser que Zola n'exerce pas d'influence directe sur la littérature contemporaine de l'enquête. Parmi les romanciers du moment, interrogés par Jacques Robichon, peu sont restés dans l'histoire littéraire. Au nombre des admirateurs de Zola, il y a, sans surprise, Armand Lanoux, Robert Merle et Jules Romains auquel a été confiée la tâche de préciser la „situation de Zola" et qui confirme la nécessité d'une révision impartiale de son image. Maurice Druon croit à un retour de Zola et en donne une explication simple mais convaincante : „Ce qui existe ici, c'est surtout une parenté d'époques : les après-défaites se ressemblent, elles engendrent les mêmes attitudes sociales, offrent la même provende à l'écrivain". Les autres ont une image scolaire de Zola ou le rejettent par élitisme (Jean Dutourd le met au nombre des „ennuyeuses gloires radicales-socialistes", Jean-Charles Pichon parle de sa „psychologie rudimentaire"), ou encore, ils avouent simplement ne pas l'avoir lu. Quelques-uns le lisent contre lui-même, relevant son lyrisme et son romantisme ; la majorité estime que l'influence de Zola à l'étranger est grande et que c'est le public („le Français moyen") qui le lit en France.
>
> (Barjonet: 36–37)

Pierwsze badanie wpływu Zoli na powieściopisarstwo francuskie miało miejsce w 1927 roku – 25 lat po jego śmierci. Drugie – 50 lat po jego śmierci, a więc w 1952 roku. Jak dowiadujemy się z opisu Barjonet, zadanie to przypadło w udziale Jakubowi Robichonowi, który rozmawiał z młodymi francuskimi pisarzami o wpływie Zoli na ich twórczość czy kulturę francuską w ogóle. Nietrudno domyślić się, że wśród wypowiadających się na ten temat był Armand Lanoux[7]. Tekst Jakuba Robichona nosił znamienny tytuł*: Jeunes romanciers – Zola est-il votre maître*? W swobodnym tłumaczeniu: „Młodzi powieściopisarze – czy Zola jest twoim mistrzem?"

Znamienny to tytuł, ponieważ odkrywa przed polskim czytelnikiem wybór Hanny Szumańskiej-Grossowej tłumaczenia tytułu. Znamienny również w tym sensie, że dzięki niemu zrozumiała jest dedykacja Armanda Lanoux: istotnie, Jakub Robichon stał u początków tej książki, a tłumaczka zdawała sobie z tego

[7] Poza Armandem Lanoux w rozmowie z Jakubem Robichonem uczestniczyli: René Jean Clôt, Jean Dutourd, Maurice Druon, Luc Estang, Jean Jacques Gautier, Serge Groussard, Françoise Mallet, Maria Le Hardouin, Robert Margerit, Roger Nimier, Robert Merle, Gilbert Sigaux, Jean Charles Pichon.

doskonale sprawę. Między 1952 a 1954 rokiem odnajdują się „zaginione" dwa lata ze „wstępu" Armanda Lanoux. Dlaczego – znowu zadam to pytanie – tłumaczka nie wyjaśniła relacji między dedykacją a „wstępem"? Trudno mi, raz jeszcze, jednoznacznie to określić. Mamy więc jedną biografię z trzema równorzędnymi tytułami: *Bonjour, Monsieur Zola* Armanda Lanoux, osadzoną głęboko w kulturze francuskiej[8]; *Dzień dobry, mistrzu*, który okazuje się zasadną decyzją translatorską (chociaż przemilczaną) i *Pana Emila* – prywatny tytuł tłumaczki. Przy czym prywatność tytułu tłumaczki jest raczej życzeniowa niż faktyczna.

To próba rozwikłania gry, do której zaprosiła mnie Hanna Szumańska-Grossowa swoim tłumaczeniem *Dzień dobry, mistrzu*. Próba trudna, bo tłumaczka nie należała do osób, które dawały gotowe rozwiązania. Pozostawiła wiele tropów, za którymi można było podążać. Starała się nie ustępować w tym grom, jakie zaproponował francuskiemu czytelnikowi Armand Lanoux. Zarówno biograf, jak i tłumaczka należeli do wyrafinowanych graczy kodami kulturowymi. Pozostawiając miejsce na domysł, pozostawili miejsce na interpretację. Interpretację domysłów.

Bibliografia

Barjonet, Aurélie. *Zola d'Ouest en Est*. https://books.openedition.org/pur/40475#text [dostęp: 31.03.2019].

Eco, Umberto. *Interpretacja i nadinterpretacja*. Kraków: Znak, 2008.

Lanoux, Armand. *Bonjour, Monsieur Zola*, Paris: Amiot Dumont, 1954.

[8] Przez osadzenie w kulturze francuskiej rozumiem aluzję Armanda Lanoux do obrazu Gustava Courbeta *Bonjour Monsieur Courbet*. Obraz Courbeta byłby więc domysłem trzecim wobec domysłu pierwszego i drugiego. Proponowana tu pre-interpretacja nie ma charakteru syntezy dwóch wcześniejszych domysłów, raczej domysł trzeci byłby obrazowym kompromisem, nic więcej. Na obrazie spotykają się trzy postaci, tak jak w polskim tłumaczeniu spotkały się trzy osoby: Emil Zola, Armand Lanoux i Hanna Szumańska-Grossowa. Dwie z nich (Lanoux, Szumańska-Grossowa) pozdrawiają trzeciego (Zolę). Obraz Courberta ma także inny tytuł: *La Rencontre* (*Spotkanie*). I faktycznie: przez cały czas dochodziło do spotkania trzech osób: Zoli, Lanoux i Szumańskiej-Grossowej. Badanie tych relacji (relacji spotkania) było *de facto* badaniem tekstualnych relacji bohatera–biografa–tłumaczki.

------. *Dzień dobry, mistrzu*. Tłum. Hanna Szumańska-Grossowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.

Laporte, Antoine. *Émile Zola: l'homme & l'oeuvre; suivi de la bibliographie de ses ouvrages et de la liste des écrivains qui ont écrit pour ou contre lui*. Paris: Gautherin, 1894.

Robichon, Jakub. „Jeunes romanciers – Zola est-il votre maître?". *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques* 1309 (1952).

Rzepczyński, Sławomir. „Projekt »innego« biografizmu". *Słupskie Prace Filologiczne* 5 (2007): 171–174.

The Guesses about One Biography. *Dzień dobry, mistrzu* by Armand Lanoux

Summary

Dzień dobry, mistrzu (1957) by Armand Lanoux, translated by Hanna Szumańska-Grossowa, is, for the Polish reader, a challenging biography. Owing to a few but significant changes, certain complex ambiguities, later on analysed in the paper, have been introduced. In the course of the analysis it turned out that these complexities were purposeful measures undertaken by the translator so as to show the performative aspect both of play the biography of Emil Zola and its Polish translation.

Keywords: biography, translation, the role of translator, literary allusion, Armand Lanoux, Emil Zola, Hanna Szumańska-Grossowa, *Bonjour, Monsieur Zola*, *Dzień dobry, mistrzu,* Jacques Robichon

Słowa kluczowe: biografia, tłumaczenie, rola tłumaczenia, aluzja literacka, Armand Lanoux, Emil Zola, Hanna Szumańska-Grossowa, *Bonjour, Monsieur Zola*, *Dzień dobry, mistrzu*, Jakub Robichon

V

Sentymentalizm

Sentimentalism

Senitmentalismus

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-12

Teresa Kostkiewiczowa
IBL PAN
ORCID: 0000-0001-5838-253X

Sentymentalizm – sielanka – długie trwanie. O nawiązaniach do sentymentalnych podstaw gatunku w poezji XX wieku

W literaturze polskiej sentymentalizm jako nurt estetyczno-literacki ukształtował się w drugiej połowie XVIII wieku i znalazł wyraz w twórczości kilku wybitnych poetów oraz w myśli teoretycznej, zawartej przede wszystkim w rozprawie Franciszka Karpińskiego *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782). Zostały w niej sformułowane postulaty estetyczne konstytutywne dla tego nurtu (prostota i naturalność jako wymogi estetyczne i stylistyczno-językowe), a także – wskazane obszary zainteresowań twórczych (cała natura w jej wielości, różnorodności, zwyczajności, ale też niezwykłości i potędze). Jednak najistotniejsze było zaprezentowanie wzorca poety jako człowieka wnikliwie obserwującego dookolny świat, a przede wszystkim odznaczającego się „czułością serca", czyli szczególną intensywnością przeżywania kontaktów międzyludzkich oraz silną wrażliwością na cierpienia i doznania drugiego człowieka. Pisał Karpiński:

> W rzeczy, o której mówić masz, szukaj strony dotkliwej, czym serce słuchających poruszyć możesz. […] Wejdź pierwej zawsze, ile możności, w serce twoje, radź się go i słuchaj, a dopiero, co w nim zacząłeś, niech głowa i dowcip twój zakończy. […]
>
> We wrota słodkiej wymowy wy tylko wnijdziecie śmiało, którzy boleć umiecie, którym nie wstyd i poczciwe czasem łzy wylać, których nędza bliźniego, nie

> oglądając się na nic, na pierwsze zaraz wejrzenie wzrusza i którzy przyjaciółmi narodu ludzkiego będąc, tę człowieka cechę […] w sercu swoim nosicie: politowanie[1].

Koncepcja ta odsyłała do szerszej refleksji o człowieku, jego relacji z innymi oraz ze światem i stawała się swego rodzaju projektem antropologicznym. W centrum tego projektu znajdował się „człowiek czuły", dla którego sposób empatycznego reagowania na rzeczywistość i sytuację współbliźniego był zarówno wymogiem etycznym, jak i sposobem fortunnej realizacji egzystencji[2].

Przede wszystkim za sprawą twórczości Franciszka Karpińskiego jako autora zbioru dwudziestu *Sielanek* (wydanych w 1780 roku, choć powstających już od lat sześćdziesiątych[3]) gatunek ten – mimo iż z inspiracji Teokryta i Wergiliusza uprawiany w polskiej poezji od czasów renesansu – uznany został za podstawową formę wyrazu lirycznego. Ich autor traktowany był jako ikona polskiego pisarstwa bukolicznego, a jego najbardziej popularny utwór, *Laura i Filon*, stał się niejako emblematem nurtu. W relacjach jego bohaterów realizował się zasadniczy wymóg emocjonalnej bliskości i uczuciowego reagowania na potrzeby innego, traktowanego personalistycznie, jako czująca i przeżywająca osoba. Tak więc, mimo że sielanka już w XVI wieku uzyskała – również za sprawą rodzimej nazwy genologicznej, choć używano również terminów bukolika, idylla – gatunkową odrębność i była praktykowana także w stuleciach następnych, to w potocznym i badawczym przekonaniu za okres jej szczególnego rozkwitu i znaczenia uważany jest wiek XVIII, który przyniósł również jej normatywną kodyfikację w *Sztuce rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego.

Poeci staropolscy – jak wiadomo – traktowali wyznaczniki gatunkowe bukoliki dość swobodnie, dostosowując je do lokalnych uwarunkowań i sytuacji kulturowej, o czym świadczą utwory Szymona Szymonowica czy Józefa Bartłomieja Zimorowica (Krzewińska: 866–872, Witkowska, 1995: XXVII–XXXI). Natomiast autorzy sielanek w drugiej połowie XVIII wieku – podejmując

---

[1] F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782) (*Oświeceni o literaturze*…: 213, 202). Charakterystykę prądu sentymentalnego w polskiej literaturze XVIII wieku zawiera książka Teresy Kostkiewiczowej (1975: 198–240).

[2] O kategorii czułości zob. Kostkiewiczowa, 1973: 73–107.

[3] Opublikowany w *Zabawkach wierszem i przykładach obyczajnych*. Następnie kilka wznowień i reedycja w (wznawianych także) *Zabawkach wierszem i prozą*, t. 1, Warszawa 1782. O edycjach zob. Chachulski: 205–214.

w pewnym zakresie wyznaczony przez poprzedników sposób rozumienia poezji sielskiej, zanurzonej w realiach życia ziemiańskiego i reprezentującej ukształtowany w jego obrębie zespół wartości i ideałów (Gruchała, Grzeszczuk: 5–83; Karpiński, 1989; Dąbkowska-Kujko, Krauze-Karpińska, 2010) – uznawali jednak podstawowe wyznaczniki poezji pasterskiej jako bardziej obligatoryjne, choć także z zachowaniem pewnej dozy swobody twórczej.

Sielanki osiemnastowieczne były dość zróżnicowane w budowie i sposobie realizacji wzorca gatunkowego. Karpiński w ich większości posługiwał się głównymi rekwizytami świata pasterskiego (*locus amoenus* z drzewami i strumieniem, śpiew ptaków, owce, flet i kij pasterza, towarzyszący mu pies wierny, prosty ubiór i naturalne pożywienie). Konsekwentnie podejmował też charakterystyczny wzorzec bohatera sielankowego jako człowieka czułego, żyjącego w niewielkiej przyjacielskiej grupie, w oddali od dużych skupisk i zbiorowości ludzkich, w kontakcie z naturą. Pasterz w takim środowisku znajdował spełnienie swych potrzeb i pragnień, nie był jednak wolny od emocjonalnych udręk[4], którym upust dawał w pieśni, ukazującej jego oblicze wrażliwego śpiewaka-poety. U Karpińskiego przeważała „sielanka smutku" i rzadko pojawiały się „sielanki radości" (Poggioli: 56), przy czym realizował on podstawowy paradygmat gatunkowy na dwa odmienne sposoby: jako wypowiedź liryczną o charakterze refleksyjnego wyznania, skupioną wokół uczuciowych niedosytów i zawodów wypowiadającego się „ja", albo też jako opowieść o pasterskim bytowaniu oraz przeżyciach bohatera i dotykających go przeciwnościach, związanych z nieodwzajemnioną miłością, utratą ukochanej, zagoszczeniem śmierci w idyllicznym świecie. Jeśli znakiem tej pierwszej tendencji może być imię Justyna (Sielanka I. *Do Justyny. O wdzięczności*; Sielanka III. *Do Justyny. Tęskność na wiosnę*; Sielanka XIV. *Do Justyny*), to druga wyznaczana jest przez najsilniej wiązane z Karpińskim postacie Laury i Filona (Sielanka XI. *Laura i Filon*), a także Korydona, które to imię nosi najczęściej pasterz dotknięty niespełnieniem i utratą (jak w utworach: Sielanka VIII. *Korydon*; Sielanka X. *Korydon smutny. Na śmierć Palmiry*; Sielanka XV. *Dafne i Korydon*).

[4] O podstawowych składnikach świata przedstawionego bukoliki oraz zespole wartości i cechach jego mieszkańców zob. Poggioli: 39–59. O osiemnastowiecznej sielance w Polsce zob. Dobakówna, 1996: 574–580.

Poezję sielankową autora *Laury i Filona* uznać można za apogeum dziejów gatunku w jego kanonicznej postaci w poezji polskiej, zwiastujące zarazem jego przemianę. Twórczość idylliczna końca XVIII wieku i pierwszego dwudziestolecia wieku następnego (Wincenty Reklewski, a przede wszystkim Kazimierz Brodziński) poszła bowiem w nieco innym kierunku – do pewnego stopnia dostrzegalnym już w sielankach Karpińskiego (Dobakówna, 1970: 79–104; Witkowska, 1995: XXIII–XXXII). Przy zachowaniu podstawowych wymogów czułości i wrażliwości na sytuację innego, a także dążności do harmonii bytu zgodnego z naturą, sielskość zaczęto pojmować jako kategorię moralno-estetyczną, przejawiającą się w wypowiedziach przynależnych nie tylko do gatunku ściśle pojętej sielanki. Przede wszystkim jednak w sielance dokonywała się waloryzacja wiejskiej rodzimości, traktowanej jako sposób realizacji idyllicznego ideału ładu etycznego. Równolegle – w niektórych przypadkach, przede wszystkim w twórczości poetów nurtu klasycystycznego i rokokowego – sielankowość w postaci ukształtowanej w drugiej połowie XVIII wieku sprowadzała się do pustej konwencjonalności, traktowanej z pewną nostalgią, ale też z poczuciem jej wypalenia i nieprzydatności. Mimo to jednak odblaski sielanki pojawiały się w twórczości młodych romantyków, w balladach Mickiewiczowskich, które – według ich autora – nie powstałyby bez poezji Karpińskiego (Seweryn: 129)[5]. Natomiast sielanka w jej odmianie rodzimej zagościła na długo w romantycznej liryce krajowej, w twórczości Teofila Lenartowicza i Wincentego Pola (Kostkiewiczowa, 1981: 143–162).

Dziedzictwo sielanki w jej wariancie kanonicznym lub rodzimym jest ciągle obecne w polskiej poezji aż do XX wieku, a Franciszek Karpiński zazwyczaj pojawia się jako znak tej konwencji. Poeci podejmują główne motywy świata przedstawionego sielanki, ale taktują je różnie, w czym wyraża się ich stosunek do głównego przesłania antropologicznego sentymentalizmu[6]. Ilustrują to wybrane przykłady aktualizacji formy literackiej i związanej z nią wizji egzystencji ludzkiej

[5] Mickiewicz mówił: „Nie napisałbym ballad, gdyby nie było Karpińskiego i Niemcewicza. […] Tak się formy wyrabiają". *Z teki Franciszka Malewskiego* (Mickiewicz: 50).

[6] Najobszerniejszą publikacją dotyczącą ukazanej na szerokim europejskim tle historycznym tradycji sielankowej w poezji XX wieku jest książka Marka Zaleskiego (2007).

w dwudziestym stuleciu[7]. I tak – Maria Pawlikowska-Jasnorzewska demonstruje intertekstualne nawiązania do Karpińskiego już w tytule wiersza *Laura i Filon* (z tomu *Wachlarz*, 1927), zwracając uwagę na pustkę konwencji oderwanej od głównych idei naturalności i czułości. Jej utwór zawiera podstawowe motywy wiersza Karpińskiego (dwoje kochanków, umówiony jawor, maliny w koszyku), pokazuje je wszakże jako swoiście zdegradowane, oderwane od fundamentalnej wartości – więzi emocjonalnych i troski o innych. Nie emanują one z aury przedstawionego świata: jawor jest „ponury i siny" (Pawlikowska-Jasnorzewska: 211), Filon „smutny, zielony", upersonifikowane maliny nie są już wyrazem czułej troski o drugiego („śmiały się po cichu"), autentycznych więzi emocjonalnych brak też w zachowaniu „tych samych", ale zarazem całkiem innych bohaterów. Wyakcentowana została ich nienaturalność, stali się bytami wyłącznie książkowymi, „płaskimi", podporządkowanymi sztucznym konwencjom, odległym od ideału życia pasterskiego: Filon „w zielonym fraczku był jak pasikonik", Laura „wśród książkowej, pożółkłej i francuskiej woni / Leżała, chudą rękę oparłszy o biodro". „Przyszli w proch się rozsypać" – trudno o bardziej wyrazisty sygnał sprzeniewierzenia duchowi emocjonalnej bliskości i utraty znaczeniotwórczych mocy konwencji, któremu towarzyszy jednak w wierszu żal i nostalgia za wartościami wpisanymi w świat przez nią ewokowany. Laura i Filon to umowne znaki o charakterze wyłącznie literackim. Podobnie jawor – drzewo istniejące jakby tylko na sztychu – a także koszyk i maliny są traktowane jako znaki literackiej sztuczności, co sprawia, że można też czytać utwór jako autotematyczny, nacechowany subtelną ironią. Staje się on jednocześnie jakby „elegią na odejście" bohaterów sielanek, swoistym pożegnaniem nie tylko formy gatunkowej, która pozostaje jedynie przedmiotem gry intertekstualnej (Zaleski: 22), ale i wpisanej w nią wizji relacji międzyludzkich. Poetka zdaje sobie sprawę z zatracenia antropologicznego projektu wpisanego w poezję sielską, a zarazem delikatnie odsłania tęsknotę za jego wartościami.

Istotnym sposobem aktualizowania konwencji sielankowej jest podjęcie jej ważnego składnika – motywu miłości pasterskiej. Ten typ nawiązań, pojawiających się u wielu poetów, dobrze ilustruje wiersz Jarosława Iwaszkiewicza

[7] W tej części artykułu korzystam z materiałów przedstawionych w moim artykule „Piosenka pasterska. Dziedzictwo sielanki w poezji polskiej XX wieku". *Prace Polonistyczne* LXXI (2016): 19–28.

In modo pastorale (z tomu *Księga dnia i księga nocy*, 1929) (Iwaszkiewicz: 230; Witkowska, 1995: XLIV). Aktualizuje on typowy motyw bukoliczny przeciwstawienia wsi i miasta, jego bohaterowie przebywają niejako w dwu światach: pochodzą „z dalekich dwóch stolic", a zarazem spotykają się „pod dębem", gdzie „pasą się stada owiec" troskliwego pastuszka, gdzie panuje spokój i harmonia, możliwa jest prawdziwa bliskość i ekspresja uczucia: „Podaj ust mi twych słodką fujarkę". Napięcie między ponurą realnością miejskiego życia („Odlecimy do czarnych swych stolic") a pragnieniem doznania emocjonalnej bliskości wyznacza aurę wiersza, w którym splatają się motywy pasterskie i funeralne („I dąb będzie szeleścił – ssss! – jak gdyby na grobie, / Wśród rozległych, pustkownych okolic"). Sielanka jest tu przywołana jako znak poezji miłosnej, zaś sztafaż idylliczny to emblematyczne tło spotkania zakochanych, nadające mu spokój, łagodność, ale i pewne nacechowanie seksualne, wpisane w paralelizm autentycznego świata natury i świata ludzi („Stary tryk goni polem pstrą jarkę"). Dwie ostatnie strofy przynoszą niejako deziluzję, harmonia natury i ludzi okazuje się tylko wprowadzonym przez idylliczny motyw wspomnieniem, trzeba więc wyrzucić z pamięci „głębokie głębie" uczuć sielanki miłosnej. Osiągnięcie idylli jest możliwe jedynie w projekcji marzeń i pragnień, mimo to jednak jej świat stanowi punkt odniesienia ciągle pozostający w pamięci kulturowej.

W twórczości innych poetów międzywojennych konwencja ta bywa traktowana z dużo większym ostracyzmem. Prowadzi to do ukazywania całkowitej nieprzydatności sielankowego modelu więzi międzyludzkich w świecie, w którym widziano całkowite zaprzeczenie ich idyllicznej wizji. Tytus Czyżewski utworowi *Miasto w jesienny wieczór* dodał prowokacyjny podtytuł *Niesielanka* (Czyżewski: 20). Zawarty w nim obraz skonstruowany został poprzez paralelną opozycję wobec sielankowego modelu rzeczywistości, ale jego kompozycja jest w istocie tej konwencji powtórzeniem i realizacją. W obrębie nadrzędnego kontrastu: wieś–miasto, mieszczą się kolejne opozycje. Wiecznej wiośnie idyllicznego krajobrazu przeciwstawiona jest ostrość zimy; pięknemu śpiewowi pasterskiemu – „od knajpy śpiew pijany"; rozkwitającym w bukolikach uczuciom miłości i przyjaźni – ich sprostytuowanie („mknie autem nierządnica") oraz wrogość i nieczułość („ktoś kogoś kopnął nogą"); wieczna młodość, świeżość i pozaczasowość – starzeniu się i śmierci („wyblanszowane lica / pantofle nieboszczyka"); bliskość natury i zwierząt – obojętności wobec

ich doli („i psy już wyć nie mogą / [...] kogut na zmianę pieje"); wreszcie urokom natury – marność ludzkiej kondycji („purpura zorzy świeci / łachmanom ludzkiej doli"). Podmiot utworu z sarkazmem prezentuje najbardziej odrażające cechy degradacji realnego życia, dobitnie uwidocznione przez usytuowanie go w tle najistotniejszych wartości wpisanych w poetykę sielanki. Świadczy to o swoistej tęsknocie do charakterystycznej dla tego gatunku wizji ludzkiej natury i egzystencji, a także o żywotności samej konwencji, która służyć może diagnozie stanu dookolnego świata.

Kwestionowaniu aktualności sielankowej wizji egzystencji w życiu człowieka współczesnego towarzyszy jednak wyrażane mniej lub bardziej dobitnie pragnienie aktualizacji arkadyjskiego wymiaru rzeczywistości, jego przywołania i głębokiego przeżycia. Tak dzieje się w niektórych wierszach Józefa Czechowicza, jak np. *Na wsi* (z tomu *Kamień*, 1927) (Czechowicz: 29). Ukonkretnienie motywów bukolicznych – wieś, pole, rzeka, księżyc, świerszcz (muzyka), krowy (w miejsce owiec) – i zabarwienie kolorytem rodzimego pejzażu wiejskiego sprawia, że idylliczny obraz świata wykracza poza ramy utartego schematu, staje się realny i bliski. Dominują w nim jednak motywy snu i baśni, wprowadzające do tego obrazu nowe jakości (Witkowska, 1995: XXXVI–XXXVIII). Idylla jawi się jako przedmiot tęsknoty i marzenia, może zaistnieć jedynie w subiektywnym doznaniu konkretnego „ja", w którym kontrastuje z przeżyciem lęku, poczuciem zagrażającego zła. Aura wypowiedzi podmiotu rozpięta jest między pragnieniem sielskości, doznaniem potrzeby ładu i spokoju a lękiem przed przeczuwaną katastrofą. Elementy konwencji gatunku służą tu ewokowaniu zarówno niepokojów i doświadczeń związanych z czasem historycznym, jak i utajonej tęsknoty do egzystencji wspartej na autentycznych więziach z innym człowiekiem.

Późniejsze dzieje poezji polskiej przynoszą przykłady zróżnicowanych aktualizacji tradycji sielankowej. Wielką próbą dla poetyckiej użyteczności tej konwencji były lata wojny, kiedy to w świat wkroczyła bezwzględnie historia, niejako zadając kłam idyllicznej wizji relacji międzyludzkich. A jednak i w tym „czasie marnym" tęsknota za harmonią bytu i czystością uczuć dochodziła silnie do głosu poprzez przywoływanie motywów sielankowych. Ich obecność odnajdujemy w twórczości reprezentacyjnego poety tych lat – Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, jak np. w wierszu *Idylla kryształowa* (z cyklu *Legendy*, datowany na 29.01.1941). Jest to poetycka kreacja sielankowego pejzażu, w którym

– podobnie jak u Czechowicza – motywy idylliczne: pastuszek, lipa, flet, ptak, siano, len (Baczyński: 26–27)[8] współistnieją z obrazami baśniowymi: smok, góra kryształowa, sen, a w pewnym momencie nakładają się na siebie. Spaja je wszakże aura narastającego niepokoju i smutku, ewokowanego przez „trującą lipową melodię" i kumulującego w ostatnim zdaniu utworu:

> Wtedy pastuszek gna smutne smoki
> na krawędź nieba i długo wabi
> swą śmierć samotną z czarnych obłoków
> w sen wzrastający łzami.
> (Baczyński: 27)

Sielskość i baśń to ta sama sfera nieosiągalnych pragnień, którym zaprzecza realna historia „tu i teraz" („pryska przejrzysta łania idylli"), czyniąc z nich tylko wizję senną podszytą lękiem i przeczuciem zła.

Pamięć konwencji sielankowej przejawia się dobitnie również w twórczości Czesława Miłosza z lat czterdziestych i późniejszych. Powstała w 1942 roku *Piosenka pasterska* (opublikowana w tomie *Ocalenie*, 1945) (Miłosz, 1985, 1: 105)[9] zarysowuje sentymentalny pejzaż ogrodu, w którym rozbrzmiewa „flecik pastuszka", trwa łagodna wiosna, wśród bujnej trawy kwitną „różowe kwiaty" i płyną strumienie „czystej, wiecznie żywej wody". Jednak jest to tylko pejzaż mentalny, przywołany mocą wyobraźni twórcy, który zdaje sobie sprawę, że „Takich ogrodów nie znajdziesz na świecie". Rzeczywistość okupacyjna stanowi zgrzytliwy kontrast wobec harmonii natury i człowieka, co generuje efekt ironiczności obrazu, prowadzi do deziluzji, pozostawania w sferze pragnień. Ogrody pasterskie, krainy arkadyjskie to raje utracone, otoczone aurą melancholii, ale też goryczą ironii[10], podszytą tęsknotą i poczuciem braku tego, co dla człowieka podstawowe: spokojnego współbytowania z innymi.

---

[8] Warto tu odnotować delikatnie polemiczne nawiązanie intertekstualne do wiersza Czechowicza *Na wsi*: „Siano pachnie snem" – „Siano prześnione jest widmem i drży [...]".

[9] O kwestii idyllliczności w wojennej i powojennej poezji Miłosza pisze M. Zaleski (2007: 10, 23).

[10] Wiersz ten i inne utwory z tomu *Ocalenie*, w tym *Świat* (*Poema naiwne)* – ze względu na ambiwalentność sensów zawartego w nich obrazu świata – stały się przedmiotem polemiki między autorem a recenzentem tomu Kazimierzem Wyką, który zarzucał poecie eskapizm i estetyzm (Wyka: 135–147); odpowiedź autora: Miłosz, 1946: 112–121. Por. na ten temat Zaleski: 15, 23, 69.

Do kwestii poetyckiej arkadii wracał Miłosz kilkakrotnie w twórczości późniejszej. W pochodzącym z końca powojennych lat czterdziestych wierszu *Do Laury* już sam tytuł jest intertekstualnym nawiązaniem do sielanki Karpińskiego (odwołania do jego twórczości są w ogóle u niego dość częste), zaś pierwszy wers bezpośrednio przywołuje początek *Laury i Filona*: „Księżyc zza ciemnej wyszedł dąbrowy"[11]. Tu wszakże – inaczej niż w utworze „śpiewaka Justyny" – monolog jest zwrócony do pozostającej gdzieś daleko Laury, do której prowadzi droga „Przez popielatych ruin parowy". Bohater utworu (tu analogicznie jak bohaterka Karpińskiego) opowiada o wyobrażonym spotkaniu kochanków, zdominowanym jednak przez obraz zniszczeń i gruzów, które ewokują domenę historii, „dziejowe smutne rozstaje", rujnując porządek pozaczasowego, harmonijnego świata czułych pasterzy. W tych warunkach – niejako zamiast obaw Laury o wierność ukochanego – pojawia się problem codziennych zabiegów o zachowanie „cnoty wolności":

Komu dziejowe smutne rozstaje,
Gdzie upiór zaprasza gości,
Nam drogocenna cnota zostaje
Co dzień zdobytej wolności.
(Miłosz, 1985, 1: 281)

Nacisk historii prowadzi do zmiany hierarchii wartości, wśród których na pierwszym miejscu – przed bliskością i współodczuwaniem z innymi – sytuuje się ludzka wewnętrzna niezależność. Wyraziste odwołania do oświeceniowej frazeologii cnoty i ówczesnych wierszy patriotycznych[12] wzmacniają imperatyw odmowy przyjęcia „własnych oków" i przełamania zniewalającego zatrucia serca:

Tysiąc w okowach własnych polęże
I serca swoje zatruje.
Ale ty wierzaj, że ja zwyciężę,
Więc próbuj, jak ja próbuję.
(Miłosz, 1985, 1: 281)

---

[11] Utwór pochodzący *Z wierszy rozproszonych (1948–1953)*, a według noty na końcu – powstały w 1949 r. w Waszyngtonie (Miłosz, 1985, 1: 281).

[12] Por. np. w *Świecie zepsutym* Ignacego Krasickiego: „Padnie słaby i lęże – wzmoże się wspaniały" (Krasicki: 13).

Wsparciem w zmaganiach z naciskiem historii i własną słabością jest jednak pamięć sielankowego świata czystej natury: ptaki i gwiazdy otwierają na te obszary doświadczania, które nie podlegają degradacji pod naciskiem dziejowych koniunktur.

Jednak stosunek Miłosza do sielankowej konwencji bywa ambiwalentny. Z tego samego czasu co *Do Laury* pochodzi wiersz *Pałac moich muz* (1948, publikacja w tomie *Światło dzienne,* 1953). Jest to podejmująca gorzką grę z konwencją anty-idylla, która demonstruje całkowite zagubienie sielankowej wizji egzystencji, destrukcję jej głównych idei, a zarazem odsłania zwątpienie w samą poezję, w jej moc przekształcania świata. Anaforyczne powtórzenia słowa „niestety" wprowadzają dominujący element zawodu i żalu z powodu coraz wyraźniej dostrzegalnej pozorności idyllicznych rekwizytów poetyckich i nieautentyczności ludzkich relacji:

Niestety, kraina pozorna
Kaktusowego cienia,
Włochata gwiazda wieczorna
Imitatorka milczenia,
Niestety, świerszcze przebrane
Z muszlą na lasce pątników,
Niestety, słychać przez ścianę
Zgrzyt nakręcanych słowików.
[...]
Niestety, świerszcze zdejmują
Swoje dziwaczne przebranie,
Sprężyny słowików się psują
I martwe wiszą na ścianie,
Niestety, gwieździe przecięto
Sznur elektrycznej łodygi,
W ucieczce błysnęły piętą
Kaktusy czyli pomniki,
Niestety, wiatr pióra porwał,
Gaśnie kraina pozorna
(Miłosz, 1985, 1: 198–199).

Kreowanie idyllicznego świata jest jakby utożsamione z aktem poetyckim, staje się w szczególności figurą liryki i pieśni, symbolizujących twórczą aktywność, która zamiast satysfakcji i radości przynosi zawód i rozczarowanie.

O Terpsychore, Euterpe,
Ja przecie tak was kochałem!
Na wietrze niezdarnych cierpień
Kolibra dom budowałem.
(Miłosz, 1985, 1: 198)

Badacze twórczości Miłosza zwracają jednak uwagę, że w dalszej jego drodze poetyckiej idyllliczność przybiera nowe postacie, odsłania się w uroku dobrej chwili, staje się funkcją doznania subiektywnego, momentalnego, pozbawionego wprawdzie trwałości i „dosłowności" sielankowego sztafażu, ale zachowującego podstawowy wyznacznik idylli: przeżywany głęboko podziw dla ładu świata, dla jego – nietrwałego nawet i ulotnego – piękna oraz życia w harmonii z naturą, w odosobnieniu i spokoju. Wiersze takie, jak: *Szczęście*, *Kresy* (z tomu *Król Popiel*, 1962), *Godzina*, *Dar* (z tomu *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*, 1974), w których często zachodzi interferencja idyllliczności i elegijności, przynoszą najdalej idącą reinterpretację, ale i akceptację wartości wpisanych w osiemnastowieczną tradycję sielankową[13].

W powojennej poezji również dominuje nawiązywanie do tej tradycji poprzez jej przekształcenia pod wpływem koniunktur historycznych. Sygnały nawiązań do ideału idyllicznego współistnieją z kwestionowaniem możliwości jego osiągnięcia, ale – paradoksalnie – i z próbami jego aktualizacji, dopełnienia. Tak dzieje się m.in. w wierszu Jana Lechonia *Sielanka* (powstałym w 1952 roku, włączonym do tomu *Marmur i róża*, 1954). W opisie wiejskiego krajobrazu przenikają się motywy sielskie („Na trawie suszą len"; „Na łące różowo od malutkich stokrotek" [Lechoń: 130]) oraz kontrastowe wobec nich elementy tanatyczne, wprowadzające aurę dramatyzmu („Idę między kwiatami, czerwonymi malwami, / Gdzie przy kościele grób"). Te pierwsze są jednak tylko domeną sennych marzeń, które stają się rodzajem rekompensaty za doświadczenie nieosiągalności idyllicznej wizji świata. Aluzje intertekstualne do osiemnastowiecznej sielanki kilkakrotnie powracają pod piórem Lechonia, stając się dogodnym sposobem odsłaniania trudnej sytuacji poety, traktowanej z melancholijną zadumą. Tak dzieje się m.in. w *Biografii*, gdzie jako jedyne świadectwo mijającego życia

[13] Pomijamy w tym miejscu przejawy nacechowanego ideologicznie i instrumentalnie posługiwania się konwencją sielankową, m.in. w socrealistycznych wierszach Adama Ważyka czy Witolda Woroszylskiego, będących przykładem „idylli skorumpowanej" (Zaleski: 48).

wskazane są sielankowe znaki upamiętniania: „Ze wszystkiego, com kochał – zostanie nie więcej / Niż imię scyzorykiem wyryte na drzewie"; „I tylko jeszcze wytnę me serce przebite / I przy moim imieniu – twoje inicjały"[14].

Pod koniec XX wieku tradycja sielanki pozostawała ciągle punktem odniesienia dla poetyckiej refleksji o relacjach międzyludzkich i możliwościach bliskiego, emocjonalnego kontaktu z innym. Piotr Sommer w 1999 roku wydał tom wierszy *Piosenka pasterska*, w którym znajduje się utwór noszący ten sam tytuł. W kontekście całości tomu utwór ten można czytać jako lirykę roli, jako słyszalny z głębi czasu głos pasterza, który rozważa możliwość porozumienia z dwudziestowiecznym odbiorcą poezji idyllicznej[15]. Rzadki w sielankach zabieg zwrotu do „ty" odbiorcy sprawia, że idylliczność staje się przedmiotem refleksji, odsłaniającej – z jednej strony – jej ciągłe trwanie w tkance kultury, z drugiej zaś – jej swoistą nieprzystawalność do doświadczenia współczesności, przede wszystkim z powodu utraty kontaktu z tradycją literacką przez dzisiejszego człowieka. Wypowiedź nabiera charakteru metapoetyckiego, pośrednio odnosi się do istoty poezji, do jej sytuacji i jakości dzisiejszej mowy poetyckiej. Dzięki zastosowaniu zabiegu odkrywczo potraktowanej metonimii pasterz-poeta jest znakiem języka (**jest** językiem), jakim się posługuje, jaki jest jedynym narzędziem kontaktu z odbiorcą i przekazania mu własnego widzenia świata.

> Czytaj te parę zdań, jakbym był
> obcym, innym
> językiem, którym może wciąż jestem
> (choć mówię twoimi słowami, posługuję się
> twoimi słowami)
>
> (Sommer: 23)

Pasterz-poeta wyraża poczucie bycia kimś „obcym, innym", ponieważ dla dzisiejszego człowieka idylliczna wizja ładu i harmonii oraz leżąca u jej podstaw hierarchia wartości oraz ideał współczującej bliskości z ludźmi są

[14] Por. np. sielanki Franciszka Karpińskiego: *Laura i Filon*, w. 97–100 („Oto masz kij ten, po nim znamiona / niebieskie gładko rzezane: / w górze obaczysz nasze imiona, / obłędnym węzłem związane"); *Rozstanie się Medona* (Medon „Na tej, pod którą spoczywał buczynie / tak swój żal ciężki krótko opisuje:"); *Przypomnienie dawnej miłości* („[...] znaki nasze na drzewie / popsuł pasterz niebaczny.").

[15] W innym kierunku idzie lektura tego utworu w książce Zaleskiego (Zaleski: 121–122).

odległe i niemal mityczne. Wiąże się to w sposób immanentny z dzisiejszym sposobem posługiwania się językiem, który – mimo iż wyrastający z tego samego pnia kultury, ciągle ten sam – jest zarazem językiem „innym". Język czułości, współodczuwania, troski o bliźniego staje się niezrozumiały, niedostępny człowiekowi schyłku XX wieku, ukształtowanemu przez dwudziestowieczne doświadczenia historyczne i nowoczesny (ponowoczesny?) światogląd. Zarazem język dzisiejszy i wpisana weń wizja życia ludzkiego są obce osobie przekonanej o ponadczasowych wartościach „piosenki pasterskiej" i wpisanej w nią postawy bliskości i porozumienia:

języki̇em, którym może wciąż jestem
[...]
którym byłem mówiąc
twoim językiem,
stając za tobą i słuchając
bez słowa, [...].
(Sommer: 23)

Interferencja języka „innego" i „twojego", języka ciągle „tego samego", ale zarazem „obcego" określa sytuację poety dziś i jego miejsce w kulturze, ale też sytuację jego odbiorców. Poeta aktualizujący rolę śpiewaka-pasterza usiłuje wsłuchać się w mowę dookolnego świata, podejmuje próbę adaptacji jego języka do swojego śpiewu lirycznego, przy zachowaniu własnej wizji zadań słowa poetyckiego: „śpiewając / w twoim języku / moją melodię" (Poggioli: 73). Wierząc mimo wszystko w szansę porozumienia, zachęca odbiorcę do podjęcia wysiłku wejścia w kontakt z mową poetycką. Zachęca do wsłuchania się w nią, aby odczuć jej utajoną istotę, mimo że nie jest już „śpiewem", że utraciła siłę bezpośredniego oddziaływania muzyczną melodią na rzecz przekazu zracjonalizowanego, zapośredniczonego przez papier i druk: „Czytaj, jakbyś miał słuchać, / nie rozumieć".

Sommer podejmuje refleksję nad możliwością „śpiewu pasterskiego" dziś. W jego wypowiedź wpisany jest dramatyzm sytuacji, w której – z jednej strony – twórca dostrzega niezrozumiałość dla współczesnego człowieka wizji świata idyllicznego, opartego na naturalności bytu i współodczuwaniu z innymi, z drugiej jednak – wyraża niezbędność zachowania go w pamięci i poetyckiej aktualizacji. Piosenka pasterska staje się synonimem poezji w ogóle; poezji,

która wyraża ludzkie uniwersalne pragnienia ładu, harmonii i niewinności, ponadczasową tęsknotę za bliskością nieskażonej natury i autentycznością więzi międzyludzkich, mimo stale towarzyszących człowiekowi niespełnień i zagrożeń. Potrzeba sielanki to po prostu niezbywalna potrzeba osobowej bliskości i porozumienia z „ty", opartego na współodczuwaniu i empatii, a także – potrzeba słowa poetyckiego, które jest zdolne dać wyraz tym pragnieniom, pomagać w ich zrozumieniu i uznaniu za fundament egzystencji jednostki i zbiorowości.

Ciągła obecność konwencji sielankowej w poezji XIX wieku oraz omówione przykłady nawiązań do tego gatunku w poezji dwudziestowiecznej pozwalają sformułować tezę, że w literaturze polskiej mamy do czynienia nie tyle z „nawrotami" przejawów sentymentalizmu, ile raczej z jego „długim trwaniem". Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że najistotniejszym, a niezmiennie ważnym przesłaniem tego nurtu (a w szczególności jego „flagowego" gatunku – sielanki) jest uniwersalny, ponadczasowy projekt antropologiczny, wyrażający ludzką tęsknotę za – coraz bardziej zagrożoną przez historię – harmonią bytu oraz autentycznością uczuć i relacji międzyludzkich.

Bibliografia

Baczyński, Krzysztof Kamil. *Utwory zebrane.* Oprac. Aniela Kmita-Piorunowa, Kazimierz Wyka. T. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1970.

Chachulski, Tadeusz. „Komentarz edytorski. Opis źródeł". Franciszek Karpiński. *Wiersze zebrane.* Cz. 1. Oprac. Tadeusz Chachulski. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 2005.

Czechowicz, Józef. *Wiersze.* Oprac. S. Piętak, S. Pollak, J. Śpiewak. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1963.

Czyżewski, Tytus. *Zielone oko. Poezje formistyczne, elektryczne wizje.* Kraków: G. Gebethner, 1920.

Dobakówna, Anna. „Sielanka". *Słownik literatury polskiego oświecenia.* Red. Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1996.

------. „Sielanka końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku wobec polskiej tradycji gatunku". *Roczniki Humanistyczne*, 1 (1970).

Gruchała, Janusz, Stanisław Grzeszczuk. „Wstęp". *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia.* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988.

Iwaszkiewicz, Jarosław. *Wiersze zebrane.* Warszawa: Czytelnik, 1968.

Karpiński, Adam. *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.

Kostkiewiczowa, Teresa. *Klasycyzm – sentymentalizm – rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia.* Warszawa: PWN, 1975.

------. „Poezja i czułe serce. Szkic o sensach »czucia« w świadomości poetyckiej oświecenia i Mickiewicza". *Studia romantyczne.* Red. Maria Żmigrodzka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1973.

------. „Tradycje sentymentalizmu w poezji epoki romantyzmu". *Problemy polskiego romantyzmu.* Red. Maria Żmigrodzka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1981.

Krasicki, Ignacy. *Dzieła wybrane.* Oprac. Zbigniew Goliński. T. 2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.

Krzewińska, Anna. „Sielanka". *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok.* Red. Teresa Michałowska i in. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998.

Lechoń, Jan. *Poezje.* Wybór Marian Toporowski. Warszawa: Czytelnik, 1957.

Mickiewicz, Adam. *Dzieła wszystkie.* Wydanie sejmowe. T. 16: *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*. Wybór i oprac. Stanisław Pigoń. Warszawa: Kasa Mianowskiego, 1933.

Miłosz, Czesław. „List półprywatny o poezji". *Twórczość* 10 (1946).

------. *Wiersze*. T. 1–2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.

Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800. Red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.

Pawlikowska-Jasnorzewska, Maria. *Poezje*. Wybór Matylda Wiśniewska. Przedmowa Adam Mauersberger. T. 1. Warszawa: Czytelnik, 1974.

Poggioli, Renato. „Wierzbowa fujarka". Tłum. Franciszek Jarzyna. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 3 (1960).

Seweryn, Agata. *Pomiędzy światami. Studia z literatury oświecenia i romantyzmu*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2017.

Sommer, Piotr. *Piosenka pasterska*. Legnica: Centrum Sztuki – Teatr Dramatyczny, 1999.

Staropolskie arkadie. Red. Justyna Dąbkowska-Kujko, Joanna Krauze-Karpińska. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 2010.

Witkowska, Alina. *Sławianie, my lubim sielanki…* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.

------. „Wstęp". *Idylla polska*. *Antologia*. Wybór Alina Witkowska przy współudziale Izabeli Jarosińskiej. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1995.

Wyka, Kazimierz. „Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie". *Twórczość* 5 (1946).

Zaleski, Marek. *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków: Universitas, 2007.

Sentimentalism – Pastoral – Long Lasting and 'the Long Lasting'

Summary

The study presents major assumptions of the Polish sentimentalism as a historical phenomenon. Its basic anthropological ideas are: the recognition of sensitivity as the prime disposition of a human being, the need of sensibility to circumstances of another individual and the need of emphatic ability. These universal assumptions – in the first place expressed in pastorals – are referred to by Polish poets of the 19th and 20th centuries. In Maria Jasnorzewska-Pawlikowska's, Jarosław Iwaszkiewicz' and Józef Czechowicz' verses – references to sentimental pastoral convention serve criticism of the world being the denial of sensitivity. These references also become an expression of longing for the lost aura of interpersonal intimacy. Evocations of pastorals in the 20th century's poetry (Krzysztof Kamil Baczyński, Czesław Miłosz, among others) have a specific image, where the need for emphatic ability comes into collision with ghastliness of war, destruction and negating the value of an individual. The latest poetry (Piotr Sommer, among others) – by a reference to sentimental aura of idyllic life – poses a question about chances of making use of the tongue of empathy and of communicating with another person ('I'). With regards to the Polish poetry – rather than about 'recurrences' of sentimentalism – one might speak about the 'long lasting' of its fundamental anthropological ideas of universal nature.

Keywords: sentimentalism, sensitivity, idyll, convention, return

Słowa kluczowe: sentymentalizm, czułość, sielanka, konwencja, powrót

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-13

Katarzyna Janus
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie
ORCID 0000-0003-4897-3621

Wędrowni lirnicy i ich czułe pieśni: *Legenda o Matce Bożej i zbóju* oraz *Niesamowite zdarzenie. Panna żywcem pochowana* [...]

> Siwy i zgarbiony laty, najczęściej ślepiec posadzony na mogile przez chłopca, który poszedł na wieś po znajomych, samotny gra i śpiewa, a po prześpiewaniu każdej wrotki przestaje, jakby czekał westchnienia zmarłego, lub jego słów podzięki, i z coraz większym zapałem wyśpiewuje dalsze strofy. W ciszy cmentarnej, w pośród szumu tylko drzew, co tę ustroń śpiących snem wieczystym okala, dźwięk liry i śpiew drżący starca wywołać musi w każdej duszy czującej głębokie, pełne rzewności wzruszenie.
>
> (Wójcicki, 1861: 97)

Fragment pochodzi z zamieszczonego w „Tygodniku Ilustrowanym" artykułu pt. *Lirnicy*. Autorem jest historyk, literat, folklorysta Kazimierz Władysław Wójcicki. Tekst poświęcony został wędrownym śpiewakom – bandurzystom, lirnikom, najczęściej nazywanym po prostu dziadami. Bohater przywołanego urywku został przedstawiony jako gość pogrzebu. Dokładne opisy „dziada" znajdowały się już w utworach powstałych znacznie wcześniej — w XV, XVI i XVII-wiecznej Polsce. Dość wspomnieć *Annales* Jana Długosza[1], anonimowe utwory, takie jak *Tragedia żebracza*, *Peregrynacja dziadowska*, *Nowa komedia rybałtowska*. Istnieniu w XVII wieku specjalnej grupy zawodowych śpiewaków wędrownych daje niejednokrotnie świadectwo literatura tamtego czasu. I tak

[1] Pod rokiem 1205 informuje kronikarz o roli wędrownych śpiewaków w upowszechnieniu wiedzy o zwycięstwie w bitwie pod Zawichostem (1205).

w rozdziale *O zniesieniu próżnowania* utworu Szymona Starowolskiego *Votum o naprawie Rzeczypospolitej* czytamy:

> Niech uczciwym sposobem nabywają chleba,
> Nie żebraniną, jako ci biegunowie,
> Co je to widujecie zawsze w Częstochowie
> I na Kalwaryjej, i przy każdym kościele.
>
> (Starowolski: karta E verso)

Jednak to wiek XIX jest okresem największej frekwencji „dziada" w literaturze pięknej i refleksji polskich komentatorów życia literackiego i kulturalnego, w hasłach encyklopedycznych, tekstach publicystycznych. Jest też czasem obecności samych dziadów i popularności wykonywanych przez nich pieśni. Zacytowany fragment został wybrany w charakterze motta wprowadzającego w tematykę szkicu. Epitet „czuły" pojawił się w tytule niniejszego studium z uwagi na to, że czułość stanowi kategorię estetyczno-literacką, jedną z głównych założeń poezji sentymentalnej. Szczególnie mocno wybrzmiał ów postulat w teoretycznoliterackich rozważaniach Franciszka Karpińskiego, który zwraca się do pisarzy słowami: „Wejdź pierwej zawsze, ile możności w serce twoje, radź go się i słuchaj; a dopiero, co w nim zacząłeś, niech głowa i dowcip twój zakończy" (Kostkiewiczowa, 1991: 60) W ten sposób wskazuje poeta źródło poetyckiej inwencji. Ma nim być budząca wzruszenie sytuacja człowieka w jego relacji z otaczającym światem: naturą i drugim człowiekiem. Czułość charakteryzuje też ton zacytowanego opisu typowego dziada, jest dominantą szkicu Wójcickiego. Jednocześnie bowiem ów fragment przywołuje typowy sentymentalny pejzaż, pełen szablonowych, „poetyckich rekwizytów" z nim związanych: cmentarną ciszę, szum drzew, wieczysty sen, pełne rzewności wzruszenie duszy. Jakkolwiek tekstu Wójcickiego nie możemy zaliczyć do literatury pięknej, jednak w świetle eseju folklorysty asocjacje dziadów, ich pieśni i sentymentalizmu wydają się oczywiste.

Wójcicki wspomina postać lirnika spod warszawskiej gospody zlokalizowanej w sąsiedztwie Pałacu Krasińskich, przy ulicy Podwale 52. Miał wypowiedzieć słowa, które zapamiętał autor *Lirników* jako młody wówczas chłopak: „Źle, że starego nie chcecie słuchać, a stary dawne rzeczy i czasy pamięta" (Wójcicki, 1861: 97). Pochodząca z drugiego ćwierćwiecza XIX wieku, czyli

powstała w czasie, do którego sięga pamięcią autor artykułu, humorystyczna pieśń dziadowska o incipicie *Dawniej królowa w dziadzie się kochała*, zdobyła w ówczesnej Polsce dużą popularność. Znany kompozytor i pedagog Zygmunt Noskowski napisał do niej muzykę. Jedna ze strof potwierdza rolę postaci lirnika w dawnej Polsce.

> Dawniej król nie siadł nigdy do obiada
> Aż posadzono koło niego dziada.
> Teraz ganiają dziadów po ulicy
> Jawnogrzesznicy.
>
> (Gloger: 96)

Także Józef Ignacy Kraszewski w *Mistrzu Twardowskim* w obszernym opisie przedstawia sylwetkę dziada, akcentując jego rolę w historii kultury.

> Poznanie tej klasy – pisze – dziś nawet nie jest bez ważności dla historii obyczajów. Oni niejako pośredniczyli między ludem a duchowieństwem, jeszcze zaś bardziej między ludem a klechą. [...] Z jednej strony dziad-żebrak opierał się o lud, z którego wyszedł, z drugiej o kościół i sług kościelnych, do których się liczył, żyjąc także z modlitwy i jałmużny.
>
> (Kraszewski: 42)

O pielgrzymujących dziadach autor *Starej baśni* pisze: „W czasie nabożeństwa siadali w kruchtach kościelnych, modląc i śpiewając, przedając pisane suplikacje, które rozdawali wchodzącym i wychodzącym, wielkim głosem dla zwrócenia uwagi intonując pieśni nabożne" (Kraszewski: 44).

Artystyczne pseudonimy Teofila Lenartowicza – Lirnika Mazowieckiego – i Władysława Syrokomli – Lirnika Wioskowego wskazują „dziadowskie" inspiracje ich poezji. Znani z autorstwa sentymentalnych dumek są Bohdan Zaleski czy Tomasz Padura. Interesujący w omawianym kontekście jest powstały na początku siódmej dekady XIX wieku tomik *Bandurzysta*. Lirnik białoruski, którego autor – poeta minor Julian Laskowski pisze w utworze *Do braci lirników*:

> Puśćcie mnie, puśćcie w wasz zastęp śpiewaczy,
> Dobrzy lirnicy!... Ten mój głos prostaczy,
> To dumek moich echo nie wyraźne,
> Nie barwne krasą, składem nie pokaźne,

Przyjmijcie sercem, jak wam z serca daję!...
Ja nie dla sławy z pieśnią przed was staję.
(Laskowski: 7)

Prostaczy głos, echo dumek dane z serca to konwencjonalne sentymentalne wyrażenia. Wymienieni poeci utożsamiają się z lirnikami, bandurzystami, dudarzami, co nobilituje postaci anonimowych żebrzących śpiewaków. Ich literackie obrazy wyszły również spod pióra bardziej utytułowanych romantyków. Przypomnijmy bohatera ballady *Dudarz* Adama Mickiewicza, postać Wernyhory ze *Snu srebrnego Salomei* czy lirnika z *Króla Ducha* Juliusza Słowackiego oraz Dziwa – dziada z utworu Cypriana Norwida *Znów legenda*.

Pierwszy z wymienionych utworów jest w omawianym kontekście interesujący z uwagi na zabieg formalny wykorzystania trioletów Tomasza Zana jako pieśni wykonanych przez dziada przy wtórze liry. Spostrzeżona dziewczyna splatająca wieniec dla kochanka przywodzi dziadowi na myśl historię nieszczęśliwej miłości przyjaciela. Triolety wplecione w strofy stanisławowskie rzeczywiście wzmagają wrażenie śpiewności utworu. Przekonująco wypada opis spotkania dziada z ludźmi podczas święta dosiewek, żywe zainteresowanie ludu postacią lirnika w sielskim nadniemeńskim pejzażu. Symbolem niespełnionej miłości jest listek – aluzja do IV części *Dziadów*, gdzie pojawia się ten sam rekwizyt[2] (Mickiewicz: 56) Warto zaznaczyć drugie życie tej ballady dzięki muzyce napisanej przez Władysława Żeleńskiego. Zbiór pieśni zawierający także kompozycje do innych ballad wziął tytuł właśnie od *Dudarza* (*Pieśni Dudarza*…).

Rzecznik wolnościowych dążeń Ukrainy, Wernyhora z dramatu Słowackiego[3], to człowiek dumny, wieszcz. Jako taki pojawi się także w *Weselu*

[2] Chodzi o następujący fragment:
„Pamiętam, kiedy cyprys przyjąłem z jej ręki
Był to listeczek taki, ot taki maleńki;
Zaniosłem, posadziłem na piasku, daleko…
I gorącą łez moich polewałem rzeką.
Patrz, jaka z liścia gałązka urosła,
Jaka gęsta i wyniosła!"

[3] Na temat postaci Wernyhory w literaturze istnieje bardzo bogata bibliografia. Zob. np. Jan Mirosław Kasjan, „Apostoł pojednania. Rzecz o Wernyhorze". Tegoż, *Siostrzane muzy. Studia o literaturze ustnej i pisanej*. Łódź 1986: 5–108. Autor podaje też najważniejsze pozycje literatury przedmiotu.

Stanisława Wyspiańskiego. Wypowiadane przez niego kwestie dzięki doborowi słów, środków stylistycznych i ukształtowania metrycznego wywołują uczucie powagi, patosu (Dopart: 188). W jego wypowiedzi znajdujemy również elementy sentymentalnego anturażu:

Pryde – w łańcuch żurawiny,
Pryde – lirą tchnąć jak kwiatem,
Pryde – z serca pić jak z czary,
Pryde – z piersi czerpnąć wiary,
Pryde – iskry wziąć z ogniska.
(Słowacki: 133)

Nauczyciel przezwyciężania śmierci w *Królu Duchu*, poeta i wędrowny śpiewak Zorian, jest jednym z lirników, którzy

Zazwyczaj mądrzy, ślepi już i starzy.
Jako pancerze srebrne – długie brody
Na piersiach mieli a słoneczność w twarzy.
Liry nosili małe ale sławne,
W koral, lub w srebro, lub w bursztyn oprawne.
W ręku trzymali niby pastorały
Długie wierzbowe, ostrugane kije.
Tymi – bywało –chłopczyków chorały
Pędzą i wiodą takt przez harmonije;
A kiedy w górę kij podniosą biały,
Wtenczas z choralnej pieśni piorun bije;
A kiedy spuszczą na dół berło dziada,
To na kolana pieśń jak anioł pada.
(Słowacki: 45)

I kolejny utwór, którego motto zaczerpnął Cyprian Norwid z ewangelii[4] – przypowieści o ziarnie, które musi obumrzeć, by dało plon. Ziarno porównuje autor do słów, które upuszczone na ziemię przez dziada zamarzają wraz z pozostawionym na mrozie lirnikiem, by wiosną wydobyć się pod postacią wyrastającej rośliny, wyprowadzone „z ziemi, jak półsenne dziecko do pacierza". Poeta miał usłyszeć legendę w „chacie kmieciej nad Bugiem" (Krzyżanowski, 1961: 408).

[4] J 12, 24: „Zaprawdę, zaprawdę, powiadam wam: Jeżeli ziarno pszenicy wpadłszy w ziemię nie obumrze, zostanie tylko samo, ale jeżeli obumrze, przynosi plon obfity".

Na inspirację ludową opowieścią nałożyła się wielowiekowa tradycja literacka o zamarzłych słowach, które „przechowane" w ten sposób, dopiero po odtajaniu trafiają do adresata. Mówi o tym Plutarch w *Moraliach*, przywołując opowieść komediopisarza Antifanesa[5]. W literaturze polskiej znajdujemy ten sam motyw w sowizdrzalskim utworze o mięsopuście (Krzyżanowski, 1961: 408). W jednym z małopolskich przekazów ludowych pojawia się w legendzie o zamarzłych słowach wątek religijny, nieobecny we wcześniejszych utworach. Otóż słowa „tędy droga" zamarzły wraz z wypowiadającym je pielgrzymem zmierzającym do Grobu Pańskiego, kiedy, nie znając drogi, zobaczył sobola przeciskającego się między skałami i obudził w sobie nadzieję na rozpoznanie szlaku. Dopiero kolejny pielgrzym znalazł drogowskaz w postaci odtajałych słów i powędrował do Jerozolimy (Wójcicki, 1861: 48). Norwidowska legenda wydaje się najbardziej spokrewniona z tym ostatnim utworem. Podobna jest sekwencja zdarzeń: obudzona nadzieja wędrowca – dziada, pielgrzyma – jego śmierć, rodzące się dobro i odniesienie do tradycji chrześcijańskiej. Opis Dziwa w wierszu *Znów legenda* uwzględnia typowe dziadowskie miejsca, czynności rekwizyty:

> Był dziad, którego Dziwem zwano osowiałem;
> Po wioskach chodził, pacierz mruczał, straszył dzieci,
> Pod kruchtą nucąc, kędy grzyb, kość, próchno świeci.
> Kij wielki nosił, starą urzeźbiony brzytwą
> W skrzydlaty potwór, wężów ciekący gonitwą
> Ku dolnym sękom owej gruszkowej maczugi.

I fragment o wiosennym wzrastaniu dziadowskiego słowa, które wcześniej niechciane, trafia w końcu do adresata:

> Cóż to w progu wschodzi?
> Co aż na wrota pnie się? Gdzie jest ksiądz dobrodziéj?
> I czeladź i podróżni stają przed wrotami:
> Cóż jest? Kto one słowo posiał? Precz z czarami!
> A słowo rośnie, liściem szepcąc, pąka dziobem
> Czerwonym piejąc, wszystko szczególnym sposobem!
>
> (Norwid: 97).

[5] „Antifanes opowiadał żartem, że w pewnym mieście wypowiedziane słowa natychmiast zamarzały, a później, kiedy odtajały, ludzie słyszeli latem to, o czym rozmawiali zimą" – Plutarch, t. I, III, 7.

Trzy różne aktualizacje tego samego motywu w wybranych utworach romantyków akcentują miejsce wędrownych dziadów w kulturze ludowej. W *Dudarzu* dziad jest przede wszystkim pieśniarzem. W *Śnie srebrnym Salomei* – wieszczem. Z poddanej przez Norwida reinterpretacji legendy o zahibernowanych słowach wyłania się postać dziada-mędrca. Dzięki przywołanym tekstom w wyobraźni odbiorcy powstaje obraz lirnika. Łączy się w tym literackim wizerunku perspektywa obserwatorów i komentatorów życia kulturalnego XIX-wiecznej Polski, wypowiadających się w literaturze pięknej i literaturze faktu z perspektywą refleksji autotematycznej twórców. Przybliżenie postaci dziada wraz z kulturowymi odniesieniami jest nieodzowne przy prezentacji przykładów pieśni dziadowskich – „zrośniętych" z ich wykonawcami. Przedmiotem analizy uczynimy te pieśni, które w pewnym zakresie, zarówno w warstwie inwencji, jak i elokucji, realizują postulat czułości. Ich ważną funkcją jest wywołanie poczucia rzewności i wzruszenia u odbiorcy.

Folklorysta Jan Bystroń, charakteryzując pieśni dziadowskie, pisze: „Pieśni to najrozmaitszego rodzaju. Najwięcej tu legend o świętych, naiwnie ujętych i rymowanych nieudolnie w tzw. dziadowskie rymy [...]" (Bystroń: 16). Autor wymienia licznych świętych bohaterów dziadowskich opowieści. Szczególnie częsta, zwłaszcza ze względu na popularność pielgrzymek do sanktuariów Matki Bożej, jest tematyka maryjna. *Legendzie o Matce Bożej i zbóju* poświęcimy więcej uwagi. Taką wersję tytułu podaje Oskar Kolberg w *Dziełach wszystkich* (Kolberg: 136). Utwór jako *Legenda o Najświętszej Maryi Pannie* opublikowany został także w 1911 roku w druczku ulotnym. Tytuł druku brzmi: *Straszna kara Boska spadła na wyrodną córkę, która uderzyła swą matkę w twarz i ręki nie mogła odjąć od twarzy matki* (Nyrkowski: 370)[6]. Zapowiedź określa tematykę zawartych w książeczce treści: wyeksponowanie wymiaru moralnego, grzeszności człowieka, kary za grzechy – prawd o Bożym świecie i Boskich zasadach jego funkcjonowania (Hernas: 482). Religijna moralistyka została, o czym także informuje tytuł druku, wzmocniona warstwą mirakularną.

Pomieszczoną w druczku *Legendę o Matce Bożej i zbóju* można by zaliczyć do literatury drogi. Czas i przestrzeń zostają określone w pierwszym wersie: „Gdy Najświętsza Panienka po świecie chodziła, / A swojego synaczka za rączkę

[6] Fragmenty tekstu według tej edycji: Nyrkowski: 124.

wodziła". Dowiadujemy się, że mieszkali wraz z Józefem w mieście Nazaret i choć bardzo starali się, by Synkowi niczego nie brakowało, dziecko cierpiało głód, bo w miasteczku było „mało roboty". Ludzie doradzali, by rodzina udała się do Jerozolimy, gdzie o pracę łatwiej, bo to wielkie miasto. Ostrzegali jednak przed niebezpieczeństwami podróży:

> Ale do tego miasta jest tam bór niemały,
> A na pośrodku mieszka zbójnik tak zuchwały.
> A gdy w ten bór przyjdziecie, dwie drogi znajdziecie,
> Udajcie się na prawą, bo lewą zbłądzicie:
> A gdy prawą pójdziecie, będzie bór zmieniony;
> bardzo gęsta krzewina ze samej olszyny.
> Gdy olszynę miniecie, na baczności miejcie –
> Jako dom zbójcy, to go z dala ominiecie.

Józef okazywał swoje zatroskanie, obawę, Maryja pełna ufności namawiała do drogi. Gdy dotarli do miejsca „zmienionego boru", zrobiło się zimno i zaczął padać deszcz. Usiedli więc pod drzewem, żeby ogrzać i utulić płaczące dzieciątko. I wtedy zjawił się nierozpoznany przez nich zbójnik, którego narrator wprowadza do opowieści słowami: „Tymczasem zbójnik idzie, widzi trzy miesiące, / Wielce się uradował, myślał, iż trzy tysiące". W ten sposób, dzięki prostym skojarzeniom, zaakcentował autor świętość Maryi, Józefa i Jezusa, oświetlonych promienistą aureolą – miesiącem – i chciwość zbójcy, któremu blask przywiódł na myśl złote monety (Linde, 1809: 85; 1812: 703). Widok ludzi nie rozzłościł jednak łotrzyka, przeciwnie, od razu wzbudził współczucie i litość: „ Wy tu pomarzniecie, / I to wasze dzieciątko marnie utracicie". Matka Boża wypytywana o cel podróży opowiedziała o „swych wielkich przypadkach" – najpewniej chodzi o tajemnicę Wcielenia, o wyprawie za chlebem i o strachu przed spotkaniem z zuchwałym zbójem. Wnet dowiedzieli się, że ten właśnie z nimi rozmawia. Passus pieśni przywodzi na myśl Arystotelesowską perypetię i rozpoznanie – ważne składniki antycznej tragedii. Tu także autor buduje napięcie, koncentruje uwagę zainteresowanego odbiorcy. Zbój wysyła wędrowców do swojego domu, by poprosili jego żonę o nocleg, on bowiem musi jeszcze „wartować" w lesie. Zapewnia, że z jego strony nic im nie grozi. Żona jest pełna obaw o bezpieczeństwo przybyszów. Kiedy jednak dowiaduje się, że zostali zaproszeni przez zbója, oferuje gościnę. Goście czekają w lęku

na powrót gospodarza. Ten, wróciwszy, nakazuje żonie ugotować wieczerzę i przygotować wygodne posłania. Jezus zaczyna płakać, a Najświętsza Panienka przypuszcza, że to pewnie z powodu długiego czasu, jaki minął od ostatniej kąpieli dzieciątka: „A zbójniczka to słyszy, szykuje wanienkę, / Srebrną, obmyć Synaczka przeczystej Panienki". Warto zasygnalizować, że zbójniczka jest wciąż nieświadoma tego, kogo w gościnę przyjmuje. Narrator pobudza ciekawość słuchaczy wokół zdarzeń, które następują w aurze tajemniczości. Gdy Maryja kąpała Jezusa, usłyszała płacz zbójnickiego dziecka. Zaproponowała, by i je włożyć do kąpieli. Pomimo protestu matki, że z powodu „zwrzodziałej" skóry synek włożony do wody może płakać, Maryja delikatnie zanurzyła dziecko i natychmiast w cudowny sposób ozdrowiało. Zbój skomentował zdarzenie: „Ta pani bardzo wszechmogąca" i dalej: „Może to ci ludzie, / Co to pismo k'woli ich na cały świat idzie". Wdzięczny ojciec chce płacić za uzdrowienie chłopca, wszak ma duże bogactwo. Treść odmowy Matki Bożej zawiera moralną naukę: „Bo Pan Bóg, powiedziała, nie opuści nikogo, / Kto poczciwie zarobi, choć żyje ubogo". Słowa trafiły do serca zbója. Odtąd był uczciwy, zmienili wraz z żoną sposób życia. Majątek przekazali synowi, który go roztrwonił i zszedł na złą drogę – został przyłapany wraz z drugim rzezimieszkiem podczas kradzieży. Obaj zawiśli na krzyżu po prawej i lewej stronie Jezusa. Zbójnickiemu synowi darowane zostały grzechy, jak też jego rodzicom, ponieważ przenocowali Jezusa. „Kto Jezusa nocował, gdy po świecie chodził, / Pan Jezus mu swym niebem za nocleg nagrodził". Nauką o wartości cnoty gościnności kończy anonimowy autor tę naiwną, rzewną opowieść, utrzymaną w konwencji ballady z sentymentalnym sztafażem (Jaworska: 144). Należy w tym miejscu zasygnalizować, że kwestie rodzajowe w odniesieniu do pieśni dziadowskich wciąż nastręczają trudności z uwagi na synkretyzm genologiczny w obrębie niemal każdego z utworów. Wyznacznikiem pieśni dziadowskich jako zjawiska kulturowego jest potwierdzona w źródłach przynależność do dziadowskiego repertuaru. W *Słowniku literatury popularnej* czytamy: „Wśród jej [pieśni – dop. K.J.] wyróżników możliwych do zestawienia odnotować trzeba często wykorzystywaną konwencję balladową, łączącą w sobie epicką prezentację zdarzeń z lirycznym obrazowaniem i wykładem moralnym" (Kowalski: 18). Jakkolwiek nie wszystkie dziadowskie pieśni „mieszczą się" w tej definicji, zaprezentowany utwór niewątpliwie się w nią wpisuje. Z pewnością też realizuje normatywny postulat czułości teoretyków

i twórców liryki sentymentalnej, w myśl którego szczerość, prostota, empatia, jako wewnętrzne dyspozycje człowieka – nadawcy i odbiorcy– stanowią rękojmię porozumienia między tymi ostatnimi. Efektem tego postulatu jest popularność literackiego przekazu. „Trzeba mieć duszę czułą i serca głos tkliwy", „Czuj sam dobrze twą nędzę – i my będziem czuli" (Dmochowski: 22), „bez czułości nie można napisać dzieła, które by czytelnika przywięzywać mogło" (Szymanowski: 147, za: Kostkiewiczowa, 1984: 162) – takie są zalecenia oświeceniowych literatów dla pisarzy/poetów. Tęsknota za naturą skutkowała poszukiwaniem natury w człowieku, w konsekwencji zaczęto tęsknić za ludem, nie tylko kojarzonym z sielankowym ideałem, ale także z wartościami konserwatywnymi, związanymi z tradycją: wierzeniami, baśniami. Dawność zaczęła być postrzegana jako wartość, a ludowość utożsamiano z dawnością (Kleiner: 111). To przekonanie spowodowało popularność wśród XVIII- i XIX-wiecznych twórców *Pieśni Osjana*, umiejętnie wykreowanego w nich średniowiecznego świata, którego imaginarium opierało się na legendarnych przekazach. Dziadowska, pochodząca najpewniej z końca XIX wieku pieśń o incipicie *Gdy Najświętsza Panienka...* jest w omawianym kontekście atrakcyjna, ponieważ realizuje postulaty formułowane przez „oświeconych" admiratorów ludowości. Fabuła pieśni nawiązuje poprzez jej bohaterów – świętą rodzinę i wzmiankowanego ledwie motywu ukrzyżowania Chrystusa wraz z łotrami – do wydarzeń historycznych. Na temat epizodów opisanych w utworze ewangelie milczą. Są dziełem wyobraźni. XIX-wiecznego słuchacza pieśń wzruszała już choćby tą odmianą miłości wyeksponowanej w utworze, którą łacina oddaje wyrazem *pietas*. Dokładna lektura odsłania przed dzisiejszym czytelnikiem szeroką intertekstualną przestrzeń, której rozpoznawanie staje się źródłem satysfakcji. Warstwa inwencyjna utworu sięga bowiem przekazów apokryficznych czasów wczesnego chrześcijaństwa i średniowiecza, adaptuje topos gościnności. Anonimowy autor *ad docendum* łączy bajeczny zbójecki epizod z ewangelicznym motywem łotra. Najstarszym źródłem opowieści jest apokryf – *Ewangelia Dzieciństwa Arabska*. Tekst stanowi parafrazę ludowego, powstałego około V wieku, przekazu *Syryjskie Życie Maryi* (*Apokryfy Nowego Testamentu*: 405)[7]. Wydarzenia, których refleksy zawiera *Legenda o Matce Bożej i zbóju*, opisane zostały w części poświęconej ucieczce

[7] Omawiane epizody na s. 414–417.

św. rodziny do Egiptu. Wśród licznych cudów, które w czasie podróży czynił Jezus, jest uwolnienie kobiety od szatana i uzdrowienie trędowatej. Obydwa epizody wiążą się ze sobą. Szatan opuścił kobietę, kiedy wzięła w objęcia Jezusa. Na drugi dzień wdzięczna przygotowała dzieciątku kąpiel w perfumowanej wodzie. Zachowała tę wodę, w której mył się Jezus, z myślą o pomocy trędowatej dziewczynie. Umyła chorą i ta natychmiast została uzdrowiona z trądu. Historia cudownego działania wody powtórzyła się w drodze powrotnej Świętej Rodziny do Nazaretu. Pokropienie wodą po kąpieli Jezusa uleczyło tracącego wzrok i bliskiego śmierci chłopca w Bajt Lahm. W czasie podróży Rodzina przechodziła też przez miejsce na pustyni, które nie cieszyło się dobrą sławą z powodu czyhających na podróżnych zbójców. Ze względów bezpieczeństwo szli tamtędy nocą, ale przechodząc obok śpiących opryszków, obudzili dwóch: Titusa i Dumakusa. Titus poprosił towarzysza, by nie robił krzywdy wędrowcom. Maryja obiecała za to łotrowi Boże błogosławieństwo. Wówczas Jezus wyjawił prawdę o wydarzeniach, które będą miały miejsce za trzydzieści lat: wraz tymi napotkanymi łotrami Titusem i Dumakusem, zostanie ukrzyżowany. Dobry łotr znajdzie się wraz z Jezusem w raju.

Połączenie wątków zbójców i uzdrawiającej wody, przedstawionych w Ewangelii Arabskiej, znajdujemy w polskim apokryfie. LXVII czcienie *Rozmyślania Przemyskiego* zatytułowane jest *O zbójcach, którzy sie byli jęli Jozefa z Maryją i dziecięciem* (Brückner: 38). Napotkani podczas ucieczki do Egiptu zbójcy ulitowali się nad świętą rodziną. Ten, który miał gospodę, serdecznie Maryję z Józefem i Jezusem ugościł, żona przygotowała kąpiel dziecięciu. Woda pozostała po kąpieli uzdrowiła rany zbójników nabyte w walkach z nieprzyjaciółmi. Gospodarz wodę zatrzymał i leczył nią chorych, dzięki czemu zyskał rozgłos. Wraz z żoną postanowił towarzyszyć w dalszej drodze świętej rodzinie. Motyw ugoszczenia Świętej Rodziny i uzdrawiającej wody po kąpieli Dzieciątka powraca w gwarowej opowieści Anieli Gut-Stapińskiej Krokusy:

> – Cicho, cicho – padała Matka Przenoświętso – okopie go i bedzie zdrowy.
> – Nie trza, zemre zaroz, nigda nie był kompany – wołała bab z płacem.
> Ale Matka Przenoświętso nie słuchała nic, ba dziecko we wodzie pieluchami okryła i gembusie myć pocena i w te razy baba jęknena głośno:
> – Kompcie z Panem bogiem, jak kcecie.
> Po kwili dziecko płakać ustało, a kie go matka Przenoświętso do swojego Synocka przyniosła, śmiać sie poceno, jaze baba sie zdziwiła i pado;

> – Bóg wos tu zesłał, moji ślin, miłościwi! – i w te razy do nóg Matce Przenoświętsej upadła i całować je pocena, jaz jom Jezusek za włosy jom do siebie przytulić pragnon.
>
> (*Góralska czytanka*…: 128)[8]

Widzimy zatem, że apokryfy stanowiły promptuarium epizodów, które, jak egzempla w kazaniach, mogły być zestawiane w taki sposób, by osiągnąć zamierzony cel. W omawianej legendzie tym celem, poza realizowaniem funkcji moralizatorskiej, jest wywołanie wzruszenia u odbiorcy. Święci bohaterowie pieśni są wygłodniali, przemoknięci, muszą za chlebem wędrować po świecie, Dzieciątko płacze z zimna i głodu. W warstwie leksykalnej pieśni występuje słownictwo, które cechuje czułość nadawcy rozumianą jako dyspozycja do tworzenia. Według zaleceń Franciszka Karpińskiego:

> Niech wprawia się słuchać albo stara się widzieć niewinnego w prześladowaniu, poczciwego w ubóstwie, zdatnego do wielkich rzeczy w pogardzie. [...] którym nie wstyd i poczciwe czasem łzy wylać, których nędza bliźniego, nie oglądając się na nic, na pierwsze zaraz wejrzenie wzrusza. [...] Mając już serce do czułości (jakiej tu żądamy) skłonne jeżeli w potrzebie jeszcze nam, według naszego żądania, dotkliwych wyrazów braknie i niewczesna jakaś ociężałość myśl naszę w nieczynności trzymając, wzbicia się jej w górę zabrania; możemy imaginacyę naszą zagrzać przez poglądanie i rozważanie tej księgi, którą natura we wszystkich rzeczach stworzonych, zawsze nam do czytania podaje.
>
> (Karpiński: 423)

W owej „księdze natury" miłość kochanków zajmuje miejsce niepoślednie. Jest tematem bardzo licznych pieśni repertuaru dziadowskiego. Aspekt komercyjny dziadowskich monodramów sprawia jednak, że obok cech typowych dla modelu liryki sentymentalnej pojawiają się w pieśniach epizody sensacyjne, przyciągające uwagę, bywa, że makabryczne. (Grochowski: 21). Najczęściej jednak i one służą *ad movendum* – katartycznemu wzruszeniu, które następuje, jak to opisał Arystoteles, po przeżyciu litości i trwogi. Można by skonstatować z przymrużeniem oka: jaka tragedia, taka katharsis. Przykładem potwierdzającym tę tezę uczynimy w niniejszym studium pieśń *Niesamowite zdarzenie. Panna żywcem pochowana, narzeczony jej Leon ratuje ją od niechybnej śmierci, by stanąć z nią na ślubnym kobiercu* (Nyrkowski: 232). Już tytuł utworu wpisuje

[8] Dziękuję dr hab. Annie Mlekodaj za wskazanie tego źródła.

się w charakteryzujący nurt literacki opis Stefanii Skwarczyńskiej: „Sentymentalizm złączył miłość ze łzami, nastrojem nieszczęścia, śmiercią, grobem" (Skwarczyńska: 64) Wybór został podyktowany interesującą proweniencją zapowiedzianej tytułem fabuły. Mamy tu historię miłości biednego syna wdowy, Leona, który zakochał się ze wzajemnością w Halinie – córce bogatych gospodarzy. Rodzice nie pozwolili dziewczynie wyjść za mąż za wybranego chłopca, ta więc zamilkła, zapadła w śpiączkę i uznana za zmarłą, została pochowana. Halina przyśniła się Leonowi jako zjawa wołająca ratunku. Chłopak zwierzył się matce ze swoich przeczuć: podejrzewał, że dziewczyna leży żywa w grobie. Odkopał grób, uratował wybrankę, odprowadził ją do rodziców, a oni, już nie zważając na społeczny status Leona, wyprawili młodym wesele i przyjęli chłopca jak swego. Hipotekstem w odniesieniu do pieśni jest IV opowieść dziesiątego dnia zbioru *Decameron* Giovanniego Boccaccia. Autor zapowiada ją: „Gentile de'Carisendi, wróciwszy z Modeny, wyjmuje z grobowca ukochaną białogłowę, którą, jako zmarłą, w nim pochowano. Niewiasta, do życia powrócona, wydaje na świat synka. Gentile oddaje umiłowaną i dziecię jej mężowi, Niccolucciowi Caccianimico" (Boccaccio: 657). Nie wchodząc w szczegóły warstwy fabularnej, możemy dodać, że w tej noweli Catalina – żona innego – nie była przychylna zakochanemu w niej mężczyźnie. Będąc brzemienna, bardzo ciężko zachorowała, przestała dawać oznaki życia. Pochowano ją jako zmarłą. Gentile, dowiedziawszy się o jej śmierci, postanowił perwersyjnie zmarłej okazać swoją czułość – wszedł do grobowca, dotknął jej piersi i dziewczyna zaczęła oddychać. Zabrał ją więc do swojej matki, by po jakimś czasie oddać, wraz z uratowanym synem, mężowi i ojcu. Zapewnił o czystości dziewczyny i o tym, że mimo tego, iż ją ocalił i kocha, nie rości sobie do niej żadnych praw. W relacji obydwu tekstów – pieśni i noweli – należy zwrócić uwagę na fakt milczenia bohaterek, które jest ważnym wątkiem obydwu utworów:

> Gdy pan Gentile pojawił się znów na sali, jeden z gości rzekł do niego:
> – Zaiste, piękna jest ta białogłowa, ale niemą się nam być wydaje. Czyżby tak w samej rzeczy było?
> – Jej milczenie, które tak ściśle dotychczas zachowuje – odrzekł Gentile – jest jeno niemałym jej cnoty dowodem.
>
> (Boccaccio: 660)

Od tego czasu Halina zamilkła
I wcale się nie odzywa;
Dostała strasznej śpiączki letargu –
Już biedna w grobie spoczywa.
(Nyrkowski: 232)

Zestawiając te dwa utwory, możemy mówić o podobieństwach jedynie w zakresie przejętych od Boccaccia motywów. Wielowarstwowość narracji, odniesienia kulturowe, to wszystko, czego tekst Boccaccia żąda od czytelnika, słowem intertekstualność, w popularnym odbiorze naszej pieśni pozostaje bez większego znaczenia. Nowele twórcy włoskiego renesansu także funkcjonowały w obiegu popularnym.

> Dla szerokiego rozpowszechniania – czytamy na temat ludowego odbioru nowel Boccaccia – decydującą musiała być nie tylko niska cena druku, ale także, a może nawet przede wszystkim, odpowiednia forma tekstu, np. dobrze odpowiadająca przekazowi ustnemu, jak w przypadku cantari, w których znajdujemy stereotypowe formuły, będące odbiciem wymogów charakterystycznych dla recytacji podczas większych zgromadzeń.
>
> (Salwa: 14)

Mamy zatem kolejną analogię do „naszych" pieśni. W nowelach Boccaccia „zewnętrzną" warstwę tekstu wypełniają sentymentalne, melodramatyczne opowiastki. Głównym ich atutem w obiegu popularnym były opisy nieszczęśliwych miłości, plotkarski charakter narracji, wplecione elementy niesamowitości i w końcu dążenie do zadośćuczynienia pokrzywdzonemu za jego szlachetność, wyartykułowanie dobrych cech ludzi niezależnie od ich społecznego statusu. Narrator w jednej z nowel (IV, 1) zwraca się do słuchaczy: „Opowiem wam tedy smutną historię, która ze wszech miar współczucia waszego jest godna". W pisanej oktawą „przeróbce" tej samej noweli w prologu czytamy: „Gotujcie oczy na słodkie szlochania, co wami wstrząsną, nim stąd odejdziecie / sam ledwo, ledwo historię opowiem, taka mnie zbiera litość na jej słowa" (Salwa: 19).

Łzawe wzruszenie mogło też towarzyszyć lekturze jednej z nowel Józefa Maksymiliana Ossolińskiego, która powtarza (łącznie z włoskimi realiami) wiele wątków tej samej noweli Boccaccia. Autor adaptuje ją do gatunku powieści o strachach i upiorach – taki bowiem podtytuł noszą *Wieczory Badeńskie*. Tytuł

Nieboszczka prosi o głos (Ossoliński: 89) dla dzisiejszego czytelnika ma odcień ironiczny, ale nowela utrzymana jest w tonacji całkiem poważnej. Walerya – córka bogatych florenckich mieszczan – zakochała się z wzajemnością w synu niezbyt zamożnego znajomego ojca, Oktawim. Jako dzieci bohaterowie tej historii wychowywali się razem. Uczucie młodych rozkwitało wbrew woli ojca Waleryi, który uknuł intrygę, by zniechęcić córkę do młodzieńca. Upatrzony przez ojca kandydat na męża Walerii miał spotkać w czasie podróży bardzo szczęśliwe małżeństwo. Małżonkiem był rzekomo Oktawi, który wszak ślubował wcześniej wierność Walerii. Ta, rozczarowana wiarołomstwem chłopca, poślubiła starszego mężczyznę Heraldiego, ciężko zachorowała, umarła i została pochowana. Przywrócił ją do życia pomówiony niesprawiedliwie Oktawi, pragnący po powrocie spocząć z rozpaczy przy ukochanej w grobowcu. Papież unieważnił małżeństwo z Heraldim i zakochani mogli bez przeszkód być razem. Jedynie bladość Waleryi nie pozwalała zapomnieć o *nomen omen* upiornej przeszłości. Obydwie nowele, jeśli spojrzymy na następstwo zdarzeń, prosty sposób obrazowania, warstwę leksykalną wpisują się w sentymentalny model literatury. Można wskazać podobne perypetie, szczęśliwe rozwiązanie, nagrodę za szlachetność uczuć szlachetnych ludzi. U odbiorcy opowieść taka mogła powodować napięcie, lęk, nadzieję, w końcu estetyczną satysfakcję z powodu szczęśliwego zakończenia. Wymienić możemy trzy pary kochanków – Catalinę i Gentile'a, Waleryę i Oktawiego oraz bohaterów o swojsko brzmiących imionach: Halinę i Leona. Bardziej swojsko niż Laury i Filona, ale przywodzących na myśl kochanków sielanki Karpińskiego, zwłaszcza kiedy przyjrzymy się uporządkowaniu wierszowemu tekstu dziadowskiej pieśni:

Na skraju wioski stała tam chatka
Stara już i pochylona,
Zamieszkiwała w niej biedna wdowa,
Co miała syna Leona.

Leon był biedny, nic nie posiadał
Prócz tylko jednej urody,
Jednak się szczęście doń uśmiechało
Z bogatej bardzo zagrody.

Więc w wymienionej tejże zagrodzie
Żyła tam rodna Halina,

Która kochała ponad swe życie
Bardzo pięknego Leona.
(Nyrkowski: 232)[9]

„Zrośnięta" z Laurą i Filonem melodia prowadzi czytelnika przez tę dziadowską pieśń. Choć źródło podaje tylko warstwę tekstową, możemy założyć z bardzo dużym prawdopodobieństwem, że pieśń była wykonywana przy wtórze powszechnie znanej melodii.

W szkicu podjęto próbę pokazania, w jaki sposób literatura integruje motywy pochodzące z różnych kultur, uniwersalizując ludzkie doświadczenia. Spośród dyspozycji do wyrażania podstawowych emocji najważniejsza w świetle przywołanych przykładów jest czułość, czy też czucie, w zakresie znaczeniowym opisywanym przez twórców kojarzonych z nurtem sentymentalizmu. Stanowi sejsmograf przy „wykrywaniu" wzruszeń, czy też poruszeń, zapewniających odbiorcom przeżywanie estetycznej przyjemności. Tkliwe, łzawe wzruszenie doznane dzięki obcowaniu z jakimś tekstem kultury teoretycy estetyki nazywają przeżyciem kiczowym. W rzeczy samej jest ono pewnie najczęstszym efektem obcowania ze sztuką popularnego obiegu. Ale choć łatwo można zdefiniować przeżycie kiczowe z uwagi na somatyczne objawy ekspresji (Żuchowska: 136), dzieło kiczowe, nawet jeśli poddaje się definicji, to jedynie normatywnej. Każda bowiem próba klasyfikacji konkretnego utworu jest podjęta w określonym miejscu i czasie z różnorakich perspektyw badawczych i po pewnym czasie się dezaktualizuje. Pieśń dziadowska, przy całej zasygnalizowanej złożoności genologicznej, związana jest z kulturą jarmarczną, formą popularnej rozrywki. W niniejszym studium wskazano różnorodne gatunkowo, realizujące postulat czułości teksty, przynależne tak do literatury ludowej, jak i elitarnej. Fakt, że wskazane motywy aktualizują się w tekstach o lirnikach i w samych dziadowskich pieśniach, nobilituje ten rodzaj muzyczno-słownej wypowiedzi i akcentuje wymiar estetyczny dziadowskiego monodramu. Jak w przywoływanym już w tym studium *Śnie srebrnym Salomei*:

Oj liro... twoje klawisze
Gdzieś ze srebra dawniej lane,
Nogą pieśni wydeptane,

[9] Pierwsze trzy strofy pieśni.

Jakby stare sęki drzewne,
I kamienie przedcerkiewne,
I zapadłe w dół mogiły,
Świadczą, że pieśni chodziły
Po klawiszach, pieśni chyże!
I siadały w sen na lirze,
W krąg siadały pieśni tłumy, –
Posążnice – stare dumy,
Piorunnice – stare krzyki,
Szumki lotu – konie kare,
Szumki płaczu – dum słowiki,
Błyskawice – myśli stare,
Rusałczanki – dzwony szklanne. [...]
A po śrzodku duma boża,
Krwią Chrystusa purpurowa
Siedzi jakby dum krolowa
I radzi świat podbić cały.

(Słowacki: 133–134)

Bibliografia

Aleksandrowicz, Jerzy i in. *Wielka encyklopedya powszechna ilustrowana*. T. 17–18. Warszawa: S. Sikorski, 1896.

Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne. Opowiadania o Jezusie, Maryi, Józefie i Janie Chrzcicielu. Red. ks. Marek Starowieyski. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2003.

Badecki, Karol. *Polska komedya rybałtowska: pierwsze zbiorowe i krytyczne wydanie*. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1931.

Boccaccio, G. *Dekameron*. Tłum. Edward Boye. Warszawa: Drukarnia Współczesna, 1930.

Bystroń, Jan. *Historia w pieśni ludu polskiego*. Nakład Gebethnera i Wolffa, 1925.

Dmochowski, Franciszek Ksawery. *Sztuka rymotwórcza*. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1956.

Dopart, Bogusław. „Wieszcz Ukrainy w czasach Józefa Bohdana Zaleskiego, Juliusza Słowackiego i Tarasa Szewczenki". *Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU* 12 (2016): 179–194.

Dramaty staropolskie. Antologia. T. 1. Oprac. Julian Lewański. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.

Gloger Zygmunt, *Encyklopedja staropolska ilustrowana*. T. 2. Warszawa: Druk P. Laskauera i W. Babickiego, 1901.

Góralska czytanka. Wypisy. Red. Anna Mlekodaj. Rabka Zdrój: Wydawnictwo Zachylina, 2013.

Grochowski, Piotr. *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2009.

Hernas, Czesław. „Z epiki dziadowskiej: 1. polskie i czeskie pieśni o obronie Wiednia". *Pamiętnik Literacki* 49.4 (1958): 475–494.

Jaworska, Elżbieta. *Polska ballada ludowa. Antologia*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1991.

Karpiński, Franciszek. *Pisma wierszem i prozą*. Warszawa: S. Lewental, 1896.

Kasjan, Jan Mirosław. *Siostrzane muzy: studia o literaturze ustnej i pisanej*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1986.

Kleiner, Juliusz. *Sentymentalizm i preromantyzm*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

Kolberg, Oskar. *Dzieła wszystkie*. T. 19. Wrocław–Kraków: Polskie Towarzystwo Muzyczne, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Kostkiewiczowa, Teresa. *Horyzonty wyobraźni: o języku poezji czasów Oświecenia*. Warszawa: PWN, 1984.

------. *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*. T. 2. Wrocław: Zakład Narodowy im Ossolińskich, 1964.

------. *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991.

Kowalski Piotr., „Ballada dziadowska". *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki, 1997. 18.

Kraszewski, Józef Ignacy. *Mistrz Twardowski: powieść z podań gminnych*. Lwów: Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, 1874.

Krzyżanowski, Julian. *Paralele: studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. T. 3. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961.

------. „Polskie motywy baśniowe w twórczości Juliusza Słowackiego". *Pamiętnik Literacki* 41.1 (1950): 90–111.

------. „Wstęp". Stanisław Nyrkowski. *Karnawał dziadowski." Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1977.

Laskowski, Julian. *Białoruski bandurzysta. Zbiorek wędrowny*. Wilno: A.H. Kirkor, 1861.

Linde, Samuel Bogumił. *Słownik języka polskiego*. T. 2. Warszawa: Drukarnia Xsięży Pijarów, 1809.

------. *Słownik języka polskiego*. T. 5. Warszawa: Drukarnia Xsięży Pijarów, 1812.

Mickiewicz, Adam. *Dziady kowieńsko-wileńskie:(część II–IV)*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2012.

Norwid, Cyprian Kamil. *Dzieła*. Warszawa: Parnas Polski, 1934.

Nyrkowski, Stanisław. *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1977.

Pieśni Dudarza z ballady A. Mickiewicza z muzyką Władysława Żeleńskiego. 2: *Komu ślubny splatasz Wieniec*. Kraków: S.A. Krzyżanowski, 1900. https://polona.pl/item/piesni-dudarza-z-ballady-a-mickiewicza-2-komu-slubny-splatasz-wieniec,NzI0NjYwMjE/#info:metadata.

Plutarch. *Moralia* (wybór). T. 1. Tłum. Zofia Abramowiczówna. PWN: Warszawa 1977.

Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa: z rękopisu grecko-katol. kapituły przemyskiej. Wyd. Aleksander Brückner. Kraków: Akademia Umiejętności, 1907.

Salwa, Piotr. „Miłość tragiczna (Dekameron, IV.1): od argumentacji do sentymentalizmu". *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 35 (1990): 5–21.

Skwarczyńska, Stefania. *Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza*. Lwów: Nakł. Przeglądu Humanistycznego, 1934.

Słowacki, Juliusz. *Sen srebrny Salomei*. Kraków: Universitas, 2003.

Sokolski, Jacek. „Dziadowska pieśń o Sądzie Ostatecznym z wieku XVII". *Acta Universitatis Wratislaviensis*. *Prace Literackie* 34 (1995): 5–10.

Starowolski Szymon. *Votum o naprawie Rzeczypospolitej*. B.m. 1625

Szymanowski, Józef. „Jozefa Szymanowskiego, wierszem i prozą pisma różne". *Wybór pisarzów polskich*. T. 1. Warszawa: Drukarnia przy Nowolipiu, 1803.

Wójcicki, Kazimierz Władysław. *Klechdy: starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*. T. 1. Warszawa: Drukarnia P. Babryckiego, 1837.

------. „Lirnicy". *Tygodnik Ilustrowany*, 4 marca 1861.

Żuchowska, Gabriela. „Kicz-przegląd koncepcji teoretycznych i propozycja definicji do celów badawczych". *Kultura i Społeczeństwo* 1 (2013): 131–151.

Vagabond Beggars Playing Hurdy Gurdy and Their "Tender" Songs: *Legenda o Matce Bożej i zbóju* and *Niesamowite zdarzenie. Panna żywcem pochowana [...]*

Summary

The article aims at describing the phenomenon of wandering beggars ("dziady") and their songs in the context of sentimentalism. It presents various ways of understanding the concept of "dziady" as used in the Polish romantic literature. Authors of beggar songs found their sources of inspiration in the Bible, Apocrypha, Boccaccio's novels, and texts of Polish anonymous authors as much as used the sentimental tradition. In consequence, the moral considerations of these songs have been subordinated to their aesthetics. Two of them, namely, the song entitled *Legenda o Matce Bożej i Zbóju* and the song *Panna Żywcem Pochowana…*, have been comprehensively analyzed in order to prove the thesis in question.

Keywords: beggars, beggar songs, hurdy gurdy, sentimental literature, tenderness

Słowa kluczowe: dziady, pieśni dziadowskie, lira korbowa, czułość, sentymentalizm

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-14

Krzysztof Czajkowski
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie
ORCID 0000-0002-5426-7865

O dwóch paradygmatach sentymentalizmu w twórczości eseistycznej Adama Zagajewskiego: (*Solidarność i samotność*, *Dwa miasta*)

Adama Zagajewskiego, poetę i prozaika, eseistę i tłumacza, krytyka i wykładowcę University of Chicago, laureata prestiżowych nagród i wyróżnień nie trzeba przedstawiać. Nie ujmując niczego z jego dorobku literackiego, wypada jednak podkreślić, że rozpoznawalność w świecie literatury Zagajewski zawdzięcza twórczości, której czytelnik – zwłaszcza ten z Zachodu – nie identyfikuje bynajmniej z przynależnością pokoleniową do Nowej Fali, pierwszymi tomikami poezji (*Komunikatem*, Kraków 1972, *Sklepami mięsnymi*, Kraków 1975), z krytycznoliterackim *credo* napisanym wspólnie z Julianem Kornhauserem (*Światem nie przedstawionym*, Kraków 1974) czy początkami prozy spod znaku *Ciepło, zimno* (Warszawa 1975). Mająca swoje własne, ugruntowane miejsce w historii literatury polskiej po 1945 roku, czy może bardziej po roku 1968, twórczość autora *Listu* podzieliła bowiem los wielu podobnych sobie przykładów społeczno-politycznego zaangażowania (Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki) lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Cena, jaką przyszło zapłacić dużej części literatury tamtego okresu, w szczególności zaś poezji, wydaje się ogromna, zważywszy że w obliczu zmian, które zaszły w Polsce oraz w Europie Środkowo-Wschodniej po roku 1989, używany przez Nową Falę język okazał

się bezużyteczny, by nie powiedzieć – martwy. Miał tego świadomość Zbigniew Herbert, gdy pisał w poetyckim liście *Do Ryszarda Krynickiego*:

> Niewiele zostanie Ryszardzie naprawdę niewiele
> z poezji tego szalonego wieku na pewni Rilke Eliot
> kilku innych dostojnych szamanów którzy znali sekret
> zaklinania słów formy odpornej na działanie czasu bez czego
> nie ma frazy godnej pamiętania a mowa jest jak piasek
>
> nasze zeszyty szkolne szczerze udręczone
> ze śladem potu łez krwi będą
> dla korektorki wiecznej jak tekst piosenki pozbawiony nut
> szlachetnie prawy aż nadto oczywisty
>
> uwierzyliśmy zbyt łatwo że piękno nie ocala
> prowadzi lekkomyślnych od snu do snu na śmierć
> nikt z nas nie potrafił obudzić topolowej driady
> czytać pismo chmur
> dlatego po śladach naszych nie przejdzie jednorożec
> nie wskrzesimy okrętu w zatoce pawia róży
> została nam nagość i stoimy nadzy
> po prawej lepszej stronie tryptyku
> Ostateczny Sąd
>
> na chude barki wzięliśmy sprawy publiczne
> walkę z tyranią kłamstwem zapisy cierpienia
> lecz przeciwników – przyznasz – mieliśmy nikczemnie małych
> czy warto zatem zniżać świętą mowę
> do bełkotu z trybuny do czarnej piany gazet
>
> tak mało radości – córki bogów w naszych wierszach Ryszardzie
> za mało świetlistych zmierzchów luster wieńców uniesienia
> nic tylko ciemne psalmodie jąkanie animuli
> urny popiołów w spalonym ogrodzie
>
> jakich sił trzeba by na przekór losom
> wyrokom dziejów ludzkiej nieprawości
> w ogrojcu zdrady szeptać – cicha nocy
>
> jakich sił ducha trzeba by wykrzesać
> bijąc na oślep rozpaczą o rozpacz
> iskierkę światła hasło pojednania

ażeby wiecznie trwał taneczny krąg na gęstej trawie
święcono narodziny dziecka i każdy początek
dary powietrza ziemi i ognia i wody

ja tego nie wiem – mój Drogi – dlatego
przesyłam tobie nocą te sowie zagadki
uścisk serdeczny
ukłon mego cienia

(Herbert: 464–465)

To, o czym zamierzam mówić, związane jest z okresem w twórczości Adama Zagajewskiego, od którego rozpoczyna się inny Zagajewski, mówiący w tomie poetyckim *Jechać do Lwowa* oraz w zbiorze esejów *Solidarność i samotność*. Że jest to, w porównaniu z jego wcześniejszą – dodajmy: krajową twórczością – zupełna nowość i odmienność, świadczy chociażby ostra krytyka, którą niedawny koryfeusz poezji zaangażowanej, ikona Nowej Fali, odczuł boleśnie na własnej skórze, pozostając w 1982 roku w Paryżu, na emigracji (Klejnocki: 75–88).

Dla właściwego zrozumienia złożoności sytuacji, w której znalazł się Zagajewski, przypomnijmy tylko w tym miejscu, że niepokorną biografię autora *Solidarności i samotności* kształtowały nie tylko artystyczne i krytyczne deklaracje, ale również jego bezpośrednie zaangażowanie w tworzącą się w połowie lat 70. opozycję demokratyczną w Polsce. W grudniu 1975 roku jego nazwisko, obok 100 innych sygnatariuszy „Memoriału 59", znalazło się na liście osób ze świata nauki i kultury, które w ten sposób wyraziły dezaprobatę wobec projektowanych przez ówczesną władzę w Polsce zmian w Konstytucji PRL. Kolejne dwa, trzy lata przynoszą powstanie pierwszego niezależnego pisma literacko-społecznego, którego Zagajewski był współtwórcą („Zapis") oraz podpisanie deklaracji o powołaniu niezależnego stowarzyszenia edukacyjnego, znanego pod nazwą Towarzystwa Kursów Naukowych, w którym figurował on nie tylko jako członek-założyciel, ale również czynny wykładowca. Na te ważne wydarzenia w biografii autora *Listu* z końca lat siedemdziesiątych nakładają się powstanie „Solidarności" oraz wprowadzenie stanu wojennego, który zastaje Zagajewskiego w Krakowie. Jeszcze w trakcie jego trwania poeta zdecyduje się na wyjazd z Polski.

W *Przedmowie* do pierwszego krajowego wydania *Solidarności i samotności* z 2002 roku Zagajewski odnotowywał:

> Pisałem te szkice w Paryżu – albo tuż pod Paryżem – byłem emigrantem, ale nie bardzo nieszczęśliwym, biednym, ale nie głodującym, jeszcze raczej młodym, ale już w wieku dojrzałym, trochę już znanym i trochę już zapomnianym… […] W tym samym czasie czytałem też sprawozdania, przychodzące z Polski, pesymistyczne diagnozy uczonych politologów, wytrawnych dziennikarzy i ekonomistów, lamenty przyjaciół. Z kraju wionął smutek i rzeczywiście sytuacja była bardzo trudna, ale ja mimo to pamiętałem dobrze sprzeczność, która uderzyła mnie dużo wcześniej: dysydenci mówili językiem analizy, skargi, krytyki, nawet rozpaczy czasem, ale jednocześnie bawili się dobrze, lubili swoją dysydencję, lubili ryzyko, jakie podjęli, dumni byli z samych siebie, ze swojej odwagi. Rzecz jasna, nie wolno im było o tym wspominać, obowiązywał język Socjologii i Troski. I ja też, chociaż już w Paryżu, poddany byłem podobnemu ciśnieniu: oficjalnie byłem beznadziejnie smutnym emigrantem, a jednocześnie czułem radość, radość samotności, byłem zakochany, byłem wolny, nie miałem ani szefa, ani kolegów, ani środowiska (nie ma nic gorszego niż środowisko!). Przeczuwałem też poezję, albo też możliwość poezji, wiedziałem, że będę pisał, wiedziałem, że będę pisał lepiej niż dotychczas. […] W tym właśnie miejscu psychicznym, w tej przyjemnej torturze, w silnym napięciu między oficjalną katastrofą i prywatnym istnieniem, emigracją i wewnętrzną wolnością, powstawały szkice tej książki – i także wiersze.
>
> (Zagajewski, 2002: 5–6)

Zwróćmy uwagę, że używany w autokomentarzu do *Solidarności i samotności* czas przeszły nacechowany został wydłużoną perspektywą; wypowiada się w nim autor zdystansowany, może w mniejszym stopniu do siebie, ale na pewno do wydarzeń historycznych, które odcisnęły zdecydowane piętno na życiu społeczno-politycznym w Polsce. Po dwudziestu latach nie ma już śladu po Układzie Warszawskim; mimo wciąż odczuwanych skutków komunizmu faktem pozostaje, że w niespełna siedem lat od wyjazdu Zagajewskiego z kraju upada system, któremu przepowiadano – jeszcze na początku lat osiemdziesiątych – „długie trwanie". Dlatego w zakończeniu do *Przedmowy* znalazła się instrukcja dla „spóźnionych amatorów" *Solidarności i samotności*:

> […] żeby czytali tę książkę wstecz – zaczynając od ostatnich stronic i krocząc powoli w stronę pierwszych rozdziałów. Dlaczego? Może dlatego, że początkowi książki patronuje jeszcze potrzeba diagnozy, niewyżyta potrzeba nazywania i określania natury momentu historycznego, za to w dalszych jej częściach autor odzyskuje

> może, w niektórych momentach, swobodę pisania – tak, jakby miał przed sobą temat wieczny i uniwersalny, temat solidarności i samotności.
>
> (Zagajewski, 2002: 8)

Jeżeli już został wywołany wprost, głosem autora, „temat wieczny i uniwersalny", to zapytajmy o jego korzenie, których należałoby poszukiwać – tak mi się przynajmniej wydaje – nie tyle w fenomenie ruchu społeczno-politycznego „Solidarności", ile bardziej w wypracowanym myślowo, a następnie przyswojonym przez kulturę europejską sentymentalizmie, któremu patronuje – jako jeden z wielu – Jan Jakub Rousseau. Z góry uprzedzam, że moje rozumienie zaproponowanego tutaj kontekstu nie jest związane z bliżej określonym prądem literackim, występującym w XVIII i na początku XIX wieku, ani też z jego poetyką czy nawet tradycją literacką. Skupiam się jedynie na wybranych elementach określających filozoficzno-ideowe podstawy sentymentalizmu, budujących jego trwały, ponadhistoryczny światopogląd. To zawężenie sięga nie tylko wyboru jednego z prekursorów zjawiska określanego tym mianem, ale dotyczy również selektywnego potraktowania twórczości francuskiego myśliciela i pisarza.

Jak wiadomo Rousseau wypowiadał się na wiele tematów, spośród których na plan pierwszy wybijają się dzieła – jak to określiła profesor Teresa Kostkiewiczowa – „opisujące funkcjonowanie mechanizmów decydujących o międzyludzkich stosunkach i związkach" (Kostkiewiczowa,1991: 536). Dla Jana Jakuba proces socjalizacji człowieka, tworzenie się więzów społecznych i związany z tym rozwój kultury i cywilizacji doprowadziły do zatracenia naturalnych dyspozycji ludzkich, alienacji człowieka; „uczestnictwo w świecie kultury powoduje destrukcję osobowości ludzkiej, utratę integralności i wewnętrznej harmonii, prowadzi też do zatracenia naturalnych więzi międzyludzkich, […] [do – dop. K.C.] zagubienia i doznania samotności jednostki w społeczeństwie" (Kostkiewiczowa, 1991: 537).

Analizy Rousseau wynikały z przenikliwej obserwacji współczesnej pisarzowi sytuacji społeczno-kulturowej osiemnastowiecznej Francji. Skąd zatem pomysł, aby tamtą, odległą sytuację w miejscu i czasie transponować i adaptować dla potrzeb opisu zjawiska zdecydowanie różnego pod względem historycznym i kulturowym? Uzasadnieniem dokonywanej tutaj przeze mnie paranteli jest fakt, że w 1964 roku ukazała się w Polsce książka Bronisława Baczki *Rousseau: samotność i wspólnota* (tytuł zbioru esejów Zagajewskiego, *Solidarność i samotność*,

jest – w moim głębokim przekonaniu – jedynie modyfikacją monografii Baczki). Zdecydowana większość recenzji tej pracy (Zygmunta Baumana, Marii Janion) podnosiła zalety zastosowanej przez Baczkę metodologii, którą można nazwać antropologiczną historią filozofii. To, co może być dla nas interesujące, to podkreślana przez recenzentów „dwukierunkowość spojrzenia na badany przedmiot, będąca wynikiem skrzyżowania perspektywy historii i teraźniejszości" oraz że jest to – jak podkreślano – „książka o historii i o nas" (Janion: 301–306).

Nie ma wyraźnych dowodów, które świadczyłyby, że Zagajewski czytał Baczkę. Możemy jedynie przypuszczać, że jako absolwent psychologii i filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie musiał być na bieżąco z wywołującymi intelektualne poruszenie „książkami zbójeckimi". Nie bez znaczenia pozostawał również fakt, że po wydarzeniach marcowych 1968 roku Bronisław Baczko usunięty został z Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, a po roku został zmuszony przez władze PRL-u do opuszczenia kraju.

W centrum omawianych przez Baczkę zagadnień znajduje się podstawowa relacja zachodząca pomiędzy ja a my, pomiędzy jednostką a zbiorowością/wspólnotą/państwem/instytucją. W myśleniu Rousseau dominuje przekonanie, że przestajemy być sobą a zaczynamy być uzależnieni od innych, że zatracamy poczucie własnej autentyczności na rzecz dopasowywania się do narzucanych nam ról społecznych, że miejsce naszej spontaniczności zastępuje „życie w cudzym spojrzeniu", pozorne i nieprawdziwe. W wykładzie otwartym, zatytułowanym *Sentymentalizm – nie podjęta szansa polskiej kultury*, Ireneusz Opacki mówił przed laty o trzech modelach, możliwościach życia człowieka we wspólnocie, obecnych w rozważaniach Jana Jakuba Rousseau:

> […] jedna, najbardziej prosta, to jest wyrzeczenie się siebie i życie według norm napisanych przez kulturę – efektem będzie wzorowy obywatel, człowiek zredukowany do tego, co w nim jest obywatelskie. I wtedy wszystko jest w porządku, tylko, jak mówi Rousseau, to nie jest człowiek pełny, to jest człowiek pozorny. On tylko z pozoru jest sobą, a tak naprawdę jest tym, czego od niego wymaga otoczenie. Drugi model, najbardziej rozpowszechniony, to model częściowego dostosowania się do społeczności i połowicznej próby ocalenia siebie. Ale przyjęcie takiej postawy naraża człowieka na wewnętrzne pęknięcie. To jest właśnie schizofrenia. I wreszcie trzeci model, najbardziej tragiczny, a zarazem najpełniejszy, to jest ten model, w którym człowiek nie chce się podporządkować cudzym gustom, lecz pragnie pozostać sobą i w pełni siebie realizując, nie podporządkowuje się

> tym scenariuszom pisanym przez opinię publiczną. Ale to jest skazywanie się na samotność. Bo takiego człowieka wspólnota nie będzie tolerowała.
>
> (Opacki: 21)

Zbiór esejów *Solidarność i samotność*, opublikowany w rok po ukazaniu się w londyńskim „Aneksie" tomiku *Jechać do Lwowa i innych wierszy* (1985), stanowi przykład drogi, którą Zagajewski musiał pokonać, podejmując trud „ocalenia siebie", by wreszcie przemówić własnym głosem, nieobciążonym balastem posłannictwa i martyrologii narodowej. W tekście, ale i w komentarzu do niego pisanym po dwudziestu prawie latach, nietrudno odnaleźć ślady „wewnętrznego pęknięcia" czy „schizofrenii", o których mówił cytowany wyżej Opacki. Na czoło wysuwa się bowiem figura „podwójności życia", używana przez Zagajewskiego w różnych odmianach oraz historyczno-kulturowych zależnościach. W tej nierównej walce, którą autor *Solidarności i samotności* podjął się stoczyć nie tylko z systemem komunistycznym, ale również z obowiązującą w kręgach ówczesnej opozycji politycznej wizją Polski, jej kulturą, literaturą i duchowością, Zagajewski był rzeczywiście sam i z góry na straconych pozycjach. Jego przeciwnikiem nie było bowiem wyłącznie totalitarne państwo, ale – przy zachowaniu należytych proporcji – również duża część kultury i literatury polskiej oraz jej twórcy, odpowiadający za ten szczególny rodzaj dyktatu, który rzutował na świadomość narodową. We wstępie do tytułowego eseju Zagajewski pisał:

> […] ja wiem – jakie to trudne, zapomnieć o perspektywie zbiorowej i mówić we własnym imieniu. Być Polakiem, uczestniczyć w pracach Polskiej Literatury, to prawie to samo, co stać się członkiem wspólnoty zakonnej o ścisłej regule. Obowiązują nas pisane lub niepisane dekrety. Mamy naszych Brzozowskich, którzy wyrokują, jaka powinna być literatura. I nawet Gombrowicz, zaciekle anty-Brzozowski, nieprzejednany indywidualista, dając Polakom rady, wypowiadał je takim tonem, jakby uważał, że stosują się do wszystkich. Duch czasu, jeśli istnieje, musi się świetnie czuć w Polsce. Komu tylko myśl jakaś przyjdzie do głowy […] proponuje ją innym, chce zamienić ją w prawo, w obowiązek.
>
> (Zagajewski, 2002: 75)

Krytyczna ocena polskiej literatury nie brała się wyłącznie z lekturowej obserwacji; towarzyszyło jej osobiste doświadczenie z czasów publikacji nowofalowego manifestu:

> […] wydając wspólnie z Kornhauserem *Świat nie przedstawiony*, sam na moment stanąłem w szeregu Katonów; tych, którzy wiedzą, jaka powinna być literatura i bezwzględnie tego wymagają od innych, od wszystkich. Cóż to za dyktatura! I jaka chytra – odwołuje się do pojęć i haseł, które tylko człowiek pozbawiony sumienia mógłby zakwestionować. Bo tu zawsze mówi się o Odpowiedzialności, Zbiorowości, Wiedzy, Poznaniu, Historii i rozumieniu Rzeczywistości […]
>
> (Zagajewski, 2002: 75)

Tym „człowiekiem pozbawionym sumienia" okaże się być nie kto inny, tylko sam Zagajewski. Jego uporczywe dopominanie się przestrzeni dla wyrażenia własnego „ja" w literaturze, wymagało – parafrazując Zbigniewa Herberta – wielkiego charakteru i odwagi. I nie była to sprawa wyłącznie smaku, o czym świadczy krótki esej przy końcu zbioru, zatytułowany *List z Danii*. W dialogu z Hamletem autor *Solidarności i samotności* nie rozstrzyga ostatecznie dylematów Szekspirowskiego bohatera, który staje się jego literackim alter ego.

Tradycji, oprócz bezpośrednio wskazanych przez Zagajewskiego, jest w *Solidarności i samotności* o wiele więcej. Budując pierwszy z zaproponowanych tutaj modeli sentymentalizmu, sięgają do *Wyznań* oraz *Marzeń samotnego wędrowca* Jana Jakuba Rousseau, ale też nie pozwalają zapomnieć o zakończeniu Mickiewiczowskiego *Żeglarza*, sonecie *Do samotności* czy liryku lozańskim *Gdy tu mój trup…* Co łączy te wszystkie, jakże odmienne w czasie i formie, wypowiedzi? Otóż – by zacytować komentarz Juliusza Kleinera do liryki lozańskiej –

> zaduma nad sobą, nad istotną treścią własnego osobistego życia i jego logiką wewnętrzną [...]; odpadają zewnętrzne i historyczne uwarunkowania jaźni; znika z horyzontu to, co wyznaczało potężnie koleje życia: związek ze zbiorowością, z narodem; w cień się usuwa to, co było plonem wstrząśnień wewnętrznych: twórczość poetycka. Zostaje czysta osobistość – indywidualna i wszechludzka.
>
> (Kleiner: 314–316)

Jak wiemy z historii literatury, po lirykach lozańskich Mickiewicz nie napisał już nic, przynajmniej jako poeta. I nie było to wynikiem braku natchnienia, jak twierdzi Zagajewski. W tych kilku wierszach, pisanych dla siebie, powiedział poeta wszystko, co najważniejsze. Nic dodać, nic ująć. W twórczości Zagajewskiego natomiast, po wierszach z *Jechać do Lwowa* oraz esejach z tomu *Solidarność i samotność*, które razem wzięte są niewątpliwie momentem przełomowym w życiu i literaturze polskiej lat osiemdziesiątych, przyszła kolej

na esej *Dwa miasta*. Mityczny Lwów i poniemieckie, socrealistyczne Gliwice. To jest ten drugi model sentymentalizmu, już nie filozoficzny, ale literacki, ciążący w kierunku tradycji wyznaczanej formułą przejętą od Kazimierza Brodzińskiego/Mickiewicza: „Sławianie, my lubim sielanki…". Przyznam, że nie do końca rozumiem motywy, które zdecydowały o pójściu Zagajewskiego w kierunku jednego ze sztandarowych mitów polskich. Ten „kresowy", bo o nim mowa, z Wilnem i Lwowem w samym centrum, eksploatowany był przez polską literaturę powojenną, na początku tylko emigracyjną, do granic możliwości i wytrzymałości (również czytelniczej). Znajdowały w nim ujście pragnienia i tęsknoty tych wszystkich, którym z owego „kraju lat dziecinnych" pozostał po II wojnie światowej jedynie „herb wygnania". Jest swego rodzaju paradoksem, albo brakiem konsekwencji, że autor *Solidarności i samotności*, mówiący najpierw, że „Wielkie mity zbiorowe wręcz domagają się sprzeciwu, konfrontacji, czekają niecierpliwie, aż dotknie ich bezbożna ręka któregoś z burzycieli mitów" (Zagajewski, 2002: 82), po pięciu zaledwie latach od czasu wypowiedzenia tych słów sam ten mit konserwuje, dokładając do niego z własnej biografii „cztery pierwsze, nieświadome miesiące" życia, które następnie „jarzą się blaskiem epifanii" (Zagajewski, 1991: 8). Nie wiem, czy jest to rzeczywiście „objawienie", czy tylko sięgnięcie po wypróbowany w kulturze topos arkadii, z którym mieliśmy również do czynienia w *Panu Tadeuszu*. Tylko że Mickiewicz najpierw napisał epopeiczną „baśnio-idyllę" (jak nazwała *Pana Tadeusza* bez *Epilogu* Alina Witkowska), a dopiero potem, na końcu liryki lozańskie, od których nie było już odwrotu, bo niby dokąd? W *Dwóch miastach* natomiast obserwujemy zdecydowany regres, wynikający z chęci powrotu do czegoś, z czym Zagajewski w *Solidarności i samotności* demonstracyjnie zrywał.

Na zakończenie pozwolę sobie zacytować fragment z książki Aliny Witkowskiej o Kazimierzu Brodzińskim, który obnaża – z pomocą genialnej intuicji krytycznoliterackiej Kijowskiego – intencje stojące za wyborami konwencji sentymentalizmu w eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego:

> Andrzej Kijowski pisał z przekąsem o tradycji polskich powrotów. Powrotów wszystko jedno dokąd: na rolę, w domowe progi, do rodziny. Nieważne są realia powrotu, ale jego zasadniczy sens: uciszenie, uspokojenie, uchylenie się przed trudnymi problemami, jakie nastręcza szeroko pojęte życie, historia, kultura. Powrót to jakby wyzwolenie od tego, co uniwersalne i zespolenie się z tym, co własne, domowe, rodzinne. Dla Kijowskiego są to powroty niesympatyczne,

> kapitulanckie, przypominające powroty synów marnotrawnych. Pisze on: „Żyje w kulturze polskiej fenomen, który nazwałbym sienkiewiczowską strukturą idei; wyraża się ona w uformowaniu losu bohaterów, którzy muszą oczyścić się ze świata współczesnego, aby powrócić do mitycznego, mgłą osłoniętego początku, do źródła, do pierwotnej arkadii. […] Zamiast uczyć się nieustannie, w każdym pokoleniu od nowa, w szkole narodowej klasyki, odprawiamy cykliczne wyprawy do antypodów kultury, aby z nich uroczyście wracać i tarzać się w gminnym pyle.
>
> (Witkowska: 307)

Bibliografia

Baczko, Bronisław. *Rousseau: samotność i wspólnota*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2019.

Bauman, Zygmunt. „Rousseau nasz współczesny". *Argumenty* 20 (1965).

Herbert, Zbigniew. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2008.

„i cień i światło…". O twórczości Adama Zagajewskiego. Red. Anna Czabanowska-Wróbel. Kraków: Wydawnictwo a5, 2015.

Janion, Maria. Rec. Bronisław Baczko. „Rousseau: samotność i wspólnota". *Pamiętnik Literacki* 1 (1967): 301–306.

Kleiner, Juliusz. *Studia inedita*. Oprac. Jerzy Starnawski. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1964.

Klejnocki, Jarosław. „Dziesięć powodów, dla których inni polscy pisarze nienawidzą Adama Zagajewskiego". *„i cień i światło…". O twórczości Adama Zagajewskiego*. Red. Anna Czabanowska-Wróbel. Kraków: Wydawnictwo a5, 2015. 75–88.

Kostkiewiczowa, Teresa. *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa: PWN, 1975.

------. „Russoiz". *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Red. Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991. 536–537.

Nyczek, Tadeusz. *Kos. O Adamie Zagajewskim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002.

Opacki, Ireneusz. *Poznacie mnie po głosie… Literackie wykłady otwarte*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.

Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*. Tłum. Janusz Wojcieszak. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.

Witkowska, Alina. *Kazimierz Brodziński*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.

Zagajewski, Adam. *Dwa miasta*. Kraków: Oficyna Literacka, 1991.

------. *Jechać do Lwowa i inne wiersze*. Ilustracje Józefa Czapskiego. Oficyna Wydawnicza Margines, 1986.

------. *Solidarność i samotność*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2002.

About Two Paradigms of Sentimentalism in the Essays of Adam Zagajewski (*Solidarność i samotność*, *Dwa miasta*)

Summary

Works of Adam Zagajewski (1945) are assessed by critics as "Apollonian, light, classicizing poetry". To some extent Zagajewski owes this position in modern literature (not only in Polish literature but also in international literature) to the decision to live abroad after the Martial Law was introduced in Poland. Ever since we have been observing quite a distinct separation from the poetics of social involvement, from which Zagajewski originated as one of the leading representatives of the "New Wave" (Nowa Fala) generation. The poetry volume *Jechać do Lwowa*, which was published in 1985, serves as the best example of the shift. In 1986 the volume of essays *Solidarność i samotność* followed. It is believed to be the most important manifesto of Zagajewski's aesthetic and ideological attitudes. The volume should be interpreted in the context of Bronisław Baczko's *Rousseau: samotność i wspólnota*, the book which was fundamental for the "New Wave". Its philosophical perspective stemming from Rousseau represents the perception of the first model of sentimentalism in the works of Zagajewski. The second perspective, marked by an idyllic return to "the childhood land" and by a highly conventional borderline myth of Lvov is represent by another volume of essays entitled *Dwa miasta*.

Keywords: sentimentality, "loneliness and community", Jean-Jacques Rousseau, topos of the arcade, Lvov, "the childhood land"

Słowa kluczowe: sentymentalizm, „samotność i wspólnota", Jean-Jacques Rousseau, topos arkadii, Lwów, „kraj lat dziecinnych"

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-15

Barbara Szargot
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie
ORCID: 0000-0003-3639-581x

Sentymentalny Profesor. Ślady lektury w listach przyrodnika

Autorem listów (Janczewski, 1879–1880), o których będzie mowa w niniejszym artykule, jest Edward Franciszek Glinka-Janczewski (1846–1918) – botanik, profesor, a następnie rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Uczony niezwykle zasłużony i dlatego uhonorowany hasłem w *Polskim słowniku biograficznym* (PSB: 495–497), w pamięci polonistów zapisał się nie dzięki swym naukowym badaniom, ale za sprawą innego swego osiągnięcia – a mianowicie ożenku. Poślubił bowiem Jadwigę Szetkiewiczównę – siostrę Marii, pierwszej żony Henryka Sienkiewicza, dla którego po śmierci ukochanej żony to właśnie Jadwiga stała się powiernicą (konsultował z nią także swe dzieła literackie, co nie zawsze wychodziło im na dobre).

Wejście w krąg powinowatych Litwosa z jednej strony zapewniło Edwardowi profity – to pisarz był autorem jego mowy rektorskiej (Jędrzejczyk: 510–515) – z drugiej jednak zepsuło mu opinię. Małżeństwo Janczewskich nie było udane i literaturoznawcy winą za to obciążyli nieszczęsnego profesora. Ryszard Koziołek opisał to następująco: „Artystka [Jadwiga jest – dop. B.S.], znudzona mężem – profesorem botaniki, którego interesują przede wszystkim praca naukowa oraz poprawny wizerunek publiczny […] (Koziołek: 154). Autor *Potopu* także nie przepadał za swym powinowatym. W liście do Stanisława Witkiewicza Litwos pisał o swym marzeniu, jakim było przeniesienie się do Kalifornii z żoną i teściami, po czym dodawał: „Tylko Janczewski za nic! Nie myśl, żebym go nie lubił – ale swoją drogą on sobie z *commeilfaut* i *commefout*

le monde zrobił zasadę, którą jeszcze Kraków po swojemu zabarwił (Sienkiewicz, 2009: s. 321).

Janczewski uchodził więc za kostycznego, sztywnego i pozbawionego empatii. Taka osoba stanęła przed zadaniem pisania listów do narzeczonej. Ukochana natomiast była nietuzinkowa. Maria Bokszczanin uczyniła na jej temat nader słuszną uwagę:

> Nie tylko żyła literaturą – na modłę literatury kreowała swe życie i swą osobowość. Oczywiście na modłę literatury o wysokich wzorcach etycznych i estetycznych, nie dopuszczając do swej świadomości dzieł nasyconych pierwiastkami naturalistycznymi.
>
> (Sienkiewicz, 1996: 8)

Do takiej adresatki kierował swe posłanie Edward Franciszek. Przypomnijmy, że list, jak tego dowiodła już Stefania Skwarczyńska, jest tworem na poły literackim:

> Wiemy, że list, który ma cele praktyczne, operuje walorami rzeczywistości. Czyli inaczej – treść listu opiera się na elemencie rzeczywistości. Skoro jednak mówi się o artyzmie listu, treść jego nie może być pojęta jako proste, fotograficzne odbicie rzeczywistości. Rzeczywistość ta, nie odbiegając od swej właściwej linii, musi być przefiltrowana przez „ja" autorskie.
>
> (Skwarczyńska: 59)

Jan Trzynadlowski z kolei zwraca uwagę na specyfikę listu jako przekazu o charakterze biograficznym: „[…] biograficzna w szerokim tego słowa znaczeniu dyrektywa sprawcza narzuca informacjom odpowiedni kierunek, a bieżąca funkcja każdego listu ogranicza w wysokim stopniu zakres wprowadzonych danych (Trzynadlowski: 93).

A zatem, czytając listy, nie tyle obcujemy z faktami, ile z interpretacją tychże przez nadawcę listu. Poza tym (co także udowodniła Stefania Skwarczyńska) list jest tworem, którego swoistym współautorem jest adresat (Skwarczyńska: 88):

> Syjamskie zrośnięcie na terenie listu osobowości autora i adresata jest zupełnie swoiste, kieruje nim konieczność, mus związany z istotą rzeczy, nie swobodna wola dwóch ludzi. […] Na terenie epistolografii współautorstwo ma charakter deterministyczny, w spółce autorskiej – interdeterministyczny.
>
> (Skwarczyńska: 88–89)

Dalej badaczka wyznacza granice artyzmu listu – jest nią zatracenie przez nadawcę własnej indywidualności (dotyczy to zarówno poglądów, jak i stylu) (Skwarczyńska: 89). Postaram się zbadać pod tym kątem dzieło Janczewskiego.

Zanim przejdę do analizy zbioru epistolograficznego, chciałam uczynić jeszcze jedno zastrzeżenie. Kazimierz Cysewski słusznie zauważył, że „strategia epistolarna to wyraz osobowości autora; odkrycie strategii epistolarnej i jej charakterystyka to równocześnie w znacznym zakresie charakterystyka istotnych aspektów osobowości badacza" (Cysewski: 110). Mam tego świadomość. Badacz (w tym wypadku ja) czyta zespół listów jak „zamknięty tekst", podczas gdy adresatka mogła go czytać w kontekście realnego życia.

Edward Janczewski jako autor zbioru epistolarnego stanął wobec trudnego zadania. Musiał sprostać oczekiwaniom swej wybranki, w czym nie mogły mu pomóc, rzecz jasna, badania nad powstawaniem rurek sitowych u rodniowców naczyniowych (choć w listach starał się nieśmiało owymi rurkami zainteresować swą wybrankę). Pozostawała zatem literatura. Ponieważ, jak to udowodnił Tadeusz Budrewicz, pozytywizm nie stworzył własnego języka miłosnego (Budrewicz: 139–158), koniecznością było odwołanie się do epok wcześniejszych. Romantyzm był zdecydowanie pociągający jako wzorzec (i romantyczne konteksty się pojawiają), ale epoka Mickiewicza nie do końca wpisuje się w konwencję miłości narzeczeńskiej. Konsekwencją narzeczeństwa jest bowiem nieuchronna chwila, „gdy na dziewczynę zawołają: żono", a kochanek zacznie „spać snem fabrykanta Niemca przy żonie Niemce". Sentymentalizm jest zatem nie wyborem, lecz koniecznością. Janczewski jednak nie ograniczał się do konwencji i stylu (owego „miłosnego świegotania"); on – parafrazując Krasińskiego – „powieść układał"[1].

Pierwszym, zarazem najważniejszym, elementem tej powieści jest onomastyka. Janczewski konsekwentnie nazywał swą narzeczoną „Ofelią". Trudno powiedzieć, czy miano to nadał jej samodzielnie. Można sądzić, że było to przezwisko rodzinne, bo stosowała je w swoich listach do rodziców Maria

[1] Oczywiście należy mieć świadomość, że działania Janczewskiego były intuicyjne. Autor listów nie był profesjonalnym pisarzem ani też badaczem literatury. Tworząc listy, odwoływał się do obrazu miłości, kochanków czy zalotów zawartych w czytanych przez siebie dziełach literackich. Co to były za dzieła, możemy się domyślić na podstawie tego, jakie „skutki" wywołały. Z pewnością czytał utwory romantyków (bo to było nieodzownym elementem edukacji), można domniemywać, że czytywał także popularne powieści sentymentalne. Trudno go natomiast podejrzewać o jakieś dogłębne studia historycznoliterackie.

Szetkiewiczówna. Używała go jednak ironicznie[2], natomiast Janczewski pisał z pełną powagą. W liście z 24 listopada 1879 roku, wzorem Krasińskiego, wprowadza kolejne imię – Beatrycze. Oczywiście pierwszym wzorem są dzieła Dantego, ale w omawianym przypadku jest to Dante „przefiltrowany" przez Krasińskiego. *Przedświt* był utworem powszechnie znanym w tym czasie, podobnie jak tytuł pierwszego wydania liryków autora *Irydiona* (zatytułowanych *Moja Beatrice* i wydanych w Krakowie w roku 1878). Romantyczną proweniencję (by nie powiedzieć: również pochodzącą od Krasińskiego) ma oczywiście nazywanie ukochanej Aniołem Stróżem[3] – podobnie jak czyni podmiot wiersza *Bądź mi aniołem*. Edward wzywa też swą wybrankę – znowu wzorem Krasińskiego, w którego wierszach ukochany anioł nadaje też kierunek łodzi miłości – by była „sternikiem jego statku"[4]. Już w pierwszym liście Janczewski buduje obraz narzeczonej jako istoty doskonałej:

> Zasady niewzruszone, uczucia głębokie, lecz niełatwo wydobywające się na wierzch, wielki hart duszy, panowanie nad wrażeniami chwili, rozum niepospolity, wykształcenie dziwnie wszechstronne, to nie materiał na 'słabą, bierną istotę', to wszystko co potrzeba do posągu ze spiżu, o podstawę którego roztrącać się będą życia fale. To posąg najmisterniej geniusza dłutem rzeźbiony, co nie tylko kształtem i siłą zachwyca, ale i żyje, ogrzewa i odmartwia skostniałe jestestwo tego, co doń się zbliżyć ośmielił i miał to szczęście lepiej, wszechstronniej i w innym oświeceniu go poznać.
>
> (Janczewski, list z 15.11.1879 r.)

[2] Na przykład w liście z 14 stycznia 1881 roku: „Zawsze byłam dobrą dla tej Ofelii, a teraz rzadko do niej piszę i wściekam się czasami na jej listy hieroglifami pisane i nudne nad wszelki wyraz, ale lubię zawsze tę dziewczynę" (Sienkiewiczowa z Szetkiewiczów: 157).

[3] List z 15.11.1879 r.

[4] Tamże. Krasiński taki obraz stworzył w liryku *Znasz co namiętność? Czy ty wiesz co piekło…* : „I tu na chwilę tak krótką zleciała,/ Jak anioł siadła przy mej łodzi sterze;/ Ach! gdyby ze mną na wieki została!/ Śmiejcie się wiatry, że ja w szczęście wierzę" (Krasiński: 79) i w drugim – *Do ideału*: „I westchnieniami przed tobąm się skarżył, / Żeś Anioł nikły na mej lotnej łódce. […] Lecz ty zostałaś na łódce milcząca – /Nie wzięła burza ciebie w niebo nagle –/ Dotąd w promieniach widomego słońca/ Ty rudel trzymasz, ja rozpuszczam żagle" (Krasiński: 210–211).

Jednocześnie to kochanka ma być oparciem dla amanta i sternikiem małżeńskiej łodzi:

> A skoro przekonaniem tego wybrańca i przeczuciem, że żadna burza nie porwie wędrowca, co się oń oparł, czyż nie byłoby pięknym i wspaniałomyślnym tej dłoni tak krzepkiej a zarazem tak miękkiej odeń nie cofać? Mnie się zawsze marzy, że serce Ofelii, które mi starczy za wszystkie życia przyjemności, odczuje i uchylać się nie zechce od wyplewiania chwastów na mej glebie rosnących, od zorania całej jej grubej powłoki i zasiania w niej młodego, świeżego, czystego ziarna cnoty, miłości i wiary.
>
> (Janczewski, list z 15.11.1879 r.)

O ile wstępny obraz, jak widzimy, jest raczej romantyczny, to w kolejnych listach Janczewski buduje swą opowieść zgodnie ze schematem powieści sentymentalnej. To naśladowanie literatury w listach było manierą pojawiającą się już wcześniej. Hanna Dziechcińska, opisując korespondencję osiemnastowiecznych kochanków: Teresy Strażycówny i Kazimierza Wiśnickiego, stwierdziła: „Na uwagę zasługuje fakt, że […] oboje autentyczni autorzy listów przemawiają podobnym stylem i językiem, takim jak w tym samym stuleciu – fikcyjni bohaterowie powieści w listach" (Dziechcińska: 40).

Dodam, że to o tyle nie jest zaskakujące, iż Janczewski mógł poznać dowolną ilość listów pisanych przez fikcyjnych autorów powieści w listach, a można wątpić w to, by czytywał autentyczne listy miłosne.

Jednym z elementów tego schematu była nierówność społeczna kochanków. W przypadku omawianej pary w rzeczywistości o niczym takim nie mogło być mowy. Pochodzili z rodzin szlacheckich (*bene nati et posesionati*). Co prawda Szetkiewiczowie musieli sprzedać majątek, ale ponieważ zostali do tego zmuszeni przez zaborcę, nie wiązało się to z infamią[5]. Skoligacenie się z Janczewskimi było przy tym nobilitujące – Edward był synem Cypriana – zesłańca – bohatera III cz. *Dziadów*:

> Wywiedli Janczewskiego – poznałem, oszpetniał,
> Szczerniał, schudł, ale jakoś dziwnie wyszlachetniał.
> Ten przed rokiem swawolny, ładny chłopczyk mały,

[5] Opisałam tę historię dokładnie we wstępie do edycji listów Marii Sienkiewiczowej. Por. Sienkiewiczowa z Szetkiewiczów: 12–15.

> Dziś spoglądał z kibitki, jak z odludnej skały
> Ów Cesarz […].
>
> (Mickiewicz: 143)

Janczewski wykreowany w dramacie Mickiewicza nie tylko na Napoleona, ale też na przywódcę i pocieszyciela zarówno współwięźniów, jak i zgromadzonego wokół nich tłumu, z pewnością był pożądanym powinowatym.

Można by wręcz podejrzewać, że narzeczeństwo było jakoś zaplanowane, bo Szetkiewiczowie po powrocie z zesłania mieszkali w Warszawie, a Janczewski w Krakowie (czyli w innym zaborze). Oświadczyny nastąpiły w Wenecji w sierpniu 1879 roku przy pełnej aprobacie rodziny Jadwigi. Jednak Edward usiłował wykreować się na osobę niższego pochodzenia (a w każdym razie nierówną wybrance wykształceniem):

> Dziękuję więc choć teraz za muzykę (Czeczota i *quasi e duo*), którą chyba odczuć potrafię, nie znając się na niej nic zgoła i nie mając ucha. To wina po części natury, po części estetycznego wykształcenia, którego mi nie dano.
>
> (Janczewski, list z 27.11.1879 r.)

Pisze to syn Cypriana Janczewskiego, o którym Czesław Pigoń stwierdzał co następuje: „Uczęszczał do szkoły podstawowej w Kownie i był uczniem A. Mickiewicza, wyróżniającym się zdolnościami, także talentem poetyckim" (PSB: 494).

Po zsyłce i służbie w armii rosyjskiej Cyprian Janczewski wrócił do kraju, osiadł w majątku żony, gdzie udzielał się społecznie (między innymi był marszałkiem szlachty swego powiatu), a także prawdopodobnie pisał utwory literackie (przed śmiercią zniszczył rękopisy) (PSB: 495). Trudno uwierzyć, by Cyprian zaniedbywał wychowanie syna. Słowom o braku wykształcenia muzycznego zresztą Janczewski sam zaprzeczył w liście z 30 listopada 1879 roku – napisał w nim, że miał grać z niejakim Bobrem Beethovena na cztery ręce w czasie spotkania towarzyskiego (a więc publicznie). Zatem wtręt Edwarda o „braku wykształcenia" jest elementem kreacji siebie samego.

Dalszym elementem ważnym w powieści sentymentalnej byli surowi opiekunowie. Joanna Zawadzka opisuje to następująco: „Podobnie jak rywal, istotną rolę w rozwoju fabuły pełni tyran. Najczęściej jest to ojciec, lub matka

[…]. Najczęściej w roli tyrana występuje osoba z rodziny panny (Zawadzka: 112–113).

Autor listów stanął wobec swoistego dylematu. Rodzice-tyrani by się przydali, ale jak ich stworzyć? Szetkiewiczowie nie robili młodym kłopotów, ale udało się znaleźć jakąś ich winę. Otóż Janczewski wykorzystał zazdrość siostrzaną – rodzice wysyłali mianowicie Marię na kurację sanatoryjną (chorowała na gruźlicę) i początkowo nie mieli zamiaru wysyłać z nią Jadwigi. Pozwoliło to stworzyć obraz pełen rozpaczy:

> Przepraszam wprawdzie moją Najdroższą, ale obowiązek sumienia każe mi zaprotestować, że jeśli było zapisane w księdze przeznaczeń, iż będę na zawsze połączony z Panią, której siły fizyczne i moralne najjaskrawszy kontrast stanowią, to żadną karą dla mnie to być nigdy nie może. Prawda, gdyby z tym było inaczej, ubyłoby wiele kłopotów i zgryzoty, lecz nikt prądowi od razu tamy nie położył. Ale jakże wiele ja przewiduję w staraniach i troskach o zdrowie Tej, dla której żyć i istnieć pragnę, jak wiele mi zostaje uciechy – spoglądać, jeśli się nie łudzę, na skutki opieki, którą Panią moją otoczę, a której tak dotąd brakło. A to jest może jedyny grzech, który mógłbym Rodzicom wyrzucać, ale oni niewinni, oni byli ślepi, oni nie widzieli i nie rozumieli stanu Pani mojej i nie pomyśleli o tym, że ich to obowiązkiem kurację nie do letnich tylko miesięcy ograniczać, lecz prowadzić ją do tego punktu, kiedy słowo „zdrowie" nie jest już marzeniem, złudzeniem, oszukiwaniem siebie i drugich, lecz rzeczywistością. Nie, ja nie mam prawa tych wymówek czynić Rodzicom za przeszłość, ale czy oni dziś widzą jasno, tak jak ja, niestety, od dawna to przeczuwałem, lecz nie zwątpiłem. Ponieważ nadal ja biorę na siebie całą odpowiedzialność za zdrowie Pani mojej jedynej, przeto żałuję mocno, że nie mogłem się widzieć i otwarcie z Chałubińskim się rozmówić, pozbierać od niego akta przeszłości i zasięgnąć wskazówek ogólnych na przyszłość. A skoro moje starania zostaną uwieńczone skutkiem, czy nie będzie mi miło mieć choć jedną, choć małą, ale już rzeczywistą względem mojej Pani zasługę?
>
> (Janczewski, list z 10.05.1880 r.)

Możemy zaobserwować charakterystyczne elementy: czucie (Edward wiedział o chorobie ukochanej, kiedy nikt jej nie podejrzewał) i nieczułych rodziców ślepych na potrzeby córki. A przy tym – ponieważ sentymentalny profesor powinien okazywać starszym poważanie – całość robi wrażenie niezwykle sztuczne, bowiem przygana wymieszana jest w równych proporcjach z pochwałami. Dla osoby znającej „dalszy ciąg" opisywanej historii jest to zresztą fragment wyjątkowo zabawny. Maria bowiem umarła w roku 1885 (pięć lat

po napisaniu przez Janczewskiego omawianego listu) natomiast Janczewska, mimo migren, newralgii i „nerwów", dożyła w dobrym zdrowiu roku 1940 (przeżyła autora listu o dwadzieścia dwa lata).

Powieść sentymentalna nie może się obejść bez perypetii (Zawadzka: 68–69). Taką rolę pełni w listach Janczewskiego nieporozumienie z matką dotyczące podziału majątku (profesor UJ, nawet w tamtych czasach, by ożenić się z panną z dobrego domu i móc ją utrzymać na przyzwoitym poziomie, musiał mieć jakiś dodatkowy dochód). Edward, zamiast postawić sprawę jasno, wikła się w przedziwny dyskurs z rodziną, po czym nie jedzie z nią do kościoła (w Boże Narodzenie!), tylko samotnie udaje się na grób ojca (jak to bohater sentymentalny zwykł był czynić) (Zawadzka: 108):

> Kościół widziałem nieco zamglony, słyszałem dzwony wołające na modlitwę, ale modlić się nie mogłem. Anioł Pański tylko z ust moich się wyrwał, na wpół przytomnie. Wyjąłem Twój portret, mój Aniele, bezmyślnie prawie. Dwie istoty najbardziej kochane; prochy przeszłości – obraz przyszłości.
>
> (Janczewski, list z 25.12.1879–6.01.1880 r.)

Zauważmy, jak wymieszaniu ulega *sacrum* – katolickie (Anioł Pański) z romantycznym (Anioł-kochanka). Dalej Janczewski utrzymuje ten sam ton:

> Błogosław z góry, mój Ojcze, swym dzieciom, którzy Cię tak bardzo czczą i kochają. W portrecie znalazła się resztka Twego opłatka. Złożyłem z niej pierwszą wspólną ofiarę na grobie – to grób zgody, braterstwa i miłości. Czy gniewasz się za to, mój Aniele, ale ja wierzę w związek duchów umarłych z żywymi? Łzy puściły mi się z oczu – bom gdzieś szukał pociechy – przy grobie
>
> (Janczewski, list z 25.12.1879–6.01.1880 r.)

Zwróćmy uwagę na mieszanie się porządków – trudno dociec, czy Ojciec błogosławiący z nieba to Bóg, czy też Cyprian Janczewski[6]. Fragment z opłatkiem jest frapujący – przypomnę, że wszystko dzieje się w Boże Narodzenie, równolegle do mszy w kościele. W sposób, jak można sądzić, niezamierzony, dochodzi do swoistej parodii mszy. W tym obrządku Edward jest kapłanem,

[6] Udawanie się po poradę do zmarłego rodzica (zwykle matki) było stałym zwyczajem bohaterek sentymentalnych, jak nas informuje Joanna Zawadzka. Wizytom na cmentarzu towarzyszyć miał motyw *vanitas vanitatis*, przezwyciężany przez wielkie uczucie (Zawadzka: 98). Janczewski obsadza się zatem w roli kobiecej.

opłatek Najświętszym Sakramentem, grób ołtarzem, a donatorka hostii Aniołem Opiekuńczym. Nie na darmo Cyprian Janczewski uczył się w Kownie u Mickiewicza – w listach jego syna, pośrodku sentymentalnej powieści, pojawiają się *Dziady*. I mają kontynuację: „Na pamiątkę naciąłem kilka gałązek modrzewia z tej mogiły, myśląc zawsze o Tobie, że Ty może (dzisiaj) inaczej się modlisz i za mnie zapewne!" (Janczewski, list z 25.12.1879–6.01.1880 r.)

W towarzystwie przyjaciela-gałęzi nadawca listu oddala się nieco od grobu ojca, by snuć rozważania o śmierci:

> Myślałem nad tym, czy wobec rwących się nitek, które mnie z życiem wiązały, nie byłoby szczęśliwszym przejście do innego życia. Brat byłby bogatszym, panem niezaprzeczalnym całych Blinstrubiszek, nie trapiłbym nikogo moją twarzą zbolałą. Niejeden może by nade mną łezkę uronił i powiedział, żem był szlachetny i miał serce, że czystą szatę do grobu zaniosłem. Lecz to mnie z życiem nie wiąże. Ty jedna, mój Aniele, jesteś mi wszystkim; moim szczęściem – żyć dla Twego szczęścia. Ten piorun, który zawczoraj we mnie uderzył, nie złamie, bo Ty mnie podeprzesz, może nie skrzywi nawet. Żegnajcie więc, wy pola, łąki, lasy, strumienie i pagórki, dziś bardziej niż kiedyś dla mnie urocze, czy zobaczę Was kiedyś z mniejszą boleścią niż dzisiaj. Chciałbym Was obejrzeć, czyście wszyscy jak dawniej na miejscu, lecz to zbyt gorzko! Zabrawszy kilka borówek spod ręki, wracam do siebie, piszę te słowa, które może kiedyś, mój Aniele, dam do przeczytania, abyś poznała, że nikt mi drogi życia różami zasypywać nie myślał[7].
>
> (Janczewski, list z 25.12.1879–6.01.1880 r.)

A wszystko to z powodu dwóch tysięcy rubli rocznie (które zresztą Edward dostał)![8]

W omawianym fragmencie rzuca się w oczy z jednej strony sympatia natury, z drugiej swoisty „magnetyzm serc", który ma łączyć kochanków. Dla opisania stanu, w jaki popadł Janczewski, można wprost przytoczyć słowa Teresy

---

[7] Warto przy tej okazji zauważyć, że choć zbieranie borówek i gałązek ma w liście Janczewskiego kreować go na pasterza oczekującego spotkania z kochanką (niemalże Filona), w „prawdziwym życiu" czynność ta ma nieoczekiwany desygnat – bowiem właśnie z okolic Blinstrubiszek Janczewski czerpał okazy flory do swych badań (zbierał między innymi – *nomen omen* – śluzowce).

[8] „Poszedłem potem rozmówić się z matką, co Rodzicom ostatecznego i otwartego powiedzieć mogę i na co liczyć. Matka mi mówiła by i działu nie wspominać, jak rzeczy niezdecydowanej, upewniła mnie o przeznaczeniu 2000 r. rocznie, że na to liczyć mogę od nowego roku 1880" (Janczewski, list z 6.01.1880 r.).

Kostkiewiczowej odnoszące się do bohaterów sentymentalnych: „Diagnozie o »przewrotności świata« towarzyszą motywy wyobcowania jednostki ludzkiej, sytuacji alienacyjnej, poczucie samotności, melancholii, a czasem nawet bezsilności wobec losu (Kostkiewiczowa: 248).

W liście do niezwykle pruderyjnej narzeczonej[9] dziwić może fragment o „czystej szacie", w jakiej Janczewski wybiera się do nieba. To jednak też jest element sentymentalnej kreacji – podkreślanie niewinności kochanków. W przypadku Janczewskiego wiąże się to z ostentacyjnie wyznawaną wiarą. W liście listopada 1879 roku daje temu bezpośredni wyraz:

> Jeżeli niejedno na świecie wyrozumować się nie daje, to nie w los, fatum lub Nemesis, lecz wierzę w Opatrzność, bom synem Świętego Kościoła. On jeden daje mi rozwiązanie tajemnicy wszechświata, natury i celu człowieka, i ducha ludzkiego kierunek nakreśla. W nim, co piękne i szlachetne, swój bierze początek; on jedynej udziela pociechy, skoro coś boli prawdziwie, siły odpornej – do zniesienia nieszczęścia i podźwignięcia się z upadku. Najmocniej zawsze tych wszystkich żałuję, którzy wyrzekli się ojców wiary, zatrzymawszy z niej tylko zasoby sił moralnych, które wszczepić ona jedna jest zdolna. Straciwszy samo źródło, sam drogowskaz, prędzej lub później na manowce wpaść muszą.
>
> (Janczewski, list z 20.11.1879 r.)

Wyznanie to stoi w opozycji do opisywanego przeze mnie wcześniej sposobu obchodzenia Bożego Narodzenia. Widocznie profesor Janczewski, mimo studiów filozoficznych na Uniwersytecie Jagiellońskim, nie potrafił zauważyć tego, że łączy dwa przekazy kulturowe. Natomiast w oczywisty sposób ostentacyjna religijność odwołuje się do obecnych w polskim oświeceniu wzorców (Witkowska: XXVII–XXVIII). Religijność zresztą ściśle łączy się z wyobrażeniami bazującymi na lekturach: „A gdy czytam Jej słowa, lub sam pióro biorę do ręki, zdaje mi się, że słyszę głos dziwnej harmonii, że widzę oczy anielskiego blasku, że siedzę u stóp tej Beatryczy, która mnie przez czyściec tego życia do Nieba zaprowadzi (Janczewski, list z 17.01.1880 r.).

---

[9] Interesującym przykładem jest rodzaj krytyki, jakiej poddała Jadwiga Janczewska (w roku 1894, a zatem nie jako panienka, lecz od kilkunastu lat mężatka, *Rodzinę Połanieckich*: „Mateczko, Dzinia napisała mi list pełen iniurii, że ona zakończenia *Poł*[*anieckich*] nie uznaje, bo dzieci są rzeczą obrzydliwą, niemoralną etc. Tak!" (Sienkiewicz 2009: 386).

Po uzyskaniu pewności co do wypłat dwóch tysięcy rubli następują oficjalne zaręczyny:

> Jeżeli za uderzeniem ręki mojej Beatryczy struny brzmią tonami, które mnie w nadziemskie krainy zawsze unoszą, jeżeli sama jej postać czar na mnie rzuca, to wszystko, co od niej pochodzi, moje serce bezbrzeżną przepełnia rozkoszą. A kartka dziś otrzymana była jednym z tysięcznych objawów tego olbrzymiego serca, które, już nie wiem dlaczego, udało się pozyskać tak zwykłemu śmiertelnikowi. Chyba dlatego, żem kochał całym nieroztrwonionym zasobem mych uczuć. Wszak to dzisiaj trzy mijają tygodnie, jak jesteśmy związani już nie samych: „pamiątek i uczuć pierścieniem". Po raz pierwszy nie zdjąłem w nocy tego pierścienia, łudząc siebie, że w myślach porannych i wieczornych będę bliżej mojej Pani. Zanim go otrzymałem, powinienem był przecież zapytać, czy się nic od 21-go października nie zmieniło, czy wola Pani jest zawsze tą samą. A jednak nie śmiałem ranić Pani tą formalnością i tą, choć pozorną, wątpliwością, która mi w ustach zamarła.
>
> (Janczewski, list z 16.01.1880 r.)

Znów otrzymujemy wiązankę quasi-cytatów z popularnych romansów sentymentalnych: uczucie do narzeczonej jest pierwsze w życiu, a „pamiątki" po spotkaniach z nią (pierścionek, list) są wręcz sakralizowane.

Z powodów nam nieznanych ślub miał się odbyć w Wiedniu. Janczewski w charakterystyczny sposób opowiada, w jaki sposób tłumaczył ten fakt swej matce:

> Matka jeszcze się nie może oswoić z tą myślą, że ślub w Wiedniu się odbędzie; przytoczone jednak przeze mnie argumenta znalazły zupełne uszanowanie, a najbardziej może ten, że ślub jest religijnym obrządkiem, nadto ważną chwilą w życiu, aby liczni świadkowie byli pożądani, aby go przemieniać w światową zabawę.
>
> (Janczewski: list z 18.03.1880 r.)

I w końcu pojawiają się wizje wspólnego życia: „[…] osłodą była mi ta myśl, że za miesiąc, za cztery tygodnie, odlatywać będziemy gdzieś daleko, gdzie nikt nas śledzić nie będzie, gdzie choć kilka tygodni żyć będziemy mogli sami dla siebie, bez troski o świat cały" (Janczewski: list z 25.06.1880 r.).

Obraz szczęśliwego pożycia również wzięty jest wprost z romansu. Anna Martuszewska o wizji szczęśliwego pożycia w powieści sentymentalnej pisze

następująco: „Wizja mającego być realizacją tej miłości małżeństwa staje się w końcu tożsama z ziemskim rajem […]" (Martuszewska: 166).

Ta sentymentalna „powieść w listach" snuje się na tle codziennego życia. Tworzy to zabawne kontrasty. Z jednej strony wzniosłość – z drugiej plotki zasłyszane u Szujskich albo następujące opinie: „Matejko bardzo dobre i przyjemne zrobił wrażenie, ona też zupełnie różne od tego, com się spodziewał, bom za dużo słyszał ujemnego. Nie podobały mi się w niej nieumyte ręce i papierosy" (Janczewski: list z 12.01.1880 r.).

Zgodnie z zasadą sentymentalnego romansu – pojawia się w listach druga para: Henryk Sienkiewicz i Maria Szetkiewiczówna, jednak ani autor listów, ani jego ukochana nie odczuwają wobec nich empatii (wręcz przeciwnie – snują intrygi, mające uniemożliwić ten drugi mariaż). Także zgodnie z sentymentalnym przekonaniem, że świat się degeneruje, Janczewski wyraża dezaprobatę dla współczesności i dla powstającej w jego czasach literatury:

> Jutro w teatrze *Na jedną kartę* Litwosa, lecz nie pójdę, bom dziś czytał *Mieszaniny* i *Z pamiętników nauczyciela*. W pierwszym nie mogłem się tak bardzo wyraźnych aluzji doszukać. Drugie byłoby może niezłe, gdyby to nie wydawało się poprawioną edycją *Janka Muzykanta*. Kubek w kubek ta sama chorobliwa tendencja, w zdrowszą tylko szatę przyobleczona. Styl „po prostu" trywialny. Efekta w obu rzeczach sztuczne; jak wesołość, tak też uczuciowość – przybrane.
>
> (Janczewski, list z 16.01.1880 r.)

Ta krytyka – dzisiejszym językiem mówiąc – „lewicowości" utworów Sienkiewicza i języka jego utworów wolnego od wzniosłości, w sposób niezamierzony przez autora obnaża sztuczność i konwencjonalność sentymentalnego kodu.

Dalsze losy Janczewskich pokazały dowodnie, że „literatura" nie wytrzymuje próby życia. A może po prostu Edward – miłośnik sentymentalizmu (i poezji Krasińskiego) – nie doczytał do końca *Malwiny* Marii z Czartoryskich Wittenberskiej i nie wiedział, że sentymentalny bohater powinien po ślubie zachować swą tożsamość i nie zmieniać się w mieszczańskiego „ojca rodziny".

Bibliografia

Budrewicz, Tadeusz. *„Lalka". Konteksty stylu*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe WSP, 1990.

Cysewski, Kazimierz. „Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią". *Pamiętnik Literacki* 1 (1997): 95–110.

Dziechcińska, Hanna. *Mowa uczuć. Z dziejów powieści polskiej XVII i XVIII wieku*. Warszawa: Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria, 2013.

Janczewski, Edward. *Listy do Jadwigi Szetkiewiczówny* (rkp) 1879–1880. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Sygnatura 441.

Jędrzejczyk, Olgierd. „Mowa rektorska Henryka Sienkiewicza". *Pamiętnik Literacki* 47 (1956): 510–515.

Kostkiewiczowa, Teresa. *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa: PWN, 1979.

Koziołek, Ryszard. *Ciała Sienkiewicza*. *Studia o płci i przemocy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.

Krasiński, Zygmunt. *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*. Red. Mirosław Strzyżewski. T. 1: *Wiersze*. Oprac. Maciej Szargot. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2017.

Kropiński, L. „Julia i Adolf", F. Bernatowicz, „Nierozsądne śluby". Oprac. Alina Witkowska. Wrocław–Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971.

Manfred, Albert. *Rousseau, Mirabeau, Robespierre*. *Trzy portrety z epoki Wielkiej Rewolucji Francuskiej*. Tłum. Andrzej Szymański. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988.

Martuszewska, Anna. *Architektonika literackiego romansu*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2014.

Mickiewicz, Adam. *Dzieła*. T. III: *Dramaty*. Oprac. Zofia Stefanowska. Warszawa: Czytelnik, 1995.

Polski słownik biograficzny. T. 10. Red. Władysław Konopczyński i in. Wrocław–Warszawa: Polska Akademia Nauk Instytut Historii, 1962–1964.

Sienkiewicz, Henryk. *Listy*. T. 2. Oprac., wstępem i przypisami opatrzyła Maria Bokszczanin. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1996.

------. *Listy*. T. 5. Oprac., wstępem i przypisami opatrzyła Maria Bokszczanin. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009.

Sienkiewiczowa z Szetkiewiczów, Maria. *Listy*. Oprac., wstępem i przypisami opatrzyła Barbara Szargot. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018.

Skwarczyńska, Stefania. *Teoria listu*. Na podst. lwowskiego pierwodruku oprac. Elżbieta Feliksiak, Mariusz Leś. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2006.

Trzynadlowski, Jan. *Małe formy literackie*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1977.

Zawadzka, Joanna. *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1997.

The Sentimental Professor. The Traces of Reading in the Biologist's Letters

Summary

The article examines the letters of the late 19th century scholar, naturalist, positivist, and Professor of Jagiellonian University, Edward Janczewski, to his fiancée. The analysis demonstrates that these letters are literary creations of the author, performative of the conventions of sentimental novel along with its characteristic style.

Keywords: letter, biography, history of literature, positivism, romanticism, sentimentalism, Edward Janczewski, Jadwiga Janczewska, Henryk Sienkiewicz, Cyprian Janczewski

Słowa kluczowe: list, biografia, historia literatury, pozytywizm, sentymentalizm, romantyzm, Edward Janczewski, Jadwiga Janczewska, Henryk Sienkiewicz, Cyprian Janczewski

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-16

Adam Regiewicz
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie
ORCID 0000-0003-1367-7697

Sentymentalizm a kultura repetycji. Rola nawiązań muzycznych w polskiej literaturze najnowszej

Najbardziej lubię piosenki, które już słyszałem
(*Rejs*, reż. M. Piwowski)

Nie ma już tego sklepu z płytami przy ulicy Hermanna,
gdzie Miriam wpadała posłuchać Hendricksa i Prince'a
(Kaczorowski, *Praskie łowy*: 182)

1

Ostatnie trzy edycje płytowe projektu muzycznego „Męskie Granie" (2016, 2017 i 2018), wykreowanego przez Wojciecha Waglewskiego, a następnie przekazanego w ręce młodszych muzyków, zabierają publiczność, by posłużyć się opisem z dołączonej do jednej z płyt książeczki, „w retrospektywną podróż przez historię polskiej muzyki… każdej, rock, punk, hip hop, pop czy nawet disco" (*Męskie Granie 2017*). Artyści młodego pokolenia (Dawid Podsiadło, Krzysztof Zalewski, Tomasz Organek, Piotr Rogucki, Monika Brodka, Natalia Przybysz i in.) z upodobaniem sięgają po utwory z lat 80. ubiegłego wieku, przywołując tamtejszą charakterystyczną elektroniczną stylistykę pomieszaną z brzmieniem ostro brzmiących gitar. Nierzadko tworzą duety z artystami, którzy estradowe triumfy święcili 30 lat wcześniej, budując most czasowy pomiędzy tymi a przeszłymi laty.

Zastosowany przez dyrektorów artystycznych festiwalu „Męskie Granie" zabieg „powrotu do przeszłości" wpisuje się w szerszą tendencję kulturową, którą za Simonem Reynoldsem można by nazwać retromanią. Jest to postawa wobec przeszłości, która obejmuje narzędzia służące do jej przypominania, ale także do rekonstruowania, replikowania i restaurowania zjawisk już minionych. „Retro wykorzystuje przeszłość jako archiwum pomysłów pozwalających na zbudowanie kapitału subkulturowego […] poprzez recykling i rekombinacje, miszmasz staroci" (Reynolds: 36). Jej wrażliwość nie tylko idealizuje czy sentymentalizuje przeszłość, ale także daje się nią zauroczyć i zachwycić. Ponadto, pisze Reynolds:

> […] retro króluje przede wszystkim – jako wrażliwość i paradygmat twórczy – w krainie Hipsterii, czyli śmietanki intelektualnej à la pop. Ludzie, po których kiedyś spodziewalibyśmy się kreatywności (gdy mowa o artystach) bądź (gdy odbiorcach) skłonności do zjawisk nowatorskich i przełomowych, dziś bezwzględnie tworzą grupę najmocniej uzależnioną od przeszłości. Socjologicznie rzecz ujmując, jest to wciąż klasa hołdująca postawie innowacyjnej, jednak zamiast stać się pionierami, inicjatorami nowych kierunków, wybrali role kustoszy i archiwistów. Awangarda stała się dziś ariergardą.
>
> (Reynolds: 21–22)

W tej perspektywie można zinterpretować pojawiające się dziś projekty reinterpretacji dobrze znanych piosenek, które w nowych aranżacjach pojawiają się ponownie na scenie muzycznej (do tego rodzaju wydawnictw należą wszelkiego rodzaju *Tribute to*…) lub muzycznego recyklingu, kiedy stylistyka muzyczna dawnych lat zostaje włączona w twórczość popularnego obecnie artysty. Aplauz zyskują zespoły wtórne, naśladownicze, grające w dobrze znanym stylu, lub odtwarzające znane piosenki: tworzy się nie tylko repliki starych piosenek, ale pisze „nowe" w cudzym, starym stylu (ostatnim przypadkiem jest płyta zespołu Greta van Fleet, imitującego dokonania Led Zeppelin). Covery pojawiają się w repertuarze najbardziej znanych i oryginalnych zespołów. Muzyka popularna znalazła się w ogniu krzyżowym nawrotów, m.in. neofolku, neopsychodelii, post-punka i elektropopu.

W Polsce moda na lata 80. sprzęgła się z nawrotem do lat 60. Na scenę wracają popularni w tamtych latach artyści, którzy podczas koncertów wykonują dawne przeboje. Na imprezach wielkoplenerowych króluje Maryla Rodowicz na zmianę z Krzysztofem Krawczykiem i Izabelą Trojanowską, wspomagani

gwiazdami z ościennych dawnych krajów „demokracji ludowej" – Heleną Vondračkovą czy Ałłą Pugaczową. Młodzi artyści wchodzą na scenę z odrestaurowanymi przebojami z czasów świetności Sopotu czy Opola, polonizuje się jugosłowiańskie hity (projekt *Yugopolis*), tworzy kolaże z hitów Skaldów czy Czerwonych Gitar, dzięki nowym technologiom można nagrywać piosenki z nieżyjącymi muzykami. W Internecie buduje się audiowizualne archiwa, mieszające dawne nagrania ze współczesnymi brzmieniami, wyznaczając punkty skojarzeń muzycznych powstającej sieci powiązań.

Jednocześnie, obok wyrastającej na tej fali mody na lata osiemdziesiąte kultury *vintage*, przywoływanej przez aerobik, getry, frotki i „relaksy" z Pewexu, odradza się moda na rasowego punk rocka. Publikuje się wywiady z gwiazdami muzycznego podziemia, tworzy reedycje płyt, które w czasach komunistycznej cenzury nie miały prawa trafić do powszechnego obiegu (Krajewski, 2006: 119). Powstają też nowe projekty nagrywane z artystami z poprzedniej epoki, w nowych aranżacjach, jak choćby „Punk Freud Army", łączący punkowe utwory zespołów Armia, Brygada Kryzys i Dezerter z jazzową estetyką Pink Freud. Zwrot ku kontrkulturze to nie tylko ukłon w stronę konkretnego pokolenia, ale przejaw ogólnej tendencji kulturowej repetycji muzycznej, bowiem w Polsce kultura młodzieżowa związana z muzyką, od big beatu począwszy, była nie tylko wyrazem konsumpcji, ale też i buntu. Jest to zwrot ku pierwszym polskim pokoleniom, których młodość określona została przez kulturę muzyczną (Krajewski, 2003: 237). Tym samym muzyka i jej reminiscencje stają się znakiem nostalgii za czasami minionymi.

2

Choć pierwotnie nostalgia odnosiła się do rozpaczliwej chęci powrotu do określonej przestrzeni (domu rodzinnego, ojczyzny)[1], obecnie zdefiniowana jest przede wszystkim przez czas. Budowana na nostalgii retoryka sięga do mitu „wiecznego powrotu", do koncepcji „raju utraconego", który można odzyskać

[1] Johannes Hofer w swojej pracy doktorskiej z 1688 określa nostalgię jako niszczące pragnienie powrotu w strony rodzinne, zdiagnozowane u żołnierzy najemników. Symptomy nostalgii mają obejmować melancholię, anoreksję, niekiedy próby samobójcze (Reynolds: 30).

bądź do niego się przenieść (Eliade: 39–43), lub epoki szczęśliwego dzieciństwa. To ostatnie może być traktowane dosłownie jako czas beztroski i młodości, znane z romantycznej metafory „czasu sielskiego i anielskiego", ale także jako koncepcja „złotego wieku", czyli historycznego „czasu przed czasem". W tej perspektywie czas teraźniejszy traktowany jest jako ułomny, niedoskonała kopia przeszłości, do której mamy dostęp poprzez jej ślady – w tym wypadku muzyczne.

Muzyczna nostalgia oparta jest na silnie emocjonalnym odczuwaniu przeszłości, przyjemnych wrażeniach i doznaniach, kreowanych poprzez rozpoznawalność form muzycznych, estetyki czy języka. Przywoływane przeboje sprzed 30 i więcej lat nie tyle odbudowują minioną przeszłość, co utrwalają teraźniejszość, są łącznikiem wspólnotowości, stabilizatorem społecznym, dlatego – jak zauważa Marek Krajewski – nieprzypadkowo fale nostalgii zalewają nas właśnie „w epoce niestabilności i ciągłej zmiany, efemeryczności wspólnot, znaczeń, sensów i wartości, w sytuacji braku poczucia bezpieczeństwa i rozmycia horyzontu określającego przyszłość" (Krajewski, 2003: 207). Podobnego zdania jest etnomuzykolożka Tamara Livingston, która zauważa, że nawroty muzyczne są znakiem rozpoznawczymi klasy średniej i służą „budowaniu zbiorowej tożsamości jednostek rozczarowanych pewnymi aspektami współczesności" (Reynolds: 275). Towarzyszy im pogarda wobec komercyjnego nurtu muzyki, promowanego w mediach, od którego uciekają w stronę muzycznej tradycji, w jakiej dostrzegają wyższość artystyczną. Mówiąc inaczej, mechanizmowi nawrotu towarzyszy modernistyczne przekonanie o elitarności sztuki, jednak tym razem nie jest ono związane z tym co *moderne*, a z tym, co *old school*. Bardziej wartościowe, w porównaniu z promowaną przez rozgłośnie popową komercją, wydają się dokonania muzyków dawnych lub nagrania nawiązujące stylistyką do tamtych czasów.

Wpisana w muzykę popularną dychotomia między pędem ku nowości, przymusem wynajdywania nowych gwiazd, trendów, stylów, brzmień, a zanurzeniem w tradycję, która daje poczucie bezpieczeństwa poprzez rozpoznawalność i towarzyszące jej emocje, dobrze charakteryzuje sytuację retromanii. Odwoływanie się do tego, co minione, jest poniekąd wynikiem ścierających się dwóch sił: przyspieszania – rytmu nowości i zwalniania – nostalgii. Ten drugi ruch jest konsekwencją wyczerpania potencjału koncepcyjnego, który dopada każdy nowy trend czy modę. W którymś momencie – jak zauważa Reynolds – artysta

niegdyś pochłonięty pogonią za nowinkami, sięga do przeszłości, by przestudiować ponownie porzucone niegdyś formy, style, pomysły (Reynolds: 266).

3

Na tym tle trzeba by spojrzeć na falę zainteresowania PRL-em, który wraca właśnie pod postacią nawiązań estetycznych: literackich i muzycznych. Mechanizm retro w kontekście PRL-u jest oddzielony od wymiaru politycznego czy gospodarczego[2] i zostaje użyty przede wszystkim przez kategorie estetyczne: przedmioty *vintage*[3], kultowe filmy Stanisława Barei czy Marka Piwowskiego, produkty spożywcze (oranżada w proszku, mleko w tubce, wyrób czekoladopodobny), plakaty i telewizyjne znaki graficzne (np. „obraz kontrolny" lub „przepraszamy za usterki"). To także kultura codzienności: zakorzenione w pamięci zbiorowej sceny zwykłego życia, symbole wizualne i klisze językowe (utrwalone chociażby w poetyckim zapisie Stanisława Barańczaka w *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* z 1982 r.), anegdoty, powiedzenia, wreszcie motywy dźwiękowe (np. słynne powitanie *Lata z Radiem* towarzyszące polskiemu wypoczynkowi na plaży), programy rozrywkowe w radiu i telewizji, emocje sportowe czasów Górskiego czy Piechniczka czy „gest Kozakiewicza". Powtarzane w telewizji emisje znanych z PRL-u programów i seriali (przypomnijmy te najpopularniejsze: *Czterej pancerni i pies, Stawka większa niż życie, Alternatywy 4, Zmiennicy, Czterdziestolatek, Janosik*) utwierdzają to, w jaki sposób i co pamięta się z czasów PRL. Myśl tę ilustruje Kazik Staszewski w piosence *Amnezja*:

> To były słuchaj czasy właśnie takie
> Że z dumą można było być Polakiem
> Z dziedzictwem bojowego chrztu Lenino
> I z palmą zdobywców Berlina […]
> Na olimpiadzie cały wór medali

[2] Jerzy Szacki pisze w tym kontekście: „Chodzi […] o wyraźne odróżnienie oceny systemu politycznego, która musi wypaść bardziej negatywnie od oceny dorobku społeczeństwa, która jednoznacznie negatywna być nie musi i nie powinna, jeżeli nie chcemy przekonywać rodaków, iż przez czas długi trudzili się daremnie" (Szacki: 73).

[3] *Vintage*, pojęcie ze świata mody, oznacza oryginalne przedmioty (stroje, elementy biżuterii) pochodzące z lat 60. lub 70., noszące ślady użytkowania.

Po ulicach zomowcy nas ganiali
Wyścig pokoju – trzecie miejsce w świecie
Ale wy o tym dzisiaj nic nie wiecie.

(Kult, 2009)

W kulturze repetycji zauważalna jest tęsknota – nie tyle za tamtymi czasami, bo te etycznie są problematyczne, ile za towarzyszącą im narracją: wielkościową, zwycięską, co w pewien sposób znajduje odzwierciedlenie w obecnym wyrażeniu „wstawania z kolan", deklarowanym przez polityków. Jednocześnie jest to także zwykła tęsknota za młodością. Jak mówi Jerzy Eisler: „To nie jest nostalgia za Gierkiem ani nawet za latami 70. To tęsknota za czasami, kiedy się mogło wbiec na czwarte piętro bez zadyszki" (Zaremba, Mazurek, 2001). Retrospekcjom PRL-u towarzyszy także nostalgia za dawnym modelem konsumpcji, który w porównaniu z kapitalistycznym żarłocznym konsumeryzmem jawi się jako bardziej wrażliwy społecznie. Przedmioty *vintage* urastają do rangi symbolu. Grające pocztówki, ortalionowe płaszcze, kierpce z Cepelii przestają być znakiem kiczu, a stają się znakiem ideału.

Z drugiej strony trzeba by dziś mówić o pamięci *insert*[4] lub wirtualnej, która identyfikuje pokolenia urodzone po 1989 roku. Gorliwymi wyznawcami „soclandu" stają się bowiem przedstawiciele „milenialsów", którzy PRL znają jedynie z komedii Barei lub komiksów o kapitanie Żbiku, politycznych dyskusji wokół IPN oraz opowieści rodziców. Ich „pamięć" i jej twórcze przekształcenie dokonuje się na podstawie obrazów wytworzonych przez media i skonfrontowanych z własnymi doświadczeniami codzienności. Powstaje w ten sposób „socland" pełen atrakcjonów, ułożony na wzór wesołego miasteczka, gdzie na przybysza czeka moc pozytywnych wrażeń. Dla nowego pokolenia PRL staje się alternatywą dla głównego nurtu kultury popularnej, silnie skomercjalizowanej. Przywoływanie znaków PRL-u w zupełnie nowym politycznie kontekście nie ma już charakteru wspomnieniowego, ale stanowi element gry z teraźniejszością, za pomocą której to nowe pokolenie próbuje rozliczyć

[4] Używam tu wyrażenia „pamięci *insert*" przez analogię do „tożsamości *insert*", o której Wojciech Burszta pisze, że tego typu tożsamości „są […] zawsze otwarte na propozycje i gotowe włączyć wszelkie dostępne materiały, na równi pochodzące z doświadczeń przeżytych, jak i medialnych, o ile tylko mogą one, na określony czas, »warunkowo«, stworzyć koherentną całość" (Burszta: 37).

się z teraźniejszością, PRL jest temu pokoleniu potrzebny zatem jako rodzaj dyskursu ze współczesnością.

4

To nieco przydługie wprowadzenie w mechanizm rertomanii i kulturę repetycji jest o tyle zasadne, że przedmiotem dalszej analizy będą powieści, których fabuła osadzona jest w czasach PRL-u lub odnosi się do nich poprzez nawiązania muzyczne. Celem tej analizy będzie próba odpowiedzi na pytanie, na ile pojawiające się w narracji literackiej przywołania wykonawców, piosenek czy stylów muzycznych lat. 70. i 80. stanowią rodzaj nostalgii czy sentymentalnej tęsknoty za „minionymi laty". Czy użyte w warstwie fabularnej nawiązania są jedynie zabiegiem służącym budowaniu kontekstu, czy też wprowadzają właśnie ów intensywnie emocjonalny element wyobrażeniowy poprzez wywoływanie z pamięci charakterystycznych fraz czy dźwięków. Interesować nas też będzie pytanie o rolę muzyki w konstruowaniu mechanizmu nawrotu sentymentalizmu w odniesieniach do rzeczywistości PRL-u. W tym celu przyjrzymy się ostatnim powieściom Jerzego Sosnowskiego, w których autor z upodobaniem wraca do lat 70. jako doświadczenia tożsamościowego.

Na potrzeby dalszych rozważań zostanie wykorzystana przede wszystkim koncepcja muzyczności typu II, która opiera się na tematyzowaniu muzyki w dziele literackim (Hejmej: 68–72). Jest ona zarazem najmniej dyskusyjną kategorią interpretacyjną, bada bowiem pojawianie się dzieła muzycznego w literackich reprezentacjach. Można spoglądać na muzyczność II jak na zwykłe odniesienie intertekstualne, w którym tekst muzyczny pojawia się na prawach cytatu, parafrazy czy przywołania, jednak taki sposób potraktowania relacji muzyki i literatury opierałby się na wyraźnym rozdzieleniu obu narracji, co byłoby sprzeczne z duchem komparatystyki. Koncepcja muzyczności pragnie bowiem podkreślać przestrzenie wspólne dla różnych dyskursów kulturowych – tu dla literatury i muzyki.

Przyjęte rozwiązanie pozwala zwrócić uwagę nie tylko na konkretne piosenki pojawiające się w świecie przedstawionym, ale i bohaterów, którzy ich słuchają, ich preferencje czy gusta muzyczne, co będzie w pewien sposób warunkować ich sposób pracy, funkcjonowania w społeczeństwie, rodzinie,

życiu codziennym. Dzięki takiej analizie można pokusić się o dokonanie diagnozy na temat pamięci PRL, istniejących napięć między teraźniejszością a przeszłością oraz wysnucie refleksji na temat sentymentalnego nawrotu w postaci form symbolicznych – muzyki. Mówiąc inaczej, otwieramy w ten sposób tekst literacki na interdyscyplinarną przestrzeń refleksji, zorientowaną na kontekst społeczno-kulturowy. To właśnie on jest punktem referencyjnym dla prowadzonej tu interpretacji[5].

5

Założona w temacie hipoteza o sentymentalnych źródłach repetycji opiera się na odniesieniu nie tyle do estetyki, co do moralnego paradygmatu kształtowanego pod wpływem XVIII-wiecznych idei i etyki. Chodzić tu zatem będzie o myśl moralną poddaną wpływom emocjonalnym, które eksponują czułość, tkliwość czy dobro, dzięki którym człowiek miał czynić szczęśliwym nie tylko siebie, ale i swoich bliźnich (Ossowska, 1966). Wywiedzione z powieści Laurence'a Sterne'a[6] pojęcie sentymentalizmu co prawda z początku odnosiło się do umiejętności autorefleksji, lecz z czasem nabrało konotacji emocjonalnych, wiążąc znaczenie z doznaniami serca. Oba tłumaczenia nie pozostają bez znaczenia dla konstytuowania się tego nurtu, który w XVIII wieku stał się alternatywą dla kultury racjonalistycznej.

Fundowany na sensualizmie oraz idei naturalności promowanej przez Jeana Jacquesa Rousseau sentymentalizm wskazywał na dwa przeciwstawne oświeceniowemu kultowi rozumu kategorie poznawcze: sumienie i czucie. Te zaś zmuszały do rezygnacji z przyjętej dotąd perspektywy uogólnień, obiektywizmu i „wielkich kwantyfikatorów" na rzecz subiektywnego oglądu rzeczy, naturalności i prawdziwości refleksji. W miejsce obrazów społeczeństwa pojawiły się subtelne analizy psychologiczne, naznaczone indywidualizmem i intensywnością ekspresji (Skubalanka: 166). Nowy sposób ujmowania rzeczywistości zwracał się ku życiu

[5] Przez takie ujęcie można by zapytać o podskórne, ukryte dyskursy społeczne, które poprzez nawiązania muzyczne pojawiają się w polu narracji kulturowych. W tym kontekście Pierre Bourdieu pisze o polu kulturowym i produkcji znaczeń, wynikającej z posiadanego przez piszącego oraz odbiorcę kapitału symbolicznego (Bourdieu: 259–280).

[6] Chodzi tu oczywiście o powieść Laurence'a Sterne'a *Powieść sentymentalna* z 1768 r.

prywatnemu, rodzinie, intymności, emocjonalności, zastępując dotychczasowe kwestie publiczne. Z czasem różnica między ujęciem sentymentalnym a racjonalistycznym wyraźnie się polaryzuje za sprawą koncepcji naturalności. Rodząca się wówczas opozycja natura–kultura zafundowała sentymentalizmowi paradygmat etyczny, zgodnie z którym cywilizacja staje się przestrzenią naznaczoną złem i moralnym zepsuciem w przeciwieństwie do świata natury. Ten ostatni jawi się jako miejsce harmonijne i cnotliwe, źródło wolności, czułości i sympatii. Jego przeciwieństwem jest ludzki świat, pełen „ fałszu i pozoru, w którym człowiek przestał znaczyć jako osoba, stając się niewolnikiem opinii, destrukcji uległy naturalne więzi międzyludzkie i będący ich podstawą ład moralny. Wyobcowana ze środowiska jednostka została zniekształcona i rozdarta, co uczyniło ją istotą samotną, zagubioną i nieszczęśliwą" (Kostkiewiczowa: 209).

Odpowiedzią na tę deformację cywilizacyjną jest model proponowany przez sentymentalizm, przedstawiający uroki życia na łonie natury, w zgodzie ze środowiskiem, gdzie człowiek może być sobą, wolny od nieustannego udawania, cynizmu i sztuczności, reprezentowanego przede wszystkim przez elity. Nic dziwnego zatem, że sentymentalizm staje się bardzo szybko estetyką zaspokajającą gusta mieszczaństwa, które w XVIII wieku umacnia swoje pozycje ekonomiczne i zaczyna angażować się w sprawy polityczne i kulturalne. Ich styl życia, oparty na oszczędności, pracowitości, skromności, życiu w gronie przyjaciół, spokoju i równowadze koresponduje z kluczowymi kategoriami sentymentalnymi: czułością i naturalnością (Zawadzka: 12–13). Powstająca wówczas literatura sentymentalna nie tylko zaspokaja mieszczańskie oczekiwania estetyczne[7], odpowiada ich gustom i aspiracjom, ale co ważne, zaspokaja marzenia o byciu kimś innym – pragnienie ucieczki w świat wyidealizowany, w którym nie ma zła.

Motyw eskapizmu w sentymentalizmie odbywa się w zarówno w czasie – stąd liczne odwołania do historii jako „złotego wieku", w którym wszystkie sprawy międzyludzkie wydają się prostsze i bardziej uczciwe, oraz w przestrzeni – wspomniana już ucieczka na łono natury (Kostkiewiczowa: 290). Efektem

[7] Bohaterami powieści sentymentalnych byli zazwyczaj reprezentanci klas średnich (tak jak czytelnicy), intryga skupiała się na konflikcie między uczuciami a konwencjami społecznymi, apelowała do ich emocji, dawała nadzieję, że na końcu zwyciężają prawda i sprawiedliwość. (Zawadzka: 12–13).

tego ostatniego jest niezwykłe zainteresowanie folklorem, życiem ludu jako tego, który jest nośnikiem autentycznych przeżyć. Wątek ten realizowany jest przez rozwiązania fabularne, lokujące akcję wydarzeń poza głównymi ośrodkami cywilizacyjnymi: w siołach, posiadłościach podmiejskich, małych odosobnionych osadach czy pustelniach. Obie formy ucieczek: od teraźniejszości i od centrum stają się wyznacznikiem wyższości spraw jednostki z jej naturalnymi walorami serca i czucia nad kwestiami norm społecznych i praw.

6

Jerzy Sosnowski z powodzeniem stosuje oba mechanizmy w swoich powieściach, w których powraca nie tylko do lat 70., ale także do miejsca rodzinnego – Kołobrzegu: stolicy piosenki żołnierskiej, słynnego kurortu PRL-u, naznaczonego piętnem „ziemi odzyskanej", a jednocześnie dalekiego od wielkiej polityki. Można zatem uznać, że kluczowymi zabiegami analizowanych tu powieści Sosnowskiego (*Tak to ten*, *Fafarułej*, *Sen sów*) są wspomnienie i decentralizacja.

Sosnowski konstruuje fabuły, które strukturą przypominają tektonikę, ich narracja jest budowana na kilku płaszczyznach równocześnie: przeszłej, odnoszącej się do opisywanych wydarzeń, przeszłej-mitycznej, opartej na wyobrażeniach przeszłości na ten temat oraz teraźniejszej (Zaleski, 1996). W *Tak to ten* Sosnowski wykorzystuje do tego celu medium radiowe starego typu, w którym przejściu pomiędzy stacjami towarzyszy szum zwieszenia pomiędzy narracjami. Te momenty przejścia stanowią podstawę kompozycyjną powieści, w której audycja Grzegorza, kołobrzeskiego prezentera prowadzącego „Nocne pogaduchy", przenika się z wojenną historią eksperymentów medycznych na pacjentach szpitala i powojennym okresem rozliczeń. Wątki przenikają się, historie mieszają, teraźniejszość i przeszłość nachodzą na siebie niczym płyty tektoniczne. Ten układ schodów tektonicznych może tworzyć określoną strukturę, dającą odbiorcy złudzenie konstrukcji, ale może również, niczym pod wpływem wewnętrznych ruchów tektonicznych, rozsypać ją, zburzyć, aby pozostawić czytelnikowi jedynie ruiny – w sposób ironiczny pozbawić go tego złudzenia, że kiedykolwiek istniała jakaś konstrukcja, i upewnić, że „przeszłość to dziś". Tak dzieje się w *Fafarułej*, kiedy Jarko Wolski wraca wspomnieniami do lat dzieciństwa, by utknąć w czasie pomiędzy sielskim okresem dojrzewania

a dorosłością. Tym razem mechanizmem retrospektywnym są listy rankingowe wzorowane na układzie piosenek na płytach winylowych.

> Jarko co chwila układał w głowie Listy Najwspanialszych na Świecie Rzeczy i lista Najwspanialszych na Świecie Utworów Muzycznych prezentowała się aktualnie tak: 1. Urszula Dudziak: *Papaja* (czy jak się to pisze); 2. Abba: *I do, I do, I do*; 3. Ringo Star: *Hare Kriszna*; 4. Slade *Farfarułej*; 5. SBB: *Z których krwi krew moja* (dopiero na piątym miejscu, bo to było trochę trudne).
>
> (Sosnowski, 2017: 33–34)

Każda z list zawiera pięć elementów na wzór zawartości płyty gramofonowej. Warto pamiętać, że przeciętny czas odtwarzania jednej strony płyty wynosi od 22,5 minuty do 30 minut (Kominek, 1986). Muzyka porządkuje wspomnienia, staje się punktem odniesienia dla minionych wydarzeń:

> Niby wszystko się zgadzało, ale nie do końca. Czy ten konkurs matematyczny nie powinien odbywać się rok później? A z kolei do jednej ławki z Zośką nie przesadzono Jarka rok wcześniej, na długo przed tym, zanim przyjechała do Polski Abba?
>
> (Sosnowski, 2017: 136)

Odniesienia muzyczne w tekście wyraźnie strukturyzują fabułę, wyznaczają rytm narracji, określają kompozycję czy też przywołują zasadę funkcjonowania radia lub płyty winylowej. Medium muzyczne staje się ramą pamięci.

7

Jednym z głównych celów wprowadzonej muzyki w tok narracyjny jest waloryzacja rzeczywistości. W kontekście teraźniejszości piosenki pojawiają się jako negatywny komentarz „zepsutych czasów":

> Wszędzie kurwy, zgredy, zbóje, wszędzie ch-e, jak zwariuję. Pan prezydent ciągnie la-ę, pan minister zbiera kaskę. Paru cwelu już pudłuje, suki ciągle mają ruję, może kogoś to rajcuje, ale wujek mam to w du-e, pies odlewa się przygłupie, zaraz na-a w piaskownicy, dzieci będą miały syfy […] gdzie nie spojrzysz gnój i przypał, miał być raj, a jest niewypał, nikt nikogo nie szanuje, wszędzie ku-y, wszędzie chu-e.
>
> (Sosnowski, 2006: 48)

Wykorzystanie hip hopowej estetyki, charakteryzującej się bezpretensjonalnym sposobem opisu rzeczywistości, używającej wulgarnego języka i ostrej satyry jako narzędzia obrazowania, wpisuje się w sentymentalną krytykę czasów współczesnych. Sama muzyka też pozostawia wiele do życzenia. Grzegorz wielokrotnie daje wyraz swemu rozczarowaniu rosnącą popularnością piosenek, które nie mają żadnego muzycznego pomysłu i ani nie poruszają jakiegokolwiek tematu, jak przywołany z folderu *Dance* utwór Ewki Sarno *Czterysta cztery*, którego powtarzająca się tytułowa fraza przeplata się z banałami typu „co będzie dalej tego dziś nie wiem" albo „dobrze wiem o tym, że masz mnie w nosie" (Sosnowski, 2006: 264).

Jej przeciwieństwem jest muzyka lat 70., rozlegająca się z głośników nad kioskiem czy z domowego adapteru, z którego dobywa się chociażby *Magia obłoków* Marka Grechuty:

> Więc Grechuta śpiewał melancholijnie, że to nie tak, jak było w książkach, i że na szarość naszych nocy igłę, iskierkę, cień jak kotwicę wbij w nasze serca, a oni grali; potem znów śpiewał, że to nie tak, jak było w książkach i że wbij w nasze serca, a oni odłożyli karty.
>
> (Sosnowski, 2016: 132)

Z muzyką nadawaną przez radio, rozlegającą się w pobliskim amfiteatrze czy odtwarzaną na adapterze koresponduje ta odśpiewywana lub gwizdana, która jest emocjonalnie najbliższa sercu bohaterów. Jarko z Krysią często podśpiewują przeboje 2+1 (*Więc chodź pomaluj mój świat*) czy Maryli Rodowicz (*Małgośkę*). Nawet zespoły wojskowe odśpiewują *Czerwone słoneczko* (choć w rytmie marszowym), chcąc wpisać się w sielską atmosferę uzdrowiska. Na deptaku królują Danuta Rinn z przebojem *Gdzie Ci mężczyźni* oraz *Na deptaku w Ciechocinku*, wykonywanym w duecie z Bogdanem Czyżewskim. Muzyczna reminiscencja zostaje skojarzona ze straganowym asortymentem, bez którego nie może obejść się ruch turystyczny: drewnianymi stateczkami, figurkami marynarzy, breloczkami z „Darem Pomorza", okularami przeciwsłonecznymi, piłkami plażowymi, bibelotami ze sztucznego bursztynu, chińskimi parasolami, parawanami i mnóstwem interesujących drobiazgów. Razem z piosenkami tworzyły one nastrój beztroskiego czasu letniej kanikuły.

Do polskiego repertuaru dołączają gwiazdy międzynarodowych festiwali, goszczące w Polsce w pobliskim Sopocie, których piosenki budują pozytywny

nastrój, tworząc dobrą płaszczyznę do przeżywanych uczuć czy to podczas spotkań z dziewczyną, czy na dyskotece. Przy dźwiękach *Daddy Cool* Bony M., *Czterdziestu ośmiu trzaskach* Suzi Quarto, *Nalocie na salę balową* Sweet, *Pod księżycem miłości* Mud oraz *Sambie Pa Ti* Santany Jarosław ponownie staje się jedenastoletnim Jarkiem, podrygującym przy Zośce (Sosnowski, 2017: 149). Muzyczne przeboje tamtych lat naznaczają przeszłość jako czas złoty i „miodem płynący", nad którego wspomnieniem Jarko wyraźnie się rozpływa.

Muzyka wartościuje też samego bohatera. Gdy ten początkowo ulega wpływom popu (Abba, Slade), postrzegany jest jako przeciętny odbiorca piosenek, „które już słyszeliśmy", jednak gdy zaczyna interesować się rockiem progresywnym i jazzem, nabiera cech dojrzałego i samodzielnie myślącego człowieka. Subiektywnej oceny dokonuje sprzedawca Empiku, który

> nie krył swojego stosunku do gustu klientów: kiedy ktoś kupował longplay z muzyką rozrywkową, przypatrywał mu się z jawną wzgardą, tajał przy zainteresowaniach rockiem, a z nabywcami muzyki poważnej, jazzu i jazz-rocka rozmawiał jak z dobrymi przyjaciółmi.
>
> (Sosnowski, 2017: 86)

Choć Jarko wplata w swoje fascynacje muzyczne wątki klasyki, w powieściach dość wyraźnie daje się zauważyć charakterystyczne napięcie pomiędzy muzyką rozrywkową a poważną. Jest to poniekąd echo utrzymywanej przez lata misji Polskiego Radia, które stało na straży dbałości o kulturę muzyczną słuchaczy, w wyniku czego nawet w paśmie najwyższej słuchalności nie bało się prezentowania utworów z klasycznego repertuaru. A jednak w perspektywie oddalenia od „centrum" muzyka poważna trąci fałszem, nie wpisuje się w wakacyjny nastrój, nie zaspokaja masowych gustów. Dlatego gdy Jarko pragnie uduchowić się przy *Czterech porach roku* Vivaldiego, odzywa się burczenie w brzuchu i jedyne, o czym myśli bohater, to pragnienie, by „nażreć się kanapkami z kiełbasą" (Sosnowski, 2016: 209).

Gdy w sklepie z płytami przygląda się wydaniom klasyki, patrzy na nie przez pryzmat swoich lektur muzycznych:

> Chopina odrzucił w całości, bo Tata i tak go zbierał, Czajkowski zanadto kojarzył się Jarkowi z panią od rosyjskiego; dłużej stał przed kopertą z napisem Musorgski, Obrazki z wystawy – ale kto to mógł lepiej zagrać z Emmerson, Lake and Palmer?

> Na zakup *Jutrzni* Pendereckiego nie miał odwagi – to było prawdopodobnie trudniejsze nawet od SBB.
>
> (Sosnowski, 2017: 152)

Wahanie bohatera dostrzega inny klient, który z pogardą odnosi się do próby zbliżenia muzyki poważnej i popularnej w postaci *Harnasi* czy *Symfonii koncertującej* Szmanowskiego. Nieugięta postawa starszego mężczyzny, reprezentującego świat wysokich wartości, zostaje od razu zrewaloryzowana atakiem kobiety, która w zachęcie do klasyki widzi gejowski podryw: „Chłopców na muzykę będzie podrywał, zboczeniec!" (Sosnowski, 2017: 154). W młodzieńczym świecie, w przestrzeni prowincji klasyka budzi podejrzenia, podobnie jak opera. Ich miejsce wypełniają festiwale i dyskoteki.

Jednocześnie rodzi się nowa elitarność: jazz, do którego bohater powoli dojrzewa – intelektualnie i emocjonalnie.

> Zaczął też zbierać płyty z serii Polish Jazz, choć ich słuchanie wymagało od niego skupienia bodaj jeszcze większego, niż kiedy w podstawówce chłonął muzykę SBB. Awangardowy album pod tytułem *TWET* Tomasza Stańki i Edwarda Vesali wprawił go w popłoch – nic, zupełnie nic z tego nie rozumiał, nawet po wielokrotnym odtworzeniu. Mimo tej porażki stopniowo odrywał urok muzyki, którą interesował się głównie z tego powodu, że zaimponował mu chwilowy chłopak siostry…
>
> (Sosnowski, 2017: 334)

Przejście od piosenek popularnych, reprezentujących stan dziecięcej naiwności i nieświadomości, do jazzu, którego trzeba się nauczyć, wyraźnie ukazuje cezurę dorosłości. Improwizacja i swing stają się wyznacznikami cywilizacyjnego udawania, pewnego pozerstwa, silenia się na dojrzałość, której ulega Jarko, popadając w coraz to większą frustrację i osamotnienie. Dlatego to właśnie nie klasyka ani jazz, ale banalna muzyka rozrywkowa spod znaku Abby i Omegi staje się symbolem beztroskiej młodości rodem z sentymentalnych opowieści.

8

> Jarko był na etapie przekonania, że najważniejsze są uczucia (a właściwie emocje, wybuchające nagle i szybko gasnące, jak race), natomiast kierowanie się rozumem, jakkolwiek dobrze go mieć, dowodzi oschłości serca i zamienia człowieka w rodzaj żywego trupa.
>
> (Sosnowski, 2017: 334)

Wywiedziona z sentymentalnego paradygmatu fraza, charakteryzująca bohatera, zostaje w powieści zegzemplifikowana szeregiem odniesień muzycznych, poprzez które Jarko wyraża siebie. Czasem robi to, ulegając modzie, jak wówczas, gdy śpiewa w kółko Joe Dassin *Et si tu n'existais pas, dis-moi puorgoi j'existerais*?, prezentując tym samym swoją wrażliwość, reagującą na okrutny świat (Sosnowski, 2016: 143). Wrażliwość ta daje o sobie znać szczególnie wtedy, gdy Jarko Wolski wspomina swoje nieudane małżeństwo z Bożeną. Pod wpływem pretensji ze strony matki i siostry o rozbicie rodziny popada w przygnębienie, które wyraża muzyką zespołu Dead Can Dance. Włącza kasetę z albumem *Within the Realm of Dying Sun* i ulega tamtemu nastrojowi: „Jarko nie rozumiał, co właściwie śpiewa Lisa Gerrard, ale odnosił wrażenie, że w wolnym przekładzie powinno to brzmieć mniej więcej jako *Jesteśmy w duuuuupie*. Co było pocieszające, że nie tylko on" (Sosnowski, 2017: 306).

Chodzi tu zarówno o budowane na płycie poczucie mroku i niesamowitości, jak i samą legendę brytyjsko-australijskiego zespołu, który zasłynął z alternatywnego spojrzenia na muzykę, wprowadzając do niej tzw. *dark independent*. Wrażenia słuchającego zawsze oscylują wokół uczucia posępności i depresji, swoistego zagubienia w świecie, co podkreśla użycie echa w nagraniach. Piosenki Brendana Perry'ego i Lisy Gerrard naznaczone są niebywała dramaturgią, która doskonale oddaje stan bohatera: z jednej strony pełen autorefleksji, zadumy, a z drugiej przygnębienia i poczucia porażki.

Inna z piosenek – słynny przebój węgierskiego zespołu Omega *Dziewczyna o perłowych włosach* – jest tłem do przeżywanego przez Jarka zauroczenia. Hit potańcówek i dyskotek, chętnie wykorzystywany podczas bliższego zapoznawania się z dziewczyną z powodu powolnego rytmu, jest dla Jarka substytutem uczuć, jakie żywi do Zosi. Dlatego wyobraża sobie siebie i Zosię w miłosnej scenie [„spotykali się wieczorem w mieszkaniu jednego z nich, gdy rodzice poszli do

teatru, i kładli się nago obok siebie, trzymając się za ręce" (Sosnowski, 2017: 112)], do której przygrywa Omega ze swoją *Dziewczyną o perłowych włosach*.

Tekst piosenki, utrzymany w poetyce marzenia sennego, jest zapisem stanu emocjonalnego mężczyzny, którego smutek i mrok rozświetla pojawienie się dziewczyny o perłowych włosach. Piosenka Omegi staje się zatem sposobem wyrazu uczuć przeżywanych przez Jarka, wracającego pamięcią do młodości, do czasu pierwszego zauroczenia Zosią, która wchodzi w jego obecny „wiek męski, wiek klęski". To przecież podczas tańca do tej piosenki bohater doznaje pierwszej erekcji.

Sentymentalne metafory miłosne rozbrzmiewają także w piosenkach festiwalowych, odśpiewywanych podczas konkursu premier:

> Mężczyzna śpiewał lirycznie: „Moja piosnka o Kołobrzegu ma proste słowa: świeże jak powiew nadmorskiej bryzy, czyste jak woda. Jak czysta fala, która przynosi kruchą muszelkę, jak słońca promień, które odgrzewa dziewczyny serce. Na, na, na, na, na, na, na…".
>
> (Sosnowski, 2006: 184)

Prostota i ludowa wyobraźnia wchodzą do języka popkultury, zasilając jej symbolikę.

Obok młodzieńczych zauroczeń, rozczarowań miłosnych pojawia się także ważny dla sentymentalizmu wątek przyjaźni[8]. To ona jest wymiarem szczęścia przeżywanego przez bohatera. W powieściach Sosnowskiego wiąże się ona także z muzyką: zawiązuje podczas dyskotek, tańca, wspólnego poczucia rytmu, estetycznego porozumienia i koinonii dusz jak wtedy, gdy z Kotkoffem wybiega do Empiku, by kupić *Arrival* Abby, lub na dyskotece goni się z Pelkiem przy dźwiękach Bony M.

Muzyka jest źródłem energii. Gdy dyskdżokej puszcza *Rock and Roll Number One* Gary'ego Glittera, „doskonałe rytmiczne nagranie" (Sosnowski, 2017: 144), Jarko nie potrafi ustać w miejscu i wkracza śmiało na parkiet, popisując się krokiem rock'n'rolla. Podobnie energetyzujące jest głośne odśpiewywanie światowych hitów, które staje się remedium na znużenie jazdą samochodową.

---

[8] Franciszek Karpiński w *Rozmowach Platona* pisał: „Celem obcowania między ludźmi być powinno zrobienie sobie przyjaciół […]. Przyjaźni własnością jest szczerość między przyjaciółmi" (Kostkiewiczowa: 249).

Kiedy podczas ataku zimy Jarko jedzie szosą wśród wysokich drzew, ulega powoli atmosferze senności. Wtedy właśnie ratunkiem staje się muzyka płynąca z radia:

> Z głośniczków popłynęło *Bądź dziewczyną z moich marzeń* Jacka Lecha, a potem *Sugar, Sugar* The Archies i na dokładkę *Delilah* Toma Jonesa. Jarko dość szybko dołączył do śpiewających artystów, rycząc na cały samochód wraz z nimi, choć nie znał w większości tekstów i wydawał z siebie dźwięki mające stworzyć tylko ogólne wrażenie, że są po angielsku.
>
> (Sosnowski, 2017: 201)

Pod wpływem dynamicznego wykonania, a nade wszystko osobistego zaangażowania się, Jarko wyraźnie się pobudza, odpędzając widmo zaśnięcia za kierownicą. Warto zwrócić uwagę na samo zachowanie bohatera, który, udając znajomość angielskiego, przyjmuje postawę dziecka, niewinną, nieco śmieszną, a zarazem bardzo naturalną, imitującą język obcy. Ową nieznajomość angielskiego można rozumieć jako deklarację, ucieczkę od dzisiejszego przymusu posługiwania się tym językiem, a zarazem tęsknotą za czasami, gdy ów język był znakiem lepszego, oddalonego od Polski politycznie i terytorialnie świata. Zachowanie Jarka to wyraz tęsknoty za niewinnym światem, który już nie wróci.

Utracona niewinność wiąże się z właściwym dla tamtego czasu pragnieniem wolności, czego wyrazem jest fascynacja Jarka płytami SBB. Ich *Wolność z nami*, zwierająca „mroczne fortepianowe pasaże, zgrzyty gitar i huragany perkusji" (Sosnowski, 2016: 144) jest dla bohatera wyborem tyleż emocjonalnym, co ideologicznym – jest znakiem jakości, dojrzałości. Warto zauważyć, że obok alternatywnego rocka Jarko odsłuchuje Mike'a Oldfielda i Jeana Michela Jarre'a, twórców muzyki elektronicznej, których produkcje budują niezwykłą przestrzeń otwartości.

9

Warto jeszcze zwrócić uwagę na multisensoryczność wspomnień muzycznych. Pamięć piosenek, konkretnych wykonań wiąże się w powieściach Sosnowskiego z innymi doświadczeniami sensualnymi, wskazując niejako na powinowactwo z XVIII-wieczną filozofią. Najbardziej oczywiste wydają się nawiązania do doznań wzrokowych, co można interpretować w kontekście rozwijającej się

w latach 70. audiowizualności telewizyjnej. Jarko ogląda programy z ulubionymi wykonawcami w telewizji (np. z Abbą, gdy jej członkowie schodzą po białych schodach), filmy (*Help!* z Beatlesami), zbiera plakaty, fotografie piosenkarzy czy zespołów ze „Świata Młodych" lub „Na przełaj". Śliski dotyk stron z rozkładówek „Bravo" łączy się z dźwiękami tamtej muzyki, uruchamiając wspomnienia.

Doświadczenie haptyczne nie jest tu odosobnione. Wielokrotnie Sosnowski operuje zmysłem dotyku, pozwalając swojemu bohaterowi łączyć ulubione dźwięki utworów z rozgrzanym magnetofonem „Kasprzak" czy „Grunding". Czasem dotyk ten jest o wiele bardziej intymny, jak chociażby we wspomnianej scenie tańca z Zosią, gdy Jarko doznaje erekcji, a jego wypukłość dotyka bioder partnerki. Haptyczność muzyczna przenika się z zapachem, gdy pot rozgrzanych dyskoteką ciał wypełnia salę i na zawsze zagnieżdża się w pamięci z dźwiękami *Dziewczyny o perłowych włosach*.

I wreszcie smak. „Kapusta z grzybami i ze śliwkami wypadła na początek płyty *Kolędy polskie śpiewa Jerzy Połomski*. Pod koniec tej płyty Tata jęknął, że się przejadł (Sosnowski 2017: 254).

Sosnowski tym samym ulega antropologicznej refleksji na temat zmysłów (Sendyka: 20–27), zgodnie z którą żaden zmysł nie pozostaje w izolacji, gdyż są one w analizowanych powieściach traktowane jako system wspierających się kanałów informacji, współdziałają ze sobą, budując wspomnienie. Sosnowski ucieka przed wzrokocentryzmem, czy nawet audiocentyryzmem, proponując rozwiązanie multisensoryczności pamięci na wzór polisensoryczności mediów.

10

Kluczowym dla niniejszej interpretacji wydaje się gest kolekcjonerstwa, realizowany przez bohatera. Jego nieustanne pragnienie budowania kolejnych list Najlepszych Rzeczy jest tego doskonałym przykładem. Samo kolekcjonowanie jest w kontekście kultury repetycji mechanizmem silnie sentymentalnym. Ma zapobiec rozproszeniu i trudno nie zauważyć, że cały wysiłek Jarka zmierza właśnie ku temu ocaleniu. Naznaczone jest misją archiwizowania, o której Jacques Derrida napisze, że oznacza ona odczuwanie kompulsywnego, nawracającego i nostalgicznego pragnienia powrotu do źródeł (Derrida, 2016). Uczucie nostalgii wydaje się zasadnicze dla kultury repetycji, która opiera się

właśnie na tym poczuciu utraty, niemożności powrotu, powiązanej z tęsknotą. Odtwarzane dziś utwory Omegi czy Abby trącą banałem, nie dają możliwości ponownego przeżycia tamtego czasu, choć wydają się być jego namiastką. Szukanie ratunku przed upływającym czasem w obsesyjnej ucieczce w przeszłość za pomocą muzyki: w świat autentycznych uczuć, prostolinijny, prawdziwy, jest próbą ratowania się przed utratą – przede wszystkim samego siebie.

Dlatego – jak powie Jean Baudrillard – „zbieramy samych siebie", kolekcjonerstwo bowiem nosi posmak narcyzmu. Przywoływane przez bohatera powieści wspomnienia muzyczne, jego listy najlepszych utworów, które zmieniają się wraz z okresem dojrzewania (fizycznego i muzycznego), są właśnie wyrazem indywidualizmu i subiektywizmu, za pomocą których Jarko widzi i opisuje świat. Ten sentymentalny w gruncie rzeczy mechanizm jest także kluczem do zrozumienia kultury repetycji, spoglądającej na PRL przez pryzmat swojej młodości, a nie ogólnych doświadczeń ówczesnego społeczeństwa.

Bibliografia

Bourdieu, Pierre. „Teoria obiektów kulturowych". Tłum. Andrzej Zawadzki. *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. Ryszard Nycz. Kraków: Universitas, 1998. 259–280.

Burszta, Wojciech Jerzy. „Tożsamość narracyjna w dobie ekranu". *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*. Red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2004. 26–37.

Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Tłum. Jakub Momro. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2016.

Eliade, Mircea. *Aspekty mitu.* Tłum. Piotr Mrówczyński. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.

Hejmej, Andrzej. *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.

Kaczorowski, Aleksander. *Praskie łowy*. Warszawa: Świat Książki, 2007.

Kominek, Maria. *Zaczęło się od fonografu…* Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986.

Kostkiewiczowa, Teresa. *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*. *Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa: PWN, 1979.

Krajewski, Marek. *Kultury kultury popularnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2003.

------. „Punk Rock (Later)". Tegoż. *POPamiętanie*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006: 119–120.

Ossowska, Maria. *Myśl moralna Oświecenia angielskiego*. Warszawa: PWN, 1966.

Reynolds, Simon. *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*. Tłum. Filip Łobodziński. Warszawa: Kosmos Kosmos, 2018.

Sendyka, Roma. „Antropologia zmysłów". *Autoportret* 3 (2011): 20–27.

Skubalanka, Teresa. *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984.

Sosnowski, Jerzy. *Fafarułej, czyli pastylki pomarańczy*, Warszawa: Wielka Litera, 2017.

------. *Sen sów*. Warszawa: Wielka Litera, 2016.

------. *Tak to ten*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.

Szacki, Jerzy. „Dwie historie". *Spór o PRL*. Red. Piotr Wandycz. Kraków: Znak, 1996. 68–74.

Zaleski, Marek. *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1996.

Zaremba, Piotr, Mazurek Robert. „Krowa w szamponie. O Edwardzie Gierku, jego epoce i absurdach PRL-u opowiada historyk profesor Jerzy Eisler". *Nowe Państwo* 14.08.2001.

Zawadzka, Joanna. *Kronika czułych serc. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1997.

Dyskografia

Kult. *Hurra!* CD. Warszawa: S.P. Records, 2009.

Męskie Granie 2017. CD. Red. Ewa Mieczławska. Warszawa: Polskie Radio SA, 2017.

Sentimentalism and the Culture of Repetition. The Role of Musical References in Polish Modern Literature

Summary

One of the phenomena prevalent in modern Polish literature is the presence of references to popular music. The musicality of literature, whether in the sentimental layer or the structure and composition of the text does not only serve to add voicing to the text, but also builds semantic context and helps in interpretation. This is particularly visible in prose referring to the times of the Polish People's Republic, which in its memory narration takes on sentimental meanings. The introduction of a song into the depicted world not only builds the aura of the times in question, but also allows to present most of the sentimental mechanisms, such as subjectivism, emotionalism, morality, the turn towards the past and an alternative for civilization. Such meaning of musical references may be found in the novels of Jerzy Sosnowski.

Keywords: retromania, culture of repetition, sentimentalism, Jerzy Sosnowski, musicality of literature

Słowa kluczowe: retromania, kultura repetycji, sentymentalizm, Jerzy Sosnowski, muzyczność literatury

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
9 (2018)
DOI: 10.18276/rk.2018.9-17

Maciej Szargot
Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0000-0003-1205-3241

Sentymentalizm w piosence

Artykuł o tekstach piosenek należy, moim zdaniem, zacząć od usprawiedliwień. Problem stwarzają bowiem same teksty – zwykle niedostępne w formie drukowanej, jeszcze rzadziej kontrolowane przez autora, co musi onieśmielać filologa, który powinien szanować i dobierać odpowiednie źródła. Jednak, jak pisze Anna Barańczak:

> […] **podstawowym** środkiem zapisu jest w wypadku piosenki nie tyle tekst nutowy (jak w pieśni, arii itp.), ile utrwalone na taśmie lub płycie wokalne zrealizowanie tego tekstu przez wykonawcę-profesjonalistę. Mówiąc ściślej: istnieją oczywiście (i osiągają wcale wysokie nakłady) publikacje nut i tekstów słownych piosenek, ale nie są dla ostatecznego odbiorcy (masowego słuchacza) podstawowym i pierwotnym środkiem zapisu.
>
> (Barańczak: 14)

Dlatego też w niniejszej pracy rzadziej będę korzystał z wydań książkowych, częściej zaś z Internetu (wtedy należy korygować nieskontrolowane przez twórcę teksty), czasem będę spisywać je „ze słuchu".

Inną kwestią jest dobór materiału badań. Ponieważ chciałbym pisać o obecności tradycji sentymentalnej w dwudziesto- i dwudziestopierwszowiecznych piosenkach, będę przywoływał utwory należące do rozmaitych odmian muzyki popularnej, ale dominować będą, żeby posłużyć się terminem cytowanej już

Anny Barańczak, teksty o „wzmożonej funkcji poetyckiej" (Barańczak: 57)[1], bo w nich napotkamy najciekawsze użycia tejże tradycji. Z tego samego powodu w mojej pracy nadreprezentowane będą teksty Agnieszki Osieckiej.

*

Wydawałoby się, że właśnie w piosence, będącej liryczną formą literatury popularnej, sentymentalizm przechował się najlepiej i w stosunkowo nieskażonej postaci (podobnie jak we współczesnym romansie). Wszak rozmaite formy kultury popularnej, takie jak powieść kryminalna, horror czy telenowela, mają jawnie oświeceniowe lub romantyczne źródła (Caillois: 170–172; Bujnicka: 371–374; Walc: 151; Martuszewska: 319; Biała: 4).

Sytuacja jest jednak znacznie bardziej skomplikowana. Z jednej strony można bowiem wskazać teksty piosenek, w których świadomość owego dziedzictwa przejawia się tak mocno, że ich autorzy przywołują w nich termin „sentymentalny". Z drugiej jednak nie rozumieją oni tego terminu tak, jak można by oczekiwać. Nie oznacza on bowiem: „należący do nurtu sentymentalnego" czy też „mający cechy tego nurtu". Są to użycia zgodne nie z historycznoliterackim, a z potocznym rozumieniem terminu. Przyjrzyjmy się im bliżej.

Termin ten pojawia się w piosence Osieckiej zatytułowanej *Mój pierwszy bal*:

> Ze szkolnego mundurka, z pokoiku na piętrze,
> z fotografii z warkoczem, ze spacerów na wietrze,
> coraz mniej dziś pamiętam, coraz rzadziej się śmieję,
> pozostało mi jedno wspomnienie:
> […]
> Bal z myszką, bal z łezką, bal za mgłą,
> i walczyki, co jeszcze się śnią...
> Mój pierwszy bal,

[1] Wbrew pozorom tradycja ta w niektórych nurtach muzyki popularnej nie pojawia się prawie w ogóle. Disco polo jest raczej od niej odległe z powodu obecnego w nim kultu radosnej erotycznej zabawy (staje się zatem bliższe autentycznej „prześnej" ludowości niż sentymentalizm) i nieco snobistycznej ucieczki od tematyki prowincjonalnej (oczywiście są wyjątki). Podobnie ma się rzecz z rockiem. Motywy miejskie i apologia „rockandrollowego stylu życia" decydują o asentymentalnym charakterze piosenek tego nurtu.

sentymentalny bal,
troszeczkę żal,
mój pierwszy, jedyny bal[2].

Charakterystyczny jest ton elegijny. „Sentymentalny" znaczy tu tyle co „miniony", „dawny", „niepowrotny", „utracony", „wspomniany". Ale równocześnie: „dziecięcy", „dziewczęcy", „niewinny" – zwróćmy uwagę na użyte zdrobnienia. Można by więc powiedzieć, że w cytowanej piosence słowo „sentymentalny" trzeba by tłumaczyć jako „wywołujący dawne sentymenty".

Zupełnie inaczej rozumie ten termin Zbigniew Adrjański, autor utworu zatytułowanego *Komu piosenkę*. Oto jego fragment:

Komu piosenkę? Komu piosenkę?
Komu piosenkę? Komu?
Sentymentalną, tkliwą, banalną.
Piosenka przyda się w domu.
Mam tu twarzowe, stare i nowe,
smutne i płoche piosenki.
Łez mi nie trzeba ni gwiazdy z nieba,
chcę tylko forsę do ręki![3]

Tu już mamy do czynienia z wartościującym rozumieniem pojęcia. Określenie „sentymentalna" staje bowiem, po pierwsze, w jednym szeregu (wersie) z „tkliwą" i „banalną" – epitety te nie są przecież w opozycji, przeciwnie, uzupełniają się i wzmacniają wzajemnie. Po drugie zaś ów sentymentalny charakter piosenki łączy się najwyraźniej z jej popularnym, a więc rynkowym charakterem. Piosenka ma się podobać, ma być powszechna jak sprzęty codziennego użytku (które „przydadzą się w domu"), ma stać się przedmiotem handlu (refren zaczyna się od sytuacji rodem z targowiska – handlarz piosenek przywołuje klientów i reklamuje swój towar), wreszcie – ma przynieść wymierny zysk („forsę do ręki"). Sprzedawca zdaje sobie przy tym sprawę, że handluje łatwym wzruszeniem, którego zresztą sam nie odczuwa i nie potrzebuje („łez mi nie trzeba ni gwiazdy z nieba"). „Sentymentalny" znaczy tu więc tyle, co „wywołujący tanie

[2] https://www.youtube.com/watch?v=dgkafPgb8rg&list=PLdfm0gwcIcHh6vdQLnll-9wxGmk9N7Ktgj&index =96 (3.07.2018; podkr. – M.S.).

[3] https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Komu_piosenke/tekst (15. 12. 2018; podr. – M.S.).

wzruszenia", „należący do kultury popularnej, a zatem komercyjnej", wreszcie – „pozbawiony wartości artystycznej".

Trzeba by w tym miejscu przypomnieć jeszcze jedną definicję tego terminu, a mianowicie tę wynikającą z podziału na poezję naiwną i sentymentalną. Wedle Fryderyka Schillera naiwna jest literatura dawna (starożytna) – związana z naturą, a więc ją przedstawiająca. Poezja nowsza (nowoczesna), powstała w czasach, w których ten związek już nie istnieje, jest przez niemieckiego poetę określana jako sentymentalna, co w tym wypadku oznacza poszukiwanie utraconej natury i niedosiężnego ideału na sposób elegijny bądź satyryczny (Schiller: 334–350).

Opisany wyżej, uchwytny w piosence Osieckiej, związek sentymentalnego charakteru tekstu z dziecięcością czy dziewczęcością podmiotu lirycznego wydaje się negować ten Schillerowski podział, wskazując, że co sentymentalne, to i naiwne. Pozornie jednak. W istocie bowiem sytuacja „ja" mówiącego jest w obu tekstach właśnie po Schillerowsku sentymentalna (a nie naiwna). Utraciło ono bowiem łączność z naturą i ideałem związanymi z tym, co dawne i po dziecięcemu (dziewczęcemu) naiwne, i próbuje jedynie elegijnie tę łączność nawiązać na nowo (u Osieckiej) lub satyrycznie stwierdza, że jest to niemożliwe, a więc „sprzedaje" ideał za wymierną cenę („forsę"), jaką może dać rzeczywistość (u Adrjańskiego). Piosenka jest więc właśnie dlatego po Schillerowsku sentymentalna, że nie może już być naiwna.

Nierzadko natomiast pojawia się w piosenkach pewien typ bohatera, a raczej bohaterki, która wydaje się żywcem wywiedziona z romansu sentymentalnego. Jest nią czysta i niewinna, a zarazem czuła dziewczyna. W artykule poświęconym bohaterkom piosenek Osieckiej Anna Żebruń słusznie zauważa, że najczęściej reprezentują one pewien stereotyp kobiety jako cierpiącej ofiary – „młodej, dobrej dziewczyny, nieskażonej złem tego świata uosabianego przez mężczyzn […] ufnej, trochę naiwnej", oczekującej wielkiej miłości. Do jej opisu w piosence *Oczy tej małej* autorka używa symbolicznej kolorystyki: bieli odsyłającej do czystości, niewinności, a zarazem do bierności, „poddania się i rezygnacji z walki" oraz błękitu, barwy nieba i „anielskości" (jeśli dodamy do tego obecny w tymże utworze róż lodów malinowych, otrzymamy – być może nieświadomie przywołaną – paletę ulubionych kolorów ludzi oświecenia). Często też w odniesieniu do swoich bohaterek Osiecka posługuje się zdrobnieniami i spieszczeniami. Taka kobieta-ofiara jest dla mężczyzny zabawką, zdobyczą,

którą ten porzuca lub niszczy. Cytowany tu artykuł jest zatytułowany *Alina i Balladyna XX wieku* (Żebruń: 85–89), a zatem odsyła czytelnika do dramatu Słowackiego. Jednak cała argumentacja zdaje się udowadniać co innego, mianowicie przywołanie w piosenkach tradycji nie romantycznej, lecz sentymentalnej. Dokumentuje bowiem obecność w tekstach Osieckiej czułej heroiny romansu, opisywanej za pomocą hipokorystyków czy odpowiedniej symboliki kolorów, wreszcie cechującej się czystością i niewinnością „nieszczęśliwej i prześladowanej dzieweczki", ofiary okrutnego tyrana (Praz: 97–99)[4].

Jeśli znaleźliśmy bohaterkę romansu, warto przyjrzeć się samym wątkom romansowym. Są one w piosenkach obecne w obu wersjach – jasnej i ciemnej. Jasna, a więc zakończona happy endem, pojawia się chociażby w starym przeboju z tekstem Emanuela Schlechtera, zatytułowanym *Odrobinę szczęścia w miłości*:

O czym marzy dziewczyna,
Gdy dorastać zaczyna,
Kiedy z pączka zmienia się w kwiat?
Kiedy śpi, gdy się ocknie,
Za czym tęskni najmocniej,
Czego chce, aby dał jej świat?

Odrobinę szczęścia w miłości,
Odrobinę serca czyjegoś,
Jedną małą chwilę radości
Przy boku kochanego.
Stanąć z nim na ślubnym kobiercu,
Nawet łzami zalać się,
Potem stanąć sercem przy sercu
I usłyszeć: kocham cię[5].

Ta nieco przesłodzona wizja ma oczywiście sentymentalne źródło. Jest nawet „wspanialsza" od pierwowzoru, ukazuje bowiem miłość szczęśliwą, w której poryw uczucia idealnie współgra z realizacją etosu mieszczańsko-chrześcijańskiego (jak wiemy, między tymi dwoma porządkami nierzadko w romansach występował konflikt) (*Polski romans sentymentalny*: XLI–XLV). Trzeba jednak zauważyć, że właśnie przez ową bezkonfliktowość piosenka nie

[4] Inna rzecz, że postać Aliny z dramatu Słowackiego także jest skonstruowana wedle tego wzorca, choć nie jest ona ofiarą mężczyzny, a własnej siostry.

[5] https://staremelodie.pl/piosenka/104/Odrobine_szczescia_w_milosci (11.06.2018).

realizuje schematu sentymentalnego romansu. Brak w niej bowiem jakichkolwiek przeszkód utrudniających zakochanym spełnienie ich marzeń (Zawadzka: 78–83). Ale też – przyznajmy – nie o to tu chodzi. Schlechter opowiada właśnie o wyobrażeniach, o romansie marzonym, który istnieje tylko w wyobraźni bohaterki. Ta ostatnia zaś reprezentuje znany nam już z *Mojego pierwszego balu* typ dziewczyny-dziecka. O ile jednak bohaterka Osieckiej sięgała w wyidealizowaną przeszłość, o tyle heroina Schlechtera patrzy w równie wyidealizowaną przyszłość, by osiągnąć efekt sentymentalnego wzruszenia.

Dochodzimy tu do ważnej konstatacji. Jeżeli piosenka ma przywołać tradycję sentymentalną, nie może najwyraźniej robić tego wprost, bo sentymentalna (w znaczeniu historycznoliterackim) wizja świata „tu i teraz" jest niemożliwa. Musi posłużyć się medium dziewczyny-dziecka i/lub umieścić wizję romansową w przeszłości albo w przyszłości. Może także odwołać się do pośrednictwa innej – równie odległej – tradycji.

Taki właśnie chwyt stosuje Osiecka w cytowanej już piosence *Oczy tej małej*. I w niej znajdziemy znany nam typ heroiny (dziewczynę-dziecko), ale sentymentalny kształt romansu (tym razem w wersji „ciemnej", bez happy endu) będzie mógł się pojawić dzięki wprowadzeniu cech ludowej (miejskiej) ballady. Zdecydują więc o nim kreacja naiwnego narratora i stylizacja – regionalna i archaiczna[6]:

> Posłuchaj pan, panie wędrowny,
> nastał ten dzień niewymowny:
> odszedł bez słowa kochanek podły,
> na nic się zdały płacze i modły.
>
> Oczy tej małej – jak dwa błękity,
> myśli tej małej – białe zeszyty,
> a on był dla niej jak młody bóg…
> Żebyż on jeszcze kochać mógł!
>
> […]
>
> Przez niego więc siebie zabiła
> ta, co z miłości tańczyła.

[6] O popularności takiej stylizacji w piosence, uchwytnej zwłaszcza w zasobie słownictwa, metaforyce i stałych epitetach zob. Barańczak: 119–124.

Bóg jej wybaczył czyny sercowe
I lody podał jej malinowe.
(Osiecka, 2010: 610–611)

Mamy tu romans, tym razem zgodny ze stworzonym w XVIII wieku wzorcem. Mamy też odwołanie do sentymentalnej „religii miłości", skoro kochanek jest dla heroiny kimś „więcej niż Bóg" (Osiecka, 2010: 610–611), a „płacze i modły" (jak można sądzić – do niego właśnie kierowane) mają sprawić, aby od niej nie odszedł. Wspomniane zabiegi stylizacyjne sugerują zaś, że historia Jagny zakochanej w „kanceliście" (Osiecka, 2010: 610–611) działa się „dawno temu" w nieistniejących już, małomiasteczkowych realiach. Jeśli więc piosenka odwołuje się do sentymentalizmu, potrzeba jej dawności lub chociaż specyficznego typu bohaterki, który z perspektywy osoby mówiącej jest w wieku i stanie świadomości już dla niej nieosiągalnej, w sytuacji permanentnej „młodszości". Jeśli – jak w *Moim pierwszym balu* – coś łączy heroinę z osoba mówiącą, to jest to więź o charakterze elegijnym. W obecnym świecie sentymentalizm jest niemożliwy. Dokumentują to zresztą rozmaite parodie[7] owego piosenkowego romansu, chociażby te proponowane przez zespół Tropicale Tahiti Granda Banda w piosenkach: *Zapomnij o mnie, tyranie* lub *Halo, czy ci ze mną*. Samo wprowadzenie romansu we współczesne realia (choćby kolejowo-dworcowe), samo zderzenie go z „nieodpowiednią" muzyką (w tym wypadku z jazzem tradycyjnym) lub innymi typami piosenki (na przykład z żołnierską w guście festiwalu kołobrzeskiego) wywołuje efekt komiczny.

Najlepiej chyba ową nieprzystawalność współczesności do przywoływanej tradycji ukazuje przywołanie motywów pasterskich, tak charakterystycznych dla poezji sentymentalnej[8]. Pasterstwo jest bowiem od współczesności zbyt odległe – jego realia zmieniły się nie do poznania. Dlatego autorom piosenek pozostaje w tym wypadku gra lub parodia.

Przykładem gry jest piosenka *Odpocząć wreszcie* zespołu De Press. Na okładce płyty jako autor tekstu wymieniony jest Kazimierz Przerwa-Tetmajer.

---

[7] O stylizacji parodystycznej w piosenkach pisze Barańczak: 133–136.

[8] Katalogi sentymentalnych motywów i tematów – także obecnych w tradycji literackiej – zob. Kostkiewiczowa, 1979: 240–264; 1981: 145–162; 1996: 569–570.

W istocie płyta zawiera w całości następujący, identycznie zatytułowany utwór młodopolskiego poety:

> Odpocząć wreszcie... Na zielonej hali
> jest jedno dziewczę ciche – – niech mi ono
> pachnącą watrę smrekową zapali
> i głowę oprzeć da na bujne łono.
>
> Szepnij mi czasem, Hanuś, jedno słowo
> „kocham" – i czasem niech ci serce słyszę;
> niech ogień świeci, niech nad moją głową
> dym się tumanem wiesza i kołysze.
>
> (Przerwa-Tetmajer: 41)

W utworze Tetmajera motywy pasterskie (pasterka, hala, watra) są interpretowane poprzez symbolikę erotyczno-tanatyczną, charakterystyczną dla modernizmu, obcą sentymentalizmowi. Dziewczyna-bohaterka może tu być rozumiana jako śmierć.

Twórca muzyki do piosenki – Andrzej Dziubek – nie poprzestaje jednak na dopisaniu melodii do wiersza Tetmajera. Po pierwsze, obok oryginalnego utworu, śpiewa jego fragmenty w przekształconej wersji, dodając do niego elementy gwarowe – na przykład tak:

> Dym się nad nasymi głowami kołyse,
> Kołysoj, dziewcyno, kołys moją dusę[9].

Po drugie natomiast dodaje do niego – jak można sądzić – oryginalne, ale także nieco przekształcone (skoro pojawia się w nich znane z wiersza imię Hanusia) śpiewki ludowe, góralskie, oczywiście także w gwarze, a z mocniej wyeksponowanymi motywami pastoralnymi (są tam „owiecki", „juhas", „kozicki"). Śpiewki te mają jednoznacznie erotyczną wymowę, a brzmią na przykład tak:

> Zieleni, zieleni się moja polana,
> Bo jo tu z Hanusią będę se do rana[10].

[9] Ze słuchu.

[10] Ze słuchu.

Dziubek podejmuje więc skomplikowaną grę z dwoma tradycjami równocześnie: ludową i młodopolską. Dzięki obu odwołaniom zyskuje efekt dawności (niewspółczesności) przekazu i nadaje mu głęboką, ale niejasną symbolikę. Zderzenie różnorodnych tekstów ma na celu ich zbliżenie (zniwelowanie różnic). Dzięki temu następuje przemiana podmiotu mówiącego z inteligenckiego i dekadenckiego w ludowy (a więc przejście od Schillerowskiego poszukiwania ideału i związku z naturą do naiwnego wejścia w nią). Ostatecznie jednak nie zniwelowano różnic, lecz ustawiono dwa teksty – poetycki i ludowy – jako zwierciadła, które nawzajem się odbijają, dodając sobie nieoczekiwanych znaczeń i stawiając się nawzajem w stanie podejrzenia (tekst ludowy nabiera w tej reinterpretacji symboliki tanatycznej). Cóż jednak z tego, że pojawiają się tu motywy pasterskie, skoro sposób ich użycia zdecydowanie oddala piosenkę od tradycji sentymentalnej?

Jeśli natomiast w piosence tego samego zespołu zabraknie zaakcentowania dawności, jeśli – przeciwnie – motywy pasterskie zostaną wprowadzone do współczesności, jak to ma miejsce w piosence *Elektryczny baca* z tekstem Piotra Jaska, to zniknie w ogóle erotyka, a pojawi się żartobliwie potraktowana konwencja *science fiction*:

Baca jestem, baca,
Elektryczny baca.
Całe moje stado
Komputer nawraca[11].

Osoba mówiąca zyskuje tu niejasny status. Czy to człowiek zajęty grą komputerową? Element komputera lub przystawka do niego? Robot bądź cyborg? Pastuch elektryczny? Tak czy owak jesteśmy niezwykle daleko od tradycji sentymentalnej.

Jeszcze inaczej wykorzystał te motywy Andrzej Garczarek w piosence *Zamojszczyzna*:

pastuszkowie na komendzie
poplątali się w zeznaniach

[11] Ze słuchu.

bo chodzili po kolędzie
agitować do powstania
(Garczarek: 72)

Z jednej strony pojawiła się tutaj tematyka bożonarodzeniowa, która mogłaby aktywować poszukiwaną przez nas tradycję (Opacki: 250–252). Z drugiej jednak Garczarek wprowadził swoich pastuszków do miasta, a więc w przestrzeń obcą sentymentalizmowi, i w – znowu żartobliwie przywołany – związek z romantyzmem tyrtejskim, obcy mu jeszcze bardziej.

Sięgnijmy wreszcie do tekstu, który nie odżegnuje się od interesującej nas tradycji, przeciwnie – przywołuje ją aluzyjnie. To napisany przez Romana Sadowskiego *Pastuszek i gąski* z repertuaru Silnej Grupy pod Wezwaniem:

Chodzi pastuszek za gąseczkami,
a ma ich razem siedem.
Chodzi pastuszek za gąseczkami –
ja tam za tobą nie będę.

[…]

Płacze pastuszek za jedną gąską,
bo gdzieś przepadła bez wieści.
Płacze za jedną, a ja nie będę –
toż tyle jeszcze jest gęsi[12].

Zwrotka w tej piosence ma identyczny kształt, jak strofa w *Laurze i Filonie* Franciszka Karpińskiego: 10 (5+5) – 8 (5+3) – 10 (5+5) – 8 (5 +3), układ rymów abab[13]. Ten sam zabieg zastosował Mickiewicz w *Świteziance* i zrobił to w tym samym celu: aby przywołać pasterską sielankę sentymentalną jako znaną, spetryfikowaną formę (Opacki: 27–29). Podobieństwa z utworem Karpińskiego tym mocniej (jak u Mickiewicza) uwyraźniają różnicę. Jest nią w przypadku *Pastuszka i gąsek* rozłączność motywów pasterskich i erotycznych. To bardzo świadoma, parodystyczna dyskusja z sentymentalizmem.

[12] https://www.youtube.com/watch?v=O2wF8ug6Rcc (11.06.2018).

[13] Słychać to dobrze w ostatniej, odpowiednio regularnej zwrotce. W piosence Silnej Grupy pod Wezwaniem znalazło się bowiem nieco nieregularności (rytmicznych i rymowych) oraz zastosowano powtarzanie wersów zamiast poszukiwania rymów (co wzmacnia śpiewność i refreniczność tekstu).

Podobnie grze lub parodii służą przywoływane w piosenkach motywy sielskie i regionalne. Podmiot mówiący utworu napisanego i wykonywanego przez Kazimierza Grześkowiaka, pytający retorycznie: „Czy już mnie nie kochasz?", przywołuje nawet ulubiony przez sentymentalistów motyw sympatii natury:

Wiosną rwałaś kwiatki,
Jam za kwiatki trzymał,
Potem było lato, jesień,
Teraz zima – ciebie ni ma!

Obok obrazu sielskiej miłości, dekorowanej topicznym „gołąbeczkiem", co „niesie pisanie" nieszczęśliwego kochanka, obok wspomnianej sympatii natury wybrzmią dialektyzmy, archaizmy i hipokorystyki. W pewnym stopniu, dzięki uzyskanemu w ten sposób wrażeniu oddalenia w czasie i przestrzeni, ocalenie konwencji w nowych realiach (bo przecież bohater wozi heroinę na motorze)[14] okazało się możliwe, choć raczej trzeba by tu widzieć konwencję rokokowo-sentymentalną i – oczywiście – bliską parodii, bo potraktowaną żartobliwie[15].

Dalej idzie Jacek Kleyff w piosence *O niespełnionej miłości na terenie magazynu kółka rolniczego*, w której wyraźnie uwspółcześnienie realiów powoduje już nie dobrotliwe wykpienie, ale po prostu zniszczenie konwencji:

On: Ćwir ćwir, ćwir ćwir, ma turkaweczko,
ćwir ćwir, ćwir ćwir, zrobię ci dziecko.
A ona: Ćwir ćwir, ćwir ćwir, a róbże, róbże,
ćwir ćwir, ćwir ćwir, na tej tekturze.
A on: Ta tektura się nie nadaje,
Bo oblana i dziwnie pachnie.
[…]

[14] http://grzeskowiak.art.pl/utwory/czy_juz_mnie_nie_kochasz.html (11.06.2018). Notabene – właśnie ów często wprowadzany w piosenkach (np. Andrzeja Garczarka, Wałów Jagiellońskich czy Jacka Kleyffa) motyw motocykla służy zawsze skutecznemu burzeniu sielankowej wizji wsi i wiejskiego romansu.

[15] Zainteresowanie Kazimierza Grześkowiaka i jego kolegów z Silnej Grupy pod Wezwaniem liryką i tradycją sentymentalną nie było ani przypadkowe, ani jednorazowe. Wystarczy tu przypomnieć, że włączyli oni do repertuaru także śpiewane wersje wierszy Tomasza Kajetana Węgierskiego (*Dwa wróble*) i Józefa Szymanowskiego ([*Anusia ładna…*]) – rokokowych parodii liryki sentymentalnej.

A ona: A na biurku segregatory
I kałamarz, ważne papiery.
A on: Nie zadzieraj jeszcze koszuli,
gdyż tu się wypisuje faktury.
[…]
A on: Ćwir ćwir, ćwir ćwir, co z nami będzie?
Wkoło twardo, same narzędzia.
A ona: Ćwir ćwir, ćwir ćwir, rolnicza dola,
Niewygodna odzież ochronna.
(Kleyff: 29)

Grześkowiak dał więc humorystyczną wizję sentymentalnej sytuacji przeniesionej we współczesność, Kleyff – wizję satyryczną, w której na sentymentalizm nie ma już miejsca. Jeszcze inaczej wykorzystuje sielsko-regionalne motywy w zderzeniu z erotyką Andrzej Waligórski w piosence *Dusza Kaszuba*:

Nad brzegiem morza tuman wilgotny
wszystko dokoła okrywał,
A na swej łódce Kaszub samotny
Swoją kochankę przyzywał.

– Płyń, wdzięczny głosie, po morskiej fali,
Usłysz, ach usłysz mnie, luba,
i na wezwanie przybądź z oddali
Tu, do swojego Kaszuba.

[…]

Tak młody Kaszub wołał ze łzami,
Żeby przybyła tam wkrótce,
a jednocześnie ruszał wiosłami
pływając po morzu w łódce.

[…]

Morze szumiało, głos leciał w pustkę,
Wiatr szarpał żagiel z łopotem,
Zapłakał Kaszub, wytarł nos w chustkę
I powiosłował z powrotem.
(Waligórski: 66–67)

Utwór jest oczywiście o wiele dłuższy. Jednak już w tych cytatach można zaobserwować przyjętą przez Waligórskiego zasadę powtarzania do znudzenia

tych samych informacji, co w zderzeniu z regionalno-erotyczną tematyką i specyficznym, z lekka archaizowanym językiem, które przywołują interesującą nas konwencję, dają efekt parodystyczny i wyraźny już atak na wspomnianą konwencję – odbieraną jako płaczliwą a nudną.

Może najlepiej udaje się godzenie pozornie zupełnie do siebie nieprzystających: współczesności, sielskości i sentymentalnego romansu Agnieszce Osieckiej. W piosence *Ach panie, panowie* pojawia się i motyw sympatii natury, i romans, i sielski krajobraz – ukazany jednak ze współczesnej perspektywy:

Śpią samotne ziemniaki w popiele,
nie przyjedzie już nikt na niedzielę…
Jeszcze czynny GS, więcej piwa niż łez,
[…]

Poczerniały pnie drzew, liście fruną, bo wiatr,
Poznikały gdzieś hen, jak nadziei mych ślad.
[…]
zamarzają na śmierć kartofliska,
wiem, że pora rozstania już bliska.

Osiecka sytuuje romans w scenerii wiejskiej, ale odmiennej niż w sentymentalnej sielance, jawnie „niepoetyckiej" – zwróćmy uwagę, że kwiaty, maliny, łączki i jawory zostały zastąpione w tym tekście przez „łany rzepaku", GS, piwo i kartofliska (Osiecka, 2003: 173–174). Piosenka mówi równocześnie o miłości, która przeminęła, a zatem i pod tym względem przekracza sentymentalną konwencję.

Inaczej dzieje się w utworze *W żółtych płomieniach liści*, gdzie autorka w obrazie romansu zaakcentowała dawność (przez użycie nielicznych archaizmów), a nawet pozwoliła sobie na aluzję do interesującej nas epoki (a konkretnie do terroru Rewolucji Francuskiej):

Gęsi już wszystkie po wyroku,
nie doczekają się kolędy.
Ucięte głowy ze łzą w oku
zwiędną jak kwiaty, które zwiędły.

Dziś jeszcze gęsi kroczą szumnie
w ostatnim sennym kontredansie,

jak tłuste księżne, które dumnie
witały przewrót, kiedy stał się…
(Osiecka, 2010: 135–136)

Wiemy jednak, że akcentowanie dawności, a nie współczesności, daje znany nam już elegijny efekt – związek z konwencją polega tu na wspominaniu czegoś minionego, z takich czy innych względów niedostępnego obecnie.

Jeśli zatem motywy sentymentalne nie mogą być realizowane we współczesnym wiejskim otoczeniu, to autorzy piosenek zaczynają szukać dla nich nowej scenerii. Stąd w niektórych tekstach zaczyna się pojawiać egzotyka – na tyle nieokreślona i barwna, że może harmonizować z romansem, dostarczać dla niego odpowiedniego tła. Oczywiście mamy tu do czynienia z kolejną formą eskapizmu – egzotyzm działa bowiem tak jak dawność. Dlatego w znanej piosence Tercetu Egzotycznego zatytułowanej *Pamelo, żegnaj* zamiast swojskiego sioła pojawia się pueblo na krańcu „pustego stepu, na którym rosną tylko kolczaste opuncje" – zaś na drugim krańcu tegoż stepu „miasto jest ogromne" i do tego miasta, jak inni „chłopcy z puebla", żegnany przez dziewczynę ukochany odchodzi na zawsze[16]. Dlatego też w piosence Czerwonych Gitar *W moich myślach, Consuelo*[17] bohater, „zagubiony na pustyni" bez „żadnej nadziei na ratunek", zwraca się do ukochanej, którą żegna i zarazem planuje przyszłe spotkanie z nią w myślach, „pośród piasków niedostępnych wydm", dzięki czemu „już ich morza i pustynie nie rozdzielą"[18]. Jak widać jednak, ta ucieczka w egzotykę daje – owszem – możliwość zachowania sentymentalnej uczuciowości i (częściowo) rekwizytorium, ale za cenę przeraźliwego kiczu. Dlatego też piosenki sentymentalno-egzotyczne stają się wdzięcznymi obiektami parodii – wypada tu wspomnieć raz jeszcze zespół Tropicale Tahiti Granda Banda i takie jego

[16] Autor tekstu: Mirosław Łebkowski; http://www.tekstowo.pl/piosenka,tercet_egzotyczny,pamelo_zegnaj.html (10.06.2018).

[17] Pamela, Consuela – wymyślne imiona bohaterek mają tu oczywiście współtworzyć egzotyczna atmosferę. Czy jednak nie są zarazem reminiscencją nadzwyczajnych imion heroin sentymentalizmu: Pameli (!), Claryssy, Lindory – podobnie jak „Mariolla" z cytowanej wyżej piosenki *Pastuszek i gąski*?

[18] Autor tekstu: Krzysztof Dzikowski; http://domar.edu.pl/slowa.php?strona=pioswie_&ltr=W&s=4 (10.06.2018).

utwory, jak na przykład *Nie igraj, seniorito*, ale i zwrócić uwagę na parodystyczny charakter samej nazwy zespołu.

Ciekawą próbą poszukiwania nowej scenerii jest *Ballada o bezdomnych* Andrzeja Garczarka. Przenosi on romans do współczesnego miasta, nawiązując przy tym do folkloru miejskiego (w zakończeniu piosenki brzmi muzyczny motyw *Warszawa da się lubić*):

w holu dworca Warszawa Centralna
paczkę frytek kłopoty i sny
pod schodami dzielili na dwoje
kiedy wstawał kolejny świt

[…]

w holu dworca Warszawa Centralna
napisała przedwczoraj list
że nie wróci już chyba do domu
bo szczęśliwe spełniły się sny.

(Garczarek: 21)

Jest to jednak próba raczej odosobniona. Problem bowiem w tym, że stałą cechą tradycji sentymentalnej jest antyurbanizm. Jeśli romans ma za scenerię miasto, to zamiast sielanki może pojawić się akcent romantycznego buntu (np. w *Kochankach z ulicy Kamiennej* Osieckiej[19]). Zresztą nawet bezdomni kochankowie Garczarka wydają się bliżsi bohaterom Leśmiana niż Karpińskiego. Ważne też, że możliwość przeniesienia romansu do miasta daje wspomniane odwołanie się do innej tradycji – do folkloru miejskiego (np. w cytowanych *Balladzie o bezdomnych* i *Oczach tej małej*), a wtedy można równie dobrze mówić o dominacji innych tradycji nad sentymentalną[20].

Powróćmy do antyurbanizmu. Ten sentymentalny temat pojawia się we współczesnych piosenkach – rzadko jednak w czystej postaci ważnej dla XVIII

[19] Por. wypowiedź Marii Janion osnutą wokół tej piosenki (Derlatka: 49).

[20] Ciekawe, że to, co nie udaje się w polskiej piosence (połączenie sentymentalizmu z miejską scenerią), udawało się rosyjskim bardom, np. u Bułata Okudżawy „moskiewski robak" „tworzy sobie bóstwo", które następnie przychodzi do jego mieszkania (*Piosenka o moskiewskim robaku*), a u Włodzimierza Wysockiego telefonistka zmienia się w anioła, który ma „nie schodzić z ołtarza", lub Madonnę (*Zero siedem*).

wieku opozycji miasto–wieś. Przykładem takiego ujęcia jest *Kantata* Jana Zycha z repertuaru Marka Grechuty:

> Tu żadnej pory roku oprócz zimy nie ma,
> Tu miejsce na labirynt i na głowę kamień,
> Obcy mur z obcym murem graniczy,
> Na łodyżce podwórka więdnie lniany kwiatek nieba.
>
> A oni tam zboże sieją,
> Senne siano się zwozi w sienie otwarte na oścież.
> Tam lato ze złotym berłem przechodzi[21].

Częściej, jak w piosence Osieckiej zatytułowanej *Zamienię księżyc na parę butów*, pojawia się sam antyurbanizm, bez ukazywania wsi jako przestrzeni opozycyjnej. Miasto natomiast jest krytykowane, bo nie można utrzymać w nim sentymentalnej wrażliwości:

> A my mieszkamy na Pradze,
> spotykamy się w barze „Feniks"
> […]
>
> Zamienię księżyc na parę butów,
> słowika sprzedam na tandecie,
> dam całe niebo gwiezdnego śrutu
> za elektryczny piecyk.
>
> (Osiecka, 2010: 31)

Całe przywołane rekwizytorium sentymentalnego romansu (księżyc, gwiazdy, gitara, słowik) zostało tutaj zdegradowane, ukazane jako bezużyteczne i pozbawione wymiernej wartości. Osiecka przyjmuje więc satyryczną postawę znaną nam z utworu *Komu piosenkę*.

Pojawia się w piosenkach także kluczowa dla sentymentalizmu opozycja: natura–kultura, przy czym naturę reprezentują las lub góry, zaś kulturę – miasto. Dzieje się tak na przykład w piosence Jacka Cygana *Sen znaleziony w lesie* z repertuaru zespołu Nasza Basia Kochana czy w utworze Wojciecha Bellona *Bez słów* śpiewanym przez Wolną Grupę Bukowina[22]. Opozycja ta jednak

[21] https://lyricstranslate.com/en/marek-grechuta-kantata-lyrics.html (10.10.2018).

[22] W piosenkach Bellona także inne, pokrewne motywy mają wyraźnie sentymentalną proweniencję – myślę tu o arkadyjsko ukształtowanych wizjach domu (z tekstu o znaczącym dla

służy samej sobie, nie staje się tłem dla romansu. Antyurbanizm okazuje się natomiast najtrwalszym i w niewielkim stopniu zmodyfikowanym elementem interesującej nas tradycji.

*

Omawiane tu piosenki są, z jednej strony, dowodami na niezwykłą żywotność konwencji sentymentalnej, mimo zmian w świecie wymuszających jej redukcję bądź zmianę rekwizytorium. Podejmują z nią interesujące gry, włączając rozmaite inne tradycje literackie. Wbrew pozorom piosenka (ale przede wszystkim literacka, autorska) okazuje się nie tyle rezerwatem sentymentalizmu w kulturze współczesnej, ile właśnie widać w niej jak w kalejdoskopie gamę różnych stosunków współczesnej kultury do tej tradycji. Z drugiej strony jednak trzeba zauważyć, że sentymentalizm, obecny w piosenkach w postaci motywów, rzadko aluzji, jest traktowany jako – mówiąc po schillerowsku – utracona naiwność, nad którą można wylewać elegijne żale lub na sposób satyryczny akcentować jej nieprzystawalność do rzeczywistości współczesnej. Paradoksalnie więc przez współczesnych autorów piosenek sentymentalizm został umieszczony po stronie poezji naiwnej, podczas kiedy współczesna literatura została – po dawnemu – sentymentalna.

Bibliografia

Barańczak, Anna. *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.

Biała, Ewa. „Rozmowa z reżyserem Pawłem Nowickim, producentem telenowel. Tak jak w życiu, tylko lepiej". *Gazeta Telewizyjna* [dodatek do *Gazety Wyborczej*], 14–20 kwietnia 2000.

Bujnicka, Maria. „Romans" [hasło]. *Słownik literatury popularnej*. Red. Tadeusz Żabski. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1997.

---

nas tytule *Sielanka o domu*) czy przyjacielskiej, utopijnej wspólnoty wpisanej w świat natury (zarówno w poprzednio wymienionym utworze, jak i w *Pieśni łagodnych*). Por. http://www.jfilar.pl/index.php/13-spiewnik/47-sen-znaleziony-w-lesie; (5.02.2019).

Caillois, Roger. *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór Maciej Żurowski. Słowo wstępne Jan Błoński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.

Derlatka, Piotr. *Zdradziecka Agnieszka Osiecka*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Latarnik im. Zygmunta Kałużyńskiego, 2015.

Garczarek, Andrzej. *Biblioteka bardów* [seria]. Warszawa: Wydawnictwo Twój Styl, 1990.

Kleyff, Jacek. *Biblioteka bardów* [seria]. Warszawa: Wydawnictwo Twój Styl, 2000.

Kostkiewiczowa, Teresa. *Klasycyzm. Sentymentalizm. Rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa: PWN, 1979.

------. „Sentymentalizm". *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1996.

------. „Tradycja sentymentalizmu w poezji epoki romantycznej [zarys problemu]". *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Red. Maria Żmigrodzka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981.

Martuszewska, Anna. „Powieść kryminalna" [hasło]. *Słownik literatury popularnej*. Red. Tadeusz Żabski. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1997.

Opacki, Ireneusz. *„W środku niebokręga". Poezja romantycznych przełomów*. Katowice: Para, 1995.

Osiecka, Agnieszka. *Najpiękniejsze wiersze i piosenki*. Warszawa: Prószyński Media, 2010.

------. *Nie narzekajmy na klimat. Piosenki i widowiska*. Wybór i przedmowa Ziemowit Fedecki. Warszawa: Świat Książki, 2003.

Polski romans sentymentalny. Oprac. Alina Witkowska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971.

Praz, Mario. *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Tłum. Krzysztof Żaboklicki. Słowo wstępne Mieczysław Brahmer. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.

Przerwa-Tetmajer, Kazimierz. *Poezje*. Wybrał i wstępem opatrzył Jan Zygmunt Jakubowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.

Schiller, Fryderyk. *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Tłum. Irena Krońska, Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik, 1972.

Walc, Krystyna. „Horror" [hasło]. *Słownik literatury popularnej*. Red. Tadeusz Żabski. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1997.

Waligórski, Andrzej. *Dreptakowisko*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1986.

Zawadzka, Joanna. *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1997.

Żebruń, Anna. „Alina i Balladyna XX wieku". *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*. Red. Piotr Derlatka, Anna Lambryczak, Michał Traczyk. Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2003.

Sentimentalism in Songs

Summary

As lyrical forms of modern popular literature, pop songs evidence the vitality of the sentimental convention. They engage listeners in interesting games or combine literary traditions. It is mostly poetic authorial songs that invoke sentimental themes and motives, even though such songs rarely employ literary allusions. The references to the sentimental tradition are usually elegiac or, by contrast, satirical. Whatever the case, pop songs, on the whole, evoke the long lost state of innocence and naivete.

Keywords: sentimentalism, song, parody, satire, elegy

Słowa kluczowe: sentymentalizm, piosenka, parodia, satyra, elegia

Noty o autorach

Caterina Bernardini, dr – is a postdoctoral research associate at the Université Paris Est Créteil Val-de-Marne, in Paris. She received her joint Ph.D. in Comparative Literature and English from the University of Macerata, Italy, and the University of Nebraska-Lincoln in 2017, where she taught and worked as an editorial assistant for the *Walt Whitman Archive* and the *Willa Cather Archive*. She has published articles in the *Walt Whitman Quarterly Review*, *Willa Cather Newsletter and Review*, *Lapham's Quarterly*, and in several collections of essays. Her interests include nineteenth-century and early modernist American poetry, reception studies, comparative literature, and translation studies. Email: caterina.bernardini@gmail.com.

Krzysztof Czajkowski, dr – pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, dyplomata, prezes Fundacji „Silva Rerum Polonarum" (realizującej projekty MKiDN związane z polskim dziedzictwem kulturowym za granicą). Jako historyk literatury zajmuje się literaturą polskiego romantyzmu (tematem doktoratu była „Poetycka archeologia romantyków") oraz literaturą współczesną (Aleksander Wat, Zbigniew Herbert, Gustaw Herling-Grudziński). Autor kilkudziesięciu artykułów (m.in. w „Tekstach Drugich", „Rocznikach Humanistycznych"), redaktor tomów pokonferencyjnych polskich i zagranicznych, edytor materiałów źródłowych (listów Tadeusza Czackiego do Jana Śniadeckiego, rysunków Józefa Ignacego Kraszewskiego).

Dorota Heck, prof. zw. dr hab. – polonistka, kierownik Pracowni Kultury Literackiej XX w. na Uniwersytecie Wrocławskim. Wydała m.in. *Spór czy lament? Wokół problemów aksjologicznych w eseistyce polskiej* (1996), *W stronę morfologii kultury* (2001), *Personalista w czasach kolektywizmu* (2002), *Itinerariusz intruza* (2004), *Four Dilemmas: Theory – Criticism – History – Faith: Sketches on the Threshold of Literary Anthropology*, tłum. Robert Kielawski (2010), *Filologia i (jej) interpretacje* (2012). Opracowała antologię powojennej eseistyki polskiej *Kosmopolityzm i sarmatyzm* (2003), zredagowała m.in. tom *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfraza* (2008). Interesuje się krytyką literacką, historią i teorią literatury. Email: dorota.heck@gmail.com.

Katarzyna Janus, dr hab. w zakresie literaturoznawstwa – filolog klasyczny, neolatynista, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego

im. Jana Długosza w Częstochowie. Zajmuje się religijnym piśmiennictwem epok dawnych, biblijnymi i apokryficznymi tradycjami pieśni dziadowskich i ludowych. Studia i szkice publikowała m.in. w czasopismach: „Pamiętnik Literacki", „Collectanea Theologica", „Roczniki Humanistyczne", „Studia Classica et Neolatina", „Teologia w Polsce", „Literatura Ludowa" oraz w licznych pracach zbiorowych. Autorka monografii *Duch Święty w polskim piśmiennictwie. Średniowiecze i długie trwanie. Studia*.

Teresa Kostkiewiczowa, prof. dr hab. – literaturoznawczyni, profesor nauk humanistycznych, nauczyciel akademicki. W 1956 ukończyła studia polonistyczne na Uniwersytecie Warszawskim, w latach 1956–1971 była zatrudniona w Katedrze Teorii Literatury Uniwersytetu Warszawskiego, następnie związała się z Instytutem Badań Literackich PAN w Warszawie, gdzie kierowała Pracownią Literatury Oświecenia. Została też profesorem zwyczajnym Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Jest członkiem m.in. Polskiej Akademii Umiejętności (Wydział I Filologiczny), Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Komitetu Nauk o Literaturze PAN. Była przewodniczącą Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, członkiem redakcji pism „Wiek Oświecenia" (także jako redaktor naczelny) oraz „Pamiętnik Literacki". Od 1984 roku przez ponad 25 lat przewodniczyła Olimpiadzie Literatury i Języka Polskiego. Wybrane publikacje: *Klasycyzm – sentymentalizm – rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia* (1975), *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia* (1984), *Oświecenie. Próg naszej współczesności* (1994), *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku* (1996), *Z oddali i z bliska. Studia o wieku oświecenia* (2010).

Dorota Kulczycka, dr hab., prof. UZ – historyk i teoretyk literatury. Pracownik Zakładu Teorii Literatury i Krytyki Literackiej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autorka monografii: *Jestem jak człowiek, który we śnie lata. O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* (2004); *„Powiedzieć to wszystko, o czym milczę". O poezji Stanisława Barańczaka* (2008); *Obraz Ziemi Świętej w dobie romantyzmu* (2012); *W stronę Orientu. Polscy i francuscy romantycy o Bliskim Wschodzie* (2012) oraz *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia* (2013). Ostatnio zajmuje się związkami literatury z kinematografią polską i zagraniczną. W związku z tymi zainteresowaniami współredagowała książkę *Literatura a film* (Zielona Góra, 2016), opublikowała też kilkanaście artykułów o filmach i serialach. Email: D.Kulczycka@ifp.uz.zgora.pl.

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.

John A. Merchant, dr. – is a lecturer in Polish and Irish literature in the Interdisciplinary Polish Studies Program at Loyola University in Chicago. He is the author of *The Impact of Irish-Ireland on Young Poland, 1890–1918* (2008) as well as a number of book reviews and articles on the Polish-Irish connection, Polish American prose, and Zbigniew Herbert. He is the recipient of a Fulbright-Hays DDRA Fellowship and an American Council of Learned Societies (ACLS) Dissertation Fellowship in East European Studies. In addition to his teaching and scholarly work, he has done work as a translator, both of literature and academic prose, and has served as a cultural ambassador for the Book Institute (*Instytut Książki*) in Kraków to help promote Polish literature in the United States. Email: jmerchant@luc.edu.

Franco Moretti, profesor emeritus Uniwersytetu Stanforda – komparatysta, teoretyk literatury, znawca dziewiętnastowiecznej powieści brytyjskiej, współzałożyciel Stanford Literary Lab (https://litlab.stanford.edu). Autor m.in. *Graphs, Maps, Trees* (2005) [wyd. polskie pt. *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*. Tłum. Tomasz Bilczewski i Anna Kowalcze-Pawlik. Kraków, 2016], *The Bourgeois. Between History and Literature* (2013) oraz *Distant Reading* (2013).

Tomasz Nierychły – polonista i ekonometrysta. W obszar jego zainteresowań wchodzi badanie relacji między tożsamością a jej emanacją w tekście. Ponadto zajmuje się poezją, kulturą i Zagładą Żydów w Europie (szczególnie wiele uwagi poświęca Żydom kleczewskim i przypadkom przemilczanych rodzin żydowskich) oraz tropami feministycznymi w piosenkach kultury popularnej. Autor rozdziału *Obrazowanie mityczne. Ginczanka. Próba scalenia* w książce *Ginczanka. Na stulecie poetki* (2018). Laureat nagrody II stopnia w Ogólnopolskim Konkursie im. J. Łapińskiego za najlepszą pracę dyplomową z zakresu papiernictwa za pracę magisterską *Dziewczyna z Różą. Reportaż edytorski* (2018).

Iwona Puchalska, dr hab. – adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się operą i teatrem muzycznym, problemami adaptacji, zjawiskiem improwizacji literackiej oraz uwarunkowaniami recepcji utworów muzycznych i literackich wieku XIX i XX. Autorka m.in. książek: *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej* (Kraków, 2004); *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim* (Kraków, 2013). Email: iwona.puchalska@uj.edu.pl.

Ewa Rajewska, dr hab. – adiunkt w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza

w Poznaniu, gdzie kieruje specjalnością przekładową na studiach magisterskich (www.przekladowa.amu.edu.pl). Literaturoznawczyni, translatolożka i tłumaczka literacka z języka angielskiego; autorka m.in. książek o twórczości poetyckiej i tłumaczeniowej Stanisława Barańczaka (*Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, 2007) oraz Ludmiły Marjańskiej (*Domysł portretu. O twórczości oryginalnej i przekładowej Ludmiły Marjańskiej*, 2016). Email: rajewska@amu.edu.pl.

Adam Regiewicz, prof. zw. dr hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa – filolog i filmoznawca, od 2012 kieruje Instytutem Filologii Polskiej Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, kierownik Zakładu Teorii Literatury oraz Pracowni Komparatystyki Kulturowej. Zajmuje się badaniem zjawisk na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki kulturowej, m.in. transkulturowym badaniem średniowieczności, antropologią i kulturą współczesną badanymi w perspektywie chrześcijaństwa jako paradygmatu kulturowego Europy i jego kryzysu w dobie sekularyzmu, audiowizualnością oraz muzycznością literatury. Jest autorem około 100 publikacji (w tym 12 monografii). Email: aregiewicz@gmail.com.

Magdalena Ruta, dr hab. – jidyszystka i polonistka, adiunkt w Instytucie Judaistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie wykłada język i literaturę jidysz. Redaktorka tomów: *Nusech Pojln. Studia z dziejów kultury jidysz w powojennej Polsce* (Kraków–Budapeszt, 2008), (z Elvirą Groezinger) *Under the Red Banner. Yiddish Culture in the Communist Countries in the Postwar Era* (Wiesbaden, 2008), *Nowe życie? Antologia literatury jidysz w powojennej Łodzi (1945–1949)* (Łódź, 2017) i in. Autorka książek: *Pomiędzy dwoma światami. O Kalmanie Segalu* (Kraków, 2003) oraz *Bez Żydów? Literatura jidysz w PRL o Zagładzie, Polsce i komunizmie* (Kraków–Budapeszt, 2012) [wersja angielska *Without Jews? Yiddish literaturę in the Peolple's Republic of Poland on the Holocaust, Poland and Communism* – Kraków, 2017]. Tłumaczka literatury jidysz (m.in. prozy Chaima Gradego, Icchoka Baszewisa Singera, Hinde Ester Kreitman, Kalmana Segala). Do tej pory ukazały się następujące książki w jej przekładzie: zbiór opowiadań Josifa Burga *Okruchy* (Pogranicze, Sejny 2001), dwujęzyczna antologia wierszy pod jej redakcją – *Nie nad rzekami Babilonu. Antologia poezji jidysz w powojennej Polsce* (Kraków, 2012), trzy tomy trylogii Chavy Rosenfarb *Drzewo życia* (z Joanną Lisek, Markiem Tuszewickim i Natalią Krynicką; Łódź, 2015–2017) oraz powieść Ojzera Warszawskiego *Szmuglerzy* (z Moniką Adamczyk-Garbowską; Lublin, 2018). Email: dlamagdaleny@gmail.com.

Barbara Szargot, dr hab. prof. UJD – historyk literatury, edytor, pracownik Zakładu Historii Literatury Polskiej XIX wieku w Uniwersytecie Humanistyczno-Przyrodniczym im. Jana Długosza w Częstochowie. Autorka książek m.in. o Marii Rodziewiczównie, Henryku Sienkiewiczu, Aleksandrze Świętochowskim i licznych artykułów naukowych. Edytorka tekstów dziewiętnastowiecznych.

Maciej Szargot, dr hab. prof. UŁ – historyk literatury. Zajmuje się twórczością polskich romantyków i pisarzy XX wieku, tradycją romantyczną i gotycką, literaturą dla dzieci i młodzieży oraz fantastyką. Jest m.in. autorem książek: *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O lirykach Zygmunta Krasińskiego* (Katowice, 2000), *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego* (Katowice, 2004), *„przez wiek [...] przez dwa wieki". Dwa studia o poezji Tadeusza Nowaka* (Katowice, 2008), *Kosmos Krasińskiego. Studia* (Piotrków Trybunalski, 2009), *„Jeżycjada" a sprawa polska. O powieściach Małgorzaty Musierowicz* (Katowice, 2011 – napisanej wspólnie z żoną Barbarą), *Pamięć słowa. Studia o poezji Juliusza Słowackiego* (Kraków, 2011), *Reporterskie i pisarskie drogi Józefa Bogdana Dziekońskiego* (Piotrków Trybunalski, 2014), *Układanie dramatu. Rzecz o „Nie-Boskiej komedii"* (Toruń, 2017), a także współautorem podręczników szkolnych dla liceum. Jest również edytorem dzieł romantyków: Z. Krasińskiego, J.B. Dziekońskiego i J.A. Miniszewskiego.

Grażyna Barbara Szewczyk, Prof. Dr. Habil. – Germanistin, Skandinavistin, Polonistin. Publikationen (Auswahl): *Selma Lagerlöf* (Katowice, 1985), *Niepokorna hrabina. Literacka kariera Valeski von Bethusy Huc* (*Unbotmäßige Gräfin.Literarische Karriere von Valeska Bethusy Huc*) (Katowice, 1999); Hg.: *Einheit versus Vielheit. Zum Problem der Identität in der deutschsprachigen Literatur* (Katowice, 2002), *Archetypen der Weiblichkeit im multikuturellen Vergleich. Studien Zur deutschsprachigen, polnischen, russischen und schwedischen Literatur* (Wrocaw–Dresden, 2006), danach Herausgeberin von Sammelbänden über August Scholtis, Henryk Bereska, Eberhard Hilscher, Friedrich Schiller, Autorin von Aufsätzen, Beiträgen und längeren Studien zur deutschen Literatur in Schlesien (Gerhart und Carl Hauptmann, Joseph von Eichendorff, Hans Niekrawietz u.a), und der polnischen Literatur in deutschen Übersetzung und zu den kulturellen deutsch-polnisch-schwedischen Beziehungen. Forschungsgebiete: deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts, deutsch-polnische kulturelle Beziehungen in Schlesien, deutschsprachige und schwedische Frauenliteratur, literarische Übersetzung. Email: gszewczyk@post.pl.

Dong Yang, MA – is a currently a doctoral student of comparative literature at the University of Georgia. He obtained his B.A. in philosophy and comparative literature at Purdue University, M.A. in comparative literature at the University of Georgia, and is a fellow at the School of Criticism and Theory at Cornell University. His primary research interests include: twentieth-century French philosophy (Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Roland Barthes); affect theory; intercultural communications; French New Wave cinema; postcolonial African and Chinese cinema and literature; and translation theory. His book, titled *Action and Relation: The Spinozian and Humean Foundations of Deleuze and Guattari's Theory of Affect*, is forthcoming from Soochow University Press in 2019. Email: yangdong89@uga.edu.