

PRACE KOMISJI
NEOFILOLOGICZNEJ PAU

TOM XI

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

PRACE KOMISJI
NEOFILOLOGICZNEJ PAU

TOM XI

POD REDAKCJĄ
MARTY GIBIŃSKIEJ-MARZEC
i
STANISŁAWA WIDŁAKA



KRAKÓW 2013

Redaktor Naczelny: prof. Stanisław Widlak

Sekretarz Redakcji: dr hab. Barbara Sosień

Rada Naukowa: prof. Francesco Avolio
prof. Regina Bochenek-Franczakowa
prof. Marta Gibińska-Marzec
prof. Michael Hattaway
prof. Maria Kłańska
prof. Eric Lysøe
prof. Krystyna Stamirowska-Sokołowska

Recenzenci tomu: prof. Francesco Avolio (Università degli Studi, L'Aquila, Italia)
prof. Ewa Borkowska (Uniwersytet Śląski)
prof. Danièle Chauvin (l'Université de Paris IV – Sorbonne, France)
Kenneth D. Farrow (University of Glasgow, Great Britain)
prof. Marta Gibińska-Marzec (Uniwersytet Jagielloński)
prof. Marek Hałub (Uniwersytet Wrocławski)
prof. Maria Kłańska (Uniwersytet Jagielloński)
Doz. Mag. Dr. Renate Lunzer (Universität Wien, Österreich)
dr hab. Andrzej Łyda (Uniwersytet Śląski)
dr hab. Roman Sosnowski (Uniwersytet Jagielloński)
prof. Magdalena Wandzioch (Uniwersytet Śląski)

Redaktor Wydawnictwa

Lucyna Nowak

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności
Kraków 2013

ISSN 1731-8491

Dystrybucja:

PAU, ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków

e-mail: wydawnictwo@pau.krakow.pl

www.pau.krakow.pl

Obj. ark. wyd. 8,9; ark. druk. 7,25; nakład 300 egz.

Łamanie: Edycja

Oficyna Wydawniczo-Drukarska „Secesja”

31-016 Kraków, ul. Sławkowska 17

oficynasecesja@tlen.pl

SŁOWO WSTĘPNE

Tom jedenasty „Prac Komisji Neofilologicznej PAU” jest wydarzeniem szczególnie ważnym dla działalności naszej Komisji. Nie tylko dlatego, że rozpoczyna drugą dziesiątkę naszych publikacji (znów krakowska skłonność do przeżywania „jubileuszy”), ale również – i przede wszystkim – ponieważ wchodzimy z nim w nowy poniekąd etap naszych w tym zakresie poczynąń.

Niniejszy tom ukazuje się jako pierwszy naznaczony już obecnością na ministerialnej „liście czasopism punktowanych”. Nasze starania, o których wspominałem wielokrotnie na posiedzeniach Komisji, a także w poprzednim tomie „Prac”, sfinalizowane zostały złożeniem – w styczniu ubiegłego roku – odpowiedniego wniosku do Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Podjęte w ciągu 2012 r. decyzje spowodowały, że nasze „Prace” zostały umieszczone na liście B czasopism punktowanych („nieposiadających współczynnika *Impact Factor* – IF”), w kategorii B4: punktacja niska, z uwagi na jeszcze nie do końca spełnione niektóre wymagania. Najważniejsze jest to, że znaleźliśmy się na liście. Teraz czujemy się tym bardziej zobowiązani, by podnosić rangę naszych „Prac”, co pozwoli nam starać się sukcesywnie o podwyższenie punktacji artykułów ogłaszanych w naszej publikacji. Utrzymywania regularnego kontaktu z Wydawnictwem Polskiej Akademii Umiejętności, jak też koordynacji naszych działań w tym zakresie, podjęła się dr hab. Barbara Sosień, sekretarz naszej Komisji. Na nas wszystkich – członkach Komisji, wykładowcach-autorach – spoczywa natomiast obowiązek inicjowania i podtrzymywania działań zdążających do ugruntowania miejsca naszych „Prac” na wspomnianej liście czasopism punktowanych. Do najważniejszych w tym zakresie zadań należą:

1. Utrzymywanie regularności (jeden tom rocznie) wydawania „Prac”; staje się to coraz trudniejsze z powodu wydłużającego się cyklu wydawniczego – w szerokim znaczeniu tego terminu: od pozyskiwania od autorów tekstów, poprzez czasochłonny etap recenzowania i przeprowadzania korekty, aż po redaktorsko-wydawniczy etap końcowy w postaci gotowego tomu „Prac”. Stąd usilna prośba do autorów o możliwie szybkie dostarczanie nam przeznaczonych do wydania materiałów.

2. Wprowadzanie do publikacji tekstów pisanych w językach „kongresowych” (przede wszystkim angielski, dalej francuski, hiszpański, niemiecki, rosyjski); także gdy wykład został wygłoszony w języku polskim (co w naszej Komisji jest prawie regułą), może on być zamieszczony w „Pracach” w wersji obcojęzycznej.
3. Nadal obowiązuje streszczenie artykułu w języku obcym.
4. Możliwe staje się zamieszczenie w „Pracach” materiałów niewygłoszonych na forum Komisji, co daje nam możliwość łatwiejszego i bardziej różnorodnego otwarcia się na współpracę ze specjalistami i środowiskami (krajowymi i zagranicznymi) niezwiązanymi ściśle z Komisją.
5. Dodatkowym – i niełatwym – zadaniem jest każdorazowe tworzenie listy recenzentów (krajowych i zagranicznych), jak też koordynacja współpracy z nimi. Do tego niezbędna jest też współpraca Rady Naukowej „Prac” ze wszystkimi członkami naszej Komisji. (Odsyłam tu do zamieszczonych na końcu tego tomu „Prac” przyjętych przez nas „Podstawowych zasad recenzowania publikacji w czasopiśmie”).

Poświęciłem tu dużo miejsca na omówienie/przypomnienie spraw organizacyjno-wydawniczych naszych „Prac”, ponieważ właśnie one wymagają od nas wszystkich szczególnej koncentracji uwagi, poświęcenia czasu i wysiłku.

Jeszcze więc tylko parę zdań o zawartości niniejszego, jedenastego tomu „Prac”. Zawiera on osiem artykułów: sześć z nich to teksty wykładów wygłoszonych – w roku akademickim 2011/2012 – na kolejnych posiedzeniach zwyczajnych Komisji Neofilologicznej. Dwa artykuły, natomiast, to materiały „z zewnątrz” – referaty plenarne (jeden w języku francuskim, drugi – angielskim), wygłoszone na Międzynarodowej Konferencji „Languages and Cultures in Contact – then and now” (Akademia Polonijna w Częstochowie, 26–28 marca 2009 r.), przez specjalistów niemieckich z uniwersytetów w Erlangen-Nürnberg i Vechta. Dodam, że przy publikacji tego tomu współpracowało z nami jedenaścioro recenzentów (siedmioro z ośrodków naukowych krajowych i czworo z ośrodków zagranicznych; pragnę im w tym miejscu wyrazić naszą wdzięczność za przyjazną i wyjątkowo sprawną współpracę).

Kraków, marzec–kwiecień 2013

Stanisław Widlak
Przewodniczący Komisji

ALEKSANDRA BEDNAROWSKA

Instytut Neofilologii, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

„JA OBCY NIKT Z KRAJU NICOŚCI” – PARADYGMAT OBCOŚCI W ŻYCIU I TWÓRCZOŚCI POETKI ŻYDOWSKIEJ MASZY KALÉKO

Niemiecka badaczka Barbara Hahn nazwała swoje studium o tradycji intelektualnej niemieckojęzycznych Żydówek *Żydówka Pallas Atena*. Tytuł zaczerpnęła z powstałego pod koniec 1966 r. wiersza Paula Celana *Wenn ich nicht weiss, nicht weiss* (*Kiedy nie wiem, nie wiem*), w którym to wierszu pojawia się figura Żydówki Pallas Ateny:

Aschrei, słowo bez znaczenia,
transtybetańskie
wstrzyknięte w Żydówki Pallas Ateny zakryte hełmem najniki¹.

Postać greckiej bogini Pallas Ateny, której nie urodziła matka i która nie mogła zostać matką, wyklucza kobiecą genealogię i – jak zauważa Hahn – wyklucza powstanie tradycji. Postać Żydówki (obcej, wykluczonej ze społeczeństwa) ma w języku i kulturze niemieckiej konotację erotyczną, gdyż Żydówka była uznawana za zagrożenie niemieckiego mężczyzny. Żydówka Pallas Atena symbolizuje zatem generacje kobiet żydowskich, które od końca XVIII w. współtworzyły życie intelektualne i kulturalne na terenach niemieckojęzycznych. Rahel Varnhagen, Henriette Herz, Margarete Susman, Hannah Arendt, Else Lasker-Schüler, jako niemieckie Żydówki, tworzyły kobiecą genealogię. Żyły one i tworzyły, „unosząc się na linie w przestworzach” (jak to określiła Masza Kaléko²), czyli balansując między kulturami i religiami. Lata 1933–1945 – wypędzenie tysięcy Żydów z Niemiec i Szoah – stały się, nie tylko dla setek zasymilowanych żydowskich pisarek i intelektualistek, ale także dla tworzących w Niemczech i/lub w języku niemieckim Żydówek wschodnioeuropejskich, cezurą tej tradycji.

¹ B. Hahn, *Die Jüdin Pallas Athene. Auch eine Theorie der Moderne*, Berlin 2002. Cytaty, jeśli nie podano inaczej, przełożyła A. Bednarowska.

² Por. M. Kaléko, *Seiltänzerin ohne Netz* [w:] e a d e m, *In meinen Träumen läutet es Sturm*, Monachium 2007, s. 109.

Życie i twórczość żydowskiej poetki Maszy Kaléko, która spędziła 7 lat w Galicji, 24 lata w Niemczech (przeważnie w Berlinie), 21 lat w Nowym Jorku i 16 w Jerozolimie, były naznaczone ambiwalencją wygnania: ciągłym konfliktem pomiędzy ojczyzną a obczyzną, miejscem tworzenia literatury a przynależnością do innej kultury i tradycji, chęcią asymilacji a obawą przed nią. Marcel Reich-Ranicki scharakteryzował poetkę następująco: „Masza Kaléko była polską Żydówką i niemiecką poetką, mieszkanką Berlina, którą wygnano, emigrantką, która nigdzie nie mogła się zadomowić”³.

Próby określenia przynależności poetki do literatury narodowej, podobnie jak w wypadku wielu innych twórców, należących do kilku kręgów kulturowych jednocześnie, okazują się niezwykle trudne. Masza Kaléko była nazywana: „jedną z najbardziej znanych poetek niemieckojęzycznych” (okładka biografii M. Kaléko autorstwa Jutty Rosenkranz). Tanja Lange pisała o niej „żydowsko-niemiecka pisarka”⁴, Renate Schostack – „poetka, której językiem ojczystym był jidysz”⁵, wedle Wikipedii jest ona „niemieckojęzyczną pisarką, należącą do nurtu Nowej Rzeczowości”⁶, wedle Horsta Krügera „Jednak była Żydówką”⁷, Beate Pinkerneil starała się uniknąć określenia niejednoznacznej tożsamości poetki, pisząc o niej „urodzona bez ojczyzny, stworzyła ojczyznę w wierszach, w języku”⁸.

Poczucie nieustannej ucieczki i braku ciągłości towarzyszyło poetce od dzieciństwa. Emigracja, konieczność rekonstrukcji własnej tożsamości i ciągła zmiana miejsc: Chrzanów, Frankfurt nad Menem, Berlin, Nowy Jork, wreszcie Jerozolima wyznaczają jej losy. Życie w czterech krajach, na trzech kontynentach, wśród różnych nacji, kultur i języków, wyzwoliło w poetce jednoczesne poczucie bezdomności (braku ojczyzny) i wyobcowania oraz niespełnione pragnienie przynależności i identyfikacji z otaczającym ją społeczeństwem. W swojej twórczości rozprawia się ona z życiem na obczyźnie, ze stanem zawieszenia pomiędzy językami, państwami, w których przebywa, kulturami, religiami. Określa swoje życie jako stan wiecznej tułaczki i wyobcowania, używając porównań: „samotna jak wiatr pustyni”, „bezdomna jak piasek”, mówi o sobie „być zadomowionym wśród wygnańców”, życie na obczyźnie opisuje nie jako mieszkanie, nie jako życie, a „unoszenie się w kraju niczym”.

Autorka pyta w wierszu *Gdybym miała ojca*:

Gdybym miała dom,
Lub choćby ojczyznę
Ja obcy nikt z kraju nicości⁹.

³ M. Reich-Ranicki, *Kleine Liebe in der großen Stadt* [w:] *Frankfurter Anthologie*, red. M. Reich-Ranicki, t. 22, Frankfurt am Main 1999, s. 193.

⁴ T. Lange, *Kulturkonflikte (über)leben. Die sprachlichen und literarischen Strategien der jüdisch-deutschen Schriftstellerin Mascha Kaléko* [w:] *Literatur und Kultur in Grenzübereichen*, red. T. Lange, J. Schöner, P. Varga, Bern 2002, s. 111.

⁵ R. Schostack, *Momentaufnahme eines aufgeräumten Gemüts. Frankfurter Anthologie*, red. M. Reich-Ranicki, t. 29, Frankfurt am Main, Leipzig 2006, s. 196.

⁶ <http://de.wikipedia.org/wiki/Kaleko>.

⁷ H. Krüger, *Berliner Augenblick* [w:] *Frankfurter Anthologie*, red. M. Reich-Ranicki, Frankfurt am Main 1976, s. 179.

⁸ B. Pinkerneil, *Reisen nach Nirgendland* [w:] *Frankfurter Anthologie*, red. M. Reich-Ranicki, t. 8, Frankfurt am Main 1984, s. 216.

⁹ *Mascha Kaléko. Die paar leuchtenden Jahre*, red. G. Zoch-Westphal, München 2008. s. 121–122.

Dla autorki jedynym czynnikiem niezmiennym w jej życiu, jedyną ojczyzną, jest żydowskość, a dokładniej mówiąc – wschodnioeuropejska *jidyszkejt*. Życie na wygnaniu wpisane jest w rdzeń żydowskiej kultury i religii, stanowi integralną część jej tożsamości.

Twórczość Kaléko jest wpisana w tradycję poezji poetek żydowskich XX w., takich jak Else Lasker-Schüler, Rose Ausländer, Gertrud Kolmar, Hilde Domin czy Nelly Sachs. Dla większości z nich (poza Kolmar) wygnanie (często wielokrotne) jest doświadczeniem złożonym, gdyż relacja między miejscem, z którego się pochodzi, a miejscem osiedlenia jest trudna do zdefiniowania: w obu miejscach pisarki nie czuły się w pełni zakorzenione. Ich tożsamość jest fragmentaryczna – to tożsamość kobiety, poetki, Żydówki, obcej, przynależącej do diaspory i nieutożsamiającej się do końca z danym krajem. Dla poetek żydowskich niezwykle ważny staje się język, w języku szukają zadomowienia. Ausländer np. żyje „w kraju matki – słowie”, gdyż jej ojczyzna (kraj ojców) jest martwy¹⁰. Motyw wędrowca, pogranicza pomiędzy tekstem a milczeniem czy kraju niczyjego jest wspólny dla tych autorek, choć każda go inaczej wyraża¹¹. Poezja Kaléko powinna być zatem odczytywana w powiązaniu z tekstami innych poetek żydowskich (także poetów żydowskich, np. Celana), gdyż znajdujemy w ich twórczości wspólne motywy i nawiązania do tych samych tradycji i zjawisk.

Przejdźmy do rozważań o wygnaniu, zjawisku tak powszechnym w wieku XX. Dojście Hitlera do władzy w styczniu 1933 r. wywołało falę emigracji politycznej pisarzy, dziennikarzy, ludzi filmu i teatru na niespotykaną dotąd w Niemczech skalę. Do tego doszła masowa emigracja niemieckich Żydów, zarówno w roku 1933, jak i w latach późniejszych.

Edward Said w napisanym w roku 1984 esej *Myśli o wygnaniu* przedstawia wygnanie jako przeżycie osobiste, indywidualne, które w XX w. stało się zjawiskiem zbiorowym¹². Wygnanie jest dla Saida niepokojąco nęcącą ideą i również koszmarnym przeżyciem. Jest „nieuleczalną” przepaścią, która oddziela człowieka od jego ojczyzny. Esencją wygnania jest smutek, którego nie da się pokonać¹³. Twórczość żyjącego na wygnaniu pisarza należy rozpatrywać jako kondycję naznaczoną konfliktem między wolnością, jaką wygnanie umożliwiło, a trudnościami przystosowania się do życia w nowym miejscu, do pisania, tworzenia z dala od kraju, od własnego kręgu kulturowego. Pisarz na wygnaniu ucieka co prawda przed egzystencjalnym niebezpieczeństwem, ale zmagą się z konfliktem socjokulturowym. Twórczość literacka, która jest powodem wygnania, staje się namiastką ojczyzny i pomaga twórcy przezwyciężyć wspomniany przez Saida smutek wygnania. Literatura emigracyjna staje się także próbą rekonstrukcji i wykreowania przeszłości. Twórczość na wygnaniu staje się pisarstwem o utraconej ojczyźnie, która zostaje wykreowana na nowo.

¹⁰ Por. K. Horn, *Heimat und Identität. Märchen und Märchenmotive in der Dichtung der Rose Ausländer* [w:] „Mutterland Wort” *Rose Ausländer 1901–1988*, red. H. Braun, Düsseldorf 1996, s. 175.

¹¹ Por. L. Morris, *Mutterland/Niemandsland: diaspora and displacement in the poetry of Rose Ausländer*, „Religion&Literature” 1998, nr 30.3 (jesień), s. 47–65.

¹² Por. S.A. McClellenn, *The Dialectics of Exile. Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*, West Lafayette 2004, s. 30.

¹³ Said pisze: „Exile is strangely compelling to think about but terrible to experience. It is the unhealable rift forced between a human being and a native land, between the self and its true land: its essential sadness can never be surmounted. [...] the achievements of exile are permanently undermined by the lost of something left behind forever” – E. Said, *Reflections on Exile* [w:] *idem, Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge 2001, s. 173.

Jane Marcus podkreśla, że kobiety przeżywają wygnanie inaczej niż mężczyźni, gdyż poczucia wykluczenia ze względu na swoją płeć już w ojczyźnie doświadczyły. Żyjąca na wygnaniu kobieta pisarka staje się zatem podwójnie wykluczona – i jako kobieta, i jako obca¹⁴. Hélène Cixous, francuska pisarka, filozofka i feministka, pisze, że każda pisarka, nawet ta mieszkająca i pisząca we własnej ojczyźnie, jest niejako na wygnaniu, gdyż przebywa na obcym dla kobiet terytorium:

Istnieje pewien rodzaj obcości, poczucie braku akceptacji – (kiedy się nie jest zaakceptowanym lub jest się niegodnym zaakceptowania), poczucie znane kobietom, które nagle znajdują się na obcym terytorium pisarstwa, na którym większość mieszkańców to mężczyźni i gdzie rola kobiet nie jest jeszcze określona¹⁵.

Cixous, której matka i babka – obie Żydówki – musiały uciekać w latach 30. z Niemiec do Algierii, żaliła się w wydanym w roku 1977 esej *La venue à l'écriture*, że nie odnalazła miejsca, które mogłaby nazwać prawną ojczyzną i nie przynależy do żadnej tradycji. W innym eseju przyznaje, że nie należy też do żadnego języka: płacze po niemiecku, bawi się po angielsku, fruwa po francusku, ale w żadnym języku nie zadomawia się na stałe. Susan Rubin Suleiman podsumowuje to zjawisko we wstępie do wyboru tekstów Cixous *„Coming to Writing” and Other Essays*: „Kto zabiera tu głos? Żydówka mówiąca i pisząca w języku, który nie jest jej językiem ojczystym, w kraju, w którym się nie urodziła”¹⁶. Zdanie to można również odnieść do Maszy Kaléko. Austriacki badacz Alfred Frankenstein zauważa, że wygnanie z Niemiec, wygnanie poetki z języka, stało się dla Maszy Kaléko cezurą w jej życiu¹⁷.

Kaléko należy do licznej grupy artystów żydowskich, takich jak Rose Ausländer, H.W. Katz, Soma Morgenstern, Manes Sperber, Joseph Roth, którzy w drugiej dekadzie XX w. opuścili tereny Galicji i Bukowiny, by szukać lepszego życia w Berlinie, Wiedniu lub, w przypadku Rose Ausländer w roku 1921, w USA. Pisarze ci pochodzili z rodzin o korzeniach chasydzkich lub ortodoksyjnych, czym różnili się od pisarzy i poetów żydowskich wychowanych w Berlinie, Pradze czy Wiedniu, urodzonych w rodzinach w znacznym stopniu zasymilowanych. Jak skomplikowane były ich losy, ukazuje najlepiej historia Herza Wolffa Katza, który po ucieczce z Galicji do Turynii stał się Hermannem, a po emigracji do USA Henrym Williamem¹⁸.

Masza Kaléko (Golda Malka Aufen) przyszła na świat 7 czerwca 1907 r. w Chrzanowie jako pierwsze dziecko Rozalii Chai Reisel Aufen i Fiszela Engela. Wybuch I wojny światowej spowodował, że rodzina przeniosła się do Frankfurtu nad Menem, gdzie ojciec przyszłej poetki został natychmiast internowany, gdyż był obywatelem rosyjskim. W roku 1918 Chaja i Fiszel wyjechali ze swoimi córkami Maszą i Leą do Berlina, gdzie

¹⁴ J. Marcus, *Alibis and Legends: The Ethics of Elsewhereness, Gender and Estrangement* [w:] *Women's Writing in Exile*, red. M.L. Broe, A. Ingram, Chapel Hill 1989, s. 273.

¹⁵ H. Cixous, *Difficult Joys* [w:] *The Body and The Text. H. Cixous, Reading and Teaching*, red. H. Wicox, K. McWatters, A. Thompson i L.R. Williams, New York 1990, s. 12.

¹⁶ Ibidem, s. xxii.

¹⁷ A. Frankenstein, *Mascha Kaléko*, „Literatur und Kritik” (Salzburg) 1978, nr 13, s. 97–103.

¹⁸ K. von Tippelskirch, *Mimikry als Erfolgsrezept: Mascha Kaléko Exil im Exil* [w:] *Ästhetiken des Exils. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, red. H. Schreckenberger, Amsterdam, New York 2003, s. 159.

zamieszkali w dzielnicy Żydów wschodnioeuropejskich – Scheunenviertel („dzielnicy stodół”). Gisela Zoch-Westphal uważa, że te doświadczenia z dzieciństwa (częste przeprowadzki, internowanie jej ukochanego ojca) miały wpływ na dorosłe życie poetki, która wszędzie czuła się obco i nigdzie nie potrafiła się zadomowić. Kaléko pisze o tym w wierszu *Raport o dzieciństwie*:

Z królestwa dzieciństwa oficjalnie wyrzucona,
brama do świata dorosłych jeszcze przede mną zamknięta
Tak unosiłam się w kraju niczym
I żyłam nadzieją na koncert skrzypcowy¹⁹.

Również biografka poetki Jutta Rosenkranz pisze o poczuciu bezdomności u Maszy, która w dzieciństwie trzykrotnie zmieniała miejsce zamieszkania²⁰. Rodzina Kaléko była jedną z wielu rodzin żydowskich, które opuściły galicyjskie miasteczka i przeniosły się do Wiednia czy Berlina. Dla tej grupy żydowskich emigrantów, którzy podejmowali próby zintegrowania się ze społecznością berlińską czy wiedeńską, ważnym czynnikiem stawał się konflikt między ich własną tożsamością i tradycją a pragnieniem zaistnienia w społeczeństwie, w którym znaczna część Żydów była zasymilowana. Akulturacja wiązała się z pewnym stopniem asymilacji, ze zbliżeniem się do zachodnioeuropejskiego modelu partycypacji Żydów w życiu społecznym, politycznym i kulturalnym.

Można przyjąć za pewnik, że Fiszel Engel, ojciec poetki, był ortodoksyjnym Żydem i dlatego córki chodziły do szkoły dla dziewcząt prowadzonej przez gminę żydowską, gdzie lekcje nie odbywały się w szabas. Ojciec nie pozwolił córkom studiować i dlatego Kaléko podjęła pracę w biurze jednej z żydowskich organizacji (Arbeiterfürsorgeamt der jüdischen Organisationen Deutschlands), gdzie pracowała do roku 1934, uczęszczając jednocześnie na kursy wieczorowe z filozofii i psychologii.

W 1929 r., wieku 22 lat, Masza Kaléko zadebiutowała w nowym czasopiśmie „Der Querschnitt” („Przekrój”). Również inne gazety i czasopisma zaczęły publikować wiersze młodej poetki. Bohaterkami jej wierszy były urzędniczki, przepisujące całymi dniami korespondencję na maszynie i marzące o wielkiej miłości. Są to wyemancypowane „chłopczyce”, mieszkające w wynajętych pokojach w metropolii berlińskiej, zafascynowane wielkomiejskim życiem i gwarem, ale jednocześnie bardzo samotne.

Autorka pisze o windziarzach, urzędnikach, o żmudnej codzienności i braku pieniędzy. Więc podobnie jak Irmgard Keun, Kaléko świadomie kreuje swój *image*, utożsamiając się z bohaterkami swoich utworów. Tworzy swoją publiczną tożsamość nowoczesnej kobiety (*Neue Frau*) – „rodowitej” berlinianki, wyemancypowanej poetki, przesiadującej w modnej berlińskiej kawiarni Romanisches Café, ukrywającej swoją prywatną tożsamość – galicyjskiej Żydówki, pracującej w biurze żydowskiej organizacji, żony wschodnioeuropejskiego Żyda²¹. Życie prywatne poetki było głęboko zakorzenione w tradycji i życiu wspólnoty wschodnioeuropejskich Żydów w Berlinie. Obaj jej mężowie byli Żydami z Europy Wschodniej. Jej pierwszym mężem był rosyjski Żyd Saul Kaléko –

¹⁹ Mascha Kaléko. *Die paar leuchtenden Jahre...*, s. 20–21.

²⁰ J. Rosenkranz, *Mascha Kaléko. Biografie*, München 2007, s. 21.

²¹ Por. K. Wallach, *Mascha Kaléko Advertises the New Jewish Woman* [w:] „Not an Essence but a Positioning”: *German-Jewish Women Writers (1900–1938)*, red. A. Hammel, G. Weiss-Sussex, London 2009, s. 230.

filolog, nauczyciel języków i autor podręcznika *Hebrajski dla każdego*, drugim – pochodzący z Warszawy żydowski muzyk i kompozytor muzyki synagogalnej, kierownik i dyrygent chóru chasydzkiego, Chemjo Winawer, wnuk słynnego rabina Isaaka z Warki. Galicja, chasydyzm, judaizm nie pojawiają się w jej wierszach publikowanych w periodykach niemieckich. Nasuwa się jednak pytanie – czy autorka odniosłaby taki sukces wydawniczy, gdyby pisała o swoich wschodniożydowskich korzeniach na początku lat 30.? Większość badaczy powtarza za Gisellą Zoch-Westphal, która zarządzała spuścizną poetki, że w latach 20. i 30. Kaléko nie przyznawała się publicznie do swoich galicyjskich korzeni, gdyż Galicja była symbolem biedy i zacofania²².

W styczniu 1933 r. ukazał się pierwszy tomik wierszy Kaléko *Das lyrische Stenogrammheft (Liryczny stenogram)*, rok później Rowohlt opublikował jej drugi tomik *Das Kleine Lesebuch für Grosse (Mała czytanka dla dużych)*. Kaléko należała do licznej grupy żydowskich twórców, którzy nie chcieli, lub nie mogli opuścić Niemiec zaraz po dojściu Hitlera do władzy. Szacuje się, że po pierwszej fali masowej emigracji w roku 1933 w Niemczech pozostało około 1600–1700 pisarzy i intelektualistów pochodzenia żydowskiego, którzy starali się o członkostwo w nowo powstałych organizacjach zrzeszających twórców²³. Także Kaléko złożyła podanie o członkostwo w Izbie Kultury Rzeszy Niemieckiej, stworzonej przez Goebbelsa i zrzeszającej wszystkich niezakazanych twórców kultury. W roku 1935 wszyscy członkowie Izby pochodzenia żydowskiego zostali z niej ostatecznie usunięci, co dla pisarzy oznaczało zakaz publikacji w periodykach przeznaczonych dla czytelników „aryjskich”. Ten zakaz dotyczył także Kaléko, która została usunięta w sierpniu 1935 r. W styczniu 1937 r.²⁴ wydawca książek poetki, Rowohlt, otrzymał list nakazujący wycofanie z obiegu jej książek. Po roku 1933 poetka publikowała jedynie w czasopiśmie żydowskich, m.in. w syjonistycznym „Jüdische Rundschau” („Żydowski Przegląd”). Jeden z wierszy (*Podróż po kraju*), powstały w tym czasie i opublikowany właśnie w „Jüdische Rundschau”²⁵, to hołd złożony Palestynie. Hołd, w którym autorka zawarła wrażenia z podróży do kraju przodków. Warto wspomnieć, że w latach 1933–1943 wydawano w Niemczech 146 gazet i czasopism żydowskich. Większość z nich przestała jednak wychodzić po 9 listopada 1938²⁶. W przeciwieństwie do Gertrud Kolmar, która już w roku 1933 pisała wiersze (*Das Wort der Stummen – Słowo niemych*) wyrażające sprzeciw wobec metod nazistowskiego reżimu i składające hołd żydowskim ofiarom terroru, Kaléko zaczęła pisać na tematy polityczne dopiero po rozpoczęciu II wojny światowej.

W obliczu pogarszającej się sytuacji rodzice poetki wraz z jej młodszym rodzeństwem wyemigrowali do Palestyny, zostawiając dwie najstarsze córki, Maszę i Leę, w Berlinie.

²² Mascha Kaléko. *Die paar leuchtenden Jahre...*, s. 232.

²³ Por. K. Schoor, *Vom literarischen Zentrum zum literarischen Ghetto*, Göttingen 2010, s. 12.

²⁴ W grudniu 1936 r. w nazistowskim dwutygodniku „Das schwarze Korps” ukazał się artykuł *Verboten, verboten...* krytyczny wobec M. Kaléko i jej pierwszej książki *Liryczny stenogram*. Autor artykułu zalecił poetce „zdjąć bluzkę utkaną z »Weltschmerz«” – por. J. Rosenkrantz, *Mascha Kaléko...*, s. 56; i S. Bauschinger, „Das wird nie wieder wie es war”. *Mascha Kalékos Berlin und was davon blieb* [w:] „Ich stimme für Minetta Street”. *Festschrift aus Anlass des 100. Geburtstags von Mascha Kaléko*, red. A. Nolte, Burlington 2007, s. 35.

²⁵ M. Kaléko, *Fahrt über Land*, „Jüdische Rundschau” 1938, nr 30/31 (15 kwietnia).

²⁶ K. Schoor, *Vom literarischen Zentrum zum...*, s. 15.

Kaléko emigruje do USA ze swoim drugim mężem Chemjo Winawerem i dwuletnim synem dopiero we wrześniu 1938. Jednym z dowodów na to, jak ważna była dla niej żydowska tradycja i rodzina, jest zamiar zabrania ze sobą na emigrację otrzymanych w spadku po babci przedmiotów kultu religijnego: menory, srebrnej misy do serwowania dań w czasie sederu, srebrnych świeczników i Talmudu²⁷.

Galicjskie pochodzenie i jednocześnie wschodnioeuropejski judaizm odróżniają Kaléko od jej w znacznym stopniu zasymilowanych niemiecko-żydowskich kolegów, którzy także musieli opuścić Niemcy. Dla Kaléko wyjazd do USA był drugą w jej życiu emigracją. Karina von Tippelskirch podkreśla, że błędem jest przeniesienie toposu emigranta – zasymilowanego niemieckiego Żyda, który dopiero po dojściu Hitlera do władzy lub na emigracji wraca do swoich korzeni żydowskich – na żydowskich autorów pochodzących z Europy Wschodniej, dla których Niemcy stały się drugą ojczyzną, którą byli zmuszeni często po raz drugi opuścić²⁸.

Nastawienia Kaléko do Galicji nie można jednoznacznie określić, gdyż nie zachowały się żadne dokumenty (listy czy notatki z wcześniejszych lat życia autorki), nie ma żadnej korespondencji z krewnymi ani żadnej informacji o nich. Jedyne ślady to notatka w dzienniku z września 1939 r. i list do Martina Bubera z 23 października 1957, świadczący o tym, że żydowski mistycyzm był dla niej ważny przez całe jej życie:

Należę do tej grupy Żydów z Niemiec, którym Pańskie dzieła, przede wszystkim *Opowieści chasydów*, przybliżyły żydowski mistycyzm... Przez te wszystkie lata byłam Panu wdzięczna [...] gdyż przybliżył mi Pan na powrót chasydyzm, do którego kręgu należał mój dom rodzinny, a od którego oddaliłam się przez edukację i nowe środowisko. Tak pewnie wszystko zostało zaplanowane. Pozwolił mi Pan przeżyć coś ważnego i udało mi się przybliżyć ten świat mojemu 20-letniemu synowi.

W pierwszych latach emigracji autorka publikuje stosunkowo niewiele. Píše do wychodzącego w Nowym Jorku emigracyjnego czasopisma „Aufbau” („Odbudowa”) wydawanego przez Manfreda George przede wszystkim dla żydowskich i niemieckich emigrantów. Autorka nie ukrywa swojej żydowskiej tożsamości, inaczej niż w utworach pisanych do żydowskich periodyków w Berlinie, i często nawiązuje do motywów religijnych, np. w wierszach *Jom Kippur* czy *Nachtgedanken* (*Myśli nocne*).

Sonja Hilzinger pisze: „Szok wykluczenia, połączony z deklasacją i pozbawieniem praw obywatelskich, przeżyła już w Niemczech. W Stanach Zjednoczonych udało się poecie odbudować egzystencję rodziny, ale życie z dala od własnej kultury czyni ją prawie niemą”²⁹. Ale też prozaiczne problemy dnia codziennego – ciągły brak pieniędzy, opieka nad synem, pomoc mężowi w jego karierze zawodowej – nie sprzyjają pisaniu wierszy. Kaléko napisze o tym ironicznie: „Wagner miał swoją Cosimę, a Heine swoją Mathilde... Tym, czego nam, kobietom, brakuje, jest »żona artysty«”³⁰.

²⁷ J. Rosenkranz, *Mascha Kaléko...*, s. 69.

²⁸ K. von Tippelskirch, *Mimikry als Erfolgsrezept...*, s. 171.

²⁹ S. Hilzinger, „Heimat du, wievielte”: *Facetten eines Amerika-Bildes in der Lyrik von Rose Ausländer und Mascha Kaléko* [w:] *Das Amerika der Autoren. Von Kafka bis 09/11*, red. J. Vogt, A. Stephan, München 2006, s. 161.

³⁰ M. Kaléko, *Die Leistung der Frau in der Kultur* [w:] eadem, *In meinen Träumen läutet es Sturm*, München 2008, s. 99–100.

Poczucie życia w kraju nicości, pomiędzy kulturami i językami, zostaje wyrażone także w jej pisanym dla syna pamiętniku z lat 1938–1944³¹. Pamiętnik – niewielki notatnik w lnianej beżowo-brązowej okładce – zaczyna się od końca, tak jak teksty pisane po hebrajsku. Pierwsze zapiski są pisane alfabetem hebrajskim w języku niemieckim z wtrąconymi wyrażeniami z jidysz. Dotyczą one trudnego życia rodzinnego dwojga artystów, podróży do Palestyny. Później następuje długa przerwa, obejmująca czas przygotowań do emigracji, podróży i pierwsze miesiące w Ameryce. Od 27 stycznia 1939, czyli już w Nowym Jorku, poetka zaczyna znowu prowadzić dziennik, tym razem po niemiecku, ale w alfabecie łacińskim, by po pięciu stronach wrócić do alfabetu hebrajskiego. 27 stycznia 1939 poetka podsumowuje ostatnie miesiące pobytu w Niemczech:

Po miesiącach największego trudu i codziennej bieżaninie za papierami. To cud, że udało nam się uciec przed strasznymi pogromami hitlerowskimi z jedenastego listopada. Wiadomości z Niemiec są przerażające, polscy Żydzi zostali deportowani, pozostali – aresztowani albo prześladowani³².

Wybuch wojny przyjmuje z niedowierzaniem i notuje w dzienniku:

Rosz haszana 5700. Wojna w Europie. Prawie wyglądało na to, że będzie to początek końca faszyzmu, ale teraz, kiedy Rosja i Japonia zamierzają wesprzeć Hitlera, sytuacja się pogarsza. Żydzi są pierwszymi ofiarami. Wszędzie. W Polsce nie odbyły się po raz pierwszy od wielu stuleci wspólne modlitwy, nie będzie też odmawiany „kol-nidre”. Rodzina z Polski nie daje żadnego znaku życia³³.

Nazizm zmusił poetkę do zrewidowania jej definicji ojczyzny. Dlatego w wierszach pisanych na emigracji podmiot liryczny tęskni za ojczyzną, która jest nieokreślona, niezdefiniowana, gdyż wojna, wygnanie i Shoah zmieniły stosunek poetki do Niemiec i zniszczyły bezpowrotnie żydowską Galicję jej dzieciństwa.

Kiedy mówię o tęsknocie za krajem, mówię o marzeniu/jawie,
bo ten stary kraj już prawie nie istnieje³⁴.

Sigrid Bauschinger porównuje los Kaléko do losu Henryka Heinego: „Tak jak on, i ona jest uciekinierem, w obcym kraju rozdarta pomiędzy miłością do ojczyzny a wstrętem do niej”³⁵. W wierszach pisanych w czasie wojny w Nowym Jorku i drukowanych w niemiecko-żydowskim tygodniku „Aufbau” dominują tematy związane z zagładą Żydów, komentarze do wydarzeń w Generalnej Guberni i w Niemczech, refleksje o życiu na emigracji³⁶. W wierszu pod tytułem *Jom Kippur*³⁷, pierwszym wierszu opubliko-

³¹ Por. Mascha Kaléko. *Die paar leuchtenden Jahre...*, s. 252–253; i K. von Tippelskirch, *Mimikry als Erfolgsrezept...*, s. 169–170.

³² Dziennik poetki został po raz pierwszy opublikowany w całości w: Mascha Kaléko. *Die paar leuchtenden Jahre...*, s. 281.

³³ Ibidem, s. 281. Po śmierci Chemjo Winawera na macewie zostały umieszczone imiona jego krewnych, Shlomo i Elke z rodziną, z adnotacją, że zginęli w Holokauście – M. Kaléko, *Dziennik prowadzony tuż przed śmiercią i po śmierci męża Chemjo Winawera*. Niepublikowany dziennik znajduje się w spuściźnie autorki w Deutsches Literaturarchiv w Marbach.

³⁴ M. Kaléko, *Heimweh, wonach?* [w:] e a d e m, *Mein Lied geht weiter*, München 2007, s. 81.

³⁵ S. Bauschinger, „Das wird nie wieder”..., s. 419.

³⁶ W „Aufbau” ukazało się w latach 1939–1944 dwanaście wierszy autorki (m.in.: *Jom Kippur, Jahrgang 1942, Nachtgedanken, Zeit für Krähen, Zeitgemässer Monolog*), a także aforyzmy *Leider nicht von mir*.

³⁷ M. Kaléko, *Jom Kippur*, „Aufbau” 1939, R. 5, nr 17 (15 września). Wiersz ten powstał w 1937 r. i został opublikowany pod tytułem *Tag der Versöhnung 14 września 1937* w czasopiśmie „Jüdische Rundschau”.

wanym w Nowym Jorku, podmiot liryczny zwraca się do Boga w obliczu rozpoczynającej się wojny:

Oświeć nas, bez naszych pytań,
Naucz nas wybaczać w pokorze,
Daj nam siłę to wszystko znieść [...].

Wojnę nazywa „czasem wron”, „czasem kruków”, „czasem, w którym syreny śpiewają pieśń śmierci”³⁸, i pyta: „Jak to możliwe, że możemy się śmiać? [...] prześladowani krzykami tysięcy”³⁹. Ucieczka do Nowego Jorku nie uwolniła autorki od koszmaru wspomnień: „We śnie prześladowają mnie koszary mordu”⁴⁰. W „Aufbau” drukuje też Hannah Arendt, która w artykule z 1942 r. zatytułowanym *Papier i rzeczywistość* stawia podobne pytania i pisze: „Chcemy mieć nadzieję, że nie uda się [im] przekształcić »Ludu Księgi« w »lud na papierze«”⁴¹.

W wierszu do syna Kaléko przypomina mu nie niemiecką ojczyznę, ale jego żydowskie pochodzenie, i pisze, że wywodzi się „z tego drzewa, które ma wiecznie nowe gałęzie, ale nigdy nie zapuściło korzeni”⁴².

Najbardziej przejmujący wiersz z lat emigracji autorka opublikowała krótko po Rosz haszana 18 września 1942 w „Aufbau”. Wiersz był zatytułowany *Myśli nocne*⁴³, tak jak wiersz H. Heinego opublikowany w 1843. Heine pisał: „Gdy o Niemczech myślę w nocny czas, sen mnie opuszcza aż po brzask”. Wiersz Kaléko jest o zmarłych – zamordowanych polskich Żydach. Później autorka zmieniła tytuł wiersza na *Kadysz*, modlitwę żałobników (*kadisz jatom*), którzy chwalą Boga, wyrażając jednocześnie żal po utracie bliskich. Odprawianie kadysza jest jedną z ważniejszych powinności synów wobec rodziców.

Myśli nocne

Krwawy krzyk wznoszą maki nad Polski zielony step,
W czerni leśnych ostępów Polski czai się śmierć.
Pozółkle stogi gniją,
Ci, co je siali, nie żyją,
Błądzą matki tułacze,
Dzieci wołają z płaczem
O chleb.

³⁸ E a d e m, *Zeit für Krähen*, „Aufbau” 1944, R. 10, nr 9 (3 marca).

³⁹ E a d e m, *Zeitgemässer Monolog*, „Aufbau” 1942, R. 8, nr 52 (25 grudnia).

⁴⁰ E a d e m, *Immigranten-Frühling*, „Aufbau” 1940, R. 6, nr 17 (26 kwietnia). W Berlinie koszarami mordu (*Mordkaserne*) nazywano znajdujące się w dzielnicy Schönberg więzienie SA, dawne koszary generała Pape.

⁴¹ H. A r e n d t, *Papier und Wirklichkeit*, „Aufbau” 1942, R. 8, nr 15 (10 kwietnia).

⁴² M. K a l é k o, *An ein Kind*, „Aufbau” 1942, R. 8, nr 31 (31 lipca).

⁴³ Poetka przeczytała zapewne artykuł, który ukazał się 21 sierpnia 1942 r. w „Aufbau”, trzy tygodnie przed publikacją wiersza:

Panika w Warszawie. Według wiadomości, jakie otrzymał rząd polski na emigracji w Londynie, naziści rozpoczęli w zeszłym tygodniu akcję deportacji Żydów z getta w Warszawie w nieznanym kierunku na wschodzie. Codziennie 7000 warszawskich Żydów jest wysyłanych z getta. Stojący na czele Judenratu dr Czerniaków popełnił samobójstwo, kiedy otrzymał rozkaz sporządzenia listy 100 000 Żydów do deportacji. Trzech innych członków Rady także usiłowało odebrać sobie życie. Według meldunków przesłanych do Londynu w getcie panuje nieopisana panika, gdyż wysiedlenie na wschód oznacza pewną śmierć. Istnieje obawa, że Żydzi są w drodze mordowani.

Ze swych gniazd wygnane ptaki umilkły, żaden nie śpiewa.
 Wznosząc w górę gałęzie, lamentują drzewa,
 A gdy ku Wiśle się chylą z szeptem i szelestem,
 Na wschód wicher unosi „jiskadalsch...”,
 Z brodatych Żydów modlitewnym gestem.
 Drżą rozległe, krwią nasiąkłe ziemie,
 Płaczą kamienie.

Kto w tym roku dąć będzie w szofar, jak każe prawo,
 Zamilkłym błagalnikom, pod zwiedłą murawą,
 Setkom tysięcy, co imion nie mają na grobie,
 A tylko Bóg jedyny wie, jak kto się zowie.
 Siadłszy na sędzie, trwa z niezłomną mocą,
 Aby ich każdego z Księgi Życia skreślić.
 Panie, niech drzew wołanie do ciebie doleci.
 Światło Jom Kippur zapalmy dziś nocą.

(przełożyła Irena Kuran-Bogucka)

Kompozycja przejmującego wiersza, będącego przykładem bardzo osobistej poezji, oparta jest na kontrastowaniu krzyku przyrody – niemego świadka zagłady – i milczenia świata, obojętności Boga, skreślającego zmarłych, na mocy odwiecznego prawa, z Księgi Życia.

Hannah Arendt pisała 19 czerwca 1942 r. w artykule *Nie odmówimy kadysza*:

Nie odprawimy modłów, nie odmówimy kadysza. Ci zmarli nie pozostawili po sobie testamentów, zaledwie nazwisko – nie możemy im oddać ostatniej posługi, nie możemy pocieszyć wdów i sierot. Złożono ich w ofierze, jakiej nie było od końca Kartaginy i obalenia Molocha. Możemy tylko snuć ich marzenia aż do końca⁴⁴.

W roku 1945 ukazał się w Cambridge tomik Maszy Kaléko *Verse für Zeitgenossen* (*Wersy dla współczesnych*)⁴⁵. Wiersze te odzwierciedlają ambiwalentny stosunek autorki do Niemiec – wspomnienia związane z Berlinem („das Alte Tor”, „der Kleine Ring”)⁴⁶ przeplatają się ze świadomością, że jej dawna ojczyzna stała się krajem morderców („zamarły śmiech dziewcząt”)⁴⁷. Poetka pragnie jeszcze raz zobaczyć kraj, który ją wygnał, pragnie jeszcze raz przejść się znajomymi ulicami, stanąć przed ruinami jej młodości „w tajemnicy, nieproszona, nierozpoznana”⁴⁸. Ojczyzna to dla autorki krajobraz i natura („Ren”, „Łaba”, „niewielka, za to moja, Sprewa”), które zostały jednak na zawsze odmienione przez politykę nazistów („co wiedzą prymulki i geranie / o nauce o rasie i medycynie”⁴⁹, „słowiki zamilkły i tylko krzyczą groby”⁵⁰). Także kultura Niemiec została zniszczona przez ideologię, co Kaléko pokazuje w wierszu *Monolog emigranta*, gdzie stawia obok siebie wers z popularnego wiersza Goethego z językiem LTI – Lingua Tertii Imperii („O Röslein auf der Heide / Dich brach die Kraftdurchfreude” – „O róży kwiat na

⁴⁴ H. Arendt, *Keinen Kaddisch wird man sagen*, „Aufbau” 1942, R. 8, nr 25 (19 czerwca).

⁴⁵ M. Kaléko, *Verse für Zeitgenossen*, Cambridge MA 1945.

⁴⁶ M. Kaléko, *Einmal möcht ich dort doch gehn* [w:] ibidem, s. 63.

⁴⁷ Ibidem, s. 63.

⁴⁸ Ibidem, s. 63.

⁴⁹ M. Kaléko, *Sozusagen ein Mailied* [w:] ibidem, s. 16.

⁵⁰ M. Kaléko, *Emigranten-Monolog* [w:] ibidem, s. 24.

łącze / zniszczyła Cię siła przez radość”⁵¹) i wers z wiersza *Hoere, Teutschland*⁵², poświęconego ofiarom Majdanka i Buchenwaldu. Przywołuje w nim znienawidzone dęby, które „żywiły się krwią moich braci”, nawiązując do słynnego dębu Goethego znajdującego się na terenie obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie⁵³.

W wielu wierszach autorka odnosi się do losu Żydów (obraz „niemych ofiar, które powstaną z masowych grobów i przyjdą za wschodu jęcząc”⁵⁴), pisze o „przesiáknitym krwią polu ruin”⁵⁵. W wierszach emigracyjnych pojawia się także motyw milczenia Boga, który nie widzi cierpień milionów ofiar („co wiesz ślepcze o cierpieniach niemych ofiar”⁵⁶). Poetka z ironią nawiązuje do słów modlitwy „Chwalcie Pana, który milczy! w takich czasach, / Wybacz pasterzu, – milczenie jest zbrodnią”⁵⁷.

W opowiadaniach o Nowym Jorku Kaléko pisze o wschodnioeuropejskich Żydach, którzy przenieśli swój świat ze sztetl na Manhattan. Z podziwem pisze o stojącym na przystanku autobusowym starym chasydzie z brodą proroka, postaci jakby z *Hioba* Józefa Rotha. Zatopiony w lekturze świętych pism chasyd nie zwraca uwagi na otaczający go gwar ulicy, „swój świat nosi w sobie, tak jak to czynili jego przodkowie”⁵⁸.

Wielu przyjaciół i znajomych Kaléko z tamtych lat to pisarze emigracyjni i ważne postaci żydowskiej społeczności: poetka Hilde Donim, córka pisarza Paula Mühsama Else Levi-Mühsam, Marc Chagall, tancerka i aktorka Valeska Gert, organizatorka transportów dzieci żydowskich do Anglii Lola Hahn, Kurt Pintus, założyciel Światowego Kongresu Żydów Nahum Goldmann czy rabin Joachim Prinz.

W powojennych Niemczech ukazują się w roku 1956 ponownie dwa pierwsze tomy wierszy Kaléko, a dwa lata później tom *Verse für Zeitgenossen*. Wydanie to różni się od wersji amerykańskiej – uderza brak wierszy politycznych krytykujących Niemcy nazistowskie. Pewną trudność stanowi ustalenie, kiedy powstały wiersze nieopublikowane, pisane po ukazaniu się tomu *Verse für Zeitgenossen* (1945), gdyż autorka nie zawsze to zaznacza. W tomach wydanych po śmierci poetki przez Gisellę Zoch-Westphal wiersze dobrane są przypadkowo, a nie chronologicznie.

Wewnętrzne rozdarcie między tęsknotą za ojczyzną, którą utraciło się bezpowrotnie, a niepewnym losem emigranta znajduje odbicie w formie wierszy – autorka często nie stosuje w nich rymów, rytm jest nieregularny⁵⁹. W wierszach o dzieciństwie (*Notatki, Raport z dzieciństwa czy Auto(r)biografia*⁶⁰) autorka powraca do czasów emigracji do

⁵¹ Ibidem, s. 24 (wiersz Goethego w tłumaczeniu W. Lewika). Kraft durch Freude (Siła przez Radość) to nazwa nazistowskiej organizacji zajmującej się organizowaniem masowych imprez turystycznych i sportowych dla obywateli Trzeciej Rzeszy.

⁵² M. Kaléko, *Hoere Teutschland* [w:] e a d e m, *Verse für Zeitgenossen*, s. 22.

⁵³ O dębie tym pisał także Joseph Roth w wierszu *Die Eiche Goethes in Buchenwald*.

⁵⁴ M. Kaléko, *Hoere Teutschland*.

⁵⁵ M. Kaléko, *Zeitgemaesse Ansprache* [w:] e a d e m, *Verse für Zeitgenossen*, s. 20.

⁵⁶ M. Kaléko, *Gebet* [w:] ibidem, s. 26.

⁵⁷ M. Kaléko, *Verse fuer keinen Psalter* [w:] ibidem, s. 32.

⁵⁸ M. Kaléko, *Die „fromme” Ecke, etwas Balkan und for „fifty cents” ...* [w:] Mascha Kaléko. *Die paar leuchtenden Jahre...*, s. 78.

⁵⁹ Por. A. Nolte, „Mir ist zuweilen so, als ob das Herz in mir zerbrach”, Bern 2003, s. 143; i T. Lange, *Kulturkonflikte (über)leben...*, s. 122.

⁶⁰ Wszystkie trzy wiersze zostały opublikowane w tomiku pod tytułem *Mein Lied geht weiter*, München 2007.

Niemiec, dlatego dominuje w nich motyw bycia obcym, motyw samotności. Dzieciństwo było pierwszym etapem ciągłej wędrówki i już wtedy, jako dziecko, poetka odczuła ból po stracie ojczyzny („już wtedy byłam obca”, „unosila się w mojej ziemi nieczyjej”), nieobce jej były trudności związane z życiem w nowym kraju, gdzie panuje odwieczny „strach gdzie-ja-jestem”, łóżko jest „wrogiem” i znajduje się „nigdzie”, a sąsiedzi są zawsze obcy, mówiący niezrozumiałym dialektem. Dzieciństwo nie jest dla poetki okresem szczęśliwym, porównuje je do „wiecznego listopada”, w którym panują „tęsknota, ból gardła i strach”. Przerazające dla dziecka jest poczucie ciągłego zagrożenia, ciągłej niepewności i braku serdeczności, gdyż „całowano się jedynie na dworcach”.

Drugim, ciągle powracającym po 1945 r., jest motyw wędrowca i wędrówki. Postać wędrowca⁶¹ można odczytać jako postać Żyda Wiecznego Tułacza, przepędzanego z kraju do kraju, którego piętno (opisane jako strup) jest dla wszystkich widoczne i które upoważnia mieszkańców do prześladowania go („dodają mi truciznę do jedzenia”). Nie robią tego jednak otwarcie – mówią o nim tylko cicho. Wędrowiec czyni to, co pokolenia jego bezdomnych przodków: zawiązuje tobolek podróżny i udaje się na kolejną tułaczkę. W wierszu *Inwentarz*⁶² przedstawione jest życie emigranta, który opuszcza kraj, bo nie może zapewnić rodzinie dostatku („dom bez dachu, dziecko bez łóżka, stół bez chleba”), a emigracja nie przynosi spełnienia pragnień, gdyż ciągle czegoś lub kogoś brakuje („dach bez domu, chleb bez stołu, łóżko bez dziecka”). Emigrantom radzi autorka, by byli przygotowani na wieczną tułaczkę („nie nazywaj niczego twoim, wszystko zostało ci pożyczone”), nie wolno im też nikomu ufać, gdyż nawet bracia zdradzają i jedynie cień może stać się przyjacielem⁶³.

W roku 1956 Masza Kaléko odwiedziła Niemcy po raz pierwszy po osiemnastu latach. W czasie podróży opisywała swoje wrażenia w codziennych listach do męża⁶⁴. Wynika z nich, że Kaléko nie utożsamia się z krajem, w którym spędziła 24 lata, i przedstawia się w Niemczech jako Żydówka, nie wspominając jednak swojego galicyjskiego pochodzenia. Czuje się związana z kulturą europejską, w której wyrastała, ze wspomnieniami życia z Chemjo w Berlinie, ale nie potrafi zapomnieć, że Niemcy nie przeciwstawili się dyktaturze Hitlera.

12 stycznia

I to, że każdy jest mną oczarowany, nie jest dziwne. Dlatego, że jestem, kim jestem. Mianowicie, żoną wschodnioeuropejskiego Żyda z Warszawy, sama nie jestem Niemką, a Żydówką, z ojca Rosjanina, matki Austriaczki. Właściwym osobom to się podoba, znawcom teorii rasowych ja nie chcę się podobać. [...] ⁶⁵

16 stycznia

Właściwie to jest tak: zachwycona jestem oczywiście spotkaniem z europejską ziemią, – przypadkowo odbywa się to w Niemczech, w Paryżu byłoby tak samo [...] Jestem jednak dzieckiem tego kontynentu, – Ty także. I do tego dochodzi, że oboje spędziliśmy tu nasze pierwsze i bardzo ważne

⁶¹ M. Kaléko, *Der Fremde* [w:] e a d e m, *Mein Lied geht weiter*, s. 78.

⁶² Ibidem, s. 70.

⁶³ M. Kaléko, *Rezept* [w:] e a d e m, *Mein Lied geht weiter*, s. 68.

⁶⁴ Listy opublikowane w: M. Kaléko, *Sämtliche Werke und Briefe*, München 2012, t. 2: *Briefe 1932–1962*, s. 94–477.

⁶⁵ Ibidem, s. 120.

lata... i wszystko inne... Ale muzyka ciągle przypomina marsze, nawet jeżeli to szlagier, to za dużo Bummumtrararabumbum... To uwielbiają, Niemcy lubią wojsko i stanie na baczność. Tego nie da się z nich wypłenić⁶⁶.

Przez cały pobyt jest uważnym obserwatorem, który zauważa zachodzące zmiany, ale ciągle przywołuje wspomnienia z Niemiec okresu nazizmu. Opisuje wszystko z dystansu podróżnika oraz z perspektywy ocalałej, pamiętającej o zamordowanych krewnych. Kaléko była przekonana, że jej siostra Lea, która pozostała w Niemczech, nie przeżyła. Dopiero podczas wizyty poetki w Berlinie doszło do spotkania sióstr.

W rozmowie z redaktorem jednego z hamburskich czasopism wyznaje:

19 stycznia

...to, co obserwuję na ulicach, – zbyt wiele osób nosi długie, czarne płaszcze skórzane, a to powoduje mój niepokój, – przypomina mi oficerów nazistowskich. Na pytanie, dlaczego tak długo nic nie opublikowałam, odpowiadam zawsze: „Nigdy nie myślałam, że kiedykolwiek jeszcze dotknę niemieckiej ziemi, po tym wszystkim, co się tu zdarzyło. I po tym, co przeżyliśmy jako Żydzi, – o swojej rodzinie nie chcę nawet opowiadać, koszmary o moich zamordowanych krewnych prześladowały mnie jeszcze do niedawna”⁶⁷.

Także wiersz *Nagroda*, znajdujący się w spuściźnie autorki, pokazuje, jak ostrożnie przygląda się ona wydarzeniom w Niemczech. Mistrzowi Legend Chasydzkich, jak nazywa Martina Bubera, nie może wybaczyć, że w roku 1952 przyjmuje nagrodę Goethego miasta Hamburga.

Nagroda –
 Pasierb swego kraju niedawno wygnany
 Noszący jeszcze wczoraj koronę cierniową
 Za swoich braci – ponad sześć milionów
 Wieńcem laurowym pełnym krwi ukoronowany
 Przez ręce szybko z krwi wymyte
 O Mistrzu Legend Chasydzkich...!⁶⁸

Sama zostaje nominowana do nagrody im. Fontanego w roku 1959. Na wieść, że Sekcją Poezji Berlińskiej Akademii Sztuki, z rąk której ma odebrać nagrodę, kieruje pisarz Hans Egon Holthusen, były SS-man, odmawia⁶⁹. Od sekretarza generalnego Akademii

⁶⁶ Ibidem, s. 137.

⁶⁷ Ibidem, s. 145.

⁶⁸ Kolekcja nieopublikowanych za życia autorki wierszy w: Spuścizna Maszy Kaléko, Deutsches Literaturarchiv Marbach. Wiersz ten został opublikowany po śmierci poetki w: J. Rosenkranz, *Mascha Kaléko...*, s. 109.

⁶⁹ Korespondencja Maszy Kaléko z Prezydium Berlińskiej Akademii Sztuki oraz z przyjacielem Fryderykiem Lambartem, dotycząca odmowy przyjęcia nagrody, znajduje się wśród dokumentów w Marbach. W liście do Lambarta z 13 marca 1959 poetka pisze z oburzeniem, że Holthusen należał do SS i nosił z dumą mundur tej formacji. W odpowiedzi z 27 sierpnia 1959 na zarzuty poetki dotyczące zatrudnienia byłego SS-mana w Sekcji Poezji, Prezydium odpisuje, że przeszłość Holthusena została dokładnie zbadana, nim powierzono mu funkcję dyrektora Sekcji Poezji, i nie ma powodu, by kwestionować decyzję Akademii Sztuki dotyczące Holthusena. O tych wydarzeniach pisze także Jutta Rosenkranz (*Mascha Kaléko...*, s. 172–175). List do Lambarta został opublikowany w: M. Kaléko, *Sämtliche Werke...*, t. 2: *Briefe 1932–1962*, s. 681–682. Odpowiedź Prezydium nie została opublikowana w całości.

słysz: „Jeżeli emigrantom nie podoba się, jak urządzamy na nowo Niemcy, to powinni się trzymać z daleka”⁷⁰. Trzy lata później Paul Celan nie zgadza się na członkostwo w Akademii, również ze względu na obecność Holthusena.

W latach późniejszych autorka wielokrotnie odwiedza Niemcy, gdyż tam są jej czytelnicy, ale czuje się bardziej związana ze Stanami Zjednoczonymi, których obywatelką pozostaje do końca życia.

W roku 1959 Winawerowie emigrują do Izraela, gdyż Chemjo prowadzi badania muzyki chasydzkiej. Na pytanie, dlaczego chcą zamieszkać w Izraelu, poetka odpowiada: „jest to oczywiste, Izrael jest ojczyzną moich przodków”⁷¹. W liście do przyjaciółki Inge Lew pisze o swojej nowej ojczyźnie: „Coś dziwnego jest tutaj, coś, czego nie odczuwam nigdzie indziej. Uczucie, że jest się w domu, uczucie, którego nie potrafię zdefiniować. Zaraz pierwszego wieczora tak się poczułam”⁷².

W prywatnych, nieopublikowanych zapiskach znajdujemy sentencje o Izraelu, świadczące o tym, że autorka identyfikuje się z narodem żydowskim i jego trudną historią:

Dlaczego Izrael –
a dlaczego nie
Každy naród ma swoją ojczyznę
Tylko Żyd pochodzi jak gdyby znikąd
przynajmniej przez ostatnie 2000 lat
koziół ofiarny narodów.

Izrael nie jest narodem podobnym do innych narodów
„wybrany”, ale nie zrozumiany przez świat
zaden przywilej – zadanie, naród wybrany do cierpienia⁷³.

Pomimo trudności życia codziennego w Izraelu lat 60. i początku lat 70., działań wojennych, braku kontaktu z czytelnikami i niezbyt dobrej znajomości hebrajskiego, nie jestem pewna, czy w innym kraju Masza Kaléko byłaby szczęśliwsza. W listach do poetki Hilde Domin zadaje pytanie retoryczne: „Czy w Niemczech mieszka się lepiej niż nad Jordanem...? – odpowiedź na to pytanie chętnie usłyszałabym od mądrzejszego ode mnie... Tu trzeba siły i zdrowia. Codzienne życie jest trudne”⁷⁴.

Z Domin dzieli się też obserwacją, że nie potrafiłaby nawet przez krótki czas mieszkać w miejscu – jak to określa, posługując się zwrotem z czasów nazizmu – *judenfrei* („wolnym od Żydów”) ⁷⁵.

O życiu poetki w Jerozolimie dowiadujemy się przede wszystkim z jej listów do rodziny i przyjaciół, gdyż nie porusza tego tematu w nielicznych utworach, które tam powstały⁷⁶.

⁷⁰ W szkicu listu z 30 maja 1959 adresowanego do Herberta von Buttlara, sekretarza generalnego, poetka cytuje jego wypowiedź – M. Kaléko, *Sämtliche Werke...*, t. 2: *Briefe 1932–1962*, s. 696–697.

⁷¹ R. Fruchtman, *Mascha Kaléko. Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt* [w:] *Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit*, red. B. Jürgs, Berlin 2000, s. 159.

⁷² M. Kaléko, *Sämtliche Werke...*, t. 2: *Briefe 1932–1962*, s. 893.

⁷³ Spuścizna Maszy Kaléko, Deutsches Literaturarchiv Marbach.

⁷⁴ M. Kaléko, *Sämtliche Werke...*, t. 3: *Briefe 1963–1975*, s. 1899–1900.

⁷⁵ Ibidem, s. 1911–1913.

⁷⁶ A. Nolte, „*Mir ist zuweilen so, als ob das Herz in mir zerbrach*” ..., s. 245.

Chasydyzm odgrywał ważną rolę w jej życiu aż do śmierci, o czym świadczy dziennik⁷⁷ prowadzony w czasie ostatniej choroby jej męża Chemjo Winawera. Uroczystości pogrzebowe w obrządku chasydzkim, które odprawiał znany rabin, krewny Winawera, Meir z Amszynowa, przynoszą jej ukojenie w tych trudnych chwilach – o uroczystości pisze: „taka cicha, taka szlachetna, prawie archaiczna”. Przestrzega też siedmiodniowej Sziwy – trwającego siedem dni od chwili zgonu okresu żałobnego, kiedy członkowie najbliższej rodziny zmarłego powinni powstrzymać się od pracy i pozostać w domu. Dopiero śmierć Chemjo wyzwala ją od trudnego obowiązku pielęgnacji i skłania do podsumowania swoich doświadczeń. W zbiorze zatytułowanym *Ostatni rok* podmiot liryczny nie może uciec od poczucia wygnania i obcości⁷⁸. Wyraża to ostatni wers w wierszu: „Rozpoczęte wiersze z zakończonego życia: nawet po śmierci pozostaje się wygnaniem”⁷⁹.

Z ostatniego roku życia pochodzi też wiersz *Wczesne lata*, podsumowujący niejako naznaczone – przez wygnanie, zagubienie, osamotnienie i bezsilność kobiety, Żydówki – życie wędrowca, dryfującego na barce bez celu i liczącego jedynie na cud. Wszystko w jej życiu przynosi oparcie tylko tymczasowo – ulotne chmury czy wystawione na działanie wiatru pustynne góry piaskowe. W pięknej metaforze i oksymoronie „jadłam dojrzewające owoce tęsknoty i piłam wodę powodującą pragnienie” poetka wyraża całą kompleksowość bycia obcym, wykluczonym i niemającym ojczyzny. Końcówka wiersza pokazuje jednak, że dotąd bezsilny podmiot liryczny dokonuje wyboru i za ojczyznę obiera miłość⁸⁰.

Poetka pisze, że nigdy nie czuła przynależności do społeczeństwa, gdyż już w dzieciństwie czuła się obco, a jej życie było naznaczone dominującym poczuciem ciągłego rozdarcia, balansowania na linie. Teraz, po śmierci męża, gdy najmocniejsza lina się zerwała, pozostała jej nicość. Śmierć Chemjo oznacza życie w samotności, po wielu latach wspólnej egzystencji nie śni już, gdyż nie ma nikogo, komu mogłaby sny opowiadać. W dniu urodzin, siódmego czerwca, czeka cały dzień na żółte róże od Chemjo, a gdy tych brakuje, postanawia nie obchodzić już urodzin⁸¹. Jedyną jej towarzyszką pozostała samotność, która towarzyszy jej w podróżach i obok snu jest jedynym stałym elementem życia. Podróże do obcych krajów określa Kaléko mianem pociechy i jednocześnie żałoby, obczyzna to złudzenie, jak i wszystko inne⁸².

W ostatnim wierszu o Berlinie wspomina miasto, w którym przed prawie czterdziestu laty mieszkała. Wspomnienia te są ambiwalentne, po tylu latach autorka nie może lub nie chce zapomnieć o tragicznej przeszłości – pisze:

to było moje szczęście w domu i moja bieda,
tu przyszło na świat moje dziecko i stąd musiałam uciekać.
Tu odwiedzali mnie moi przyjaciele i gestapo.
Nocą słyszałam odgłosy kolejki miejskiej i piosenkę Horsta Wessela z knajpy obok⁸³.

⁷⁷ Nieopublikowany dziennik – Spuścizna Maszy Kaléko, Deutsches Literaturarchiv w Marbach.

⁷⁸ A. Nolte, „*Mir ist zuweilen so, als ob das Herz in mir zerbrach*”..., s. 265–266.

⁷⁹ Mascha Kaléko, *Die paar leuchtenden Jahre*..., s. 125.

⁸⁰ Ibidem, s. 231.

⁸¹ M. Kaléko, *Ich lasse mich nicht mehr ein auf Daten* [w:] e a d e m, *Mein Lied geht weiter*, s. 133.

⁸² M. Kaléko, *Auf Reisen* [w:] ibidem, s. 143.

⁸³ M. Kaléko, *Bleibtreu heißt die Straße* [w:] ibidem, s. 144.

Masza Kaléko po śmierci męża czuła się w Jerozolimie osamotniona. Zachorowała w czasie podróży po Europie i zmarła w 1975 r. nie w swoim domu w Jerozolimie, lecz w szpitalu w Zurychu. Można powiedzieć, że nawet śmierć zastała ją na wygnaniu. W jednej z audycji radiowych Gisela Zoch-Westphal powiedziała, że ostatnią lekturą poetki była biografia pochodzącego z Galicji żydowskiego pisarza Józefa Rotha⁸⁴.

Życie i twórczość poetki Maszy Kaléko charakteryzuje nieustanne pragnienie przynależności, spowodowane utratą swego miejsca w Galicji, a potem wygnaniem z Niemiec. Na podstawie lektury wierszy oraz zapisków prywatnych autorki można postawić tezę, że ojczyzna jest dla niej jednocześnie czymś bezpowrotnie utraconym (tak jak żydowski świat w Polsce i w Galicji), czymś, co zniszczyła ideologia (Niemcy), i czymś, co należało do Żydów od wieków (Palestyna/Izrael), gdzie także do końca nie pozbyła się uczucia wyobcowania.

Ich der fremde Niemand aus dem Niemandland – das Fremdheitsparadigma im Leben und Werke der jüdischen Dichterin Mascha Kaléko

Der Verlust der Heimat prägte in Mascha Kaléko ein lebenslangliches Gefühl von Verlorenheit, verursachte eine verletzte Sehnsucht nach Zugehörigkeit und erzeugte ein ungestilltes Gefühl von Heimweh. Das Gefühl des Auf-der-Flucht-Seins begleitete die deutsch/polnisch/jüdische Autorin Mascha Kaléko (1907–1975), die 1938 Deutschland verlassen musste. Die Auseinandersetzung mit diesem Schwebezustand zwischen Sprachen, Ländern und Kulturen konstituiert das zentrale Thema ihrer wichtigsten Werke. Anhand einer Analyse von ihren Gedichten und autobiographischen Schriften wird dieses Thema dargestellt.

⁸⁴ Mascha Kaléko. *Die paar leuchtenden Jahre...*, s. 232.

REGINA BOCHENEK-FRANCZAKOWA

Instytut Filologii Romańskiej, Uniwersytet Jagielloński

ZAPAMIĘTAĆ CZY ZAPOMNIEĆ? DYLEMATY FRANCUSKIEJ POWIEŚCI OBYCZAJOWEJ PO 9 TERMIDORA

„Głównym dziełem [Rewolucji] w dziedzinie mentalności historycznej było wywołanie zerwania [*rupture*] oraz odczucia, we Francji i w Europie, że nie tylko stanowi ona początek nowej ery, ale że historia od niej się zaczyna, przynajmniej – historia Francji” – pisał znany historyk Jacques Le Goff¹. Wielka Rewolucja Francuska przeżywana przez Francuzów pod znakiem *n o w o ś c i i z e r w a n i a* sprawiła, że narodziła się świadomość wymiaru historycznego życia jednostki i zbiorowości, podzielonego odtąd na *p r z e d* i *p o t e m*. Świadomość ta dotyczy zarówno sprawców rewolucji, jak i każdej jednostki żyjącej wtedy we Francji. Michel Vovelle przypomina formułę dziennikarza epoki Dyktatoratu „wszyscy jesteście *ex- [ci-devant]*” i kończy: „dla wszystkich, albo prawie wszystkich, rewolucja jest pęknięciem głęboko odczuwanym w ich egzystencji”².

Inną cechą tego okresu jest znaczący wpływ ideologii. Jak zauważył Bronisław Baczko, „Rewolucja francuska, jak każdy kryzys rewolucyjny, jest »gorącym okresem« w historii tworzenia wyobrażeń społecznych”³. Jeśli rozpatrywać literaturę tego okresu jako element „dyskursu społecznego”⁴, literatura ta odkrywa nieznanne, nowe wartości ekspresyjne i retoryczne.

¹ J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris 1988, s. 252–253. Cytaty, jeśli nie podano inaczej, przełożyła R. Bochenek-Franczakowa.

² M. Vovelle, *La Mentalité révolutionnaire*, Paris 1985, s. 196.

³ B. Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1994, s. 54.

⁴ Termin Marca Angenota: „wszystko, co się mówi i pisze na pewnym etapie społeczeństwa; wszystko, co się drukuje, o czym się publicznie mówi [...] wszystko, o czym się opowiada i argumentuje, jeśli przyjąć, że *opowiadanie i argumentowanie* są dwoma wielkimi sposobami tworzenia dyskursu” („tout ce qui se dit et s’écrit dans un état de société ; tout ce qui s’imprime, tout ce qui se parle publiquement [...] Tout ce qui se narre et argumente, si l’on pose que *narrer et argumenter* sont les deux grands modes de mise en discours”) – M. Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Québec 1989, s. 13.

Niezwykle ciekawe wydaje się zbadanie owej nowej świadomości zanurzenia w dziejącej się historii, świadomości, która pojawiła się we francuskich powieściach i innych utworach narracyjnych, opublikowanych w latach 1789–1800, we Francji i poza jej granicami.

Przyjęło się uważać, że powieść, pomimo swej niezwyklej giętkości (*souplesse*) i łatwości adaptacji do wymogów chwili, przedstawiała jedną niedogodność: brak dystansu koniecznego do fikcjonalizacji rzeczywistości rewolucyjnej. Jak zauważył Jean Gillet, „oddalenie, jakiego wymagało napisanie powieści, nie przystawało do nagłego charakteru historii [...] Po to, by powstała fikcja, musiał powstać wyłom [*fracture*]; publiczność rewolucyjna wydawała się zaś oczekiwać, przeciwnie, by fikcja jak najściślej przylegała do dziejącej się historii”⁵.

Interesujące wydaje się postawienie kilku pytań. Co mogło oznaczać dla współczesnych: „zbliżyć się jak najściślej do dziejącej się historii”? Czy wydarzenie przeżyte i/lub obserwowane przybrało kształt historii w sensie opowieści (*récit*)? Dlaczego, dla kogo i w jakim celu opowiadano rewolucję, czasem „na gorąco”, czasem po niedługim czasie? Na pytanie o motywację i o celowość opowieści o rewolucji – i z czasów rewolucji – nasuwają się dwie odpowiedzi.

Po pierwsze: opowieść o rewolucji francuskiej oznaczała opowiedzenie się za lub przeciw niej. Trudne, a właściwie niemożliwe jest znalezienie powieści z tych czasów, w której autor byłby neutralny, beznamiętny i obiektywny. Nawet brak pewnych informacji o autorach tych powieści nie przeszkadzał dostrzec, po której stronie się opowiadają.

Po drugie, opowiadanie o Rewolucji było też odczuwane jako „obowiązek pamięci” należący do „pamięci zobowiązanej” (terminy Ricœura)⁶. Obserwujemy, jak pisarze zajęci są utrwalaniem wydarzeń rewolucji w opowieści, w miarę czytelnej i spójnej, ale także – wyjaśnianiem i usprawiedliwianiem tych wydarzeń. „Obowiązek pamięci” skierowany jest nie tylko w stronę potomności; staje się pewnego rodzaju długiem zaciągniętym wobec tych, którzy już nie mogą dać świadectwa swym czasom⁷. „W tych ramach pojęciowych, których wyłącznym uzasadnieniem jest ich skuteczność heurystyczna, obowiązek pamiętania funkcjonuje jako próba egzorcyzmu w sytuacji historycznej zdominowanej przez natręctwo traumatyzmów” – pisze Ricœur⁸.

Taka postawa wobec przeszłości nadaje utworom powstałym po 9 termidora cechy specyficznego świadectwa, w którym pragnienie zachowania „śladów przeszłości” miesza się z przemilczeniem czy wręcz aposjopezą. Z tego punktu widzenia najciekawsze okazały się powieści obyczajowe z okresu po 9 termidora.

O, po stokroć szczęśny dniu! Ujrzałeś zerwanie ciężkich okowów całej zbolalej Francji; widziałeś, jak zatamowano potoki niewinnej krwi zalewające ją zewsząd. O dniu najpiękniejszy ze wszystkich! Niech uroczyste święto utrwalą pamięć o tobie po wsze czasy!⁹

⁵ J. Gillet, *Les grands cimetières sous la lune : roman et Révolution*, „Revue d'Histoire Littéraire de la France” 1990, R. CX, nr 4–5, s. 654.

⁶ P. Ricœur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007, s. 115.

⁷ Według Ricœura, „idea długu nierozzerwalnie wiąże się z ideą dziedzictwa. Jesteśmy dłużni wobec tych, którzy nas poprzedzali w tym, czym jesteśmy” – ibidem, s. 117–118.

⁸ Ibidem, s. 118–119.

⁹ C.-B. Lebastier, *Dorbeuil et Céline de Valran*, s. 176–177 (zob. bibliografia na s. 31).

W takich oto patetycznych słowach wyrażano często radość z wydarzeń 9 termidora II roku Republiki, czyli z upadku Robespierre'a kończącego lata jakobińskiego Terroru (1792–1794). Przytoczony fragment powieści *Dorbeuil et Céliane de Valran* z 1795 r. nie tylko wyraża powszechną wówczas radość z upadku znieprawdzonej, krwawej dyktatury, wskazuje również na problem pamięci, który stanie się kluczowy dla zrozumienia ważnych przejawów życia politycznego i kulturalnego we Francji w latach 1794–1800. Okres ten obejmuje 16 miesięcy rządów Konwencji Narodowej (lipiec 1794–listopad 1795) oraz 4 lata Dyktatoratu, zakończonego zamachem stanu dokonanym przez Napoleona Bonaparte 18 brumaire'a roku VIII (9 listopada 1799). Okres ten, określony przez Sergia Luzzatto trafną metaforą „jesieni Rewolucji”¹⁰, cechuje bardzo skomplikowana i niestabilna sytuacja polityczna. Przede wszystkim zaś proces „wychodzenia z Terroru”¹¹ odznaczał się niebywale silnymi emocjami społecznymi, podsycanymi spektakularnymi procesami „katów rewolucji”, zwłaszcza w 1795 r., szeroko komentowanymi w Zgromadzeniu Narodowym i w prasie. Dla Francuzów, także tych przekonanych o wielkości republiki i wyjątkowości wydarzeń rewolucyjnych, odkrycie makabrycznych szczegółów z wojny domowej w Wandei oraz poczynąń niektórych funkcjonariuszy jakobińskiego rządu w podległych im departamentach było niemałym wstrząsem. Jeśli dodać do tego pamięć o wszystkich trudnościach codziennego życia okresu Terroru, wciąż żywe wspomnienie strachu potęgowanego całkiem realną groźbą prześladowań (bezpodstawnych oskarżeń, procesów, uwięzienia i śmierci na szafocie, uchodźstwa, utraty mienia), zrozumiała staje się doniosłość kwestii takich, jak pamięć, ta osobista i ta zbiorowa, utrwalanie i przekazywanie świadectwa przeżytych doświadczeń, wreszcie świadomość upływu czasu, która w wymiarze politycznym i społecznym naznaczona została niezwykle i nieznanymi dotąd akcentami.

Przedstawienie rzeczywistości okresu rewolucji francuskiej łączy w tych powieściach dwie perspektywy – indywidualną i zbiorową. Przez tę pierwszą rozumiem fokalizację wewnętrzną narracji, polegającą na skupieniu uwagi czytelnika na jednostkowym, subiektywnym punkcie widzenia, spojrzeniu, ujęciu rzeczywistości przedstawionej, wydarzeń i uczuć. Powieść francuska XVIII w. wprowadziła już postać „zwyczajną” (*quelconque*): powieściopisarze dysponowali więc różnymi środkami, by wyposażać swych bohaterów w cechy typowe i zarazem konkretne, prawdopodobne jeśli chodzi o szczegóły i realia epoki. W okresie Rewolucji pisarze pokazali, że opowiadanie o niej to także – a może przede wszystkim – opowiadanie o s o b i e, w e w n ą t r z rewolucyjnych wydarzeń. Opowieść staje się więc rodzajem osobistego świadectwa, a także wyrazem alienacji, frustracji i rozczarowań, wreszcie ekspresją zerwania, dramatycznie przeżywanego zwłaszcza przez emigrantów. Kryzys tożsamości jest głęboki, alienacja dotyka bowiem również tych, którzy zostali w kraju, ale nie mogą się odnaleźć w nowej rzeczywistości¹².

Druga perspektywa związana jest ze zbiorowym wymiarem świadectwa: to pojawienie się losów solidarnych, połączonych wspólnie przeżyтыми doświadczeniami, potem

¹⁰ S. L u z z a t t o, *L'automne de la Révolution. Luites et cultures politiques dans la France thermidorienne*, przeł. S. Carpentari Messina, Paris 2001.

¹¹ Proces ten został mistrzowsko ujęty przez Bronisława B a c z k ę w jego książce: *Jak wyjść z Terroru. Termidor a Rewolucja*, przeł. W. Dłuski, Gdańsk 2005.

¹² Najbardziej spektakularnym przykładem takiej alienacji są *Les Nuits révolutionnaires* Restifa de la Bretonne (1790–1794) oraz *Nouveau Paris* Louisa-Sebastiena Merciera (1799).

zaś pamięcią zbiorową i historyczną. Solidarność rodzinna, środowiskowa, pokoleniowa była jednocześnie zjawiskiem ludzkim, politycznym i społecznym, które Francuzi odczuli po raz pierwszy na tak wielką skalę, w okresie wstrząsów rewolucji i niedoli uchodźstwa. Tę solidarność daje się zauważyć również w relacji autor–czytelnik, relacji, która stopniowo odchodzi od gry, zabawy poprzez fikcję, konstruowania ironicznych treści, czyli tego wszystkiego, w czym celowało piśarstwo francuskiego oświecenia. Można zaobserwować ciekawe zjawisko w przedmowach oraz w użyciu toposu „znalezionego rękopisu”: nastąpiło w nich wymowne przesunięcie. Autor nie nawiązuje już z czytelnikiem porozumienia opartego na grze pozorów, coraz częściej odwołuje się do doświadczenia czytelnika, które – jak zakłada – jest ich wspólnym udziałem. Nie jest to więc już kontakt oparty na wspólnej grze i ironicznym dystansie, bardziej zaś na solidarnym odczuwaniu i przeżywaniu tej samej rzeczywistości. Widać to wyraźnie w przedmowach powieści tego okresu, a także w tym, co nazwać by można toposem „powierzonego rękopisu”.

Jest jeszcze jeden aspekt tej „zbiorowej” perspektywy, dotyczący związku powieści z klimatem politycznym epoki. Powieść, jak chyba żaden inny rodzaj literacki, była czuła na najłżejsze nawet drgania w politycznym klimacie reakcji termidoriańskiej. Wchłaniała opinie, poglądy, stereotypy i fantazmaty, także język dziennikarskiej i oratorskiej nowomowy tych burzliwych miesięcy. Antycypując dalsze wywody, można stwierdzić, że powieści francuskie po 9 termidora bardzo żywo przyczyniły się do stworzenia, by nie rzec petryfikacji, pewnego obrazu niedawnej przeszłości, zdeformowanego przez uprzedzenia i emocje tego gorącego okresu „wyrównywania rachunków” po Terrorze.

Perspektywa, którą nazywam tutaj zbiorową, nosi więc znamiona optyki silnie nacechowanej ideologicznie, wrogiej Rewolucji. Nie tracąc z oczu fikcyjnego, literackiego charakteru badanych utworów, można zauważyć, że powieść odwołująca się bezpośrednio do realiów i wydarzeń rewolucji staje się tygłem, w którym mieszają się cechy właściwe fikcji z różnymi elementami „dyskursu społecznego” tego okresu.

Po okresie Terroru powieść znowu wraca do łask. Dobrze uzmysłowić sobie, że w latach 1792–1794 w rozwoju powieści nastąpił poważny zastój: wydawano 14–15 nowych tytułów rocznie, co w XVIII w. było niesłychanie niskim wynikiem. Od upadku Robespierre’a (lipiec 1794), a zwłaszcza począwszy od 1795 r., notuje się coraz większą liczbę tytułów, od ok. 50 utworów oryginalnych w latach 1795–1796 do ponad 100 w 1798 r. Uderzająca jest również różnorodność tych utworów: gdy przyjrzeć się bibliografii powieści autorstwa A. Martin, V. Mylne i R. Frautschi¹³, można stwierdzić, że w latach 1795–1800 przeważają powieści zwane „sentymantalnymi”¹⁴, które jednak są przede wszystkim powieściami obyczajowymi, czasem powieściami grozy (*roman noir*)¹⁵. Nie przeceniając statystyki, można stwierdzić jednak, że ta dwubiegunowość wydaje się znacząca. Historycy literatury tego okresu różnie zapatrują się na to, który z tych gatunków lepiej określa i oddaje specyfikę epoki rewolucji.

¹³ A. Martin, V.G. Mylne, R. Frautschi, *Bibliographie du genre romanesque français, 1751–1800*, London 1977.

¹⁴ W latach 1796 i 1797 – 10 tytułów, 17 w roku 1798 i aż 32 w 1799.

¹⁵ Interesujące jest, że najwięcej powieści grozy ukazało się w 1799 r. (12 tytułów) oraz że w tym samym roku powieść „lekka” i satyryczna osiągnęła liczbę 17, a powieść erotyczna i pornograficzna – 10 tytułów.

Zapewne kuszące byłoby stwierdzenie, że gwałtowność wydarzeń, które rozegrały się we Francji w latach Terroru, najpełniej oddaje *roman noir* właśnie, czyli powieść grozy, odpowiednik popularnej już wówczas angielskiej *gothic novel*. A jednak relacje powieści grozy z rewolucją nie są takie jednoznaczne. Jak zauważyła Béatrice Didier, „powieść grozy jest zwierciadłem rewolucji na różne sposoby”¹⁶. Na poziomie tematyki powieść grozy stosuje swe własne motywy, sytuacje i postaci – mogą się one odwoływać do Rewolucji, zwłaszcza do Terroru. Béatrice Didier i Daniela Galligani przypominają jednak, że powieść grozy we Francji ma tradycję sięgającą epiki XVI i XVII w., czyli literatury, która ma swe charakterystyczne motywy i tematy (prześladowanie niewinnych ofiar, zbrodnie, więzienie, zadawanie cierpień itd.), tak więc to, co znajdujemy w powieści grozy z okresu rewolucji, niekoniecznie jest inspirowane wyłącznie realiami epoki¹⁷. Powieść ta ma oddziaływać przede wszystkim na emocje czytelników – dlatego też przykładanie schematów i pojęć stosowanych przy analizie literatury mimetycznej mija się tutaj z celem. Z drugiej strony wymiar ideologiczny powieści grozy, chociaż ma wszelkie pozory antyrewolucyjnej wymowy, nie jest tak jednoznaczny. B. Didier wyjaśnia, że straszne historie przedstawione w powieści grozy mogą równie dobrze odsyłać do nadużyć *ancien régime*’u i zyskać tym samym wymowę „rewolucyjną”. Na ogół jednak historycy literatury tego okresu przyznają, że powieść grozy odegrała ważną rolę jako gatunek, który pomógł Francuzom odreagować lęki z okresu Terroru, zapomnieć o przemocy, także w wymiarze politycznym¹⁸. Powieść grozy miała więc pomóc w swoistej „de-jakobinizacji” wyobrażeń społecznych. Béatrice Didier konkluduje tę kwestię bardzo obrazowo: powieść grozy z czasów rewolucji stanowi rodzaj „schronienia dla całego tego nocnego świata, które Słońce Rozumu próbuje zepchnąć”, a obywatel republiki „zanurza się z rozkoszą w owe mętne wody irracjonalności”¹⁹.

Inaczej przedstawia się problem w powieści obyczajowej z cechami powieści sentymentalnej; większy stopień referencjonalności sprawia, że stosunek powieściopisarzy do niedawnej, dopiero co zamkniętej przeszłości Terroru jest bardziej wyrazisty.

Wkrótce po 9 thermidora powieściopisarze francuscy zwracają się szybko ku najbliższej przeszłości. Oto wybiła godzina bilansu i nastał czas o p o w i e ś c i. Pytania, które się zapewne narzucały pisarzom, można by sformułować następująco: Co o opowiedzieć? Jak to zrobić? I w jakim celu? Do kogo skierować opowieść? W latach po 9 thermidora, po doświadczeniach Terroru i emigracji, pytania te stały się bardziej wyraziste niż na początku rewolucji.

Niezależnie od poglądów i pozycji politycznej pisarzy, po 9 thermidora ich stosunek do Terroru, który właśnie się zakończył, jest jednoznaczny: jest nim odmowa, odrzucenie, negacja. Od nowych władz wszyscy oczekują naprawienia szkód moralnych i material-

¹⁶ B. Didier, *Écrire la Révolution: 1789–1799*, Paris 1989, s. 219.

¹⁷ D. Galligani, *Forme del romanzo in Francia tra Rivoluzione e Impero*, Bologna 1990, rozdz. II i III; eadem, *Romans oubliés ou romans illisibles. Premier bilan pour la formation discursive du genre 'roman' pendant la Révolution, Robespierre & Co.*, red. N. Minerva, Bologna, 3.1990.I, s. 177; B. Didier, *La Révolution dans le roman noir* [w:] *La Révolution et ses fantasmes dans la littérature*, red. J. Heinstein, Wrocław–Paris 1992, s. 41.

¹⁸ N.-B. Robisco, *Jean-Jacques Rousseau et la Révolution française: une esthétique de la politique 1792–1799*, Paris 1998, s. 409, 431.

¹⁹ B. Didier, *Écrire la Révolution...*, s. 227.

nych, ustanowienia ładu, porządku publicznego, ukarania „potworów” odpowiedzialnych za Terror. Wszyscy też pragną „normalności”, rozumianej jako przywrócenie życia spokojnego i, by tak to określić, zwyczajnego.

Przed wszystkim trzeba zdać sobie sprawę z faktu, że powieść tych kilku lat należy do szerszego zjawiska, które wykracza poza ramy samej tylko literatury. W kontekście politycznym gwałtownych „rozrachunków” reakcji termidoriańskiej oraz klimacie moralnego konserwatyzmu Dyrektoriatu – powieść lat 1795–1800 utrwaliła „wyobrażenia społeczne” charakterystyczne, znaczące dla tego okresu. Uderzające jest to, że powieściopisarze zdają się podzielać opinie i wahania typowe dla owej „jesieni Rewolucji”. Postawą typową dla polityków tego okresu było wahanie między pragnieniem zapomnienia Terroru a chęcią utrwalenia go w pamięci, by przekazać jego obraz potomności²⁰. To wahanie odnaleźć można również w postawie autorów powieści. Na poziomie racjonalnym powrót do przeszłości pozwala pisarzom podjąć próbę refleksji nad tym, co się stało. W ich spojrzeniu maluje się często zaskoczenie (*stupeur*): „Jak to było możliwe?” – zdają się zadawać pytanie, sobie i czytelnikom, z niepokojem.

Zapewne powrót do strasznej przeszłości jest najskuteczniejszy w wymiarze emocjonalnym i wyobraźniowym. Ogólnie uważa się, że mamy tu do czynienia z pragnieniem odreagowania lęku, trwogi; przedstawienie grozy jest sposobem na to, by tę trwogę poskromić, odesłać do przeszłości. Wyobrażenia związane z przemocą, gwałtownością, determinują wybór środków wyrazu, które mają wzbudzać litość i grozę. Autorzy, jak zauważyła Huguette Krief, „grają na fascynacji czytelników wielkimi zbrodniami Terroru. Kusi ich, by poprzez środki właściwe powieści grozy przedstawić świat trwogi i okrucieństwa, który zanurzy czytelnika w świat patetyczny i barbarzyński, zanim przedstawia nastanie Dobra, czyli nowego ładu politycznego”²¹.

Nie chodzi jednak o grę fikcją dla samej gry. Powieść współczesna tych lat zdaje się łączyć autora i jego czytelnika poprzez pakt „lektury mimetycznej”, chociaż pakt ten jest tylko częściowo dotrzymany. Czytelnik jest bowiem często manipulowany. Podsuwa mu się obraz stworzony ze stereotypów, fantazmatów. „Już nie tyle chodzi o odkrycie prawdy politycznej, ile o wywołanie emocji czytelnika, o wzbudzenie »litości czułych serc«” – pisze Huguette Krief²². Czytelnik ma na nowo przeżyć lęki z niedawnej przeszłości, by się od nich uwolnić. W ten oto sposób rytuał „egzorcyzmów”, który zaprzętał umysł i opinię publiczną do końca III roku Republiki (do połowy 1796 r.) przeniknął do powieści, a problem został przyobleczonej w fikcyjne losy ofiar Terroru. Gdy tylko pojawia się scena z „życia rewolucyjnego”, autorzy natychmiast odnajdują „nowomowę” wszechobecną podczas obrad Konwencji Narodowej i w artykułach prasowych. Nie szukają niuansów i złożoności zjawisk. Przeciwnie, ulegają pokusie, by tę rzeczywistość zredukować do kilku prostych mechanizmów, by jednoznacznie zarysować wrogie sobie

²⁰ Pisała o tym Mona Ozouf, *De thermidor à brumaire : les discours de la Révolution sur elle-même* [w:] *Au siècle des Lumières*, Paris-Moscou 1970, s. 157–187. Zob. też e a d e m, *Święto rewolucyjne 1789–1799*, przeł. A. Siemek, Warszawa 2008, s. 212–239 (podrozdział pt. *Upamiętnić*).

²¹ H. Krief, *Peurs et Terreur : les lendemains de l'An II* [w:] *Les Grandes Peurs*. 2. *L'Autre*, red. M. Berthaud, *Travaux de Littérature*, XVII (2004), s. 434.

²² H. Krief, *Parole topique et Terreur sous la décennie révolutionnaire* [w:] *Locus in Fabula. La Topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime*, red. N. Ferrand, Louvain-Paris-Dudley MA 2004, s. 631.

strony polityczne, wreszcie, aby nazwać i wskazać winnych. Powieściopisarze znakomicie wyczuli, że był to czas emocji rozgrzanych do czerwoności, czas obrazów gwałtownych i makabrycznych, ponurej, złowrogiej wyobraźniowości.

Interesujące okazuje się zwłaszcza rozpatrywanie referencyjności powieści obyczajowo-sentymentalnej tych lat pod kątem ich ewentualnego uhistorycznienia (*historicisation* według Ricœura)²³. Zjawiskiem, które wydaje mi się bardzo charakterystyczne dla tego okresu po 9 thermidora, jest przesunięcie się powieści współczesnej w stronę powieści historycznej.

Konstruując poetykę powieści historycznej, Kazimierz Bartoszyński wyróżnił sześć podstawowych konwencji, które są wyznacznikami tego gatunku. Pierwszą, i nadrzędną, jest dostępność i zrozumiałość świata przedstawionego w powieści. W odróżnieniu od powieści historycznej, powieść współczesną cechuje to, że podstawową rolę grają w niej tzw. „presupozycje kulturowe”, rozumiane jako zdania spoza tekstu, które są związane ze zdaniem tekstu w sposób pozwalający czytelnikom rozumieć te pierwsze bez dodatkowych objaśnień ze strony autora²⁴. Inaczej mówiąc, w powieści współczesnej porozumienie autora z czytelnikiem dotyczy nie tylko świata przedstawionego – rozciąga się ono na sferę pozaliteracką, obejmując cały zespół wiadomości, znajomości spraw, rzeczy i ludzi – wszystko to czytelnik dzieli z autorem. Tak więc wartość referencyjna powieści współczesnej budowana jest nie tylko na podstawie tego, co jest powiedziane – także tego, co jest powszechnie znane, znajome dla autora i czytelnika, nawet jeśli nie jest nazwane. „Zrozumiałość” świata przedstawionego, o której pisze Bartoszyński, jest w takiej powieści nietrudna do osiągnięcia, nie trzeba opisów, objaśnień, przypisów.

Wydaje się, że francuska powieść obyczajowa posttermidorańska sytuuje się w bardzo wąskim przedziale pomiędzy powieścią współczesną a historyczną. Rewolucja, przedstawiana głównie w swych momentach gwałtownych i ekstremalnych, staje się światem zamkniętym, który – chociaż jeszcze wciąż jest rozedrgany wspomnieniami Francuzów – zostaje odesłany do przeszłości, zamkniętej, zakończonej. Uderzające jest, że powieściopisarze stosują dystansowanie się od doświadczeń dopiero co przeżytych, i to już od 1795 r. Ten dystans wyraża się na przykład w uwagach ogólnych skierowanych do czytelnika, także w paratekstach (przedmowach, przypisach). I tak w powieści *Dorbeuil et Céliane de Valran* z 1795 r. narrator wyraźnie chce nadać rzeczywistości przedstawionej charakter przeszły, odcinając ją od teraźniejszości. Tu i ówdzie uwagi wprowadzone przez formuły: „wiesz czytelniku”, „wiadomo, że”, wydają się najpierw tworzyć pakt „lektury mimetycznej”: „wiesz czytelniku, że wówczas słowa *podejrzany*, *maksimum*²⁵ i *rekwizycja* służyły do tego, by więzić, masakrować i ukraść własność, wszystko w świetle prawa”²⁶. Charakter wyjaśnień, którym towarzyszą jednoznaczne komentarze, budzi podejrzenie, że tekst kierowany jest do jeszcze innego czytelnika –

²³ P. Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris 1991, s. 343.

²⁴ K. Bartoszyński, *O poetyce powieści historycznej* [w:] idem, *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991, s. 65.

²⁵ Chodzi o ustawę o maksymalnych cenach wewnętrznych, najpierw na zboże i paszę, potem na wszystkie towary i płace, uchwalaną przez Konwencję etapami, od 11 do 19 września 1793 r. Ustawa ta zakładała kontrolę i rekwizycję, zniechędzona przez wszystkich została zniesiona po 9 thermidora.

²⁶ C.-B. Lebastier, *Dorbeuil et Céliane de Valran*, t. II, s. 91.

tego, dla którego „wtedy” będzie oznaczać „niegdyś”. I tak *Errata* umieszczona na końcu powieści prosi: „Dla niektórych Czytelników. Obywatel, obywatelka, proszę czytać zamiast tych słów: pan, pani, panna”²⁷. Czy ci „niektórzy czytelnicy” należą już do potomności? A może jest to zachęta skierowana do współczesnego czytelnika, by zdystansował się od przeszłości, zanim wymaże ją z pamięci?

Uhistorycznianie fikcji powieściowej staje się bardziej widoczne około roku 1800. Spotyka się pisarzy, którzy w przedmowie „wyznają”, że powieść – chociaż publikowana po Terrorze – była „w rzeczywistości” napisana w czasie jego trwania lub tuż po nim. „Ta opowieść została napisana pod koniec roku III, prawie w rok po upadku Robespierre’a” – pisze Louis de Bruno²⁸. Autor ten jest świadomy konsekwencji takiego zabiegu dla lektury proponowanej czytelnikowi: „to, co jest już tylko relacją historyczną kilku nieznanych wydarzeń, zmieszanych z faktami publicznymi, mogłoby być zostać odczytane aż do dzisiaj jako gorzka satyra na rząd”²⁹. Autor zdaje się mówić, że gdyby *Lioncel*, napisany „na gorąco” tuż po wydarzeniach Terroru, ukazał się w 1795 r., byłby odczytany jako powieść współczesna, politycznie zaangażowana. Opublikowana w roku 1800, ta sama powieść jest już tylko „relacją historyczną”. Podtytuł *Lioncela (Nouvelle historique)* nie pozostawia wątpliwości co do tego, że chodzi o uhistorycznienie przeszłości rewolucyjnej w tym utworze³⁰.

W sumie wszystkie te zabiegi miały uzmysłowić czytelnikom, że przeszłość rewolucyjna, choć niedawna, należy już do historii. Wystarczyło kilka lat, by odsunąć tę rzeczywistość polityczną i społeczną w strefę pamięci lub zapomnienia.

„W celu zagwarantowania dystansu zapewniającego obiektywność, przyjmuje się powszechnie konieczność odstępu czasowego o przynajmniej jedno pokolenie” – pisze Peter Drews. Jednak „w pewnych okolicznościach ten odstęp może być zapewne zmniejszony; zdarza się, że autor i czytelnik mają inne zdanie co do rozstrzygnięcia kwestii, czy utwory o tematyce z niedawnej przeszłości mogą już spełniać takie właśnie kryterium obiektywności”³¹. W przypadku powieści, o których tu mowa, można uchwycić ten moment, w którym przełom rzeczywistości politycznej i społecznej odsyła literaturę o tematyce „współczesnej” w strefę, w której staje się ona prawie historyczną – i to w świadomości nie potomności, a samych współczesnych.

Ani historyczne, ani do końca „współczesne”, powieści obyczajowe po 9 termidora sytuują się zatem w strefie o nieostrych granicach. Z jednej strony, nie rezygnują one całkiem z „presupozycji kulturowych”, odwołują się do zbiorowej pamięci o doświadczeniach, które i pisarze, i ich czytelnicy dopiero co przeżyli. Z drugiej strony jednak, przeszłość ta jest uznana za zakończoną, zamkniętą. Czytelnik tamtych lat ma się w owej przeszłości zanurzyć, ale nie po to, by ją zrozumieć. Ma ją poddać „egzorcyzmom” albo ją odrzucić i wymazać potem z pamięci.

²⁷ Ibidem, t. II, s. 179.

²⁸ L. de Bruno, *Avant-Propos* [w:] idem, *Lioncel*, s. I.

²⁹ Ibidem, s. I (podkreślenie moje – R.B.-F.).

³⁰ W innej powieści, *Mémoires anecdotiques* F.-D. Pernaya, spotykamy inny wymowny podtytuł: *Pour servir à l'histoire de la Révolution française*.

³¹ P. Drews, *L'Histoire dans la fiction en prose (1760–1820)*, „Neohelicon” 1991, nr 2, s. 109–110.

Francuska powieść obyczajowa z lat 1795–1800 – bibliografia (wybór)

- Bruno, Louis de, *Lioncel ou l'Émigré. Nouvelle historique*, Paris, Gaillourdet an VIII.
- Charrière, Isabelle de, *Lettres trouvées dans le porte-feuille d'émigrés*, 1793.
- [Coiffier de Moret, Simon], *Les Enfants des Vosges ou mémoires d'un vieillard alsacien*, Paris, Pougens & Hambourg & Brunswick, P.F. Fauche, 1799.
- Fiévée, Joseph, *La Dot de Suzette ou Histoire de M^{me} de Senneterre racontée par elle-même*, Paris, Maradan, an VI.
- Genlis, Stéphanie-Félicité, *Les Petits émigrés ou Correspondance de quelques enfants*, Paris, Onfroy & Berlin, Fr. de Lagrade, 1798.
- Lebastier, C.-B., *Dorbeuil et Céliane de Valran. Leurs amours et leurs malheurs pendant la tyrannie de Robespierre*, Paris, Lebastier frères jeunes, Brunet, an III.
- Pernay, François-Daniel, *Mémoires anecdotiques pour servir à l'histoire de la Révolution française*, Paris, J.J. Fuchs, an IX.
- Pigault-Lebrun, Charles-Antoine-Guillaume, *L'Enfant du carnaval*, Rome, de l'imprimerie du Saint-Père, an V.
- Rosny, Antoine-Joseph-Nicolas de, *Les Infortunes de M^r de la Galetierre pendant le Régime Décemviral*, Paris, Conort, an V.
- Rosny, Antoine-Joseph-Nicolas de, *Joseph et Caroline ou le berger de la Sologne. Mémoires d'un jeune homme, fidèlement rédigés par lui-même. Histoire véritable*, Paris, Conort, an V.
- Sénac De Meilhan, Gabriel, *L'Émigré*, Brunswick, P.F. Fauche et compagnie, 1797; M. Delon éd., Paris, Gallimard, 2004.
- Vernes, François, *Le voyageur sentimental en France sous Robespierre*, Genève, J.J. Paschoud & Paris, Maradan, an VII.

Retenir ou oublier ? Les dilemmes du roman de mœurs en France après le 9 thermidor

Après une période de stagnation pendant la Terreur, le roman français retrouve la vigueur qui y était propre tout au long du XVIII^e siècle. De toute la production romanesque, riche et variée, des années 1795–1800, nous avons choisi les romans de mœurs qui renvoient plus ou moins explicitement à la réalité révolutionnaire. Nous y avons observé plusieurs traits typiques du rapport entre la fiction romanesque et l'Histoire : la tendance au témoignage, individuel et collectif, l'empreinte du « discours social » (M. Angenot) et des « imaginaires sociaux » (B. Baczko) de l'époque, l'« historicisation » du récit (P. Ricœur). Nous avons pu constater que les romanciers de ces cinq dernières années du siècle s'étaient montrés écartelés entre le désir de retenir et celui d'oublier le passé tout récent (surtout, la Terreur) : leurs perplexités face à ce dilemme impriment à leurs récits ce caractère unique de forme indécise, partagée entre le contemporain et l'historique, prometteuse des romans à venir.

ELŻBIETA CHRZANOWSKA-KLUCZEWSKA

Instytut Filologii Angielskiej, Uniwersytet Jagielloński

SZTUKA STRATEGII W DYSKURSIE W ŚWIETLE ROZWOJU TEORII GIER

1. KRÓTKI ZARYS TEORII GIER¹

Naukowe rozważania dotyczące teorii gier i jej zastosowania do badań nad językiem naturalnym otwiera klasyczna już pozycja holenderskiego historyka i filozofa kultury Johana Huizingi *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* ([1938] 1967). Huizinga widzi w grach i zabawach społecznych konieczny element rozwoju cywilizacyjnego człowieka, podkreślając dwa szczególnie ważne ich aspekty: ludyczny – niosący ze sobą radość ucieczki od rzeczywistości w świat odrębny, tymczasowy, oraz „bitewny”, a więc wymiar współzawodnictwa i konfliktu. W jego rozważaniach opis gier typowo językowych ograniczony został do pewnych figur stylistycznych (metafora-personifikacja, alegoria), kalamburów i „igraszek etymologicznych”, a więc do gier słownych odbywających się na mikrotekstowym poziomie frazy, a co najwyżej zdania. Z dłuższych form językowych jako typowo ludyczne wymienia Huizinga poezję liryczną, mity, turnieje zagadek, dysputy religijne i filozoficzne oraz dramat jako gatunek nadrzędny (reprezentowany typowo przez komedię).

Jednak dopiero *Dociekania filozoficzne* Ludwiga Wittgensteina ([1953] 2000) znaczą właściwe wkroczenie terminu *gra językowa* do rozważań nad ogólną naturą języka ludzkiego². W przeciwieństwie do dzieła Huizingi, w którym gry są zawsze wyjątkowe i usytuowane w przestrzeni autonomicznej, w pragmatycznie zorientowanych rozważaniach Wittgensteina gry uzyskują status operacji wszechobecnych w języku naturalnym, stając się pomostem pomiędzy językiem a rzeczywistością. „‘Grą językową’ nazywać też

¹ Por. Chrzanowska-Kluczevska (2013, w druku), gdzie zamieszczam podobny skrótowy zarys historyczny jako wstęp do rozważań na temat filozoficznych podstaw teorii gier.

² Początki koncepcji *gry językowej* u Wittgensteina sięgają czasów *Niebieskiego i brązowego zeszytu* (pisanego w latach 1933–1936, por. Wittgenstein [1958] 1998), które autor traktował jako wstępne szkice do swego późniejszego dzieła *Philosophische Untersuchungen*.

będę całość złożoną z języka i z czynności, w które jest on wpleciony” – mówi Wittgenstein (2000: 12). Z funkcjonalnego punktu widzenia Wittgensteinowskie gry językowe działają nie tylko na tekstowym mikropoziomie zdania („rozkazywanie”, „proszenie”, „dziękowanie”, „przeklinanie”), lecz również na poziomie tekstowych makrostruktur, o czym świadczy dobitnie lista przykładów (ibidem: 21), jak choćby „modlenie się”, „opisywanie przedmiotu”, „zdawanie sprawy z zajścia”, „wysuwanie hipotez i ich sprawdzanie”, „wymyślanie historyjki”, „odgrywanie czegoś jak w teatrze”, „opowiadanie”, „opowiadanie dowcipu”, a nawet „przekładanie z jednego języka na inny”. W sposób naturalny teorię gier językowych Wittgensteina rozwinęli następnie, pod hasłem *teorii aktów mowy*, brytyjski filozof John L. Austin (1962) oraz amerykański filozof John R. Searle (1969), stosując ją w szczególności do użycia zdań w kontekście społecznym (*mikroakty mowy*). Stopniowy rozwój pragmatyki językoznawczej pozwolił na ekstrapolację aktów na struktury tekstowe, tworzące tzw. *makroakty mowy* (występujące często pod postacią łańcuchów mikroaktów). To właśnie ten drugi etap rozwoju pojęcia *gra językowa* staje się interesujący dla badań tekstu i dyskursu.

Czas II wojny światowej to okres intensywnych badań nad koncepcją *gry* w obrębie nauk ścisłych, których zwieńczeniem stała się klasyczna pozycja autorstwa matematyka Johna von Neumanna i ekonomisty Oscara Morgensterna *Theory of Games and Economic Behavior* ([1944] 1947). Od niej rozpoczyna się niezwykle intensywny okres aplikacji matematycznej teorii gier do ekonomii, który trwa nieprzerwanie do dzisiaj. Kamieniem milowym w tym rozwoju stają się wkrótce badania datujące się na wczesne lata 50., przeprowadzone przez matematyka Johna Nasha (późniejszego laureata pierwszej Nagrody Nobla z zastosowania teorii gier w ekonomii, przyznanej mu w 1994 r.). Jego fascynujący życiorys opisała Sylvia Nasar w książce *A Beautiful Mind* (1998), znanej odbiorcy polskiemu głównie w filmowej wersji *Piękny umysł*. Pojęcie „równowagi Nasha” używane jest niezmiennie do badania struktury wielu gier, szczególnie symultanicznych, o większej liczbie graczy i strategii. Kolejnym klasykiem w rozwoju tej teorii stała się wydana w 1958 r. pozycja *Gry i decyzje* R. Duncana Luce i Howarda Raiffy (1964), wykazująca przynależność teorii gier do struktury nadrzędnej, zwanej *teorią decyzji* (a więc części składowej teorii racjonalnego zachowania) oraz podkreślająca wagę pojęcia *strategii*, obecnego jako kluczowe narzędzie metodologiczne od czasu von Neumanna. Avinash Dixit i Barry Nalebuff to z kolei autorzy najbardziej chyba poczytnej pozycji przybliżającej rolę strategii w działaniach ekonomicznych, *Thinking Strategically* (1991), adresowanej również do czytelnika, który nie posiada głębszych podstaw matematycznych. Kontynuacją popularyzacji teorii gier jest też ich kolejna książka *The Art of Strategy: A Game Theorist's Guide to Success in Business and Life* (2010), która – choć skierowana głównie do ekonomistów – powinna wzbudzić także zainteresowanie lingwistów i uświadomić im, że koncepcja *strategii*, bardzo zdywersyfikowana, to kategoria integracyjna, która śmiało może stać się pomostem pomiędzy naukami ścisłymi a społecznymi (a właśnie do tych drugich coraz częściej zalicza się językoznawstwo)³.

³ Dixit i Nalebuff (2010: 443–446) podają bardzo przydatny przegląd najbardziej znanych pozycji bibliograficznych z dziedziny teorii gier. Nieco inna lista zalecanych lektur znajduje się w książce M. Maławskiego, A. Wieczorka i H. Sosnowskiej pt. *Konkurencja i kooperacja. Teoria gier w ekonomii i naukach społecznych* (2004: 198–199).

Powracając do rozwoju teorii gier na polu humanistyki, nie sposób nie odwołać się do ważnego studium socjologicznego autorstwa Rogera Caillois, rozwijającego twórczo pomysły Huizingi, pod tytułem *Gry i ludzie* ([1958] 1997), które wprowadziło często stosowany podział gier i zabaw społecznych na: 1) *gry typu agon* – oparte na rywalizacji pomiędzy graczami, gdzie prototypem są szachy, wywodzące się z obserwacji dwu armii na polu bitewnym; 2) *gry aleatoryczne* (*Glücksspiele*) – odwołujące się do czynników losowych, pozostających poza kontrolą graczy, z kośćmi czy ruletką jako prototypem; 3) *gry mimetyczne* – oparte na naśladownictwie (do nich należą przedstawienia teatralne, bale maskowe czy taniec⁴); wreszcie 4) *zabawy typu ilinx*, których cechą charakterystyczną jest szukanie mocnych wrażeń, często z domieszką szaleństwa (np. orgiastyczne rytuały, nieskrępowany taniec, sporty ekstremalne).

Istotne dla naświetlenia psychologicznego wymiaru interpersonalnych zachowań społecznych stało się opracowanie amerykańskiego psychologa i psychoterapeuty Erica Berne'a *W co grają ludzie* ([1964] 2000), w ramach tzw. analizy transakcyjnej. Obecnie psychologiczny wymiar zachowania „growego”, choć niełatwo poddający się obiektywnemu opisowi, jest stopniowo włączany do ekonomicznej teorii gier, w której od dawna zauważano już wpływ elementu subiektywnego na podejmowanie decyzji. Świadczy o tym nowe podejście do ekonomii oparte na *grach behawioralnych*, zwane ekonomią behawioralną, czy też dziedziny badań takie jak neuroekonomia lub emocjonika, w których bada się emocjonalne reakcje osób, związane np. z poczuciem złości lub strachu, i ich wpływ na proces podejmowania decyzji (por. Dixit i Nalebuff 2010: 53–54).

Wreszcie matematyczna teoria gier, w mariażu z Wittgensteinowską koncepcją wszechobecną gry językowej, stała się podstawą dla tzw. *game-theoretical semantics* (GTS), czyli *semantyki teoriogrowej*, stworzonej i rozwijanej nieprzerwanie od schyłku lat 60. ubiegłego wieku przez fińskiego logika i filozofa języka Jaakko Hintikka i jego szkołę. Podstawowe są tu następujące studia, prowadzone z punktu widzenia semantyki formalnej: *Logic, Language-Games and Information*, autorstwa samego Hintikka (1973), oraz dwa obszernie wykłady na temat GTS autorstwa Hintikka i Jacka Kulasa, pt. *The Game of Language: Studies in Game-Theoretical Semantics and Its Applications* (1983) oraz *Anaphora and Definite Descriptions. Two Applications of Game-Theoretical Semantics* (1985). W tym modelu gry odbywają się na poziomie zdania, a nagrodą jest ustalenie jego prawdziwości lub fałszu. Są to typowe gry 2-osobowe o zumie zerowej, gdzie gracz nr 1 (weryfikator) staje naprzeciw rywala, czyli Natury (gracz nr 2) i zadaje jej pytania, pomagające w ustaleniu wartości prawdziwościowej zdania. GTS jest semantyką teorio-modelową, aksjomatycznie opartą na koncepcji *światów możliwych* zaczerpniętej z logiki modalnej, oraz teorio-prawdziwościową, w stylu Alfreda Tarskiego czy Donalda Davidsona⁵. W swej zasadniczej postaci semantyka teoriogrowa zajmuje się grami na poziomie funkcjonalnym zdania, podobnie jak w zrębie koncepcji Wittgensteina czy podstawowej wersji teorii aktów mowy. Jednak już w 1983 r., w książce *Dialogue Games. An Approach to Discourse Analysis*, Lauri Carlson rozszerzył pojęcie gry na tekst/dyskurs, słusznie wycofując się z wymogu poszukiwania wartości prawdziwościowej, jako cechy

⁴ Huizinga (1967: 234) uznaje taniec za „najczystsza i najdoskonalszą formę ludyczną”.

⁵ Więcej na ten temat piszę w swej monografii *Language-Games: Pro and Against* (Chrzanowska-Kluczevska 2004).

przynależnej w zasadzie tylko zdaniom twierdzącym. Carlson poddał analizie nie tylko język mówiony (typowo: konwersacje, z udziałem dwu lub więcej osób), ale również teksty pisane, którym pragnął narzucić formę dialogową⁶. W 1990 r. Hintikka, w metodologicznie ważnym artykule *Paradigms for language theory*, przeciwstawia koncepcję semantyczno-pragmatyczną GTS modelowi generatywnemu Noama Chomsky'ego, argumentując za większą przydatnością swojego systemu do całościowego opisu tekstów/dyskursów, a więc do największych jednostek językowych, w których w pełni ukazuje się kreatywna moc języka ludzkiego.

2. POJĘCIE STRATEGII

Strategia, główny obiekt niniejszej analizy w odniesieniu do tekstu, stanowi jeden z podstawowych terminów matematycznej teorii gier. Najczęściej pisze się o *strategii optymalnej*, czyli zbiorze najbezpieczniejszych ruchów prowadzących graczy do takiej wypłaty (ang. *payoff*, to jest wygranej lub przegranej), jaka wydaje się najmniej ryzykowna wobec konkretnych posunięć strategicznych współgraczy. W klasycznych grach 2-osobowych o sumie zerowej zysk jednego z graczy równa się stracie drugiego, a gra jest grą zamkniętą (o skończonej liczbie ruchów). Można rzec, że w takim wypadku tylko zwycięzca posiada strategię wygrywającą.

Hintikka i Kulas (1985: 4) podają rozszerzoną definicję strategii, również dla gier wieloosobowych (por. również definicję strategii w Watson 2011: 37): „Strategia to reguła mówiąca graczowi, jak postępować (jakiego ruchu dokonać) w każdej możliwej sytuacji, która może zdarzyć się w czasie trwania gry”⁷. Mówiąc krótko, strategia to sekwencja posunięć optymalnych dla każdego gracza w każdym punkcie gry. Inna będzie więc strategia dla gier o ruchach sekwencyjnych, takich jak szachy, gdzie gracze dokonują posunięć naprzemiennie, starając się przewidzieć kolejne ruchy przeciwnika, inna natomiast dla gier rozgrywanych równolegle (symultanicznie), gdy gracze nie zawsze mogą komunikować się ze sobą i nie znają wszystkich posunięć rywala. Najciekawszym psychologicznie przykładem jest tu tzw. *dylemat więźnia*, czyli gra oskarżonego o przestępstwo, którego współnik przesłuchiwany jest oddzielnie, a obaj nakłanianiani są do złożenia obciążających siebie nawzajem zeznań. Pomimo faktu, że optymalnym zachowaniem byłoby nieprzyznawanie się do winy przez obu oskarżonych, często dochodzi do sytuacji, gdy każdy z nich, w oczekiwaniu na indywidualną nagrodę (umorzenie kary), składa zeznania niekorzystne zarówno dla współnika, jak i dla siebie samego. Literacki przykład takiej gry równoległej niekooperacyjnej, opisaną pierwotnie przez matematyka Alberta Williama Tuckera, to powieść Trumana Capote’a *Z zimną krwią*, cytowana przez Dixita i Nalebuffa jako dobrze znana, również w ekranizacji, czytelnikowi amerykańskiemu.

⁶ Polemizuję z tym pomysłem, szczególnie w odniesieniu do tekstów literackich (Chrzanowska-Kluczevska 2004).

⁷ Jeśli nie podano inaczej, cytaty przełożyła E. Chrzanowska-Kluczevska. Dla gier bardziej skomplikowanych, jak choćby szachy, w których na samym starcie istnieje już 400 (20 x 20) możliwych ścieżek (podgier), określenie strategii musi opierać się na kalkulacji dokonanej przy użyciu komputera, w grach biznesowych natomiast zatrudnia się czasem konsultantów do opracowania całej, nierzadko bardzo skomplikowanej, gamy posunięć strategicznych (por. Dixit i Nalebuff 2010).

Hintikka (1990) podkreśla, iż *reguły strategiczne* zasadniczo różnią się od *reguł definicyjnych gry*, które każdy gracz musi opanować, zanim do niej przystąpi, i których powinien bezwarunkowo przestrzegać. Strategia to zbiór *reguł nadrzędnych, superstruktura gry*, która mówi, jak grać skutecznie i osiągnąć zamierzony wynik. Widzenie strategiczne to widzenie gry z perspektywy wyższej niż gra poszczególnych graczy, a więc z perspektywy ptaka (*bird's eye view*), jeśli nie samego Boga (*God's eye view*). W obrębie GTS reguły strategiczne oznaczają konieczność odwołania się do logiki wyższego rzędu (zakładając, że opis języka naturalnego powinien w zasadzie poddać się formalizacji za pomocą rachunku pierwszego rzędu, czyli rachunku predykatów z kwantyfikatorami ogólnym i szczegółowym). Hintikka nazywa też strategię *kwantyfikacją na regulach* lub *funkcją funkcji*. Jak twierdzą Dixit i Nalebuff (2010: 55), z praktycznego punktu widzenia najlepszą formą uczenia się myślenia strategicznego pozostaje kilkakrotna obserwacja całej gry, a nie bycie tylko jednym z jej uczestników.

Oczywiście, w zależności od typu gry, różne będą też przyjęte przez graczy strategie. I tak na przykład strategia nieobecna jest zasadniczo w grach aleatorycznych, których cechą podstawową jest nieprzewidywalność i gdzie rachunek prawdopodobieństwa pomaga w oszacowaniu szans na wygraną. Istnieją jednak gry takie jak tryktrak (ang. *backgammon*), który jest ciekawym połączeniem gry losowej (rzut kostką) z grą strategiczną przypominającą warcaby, a więc gdzie rachunek prawdopodobieństwa łączy się z kalkulacją strategiczną dla właściwego w danym momencie ruchu.

Najjaśniej chyba określony cel mają strategie w grach agonalnych, gdzie gracze lub ich grupy rywalizują ze sobą o wygraną (niekoniecznie materialną). W przywołanym powyżej opisie podstawowych gier w GTS mamy właśnie do czynienia z grą współzawodnictwa, dość abstrakcyjnie pomyślanego, gdzie tzw. gracz nr 1=ja=obrońca=weryfikator zadaje pytania graczowi nr 2, którym jest wszechwiedząca Natura=oponent=falsyfikator, udzielający odpowiedzi „tak/nie”. Gracz nr 1 wygrywa, gdy weryfikacja zdania doprowadzi do wyniku „prawda”, natomiast Natura zwycięża w wypadku wyniku „fałsz”. Natura jest tu graczem niekooperującym, a nawet złośliwym. Poszczególne etapy gry (ruchy) polegają na znalezieniu wartości dla zmiennych (ustalenie referencji, np. anaforycznej, interpretacja wyrażen modalnych oparta na aparacie możliwych światów, znalezienie wartości dla zmiennych wiązanych przez kwantyfikatory itp.). Ta forma strategii jest nieinteresująca z punktu widzenia badań tekstologicznych, jako dziedziny zajmującej się sekwencjami zdań i niezainteresowanej wartościowaniem logicznym. Warto jednak podkreślić, że semantyczne gry Hintikki są z założenia grami dialogowymi, co okazało się ważne dla dalszego rozwoju jego teorii.

Carlson (1983), w swej teorii *gier dyskursywnych*, interesującej dla tekstologii, przyjmuje *schemat dialogu* dla każdej takiej gry, tym samym wpisując się w tę tradycję myślenia filozoficznego, którą reprezentują Hans-Georg Gadamer ([1960] 1993), Maurice Merleau-Ponty ([1969] 1976) czy Jürgen Habermas ([1985] 2000), wielcy zwolennicy kształtowania rzeczywistości artystycznej i społecznej poprzez konwersację. Gry dyskursywne rozszerzone zostają do gier *n-osobowych* (a więc *n* uczestników w konwersacji lub *n* autorów/narratorów/postaci w tekście pisanym). Carlson dzieli wszystkie ruchy w takiej grze na trzy klasy: 1) ruch inicjujący, 2) ruch kontynuujący (przynależny do tego samego gracza), wreszcie 3) ruch przeciwny (kontrruch, odpowiedź, reakcja), wyko-

nany przez innego gracza. Te trzy klasy ruchów w różnych sekwencjach i kombinacjach powinny w zasadzie wystarczyć do opisu każdego typu tekstu/dyskursu⁸. Trudno jednak byłoby przedstawić każdy tekst (np. deskryptywny czy też dłuższą narrację) w terminach Carlsonowskich, bowiem schemat pytanie–odpowiedź zakłada tu niepotrzebną komplikację w doszukiwaniu się ukrytego dialogu w tekstach, które nie mają wewnętrznej struktury dialogicznej (dla uproszczenia nie bierzemy tu pod uwagę interpretatora, jako uczestnika w pragmatycznej grze interpretacji)⁹.

Na tym etapie naszych rozważań warto uświadomić sobie, że gry dialogowe mają różną naturę. Mogą więc zakładać spór i współzawodnictwo (*agon*), co widoczne będzie w takich gatunkach mowy, jak na przykład: debata polityczna, dysputa akademicka, kłótnia, czy też w gatunkach pisma takich jak polemika, artykuł argumentacyjny itp. Mogą jednak z równym powodzeniem opierać się na *kooperacji*. Co ciekawe, kooperację wspomina Huizinga przy okazji omawiania gier zespołowych, jednak zabrakło dla niej miejsca w typologii Caillois. Kooperacja jest jednak ważnym wymiarem gier językowych w teorii Wittgensteina oraz w rozważaniach trójki wspomnianych powyżej filozofów. Kooperacja w grach dialogowych czy dyskursywnych widoczna jest szczególnie dobrze w *negocjacjach*, których celem jest ostateczne dojście do porozumienia i osiągnięcie kompromisu. Partnerzy w takich grach mogą tworzyć tzw. *koalicje*, a więc grupy kolaborujące ze sobą. Mamy tu więc do czynienia ze skomplikowanymi grami wieloosobowymi o sumie niezerowej.

I tu tekstologia, choć od lat posługująca się bardzo ogólnym terminem *strategii* w odniesieniu do opisu tekstów i dyskursów (por. Awdiejew 1991; Duszak 1998; Wyrwas i Sujkowska-Sobisz 2005), może czerpać również z trendów rozwojowych teorii gier i jej zastosowań do ekonomii i nauk społecznych w ostatnich dwu dekadach. Piszą o tym interesująco Dixit i Nalebuff, którzy zwracają uwagę na fakt, iż do lat 90. ubiegłego wieku dominował trend związany ze współzawodnictwem skoncentrowanym na własnej osobie gracza i partykularnym interesie, a ówczesna definicja strategii brzmiała: „Myślenie strategiczne to sztuka przechytrzenia przeciwnika, przy świadomości, że przeciwnik będzie starał się zrobić to samo z nami” (Dixit i Nalebuff 2010: x). W kolejnych latach uświadomiono sobie jednak, że *dobra strategia* powinna być *połączeniem kooperacji i współzawodnictwa*, co w języku angielskim Adam Brandenburger i Barry Nalebuff (1996) ochrzczili zgrabną kontaminacją *co-opetition* (*co-operation* + *competition*)¹⁰. W tym odmienionym spojrzeniu na zachowania ludzkie potrzebna jest także nowa definicja strategii:

[Strategia] to także sztuka odnajdywania sposobów na współpracę, nawet jeśli innymi [graczami] kieruje interes własny, a nie uczynność. [...] To sztuka interpretacji i odkrywania informacji. To sztuka stawiania się w położeniu innych [„wchodzenia w ich buty”], aby przewidzieć i mieć wpływ na ich postępowanie (ibidem: x).

⁸ Za *dyskurs* uznaję *tekst* w użyciu, osadzony w szeroko pojętym *kontekście zewnętrznym* (por. Chrzanowska-Kluczevska 2010, na temat różnicy pomiędzy *kontekstem wewnętrznym* i *zewnętrznym*), z włączeniem dialogu między autorem a odbiorcą, czyli *interpretacji*. Takie rozumienie dyskursu jako dynamicznego procesu o charakterze dialogu przyjęło się w tradycji anglosaskiej ostatniej dekady (np. Stockwell 2002).

⁹ Por. polemikę z pomysłem Carlsona, szczególnie w odniesieniu do analizy tekstów literackich w Chrzanowska-Kluczevska (2004).

¹⁰ Trudno znaleźć dobre tłumaczenie tego terminu na język polski: *kooperacja-konflikt/konfliktowa kooperacja*?

Oczywiście, powyższa definicja robocza może być zastosowana do wielu dziedzin ludzkiej aktywności, nie bez powodu więc, obok zachowań biznesowych i marketingowych, autorzy przywołują przykłady strategii politycznych (wygranie wyborów, wprowadzanie reform), strategii legislacyjnych, rodzicielskich strategii wychowawczych, strategii przeżycia (*survival*) itp.

Widać więc, że matematyczna teoria gier, oparta na początkowej idealizacji gry 2-osobowej o sumie zerowej (zwycięzca kontra przegrany) i o pełnej informacji (gracze pamiętają wszystkie ruchy, swoje i partnera, oraz są w pełni świadomi swoich strategii), została zaadaptowana do opisu zachowania ludzkiego, które często jest irracjonalne, a więc nieprzewidywalne, oraz oparte na czynnikach psychologicznych i aspektach socjologicznych (np. uprzedzenia, stereotypy). Podstawowa lekcja teorii gier, obojętne, czy w dziedzinie biznesu, polityki, sportu lub interakcji społecznych, brzmi obecnie: *Postaw się w położeniu współgracza/współgraczy*.

Co ważne, czasem dobra strategia wymaga przegranej na pewnym etapie gry, istnieją też gry ze strategią przegrany – przegrany (np. pojedynek z dwiema ofiarami) lub też zwycięzca – zwycięzca¹¹. Tzw. *randomizacja*, czyli zmiana własnej strategii w trakcie trwania gry, przyczynia się z kolei do zwiększenia stopnia nieprzewidywalności samej gry. Myślenie strategiczne powinno wziąć także pod uwagę zachowanie emocjonalne współgracza/y, nawet tak pozytywne jak altruizm i chęć poświęcenia się, a nie tylko skrajny indywidualizm i egoizm. Inne emocje, na które zwracają uwagę Dixit i Nalebuff (2010: 28–29), to duma, złośliwość i wszechobecna zazdrość, jak również zamiłowanie do ryzyka, widoczne w tzw. *strategiach radykalnych*, podejmowanych często przez młodych lub nowych w danej grze graczy. Temat typologii strategii jest niewątpliwie fascynujący. Warto więc zastanowić się, do jakiego stopnia opisane pokrótce zachowania strategiczne w wielu sferach życia społecznego znajdują swoje odbicie w grach dyskursywnych.

3. STRATEGIE W DISKURSIE

Jako pierwszy przykład posłużymy nam fragment z powieści Lewisa Carrolla ([1871] 1972) *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Nie bez powodu wybieram tę właśnie pozycję, ponieważ stanowi ona nie tylko znakomity przykład opisu marzeń sennych dziecka, a więc dyskursu onirycznego, ale przede wszystkim w samej swej strukturze narracji oparta jest na grze w szachy. *Dramatis personae* to Białe oraz Czerwone Figury i Pionki, a cała akcja i jej fizyczny, wewnętrzny kontekst (krajobraz) imitują partię szachów rozgrywaną przez bohaterkę i inne postacie. Poniższy fragment opowieści, obfitujący w komiczne dialogi, dostarczy nam przykładu gry 2-sobowej sekwencyjnej w wykonaniu Alicji i jajopodobnego osobnika zwanego Humpty Dumpty, znanego angielskim dzieciom z klasycznego wierszyka z kolekcji *Mother-Goose Rhymes*¹².

¹¹ Przykładem takiej gry w *Przygodach Alicji w krainie czarów* (Carroll [1871] 1972) jest tzw. *Caucus Race*, przetłumaczony przez M. Słomczyńskiego jako *Wyścig kumotrów*, gdzie zwierzęta biorą udział w chaotycznym wyścigu bez jasno określonych reguł i gdzie wszyscy na końcu otrzymują nagrody.

¹² Moje komentarze do tekstu znajdują się w nawiasach kwadratowych.

– A jak zupełnie przypomina jajko! – powiedziała [Alicja sama do siebie] głośno, przystanąwszy z wyciągniętymi rękami, gotowa do pochwycenia go, gdyż spodziewała się, że lada chwila spadnie.

– To *bardzo* irytujące – powiedział po długim milczeniu Humpty Dumpty, odwracając wzrok od Alicji – być nazwanym jajkiem... *bardzo!*

– Powiedziałam, że *przypomina* pan jajko, proszę pana – wyjaśniła uprzejmie Alicja. – A niektóre jajka są bardzo ładne, wie pan – dodała, mając nadzieję, że uda jej się przemienić poprzednią uwagę w coś w rodzaju komplementu [Narrator, poprzez swój komentarz do tego ruchu w grze, wskazuje, iż A., jako dobrze wychowana dziewczynka, podejmuje próbę kooperacji, kierując się tym, co współczesna pragmatyka nazywa Zasadą Grzeczności, za Geoffreyem Leechem (1983), który rozwinął pierwotny pomysł Robin Lakoff].

– Niektórzy ludzie – powiedział Humpty Dumpty, odwracając od niej wzrok tak jak poprzednio – nie mają więcej rozsądku niż nowo narodzone dzieci! [H.D. odmawia współpracy, kierowany emocjami takimi jak zarozumiałość, i okazuje pewne lekceważenie dla A.].

Alicja nie wiedziała, co na to odpowiedzieć. Nie była to w żadnym wypadku rozmowa, pomyślała, gdyż nie odezwał się ani razu do niej; w rzeczywistości ta ostatnia jego uwaga była najwyraźniej skierowana do drzewa... [A. powątpiewa w zachowanie reguł definicyjnych konwersacji, które wymagają odpowiedniego zachowania paralingwistycznego, jak np. skierowania wzroku na rozmówcę, jako części *strategii pozawerbalnej*]. Stała więc nadal i półgłosem powtórzyła:

Humpty Dumpty na murze siadł

I Humpty Dumpty z muru spadł.

A nie sprawią wszystkie Króla konie ni żołnierze,

Że w jedną Humpty Dumpty całość się znów zbierze.

– Ostatnie linijki tego utworu są zdecydowanie za długie – dodała niemal na głos, zapominając, że Humpty Dumpty może ją usłyszeć [A. pozwala sobie nagle na komentarz metatekstowy, który nie jest adresowany do rozmówcy, ale do niej samej – jest to ruch w zupełnie innej grze, *de facto* autora/tekstu z czytelnikiem, por. Chrzanowska-Kluczevska 2004 na temat gier metatekstowych].

– Nie stój tak, gawędząc sama z sobą – powiedział Humpty Dumpty, spoglądając na nią po raz pierwszy – ale powiedz mi, jak ci na imię i jaką masz do mnie sprawę [niespodziewanie H.D. powraca do podstawowej gry dialogowej z A. i robi krok w stronę kooperacji].

– Na imię mam Alicja, ale...

– Jest to dostatecznie głupie imię! – przerwał niecierpliwie Humpty Dumpty. – Cóż ono oznacza? [H.D. dokonuje naglej zmiany strategii. Gwałcąc podwójnie Zasadę Grzeczności: przerywając A. i używając niestosownego epitetu dotyczącego jej imienia. Strategia kooperacji ustępuje strategii konfliktu¹³].

– Czy imię musi coś oznaczać? – zapytała Alicja z powątpiewaniem. [A. odrzuca strategię agnityczną na rzecz strategii współzawodniczącej].

– Oczywiście, że musi – powiedział Humpty Dumpty i roześmiał się krótko. – *Moje* imię podkreśla mój kształt... a jest to bardzo piękny kształt. Mając takie imię, jak ty masz, można posiadać niemal każdy kształt [H.D. kontynuuje strategię konfliktu, podkreślającą samozadowolenie oraz lekceważenie rozmówcy].

– Czemu pan siedzi tu tak samotnie? – powiedziała Alicja, nie odważywszy się zaprzeczyć mu [A. unika strategii agonicznej i nadal stara się kooperować, zmieniając temat rozmowy].

– Czemu? Ponieważ nikt mi nie towarzyszy! – zawołał Humpty Dumpty. – Czy myślisz, że nie znałem odpowiedzi na tę zagadkę? Zadaj mi inną [H.D. znów zmienia swą strategię, zaskakując A. Jednocześnie uświadamia jej, że grają teraz w nową grę odgadywania zagadek].

¹³ Używam tu pewnego skrótu myślowego: w rzeczywistości powinno się bowiem powiedzieć „strategia w grze kooperacji/konfliktu”. Ponieważ możliwe jest jednak scharakteryzowanie gry poprzez jej strategię, stosuję dla uproszczenia nieformalne określenia *strategia kooperacji/konfliktu*.

– Czy nie sądzi pan, że byłby pan bezpieczniejszy na ziemi? – ciągnęła Alicja, nie pragnąc wcale zadawać mu następnej zagadki, lecz z dobrego serca, zaniepokojona o los tego dziwnego stworzenia. – Ten mur jest tak *bardzo* wąski! [A., niezrażona obcesowym zachowaniem H.D., nadal kieruje się Zasadą Grzeczności, a nawet współczucia].

– Jakże ogromnie łatwe zagadki zadajesz! – warknął Humpty Dumpty [potwierdzając kontynuację gry w zagadki i dając upust swej irytacji]. – Oczywiście, że tak nie sądzę! [...] *Gdybym spadł* – ciągnął – [...] *Król przyrzekł mi.... Swymi własnymi ustami... że... że...*

– Że wyśle wszystkie swe konie i wszystkich żołnierzy – przerwała nieco nierozsądnie Alicja [A. podaje odpowiedź, znaną jej z wierszyka, czego nie podejrzewał H.D.].

– O, przysięgam, że to przechodzi wszelkie oczekiwania! – zawołał Humpty Dumpty, wybuchając nagle wściekłością. – Podśluchiwałaś pod drzwiami... i spoza drzew... i w kominach... inaczej nie mogłabyś tego wiedzieć! [H.D. ulega ostatecznie negatywnym emocjom, znanym wielu graczom, gdy ich rywal wygrywa dany ruch w grze. Nie spodziewał się, by A. znała odpowiedź na jego zagadkę, ponieważ jest on tylko fikcyjną postacią zanurzoną w narrację znanego A. wierszyka, A. natomiast porusza się pomiędzy światem rzeczywistym a światem snu, w którym odbywa się dialog. Ponadto H.D. oskarża A. o złamanie reguł gry, czyli podsłuchiwanie].

– Oczywiście, że nie podsłuchiwałaś! – powiedziała Alicja jak najłagodniej. – Znajduje się to w *książce* [Pomimo nasilającej się ze strony rozmówcy agresji, A. stara się załagodzić konflikt i nadal kooperuje, podając wyjaśnienie].

– Ach tak! Mogli napisać coś takiego w *książce* – powiedział Humpty Dumpty spokojniejszym tonem. – W tej, którą nazywają Historią Anglii [H.D. zmienia strategię na ugodową, choć oczywiście źle identyfikuje źródło wiedzy A.]. [...]

– Tak, wszystkie swe konie i wszystkich żołnierzy – ciągnął Humpty Dumpty. – Podnieśliby mnie *oni* w jednej chwili, to jasne! Ale nasza konwersacja posuwa się zbyt szybko, cofnijmy się do przedostatniej twojej uwagi [H.D. komentuje metatekstowo grę ich dialogu, próbując wykonać tzw. ruch wsteczny].

– Obawiam się, że nie mogę jej sobie przypomnieć – powiedziała Alicja jak najuprzejmiej [A. odmawia takiego posunięcia, stosując nadal strategię uprzejmości].

– W takim razie możemy zacząć od początku – powiedział Humpty Dumpty – i teraz jest moja kolej, żeby wybrać przedmiot [H.D. proponuje powrót do początku gry, zmieniając jednocześnie jej charakter i usiłując wykonać pierwszy ruch].

(„Mówi o tym zupełnie, jakby to była gra!” – pomyślała Alicja) [Poprzez uwagę wszechwiedzącego narratora, który ma dostęp do myśli A., dowiadujemy się, że dziewczynka dopiero teraz w pełni uświadamia sobie, iż H.D. cały czas gra z nią w różne gry podczas tej chwilami absurdałnej konwersacji] (Carroll 1972: 82–85).

Reasumując, w powyższej grze dialogowej obydwójce gracze posługują się odmiennymi strategiami. Humpty Dumpty pożąda gry typu *agon*, zależy mu bowiem na współzawodnictwie obliczonym na własną wygraną. Alicja jednak nie wykazuje chęci rywalizacji i bardzo konsekwentnie stosuje model współpracy, starając kierować się Zasadą Grzeczności, jedną z podstawowych części składowych strategii kooperacji. Ponieważ Humpty Dumpty trafia na niezakładaną przez siebie strategię ze strony rozmówczyni, chwilami jej ulega, zmieniając własną strategię na kooperację. Jego zachowanie to przykład *randomizacji*, częstej zmiany strategii¹⁴, obliczonej na efekt zaskoczenia rywala. Ostatecznie

¹⁴ Używam tu terminu *randomizacja* w zgeneralizowanym sensie odmian strategii przez gracza w trakcie trwania gry (por. też Dixit i Nalebuff 2010). Maławski, Wieczorek i Sosnowska (2004: 27) używają tego pojęcia w węższym sensie, a więc dla sytuacji, kiedy o wyborze strategii decyduje losowanie przeprowadzone przez gracza, a strategia taka otrzymuje nazwę *mieszanej*. Natomiast w odniesieniu do konwersacji, Awdiejew (2004: 71) proponuje pojęcie *antystrategii*, „kiedy partner blokuje każde posunięcie oponenta, lub w sposób ukryty dąży do celu sprzecznego z celem oponenta”.

jednak można uznać, że strategiczna konsekwencja Alicji zmusza jej interlokutora do stosowania strategii kombinowanej (a więc *co-opetition*), z naciskiem położonym jednak na *strategię antagonistyczną* (por. Awdiejew 2004: 71). Humpty Dumpty gra ponadto niezwykle emocjonalnie, co oczywiście wpływa na nieprzewidywalność jego ruchów. Oprócz gry dialogowej prowadzonej na poziomie fabuły, mamy tu do czynienia z grą semantyczno-pragmatyczną (zob. Chrzanowska-Kluczevska 2004) odbywającą się na wyższym poziomie tekstu, w której uczestniczą autor (poprzez swego narratora) oraz czytelnik. Polega tu ona na metatekstowych komentarzach, zresztą niezwykle pomocnych dla interpretacji tego fragmentu w kategoriach gry i właściwego odczytania przyjętej przez postacie strategii.

Jeden z zarzutów Humpty'ego Dumpty'ego o rzekomym złamaniu zasady *fair-play* każe nam w tym miejscu przywołać problem *gier podstępnych*¹⁵. Ze względu na ograniczone ramy naszego rozważania, zajmimy się poniżej jedną z takich strategii, a mianowicie *manipulacją językową*.

4. STRATEGIA MANIPULACJI

W klasycznej już pozycji *W co grają ludzie* Berne (2000) podaje następującą definicję gry psychologicznej, bardzo odmienną od kulturowego podejścia Huizingi czy jego socjologicznej modyfikacji przez Caillouis:

Gry nazywamy serię komplementarnych transakcji ukrytych prowadzących do dobrze określonego, dającego się przewidzieć wyniku. Mówiąc bardziej opisowo, jest to okresowy, często powtarzający się zestaw transakcji, pozornie bez zarzutu, o u t a j o n e j m o t y w a c j i, czy też bardziej potocznie, seria posunięć z pułapką albo „sztuczką”. Gry wyraźnie różnią się od procedur, rytuałów i rozrywek dzięki swym dwóm podstawowym właściwościom: (1) swojej ukrytej jakości i (2) wypłacie. Procedury mogą być udane, rytuały skuteczne, a rozgrywki korzystne, lecz wszystkie one są z definicji szczerze; mogą pociągać za sobą rywalizację, ale nie konflikt, a ich zakończenie może być sensacyjne, lecz nie dramatyczne. Każda gra jest natomiast w swoim założeniu nieuczciwa, a wynik ma wydźwięk dramatyczny, a nie jedynie ekscytujący (Berne 2000: 37, podkreślenie moje – E. Ch.-K.).

Ta w istocie negatywna aksjologicznie definicja gry psychologiczno-społecznej kładzie nacisk na trzy jej istotne aspekty: konflikt przeciwstawiony bardziej pokojowej rywalizacji, ukrytą motywację, której naiwny współgracz nie powinien rozpoznać, oraz czyhającą na niego/nią pułapkę. W tej definicji naszych zachowań w stosunku do bliźnich akcent położony został na „ciemną stronę” gry.

Jeśli odniesiemy to do zachowań językowych, natychmiast przychodzi na myśl zjawisko *manipulacji*. W artykule zatytułowanym *Gry językowe w tekstach publicystycznych. Kreacja czy manipulacja?* Jolanta Kowalewska-Dąbrowska podaje następującą charakterystykę manipulacji przy użyciu języka: „Manipulacja językowa polega na użyciu środków językowych umożliwiających wywieranie wpływu na odbiorcę, z którego nie zdaje sobie on sprawy” (Kowalewska-Dąbrowska 2007: 87, za Puzyniną 1992: 219).

¹⁵ Więcej na ten temat w: Chrzanowska-Kluczevska (2004), podrozdział 2.3 poświęcony patologiom i perwersjom gier, grom nieuczciwym, pasożytniczym i opartym na oszustwie.

Manipulacja w tym sensie jest odmianą języka perswazji, „perswazją ze złą intencją” (Kowalewska-Dąbrowska 2007: 87).

Porównanie obu cytowanych powyżej definicji ukazuje zbieżność opisywanych przez nie fenomenów. Można więc uznać, iż manipulacja jest przykładem dość specyficznej *nieuczciwej strategii*, różniącej się zasadniczo od omawianych wcześniej strategii otwartego *współzawodnictwa*, *kooperacji* i ich fuzji, którą nazwaliśmy powyżej *co-opetition*. Łącząc psychologię z rozważaniami tekstologicznymi, pozwolę sobie przywołać teraz tekst argumentacyjno-instruktażowy Natalii de Barbaro (2012) pt. *Firma na językach*, pochodzący z popularnonaukowego czasopisma „Charaktery. Magazyn Psychologiczny”. Autorka omawia w nim język stosowany w wielu firmach, szczególnie tych o zagranicznej, często anglojęzycznej afiliacji, określając go trzema terminami: *język zamknięty*, *język podwójny*, wreszcie *język manipulacji*.

Metaforą *języka zamkniętego* autorka określa tu żargon stosowany w wielu firmach, którego próbkę podaje:

Zaadresowanie tych issues to będzie niezły challenge, ale jeżeli requesty nie będą just on time, a ludzie nie będą przestrzegać policy, tylko shortcutować, to feedbacki będą kiepskie, nie wyrobimy Kej Pi Ajów (de Barbaro 2012: 52).

Język ten, pełen makaronizmów, zainteresować może leksykografa badającego zapożyczenia angielskie we współczesnej polszczyźnie, naszpikowany jest bowiem terminami angielskimi o różnym stopniu asymilacji. Co ciekawe, znajdujemy tu różne części mowy: rzeczowniki, czasowniki i przysłówki, jak również nieczytelny nawet dla anglisty skrótowiec „KPI”. Większość pożyczek nie ma żadnego uzasadnienia, a użycie tego „firmowego bełkotu” może pełnić różne funkcje: wskazywać na dobrą znajomość języka angielskiego, rzekomo podnosząc status społeczny i profesjonalny rozmówcy, stwarzać sztuczne poczucie przynależności do określonej grupy społecznej, a także – co wydaje się podkreślać autorka – wykluczać tych rodzimych użytkowników języka polskiego, którzy nie znają języka angielskiego.

Z kolei przez *język podwójny* de Barbaro rozumie język nieszczerzy, wieloznaczny, pełen implikacji i podtekstów, często również frazesów i zaciemniających interpretację kalek językowych.

Natomiast z naszego punktu widzenia najbardziej interesujący jest *język manipulacji*, język mający „drugie dno”, a więc „utajoną motywację” Berne’a. Pozwolę sobie zacytować fragment artykułu, podający przykład takiego nieuczciwego dyskursu¹⁶:

Szef podchodzi do twojego biurka i mówi: *Kasieńko?* (próba zmniejszenia dystansu) [Strategia gry rozpoczyna się od ruchu inicjującego, użycia zdrobnienia, a więc pozornie wygląda na przyjazną].

Mam do ciebie taką małą prośbę (nie będzie mała – próba umniejszenia prośby, żeby skłonić cię do zgody na coś, na co nie jesteś chętna się zgodzić) [Ten ruch kontynuujący to akt mowy pt. „prośba”, z użyciem kolejnego deminutywu. Jak na razie, przynajmniej pozornie, strategia mieści się ciągle w Zasadzie Grzeczności].

Możesz zostać dziś chwileczkę dłużej, prawda? (nawet jeśli nieprawda, trudniej będzie zaprzeczyć w odpowiedzi na tak sformułowane pytanie) [Kolejny akt mowy, tzw. pośredni (ukryty), tylko

¹⁶ Podobnie jak przy analizie prozy L. Carrolla, moje własne komentarze do tekstu de Barbaro umieszczone zostały w nawiasach kwadratowych (komentarze de Barbaro znajdują się w nawiasach okrągłych).

pozornie ma formę pytania, w rzeczywistości powinien być odczytany jako „polecenie służbowe”. Rozkazywanie nie mieści się już w Zasadzie Grzeczności, a więc strategia wyglądająca na próbę nakłonienia pracowniczki do kooperacji ma formę ukrytego konfliktu].

Bo trzeba trochę danych wprowadzić do tego raportu, wiesz jacy oni są przeczuleni na ich punkcie (koalicja w stosunku do „przechulonych” „onych”) [W tym posunięciu szef, poza kontynuacją polecenia, próbuje wciągnąć rozmówczynię w koalicję wymierzoną w grupę niejasno określonych rywali czy wrogów. Ruch ten jest ciekawym połączeniem realizacji strategii konfliktu z fałszywą ideą ich wspólnego działania na rzecz firmy].

Myślałem, komu to dać, no i nikt tego lepiej od ciebie nie zrobi! (pochlebstwo z wygraną rywalizacją z „gorszymi” pozostałymi w tle) [Szef podkreśla chęć pozostania w koalicji z pracownią, a więc pozornie kontynuuje strategię kooperacji. „Pochlebstwo” jako akt mowy również pozornie wygląda na pozytywnie wartościowany akt illokucyjny „pochwały”¹⁷] (de Barbaro 2012: 55).

Powyższy ciąg wypowiedzi szefa to, wedle terminologii Carlsona, łańcuch ruchu inicjującego i kilku ruchów kontynuacji. Po nich przychodzi czas na kontrruch pracownicy, która ma w rzeczywistości do wyboru trzy opcje. Pierwszą, w wypadku osobowości naiwnej, bez rozpoznania ukrytej motywacji, jest przystanie na polecenie szefa. Mamy wówczas do czynienia z doskonałym przykładem manipulacji językowej za pomocą strategii pozornej kooperacji, która zostaje zaakceptowana. Szef jest posiadaczem zwycięskiej strategii. Druga możliwość to rozpoznanie właściwej motywacji szefa i przejrzenie nieuczciwości jego strategii, przy jednoczesnym przystaniu na nią. Powody mogą być różne (strach przed utratą sympatii szefa, obawa na myśl o ewentualnych nieprzyjemnościach, a nawet zwolnieniu z pracy). W tej sytuacji manipulacja językowa zamienia się w perswazję (wymuszoną okolicznościami), bowiem właściwa motywacja została rozpoznana. Szef jest tylko częściowym zwycięzcą. Autorka artykułu sugeruje jednak trzecie wyjście, które określa etykietką „nie gram”¹⁸. Pracownica może więc odmówić współpracy, demaskując strategię szefa i odpowiadając na nią np. w ten sposób: „Rozumiem, że chcesz, żebym została dzisiaj po godzinach, bo dane w raporcie są niekompletne. Uzupełnienie ich zajmie jakieś dwie godziny, więc wyszłabym z pracy około dwudziestej” (ibidem: 55). Według de Barbaro, taka reakcja pracownika prowadzi do uzdrowienia „toczonego chorobą” języka firmy. Jednak pojawia się pytanie: czy istotnie odkrycie manipulacji uznać można za zwycięską strategię pracownicy, a porażkę szefa? Z punktu widzenia językowego odpowiedź wydaje się pozytywna, jednak dopiero w kontekście partykularnej sytuacji w firmie można określić zysk i stratę obu graczy. Teoria gier wskazuje dobitnie na fakt, że typowe gry o sumie zerowej, w których wypłata równoważy się, a więc wygrana równa jest przegranej, są rzadkością w życiu społecznym. Dopiero szerszy kontekst sytuacyjny (a więc

¹⁷ Ponieważ w moim komentarzu posługuję się konsekwentnie pojęciem aktu mowy, dobrze pasuje do niego następująca definicja *strategii tekstu*, podana przez K. Wyrwas i K. Sujkowską-Sobisz (2005: 165, jako przywołanie opinii Awdiejewa 1991): „Ciąg strategiczny nie jest ciągiem liniowym pojedynczych aktów mowy, jest raczej ciągiem kolejnych faz wyboru odpowiedniego posunięcia. W każdym punkcie kolejnej fazy wyboru istnieje odpowiedni repertuar doboru drugiego elementu w stosunku do poprzednio wprowadzonego”. Jest to klasyczny opis strategii w grze sekwencyjnej.

¹⁸ De Barbaro wydaje się tu przyjmować stosunek do pojęcia gry podobny do stanowiska Berne’a, czyli traktuje *grę* wyłącznie jako zjawisko negatywne, związane z podstępem i zachowaniem nieuczciwym. Ponieważ osobiście traktuję *grę* znacznie szerzej, w znaczeniu Huizingi i Caillois, w moim przekonaniu gra nie kończy się na tym etapie, ale trwa dalej.

tw. aktualny *stan świata*) może być pomocny w kalkulacji rzeczywistych wygranych i porażek. Dla gier językowych element szeroko pojętej *kontekstualizacji* jest więc wymogiem absolutnym.

5. ZALETY MYŚLENIA STRATEGICZNEGO

Mam nadzieję, że nasze z konieczności krótkie rozważania na temat czterech istotnych zachowań „growych”: *współzawodnictwa*, *kooperacji*, *konfliktu-kooperacji* (*co-opetition*) oraz *manipulacji*, jako obecnych nie tylko w ekonomii, polityce, sztuce walki czy życiu społecznym, lecz również w tekstach różnego rodzaju, zarówno literackich, jak i nieliterackich, przynależnych do rozmaitych gatunków, ukazują wagę koncepcji strategii. Nie bez powodu Dixit i Nalebuff (2010: 137) podają następującą definicję gry, przeformułowaną w kategoriach czysto strategicznych: „Gra to sytuacja strategicznej zależności: wynik naszych wyborów (strategii) zależny jest od wyborów jednej lub większej liczby osób działających celowo”. To podkreślanie wagi strategii doskonale wpisuje się w argumenty Hintikki (1990), porównującego dwa odmienne paradygmaty teorii języka (w rozumieniu Thomasa Kuhna, [1969] 2001). Dominujący do lat 90. XX w. paradygmat oparty był na zespole *reguł niższego rzędu*, które mówią nam, jak rekursywnie generować nieskończoną liczbę gramatycznych zdań danego języka (przykładem jest tu gramatyka generatywna Chomsky’ego i jej semantyczny odpowiednik, czyli każda forma semantyki kompozycyjnej, gdzie znaczenie wyrażen językowych powstaje rekursywnie na zasadzie kompozycji znaczeń jednostek mniejszych w większe, jak np. w założeniach Gottloba Fregego, Richarda Montague czy Donalda Davidsona). Hintikka pragnie podważyć ten model, zastępując go wypracowanym w ramach semantyki teoriogrowej (GTS) paradygmatem opartym na *regulach wyższego rzędu* (*strategicznych*), gdzie język ma charakter gry w rozumieniu Wittgensteina. Paradygmat ten, według Hintikki, umożliwia szersze spojrzenie na funkcjonowanie języka ludzkiego, jako działalności celowej, skutecznej, opartej na podejmowaniu racjonalnych decyzji. Hintikka widzi teorię komunikacji językowej jako część nadrzędnej teorii racjonalności, która zakłada dalekosiężny, holistyczny plan działania.

Teoriogrowy paradygmat strategiczny Hintikki, który konsekwentnie podkreśla potrzebę włączania informacji pragmatycznej jako uzupełnienia semantyki niekoniecznie kompozycyjnej, w moim przekonaniu powinien w sposób naturalny znaleźć szersze zastosowanie do badania tekstów/dyskursów. Tak więc oprócz reguł definicyjnych, które konstytuują grę językową i określają właściwe ruchy w grze (często na poziomie mikrostruktur zdaniowych), prawdziwa kreatywność języka dochodzi do głosu na poziomie supergry, czyli właściwego doboru reguł strategicznych. To one przyczyniają się do *koherencji* tekstu (w znaczeniu spójności idei i tematów), szczególnie na poziomie makrostruktur tekstowych. Na gruncie polskiego językoznawstwa najbliższa tej idei wydaje się *gramatyka komunikacyjna* Aleksego Awdiejewa (1991; 2004), omawiającego podstawowe *strategie interakcyjne* dla konwersacji (dialogów i polilogów)¹⁹. Podczas gdy dla

¹⁹ Awdiejew (2004) podaje następujące typy strategii: informacyjno-weryfikacyjne, aksjologiczno-emo-cyjne, behawioralne i meta-dyskursywne, jako mające zastosowanie do języka mówionego. Wydaje się, że

Awdiejewa podstawową jednostką komunikacji pozostaje akt mowy, dla Hintikki jest nią gra, która w jego mniemaniu jest pojęciem bardziej ogólnym, obejmującym też akty illokucyjne. Z kolei A. Duszak (1998: 58) proponuje hierarchię strategii dyskursywnych, słusznie zwracając uwagę, iż „pierwszeństwo przypada strategiom bardziej globalnym”. Wydaje się, że w języku naturalnym taką fundamentalną strategią jest niewątpliwie dążenie do współpracy, zgodnie z Zasadą Kooperacji H.P. Grice’a, jak również z Zasadą Grzeczności.

Na zakończenie naszych rozważań warto dodać, że Dixit i Nalebuff samą strategię określają również jako specyficzną grę (*game of strategy*). Jest to więc rodzaj *metagry*, w której gracze grają przeciw sobie swoimi własnymi strategiami. Ten pomysł brzmi może abstrakcyjnie, ale w praktyce realizuje się doskonale, o czym świadczy – mam nadzieję, przekonywająco – gra na różne strategie pomiędzy Alicją a Humptym Dumptym, szefem i pracownicą firmy, jak również – nieodmiennie – między każdym autorem a interpretatorami jego tekstu w wielkiej *przestrzeni dyskursu*. Podobna metafora przestrzeni występuje również w teorii gier, gdzie każdemu graczowi przypisana jest *przestrzeń strategii*, czyli zbiór wszystkich możliwych strategii dostępnych dla niego/niej w danej grze (Watson 2011: 38). Nietrudno zauważyć, że każdy dyskurs można postrzegać jako zbiór nakładających się i przecinających przestrzeni strategicznych wielu graczy.

Oczywiście, jak każde modelowanie naukowe, teoria gier (zwana przez Dixita i Nalebuffa *the science of strategy*) opiera się na całym zespole idealizacji. W miarę upływu czasu idealne założenia matematycznej teorii gier musiały ulec adaptacji do rzeczywistości, co podyktowane zostało praktyką i eksperymentami na polu zachowań społecznych i ekonomicznych człowieka. Problem nieracjonalności ludzkich wyborów pozostaje nadal największą zagadką i wyzwaniem dla wielu dziedzin wiedzy. Słusznie więc konkludują Malawski, Wieczorek i Sosnowska (2004: 197):

Wydaje się, że najbliższe lata przyniosą, obok kontynuacji dotychczasowych kierunków badań, niezbędnych dopóki te kierunki nie zostaną wyczerpane, również dalsze zbliżenie teorii gier do rzeczywistości i tworzenie modeli dokładniej opisujących i wyjaśniających motyw i zasady ludzkiego działania. [...] i chyba częstsze i głębsze będą odniesienia do wyników eksperymentów i obserwacji rzeczywistych zjawisk.

A ponieważ *homo ludens* to nie tylko *homo oeconomicus*, ale przede wszystkim człowiek mówiący i piszący, sądzę, że uwaga ta w dużej mierze wytycza również kierunek przyszłych badań nad strategicznym zachowaniem językowym.

Bibliografia

- J.L. Austin, 1962, *How to Do Things with Words*, red. J.O. Urmson, Oxford.
A. Awdiejew, 1991, *Strategie konwersacyjne (próba typologii)*, „Socjolingwistyka”, nr 11, s. 7–20.
A. Awdiejew, 2004, *Gramatyka interakcji werbalnej*, Kraków.
N. de Barbaro, 2012, *Firma na językach*, „Charaktery. Magazyn Psychologiczny”, nr 3(182), s. 52–55.

wszystkie one mogą też znaleźć zastosowanie do badania tekstów pisanych (*vide* analizowany powyżej fragment z Carrolla), choć tu najwięcej trudności pojawi się przy określaniu strategii odbiorcy (interpretatora). To jedno z wyzwań dla pragmatyki literackiej i teorii recepcji czytelniczej.

- E. Berne, 2000, *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, przeł. P. Izdebski, Warszawa (prwdr. 1964).
- A. Brandenburger, B.J. Nalebuff, 1996, *Co-opetition*, New York.
- R. Caillois, 1997, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa (prwdr. 1958).
- L. Carlson, 1983, *Dialogue Games. An Approach to Discourse Analysis*, Dordrecht.
- L. Carroll, 1972, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa (prwdr. 1871).
- E. Chrzanowska-Kluczevska, 2004, *Language-Games: Pro and Against*, Kraków.
- E. Chrzanowska-Kluczevska, 2010, *Dekontekstualizacja i rekontekstualizacja w dyskursie naukowym i artystycznym*, „Biuletyn PTJ”, z. LXVI, s. 185–196.
- E. Chrzanowska-Kluczevska, 2013, *Filozoficzne podstawy teorii gier – najnowsze tendencje* [w:] *Współczesna filozofia języka*, red. P. Stalmaszczyk, Łódź (w druku).
- A.K. Dixit, B.J. Nalebuff, 1991, *Thinking Strategically: The Competitive Edge in Business, Politics, and Everyday Life*, New York.
- A.K. Dixit, B.J. Nalebuff, 2010, *The Art of Strategy. A Game Theorist's Guide to Success in Business and Life*, New York, London (prwdr. 2008, wersja polska: *Sztuka strategii. Teoria gier w biznesie i życiu prywatnym*, Warszawa 2009).
- A. Duszak, 1998, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa.
- H.-G. Gadamer, 1993, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków (prwdr. 1960).
- J. Habermas, 2000, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków (prwdr. 1985).
- J. Hintikka, 1973, *Logic, Language-Games and Information. Kantian Themes in the Philosophy of Logic*, Oxford.
- J. Hintikka, 1990, *Paradigms for language theory* [w:] *Language, Knowledge and Intentionality. Perspectives on the Philosophy of Jaakko Hintikka*, „Acta Philosophica Fennica”, t. 49, red. L. Haaparanta, M. Kusch, I. Niiniluoto, Helsinki, s. 181–209.
- J. Hintikka, J. Kulas, 1983, *The Game of Language. Studies in Game-Theoretical Semantics and Its Applications*, Dordrecht.
- J. Hintikka, J. Kulas, 1985, *Anaphora and Definite Descriptions. Two Applications of Game-Theoretical Semantics*, Dordrecht, Boston, Lancaster.
- J. Huizinga, 1967, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa (prwdr. 1938).
- J. Kowalewska-Dąbrowska, 2007, *Gry językowe w tekstach publicystycznych. Kreacja czy manipulacja?* [w:] *Kreowanie światów w języku mediów*, red. P. Nowak, R. Tokarski, Lublin, s. 87–105.
- T. Kuhn, 2001, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromęcka, posł. przeł. J. Nowotniak, Warszawa (prwdr. 1969).
- G. Leech, 1983, *Principles of Pragmatics*, London, New York.
- R.D. Luce, H. Raiffa, 1964, *Gry i decyzje*, przeł. J. Kucharczyk, Warszawa (prwdr. 1958).
- M. Maławski, A. Wieczorek, H. Sosnowska, 2004, *Konkurencja i kooperacja. Teoria gier w ekonomii i naukach społecznych*, Warszawa (prwdr. 1997).
- M. Merleau-Ponty, 1976, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył S. Cichowicz, Warszawa (prwdr. 1969).
- S. Nasar, 1998, *Beautiful Mind: A Biography of John Forbes Nash, Jr., Winner of the Nobel Prize in Economics, 1994*, New York.
- J. von Neumann, O. Morgenstern, 1947, *Theory of Games and Economic Behavior*, Princeton, wyd. II rozszerzone (prwdr. 1944).
- J. Puzynina, 1992, *Język wartości*, Warszawa.

- J.R. Searle, 1969, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge.
- P. Stockwell, 2002, *Cognitive Poetics. An Introduction*, London, New York.
- J. Watson, 2011, *Strategia. Wprowadzenie do teorii gier*, przeł. A. Wieczorek, Warszawa (prwdr. 2002).
- L. Wittgenstein, 1998, *Niebieski i brązowy zeszyt. Szkice do Dociekań filozoficznych*, przeł. A. Lipszyc, Ł. Sommer, Warszawa (prwdr. 1958).
- L. Wittgenstein, 2000, *Dociekania filozoficzne*, przeł., wstępem poprzedził i przypisami opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa (prwdr. 1953).
- K. Wyrwas, K. Sujkowska-Sobisz, 2005, *Mały słownik terminów teorii tekstu*, Warszawa.

The art of strategy in discourse in the light of the development of game theory

The article provides a very brief overview of the development of *game theory*, first in the humanities (starting with J. Huizinga's seminal work on the position of play/game in culture, further elaborated by R. Caillois), to move to the mature concept of *language game* in linguistics. We owe this extension to L. Wittgenstein and his followers, J.L. Austin and J.R. Searle, the founding fathers of the related *speech act theory*. A vigorous development of the mathematical game theory and its applications to economic studies (cf. Dixit and Nalebuff 2010), which has been increasingly concerned with psychological and sociological aspects of games, has run parallel to the development of the most formal semantic system based on the concept of game, J. Hintikka's *game-theoretical semantics* (GTS).

The author postulates that the notion of *strategy*, the key concept in the theory of games and decision-taking, qualifies as an *integrational category* that connects economic and social studies with text theory and discourse studies. The idea of *dialogic schema* for human linguistic and non-linguistic transactions (with a philosophical tradition grounded in H.-G. Gadamer's and J. Habermas's ideas, as well as in phenomenological studies of M. Merleau-Ponty) has to rely on such prominent *strategical schemas* as: *cooperation*, *competition*, *co-opetition* and *manipulation*. The author uses an excerpt from literary discourse (L. Carroll's *Through the Looking-Glass*) and an instance of *firm jargon* (non-literary discourse of everyday conversation) to show an intricate interplay of various strategies. The latter text exemplifies linguistic *manipulation*, being a case of an *insincere game* (with a snare). The article ends with a brief discussion of what Hintikka (1990) called the *strategic paradigm* for natural language, a kind of modelling that has to rely not only on contextual but also emotional (often counter-rational) factors.

MAŁGORZATA GRZEGORZEWSKA

Instytut Anglistyki, Uniwersytet Warszawski

PRZEKSZTAŁCIĆ DOŚWIADCZENIE SŁABOŚCI W NADZIEJĘ. O ANATOMII *HAMLETA* WŁADYSŁAWA MATLAKOWSKIEGO (1850–1895)¹

1. MUZYCZNE PRELUDIUM

„Zaręczają, że nazajutrz po bytności w teatrze na przedstawieniu *Hamleta* napisał Chopin *Nokturn* op. 15 nr 3, i dał mu napis »na cmentarzu«. Ale gdy miał on pójść do druku, napis wymazał, mówiąc: »niech sami się domyślą«². Anegdotę tę przekazał nam Marceli Antoni Szulc, autor pierwszej monografii Chopina, wydanej w 1873 r. Siedem lat później Szulc opublikował kilka istotnych uzupełnień swego dzieła. Część z nich opierała się na relacjach zainspirowanych książką czytelników, którzy chcieli podzielić się z biografem wspomnieniami o wielkim kompozytorze. Wśród tych historii znalazła się także, pasjonująca z punktu widzenia szekspirologa, opowieść dotycząca *Nokturnu g-moll*. Mówi się, że nokturn ten jest jednym z tajemniczych utworów wielkiego polskiego romantyka. Składa się on nie z trzech, jak większość nokturnów, lecz z dwóch części: improwizacyjnego, pełnego dramatyzmu preludium, pod koniec wręcz przenikniętego rozpaczą, i spokojnego, wykonywanego z namaszczeniem czterogłosowego chorału. „Jeśli zestawieć brzmienie tego chorału z nieco konwulsyjną ekspresją części pierwszej nokturnu – pisze współczesny interpretator muzyki Chopina – możemy odbierać go jako wyraz poszukiwania ukojenia, wewnętrznego trudu przezwyciężenia własnej słabości – próby przekształcenia jej w rzeczywistość transcendentną³.”

Niestety, bezpośredniego źródła żywo oddziałującego na wyobraźnię apokryfu nie udało się ustalić, a jego prawdziwość budzi wątpliwości. Mimo to podjęto próby zi-

¹ Autorka artykułu pragnie wyrazić wdzięczność Profesorowi Jackowi Zarembie oraz Doktorowi Markowi F. Kołodziejskiemu za udostępnienie materiałów związanych z Władysławem Matlakowskim i za zachętę, by przypomnieć współczesnemu czytelnikowi jego niebagatelny wkład w rozwój polskiej szekspirolologii.

² <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/174>; odczyt: 1.05.2012. Por. M. Grzegorzewska, *Bezdomni zmarli. Rzecz o Szekspirowskich widmach*, „Prace Filologiczne” 62, 2012 (seria literaturoznawcza), s. 258–270.

³ B. Sawicki, *Muzyka Chopina a reguła św. Benedykta*, Kraków 2010, s. 62.

dentyfikowania spektaklu, który mógłby zainspirować Chopina. Mógł to być spektakl warszawski (w dzienniku pod datą 21 sierpnia 1830 Chopin zapisał, że wieczorem wybiera się na *Hamleta*⁴). Inni odwołują się w tym kontekście do przyjaźni Chopina z Berliozem, zapalonym teatromanem i mężem wielkiej szekspirowskiej aktorki, Harriet Smithson. „Z Berliozem – pisze Jeffrey Kallberg – Chopin mógł oglądać *Hamleta* z Harriet Smithson w roli Ofelii podczas jej publicznych występów z angielską trupą teatralną 15 i 19 stycznia 1833 albo w prywatnych pokazach dla przyjaciół”⁵. Większość badaczy kładzie anegdotę zapisaną przez Szulca między bajki; z chęcią skwitowaliby ją pewnie komentarzem, jaki Tytus Woyciechowski usłyszał z ust Chopina w kwietniu 1830 r., tuż po opublikowaniu w „Pamiętniku dla Płci Pięknej” sonetu *Do Fryderyka Chopina grającego koncert na fortepianie*, napisanego przez młodzieńczego Leona Ulricha, który miał później zasłynąć jako jeden z najwybitniejszych tłumaczy Szekspira na język polski. Chopin miał wtedy zwierzyć się przyjacielowi, że nie może już słuchać tego, co o nim mówią, ani czytać tego, co o nim wypisują⁶. Znacznie bardziej popularna jest opinia, iż niezrozumiała dla XIX-wiecznego odbiorcy deformacja znanej konwencji (inaczej niż znakomitą większość tego typu utworów, *Nokturn g-moll* otwiera dramatyczna, pełna napięcia introdukcja, po której następuje dostojny chorał) domagała się jakiegokolwiek wyjaśnienia i dlatego starano się znaleźć w biografii twórcy klucz do jej zrozumienia.

Prawdziwa czy zmyślona, historia o tym, skąd Chopin mógł czerpać inspirację do urzekającego nokturnu, dobrze oddaje klimat Szekspirowskiej tragedii.

2. CMENTARZ

Przyglądając się cmentarnemu pejzażowi *Hamleta*, Stanisław Wyspiański zakładał w swoim *Studium*, że „w legendzie była jakaś mowa o pogrzebie i stąd może w owym lichym dramacie grywanym za czasów Szekspira około r. 1590 kilka, był jakiś cmentarz, gdzie pogrzeb odprawiano”⁷. Na tym domyśle oparł zresztą swoją analizę sztuki, w której cmentarz przestaje być przypadkowym miejscem akcji, a zostaje wpisany w nowoczesny dramat, który ma zastąpić tragedię reżyserowaną przez iście teatralnego (w złym tego słowa znaczeniu, a zatem nieprawdziwego i nieprzekonującego), s z t u c z n e g o ducha:

Więc stąd pomysł cmentarza, i świata cmentarnego, a jest to teraz znowu i n n e, bo daje ową grozę strzępów, które mówią o istocie i wartości człowieka – żadnej, i tym większą dziwnością otaczają duszę żywą człowieka żywego, gdy jeno martwe czerepy z dolów świeżo rozkopanych cmentarni ludzie wyrzucą.

Inteligentny człowiek wśród pejzażu uczuciem więcej wyczuje wiedzy i nauki i tajemnic posiędzie – niż mu powie niejeden duch teatralny.

⁴ <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/life/calendar/year/1830>; odczyt 26.05.2012.

⁵ „With Berlioz, Chopin might have viewed *Hamlet*, starring Harriet Smithson as Ophelia, either in her public performances with her English troupe on 15 and 19 January 1833, or in private renditions for friends” – J. Kallberg, *Chopin at the Boundaries: Sex, History and Musical Genre*, Princeton 1988, s. 24–25. Cytaty, jeśli nie podano inaczej, przełożyła M. Grzegorzewska.

⁶ <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/life/calendar/year/1830>; odczyt: 26.05.2012.

⁷ S. Wyspiański, *Hamlet*, oprac. M. Prussak, Wrocław 1976, s. 49.

Wyzbył się więc Szekspir zupełnie owego niejasnego dla siebie i nieoczekiwanego ducha, i trzyma tymi pomysłami: TEATRU, gdzie grać będą coś podobnego do zabójstwa Klaudiusza, PORTRETEM ojca Hamletowego i CMENTARZEM, czyli postawieniem Hamleta na tło cmentarne – zastąpił i wyrugował zjawisko⁸.

Dodajmy do tego, że „dusza żywa człowieka żywego” nie musi wcale być utożsamiana z pierwiastkiem nieśmiertelności; wręcz przeciwnie, w otoczeniu grobów – zdaje się wtórować Szekspirowi młodopolski poeta – jedynymi wiarygodnymi postaciami „ducha” mogą być: tchnienie mowy, ruch ciała, poruszenie myśli żywego człowieka; a wszystko to przemawia tym wyraźniej, że ukazuje się na tle martwej ciszy, posągowego bezruchu, śmiertelnej pustki.

Warto przy tym pamiętać, że dla Wyspiańskiego, malarza, „tło” nie oznacza obojętnej płaszczyzny, niezapisanego marginesu, „drugiego planu” obrazu, jest raczej tym, co pozwala u k a z a ć się przedmiotom usytuowanym w pierwszym planie, tak samo jak ciemność poprzedzająca spektakl teatralny jest warunkiem wyłonienia się przedstawienia z niebytu⁹. Tło (ang. *backdrop*, *background*) to zarazem scenografia, która nadaje sens akcji na scenie. Tło stanowi podstawę, grunt (scenicznego) obrazu; jest miejscem spotkania przedstawionych na tym obrazie postaci i przedmiotów (rekwizytów). Jego rolę znakomicie opisał Rilke w poetyckiej medytacji na temat renesansowego portretu:

Porównaj kiedyś pochodzący z trecenta obraz na złotym tle z jedną z licznych późniejszych kompozycji wczesnych mistrzów włoskich, gdzie postaci *Sacra Conversazione* spotykają się w świetlistym pejzażu, w jasnym powietrzu Umbrii. Złote tło izoluje każdą z postaci, podczas gdy krajobraz łączy nimi jak wspólna dusza, z której czerpią swój uśmiech i miłość¹⁰.

Również portrety bohaterów Szekspirowskich ukazują się na tle krajobrazu, choć w niczym nie przypomina on rozświetlonej blaskiem scenerii dzieł wielkich mistrzów włoskiego renesansu. Cmentarne powietrze zasnuwa mrok; z tego krajobrazu Hamlet i Horacio czerpią spokój, który wynika z braku jakiegokolwiek pociechy – jest zgodą na ich własną śmierć. Choć mówią sobie niewiele (zwrócił na to uwagę Wyspiański), stają się sobie jeszcze bardziej bliscy. Dlatego też dalszą interpretację dramatu Wyspiański wywodzi właśnie z dokładnego opisu 1 sceny 5 aktu *Hamleta*:

Miała [ona] pokazać inteligencję Hamleta wśród grobów, wśród czaszek, piszczeli, zgnilizny dołów cmentarnych, wśród ponurego, posępnego pejzażu, wśród ludzi, którzy tam się kręcą jak widma brutalne, wśród grabarzy [...] ludzkiego szczęścia i ludzkiej niedoli, dumy i nienawiści, pychy i nędzy¹¹.

Stąd wypływa wniosek nie tyle o rezygnacji Hamleta wobec śmierci, lecz o mądrej akceptacji ludzkiego losu: „Scena ta miała przedstawić zgodę z tymi grobami i z tym drugim światem, ukojenie duszy – ukojenie, którego Hamlet szukał” (podkreślenie moje – M.G.)¹². Oto ziemiska alternatywa wobec ukojenia, które płynie z rzeczywistości transcendentnej; alternatywa, albo raczej warunek konieczny, swoiste

⁸ Ibidem, s. 49–50.

⁹ M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, przeł. C. Smith, London 1962, s. 87.

¹⁰ R.M. Rilke, *Historia opowiedziana w ciemności*, przeł. K. Lupa, Warszawa 2000, s. 27.

¹¹ S. Wyspiański, *Hamlet...*, s. 59.

¹² Ibidem.

„tło”, podglebie, na którym może kiedyś wyrosnąć najpierw przeczcucie, a potem nadzieja nieśmiertelności.

Nokturn g-moll powstał w roku 1833 lub 1834. Z górą pół wieku później pracę nad prozatorskim przekładem *Hamleta* podjął jeden z najbardziej niezwykłych polskich tłumaczy Szekspira, znany warszawski lekarz, a zarazem zapalony etnograf amator, autor znanego do dziś opracowania sztuki ludowej polskiego Podhala – Władysław Matlakowski.

Swoją pracę Matlakowski opatrzył niezwykle obszernym *Wstępem* (477 stron!). Stanisław Pigoń uznał dzieło Matlakowskiego za wzorowo napisaną monografię¹³. Inni znacznie surowiej oceniali plon wysiłków tłumacza amatora. Są wszelako powody, by ocalić jego pracę od zapomnienia. Stanisław Helsztyński twierdził na przykład, że na opracowaniu Matlakowskiego opierał się Stanisław Wyspiański¹⁴. Z jednej strony opinia ta stoi w sprzeczności z deklaracją samego Wyspiańskiego, który pisał w swoim *Studium*: „Komentarzy do *Hamleta* nie czytywałem, bo jeśli już miałem co czytać, co miało wspólność z *Hamletem*, to wołałem czytać *Hamleta* i – myśleć”¹⁵. W przypisie nieznanego angielskiego Wyspiański dodaje, że przedmiotem jego namysłu był przekład Paszkowskiego, z wydania zbiorowego pod redakcją Józefa Ignacego Kraszewskiego z 1875 r. Z drugiej strony wiemy na pewno, że autor *Studium* Matlakowskiego czytał: w przypisie dotyczącym didaskaliów w scenie pojedynku *Hamleta* z *Laertesem* odsyła nas bowiem właśnie do jego przekładu. Jest przy tym mało prawdopodobne, że Wyspiański ograniczył się tylko do porównania tej wersji ze znakomitym przekładem Paszkowskiego, całkowicie pomijając *Wstęp* Matlakowskiego.

Przedstawiając historię polskich wydań *Hamleta*, Stanisław Helsztyński rozpoczyna swój wywód od omówienia pracy Matlakowskiego. Nazywa go „sumiennym kompilatorem”, lecz zarzuca mu skłonność „do nadmiernego idealizowania ulubionego duńskiego królewicza” (podobny sąd na początku XX w. wydał Adolf Nowaczyński, pisząc, że Matlakowski „Szekspirem egzaltował się dla jego piękna moralnego”¹⁶). Pomimo rozczarowania, wynikającego stąd, że pierwsze obszerne studium *Hamleta* w Polsce w dużej mierze opierało się na pracy amerykańskiego badacza H.H. Furnessa, Helsztyński wyłącza ze *Wstępu* Matlakowskiego oryginalny rys, świadczący o subtelnej odczytaniu psychologii postaci: „Najwartościowszą częścią wywodów [...] jest próba ustalenia wieku *Hamleta* jako okresu, w którym z młodzieńca przeistacza się on w dojrzałego mężczyznę. Tego żaden z poprzednich krytyków Szekspira w tak konsekwentny i zdecydowany sposób nie uczynił”¹⁷. W tym względzie Matlakowski mógł oddziaływać na Wyspiańskiego, którego przecież interesowała nie tyle niedojrzałość bohatera, ile właśnie po mistrzowsku przez Szekspira sportretowane dojrzenie księcia do czynu, w czym pomocą służyć mu aktorzy (teatr), portret (studium jednostki, której charakter wyraża twarz) i komentarz (świadomość nędzy ludzkiej). „*Hamlet* w tym pomyśle raz w raz rośnie wyżej i na co-

¹³ A. Kierzek, *Władysław Matlakowski (1851–1895) – człowiek niepospolity; chirurg zasłużony dla polskiej rybnarologii*, „Otorynolaryngologia” 2010, nr 9(4), s. 160–165 (163).

¹⁴ S. Helsztyński, *Moje szekspiriana*, Warszawa 1964, s. 83.

¹⁵ S. Wyspiański, *Hamlet...*, s. 6.

¹⁶ A. Nowaczyński, *Poloniusz, rzecz o Polsce w Szekspirze*, „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki” 1920, nr 1 (1); przedruk w: i d e m, *Góry z piasku*, Warszawa 1922, s. 5–78, <http://cyfrowa.chbp.chelm.pl/dlibra/plain-content?id=6157>; odczyt: 29.05.2012.

¹⁷ S. Helsztyński, *Moje szekspiriana...*, s. 82.

raz wyższe wkracza ETAPY, i coraz szerzej obejmuje ludzi i stosunek człowieka do świata”¹⁸. Wyspiański zresztą kapitalnie dowodzi, że owo dojrzewanie i wzrost dokonują się nie tylko poprzez ruch wznoszący, lecz także poprzez cierpienie i doświadczenie własnej słabości, gdy oto „ten wybrany człowiek, ten przeznaczony król, którego ‘Aniołowie Pana Zastępów w opiece swej mają’ i strzegą, [...] i czyn jego każdy [...] na udowodnienie mu powołania jego i na utwierdzenie go w powołaniu do Sądu Bożego”¹⁹, po rozmowie z matką i przypadkowym zabójstwie Poloniusza pojmując nagle, że „ktoś czyni jego płacze”, że nie jest bogiem. Nie chodzi tu o bierną rezygnację wobec nieprzeniknionego losu, lecz o wyzbycie się złudnego i bałwochwalczego poczucia własnej wszechmocy, o taką zgodę na przeżywanie nędzy ludzkiej, która wynika nie z rozpacz, lecz jest dowodem dojrzałej inteligencji. Jest to zgoda na ograniczające nas przestrzeń i czas, na własne ciało i chorobę, wreszcie na śmiertelność. Dlatego bezbronny Hamlet idzie na cmentarz, „gdzie już udawania ani fałszu nie ma i tylko rum i gruz, i Sąd ostatni”²⁰. Nie jest słaby i chwiejny, choć doświadcza ludzkiej nędzy; nie jest, jak według Wyspiańskiego chciałby go widzieć Goethe, duszą, co nie dorosła do wielkiego czynu. Wręcz przeciwnie:

Bohaterem jest, jak jest nim każda: młodość – i nie słabość w nim jest, ale: – myśl i rozwój tych myśli, stopniowy. Nie niedołęstwo i brak energii lub siły – lecz czucie i uczucie człowieka, który chce czynów swoich, sobie przeznaczonych, nieomylnie się doczekać [...] A czyn podejmuje się wtenczas – *wenn man gewachsen ist*²¹.

3. SŁABOŚĆ I NADZIEJA

Matlakowski zreferował w swoim *Wstępie* poglądy wielu angielskich, niemieckich i francuskich badaczy tragedii Szekspira, odkrywając „narodowy” charakter tych interpretacji. Omówił, między innymi, prace Anglików: Hazlitta, Coleridge’a i Edwarda Stracheya; Niemców: Johanna Wolfganga Goethego, Augusta Wilhelma Schlegla, Johanna Gottfrieda Herdera, Georga Gottfrieda Gervinusa (odnotowując jego wpływ na: Komierowskiego, Kraszewskiego, Spasowicza), Ulriciego i Karla Werdera; a spośród Francuzów – Hipolita Taine’a. Po części cytował ich dzieła bezpośrednio, w większości jednak, jak już powiedziano, opierał się na opracowaniu amerykańskiego wydawcy *Hamleta*, Horacego H. Furnessa z 1877 r.²²

„Sumiennemu kompilatorowi” z pewnością nie brakowało poczucia humoru i dystansu wobec samego siebie. Oparty na tysiącach cytatów rozbiór dramatu Szekspira rozpoczął od doskonale dobranej do okoliczności powiastki, zapożyczonej od Jonathana

¹⁸ S. Wyspiański, *Hamlet...*, s. 99.

¹⁹ Ibidem, s. 100.

²⁰ Ibidem, s. 102.

²¹ Ibidem, s. 133.

²² Czwierć wieku później Nowaczyński pisał: „rzecz już zaczęła być nudną [...] w Birmingham jest olbrzymia biblioteka publiczna, poświęcona tylko Szekspirowi, w niej Hamletologii kilka tysięcy tomów; nasz Matlakowski badał to z niezwykłą, nierodzącą sumiennnością. Atoli od tego czasu upłynęło już ćwierćwiecze wiedzą szekspirowską narosła, i teraz można by już dodać drugi tom potworniej grubszy, a Hamletologia wzbogaciłaby się jeno może relatywnie” – A. Nowaczyński, *Poloniusz...*, s. 43.

Swifta, która pozwoliła przekornie skomentować wysiłki poprzedników, a zarazem naczczona była nutką autoironii. Odczucie to wzmacniają wyróżnione w tekście, mało pochlebne synonimy słowa „uczony”:

Gdy podczas wycieczki swojej do Glubbudbrib zażądał Gulliver od czarodzieja, aby mu wywołał Homera i Arystotelesa na czele wszystkich wyklądaczy, zjawiła się ich moc taka, że nie tylko zapelnili pałac czarownika, lecz seciny musiały stać na podwórku. „Wnet zauważyłem, dodaje sławny podróżnik, iż obaj wielcy ludzie byli zupełnie obcymi dla tej gromady; nigdy ich przedtem nie widzieli, ani nawet nie słyszeli o nich; objaśnić im bowiem trzymali się zawsze w najodleglejszych miejscach w świecie podziemnym, z dala od tych sławnych mężów, a to przez poczucie wstydu i winy z powodu, że tak okropnie poprzekracali myśli tych pisarzy” (podkreślenie moje – M.G.)²³.

Humorystyczna anegdota, zaczerpnięta z *Podróży Guliwera*, posłużyła do oparcia własnego argumentu na całkiem już poważnej i zaskakująco aktualnej refleksji nad zmiennością paradygmatów naukowych, wspólnej humanistyce i naukom przyrodniczym:

Wielki filozof [Arystoteles] [...] otwarcie przyznał się do swoich błędów na punkcie filozofii przyrody, wynikłych stąd, że w wielu rzeczach opierał się na koniunkturach, jak zresztą z konieczności robią wszyscy ludzie; uważał, iż lichy weźmie wiry Descartesa; ten sam los przepowiadał teorii ciążenia; po czym dodał, iż nowe systematy o Naturze są tylko coraz nowymi modami (*fashions*), które zmieniają się w każdym wieku; nawet te, które sobie roszczą pretensję, iż wspierają się na zasadach matematycznych, kwitnąć będą czas jakiś, po czym utracą swój rozgłos²⁴.

Przeprowadzona z pomocą prześmiewcy Swifta refleksja jest zarazem przejmującym wyrazem pokory badacza, który – tak samo jak Szekspirowski Hamlet – porzucił sny o potędze i odkrył własną słabość. Rzetelny badacz musi znać własne ograniczenia i cierpliwie dochodzić prawdy, miast szukać poklasku: „Nauka, ta ostrożna, wstrzeżliwa (*reserve*) i arystokratyczna pani, nie ma zwyczaju odwoływać się do tłumów ani rozstrzygająco krzyczeć po placach i węgłach ulic; cierpliwie ogląda się za i przed siebie”²⁵; nie rości sobie też praw, by wykluczać możliwość odkryć, które mogą całkowicie zmienić obraz świata: „najmniejszy świeżo wydobyty szczegół wywołuje większe lub mniejsze uskoki słoju skutecznego badania”²⁶. Właściwie pojęta nauka uczy zatem pokory, albowiem każe pamiętać o kruchości i względności hipotez konstruowanych w obrębie aktualnie obowiązujących paradygmatów naukowych: „Wyobraźmy sobie, co by się działo, gdyby naraz odkryto stary dramat o Hamlecie, o którym wzmiankują źródła z XVI w.! Bo człowiek z równą miłością bada przeszłość jak przyszłość, te dwa nieznane brzegi widnokregu dziejowego”²⁷. Początek i koniec: „te dwa [...] brzegi widnokregu dziejowego”, muszą zaś pozostać nieznane, bowiem graniczą z bezczasem albo wiecznością.

Świadom ograniczeń wynikających z jednostkowego widzenia świata, Matlakowski staje po stronie humanistyki pogodzonej ze słabością człowieka:

²³ W. Matlakowski, *Wstęp* [w:] W. Szekspir, *Hamlet, królewic duński*, wydał, przeł., wstępem, wyjaśnieniami i przyp. opatrzył W. Matlakowski, Kraków 1895, s. VII.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. CDIII.

²⁶ Ibidem, s. VII.

²⁷ Ibidem, s. VIII.

To jest prawdą, iż nie jesteśmy w stanie wyjść z siebie, wypełznąć poza siebie. To jest jedno z największych źródeł niedoli naszej. Czegoż byśmy nie dali, by móc spojrzeć na niebo i ziemię, na jedną jedyną chwilę okiem muchy i prostym mózgiem orangutana. Nie możemy jak Tejrezjasz być mężczyzną i pamiętać, żeśmy byli żeńszczyzną. Zamknięciśmy w swojej osobowości, jak w nieustannym więzieniu. Najlepsze, co uczynić możemy, zdaje mi się, jest uznać z całą otwartością to straszliwe położenie²⁸.

Szczególnym dopełnieniem tych teoretycznych wywodów było osobiste doświadczenie lekarza, który w młodym wieku zapadł na nieuleczalną chorobę. Dał temu wyraz w dramatycznych listach do przyjaciół: „I tak pisząc, z duszą na ramieniu, z upiorem krwotoku w gardle, łykając plwocinę, by nie widzieć przypuszczalnej krwi, ze zdrewniałymi mięśniami krzyża, oślepy co dzień ku wieczorowi – skończyłem rękopism”²⁹. Zdobyta w doświadczeniu cierpienia mądrość prowadziła do spotkania niewiary z wiarą. Człowiek schyłku wieku, empiryk i agnostyk, który poznał i przyjął materialistyczną teorię Darwina, zmagał się z pytaniem o nieśmiertelność duszy, którego rozstrzygnąć na drodze rozumowej nie mógł, lecz którego nie potrafił i nie chciał odrzucić *a priori*.

Wielkie dzieło Szekspira powstawało w epoce kryzysu światopoglądowego; *Hamlet* bardziej wyraża niepokój Nowej Filozofii XVII w. niż optymizm wczesnorenansowych humanistów. „W sercu Szekspira jest *Hamlet*, w sercu *Hamleta to be or not to be*, a w sercu *to be or not to be* – typowy angielski agnostycyzm” – mawiał ponoć znany poznański szekspirolog Henryk Zbierski³⁰. By oddać *Hamletowi* sprawiedliwość, należy jednak uzupełnić tę lapidarną formułę istotnym dopowiedzeniem: otóż agnostycyzm duńskiego księcia nie wynika z obojętności wobec transcendencji, wręcz przeciwnie – rozdarty jest pomiędzy doświadczeniem ludzkiej nędzy a nienasyconym pragnieniem nieśmiertelności. Mówiąc językiem Władysława Matlakowskiego: w sercu *Tragedii Hamleta* pulsuje niedocieczona tajemnica, tak samo jak „na spodzie” refleksji Arystotelesa „drży westchnienie nad niemocą rozumu i objęcia ludzkiego, nad niewspółwymiernością umysłu i wszechświata”³¹. Tu też należy chyba szukać źródeł fascynacji Władysława Matlakowskiego dziełem Szekspira. Sam Matlakowski swoje doświadczenie lektury *Hamleta* ujmuje w następujący sposób:

Poprzez całą sztukę wzrokiem duszy w wyobraźni swojej (niestety, skutkiem wadliwego wystawienia w naszych teatrach, nie wzrokiem ciała) ścigamy księcia, który mieni się i dwoi: chwilami ginie człowiek, pasujący się z towarzyszami na tarasie, szarpiący się w mogile z bratem ukochanej, wykradający po nocy listy z puzderka towarzyszy – a powstaje wielka postać abstrakcyjna monologu aktu trzeciego, rozmyślań na cmentarzu, oswobadza się, wychodzi z ciała człowieka legendowego; a za każdym słowem, które pada z ust jego, postać rośnie, potężnieje, olbrzymieje, jak budowle, krajobrazy, sama przestrzeń, która pęczniała, rozrastała się do rozmiarów niepojętych, niewysłownych, nieskończonych [...] Skończona dusza ludzka urasta na wielkość nieskończoną, nieosobistą, nieśmiertelną, przed którą ustępują zawory czasu, tajną pieczęć tajemnicy apokaliptycznej; z szumem wichru widzenia Ezechielowego przebiegamy z tym duchem wielkie zagadki ludzkości, wisimy razem z umysłem jego nad przepaściami, ważymy się [...]; lecz wnet mieszają się, jak przedzimowe

²⁸ Ibidem, s. XII.

²⁹ Z. Kramsztyk, Władysław Matlakowski, „Gazeta Lekarska” 1895, R. XXX, S. II, t. XV, nr 30, s. 757–758.

³⁰ <http://www.coolturka.com.pl/2012/04/18/rozmowy-anna-cetera/>; odczyt: 26.05.2012.

³¹ W. Matlakowski, *Wstęp*, s. VII.

obłoki na szczytach Tatr, zarysy i światła, mrok przesłania jasny obraz i spadamy z uczuciem lęku i zatrzymania tchu, jak w męczącym śnie zmyry nocnej. I znowu abstrakcyjny człowiek wszedł w swój kadłub, widzimy go żywego rozmawiającego z matką ze sztyletami na ustach, a dygocącym sercem w zanadrzu; i oto zbiera się w nim wielka siła, jak zebranie wód wielkich [...] A od strasznego natężenia tej i innych scen, zdaje nam się, iżśmy żyli w nich, i cierpieli, i myśleli wieki, czas niepojęty...³²

4. MATLAKOWSKI O POPRZEDNIKACH

Czy jednak ten opis bardzo osobistej lektury *Hamleta*, nacechowany młodopolską egzaltacją, rzeczywiście wystarcza, by zrozumieć, dlaczego znany warszawski lekarz nie tylko namiętnie czytał Szekspira, lecz, pomimo ciężkiej choroby, podjął się także tłumaczenia jego dramatu? Może tłumacz amator nieświadom był istnienia wielu wcześniejszych polskich przekładów *Hamleta*? Czy, mimo deklarowanej pokory, zgubiło go przekonanie o wyjątkowości własnego powołania? Wręcz przeciwnie. Obszerny fragment wstępu poświęcony polskiej recepcji Szekspira i polskiej „hamletologii” pokazuje, że Matlakowski był doskonale obeznany z dziełem swoich poprzedników. Słusznie napisał o nim dwadzieścia lat później Adolf Nowaczyński, iż „badał [...] zagadnienie z niezwykłą, nierodzimą sumiennością”³³.

Dowodem niech będzie choćby przypis na stronie 389 odnoszący się do przekładu *Hamleta* na język hebrajski dokonanego przez „warszawianina, p. Henryka Bornsteina [Bornsztajna]”. Dwa lata wcześniej, w liście z 12 grudnia 1893 r. adresowanym do bliźkiego przyjaciela, Zygmunta Kramsztyka³⁴, znanego warszawskiego okulisty i syna Izaaka Kramsztyka, autora polskiego przekładu *Przysłów Salomona*, Matlakowski pyta o Bornsztajna:

Gdybyś był łaskaw, może byś mnie odpisał. Podobno p. Bornsztajn, o którym dawno od śp. Ojca Twego słyszałem, jako o sławnym hebrajście, tłumaczy na hebr[ajski] *Hamleta*. Jeśli byś zechciał, tobym o nim w swej książce umieścił wiadomość³⁵.

Późniejszy list, również adresowany do Kramsztyka, świadczy nie tylko o żywym zainteresowaniu samym „przedmiotem badań”, lecz o typowo humanistycznym (w najlepszym słowa tego znaczeniu) pragnieniu spotkania z drugim człowiekiem, wymiany doświadczeń i poglądów:

Jest tu Teodor Dunin, którego uprosiłem, aby był łaskaw zabrać jeden egzemplarz nieukończzonego *Hamleta*, którego wręczyć łaskawie zechcesz panu Bornsteinowi, dla którego czuję sympatię, wpływającą ze świadomości o wspólnym naszym zajęciu. Po odebraniu może zechce nawiązać ze mną listowny stosunek³⁶.

³² Ibidem, s. XX.

³³ A. Nowaczyński, *Poloniusz...*, s. 43.

³⁴ Po śmierci Matlakowskiego Zygmunt Kramsztyk odwdzieczył się przyjacielowi, wystawiając znakomite świadectwo jego humanistycznej pasji: „Był on prawdziwym stylistą, język jego nie tylko był poprawnym i jasnym, ale zawsze wykwintnym. Jeszcze wyraźniej te przymioty występowały w mowie” – Z. Kramsztyk, *Władysław Matlakowski...*, s. 757–758.

³⁵ J. Kapuścik, *Władysław Matlakowski, źródła do biografii i bibliografia*, Warszawa 1991, s. 46.

³⁶ Ibidem, s. 47.

Gwoli ścisłości odnotujmy, iż przekład Bornsztajna po raz pierwszy ukazał się w 1900 r., drukowany w odcinkach na łamach pisma „Ha-tsafira”, a w formie książkowej został opublikowany dopiero w 1925; później wszelako został całkowicie wyparty przez bardziej popularną wersję Shlonsky’ego z 1946 r., stworzoną dla teatru³⁷.

Historię polskich *Hamletów* Matlakowski spisuje w porządku chronologicznym. Uznaje oczywiście pionierski charakter przekładu Stanisława Bogusławskiego (1797), jego niedociągnięcia składając na karb epoki, a jeszcze bardziej na lekceważonych przez niego Francuzów:

Była to najnieszcześniejsza epoka dla sztuki [...], w której wciąż jeszcze panował rzekomy klasycyzm Boileau i pseudopoetów francuskich; [...] Wielcy bojownicy jak Lessing, Schlegel’owie, Goethe i inni, dalecy byli od dzisiejszego zwyczajstwa. [...] Oręż i pióro Francuzów ciążyły nad zahukaną Europą³⁸.

Z właściwą sobie ironią pokpiwa z klasycznego Szekspira; pisze, jakby wczuł się w rolę księcia podsuwającego matce dwa portrety: szlachetny wizerunek ojca i nikczemny konterfekt stryja. Gniewne porównanie obraca jednak w niewinny żart:

Ten Hamlet Bogusławskiego tak jest podobien prawdziwemu, jak królowa i jej syn na miedziorycie Stachowicza, załączonym na czele przekładu. Piękny sztych, ani słowa; królowa wpół objęła siedzącego przy niej Hamleta, oboje z greckimi nosami, wesoło spoglądają w stronę zjawiającego się ducha³⁹.

Wymienia następnie przekłady Jana Nepomucena Kamińskiego (1805) i Andrzeja Horodyskiego, lecz nie poznawszy ich, nie ocenia. Pochlebnie wypowiada się o Ignacym Hołowińskim (wydanie *Hamleta* z 1838 r.): „Tłumaczenie to stanowić będzie na zawsze w języku naszym epokę, jako pierwsze usiłowanie na drodze poznania i rozpowszechnienia u nas dzieł wielkiego pisarza bez pośrednictwa osób trzecich”⁴⁰, choć i jemu nie szczędzi krytyki: „krótki dziesięciogłoskowy wiersz tłumacza, [...] nie daje żadnego pojęcia o tym wspaniałym, bohaterskim białym wierszu poety, zbudowanym z wyrazów prawie za zwięźle, za jędrnie, ulanym jak spiż”⁴¹. Wysoko ocenia pracę Stanisława Egberta Koźmiana, opublikowaną w 1875 r. Znacznie surowiej recenzuje natomiast przekład Krystyna Ostrowskiego, wydany po raz pierwszy w 1870 r., a wyróżniający się jedynie posuniętą do granic absurdu wolą „zwerbowania” duńskiego księcia dla sprawy polskiej:

można wysoko cenić przymioty, gorliwość i serce Ostrowskiego, a mimo to należycie przedstawić wierność jego przekładu, który tym jest niebezpieczniejszy, że uwieść może dobrym wierszem w porównaniu ze znojnje sklejonymi wierszami poprzedników Paszkowskiego⁴².

Zapoznaje się także z *Hamletem* Jana Kasprowicza, który ukazał się w 1890 r. w Bibliotece „Mrówki”⁴³, lecz nie jest nim zachwycony: „Nie można też powiedzieć, by

³⁷ G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam 1995, s. 194.

³⁸ W. Matlakowski, *Wstęp*, s. CCCLXXXII.

³⁹ Ibidem, s. CCCLXXXIII–CCCLXXXIV.

⁴⁰ Ibidem, s. CCCLXXXIV.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, s. CCCLXXXVIII.

⁴³ S. Helstyński, *Moje szekspiriana...*, s. 249.

szczęśliwie wypadł ostatni przekład *Hamleta*, przez Jana Kasprowicza⁴⁴. Józefowi Komerowskiemu przypisuje szczere intencje („Z wielkim umiłowaniem i przejęciem się ważnością przedmiotu dokonał swego przekładu”⁴⁵), lecz wyników pracy tłumacza znowu nie pochwała.

W roku 1894, już po zakończeniu pracy nad *Wstępem* Matlakowskiego do *Hamleta*, ukazuje się drukiem drugie pełne wydanie dzieł Szekspira, składające się z przekładów Ulricha; sumienny badacz niezwłocznie zapoznaje się z tym dziełem i uzupełnia swój tekst o krótką recenzję. Bez najmniejszych zastrzeżeń oddaje sprawiedliwość tłumaczowi, nazywając nowo poznany przekład Ulricha „wybornym”⁴⁶. W korespondencji Matlakowskiego znajdziemy zresztą wzruszające dowody pasji, z jaką próbował on dotrzeć do jeszcze jednego polskiego *Hamleta*, którego istnienie na początku jedynie przeczuwał. W liście z 29 lipca 1892 r. pisze z polecenia generałowej Zamoyskiej do Zygmunta Celichowskiego (1845–1924), dyrektora Biblioteki Kórnickiej:

Pani Jenerałowa Zamoyska upewniła mnie, że Sz. Pan pomimo licznych zajęć łaskaw będzie i mnie odpowiedzieć. Ufny w to, ośmielam się zapytać Sz. Pana, azali Ulrich, znakomity tłumacz Szekspira, żyje, gdzie mieszka, jeżeli zaś umarł, czy nie wiadomo, co się stało z rękopisami po nim tych sztuk Szekspira, które nie zostały wytłoczone w wydaniu 3-tomowym Gebethnera. Przypuszczam, że Ulrich, który tłumaczył nawet najsłabsze sztuki angielskiego poety, musiał mieć przekłady i jego arcydzieł, a szczególnie – co mnie obchodzi – to *Hamleta* i *Makbeta*⁴⁷.

Odpowiedź na zawarte w liście pytanie odnajdziemy w przypisie na stronie 389, gdzie czytamy: „Pan Celichowski był łaskaw donieść mi, iż Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Poznaniu otrzymało przekład *Hamleta* z oryginału, niewydany dotąd z braku funduszków”⁴⁸.

W słynnym wydaniu zbiorowym pod redakcją Józefa Ignacego Kraszewskiego z 1875 r., o którym mowa w tym liście, a w skład którego weszły przekłady Leona Ulricha, Stanisława Egberta Koźmiana i Józefa Paszkowskiego, *Hamleta* zamieszczono w przekładzie Paszkowskiego. Matlakowski jest pod wielkim wrażeniem również tego tłumaczenia. Stosuje wobec niego zaskakująco bliskie nam kryteria, dowodząc, że zaletą przekładu wcale nie musi być „udomowienie” oryginalnego tekstu za wszelką cenę, poprzez wyrugowanie wszystkiego, co mogłoby zdradzać jego „obcość”, „inność”. Nie posiłkuje się przy tym żadną teorią, opisuje po prostu własne intuicje:

⁴⁴ W. Matlakowski, *Wstęp*, s. CCCLXXXVIII–CCCLXXXIX.

⁴⁵ Ibidem, s. CCCLXXXV.

⁴⁶ Ibidem, s. CCCLXXXIX.

⁴⁷ Ze wspomnianą w liście generałową Zamoyską wiąże się historia dramatycznej akcji ratunkowej w Zakopanem, która ostatecznie podkopała zdrowie wyczerpanego walką z gruźlicą dra Matlakowskiego. Relacjonuje ją prawnuk lekarza, dr Marek Franciszek Kołodziejcki: „Podczas tej zimy [1892/93] dochodzi do wydarzeń, które miały decydujący wpływ na stan jego zdrowia i dalsze losy. [...] Matlakowski udaje się do Kuźnic na prośbę hrabiego Zamoyskiego, gdzie poważnemu wypadkowi uległy matka i siostra hrabiego. W tych bardzo trudnych warunkach decyduje się na przeprowadzenie operacji kilku skomplikowanych złamań oraz trepanacji czaszki u generałowej Zamoyskiej. Przeprowadzenie tych poważnych zabiegów w tak trudnych warunkach obciąża i tak już nadwątłone jego siły. Dramatyczny powrót w nocy do domu przez zaśnieżone zasypy śnieżne powoduje zaziębienie, gwałtowne pogorszenie stanu zdrowia i całą serię krwotoków płucnych” – M.F. Kołodziejcki, *Władysław Matlakowski*, „Gazeta Stołeczna”, 14.10.2011, s. 18.

⁴⁸ W. Matlakowski, *Wstęp*, s. CCCLXXXIX.

przekład Józefa Paszkowskiego [...], jest dotychczas najlepszym tłumaczeniem *Hamleta* i długo nim być nie przestanie. Czytając go, nie doznaje się przykrego uczucia kaleczenia rodowitej naszej mowy, od wysiłków biednego tłumacza borykającego się z trudnościami jak bohater V. Hugo z potworem morskim; owszem, wszędzie jest wzorowy język polski bez dziwolągów i okaleczeń gwoźli długości wiersza. Jeśli mimo to czytanie nie idzie tak gładko jak Mickiewicza lub nowożytnego nowelisty, powodem jest staroświecki tok myśli, styl zawiły, dyjalektyka, gra słów, dwuznaczniki, obładowanie zdaniami ubocznymi i nawiasowymi, niezwykła swoboda kojarzenia pojęć i naginania do nich języka, aż do ostatecznej granicy, aż do niejasności, wyjątkowa zwięzłość, obciążenie obrazowymi zwrotami już w samym oryginale, czego tłumacz nie tylko uniknąć nie mógł, lecz zgoła ważyć się na to nie powinien. Najdoskonalszego tłumaczenia Cezara lub Cyclerona, tych wzorów cudnej łaciny, [...] nie czyta się jak wodnistej powiastki spółczesnej (podkreślenia moje – M.G.)⁴⁹.

Znając zamiary autora tej znakomitej recenzji, moglibyśmy przypuszczać, że jest to zapowiedź jeszcze doskonalszego tłumaczenia. Wiemy dziś bowiem, że nowe przekłady arcydzieł literackich zawsze rywalizują z istniejącymi wersjami: „stare” często zostaje zepchnięte na margines systemu, gdy zmienia się rzeczywistość, język, konwencje teatralne. Wychwalany przez Matlakowskiego przekład Paszkowskiego w ubiegłym stuleciu ustąpił miejsca wersji Macieja Słomczyńskiego; z tym ostatnim o prymat w kanonie literatury polskiej rywalizuje wciąż *Hamlet* Stanisława Barańczaka, a ufając zapowiedziom wydawniczym, możemy przypuszczać, że rodzi się już pomysł nowego *Hamleta* w przekładzie Piotra Kamińskiego, który zapewne chciałby prześcignąć Słomczyńskiego i Barańczaka. Każdy tłumacz w jakimś sensie staje się ojcobójcą, gdy podejmuje się pracy nad dziełem, które wcześniej zostało już przełożone na jego język.

Tymczasem Matlakowski kończy omówienie wersji Paszkowskiego wyznaniem, które w zasadzie powinno było przekreślić sens jego przedsięwzięcia: „Przed kilkunastu laty rozpocząłem przekład *Hamleta*, rychło jednak przekonałem się, że dorównać Paszkowskiemu było dla mnie prawdziwym niepodobieństwem; dlatego zmieniłem zamiar, a zaniechawszy wyższych aspiracji literackich, ograniczyłem się na niniejszym wydaniu równoległym”⁵⁰. W wydaniu takim przekład staje niejako twarzą w twarz z oryginałem (Anglicy zadrukowaną stronę kartki nazywają twarzą...). I znów na myśl przychodzi książkę podsuwający matce dwa niepodobne do siebie portrety, choć tym razem „kopia” nie rości sobie żadnych pretensji, by dorównać oryginałowi, ani nie jest synonimem fałszu. Pokorny kopista z założenia porzuca „wyższe aspiracje”, starając się jedynie jak najwierniej oddać szlachetne rysy pierwowzoru.

5. SZTUKA, KTÓRA LECZY

Cel tak zaprojektowanego eksperymentu tłumacz amator definiuje zgodnie ze swą profesją. Chce leczyć, już nie tyle pojedynczego człowieka, lecz „czas, który wypadł z fug”, jak sam oddaje znaną Szekspirowską frazę⁵¹. Matlakowski wpisuje bowiem swój

⁴⁹ Ibidem, s. CCCLXXXVI. Matlakowski odnotowuje, iż wydanie z 1875 r. było drugim z kolei, po raz pierwszy przekład ukazał się nakładem Biblioteki Warszawskiej w 1862 r.

⁵⁰ W. Matlakowski, *Wstęp*, s. CCCLXXXIX–CCCXC.

⁵¹ „Time is out of joint” (1.5.196–197) – W. Shakespeare, *Hamlet*, red. H. Jenkins, London–New York 1992, s. 228.

przekład w bardzo konkretny kontekst końca wieku, naznaczonego płynącą z teorii Darwina tragiczną, pesymistyczną wizją rzeczywistości.

Słowo „pesymizm”, odmieniane przez wszystkie przypadki, pada we *Wstępie* Matlakowskiego aż 72 razy. Jest to diagnoza postawiona współczesnej autorowi sztuce, która porzuciła niepokój spragnionego doświadczenia transcendencji agnostyka na rzecz „grubego a sprośnego materializmu”, jak z właściwym sobie poczuciem humoru i znajomością polskiej tradycji literackiej Matlakowski nazywa tych, którym obce są rozterki Hamleta. Wina za ten stan rzeczy spada głównie na artystów zapatrzonych w marcholną karykaturę nauki:

Nowoczesna nauka paraliżująco wpłynęła na umysły artystyczne. Za mało uczeni, by wiedzieć, jaki jest stopień pewności wysuwanych twierdzeń, za mało jasnowidzący, aby przeczuć słabe ich strony i wątpliwości, z zaślepieniem omacnicy, leżącej do lampy, dali się bezkrytycznie olśnić ostatnim wynikiem, przyjęli bez zastrzeżeń teorie grubego materializmu, ordynarnie pojętej walki o byt, antropologicznie na czaszkach dowiedzionej wyższości plemion, nieistnienia żadnej odpowiedzialności za czyny, dynamicznego urządzenia duszy, wraz z wynikami, których ostrożni i wielcy badacze, chemicy, fizycy i biologowie, nigdy nie śmieli wyciągnąć, znając ułomność badania, owszem – wyraźnie ostrzegając o możliwych błędach. [...] Teorie dziedziczności i walki o byt, pojęte jednostronnie, doprowadziły ten pesymizm do rozpacz, do beznadziejnego przeświadczenia o bezsilności ludzkiej; zapomniano o odwrotnym szeregu konsekwencji, płynących z tychże właśnie teoryj⁵².

Stąd oplakany stan sztuki końca wieku:

Jęto się z umiłowaniem przedmiotów, które dadzą się podciągnąć pod kategorie brudu i choroby; artystów znęciła i olśniła patologia, nie fizjologia życia. [...] Kolej przyszła obecnie na malowanie wszelakiej podłości, brudu, świństwa, bezwstydu, ale nade wszystko podłości pospolitej, brudu ordynarnego, świństw codziennych, sromoty powszedniej. Obecnie nie chodzi artyście o zbrodnie, występki i namiętności tytaniczne; opis obejmuje przestępstwa pospolite, kuchenne, szlafrokowe, uliczne, a równoległe do zaprzałości atmosfery moralnej podąża malowniczy opis otoczenia materialnego, mistrzowsko kreślący brud, smród i zgiełk teatru działania. [...] Ulubionym przedmiotem obrazów i rozbioru stały się modne choroby lub chorobliwe zбочenia: zanik woli, rozkład jej, podcięcie energii życiowej, zdwojenie duszy, wypaczenie zmysłu moralnego, histeria, neurastenia, wyczerpanie płciowe, przeróżne objawy nerwowe, zakłócenia samowiedzy, bredy i omamy, nerwowe obżarstwa, pociągi osobliwe, poty. [...] Nastąpiła doba wszeteczniczy i kurwiarstwa⁵³.

Czytając tę diagnozę, szybko przypominamy sobie starą prawdę, że nic nie starzeje się równie szybko jak skandal. Oburzenie moralisty może dziś najwyżej wywołać po-błażliwy uśmiech (musiałby jeszcze wiele zobaczyć, by przekonać się, jak dalece dało się przesunąć granice wolności artystycznej, które z jego perspektywy wydawały się nieprzekraczalne...). Chyba, że powiemy sobie: *nil novi*, i przyjmiemy, że podejmowane przez artystów tematy w gruncie rzeczy niewiele się zmieniły od czasów Władysława Matlakowskiego. Rany pozostały nieopatrzone.

Mówiliśmy wcześniej, że wspólnym rysem wszystkich prawie wysiłków Matlakowskiego było głęboko przeżyte doświadczenie ludzkiej słabości, które każe „nam, marnym robakom, rozbierać dopiero prostsze rzeczy”⁵⁴, lecz zarazem nie zamyka się na możli-

⁵² W. Matlakowski, *Wstęp*, s. CDIII.

⁵³ Ibidem, s. CDIV–CDVI.

⁵⁴ J. Kapuścik, *Władysław Matlakowski, źródła...*, s. 29.

wość transcendencji. Nie oznacza to wszakże podążania ścieżkami wydeptanymi przez idealistów. Genialna intuicja pozwala mu nawet formułować hipotezy, które zawierają przeczcucie największego przełomu naukowego od czasów Newtona: teorii względności, która wiąże ze sobą czas i przestrzeń, materię i energię, falową i cząsteczkową naturę światła (także światła w sensie metaforycznym, to jest prawdy). W długim liście, pisanym w Wielkanocny Poniedziałek 1874 r., wyznaje przyjacielowi:

Ja nie rozstrzygnałem sobie pytania o istnieniu duszy i kto wie, czy cały ten dualizm nie jest wymysłem ludzkim, czy ciało i duch, materia i siła nie są wcale tak diametralnie wręcz przeciwne rzeczy jak sobie wystawiają, kto wie, czy umysł ludzki sam tego dualizmu nie wytworzył, a teraz biedzi się, to przecząc jednemu, czy drugiemu (podkreślenie moje – M.G.)⁵⁵.

Tłumaczy zatem Szekspira po to, by – jak mówił o bracie Alosza Karamazow – „rozstrzygnąć ideę”. Zdumiewa erudycją, odwołując się do przepowiedni znanego teologa skandalisty z Tybingi, Davida Straussa, którego słusznie nazywa apostołem ateizmu; jak pamiętamy, racjonalizm Straussa zainspirował słynną powieść Renana *Vie de Jésus*, w której prorok z Nazaretu przedstawiony jest jak zwyczajny śmiertelnik. Przytaczając prorocstwo Straussa, że „miejsce zburzonej przez niego religii zajmie sztuka”, wskazuje na trojaki cel sztuki, nakreślony już przez Arystotelesa: „moralne zbudowanie, cel etyczny; uciechę, cel hedoniczny; wzbudzenie i wpływ uczucia, cel katartyczny”⁵⁶. I właśnie tego ozdrowieńczego, t e r a p e u t y c z n e g o, katartycznego celu sztuki broni za pomocą Szekspira w świecie nowych idei, ogarniających glob jak pożoga:

Nie może być dwóch zdań co do tego, czy nastroje beznadziejnego pesymizmu, przekonania ateizmu, który szydzi z teistów XVIII w., teorie zwierzęcości człowieka, nicości i bezpodstawności moralnych wymogów, wszechwładztwa popędów i zachcianek, dziedzicznej bezsilności, wnoszone przez nowoczesny romans, są odpowiednie i dobre do szerzenia. Jeśli człowiek jest zwierzęciem, raczej wmawiać w niego potrzebą, bądź człowieka; patrz, masz duszę, lub ta w tobie powstaje, panuj nad namiętnościami...⁵⁷

W tej deklaracji zawiera się już odpowiedź na pytanie o sens szekspirowskiego przekładu, odpowiedź tak samo niedocieczona, a zarazem tak samo oczywista, jak wyłonienie się czterogłosowego chorału z pierwszej, dramatycznej części *Nokturnu g-moll*:

Gdy żyjąc w szpitalu, zbudzony w późną noc do chorego z krwotokiem, wracałem do swojej klety z uszyna pełnymi sapu i stęku, kaszlu i rżenia, z oczyma ośleplonymi od rubinowej krwi rzygającej z tętnicy na śnieżną bieliznę, gdy przynosił ze sobą wlepiony w swoje oczy – wzrok jarzący, płomienny biedaka, któremu dusza z krwią uchodziła, gdy słyszał dolatujący z kaplicy błagalny chór ludzkiej mizarii, w kornej postawie śpiewającej bizantyjskie *Kyrie*, – lub *Rorate coeli*, znajdowałem ukojenie w tym starym Angliku. Bo są dwie literatury: literatura bolejących i cierpiących, szukających i protestantów, bojowników i zwycięzców, krwawiących sercem, łkających sztyrdców, literatura Joba, Jeremiasza, Ezechiela i Dostojewskiego. I jest druga literatura pięknej formy, pochlebców, dworaków i zbytkowników, umysłów służalczych i samolubnych⁵⁸.

⁵⁵ Ibidem, s. 31.

⁵⁶ W. Matlakowski, *Wstęp*, s. CDXI.

⁵⁷ Ibidem, s. CDXIV.

⁵⁸ Ibidem, s. CDXV–CDXVI.

**How to transform the experience of human frailty into hope.
Władysław Matlakowski's (1850–1895) anatomy of *Hamlet***

The article aims at presenting the forgotten work of Władysław Matlakowski, a renowned Polish physician (surgeon and gynaecologist), amateur ethnographer (author of a famous study of the architecture of the Village of Zakopane in the Tatra Mountains) and a great admirer of William Shakespeare's dramatic art. In the 1890s, Matlakowski undertook the task of translating *The Tragedy of Hamlet*. The translation, published in 1895, a few months before its author died of tuberculosis, was preceded by a voluminous introduction which covered the history of Shakespeare criticism in the English, German and French languages and reviewed many Polish renderings of Shakespeare's tragedy. This extensive review included Matlakowski's critical evaluation of the first Polish translation of *Hamlet* by Stanisław Bogusławski (1797) – in Matlakowski's opinionated account “grotesquely” distorted by the aesthetics of the French Enlightenment – followed by short descriptions of the best known 19th century Polish *Hamlets* of Ignacy Hołowiński (first printed in 1838), Krystyn Ostrowski (1870), Stanisław Egbert Koźmian (1875), Józef Paszkowski (1875), and the then most recently published renderings by Jan Kasprowicz (1890) and Leon Ulrich (1894). In his introduction, Matlakowski also conscientiously listed those contemporaneous translators of *Hamlet* whose work he knew only from hearsay: for instance, the reader will find in the introduction an important clue concerning the forgotten translation of the play into Hebrew by Henryk Bornstein.

Matlakowski concluded his review with a tribute to Józef Paszkowski, whose work he appreciated – very much in line with our contemporary criteria – for its courage in letting the text remain “foreign” or “rough” whenever necessary, instead of “domesticating” it at any price. Surprisingly, though, he added in this context that he had no intention of competing with Paszkowski's masterpiece. The reader of his text is then left with the puzzle of how he could have justified his own efforts, if he was so completely satisfied with one of the already existing translations. The article seeks to illuminate this problem by placing Matlakowski's unique study of *Hamlet* in the wider perspective of his attempts to overcome the “crude materialism” of some of Charles Darwin's followers and what he himself considered the pervading and paralysing “pessimism” of late nineteenth-century art, especially the works of the French naturalists. His task is therapeutic (indeed “cathartic”), as he invokes Shakespeare in order to “cure” the moral and spiritual disease of his times. An anecdote about the supposed connection between Chopin's mysterious Nocturne op. 15 no. 3 (allegedly written after the composer saw a performance of *Hamlet*), invoked at the beginning of the article, and the subsequent analysis of the parallels between Matlakowski's existential reading of Shakespeare's great tragedy and Stanisław Wyspiański's interpretation of the importance of Act 5 Scene 1 of *Hamlet*, serve to highlight the guiding principle of Matlakowski's essay, which is defined here as an attempt to transform the experience of human frailty into an artistic expression of (transcendental) hope.

TITUS HEYDENREICH

Universität Erlangen-Nürnberg, Allemagne

NAISSANCE DE L'EUROPE – RENAISSANCE DES CULTURES RÉGIONALES ?¹

La Communauté Européenne a dû accepter tout récemment des sensibles contrecoups. La France et l'Irlande ont refusé, par plébiscite, la Constitution Européenne. Ce qui pouvait nous rappeler qu'on se sert bien volontiers des bénéfices de l'Union – les frontières ouvertes, la monnaie commune... –, mais on s'aperçoit aussi des désavantages et on les refuse. En plus, on craint la réduction de l'autonomie du propre pays. Ainsi, on pourrait conclure: nous sommes témoins, bien sûr, des commencements d'une Europe politique et économique, tandis que d'une conscience continentale commune il n'existent que les prémices. Et tout cela malgré les phénomènes historiques, religieux, linguistiques propres à conserver et même développer une telle conscience : l'*Imperium Romanum*, l'expansion de la culture gréco-romaine, de la langue latine, du christianisme, les relations commerciales, les moyens de communication.

Du 16^e jusqu'au 19^e siècle la mentalité absolutiste a favorisé la naissance de nations comme la France et l'Angleterre, l'Espagne et le Portugal. Au 19^e siècle, les ambitions hégémoniales de Napoléon I., de Napoléon III. ou Bismarck n'ont rien à faire avec une idée de l'Europe. Toutefois, c'était Napoléon I. qui, ex contrario, a provoqué un antinapoléonisme européen parmi les peuples qui aspiraient à l'indépendance: italiens, allemands, ibéro-américains, polonais.

Dans sa forme extrême et criminalisée – l'expansion à charge d'autres peuples et nations, en appelant à des préfigurations historiques: l'*Imperium Romanum*, le Reich... – le nationalisme a mené à l'apocalypse, aux tristes conséquences politiques de cette apocalypse qui occupent presque tout le 20^e siècle. C'est pourquoi il faut prendre en particulière considération le fait que, déjà avant et peu après la Guerre de 1914–1918, des voix isolées s'engagèrent pour une future Europe unie: entre autres, le triestin Gianni Stuparich (1891–1961) et Richard Coudenhove-Kalergi (1894–1972), autrichien cosmopolite

¹ Ce texte a été présenté en version orale le 26 mars 2009 au cours de la séance plénière inaugurale de la Conférence Internationale « Languages et Cultures en Contact – hier et aujourd'hui », organisée par l'*Akademia Polonijna* (Université de la Pologne) de Częstochowa (26–28 mars 2009).

et fondateur, en 1923, de la Paneuropa-Union.² En 1941, en pleine lutte antifasciste, Ernesto Rossi (1897–1967) et Altiero Spinelli (1907–1986), confinés sur l'île de Ventotene, rédigèrent le *Manifesto per un'Europa libera e unita*, mieux connu comme *Manifesto de Ventotene* (1^{re} Rome 1944), le programme du *Movimento federalista europeo*, fondé à Milan en 1943.³ La même année, peu de temps avant qu'il fût emprisonné et assassiné à Rome par les SS, Leone Ginzburg demande aux nations de renoncer à une partie de leur indépendance en faveur d'une seule Europe. Leone Ginzburg (1909–1944), descendant d'une famille juive d'Odessa, formé en Italie, slaviste, traducteur du russe en italien, homme de lettres à niveau international et... membre de la Resistenza au Piémont et à Rome :

La concreta azione comune a cui le quattro potenze s'impegnano, con il concorso delle altre Nazioni Unite, ai fini della sicurezza mondiale e del disarmo, la reciproca promessa di non intervenire entro il territorio di altri Stati se non per ragioni connesse col mantenimento della pace e dopo essersi consultate tra loro, sono tante garanzie di proficuo lavoro per l'organismo che si vuol creare. Ma bisognerà compiere un altro passo avanti. Se adesso, per naturale reazione alla prepotenza hitleriana, si pone l'accento sul diritto di sovranità che ogni Stato possiede, quando sia ristabilita la pace, tutti gli Stati, grandi e piccoli, dovranno al più presto e spontaneamente rinunciare a una parte di quei diritti, per dare una forza reale, cioè materialmente tangibile, all'istituzione internazionale che salvaguarderà la pace e il tranquillo e civile progresso di tutti i popoli.⁴

Quand, bientôt après 1945, quelques nations s'approchaient l'une à l'autre, ce n'était pas – nous le savons bien – en première instance par une réciproque sympathie culturelle, mais par nécessités économiques et militaires. C'était l'époque de La guerre froide...

D'autre côté, l'Europe montre assez d'exemples pour le fait suivant: unité nationale n'est pas toujours identique avec unité culturelle. Au contraire. Les frontières embrassent parfois une multiplicité de cultures, de langues. Qu'on pense à la Grande Bretagne et l'Irlande, à l'Espagne avec ses Basques et Catalans, aux états qui se forment après la dissolution (1918) de la Monarchie du Danube. Multiples aussi – hélas – les exemples de répression de cultures particulières, comme en Espagne sous la dictature de Franco.

Cela nous mène à la question s'ils existent, à côté des nations, d'autres aspects historiques et culturelles plus capables de fomentier une Europe unie et de réduire les conflits parmi les nations. Je vise, naturellement, aux soi-disantes cultures régionales. Régional au sens de : non identique avec les configurations nationales.

L'histoire du continent est riche en conflits entre nations, en particulier au 19^e et 20^e siècle. Mais entre régions? Pensons à la France et l'Allemagne en 1870, 1914–1918, 1939–1945. C'est là que se déchaînaient avec fureur les antagonismes nationaux, du côté allemand surtout. Mais y'avait-il jamais de problèmes entre Bavares et Bretons ? Entre Basques et Hambourgeois ? Voici deux exemples, choisis à tout hasard, de non-agressivité où même de « sympathie » entre régions :

² Cf. R. Lunzer, *Triest. Eine italienisch-österreichische Dialektik*, Wien–Klagenfurt–Ljubljana–Sarajewo, Wieser Verlag 2002, p. 145 ss. Stuparich. Traduction italienne: *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani del Novecento*, Trieste, Lint Editoriale 2009, pp. 141 ss. R.N. Comte de Coudenhove-Kalergi [1894–1972], *Pan-Europa*, Wien 1923, 1982; http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Nikolaus_Graf_von_Coudenhove-Kalergi.

³ Cf. *Dizionario del fascismo*. A cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi 2003–2005, 2 tomes, t. 2, pp. 89–90: art. "Manifesto di Ventotene".

⁴ L. Ginzburg, *Scritti*, Torino, Einaudi 1964 (Saggi, 338), p. 45.

– Dans un poème de 1846, *Sant'Ambrogio*, le patriote du Risorgimento Giuseppe Giusti (1809–1850) ne dissimule pas sa compassion avec les troupes d'occupation à Milan, dont les soldats, recrutés par force, parvenaient des contrées les plus différentes de l'Empire autrichien :

“Costor”, dicea tra me, “re pauroso
degl’italici moti e degli slavi
strappa a’lor tetti, e qua senza riposo
schiavi gli spinge per tenerci schiavi;
gli spinge di Croazia e di Boemme,
come mandre a svernar nelle maremme.
A dura vita, a dura disciplina,
muti, derisi, solitari stanno,
strumenti ciechi d’occhiuta rapina,
Che lor non tocca e che forse non sanno:
e quest’odio che mai non avvicina
il popolo lombardo all’alemanno,
giova a chi regna dividendo, e teme
popoli avversi affratellati insieme.
Povera gente! Lontana da’ suoi,
in un paese qui che le vuol male
chi sa che in fondo all’anima po’ poi
non mandi a quel paese il principale!
Gioco che l’hanno in tasca come noi.”⁵

– Le fameux cessez-le-feu au Noël de 1914 (“Christmas Truce” en anglais) au front de l'Ouest, en France, et le cérémonies en commun de soldats et officiers anglais et allemands. Après ces événements, le comando allemand interdit, par précaution, de pareilles fraternisations en menaçant de graves punitions. Mais on a souligné: la suspension des hostilités ne fut possible que parce que les combattants avaient constaté d'où venaient les adversaires : de la Bavière, et de l'Écosse... Récemment, on a même tiré un film de ces épisodes.⁶

Dans ce qui suit je voudrais donc démontrer :

I. Nous disposons de valeurs ou aspects « prérationaux » qu'on pourrait mettre en évidence et utiliser pour développer et consolider une harmonie politique continentale.

II. Indépendamment de leur appartenance linguistique et nationale, certains auteurs présentent des ouvrages aux dimensions européennes et s'engagent pour une Europe sans frontières.

Par raison de compétence, les quelques exemples pour ces deux paragraphes proviendront surtout du monde des lettres romanes.

⁵ G. Giusti, *Poesie*, Milano, Rizzoli 1950 (Biblioteca Universale Rizzoli, 151–154), pp. 222–225.

⁶ Cf. H. Schulze, *Otto Hahn und der Weihnachtsfrieden 1914. Der Entdecker der Kernspaltung war als Offizier an der Westfront Zeuge des spontanen Waffenstillstands und berichtet seiner Frau* [suit: lettre de Otto Hahn du 25 déc.1914], dans : „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 24.12.2008.

CULTURES « PRÉNATIONALES » ET LEUR IMPORTANCE DANS L'ACTUALITÉ

La pluriculturalité de certains états remonte au fait que ces états embrassent une multiplicité d'ethnies et de cultures. Une constatation bien banale. Souvenons-nous de quelques-uns de ces états.

L'Espagne. Qu'est-ce que c'est l'Espagne ? Au 19^e et 20^e siècles se formèrent des théories controversées sur l'identité du pays. Certains considéraient comme Espagne « authentique » seulement l'élément castillan-chrétien que, à la fin du 15^e siècle, avait définitivement « reconquis » la péninsule. Les autres, par contre, surtout Américo Castro (1885–1972), historien libéral, exilé pendant la dictature de Franco, soutenait la thèse, encore aujourd'hui plus plausible que jamais, des « tres culturas » que formèrent la culture du pays : la chrétienne, la juive, l'arabo-islamique.⁷ Pendant des siècles, la politique espagnole ignore, combattit, expulsa les minorités non-chrétiennes. Encore Franco appela la Guerra Civil (1936–1939), par lui-même déclenchée, « la cruzada española ». L'idéologie monolithique du Caudillo mena ensuite à la répression de la langue et culture basque et catalane. Depuis 1975, c'est enfin la convivance... Cataluña et Galicia poursuivent une politique culturelle efficace dans plusieurs pays, p.ex. par l'institution de lectorats d'université. Les communautés juives reprennent leur activités. Des synagogues ont été restaurées et réouvertes au culte. Quant aux arabes, il sont, au long des côtes andalouses, de nos jours plus nombreux qu'avant leur expulsion en 1492. On rencontre dans les littératures galicienne et catalane des ouvrages aux thèmes non seulement régionaux. Et cela surtout quand il s'agit de tolérance et intolérance, p.e. de l'Inquisition comme institution ibérique et, au même temps, comme métaphore de persécution idéologique de tous les temps. Une métaphore dont, au 20^e siècle, se sont servi, nos amis polonais le savent bien, aussi des romanciers de leur pays : Jerzy Andrzejewski et Julian Strykowski, entre autres.⁸

La France. Il se peut que la politique centraliste dès les temps de Richelieu ait influencé aussi le développement ou non-développement des cultures régionales. Et pourtant, en France nous avons également bien de langues vivantes, parlées :

Le basque, l'alsacien, le breton, le provençal. Le provençal en plus avec une littérature de nouveau fleurissante depuis le 19^e siècle.

Et la Suisse ? A l'intérieur de la Confoederatio Helvetica existent bien quatre langues et littératures : française, allemande, italienne, ladine.

Dans l'ensemble du Continent, c'est l'Italie qui offre la plus riche pluralité. Bien sûr, déjà au 15^e siècle le toscano s'établit comme koiné. Toutefois, les langues de presque toutes les régions ont survécu jusqu'à nos jours. Quand, en 1860, l'unité nationale fut presque accomplie, la légende veut que l'homme d'état Massimo d'Azeglio ait prononcé les mots restés célèbres : « Ora che abbiamo fatto l'Italia, dovremo fare gli italiani ». En effet, pas tous les habitants de la « botte », surtout dans le sud, le « mezzogiorno », voulaient ou pouvaient s'identifier avec les idéaux unitaires. En plus, tenant compte de l'analphabétisme, il n'était pas facile d'approcher à la koiné ci-dessus mentionnée des

⁷ A. Castro, *España en su Historia. Cristianos, moros y judíos*, México 1948; 2. éd. : *La realidad histórica de España*, ibidem 1954; 1962.

⁸ Jerzy Andrzejewski, *Ciemność kryją ziemię*, 1957; Julian Strykowski, *Przybysz z Narbony*, 1978.

personnes qui ne possédaient que leur langue locale. C'est pourquoi, malgré la reconnaissance et l'usage de « l'italien » par les grands auteurs, les langues régionales se maintenaient parallèlement comme langues parlées et langues littéraires. Dès le 16^e siècle jusqu'à nos jours, d'importants auteurs se servent également ou exclusivement des langues de la Sardaigne, de Naples, Rome, Milan, Trieste, du Veneto etc. De cette grande richesse les canons d'études italiens tiennent, hélas, peu compte. En s'opposant à cette situation, le collègue américain Hermann W. Haller choisit comme titre d'une anthologie commentée *The hidden Italy* (1986).⁹

Restera ouverte la question s'il est justifié, en Italie ou ailleurs, d'employer la dénomination « dialecte ». Le mot « dialecte » suggère qu'il s'agit d'une langue dont l'usage ne franchit pas les frontières de sa respective région. Si cela suffit ? Souvenons-nous : la formation d'un état dépend souvent du hasard, d'un hasard parfois tragique. L'Afrique, l'Asie ont vu naître des états – en Afrique parfois tracés à l'aide d'une règle – pas avant le 19^e ou même le 20^e siècle et comprenant un grand nombre d'ethnies et de langues. En plus, la notion « dialecte » implique souvent une dégradation, une réduction au niveau provincial, folkloristique. Est-ce légitime ? A la Cour piémontaise de Turin on parlait piémontais – et français – même après l'achèvement de l'unité nationale (1860–1870). Quand le roi Vittorio Emanuele II. visitait les régions méridionales récemment incorporées, il était à la merci d'interprètes. En Sardaigne, ce n'est qu'à partir de 1860 (de l'Unité, justement) qu'on introduit l'italien. Pendant des siècles, dans l'île on parlait plusieurs langues, aujourd'hui menacées par les médias. D'appliquer à ces langues la définition « dialecte » ne leur rend pas justice. Même argumentation valable pour le vénitien, le lombard, le gradese de Grado, le romanesco de Rome.

Il faut de même souligner l'intérêt thématique et la qualité littéraire de quelques auteurs « régionaux ». Qu'on pense, au 18^e siècle, aux comédies de Goldoni, vénitien, aux poèmes du milanais Carlo Porta, à Giuseppe Gioachino Belli et Cesare Pascarella, poètes « romaneschi » du 19^e siècle. Pour le 20^e siècle, il faut mentionner Biagio Marin (1891–1985), qui pendant toute sa vie n'écrivit qu'en « gradese », langue de la péninsule de Grado, près de Trieste, ou le formidable Eduardo De Filippo (1908–1984), dramaturge napolitain, ou le sicilien Nino De Vita, né en 1950, vivant.

Un exemple seulement pour le fait que le sujet de certaines œuvres écrites en « dialecte » dépasse largement l'ambiance régionale. Particulièrement émouvant *Li romani in Russia* de Elia Marcelli (1915–1998), composé aux années 70 et 80 et publié en 1988 avec préface du célèbre linguiste Tullio De Mauro.¹⁰ Elia Marcelli appartenait aux 238 000 alpins forcés en 1941–1943 par Mussolini à la campagne de Russie voulue par Hitler. Plusieurs écrivains-témoins ont décrit les tragédies des batailles, de la retraite, de la captivité : Mario Rigoni Stern, Giulio Bedeschi, Nuto Revelli et autres. Et Elia Marcelli. Mais contrairement aux écrivains mentionnés, Marcelli se servit du dialecte de sa région. Onze chants en stances qui nous rappellent les poèmes d'Arioste et du Tasse. Aucune œuvre en langue « régionale » est en gré, à mon avis, de mieux illustrer la vi-

⁹ H.W. Haller, *The hidden Italy. A Bilingual Edition of Italian Dialect Poetry*, Detroit, Wayne State University Press 1986; cf. id.: *The Other Italy. The Literary Canon in Dialect*, University of Toronto Press 1999.

¹⁰ E. Marcelli, *Li romani in Russia*. Introduzione di Tullio De Mauro, Roma, Bulzoni 1988; ²Roma, Il cubo 2008.

gueur, la dignité, la dimension ultra-régionale d'un soi-disant dialecte que cette anabasis en dix-mille vers romanesques au sujet vraiment, tragiquement européen.

Si le temps et l'espace le permettaient, on pourrait ouvrir une parenthèse en faveur de la Sainte Écriture : le texte de base d'une religion intercontinentale... Sa diffusion ne fut possible que moyennant la traduction, les traductions. Saint Jérôme est, pour cause, le patron des traducteurs... Au temps de Luther, on avait plus d'une raison pour discuter la question : est-il convenable de traduire la Parole de Dieu, transmise par les langues de la Bible Polyglotte et de la Vulgata? Et si c'est le cas, quelles langues sont assez bien-séantes ? Au 19^e siècle, la discussion comprenait aussi les dialectes.

Un témoignage de la « décence » des dialectes en général ainsi que de la richesse du vocabulaire, de la capacité de développement du trésor linguistique est le fait que, au cours du 20^e siècle – et même déjà au 19^e – la Bible ait été traduite, en extraits ou in toto, en frison, en romanesque, en milanais... La traduction du Nouveau Testament en milanais, publiée en 1995 avec une préface du Cardinal Martini, est en vente dans le bookshop du Dôme de Milan¹¹...

L'EUROPE SANS FRONTIÈRES COMME THÈME LITTÉRAIRE

En certains cas, la vie d'un écrivain et les sujets de son œuvre et, en plus, l'appartenance ou le choix linguistique ne sont pas caractéristiques pour son appartenance nationale. Ils appartiennent, si c'est le cas, à nous en tant qu'européens : Franz Kafka, Elias Canetti, Paul Celan, Jorge Semprún, Claudio Magris...

Mais il faut préciser. Certains auteurs se dédient à des sujets de caractère général, cosmopolite grâce à leur lieu d'origine – Prague, Trieste – ou après des expériences douloureuses et tragiques. En plus, le choix des respectives langues fait parfois part de ces expériences atroces. C'est le cas de Ionesco et Canetti, de Celan, Semprún, Elie Wiesel. Ou de Edith Bruck, femme de lettre italophone d'origine juive-hongroise.

Adalbert de Chamisso de Boncourt (1781–1838), né en Champagne, réfugié – au temps de la Révolution – et formé en Allemagne, devint un poète romantique d'expression allemande. Il y a 25 ans, on institua à Munich le Prix Chamisso, accordé chaque année à des jeunes écrivains qui, venus en Allemagne par raisons politiques ou économiques, employèrent, pour la transformation littéraire de leurs expériences, la langue non-maternelle, la langue nouvelle.

Il va de soi que ces aspects biographiques et littéraires ne se limitent pas à notre Continent. Rappelons-nous de maints auteurs du soi-disant Tiers-Monde, vivant et écrivant en Angleterre, en France, en Italie. Mais même si nous restons en Europe, certains rapports supplémentaires entre nos pays dûs à la littérature ne manquent pas d'attraits. D'autres exemples de ces rapports interculturels pourraient être présentés par les spécialistes des arts, du cinéma, de la musique.

Même sans grandes expériences politiques, souvent l'impression s'impose que l'Europe a déjà fait de grands pas vers l'Union, et cela sans se soucier des problèmes, des

¹¹ *I quatter Vangeli de Mattee, March, Luca e Gioan in dialett milanese*. Testo italian a front, cont una lettera [...] de S.E. el Cardenal Carlo Maria Martini, Arcivesco de Milan, Milano, Nuove Edizioni Duomo (NED) – Ancora Editrice 1995; 2002.

réserves, des tâches compliquées auxquelles se voient confrontés jour par jour les diplomates à Bruxelles, à Strasbourg ou en n'importe quelle métropole.

C'est pourquoi j'ose formuler, pour ce qui suivra, deux thèses concernant le domaine littéraire :

1. L'auto-définition, l'auto-estimation culturelle à base nationale n'est pas tout, ou même : ne suffit pas toujours. On peut, on doit même, si le cas se présente, tenir compte de l'importance de la région.
2. Plus d'un auteur s'est posé la tâche d'éveiller, chez ses lecteurs, une conscience collective continentale. Entre ces auteurs, limitons-nous à trois exemples, ou, mieux encore, à trois textes de ces auteurs :
 - Carl Jacob Burckhardt (1891–1974), diplomate, historien et écrivain suisse, né à Bâle, et son conte *Ein Vormittag beim Buchhändler* (1943 ; Une matinée chez le libraire).
 - Jorge Semprún, écrivain franco-espagnol (Madrid 1923–Paris 2011) et son roman *La Montagne blanche* (1986).
 - Claudio Magris, né à Trieste en 1939, et son *Danubio* (1986).

Carl Jacob Burckhardt : *Ein Vormittag beim Buchhändler* (1943)

L'action de *Ein Vormittag beim Buchhändler* se déroule dans une librairie d'antiquaire à Paris. Par cette localisation, le texte s'insère dans la tradition thématique des bibliothèques ou librairies comme lieux capables de créer des sympathies entre deux ou plusieurs personnes : des sentiments tendres s'il s'agit de jeunes amants (Anatole France, Italo Calvino, le film *Notting Hill*...) ¹², des sentiments de confiance et d'amitié s'il s'agit de personnes vouées au monde des livres (encore Anatole France, Gabriel García Márquez, Leonardo Sciascia...) ¹³.

Dans notre cas, deux amis se rencontrent à Paris, par hasard, un matin d'hiver de l'an 1924 : le poète Rainer Maria Rilke et Burckhardt. ¹⁴ C'est Burckhardt qui relate tout, en rétrospective et en première personne. Dans la librairie de M. Augustin, un autre érudit et bibliophile s'y joindra : Lucien Herr (1864–1926), germaniste né en Alsace, bibliothécaire à l'École Normale Supérieure. Tous ensemble, ils entament une conversation, vive et affectueuse, sur la poésie française et allemande, sur Ronsard, Rousseau, Racine, La Fontaine, sur Goethe, Hölderlin, Kleist et autres.

A la question de M. Augustin : « Vous n'êtes pas français ? », Rilke répond : « Non, je ne suis pas seulement français » (nicht nur). Et il poursuit : « Ronsard, lui aussi, n'était pas seulement français. Il était hongrois, son grand-père était hongrois ». Et M. Augustin d'ajouter : « Oui, et nos romantiques étaient cosmopolites. [...] L'Europe

¹² A. France, *La Révolte des anges* [1913/1914], Paris, Calmann-Lévy 1962 ; I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi 1979. Le film *Notting Hill*, 1996.

¹³ A. France, *Histoire contemporaine* [1897–1899], Paris, Calmann-Lévy 1966 ; L. Sciascia, *Porte aperte*, Milano, Adelphi 1987 ; G. García Márquez, *Del amor y otros demonios*, Barcelona, Mondadori 1994.

¹⁴ C.J. Burckhardt, *Ein Vormittag beim Buchhändler*, München, Hermann Rinn s.d. [années 60]. En ce qui suit, citations et renvois d'après cette édition. Traductions : T.H.

centrale les attirait, et pendant quarante ans tous nos poètes : Hugo, Vigny, Musset, Gautier, même Béranger avaient le souffle de Ronsard sur la tête ».¹⁵

Bien vite, la conversation tombe sur La Fontaine. Et sur un poète qui – c’est l’opinion de Lucien Herr – « est comme un frère mineur de La Fontaine »¹⁶: Johann Peter Hebel (1760–1826) poète non pas allemand mais alémanique (alemanisch), c’est-à-dire des habitants du coin sud-occidental de la région entre Bâle, Strasbourg, Stuttgart, la Forêt Noire.

Johann Peter Hebel : en effet le père et, jusqu’à nos jours, le plus grand représentant de la poésie dialectale en Allemagne. Et ici, une fois de plus, on hésite, j’hésite à parler de « dialecte ». C’est une langue plutôt, cet « alémanique ». Hebel : Rilke, originaire de Prague, ne le connaît pas. M. Augustin et Lucien Herr, l’alsacien, le connaissent bien, et récitent ses vers par cœur. Lucien Herr : « C’est l’autre moitié de ma jeunesse. Si j’entends ça, je suis chez moi, et il n’y a plus de différence entre deux langues. Je me trouve alors entièrement dans la vieille Europe, où tout est naturel, et vrai, et précis [...] ».¹⁷

« L’important » – souligne Rilke – « n’est pas que cet homme ait écrit en dialecte, mais que le dialecte, en lui, se soit fait poétique ».¹⁸

Hebel, selon Lucien Herr, est tout-à-fait intraduisible. « Le seul français qui aurait été capable de le traduire – sous condition qu’il aurait parlé alémanique – c’était justement La Fontaine. »

« Au ciel » – dit M. Augustin – « ils s’entretiennent sûrement dans une langue que nous n’avons pas encore appris ».¹⁹

Une conversation de l’année 1924, remémorée et publiée – en Suisse, bien sûr – en 1943. « Je sentais » – se souvient Burckhardt – « l’ampleur et, en même temps, l’espace bien étroit de cette Europe, dont l’esprit nous réunissait ce matin-là. Je compris qu’il y a bien d’autres frontières que celles tracées par l’histoire des états et par les différentes langues, et qu’il existe quelque chose que certains d’entre nous ont en commun depuis l’Antiquité [...] ».²⁰

¹⁵ Loc.cit. p. 16: „Sie sind nicht Franzose?“ „Nein“, sagte Rilke, „nicht nur Franzose- [...] Ronsard war auch nicht nur Franzose, er war Ungar, sein Großvater war Ungar“. „Ja, und unsere Romantiker waren Kosmopoliten. [...] Zentraleuropa zog sie an, und während 40 Jahren haben alle unsere Dichter: Hugo, Vigny, Musset, Gautier, ja auch Béranger des Hauch Ronsards auf dem Haupt gehabt –, le souffle de Ronsard sur la tête [...]“.

¹⁶ Loc.cit. p. 31: „[...] Ich kenne einen deutschen Dichter, der ist wie ein jüngerer Bruder von La Fontaine“.

¹⁷ Loc.cit. p. 36: „Das ist [...] die andere Hälfte meiner Jugend [...]; wenn ich das höre, bis ich zu Hause, gibt es keinen Unterschied mehr zwischen zwei Sprachen. Da bin ich völlig in dem alten Europa, da ist alles echt und wahr und genau [...]“.

¹⁸ Loc.cit. p. 43: „[...] nicht daß dieser Mann in Dialekt gedichtet hat, sondern daß der Dialekt in ihm dichterisch geworden ist, das ist das Entscheidende“.

¹⁹ Loc.cit. p. 39: „Der einzige Franzose, der Hebel hätte übersetzen können, vorausgesetzt er hätte alemannisch gekonnt [...], war eben La Fontaine selbst“. – „Im Himmel sprechen sie bestimmt miteinander in einer Sprache, die wir noch nicht gelernt haben“.

²⁰ Loc. cit. p. 41: „[...] da spürte ich, wie weit zugleich und auf welch schmale Raum zusammengedrückt dieses Europa ist, in dessen Geist wir da zusammen saßen. [...] Es wurde nun klar, wie sehr es andere Grenzen gibt als die von der Geschichte der Staaten und als die von den verschiedenen Sprachen gezogenen, dass es etwas gibt, das einigen von uns vom Altertum her gemeinsam ist. [...]“.

Jorge Semprún : *La Montagne blanche* (1986)

Jorge Semprún, né en 1923, résistant, ancien déporté, homme politique, écrivain. Son œuvre tourne autour de deux sujets : 1. Comment survivre – même après la libération –, comment survivre à Buchenwald ? 2. Les totalitarismes de l'extrême droite, de l'extrême gauche, tous les deux soufferts par l'auteur.

Les romans de Semprún sont, en majorité, autobiographiques. *La Montagne blanche*, au contraire, ne révèle pas cet aspect. Au premier coup d'œil, du moins. Le titre se réfère à la Montagne Blanche, près de Prague, lieu d'une bataille (1620) pendant la Guerre des Trente Ans. Pourtant, les expériences essentielles de l'auteur se retrouvent dans la vie et les souffrances des trois protagonistes, dans notre texte plus importants de l'action, bien complexe, du roman. Les protagonistes : surtout Juan Larrea, homme de lettres espagnol qui, après de dizaines d'années, cède à l'obsession des souvenirs de Buchenwald et se tue. Puis, Antoine de Stermaria, peintre d'origine baltique résidant en Normandie. Le troisième : Karel Kepela, régisseur, né à Prague, et vivant la plupart du temps dans cette capitale. Le récit-cadre se compose d'une rencontre des trois amis en Normandie, et de la mort tragique de Juan Larrea. Les actions rétrospectives, au contraire, mènent le lecteur aux endroits les plus variés : Nice, Antibes, Madrid, Prague, Zurich, Rome, Méran, Venise, Amsterdam... Et à Buchenwald.

Dès les premières pages, *La Montagne blanche*, elle aussi, se révèle comme une nouvelle tentative de neutraliser, au moyen de la fictionalisation, ce que l'auteur dénomma la « experienciencia esencial de mi vida », « la muerte antigua » (la mort d'antan).²¹ Toutefois, bien que tant de routes mènent à Buchenwald, en comparaison avec *Le long voyage* (1963), *Quel beau dimanche !* (1980), *L'Écriture ou la vie* (1994) et d'autres ouvrages encore, le sujet de *La Montagne blanche* est bien plus cosmopolite. Plus cosmopolite au sens de : plus européen. *La Montagne blanche* est un roman à clef qui rend hommage à un groupe international de persécutés par les dictatures de droite et de gauche des années 30 à 60 et même 80. En plus, le roman se révèle être une quête et même exemplification de ce que, en Europe, on a en commun dans le domaine de la culture. Il s'agit donc, mutatis mutandis, du même dessin que nous avons rencontré dans le texte de 1943 du diplomate et homme de lettres Carl Jacob Burckhardt. Au moment où Semprún écrit son roman, c'est-à-dire avant la chute du Mur, cette communauté culturelle semblait, une fois de plus, irrémédiablement brisée. Ce qui explique à son tour le nombre et la variété des lieux dans la vie des protagonistes et l'épais réseau d'allusions intertextuelles et iconotextuelles dans les conversations et la correspondance des trois amis.

De pareille importance – comme au cours des entretiens de Rilke, Burckhardt et Lucien Herr – le pouvoir des livres, la capacité des livres de créer et alimenter les amitiés : livres de Kafka, de Gide, Faulkner, Kundera, les poésies de Baudelaire, Rimbaud, René Char. Kafka, les entretiens et réflexions sur Kafka (et sur Milena, assassinée à Ravensbrück), forment un leitmotiv entre les événements rétrospectifs du roman.

Des scènes d'une valeur peu s'en faut allégorique : Karel Kepela, exclu par les autorités stalinienne de Prague de toute activité professionnelle et dégradé en gardien du cimetière hébraïque de Straschnitz, puis de Pinkas, reçoit, assis au bord de la pierre tumulaire

²¹ Dans : *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona, Tusquets 1993, p. 28.

de Kafka, les amis venus de n'importe quel pays.²² Ainsi, comme chez Burckhardt, la conversation amicale sur les livres (de même que, entre parenthèses, le livre en tant que cadeau) apporte, dans des situations politiques difficiles, une dimension supplémentaire de solidarité, de chaleur humaine.

La Montagne blanche : une anamnèse du continent pas encore divisé en deux blocs. Une anamnèse forcément nostalgique, même désespérée en ces années-là. Un sujet grâce auquel Jorge Semprún se révèle, bien au-delà de ses racines espagnoles et de sa formation intellectuelle en France, comme un écrivain européen.

Claudio Magris : *Danubio* (1986)

Publié par hasard dans la même année de *La Montagne blanche*, les événements et les réflexions de *Danubio* suivent le parcours du grand fleuve, de la source à l'estuaire.²³ Claudio Magris semble donc s'insérer dans la tradition des récits de voyage justement tout au long d'une rivière, de plus en plus en vogue depuis la fin du 18^e siècle : le long du Rhin, du Danube et d'autres, je suppose.

Toutefois, Magris « décrit » relativement peu. Il se sert plutôt de certains lieux et paysages pour ajouter et entrelacer des digressions et méditations en forme d'essays, de souvenirs, d'hommages à grand nombre d'écrivains et amis de plusieurs pays. Par ce système de digressions et d'associations, Magris enrichit le genre traditionnel du récit de voyage d'une pluridimensionalité qui – bien sûr – reste géographiquement fidèle au parcours du fleuve, mais en mettant en évidence la richesse des cultures riveraines. Ainsi, le lecteur se voit confronté avec le caractère *eo ipso* interculturel du fleuve. Cette inter-culturalité se soucie peu des frontières parfois tracées par les nationalismes impétueux du 19^e et 20^e siècles.

On peut subdiviser *Danubio* en trois parties²⁴ : Une première dédiée au Danube germanophone et, en plus, en deçà du rideau de fer. La deuxième partie comprend les régions du bloc de l'Est : la Tchéco-Slovaquie, la Hongrie, la Bulgarie, la Roumanie. La dernière partie – pas plus de trente pages – : nous mène au delta et à l'embouchure du fleuve.

Ainsi, cette vision panoramique d'un ensemble de cultures millénaires aux bords du fleuve se situe au-dessus de la « logique » linéaire du temps, en associant faits et impressions inspirés par les respectives localités. Deux exemples suffiront :

1. En arrivant à la ville de Ulm, Magris en rappelle la prospérité à la fin du 14^e siècle, bien comparable à l'aisance de Nuremberg, Strasbourg, Venise. Mais il se souvient aussi de Hans et Sophie Scholl, les résistants de la Rose Blanche exécutés en 1943, originaires

²² J. Semprún, *La Montagne blanche*, Paris, Gallimard 1986 (collection folio, 1999), pp. 129 s., 134 s., 227, 245.

²³ C. Magris, *Danubio*, Milano, Garzanti 1986. En ce qui suit, citations et renvois d'après cette édition. – Pour le thème en général (mais sans *Danubio*, hélas !, pas encore paru), voir Jean M a r i g n y, *Le voyage sur le fleuve*, Équipe de Recherche sur le Voyage, présenté par [...]. Avec contributions de Henri Baudin, Charles René et al., Grenoble, Université des langues et des lettres de Grenoble 1986.

²⁴ Cf. l'analyse de G. Schlüter, *Claudio Magris homme de lettres* [dans :] *Italianische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre. Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien*, F. Balletta, A. Barwig (Hrsg.), Frankfurt am Main etc., Peter Lang 2003, pp. 39 ss., en part. pp. 47–50.

de Ulm. Et il rappelle les Souabes du Danube, les Donauschwaben qui, encouragés par l'Empératrice Marie-Thérèse, s'embarquaient à Ulm pour coloniser le Banato, à l'époque l'Extrême-Orient des régions danubiennes. (pp. 67–76).

2. À Budapest, Magris visite la bibliothèque de Georges Lukács, le philosophe et théoricien littéraire mort en 1971. Il en naît une considération sur l'appartenance culturelle non seulement de Lukács, mais aussi de Kafka, de Canetti, Paul Celan, Arnold Hauser et, plus loin encore, sur les chances de la culture slovaque, des littératures bulgare et roumaine dans l'avenir (pp. 290 ss.).

Un assemblage, donc, de faits et réflexions, invitant à une vision alternative de l'histoire, au-delà de la superficielle réalité de frontières nationales. C'est la perspective, la confiance d'un Européen du Centre (Mitteleuropäer), capable de faire ressortir, dans une variété de textes littéraires croates, germanophones, roumains, hongrois, une « koiné danubienne » (définition proposée par Magris lui-même : p. 271) comme base et exemple d'une future Europe réunifiée.

Les derniers chapitres révèlent une ultérieure fonctionnalité du Danube qui, vers l'accomplissement du long voyage réel, confère à ce voyage une valeur existentielle. Le voyage vu comme métaphore du voyage de la vie, de la naissance à la mort :

il canale scorre lieve, tranquillo e sicuro nel mare, non è più canale, limite, Regulation, bensì fluire che si apre e si abbandona alle acque e agli oceani di tutto il globo, e alle creature delle loro profondità. Fa che la morte mia, Signor – dice un verso di Marin – la sia comò'l scòre de un fiume in t'el mar grandò (p. 431).

En contemplant le dernier bras, canalisé, du fleuve qui mène le Danube vers la mer, Magris se souvient d'un vers de Biagio Marin, le poète déjà mentionné : « Fais, ô Seigneur, que ma mort soit comme l'écoulement d'un fleuve vers la grande mer ».

La recherche d'une identité (mittel)européenne peut donc impliquer le désir d'une Europe « méta-Europe », d'une patrie méta-physique. À signaler, une fois de plus, l'autorité du « dialecte », dont nous avons noté tant d'exemples au cours de nos observations. Au bout du long voyage à travers le Continent et en vue d'une suite transcendente de ce voyage, le texte écrit en langue italienne débouche dans un vers de la langue de Grado.

* * *

Pour les voyageurs « fluviaux » du 19^e siècle les typographes produisaient des soi-disants « panoramas » : cartes (dépliables) du Rhin, du Danube etc., comprenant – aux bords – des vues en miniature de villes, monuments etc. dignes d'une visite. Un de ces panoramas, imprimé à Ratisbone en 1840 environ, comprend le Danube entre Ulm et Vienne seulement.²⁵ Néanmoins, la carte peut nous suggérer une belle réalité : la réalité du Danube qui s'est ouvert une route à travers le Continent et fomenté, depuis des siècles, les cultures et les relations interculturelles. Eh bien, cette carte du fleuve, dépliée au milieu de notre salle, pourrait nous donner la conscience que l'Europe, c'est nous, nous tous : une Europe sans frontières.

²⁵ *Panorama der Donau von Ulm bis Wien*. Aufgenommen und gezeichnet von B. Grueber, gestochen von H. Winkles, Regensburg, Verlagseigenthum von G.J. Manz, s.a. [environ 1840].

Europas Geburt – Renaissance der regionaln Kulturen?

Der neuzeitliche Nationalismus hat vielfach Regionen mit eigenständigen Wurzeln und Kulturen eingemeindet. Andererseits waren die blutigen interkontinentalen Konflikte zumeist nationalistischer, nicht regionalistischer Natur. So gab es Kriege zwischen Frankreich und Deutschland, nicht aber zwischen Bretonen und Bayern.

Für die Weiterentwicklung einer nationenübergreifenden europäischen Gemeinschaft könnten die Regionen des Kontinents mit ihrer aggressionsfreien kulturellen Eigendynamik eine wichtige Rolle spielen. Zeitgenössische Schriftsteller vieler Länder bekunden in ihren Werken ein solches (prä)europäisches Bewusstsein. Etwa Jorge Semprún in *La Montagne Blanche* (1986), Carl Jakob Burckhardt in *Ein Vormittag beim Buchhändler* (1943) sowie vor allem Claudio Magris, der in *Danubio* (1986) mit dem Verlauf des durch viele Regionen und Kulturen fließenden Flusses eine neue, gesamteuropäische Kulturverwandtschaft veranschaulicht.

KATARZYNA JAŚTAŁ

Instytut Filologii Germańskiej, Uniwersytet Jagielloński

WYOBRAŹNIA A WIEDZA. RELACJE MIĘDZY LITERATURĄ A ANATOMIĄ W *PODRÓŻY PO HARZU* HENRYKA HEINEGO

Urodzony w Düsseldorfie niemiecki pisarz żydowskiego pochodzenia Henryk Heine (1799–1856) pozostawił po sobie zróżnicowany gatunkowo dorobek literacki, na który składają się, oprócz liryki, dramaty, eseje, proza podróżnicza, autobiograficzna i krótka epika. Próba opisu i systematyzacji tego dorobku przysparza germanistom niemałych problemów. W twórczości Heinego, baczego obserwatora własnej epoki i oryginalnego myśliciela, od samego początku spletają się ze sobą oświeceniowy racjonalizm, romantyczna spekulacja i tendencje określane mianem „protorealistycznych”, a zmagania związane z dokonaniem ich syntezy znajdują odbicie w autotematycznych wypowiedziach, w których czytelnik na próżno doszukiwałby się światopoglądowych konsekwencji¹. Wśród konstytutywnych wyznaczników literackiego programu pisarza istotne miejsce zajmuje postulat otwarcia utworów literackich na elementy myślenia naukowego. Także dzięki tej deklaracji tradycyjnie wskazywano na podobieństwo programu Heinego i manifestów młodej generacji pisarzy nurtu Młodych Niemiec, którzy kwestionując autonomię sztuki, domagali się, by literatura wysoka – określana według ówczesnych konwencji języka niemieckiego jako *Poesie*, czyli „poezja” – uwzględniała „prozę życia”, czyli zjawiska dnia powszedniego, oraz by poetyckie interpretacje tych zjawisk odwoływały się do poznania naukowego. W świetle najnowszych zorientowanych interdyscyplinarnie badań literaturoznawczych deklaracje autorskie, które wskazują na intelektualne inspiracje utworów, traktowane są ze szczególną uwagą, pozwalają bowiem na dokładniejsze usytuowanie twórczości pisarza w szeroko rozumianym kontekście kulturowym. Kwestia ta nabiera szczególnego znaczenia w odniesieniu do literatury niemieckiej doby ponapoleońskiej. Jej systematyczny opis nie jest łatwy, bowiem, podobnie jak u Heinego, także w utworach innych znaczących pisarzy niemieckich tego okresu spletają się ze sobą

¹ Por. T. Zatorski, *Od tłumacza. „Przeciwieństw moc, jaskrawo w pary połączonych”. Heinrich Heine, czyli sztuka wątplenia* [w:] H. Heine, *Z dziejów religii i filozofii w Niemczech*, Kraków 1997, s. 164.

elementy różnych nurtów literackich. Próbuąc uporządkować empirię (tekstów, biografii, gatunków, intelektualnych i światopoglądowych wyborów oraz literackich stylów), literaturoznawcy tradycyjnie sięgali po definicje polityczne, pisząc o „epoce restauracji” lub (odnosząc się do Wiosny Ludów zwanej przez Niemców „Rewolucją Marcową”) o „okresie przedmarcowym”, bądź też przeciwstawiali wspomniany postępowy program polityczny formacji Młodych Niemiec konserwatywnemu biedermeierowi². Każde z tych pojęć i związane z nim próby kategoryzacji twórczości poszczególnych pisarzy budziły kontrowersje. Obecnie większość badaczy zgadza się jednak co do tego, iż za wspólną cechą większości powstałych w omawianym okresie tekstów uznać można ich eksperymentalny charakter, który wiąże się nie tylko z obecnością elementów różnych wzorów estetycznych, ale także z adaptacją dyskursu naukowego³. Omawiana faza historyczno-literacka określana bywa bowiem także jako epoka, w której przedstawiciele różnych nurtów, poddając próbie różnorodne strategie formalne, przedmiotem literackiej refleksji chętnie czynią rezultaty badań naukowych, przy czym otwierają swoje utwory zarówno na anachroniczne rozpoznania nauki oświeceniowej, romantycznej, jak i na innowacje badań empirycznych⁴. Poprzez ustalenie roli nauk szczegółowych w twórczości ówczesnych autorów, literaturoznawcy potwierdzają płynność relacji między różnymi paradygmatami, wykazując, iż pisarze uznawani za zwolenników politycznego postępu łączą progresywną ideologię z anachronicznymi standardami naukowymi lub z anachroniczną estetyką. Rejestrują także zjawiska odwrotne, z którymi mamy do czynienia wtedy, gdy konserwatywne poglądy polityczne pisarza łączą się w jego dziełach z postępowymi standardami naukowymi i estetycznymi (przykładem mógłby być Adalbert Stifter).

W ten właśnie interdyscyplinarny nurt badań nad związkami tekstów literackich z nauką, które pozwalają na ustalenie nowych zależności międzytekstowych oraz na dyskusję na temat miejsca utworów w ich kontekstach kulturowych, wpisuje się niniejszy artykuł, w którym pragnę udzielić przynajmniej częściowej odpowiedzi na pytanie, czy i jeśli tak, to w jaki sposób, twórczość Heinego otwiera się na jeden z dyskursów naukowych, a mianowicie dyskurs medyczny. Jako że prezentacja wszystkich aspektów tego tematu nie jest możliwa w stosunkowo wąskich ramach niniejszego artykułu, zdecydowałam się ograniczyć swoje eksploracje do jednego reprezentatywnego utworu: pierwszego z cyklu słynnych *Obrazów z podróży* zatytułowanego *Podróż po Harzu* (1826)⁵.

² Czytelnik polski może zapoznać się z omawianą debatą dzięki wydanej w serii Poznańska Biblioteka Niemiecka publikacji *Spory o Biedermeier* (wybór, wstęp i opracowanie J. Kubiak, Poznań 2006). Wprowadzenie w problematykę por. J. Kubiak, *Wstęp*, s. 7–62. Por. także rozdz. *Biedermeier* [w:] Cz. Karolak, W. Kunicki, H. Orłowski, *Dzieje kultury niemieckiej*, Warszawa 2006, s. 294–307.

³ Coraz intensywniejsze zainteresowanie ówczesnych pisarzy niemieckich różnymi gałęziami wiedzy stanowi także odpowiedź na przemiany zachodzące w samej nauce, w której na przełomie XVIII i XIX w. coraz większa liczba dyscyplin naukowych wyzwała się spod wpływu filozofii i dąży do autonomii, formułując własne szczegółowe cele i rozwijając własne metody badawcze. Por. M. Podewski, *Fragment und Journal. Romantische und jungdeutsche Sprechorte* [w:] *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, red. W. Bunzel, P. Stein, F. Vaßen, Bielefeld 2003, s. 147.

⁴ Gustav Frank określa omawianą epokę jako „Labor-Zeit”. Por. G. Frank, *Romane als Journal: System- und Umweltreferenzen als Voraussetzung der Entdifferenzierung und Ausdifferenzierung der Literatur im Vormärz* [w:] *Journalliteratur im Vormärz*, red. R. Rosenberg, D. Kopp, Bielefeld 1996, s. 15–47.

⁵ Refleksję nad tym tematem podjęłam w monografii: *Körperkonstruktionen in der frühen Prosa Heinrich Heines*, Kraków 2009, por. s. 77–104.

Pytanie o związki utworów Henryka Heinego z medycyną podyktowane zostało w pierwszym rzędzie ich tematyką. W tekstach pisarza problematyka cielesności zajmuje miejsce szczególne, jako że „rehabilitacja” czy też „emancypacja ciała” należą do głównych haseł liberalnego programu Henryka Heinego i kojarzonych z nim postępowych pisarzy Młodych Niemiec, którzy powołując się na nie, postulowali uwolnienie człowieka z ciasnych norm dyktowanych przez Metternichowską „restaurację”, cenzurę oraz ówczesne konwencje społeczne i normy moralne. Konstytutywne już dla wczesnej prozy Heinego hasła odtabuizowania cielesności oraz afirmacja zmysłowej miłości i seksualności od początku spotykały się z gwałtownymi atakami, głównie twórców kręgów konserwatywnych, którzy polemizując z autorem, bodaj najczęściej oskarżali go o obsceniczną i nieprzestrzeganie zasad dobrego smaku. Właśnie mając na uwadze szczególny program literacki Heinego, chciałam zapytać, czy, a jeśli tak, to na ile, afirmacja cielesności wiąże się z włączeniem wiedzy medycznej w jego teksty.

Należy przy tym zauważyć, że dyskurs medyczny nie był Heinemu obcy. Zanim na sześć lat przed śmiercią złożony śmiertelną chorobą spoczął w sławnej paryskiej „krypcie z materacy”, od dwudziestego roku życia pisarz niemal nieustannie chorował. Jako *homo patiens* skazany był na częste obcowanie z lekarzami, terminologią medyczną oraz oferowanymi przez medycynę modelami objaśniania ciała, choć w swoich tekstach literackich i w korespondencji tylko raz nawiązuje wprost do swoich medycznych lektur⁶.

Współczesne badania poświęcone związkowi między medycyną a literaturą często czerpią inspirację z wczesnej pracy Michela Foucaulta *Narodziny kliniki* (1963), w której autor pyta o „warunki możliwości doświadczenia medycznego, jakie stało się naszym udziałem w epoce współczesnej”⁷. Zgodnie z ustaleniami francuskiego filozofa, współczesna medycyna zawdzięcza swoją obecną formułę głębokim przeobrażeniom, do których doszło na przełomie wieków XVIII i XIX dzięki wykształceniu się „spojrzenia klinicznego”. (Nietłumaczony na polski podtytuł *Narodzin kliniki* brzmi *Une archéologie du regard médical*). Kluczowe znaczenie przypisuje Foucault wyróżnieniu tkanki jako (wedle ówczesnych wyobrażeń) podstawowego elementu struktury ciała. To odkrycie sprawiło, że obok anatomii topograficznej, czyli wiedzy o rozmieszczeniu poszczególnych narządów w organizmie i wzajemnym ich ułożeniu względem siebie, powstała precyzyjnie rejestrująca niedostrzegane dotychczas zmiany anatomia patologiczna, która odrzuciła wyjaśnienia metafizyczne. Rozwój histopatologii zmusił naukowców do dokonania rewizji, a następnie odrzucenia obowiązującego dotąd spekulatywnego standardu medycyny na rzecz obiektywizmu oraz metod naukowego wyjaśniania opartego na kryteriach przyczynowych, co, jak pisze Foucault, doprowadziło do zmiany „zasadniczych kodów percepcji, za jakich pomocą badano ciała chorych, pole przedmiotów, na które kierowała się obserwacja, powierzchwnie i głębie przemierzane przez spojrzenie lekarza, cały system orientacyjny tego spojrzenia”⁸. Foucault wskazuje, iż nowy model badań empirycznych i zmienione kryteria postrzegania ciała wiązały się z akcentowaniem cech jednostkowych, co wymagało zorientowanego na szczegół aparatu pojęciowego, nowego zniuansowanego języka opisu, który, by wyjaśnić subtelne różnice jakościowe, sięgnie

⁶ Satyryczną polemikę Heinego z publikacją jego lekarza omawiam w skrócie poniżej.

⁷ M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa 1999, s. 17.

⁸ Ibidem, s. 79.

po metafory. Przeobrażenia mają według francuskiego filozofa istotne znaczenie także dlatego, że ich konsekwencje sięgają poza nauki medyczne: anatomia patologiczna przynosi nie tylko nowe normy i kryteria postrzegania ciała, ale z czasem także i świata, i w konsekwencji prowadzi do zmian dotyczących „samej dyspozycji wiedzy”⁹. Zgodnie z tym przekonaniem, poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o to, jaką funkcję ówczesna medycyna pełni w utworach powstających w pierwszej połowie XIX w., należałoby zatem rozpocząć od ustalenia, jaką rolę pełni w nich podstawowa gałąź wiedzy medycznej, jaką jest anatomia.

Ponieważ wśród utworów Heinego szczególnie gęstą sieć odniesień do anatomii zawiera *Podróż po Harzu*, pierwszy z cyklu powstających w latach 1826–1831 *Obrazów z podróży* – literackich reminiscencji pisarza z jego wojaży po Niemczech, Anglii i Włoszech, w których opisy krajobrazów przeplatają się z komentarzami natury politycznej, społecznej i filozoficznej – zdecydowałam się w niniejszym artykule sięgnąć właśnie po ten reprezentatywny dla omawianego tematu tekst.

Podróż po Harzu przedstawia letnią wycieczkę autora w góry podczas studiów prawniczych w Getyndze w roku 1824, której trasa wiodła poprzez miasteczka Nordheim, Goslar, szczyt Brocken do Jeny i Weimaru. Opis wędrówki stanowi dla pisarza pretekst do podjęcia satyrycznej polemiki ze znanymi osobistościami Getyngi (ze szczególnym uwzględnieniem jej środowiska akademickiego) oraz życia intelektualnego i kulturalnego Niemiec. Już na samym początku tekstu i ewokowanej przez niego podróży narrator, a zarazem *porte-parole* autora, rzucając krytyczne uwagi pod adresem profesorów własnego uniwersytetu, dowcipnie dyskredytuje słynny wówczas w całych Niemczech wydział medyczny Getyngi, sprowadzając działalność studentów medycyny do intensywnych badań w zakresie „anatomii porównawczej” polegających na „gapieniu się na stopy przechodzących dam”¹⁰, sporządzaniu stosownych notatek, a następnie na porównywaniu wyników analiz w obrębie lokalnej *scientific community*. W *Podróż po Harzu* anatomia przywoływana jest zatem po raz pierwszy jako *anatomia comparativa* objaśniająca budowę ciała poprzez porównywanie struktury, funkcji i przeszłości rozwojowej poszczególnych narządów, w której istotną rolę odgrywa porównanie ciała człowieka do ciał zwierząt. Trzeba przyznać, iż pod względem faktograficznym tekst Heinego oferuje czytelnikowi jak najbardziej miarodajne informacje: na niemieckich uniwersytetach anatomii porównawczej do połowy XX w. uczono na wydziale medycznym (podczas gdy zoologia przypisana była do wydziału filozoficznego). Natomiast strategię literacką, za pomocą której autor odwołuje się do anatomii, wyraźnie pomniejszając znaczenie tej dziedziny wiedzy. Heine ignoruje istotę badań anatomicznych: otwarcie martwego ciała w celu „zgleźbienia” budowy i układu narządów. Określanemu jako „gapienie się” spojrzeniu przedstawionych w krzywym zwierciadle *Obrazów z podróży* studentów trudno przypisać obiektywizm opisywanego przez Foucaulta „spojrzenia klinicznego”. Wzrok studentów medycyny nie jest skierowany „w głąb”, lecz prześlizguje się jedynie po powierzchni (żywych) ciał przechodzących kobiet, studenckie pragnienie wiedzy nacechowane jest erotycznie, fachowe kompetencje przyszłych medyków, których uwagę całkowicie po-

⁹ Ibidem, s. 10.

¹⁰ H. Heine, *Podróż po Harzu*, przeł. M. Gawalewicz [w:] i d e m, *Dzieła wybrane. Utwory prozą*, red. A. Sowiński, Warszawa 1956, s. 10.

chlania ocena wdzięków przechodzących dam, wydają się wątpliwe, a dominującą intencją autora wyraźnie jest wywołanie efektu komicznego.

Podobny satyryczny charakter przybierają odwołania do wiedzy medycznej w ramach polemiki z publikacją getyńskiego lekarza Heinego Karla Friedricha Marksa, napisaną z medycznego punktu widzenia charakterystyką miasta Getyngi i okolic¹¹. Dezawuuując autorytet medyka, narrator oznajmia, iż uczęszczał na wykłady z anatomii porównawczej, co uprawnia go do polemizowania z wynikami badań anatomicznych Marksa, który jakoby nie dość stanowczo zaprzeczył obiegowemu mniemaniu, iż mieszkanki Getyngi „mają za duże stopy”¹². Narrator konstatuje, iż na podstawie własnych szczegółowych analiz potrafi dowieść, iż stopy (podobnie jak inne zbadane przez niego części nóg) owych dam wcale nie są zbyt wielkie, a następnie – realizując komiczną zasadę kontrargumentacji – przeczy sam sobie, obiecując czytelnikowi: „jeżeli tylko znajdę t a k d u ż y papier, dołączę kilka kopiersztuchów, przedstawiających *facsimile* getyńskich nóg damskich”¹³ (podkreślenie moje – K.J.).

Refleksja nad miejscem anatomii w *Podróży po Harzu* wydaje się początkowo nie prowadzić do interesujących wniosków: anatomia jest wprawdzie w tekście wspomniana, ale na podstawie przytoczonych fragmentów trudno mówić o literackiej adaptacji jej elementów. Status epistemologiczny wymienianej w tekście jedynie z nazwy dziedziny wiedzy podawany jest w wątpliwość przez jej prześmiewcze bagatelizowanie oraz usytuowanie w kontekście erotyki: w oczach współczesnych Heinego połączenie zainteresowania getyńskich medyków kobiecymi stopami nabiera – niezależnie od ewokowanych przez narratora sytuacji – jednoznacznych konotacji erotycznych, bowiem niemiecka kultura XVIII i XIX w. wyraźnie fetyszyzuje tę część kobiecego ciała¹⁴.

Jednak kilkanaście stron dalej, czytając opis wizyty narratora w miasteczku Goslar, czytelnik przekonuje się, iż refleksja nad anatomią nie sprowadza się w *Podróży po Harzu* jedynie do nastawionej na wywołanie efektu komicznego literackiej zabawy. Zwiedziwszy w Goslarze pozostałości dawnej katedry udostępnione zwiedzającym w przedsionku kościoła św. Szczepana, narrator skataloguje ten pamiątkowy zbiór w następujący sposób:

przecudowne malowania na szkle, kilka złych obrazów, [...], tudzież drewniany Chrystus na krzyżu. [...] Głowa Chrystusa z prawdziwymi włosami, w cierniowej koronie, z pokrwawioną twarzą wyraża wprawdzie z wielkim mistrzostwem oddane konanie człowieka, ale nie Zbawiciela boskiego pochodzenia. Tylko fizyczne cierpienie zostało w tej twarzy wyrzeźbione, nie poezja cierpienia. Ten wizerunek nadaje się raczej do sali anatomicznej niż do świątyni bożej¹⁵.

Badacze tekstów Heinego zgodni są co do tego, iż wszystkie fragmenty jego utworów nawiązujące do postaci Chrystusa wymagają wyjątkowej uwagi, gdyż pisarz, ocierając się

¹¹ K.F.H. Marx, *Göttingen in topographischer, medizinischer und historischer Hinsicht*, Göttingen 1824.

¹² W polskim przekładzie autorstwa Mariana Gawalewicza narrator twierdzi, że nie może bez zastrzeżeń polecić dzieł swojego lekarza: „i muszę mu zganić to, iż nie dość stanowczo zaprzeczył fałszywemu mniemaniu, jakoby getynianki miały za duże nogi” – H. Heine, *Podróż po Harzu*, s. 11. Gawalewicz odchodzi od oryginału, w którym Heine wyraźnie mówi o „stopach” mieszanek Getyngi.

¹³ Ibidem, s. 12.

¹⁴ Por. G. Wolf, *Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils [w:] Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, red. C. Benthien, Ch. Wulf, Reinbek bei Hamburg 2001, s. 500–523.

¹⁵ H. Heine, *Podróż po Harzu*, s. 33–34.

najczęściej o granice herezji, identyfikuje się z figurą Zbawiciela, przy czym szczególną uwagę poświęca zwykle aspektom Jego cielesnego cierpienia.

Na uwagę zasługuje fakt, iż temat anatomii powraca w tak ważnym dla autora kontekście. Tym razem Heine przywołuje go, by podjąć znaczący temat: temat przedstawienia ciała w literaturze i jego związków z wiedzą medyczną. W odróżnieniu od późniejszych tekstów autora, które problematyzowały wizerunki Chrystusa w sztuce rafaelskiej, by polemicznie zestawić ich ascetyczny charakter z programowo postulowanym przez Heinego prawem człowieka do uczestnictwa w zmysłowej pełni życia, *Podróż po Harzu* koncentruje się na typowych dla wczesnego średniowiecza strategiach reprezentacji cielesności, by zarzucić autorowi krucyfiksu, iż jego rzeźba sytuuje przedstawienie ciała zbyt blisko tego, co „prawdziwe” czy „fizyczne”. W centrum zainteresowania narratora znajdują się „prawdziwe włosy i ciernie” i budzące w nim awersję plamy krwi na obliczu Zbawiciela. Choć przytoczony fragment tekstu zdaje się relacjonować jedynie subiektywne wrażenia bohatera, dokładniejsza lektura pozwala stwierdzić, iż cytowany komentarz stanowi aktualizację programu estetyki idealistycznej. To właśnie jej normy traktowały obserwację „natury” jedynie jako punkt wyjścia do kreacji dzieła sztuki, a jego zadanie polegało na skierowaniu odbiorcy na drodze zmysłowej percepcji ku oglądowi idei. Jak twierdził prekursor idealistycznej wizji sztuki Johann Joachim Winckelmann, artyści współcześni powinni iść śladem swoich greckich poprzedników, tworzyć dzieła, w których „pojęcia piękna, zarówno proporcji, jak i całych ciał, jak poszczególnych ich części [...] miały przewyższyć samą naturę; wzorem dla nich była stworzona przez umysł natura duchowa”¹⁶.

W kontekście niniejszego artykułu odnoszący się do krucyfiksu z Goslaru komentarz Heinego może zainteresować czytelnika także dlatego, iż autor kreśli w nim wyraźną granicę pomiędzy literaturą a medycyną. Czyni to w momencie, w którym każe narratorowi odesłać bliskie natury wyobrażenie ciała do *theatrum anatomicum*, czyli do przestrzeni służącej kształceniu przyszłych lekarzy. Tę decyzję motywuje autor, argumentując, iż „prawdziwe” przedstawienie ciała Chrystusa dowodzi wprawdzie dobrej znajomości budowy ludzkiego ciała i znakomitego opanowania rzemiosła, lecz zarazem wykazuje decydujący deficyt. Przedstawieniu, które wprawdzie „z wielkim mistrzostwem” ukazuje „konanie człowieka”, odmawia Heine rangi dzieła sztuki, dlatego że brakuje w nim „poezji cierpienia”. Odwołując się do określenia, którego obecność w tym kontekście musi budzić zdziwienie dzisiejszego czytelnika, pisarz nawiązuje do istotnego aspektu ówczesnego niemieckiego dyskursu estetycznego, zgodnie z którym *Poesie* powinna być obecna także w sztukach plastycznych. W czasach, w których powstał *Harzreise*, czyli w pierwszych dziesięcioleciach XIX w., jako „poetyczny” określali Niemcy wykreowany przez człowieka przedmiot, o ile ten poprzez doskonałą formę wskazuje na „wartości idealne”. Wydanie leksykonu Brockhausa z początku XIX w. wyjaśnia, iż słowo „poezja” określa „całą sferę sztuki wraz z jej nieskończone różnorodnymi zjawiskami w odróżnieniu od rzeczywistości”¹⁷. Przymiotnik „poetycki” odnosi do „ludzi, którzy zdolni są do

¹⁶ J.J. Winckelmann, *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł* [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1989, s. 167.

¹⁷ *Brockhaus Conversations-Lexikon oder Enzyklopädisches Handwörterbuch für die gebildeten Stände*, Leipzig 1814–1819, t. 1, s. 719. Cytaty, jeśli nie podano inaczej, przełożyła K. Jaśtał.

odczuwania ideału”¹⁸, i dalej: „Poetycką jest rzeczywistość jedynie na tyle, na ile sięgając ideału, staje się piękną całością”¹⁹.

Cytowana tu reprezentatywna dla epoki definicja, która utożsamia sferę sztuki z poezją, jednoznacznie akcentuje aspekt poietyczny, nawiązując do greckiej etymologii, zgodnie z którą bycie artystą jest tożsame z *poiein*, czyli z aktem tworzenia, a nie aktem *mimesis*, czyli naśladowania rzeczywistości. Dla Heinego i jemu współczesnych proces twórczy powinien odwoływać się do siły wyobraźni i z jej pomocą zbliżać dzieło sztuki do ideału. Właśnie to metafizyczne odniesienie pozwala romantikom połączyć sferę sztuki ze sferą religii, identyfikować ją zatem jako *sacrum*.

Temat anatomii powróci w tekście Heinego w kontekście refleksji nad istotą sztuki jeszcze raz – przy okazji relacji narratora z przedstawienia baletowego w Nordheim. O publiczności narrator *Podróży po Harzu* wypowie się w następujący sposób:

Na Apisa! [...] Oto stoi głupi lud, gapi się, podziwia skoki i studiuje anatomię w pozach takiej Le-miere, oklaskuje *entrechats* takiej Röhnisch, paple o gracji, harmonii i łydkach – a nikomu na myśl nie przejdzie, że w tańczonych szyfrach ma przed oczyma losy ojczyzny niemieckiej²⁰.

Nie wiemy dokładnie, o jakie przedstawienie baletowe (o najwyraźniej wywrotowej wymowie politycznej) chodziło autorowi. W kontekście omawianej tematyki bardziej istotne jest jednak, że Heine po raz kolejny dobitnie sygnalizuje, iż w jego rozumieniu sztuka i refleksja anatomiczna są rozbieżne. Pisarz wyraźnie podkreśla, iż w sztuce ciało jest czymś więcej niż tylko elementem fizyczności, pełni w niej funkcje znaku, odsyła więc do znaczeń pozostających poza nim. Przypisuje mu wręcz rolę szyfru, dzięki któremu można przekazać widzowi treści, których słowna artykulacja jest z powodu (wszechobecnej w dobie Metternichowskiej) cenzury niedopuszczalna. Pojmowanie ciała jako znaku w sztuce definiuje je jako konstrukt stylizowany wedle umownych zasad i konwencji. To właśnie ich znajomość, a nie wiedza medyczna, do której należy znajomość budowy ciała, decyduje według Heinego o wartości dzieła i pozwala na jego zrozumienie.

Interesujący wydaje się fakt, iż lektura recenzji baletowych pierwszej połowy XIX stulecia pozwala nam przynajmniej częściowo podzielić oburzenie Heinego. Recenzje te raczej zgodnie pomijają kwestie artystycznego kunsztu tancerzy, przypisując ich udane popisy wrodzonemu wdziękowi i wyczuciu rytmu. Nie interesują się przy tym prawie wcale „warsztatem” tancerzy, najwięcej zaś miejsca poświęcają wdziękowi tańczących kobiet. Dzieje się tak nieprzypadkowo: w pierwszych dziesięcioleciach XIX w. tancerki są jedynymi kobietami, których ciało może być przedmiotem publicznej dyskusji. Ówczesni recenzenci chętnie korzystają z tej społecznej koncesji, rozpisując się o tym, jaki zachwyt wzbudziły w publiczności „drobne stopy, wąskie dłonie, delikatna pierś i smukłe członki” artystek²¹. Jeśli odwołamy się do greckiej etymologii słowa „anatomia”, które pochodzi od czasownika *anatemnein* („rozdzielać”), prezentowany w ówczesnych recenzjach baletowych, skoncentrowany na szczególe sposób patrzenia na ciało, również

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ H. Heine, *Podróż po Harzu*, s. 63.

²¹ D.E. Weickmann, *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Ballets (1580–1870)*, Frankfurt am Main–New York 2002, s. 319.

można określić jako „anatomiczny”, gdyż definiowany przez spojrzenie, które nie jest zainteresowane oglądem całości, lecz postrzega poszczególne części ciała osobno. Niemniej jednak i w tym niezwiązanym bezpośrednio z medycyną rozumieniu spojrzenie anatomiczne spotyka się z dezaprobatą Heinego.

Choć temat anatomii powraca w *Podróży po Harzu* czterokrotnie, Heine ani razu nie nawiązuje do innowacyjnych standardów badań empirycznych analizowanych przez Foucaulta, nigdy nie wymienia jej w kontekście sekcji, otwarcia ciała, nigdy też anatomia nie wiąże się u niego z „patrzeniem w głąb” i dążeniem do obiektywnego i precyzyjnego opisu rzeczywistości. Lektura tekstu Heinego prowokuje do zweryfikowania perspektywy Foucaulta, który traktując Europę Zachodnią jako homogeniczną wspólnotę intelektualną, opisywał proces modernizacji medycyny na przełomie wieków XVIII i XIX jako zjawisko ogólnoeuropejskie. Pierwszym krokiem tej weryfikacji będzie odniesienie do niemieckiej myśli medycznej przełomu XVIII i XIX w., która – fakt ten całkowicie umyka uwadze Foucaulta – obiera własną, specyficzną drogę rozwoju, co wyklucza opisywany przez filozofa synchroniczny rozwój myśli medycznej.

Struktura pojęciowa i standardy niemieckiego przyrodoznawstwa, a co za tym idzie – także medycyny niemieckiej, w pierwszych dziesięcioleciach XIX w. wyznaczone były przez transcendentálny idealizm Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga, ze szczególnym uwzględnieniem jego filozofii przyrody²². Stanowiące podwaliny niemieckiego programu medycznego, zwanego programem romantycznym, koncepcje Schellinga przyczyniły się do wyeliminowania postrzegania człowieka w kategoriach anatomicznych jako fizycznego obiektu wyodrębnionego z otoczenia. Schelling, a za nim medycyna niemiecka, postrzegali człowieka, odwołując się do kategorii organizmu, a więc całości, w której przejawiają się wszystkie siły natury: chemiczne, elektryczne, magnetyczne, na którą nieustannie oddziałują zewnętrzne bodźce, pobudzające napięcie będące cechą życia. Ciało postrzegane było jako materia wypełniona duchem, którego wyrazem były wymienione siły natury. Ponieważ wedle ówczesnych niemieckich standardów choroba miała zawsze wymiar ogólny, nigdy zaś zlokalizowany anatomicznie, lekarze nie kierowali uwagi na badanie fizyczne.

Idee Schellinga wpłynęły znacząco nie tylko na ówczesną medycynę, lecz i teorię poznania. Pokrewne koncepcje formułował także Georg Friedrich Wilhelm Hegel, którego pisma wywarły wielki wpływ na Heinego. Istotne znaczenie dla zrozumienia ówczesnych procesów kulturowych ma fakt, iż heglizm stał się po roku 1807 oficjalną filozofią szkolną w Prusach, a ponadto miał znaczny wpływ na inne kraje niemieckie. Hegłowska koncepcja poznania opierała się na krytyce filozofii empirycznej, teorii indukcji i skierowana była przeciw próbom tworzenia wiedzy na podstawie interpretacji indywidualnego ludzkiego doświadczenia, widać więc wyraźnie, iż stała w opozycji do opisywanego przez Foucaulta modernizacyjnego programu europejskiego przyrodoznawstwa. Przy tym Hegel, negując standardy racjonalności obowiązujące w wywodzącej się z tradycji empirycznej filozofii zachodnioeuropejskiej, definiował swój system jako ostateczny rezultat myśli filozoficznej

²² Czytelnik polski może zapoznać się z historią przyrodoznawstwa i medycyny w XIX-wiecznych Niemczech dzięki obszernej i niezwykle wnikliwej monografii Bożeny Płonki-Syroki pt. *Niemiecka medycyna romantyczna* (Warszawa 2007). Niniejsza zwięzła charakterystyka powstała na podstawie informacji zawartych w tej publikacji (s. 211–240).

na przestrzeni dziejów i uważał, że po nim w filozofii już nic ważnego się nie dokona. Mówiąc o cielesności, Hegel – podobnie jak Schelling – odwoływał się do kategorii organizmu. Do kwestii badań anatomicznych odniósł się bezpośrednio w opublikowanej w roku 1807 *Fenomenologii ducha*, gdzie zmierzając do określenia uniwersalnych standardów epistemologicznych, nazwał anatomię „wiedzą martwą”, która na próżno stara się uchwycić prawdziwą, czyli zmienną naturę bytu. Badanie wyrwanych z całości części martwego ciała nie prowadzi, według niego, do odkrycia prawdy, gdyż, jak pisze:

przystały one *istnieć*, ponieważ przestały być procesami. Ponieważ *był* organizm jest w istotny sposób ogólnością, czyli refleksyjnym kierowaniem się ku sobie, to zarówno *był* w jego całości, jak i jego momenty nie mogą polegać na jakimś anatomicznym systemie, lecz [...] występują tylko jako ruch [...], w którym to, co zostaje wyodrębnione [...] występuje w istotny sposób jako moment płynny, tak, że nie ta rzeczywistość, jaką znajduje anatomia, powinna być uznawana za realność, lecz tylko rzeczywistość jako proces²³.

Refleksja Hegla wyznacza kierunek niemieckich koncepcji epistemologicznych w pierwszych dziesięcioleciach XIX w. Dostrzegamy w niej znaczne zmiany w stosunku do wieku XVIII, który przypisywał anatomii ogromny potencjał poznawczy, przy czym – jak wykazuje miarodajny dla krajów niemieckojęzycznych leksykon Zedlera – afirmował anatomię topograficzną jako sztukę analizy, systematycznego podziału całości na części, który pozwala na odkrycie prawdy²⁴. Dążący do poznania na drodze myślenia spekulatywnego i syntetycznego początek wieku XIX odrzuca oświeceniowe metody badawcze. Na tle koncepcji organicystycznych działanie anatoma definiowane jest jako brutalne „roz-rywanie” pierwotnej całości, jako postępowanie nie tylko okrutne, ale i trudne do naukowego umotywowania, gdyż nie pozwala ono poznać prawdziwej natury rzeczywistości. Ta koncepcja pojawia się nie tylko w tekstach filozoficznych, ale i literackich. Wśród przeciwników anatomii słychać między innymi głos pisarza, który odebrał wykształcenie chirurga wojskowego – Fryderyka Schillera. W ksenii *Der Sprachforscher*, a więc *Badacz języka* – czy też, jak byśmy to dziś raczej powiedzieli, *Lingwista* – polemizuje Schiller z koncepcją systematycznego rozbioru językowego i traktuje ten pomysł jako daremną próbę poznania prawdy:

Możesz mówę jak anatom rozbierać na części, lecz jedynie jej zwłoki,
życie i duch snadnie uciekną przed srogim skalpelem²⁵.

(Anatomieren magst du die Sprache, doch nur ihr Kadaver,
Geist und Leben entschlüpft flüchtig dem groben Skalpell).

Podobnie jak Schiller, choć w innym kontekście, przeciwko anatomii ostro wypowie się, publikujący pod pseudonimem Novalis, Friedrich von Hardenberg, gdy w wydanej w 1802 r. powieści *Uczniowie z Sais* skrytykuje przyrodników, którzy próbują „ostrymi cięciami noża badać wewnętrzną budowę i wzajemne relacje organów ciała”²⁶. Sek-

²³ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 189–190.

²⁴ Zedler (J. Heinrich), *Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig-Halle 1743–1754, t. 1, s. 82–83.

²⁵ F. Schiller, *Sämtliche Werke*, München 1962, t. 1, s. 272.

²⁶ Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna, studia, fragmenty*, wybrał, przeł. i wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 12.

cja zwłok i badanie anatomiczne stanowią dla Novalisa postępowanie nieumotywowane naukowo, oskarży on zatem przyrodników o to, że „pod ich rękami kona miła sercu przyroda, a oku dostępne są jedynie martwe pozostałości”²⁷. W konsekwencji Novalis (którego twórczość stanowiła dla Heinego ważny punkt odniesienia) postuluje rezygnację z empirycznie zorientowanych badań anatomicznych na rzecz spekulatywnego traktowania procesów fizjologicznych.

Heine – pisarz, który pomijanie tematyki cielesności w literaturze uważał za rezultat obyczajowego zakłamania i kierując się tą przesłanką, umieścił poetycką refleksję nad ciałem w centrum swojego programu literackiego – wydaje się w *Podróży po Harzu* wpisywać w intelektualny kontekst niemieckiego obszaru kulturowego, za każdym razem opatrując motyw anatomii i zainteresowanie budową ciała wyraźnie negatywnymi konotacjami. Rzuca się przy tym w oczy fakt, że literacka refleksja Heinego nie odwołuje się bezpośrednio ani do pojęciowości, ani do dominujących standardów teoriopoznawczych sformułowanych przez Schellinga i Hegla. Autor nie orientuje się z pewnością w analizowanych przez Foucaulta innowacyjnych standardach medycyny francuskiej. Ten ostatni fakt można wytłumaczyć, sięgając po publikacje na temat historii instytucji naukowych w Niemczech doby ponapoleońskiej²⁸. W pierwszych dziesięcioleciach XIX w. w większości państw niemieckich prowadzona była rygorystyczna cenzura publikacji naukowych. Druków, które pozostawały w sprzeczności z założeniami państwowej polityki naukowej (a wiemy, że nie tylko w Prusach, ale i w wielu innych państwach niemieckich jej standardy wyznaczał heglizm), nie dopuszczano do obiegu. W tych warunkach w niemieckiej medycynie akademickiej pierwszej połowy XIX stulecia została praktycznie zahamowana możliwość recepcji programu materialistycznej medycyny francuskiej, który traktowano jako światopoglądowo wrogi. Akceptujący niektóre z jego założeń lekarze zmuszeni zostali do rozwiązań kompromisowych: zgodzono się co do tego, że student medycyny powinien odbyć kurs anatomii topograficznej. Na początku XIX w. w Niemczech nie podzielano uchodzącego współcześnie za pewnik naukowy przekonania, że bez doskonałej znajomości budowy ciała człowieka niemożliwa jest prawidłowa diagnostyka, a co za tym idzie – udzielenie pomocy lekarskiej. Kurs anatomii uważany był za przyczynek do wiedzy ogólnej, nie zaś do wiedzy diagnostycznej. Ci niemieccy lekarze, którzy otwarcie krytykowali program medycyny francuskiej, mogli przy pełnym wsparciu władz rozwijać sprzeczne z nim koncepcje spekulatywne, co umożliwiało im uzyskiwanie uniwersyteckich katedr i funduszy na badania. Te warunki instytucjonalne uległy zmianie dopiero w wyniku przeobrażeń politycznych po Wiośnie Ludów, które doprowadziły do rewizji podręczników, wdrożenia nowych programów nauczania i wymiany kadry naukowej, a w konsekwencji do schyłku trwającej dwie generacje, opartej na systemie Schellinga, tzw. „niemieckiej medycyny romantycznej”²⁹.

Czterokrotne przywołanie motywu anatomii w *Podróży po Harzu* wydaje się uzasadnione biografią jej autora. Heine studiował prawo na uniwersytecie w Getyndze, która słynęła wówczas w Niemczech ze swojego wydziału medycznego, największego na uniwersytecie. Wbrew zapewnieniom jego *porte-parole* – narratora *Podróży po Harzu* – nie

²⁷ Ibidem.

²⁸ Por. B. Płonka-Syroka, *Niemiecka medycyna romantyczna*, s. 13–14.

²⁹ Ibidem, s. 14.

wyduje się, aby pisarz uczęszczał do lokalnego *theatrum anatomicum*: prawdopodobnie nie przypadkiem nigdy nie mówi o sekcji, czyli otwarciu ciała *post mortem*, które konieczne jest do uzyskania wiedzy o jego budowie wewnętrznej. Informację o tym, że taki widok nie był mu całkiem obcy, możemy znaleźć we wspomnieniach jego brata, Maksymiliana Heinego, lekarza, który wracając pamięcią do okresu swoich studiów w Berlinie, przypadającego mniej więcej na czas powstania *Podróży po Harzu*, pisze:

Na uniwersytecie odwiedził mnie kiedyś mój brat, gdy *con amore* preparowałem dłoń, którą odciąłem znanemu także Henrykowi zmarłemu, po to, by wydzielić z niej kości. Henryk oddalił się szybko ze złośliwym uśmiechem, mówiąc: „U was, medyków, miłość postawiona jest na głowie: serce gotowi jesteście oddać dla ręki”. Po tym osądzie widać, że nawet najzdolniejsi ludzie nie potrafili właściwie ocenić duszy nas, medyków³⁰.

Opisana przez Maksymiliana scena, której można by nadać tytuł *Poeta i anatom* lub *Poeta i lekarz*, stanowi interesujący komentarz do utworu Heinego. Już pierwsze słowa cytowanego fragmentu wskazują na bliskie pokrewieństwo między przedstawicielami różnych profesji, po to, by prawie natychmiast zasygnalizować związane z różnym typem wrażliwości różnice między braćmi. Podczas gdy kierujący się najwyraźniej *libido sciendi* przyszły medyk Maksymilian, nie zważając na uprzednią znajomość ze zmarłym, traktuje fragment jego zwłok pragmatycznie, poeta Henryk szybko oddala się z miejsca zdarzenia, dystansując się zarówno od będącego przedmiotem sekcji ciała, jak i od brata. Opisywana przez Maksymiliana scena nie akcentuje elementu „pokrewieństwa”, wręcz przeciwnie: mówi o „obcości” między literaturą i medycyną, a więc zbliża się w swojej wymowie do enuncjacji *Podróży po Harzu*. Opisuje ona relację między medycyną i literaturą jako dysjunktywną, stojąc na stanowisku, że bliska *sacrum* sfera sztuki i *theatrum anatomicum* powinny pozostawać rozdzielone. Heine, uznając, że ciało nie stanowi w literaturze przedmiotu mimetycznego odwzorowania, a jego przedstawienie nie wymaga od pisarza wiedzy medycznej, lecz jest sprawdzianem dla jego wyobraźni i kunsztu poetyckiego, był jednocześnie zwolennikiem politycznego postępu i pozostawał pod silnym wpływem odchodzącej stopniowo w przeszłość niemieckiej estetyki idealistycznej.

Zwischen Vorstellungskraft und Wissen. Das Verhältnis von Literatur und Anatomie in Heinrich Heines *Die Harzreise*

Der Beitrag wendet sich der Frage zu, welche Bedeutung der zeitgenössischen Medizin im Werk Heinrich Heines zukommt und schreibt sich in die aktuelle wissenschaftliche Debatte über das Verhältnis zwischen Wissen und Literatur. Die spezifische Fragestellung des Beitrags wird durch das literarische Programm des Schriftstellers Heine motiviert, in dem die Postulate der „Rehabilitation“ bzw. „Emanzipation des Fleisches“ und somit die Körperlichkeit zentrale Rolle spielen. Die Autorin behandelt die Frage am Beispiel der 1826 veröffentlichten *Harzreise*, in der das Thema der Medizin anhand der Anatomie wiederholt angegangen wird. Im Beitrag wird gezeigt, dass Heine aufgrund seines Literaturkonzepts das medizinische Wissen als Bestandteil des literarischen Werkes ablehnt. Zur Zeit der Niederschrift des Textes bleibt er den ästhetischen Imperativen der idealistischen Kunsttheorie verhaftet, laut denen die Kunst ihre Gegenstände nicht durch die Abbildung der Wirklichkeit, sondern durch poetische Tätigkeit gewinnt.

³⁰ M. Heine, *Notiz*, „Medizinische Zeitung Russlands“ 1845, nr 2, cyt. za: W. i H. Müller-Dietz, *Zur Biographie Maximilian (von) Heines*, „Heine-Jahrbuch“ 1987, s. 165.

WILFRIED KÜRSCHNER
University of Vechta, Germany

GRAMMATICOGRAPHY IN THE WESTERN TRADITION. GREEK, LATIN, AND EUROPEAN VERNACULAR LANGUAGES (POLISH, GERMAN, ENGLISH)

1. PRELIMINARIES

The title of this paper¹ with its highbrow terms like “grammaticography” and “vernaculars” may sound a bit stylish to some of you. Instead of “grammaticography” I could have used the term “grammar writing”, and instead of “vernaculars” I could have used “mother tongue”, but this could lead into a wrong direction about what I’m going to talk about. I will not speak about language acquisition in the normal sense of this term where it refers to children’s coming to grips with the language spoken in the society they grow into. An equivalent of “vernaculars” is the term “national languages”. By this term I mean those languages which came into existence or rather developed into fully-fledged languages in the course of the Middle Ages, especially after Latin had ceased to be a mother tongue in the sense just mentioned. Specifically, I will draw my examples for certain points I am going to make from English, one of these new national languages. Secondly, I will draw on examples from my mother tongue, German, and thirdly, in an act of respect, hopefully not an act of high spirits, I will refer to examples from the language of our hosts and of most of the participants of this conference, Polish. Moreover, I will refer to the other two languages mentioned in the title of this paper, Greek and Latin. My examples are taken from a special part of the vocabularies of these languages,

¹ The following text was read on March 27, 2009 as one of the plenary lectures of the International Conference “Languages and Cultures in Contact – Then and Now” hosted by the Akademia Polonijna w Częstochowie/Polonia University in Częstochowa. Form and wording of the oral presentation have been deliberately retained in order to make the text accessible not only to professional linguists. – I would like to thank Johanna Hasanen, Lecturer of English at the University of Vechta, and Kazimierz A. Sroka, Professor Emeritus of the University of Gdańsk and Professor of the Polonia University Częstochowa, for revising this paper. To Kazimierz Sroka my thanks are due also for a discussion of various points, mainly connected with Polish, before the paper was delivered in Częstochowa.

namely grammatical terminology. We will for instance speak about the gender of the noun *knife*, the words *gender* and *noun* being part of the technical terminology of grammar, whereas the word *knife* belongs to the everyday part of the English vocabulary. Let me now venture into Polish: We will talk about the *rodzaj* of the *rzeczownik nóż*, which is *męski* or *rodzaju męskiego*. In German we could talk either of the *Genus* of the *Substantiv* or *Nomen Messer* which is *Neutrum* or we could talk of the *Geschlecht* of the *Hauptwort* or *Dingwort Messer* which is *sächlich*. As you will have noticed, the three languages English, Polish, and German follow different tracks: English uses special terms that straightforwardly go back to their Latin roots. Polish, on the other hand, uses native Polish words that do not directly allude to their Latin counterparts, whereas German is double-track with two systems coexisting side by side: German vocabulary on the one hand, Latin vocabulary in German shape on the other. We will come back to all of this in some greater detail at the end of the paper.

Let us now turn to the other main part of the title of this paper: “grammaticography” or the ‘writing of grammars’. By this I mean the production of books on the grammar of a particular language in a straightforward sense. As you will have noticed, the term “grammar” is used ambiguously here. In one sense, “grammar” means the knowledge a speaker or hearer has of his language. “Grammar” in the second sense then is the representation or externalization of this implicit knowledge, typically presented in a book of grammar. One of the objectives of this paper is to demonstrate some of the ways and forms grammars in the second sense followed and still follow in the Western tradition of grammar writing.

This tradition goes back to Greek antiquity, it was taken up by Latin grammarians, and then was transposed on the writing of grammars of the vernacular languages. The outline of my paper follows these three stages: Grammar writing in Greek on the Greek language, grammar writing in Latin on the Latin language, and, thirdly, grammar writing on the vernaculars either in Latin or in the vernacular language itself. Needless to say that this program can only be touched upon on selected topics.

2. THE WESTERN TRADITION OF GRAMMATICOGRAPHY: SOME CHARACTERISTICS

The starting point of grammar writing in the Occident is a small book of about 16 pages in standard print, the *Tekhnē grammatikē* by Dionysius Thrax. The author – whose authenticity, as it is so often the case, has been and still is somewhat controversial –, Dionysius Thrax lived and flourished in the second and first century BC. He worked and taught at Alexandria and Rhodes. By most historians of classical antiquity Dionysius is not deemed to be a great and original scholar but rather a compiler who brought together what was known about Greek grammar at his time. He relied on the grammatical thinking and distinctions from the pre-Socratic thinkers through Plato and Aristotle up to the Stoic philosophers and his fellow grammarians. His *Tekhnē* is a textbook or a compendium which contains the main doctrines of what was agreed upon to be the essentials of grammatical features of the Greek language as it was spoken and written by renowned authors, the most important of them being Homer. His writings demanded some explications due

to the long period of time that had elapsed since the compilation of the *Odyssey* and the *Iliad*. Grammar thus had a historical aspect right from its beginning.

The *Tekhnē* essentially consists of two parts: phonology and morphology. Phonology comprises a classification of the sounds of the language on the basis of the letters used to represent them. Morphology, as it is understood here, is concerned with the vocabulary of Greek which is categorized into eight word classes, called parts of speech. The features peculiar to each of these classes are described by the use of terms that had evolved in grammatical theorizing. They concern inflection and word-formation. Let us have a closer look at the phonological part first.

2.1. “Phonology” in the *Tekhnē* and in later grammars

When we call this part of the *Tekhnē* the “phonological” part, this already implies an interpretation of what Dionysius had in mind. Under the heading “*The element*” § 6 reads as follows:

There are twenty-four letters from α [alpha] to ω [omega].

Skipping a few sentences we read:

Seven of them [namely of the letters] are vowels: α [alpha], ε [epsilon], η [eta], ι [iota], ο [omicron], υ [upsilon], ω [omega].

And a few lines later:

Consonants are the remaining seventeen [add: letters]: β [beta], γ [gamma], δ [delta – and so on up to:] φ [phi], χ [chi], ψ [psi].

From these quotations it follows that what Dionysius describes with phonetic terms like *vowel* and *consonant* in reality are letters, not sounds. It is, strictly speaking, to letters that he attributes phonetic qualities.

When you think of your early school days you may recall lessons when your teacher taught you that there are five vowels in your language: *a, e, i, o, u*. You can still find statements like this in textbooks for primary schools, at least in my country, Germany. They are definitely wrong. Letters cannot be sounds, at best they stand for sounds or represent sounds. And there are many more vowels than just five in English as well as in German. In German the letter *a* for instance stands for two distinct sounds, phonemes, as we call them in linguistics. The letter *a* stands for the so-called short [a] as in *Wall*, and it stands for the long [a:] as in *Wal*. These two words, although spelled identically in their relevant parts, have quite distinct meanings, *Wall* being ‘earthwork, embankment’, and *Wal* being ‘whale’. The fact that almost all vowels in German come in both quantities, long and short, brings the number of vowel sounds up to nearly twenty. But still pupils are taught that the number of vowels is five. This statement could be remedied by speaking of vowel letters on the one hand, and of vowel sounds on the other. In this way the terminology would show which level one is referring to: the level of speaking and hearing, where sounds are relevant, or the level of writing and reading, where letters are relevant.

Undoubtedly, in languages with alphabetical writing systems these two levels interact, with letters standing for sounds and sounds being represented by letters. But this interaction is a rather complex and even complicated affair as is known to anyone who struggled to come to grips with the orthography of one or more languages. It is not just one single letter that invariantly stands for a certain sound, but usually you have the choice among more of them. Just think of the possibilities for spelling the sound [f] in English: It is spelt with the letter <f> in a word like *fit*, it is spelt with double <ff> in a word like *cliff*, and it is spelt with the combination of the letters <g> and <h> in a word like *enough*. In the other direction, coming from letters and asking for the sounds they can represent, we find the same complicated relationship. The letter <o> can stand for the sound [ɔ] as in *not*, it can stand for the diphthong [əʊ] as in *bold*, and it can stand for the vowel [ɪ] as in *women*. Maybe you know the word invented by George Bernard Shaw to demonstrate the intricacies, if not follies of English orthography. It is spelt <ghoti>, but its pronunciation is neither [gəʊti] nor [gəʊtaɪ] or what else you come to think of, but it is [fɪʃ]: <gh> pronounced [f] as in the word *enough*, <o> pronounced [ɪ] as in *women*, and <ti> pronounced [ʃ] as in *nation*. This example shows that it is not enough to know that English has about 44 sounds for whose representation it makes use of 26 letters. In order to understand the English orthography, at least its phonographic part, you can draw up a list of all the phonograms, that is a list of the pairs of phonemes and their corresponding graphemes. This list has to include not only single phonemes and graphemes but also combinations of phonemes and combinations of graphemes, since one single phoneme like [ʃ] can be written by a combination of graphemes like <sh> as in *ship* or *fish*, or one single grapheme like the letter <x> can stand for a combination of phonemes as the sound cluster [ks] in a word like *axe*. And there are graphemes with no sound equivalent as the <e> in the word *axe* just mentioned. And so on. As far as I know there does not yet exist a list with all the phonograms of English, but I presume that the number of items in such a list would well go into the middle hundreds – for German such a list has been drawn up and consists of about 80 items.

I would like to remind you of the starting point of these considerations, which, as it might seem, have led us far away from the simple assertion by Dionysius Thrax that Greek has seven vowels and 17 consonants. As I said, Dionysius does not clearly distinguish between sounds and letters, and this non-distinction or, to put it more sharply, identification of letters with sounds can still be found in textbooks and grammar books two thousand years after the compilation of the *Tekhnē grammatikē*. This identification seems to be firmly rooted in the conscience of the naïve native speaker. I do not want to imply that this goes back to the teachings of the ancient grammarians that have been handed down generation by generation to contemporary authors of grammar books for teaching children and informing the general public. My hypothesis is what could aptly be called the spell of writing: The lay speaker and sometimes even the linguistic expert seems to me to be bewitched by the second mode of existence of his language, the mode of what we call written language. This mode is not acquired by help of the miraculous language acquisition device through which we come to speak and understand the primary mode of our language, spoken language. In contrast to this natural way of acquiring a language, its written form has to be learnt, it needs instruction, it means work and

when it comes to writing itself sometimes it is really hard work to come to grips with it. This is why in our conscious thinking about language we are willing and ready to refer to the written mode, because it is more concrete, more accessible than the spoken mode which runs more or less paraconsciously, if not subconsciously and about which we do not have clear intuitions.

Maybe, an explanation of Dionysius' equivocation might run along these lines, too. However this may be, we have to return to the text and read it a bit more closely just to find out that Dionysius' teaching about letters and sounds is a bit more sophisticated than I presented it up to this point. We go back to the primary assertion that Greek has seven vowels. After enumerating the seven letters from α (alpha) to ω (omega) he gives an explanation why they are called vowels, *phōnēenta* in Greek: Because they work out a whole sound all by themselves, as he tells us – in contrast to the consonants which do not have a sound by themselves but produce a sound together with vowels.

After this explanation the vowels are subdivided according to their quantity: η (eta) and ω (omega) are long ([e:] and [o:]), ϵ (epsilon) and $\omicron$ (omicron) are short ([e] and [o]), but α (alpha), ι (iota) and υ (upsilon) are, as he says, of two times, "*dikhronos*": They can be lengthened and shortened. It is exactly this assertion that shows us that Dionysius does not stick to the doctrine of equivalence of letter and sound. The letters α , ι and υ can stand for a long [a:] and a short [a], for a long [i:] and a short [i], for a long [y:] and a short [y]. This means: three letters, six sounds. Another passage, this time taken from his remarks on the consonants, again shows that there is more phonetic insight than the pure enumeration of letters reveals. In connection with the letters ζ (zeta), ξ (xi) and ψ (psi), Dionysius tells us they are "*double*". He calls them double because they consist of two consonants, ζ (zeta, *sd*) being made up of σ (sigma, *s*) and δ (delta, *d* – not, as we might have expected, of δ and σ , in this order), ξ (xi, *ks*) is made up of κ (kappa, *k*) and σ (sigma, *s*) and ψ (psi, *ps*) of π (pi, *p*) and σ (sigma, *s*).² From this it would follow that these double consonants are superfluous and could be substituted by their constituent letters. But this is a consequence Dionysius does not even hint at.

Let me come back to the passage at the beginning of Dionysius' paragraph on the elements where, as you will remember, he tells us that there are 24 letters or *grammata* from α to ω . The Greek term for *letter* is *grámma* (plural form: *grámmata*). We are then told why they are called *grámmata*: They are called thus because they are formed with strokes and by scratches. *Stroke* is *grammē* in Greek and the corresponding verb *gráphein* meant, as we are told, scratching in older times. We can skip the second term for *letter*, namely *stoikheion*, which is explained by the noun *stoikhos*, meaning 'row, line' which refers to the fact that letters stand in a row in two respects: When you write a word you place the letters in a row one after the other, and in the catalogue of letters, the alphabet, the letters also follow each other in a certain fixed order from α to ω or from *a* to *z*. At this point, it might be interesting to ask our Polish colleagues about the number of letters they have in their alphabet and about the order they follow each other in the alphabet. I would not be too astonished if there showed up some disagreement on the number of letters which might range somewhere between 23 and 32 or even more, depending

² We should add that the letters mentioned do not each consist of two letters, but that they have the sound value of these letters.

upon whether you just count the basic letters from *a* to *z* (which gives 23, since Polish does not have the letters *q*, *v* and *x*); or you add, as separate entities, those letters that are combinations of the basic letters with diacritical marks like the stroke, Polish *kreska*, as in <ó>, *o kreskowane*, or the dot, Polish *kropka*, as in <ż>, *z z kropką*, or the hook, Polish *ogonek* or *haczyk*, respectively, showing nasalization in <ą> and <ę>. We should also take into account the letter <ł> which stands for [w]. If you add all of these to the 23 basic letters you get 32 all together. And we would not indeed be astonished if someone added digraphs as <sz> or <rz> because they stand for single sounds, [ʃ] and [ʒ], respectively. Besides the question concerning the number of letters in Polish, there might be some disagreement as to the order in which they follow each other in the alphabet, especially where to put the special letters with diacritical marks. I know this situation from my own language German, where the umlaut letters <ä>, <ö>, <ü> and this very special German letter <ß> (the “Eszett”) are often not counted as entities of their own and are placed either after their basic letters and <s>, respectively, or counted as combinations of *ae*, *oe*, *ue*, and *ss*, respectively.

At the very end of this first part of the paper, it might be advisable to draw your attention to the fact that what we were talking about right now did not concern the Greek alphabet directly, but the Latin alphabet and two of its several national versions, namely Polish and German. On the other hand I would like to remind you of the fact that the Latin alphabet goes back to the Greek alphabet. It was adopted by the Romans at some time in the seventh or sixth century BC. This adoption changed the Greek original in several ways, although it was left intact in its basic aspects. Changes were made in the shape of letters, in the phonetic value connected with them, in the order of the letters in the alphabet, and perhaps most significantly, in the names of the letters. Their Greek names like *alpha*, *beta*, *gamma*, *delta* reflect the origin of the Greek alphabet in Oriental writing systems, in particular the Phoenician alphabet starting with *aleph*, *beth*, *gimel*, *daleth*... The Romans gave the letters new names that more directly reflected their standard phonetic values.

Maybe the alphabet was one of the first imports the Romans made from the Greeks on the field of language. The second instance of such an import we are interested in is grammar itself. It took place several centuries later and again it was effected by way of adaptation. We will now look at this in some detail.

2.2. “Morphology” in the *Tekhnē* and in later grammars

Let us first note that the term “grammar” itself in the Latin form of “ars grammatica” was straightforwardly adopted from the Greek original. As we have seen from the passage by Dionysius cited above, the Greek word *gramma* as well as the adjective derived from it, *grammatikē*, originally referred to the technique of writing. In the course of time, *grammatikē*, itself a shortened version of *tekhnē grammatikē*, where it served as an attribute denoting the art or craftsmanship of writing, became a noun in its own right and extended its range of meaning to other aspects of language besides writing. Nowadays, writing, reading, and orthography by some are no longer even considered to be parts of grammar at all.

One of these extensions of “grammar” in its original sense is the theory of the word, variously called theory of word-classes, etymology, lexicology, morphology and so on. It comprises the classification of words into parts of speech or word-classes, word-formation, and inflection. Dionysius Thrax set up or rather preserved the famous classification of eight word-classes, namely noun, verb, participle, article, pronoun, preposition, adverb, and conjunction, in this order. The number eight became a canonical number. Even if a language did not lend itself to the Greek classification, this theory was adopted, sometimes with some modifications. This happened in the process of importing the Greek original to describe word-classes in Latin where there is, as you will know, no such word-class as articles. In order to preserve the number of eight a new class was created, namely interjection, which had been a subclass of the adverb in Dionysius and replaced the category of article. And it happened later for instance in grammars of German where there was no need for the category of participles, which were esteemed forms of the verb. The place of the participle was filled with the adjective which had been considered a subclass of the noun in Greek and Latin grammars. Moreover, since German has both the article and the interjection, the doctrine of the canonical number eight was given up, bringing the number of word-classes to nine. This happened in the eighteenth century at the age of enlightenment when the power of old beliefs decreased in many fields and grammarians started to look at the structure of their language with fresh eyes.

Before that time, grammar writing depended almost totally on the model of Latin grammar, and national languages were almost considered a kind of aberrant Latin. And, as we just heard, Latin grammar was based on the grammar of Greek as it was found in the *Tekhnē* of Dionysius Thrax and other writers such as Apollonius Dyscolus (2nd century AD) who had added a kind of rudimentary syntax to the phonology and morphology of Dionysius. These grammatical treatises gained influence on the Roman grammarians working on their own language, Latin. To name just a few of them: Varro, who wrote *De lingua Latina* (*On the Latin language*), Remmius Palaemon, Quintilianus, and the best known of them all, Donatus. Donatus, who lived in the fourth century AD, became influential with two works, both of them textbooks, one bigger, the *Ars grammatica maior*, one smaller, the *Ars grammatica minor*. The smaller one was a kind of brief outline brought into a didactic format. It gained a thorough and long lasting influence – mostly because it was used as a grammar book for school purposes, at first for the instruction of the Latin language, afterwards as a model for writing grammars of the vernaculars which in turn were used for instructional purposes, too. Donatus with his *Ars minor* was so influential that his name became synonymous with *grammar*, grammars were called *Donats* in many cases. Latin thus had a twofold impact: firstly, as the language of politics and administration, of the Roman catholic church, of learning and erudition, to name just a few fields. The second impact the Latin language gained was that the description of its structure modeled the grammars of the vernaculars, for instance the earliest description, in Latin, of the Polish language, the *Polonicae grammatices institutio* by Petrus Statorius, from France, in Poland also known under the name Piotr Stojęński. Stojęński’s book was published in Cracow in the year 1568.

2.2.1. Piotr Stojęński's *Polonicae grammatices institutio*

The *Institutio* consists of three parts: Firstly, a phonology under the heading “The sound value of the letters and their proper pronunciation” (my translation), going through the letters from A to Z with the special letters mentioned above subsumed under their basic letters. Thus *żiwot* (‘life’ – spelled with a *z kreskowane*) and *żona* (‘wife’ – spelled with a *z z kropką*) are treated at the end of the comments on the letter *z*.

The second part of Stojęński's grammar does not have a heading of its own but presents the eight parts of speech one after the other in the manner we are accustomed to since Dionysius and Donatus. The order is: noun, pronoun, verb, participle, adverb, preposition, conjunction, interjection.

The third part carries the heading “Syntax” (*Syntaxis*) and deals with the syntactical construction of the word-classes presented in chapter 2 with the exception of the participle and the interjection. As mentioned above, we do not find a syntax in the *Tekhnē* of Dionysius nor in Donatus' *Ars grammatica*. This part of Stojęński's grammar goes back to the tradition of treating syntax established by Apollonius Dyscolus in the 2nd century AD (in Greek on Greek), taken up and refined for Latin by the Byzantine grammarian Priscian in the 6th century AD. This kind of syntax concentrated on the constructions that parts of speech form with each other. It was expanded in the 19th century only, mainly by German scholars.

I would now like to show you by one or two examples how strong the influence of the Latin language and grammar was on the description of Polish by Stojęński. These examples are taken from the second part of the grammar. As is well known, Polish has seven cases, not six as Latin: nominative, genitive, dative, accusative, vocative³ – plus locative and instrumental. This can be demonstrated in the following list of the singular forms of the word *pan* (‘master, lord’): nominative *pan*, genitive *pana*, dative *panu*, accusative *pana*, vocative *panie* – locative *panu*, and instrumental *panem*.

Stojęński's solution to the apparent problem is the following (my translation):

Beside the six cases the Polish have in common with other languages, they have a case which I call the seventh case. The seventh case has the same meaning [significatio] as the Latin ablative. They call it instrumental. But it is used in another way, too (p. 52).

When it comes to present the inflected forms of nouns and pronouns Stojęński, however, does not stick to his own differentiation. In the paradigms of noun inflection which follow the description just quoted (cf. pp. 53 ff.), the different forms of the locative (e.g., *panu*) and the instrumental (e.g., *panem*) are presented under the name of ablative (abbreviated “*Ab.*”) with the two forms of their endings (*-u* and *-em*, respectively) standing side by side, separated by a comma, as if they were variants of each other. To my mind, this is an indication that Stojęński tries to follow as closely as possible the Latin model of six cases instead of seven. This interpretation can be supported when we look on the paradigms Stojęński gives for the numerals, *one*, *two*, *three*, etc. They evidently have no vocative forms. Thus the number six of the cases does not pose a problem and Stojęński first quotes the five forms from nominative to ablative/locative (masculine sin-

³ This is by the way the canonical order to enumerate cases since Dionysius – the special Latin case not present in Greek, the ablative, was put at the end of this list, as Donatus' enumeration shows.

gular/plural): nominative *jeden/jedni*, genitive *jednego/jednych*, dative *jednemu/jednym*, accusative *jednego/jedne*, ablative ("Ab.") *jednego/jednych* (in Modern Polish the singular is *jednym*). Finally, under the heading "*Sep. Ca.*" (*septimus casus*, 'seventh case') a sixth form is added, namely *jednym/jednymi*, which is the instrumental (p. 46).

2.2.2 Some remarks on terminology in recent Polish grammars

For the rest of the paper, I would like to make some comments on the grammatical terminology used by Polish grammarians after the period of writing grammars in Latin on the Polish language had come to an end. I will concentrate on phenomena having to do with word-classes, the parts of speech.

Up to now, I used the usual English terms for denoting grammatical entities, such as *noun*, *case*, *nominative*, *plural*, etc. These terms evidently have been adopted into English technical vocabulary with only small amounts of anglicization. There are no native English words of Germanic origin to designate the grammatical phenomena referred to. The situation in Polish is quite different. There are hardly any Latin words or polonized Latin words in the technical vocabulary – at least they are not to be found in the dictionaries I have consulted.⁴ What we do find are loan translations, i.e., Polish words that translate their Latin counterparts. This will be shown in some detail in relation with the terms for the cases used in Polish.

Let us start with the word for *noun*: In Polish it is *rzeczownik*, evidently derived from *rzecz* which means 'thing, object'. The Polish word is an indigenous coinage, not a loan translation of Latin *nōmen*, which means 'name'.⁵

One of the most prominent categories of nouns and the other nominal word-classes is *case*. The corresponding term in Polish is *przypadek* which is derived from the verb *padać*, 'to fall'. *Przypadek* is a prefix formation related to such nouns as *wypadek* and *upadek*, the latter meaning 'fall' (a noun), and this is exactly the meaning of the Latin word *casus*, a noun derived from the root *cad-* as in *cadere*, 'to fall'. And *casus* is the translation of the Greek term for case, namely *ptōsis*, which again is a noun belonging to the verb *πίπτειν* which means 'to fall'. There has been some speculation about why the Greeks came to name the case of a word its fall. One of the explanations is the picture of a stick held above the ground. When it falls down vertically and stands upright, its fall is 'right' – thus the nominative was also called *ptōsis orthē* or *casus rectus* ('[up]right fall'). For the other cases the fall was considered slanting or inclined – they were consequently, and still are, called oblique cases (*casus obliqui*, 'leaning, inclined').

Let us now turn to the names of the cases proper. Once again there are no Latinisms for them in Polish.⁶ The nominative is called *mianownik*, a derivation from *miano*,

⁴ These are: GrW (1969) [Ger–Pol]; GrW (1974) [Pol–Ger]; LTW (1979) [Pol–Ger, Ger–Pol]; Pons (2007) [Ger–Pol]; Pons (2008) [Pol–Ger].

⁵ There is a parallel to German school terminology where the noun is sometimes called *Dingwort*, 'word for things'. In more recent times, the term *Namenwort*, 'word for names', came into usage which evidently goes back to Latin *nomen*.

⁶ Only in one of the dictionaries consulted, Pons (2008) [Pol–Ger], Latin and orthographically polonized terms are quoted along with the indigenous Polish terms: "*nominativus, nominativus*", "*genetivus, genetivus*", "*dativus, dativus*", "*akuzativus, zob. accusativus*", "*instrumentalis*", "*lokativus, locativus*", "*vocativus, zob. wokativus*".

meaning 'name'. *Mianownik* thus is a loan translation of Latin *nominativus* (sc. *casus*), a derivation itself from Latin *nōmen*, *nōminis* meaning 'name'. The Latin term was not invented by Roman grammarians, but once again goes back to the Greeks: Dionysius has the term *onomastikē* (sc. *ptōsis*), a derivation from *onoma*, 'name'.

Somewhat different from this are the names of the next three cases. Genitive is *dopelniacz* in Polish, derived from the verb *dopelniać* meaning 'to complete, to fill up'. The Latin term *genitivus* (*casus*) contains the root *gen-*, meaning 'produce, beget'. It is a loan translation from the Greek term *genikē* (sc. *ptōsis*), also called, as Dionysius notes, *patrikē*, 'father's case'. Up to now, I do not have an explanation why Polish does not translate the Latin term literally. The same applies to the dative. Its Polish equivalent is *celownik*, derived from the verb *celować* 'to aim at'. Latin *dativus* and its Greek source *dotikē* go back to a verb meaning 'to give'. A very special case is the accusative, the *biernik* in Polish. Its name is derived from the adjective *bierny*, meaning 'passive, inert', and the adjective *bierna* is the grammatical term for the passive in verb constructions. Maybe the name is derived from the function accusative nouns fulfill in typical sentences like 'He beats the dog', Polish *On bije psa*, where the noun in the nominative, the subject, designates the actor (*on*, 'he') and the noun in the accusative, the object (*psa*, 'dog'), designates the goal or the recipient of the action expressed by the verb (*bije*, 'beats'). Whereas the actor is active, the goal or recipient is passive. By the way, the Latin term *accusativus* is problematic itself. It is said to be a wrong translation from the Greek *aitiatikē*. The Greek word can be related to two roots, one meaning 'to cause', the other one 'to accuse', and the passage in Dionysius' *Tekhnē*, where the term is introduced, is unfortunately corrupt. The Polish name of the vocative follows the pattern of the nominative: Polish *wolacz* is derived from the verb *wolać*, 'to call', just as Latin *vocativus* is derived from *vocare* and Greek *klētikē* from *kalein*, 'to call'. The locative is called *miejscownik*, from the noun *miejsce*, meaning 'place', and the term *narzędnik* for the instrumental case goes back to the noun *narzędzie* meaning 'instrument'.

To sum up: Two of the Polish names for cases are direct loan translations from Latin: *Mianownik* for the nominative, and *wolacz* for the vocative. The names for the genitive, dative, and accusative are special Polish coinages, not going back to their Latin counterparts. And the names for the locative and instrumental, cases which do not exist in Latin, are coined on Latin templates. This shows us that the transmission of such terms is no uniform process, but consists of a mixture of direct borrowings, own additions and adaptations. By the way, this reminds me of the Polish names of the months of the year. In contrast to English or German, only two of them are borrowed from Latin: *marzec* and *maj*. The remaining ten are Polish, whereas in English and German all twelve go back to their Latin equivalents.

This inspection of the names of word-classes like nouns and of some of their grammatical categories like cases could be extended to other word-classes like the adjective, the *przymiotnik* from *przymiot*, 'property, quality',⁷ or the verb, Polish *czasownik* from *czas* 'time' (notice that *czas* is not only 'time' in general use but serves as a technical term for the category of time, Latin *tempus*, as well).

In summary one can say, Polish grammatical terminology does not use Latinisms, but creates its own terms mostly on the basis of their Latin equivalents. This stands in sharp contrast to English technical language where the Latin terms are used in anglicized forms,

⁷ Cf. German *Eigenschaftswort*, 'property word'.

very often derived via Old French versions of the Latin words. It might be interesting to recall that German grammatical terminology stands in between the English and the Polish solution. German follows what we might call lexical “double tracking”. For almost each of the traditional grammatical concepts there is on the one hand a Latinate version more or less adjusted to German pronunciation and inflection and on the other hand one or even more versions in indigenous German. For the concept of case for instance, in German we have the Latinate term *Kasus* and the direct translation of the Latin word, *Fall* (recall Polish *przypadek*). For the nominative case we have *Nominativ* and two indigenous alternatives: *erster Fall* (‘first case’) and *Wer-Fall* (literally translated ‘who case’).⁸ The latter name derives from the diagnostic question technique with which you can find out whether a noun in a sentence stands in the nominative. In older grammars, there was even a third alternative, namely *Nennfall*, literally ‘calling case’, which reminds us again of Polish *mianownik*. Or take the verb: It is called *Verb* on the one hand and on the other *Tätigkeitswort* or *Tu(n)wort* (this is something like ‘action word’ or ‘doing word’) or it is called *Zeitwort* (‘time word’) just as the Polish *czasownik*. The motive for calling it like this is that the verb forms refer to the time of the action designated in a sentence in relation to its time of utterance. Whether one or the other solution is preferred depends on the type of discourse the term is used in. Scientific grammars of German nowadays use Latinate terminology; in former times the terminology could easily be couched in German terms. This happened especially in periods when the so-called *Fremdwort*, the ‘foreign word’, did not generally stand in high esteem. Another reason for preferring the one over the other type is the kind of recipients you want to reach with your texts. When I went to school, German terminology was used in primary school; when I changed to grammar school, the terminology changed into its Latinate version. This still is true for present school instruction although there seems to be a tendency to introduce Latinate terminology already on the level of primary instruction, often with the German term side by side. One of the reasons might be to prevent children from misinterpreting grammatical terms.

Let me demonstrate this with a last example. The German terms for the genders of nouns are *männlich* for masculine, *weiblich* for feminine, and *sächlich* for neuter. The category ‘gender’ itself is called *Geschlecht*, sometimes accompanied by the qualification ‘grammatical’, *grammatisches Geschlecht*. This reminds us of Polish *rodzaj*, and *męski* or *rodzaju męskiego* for masculine (gender), *żeński* or *rodzaju żeńskiego* for feminine (gender), and – different from German: *nijaki* or *rodzaju nijakiego*. The latter term in Polish is a translation of Latin *ne-utrum*, ‘neither gender, not masculine nor feminine’, as we find it in English *neuter*. In German school terminology, this almost incredibly became *sächlich*, literally translated as ‘(gender) of things’. So you may come to think that in German *der Mann* (‘the man’) is *männlich* (‘masculine, male’), *die Frau* (‘the woman’) is *weiblich* (‘feminine, female’), but *das Weib* (an older word for ‘woman’) is not *weiblich*, but *sächlich*, she is a thing, just like *das Mädchen* (‘the girl’) and *das Kind* (‘the child’). Moreover,

⁸ In one of the dictionaries consulted, GrW (1969) [Ger–Pol], Polish parallels are quoted for some of the cases, namely “*pierwszy przypadek*” (‘first case’, nominative), “*trzeci przypadek*” (‘third case’, dative), “*czwarty przypadek*” (‘fourth case’, accusative), “*piąty przypadek*” (‘fifth case’, vocative), and “*siodmy przypadek*” (‘seventh case’, locative). There are no corresponding entries for genitive (second case) and instrumental (sixth case). Note that Stojęński’s numbering was different: For him, the instrumental was the seventh case.

the naturalistic interpretation of *männlich* and *weiblich* as well as their Polish counterparts *rodzaj męski* and *rodzaj żeński* as male and female respectively is only possible with words designating humans and higher animals. It does not apply, as I usually try to demonstrate this to my students, to words designating things like *der Löffel* ('the spoon'), *die Gabel* ('the fork'), *das Messer* ('the knife'). This is also true of their Polish counterparts like *widelec* (the fork, which is feminine in German, is masculine in Polish), *łyżka* (the German masculine spoon is feminine in Polish), and *nóż* (neuter in German, masculine in Polish). This reminds us of the fact that grammatical categories are categories of a language, not of the world outside the language. We should not mix up these two spheres as it might happen, if one and the same word such as *männlich* or *męski* is used to designate entities in both spheres. In German, we can make this distinction by using Latinate terms for the grammatical or metalinguistic sphere and indigenous, everyday words for entities in the outside world. As I have learnt at least from the dictionaries, there seems to be no such possibility for Polish where the Latinate terminology simply does not exist.

3. SUMMARY

What I have been trying to demonstrate was that the common root of relevant parts of grammar writing in the West lay in Greece and had its first climax with Dionysius' compilation of the grammatical doctrines of his time in the small, but highly influential *Tekhnē grammatikē*. He wrote in Greek on Greek. The transposition of his system to Latin meant writing grammars on the Latin language in Latin using the Greek system adapted in certain respects to the peculiarities of the Latin language. The next step we have been dwelling on for some time was the adaptation of this Graeco-Latin system to the description of national vernaculars like German and Polish. Here we concentrated on questions of terminology which is deeply rooted in the Graeco-Latin model not only in the wording itself, but also in such seemingly superficial aspects like the order in which categories are enumerated. Let me give you a very last example. The canonical order of the genders since Dionysius' times is masculine, feminine, neuter. In a recent schoolbook on the German language, I noticed an alteration: The order is feminine, masculine, neuter.⁹ For this alteration after 2200 years of grammar writing, I can think of no other explanation than what, in the language of 'political correctness', is called gender mainstreaming – a doctrine where the term *gender* has acquired a very special meaning.

Bibliography

deutsch.punkt (2005) = deutsch.punkt 1. Gymnasium. Sprach-, Lese- und Selbstlernbuch. Leipzig, Klett.

Dionysius Thrax (Tekhnē grammatikē, trans. 1996): *Die Lehre des Grammatikers Dionysios (Dionysios Thrax, Tekhnē grammatikē – deutsch)*. Übersetzt von Wilfried Kürschner: Τέχνη Διονυσίου γραμματικῆς (*Die Lehre des Grammatikers Dionysios*). In: Swiggers/Wouters (eds.), pp. 177–215. Damerau, Norbert (1967): *Polnische Grammatik*. Berlin, de Gruyter.

⁹ „Ein Nomen kann weiblich (femininum), männlich (maskulinum) oder sächlich (neutrum) sein. Beispiel: *die Maus, der Käse, das Festmahl*“ – deutsch.punkt (2005), p. 270.

- Engel, Ulrich & Danuta Rytel-Kuc et al. (1999): *Deutsch-polnische kontrastive Grammatik*. Heidelberg, Groos.
- Eggs, Ekkehard (1996): Grammatik. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Vol. 3. Tübingen, Niemeyer, col. 1030–1112.
- GrW (1969) [Ger–Pol] = Jan Piprek, Juliusz Ippoldt: *Wielki słownik niemiecko–polski. Großwörterbuch Deutsch–Polnisch*. 2 volumes. Warsaw, Wiedza Powszechna; Leipzig, Verlag Enzyklopädie.
- GrW (1974) [Ger–Pol] = Tadeusz Kachlak, Bożena Witkowska: *Wielki słownik niemiecko–polski. Suplement. A–Z. Großwörterbuch Deutsch–Polnisch. Ergänzungsband. A–Z*. Warsaw, Wiedza Powszechna; Leipzig, Verlag Enzyklopädie.
- GrW (1974) [Pol–Ger] = Jan Piprek, Juliusz Ippoldt, Tadeusz Kachlak, Alina Wójcik, Aniela Wójtowicz: *Wielki słownik polsko–niemiecki. Großwörterbuch Polnisch–Deutsch*. 2 volumes. Warsaw, Wiedza Powszechna; Leipzig, Verlag Enzyklopädie.
- Jellinek, Max Hermann (1913/14): *Geschichte der neuhochdeutschen Grammatik. Von den Anfängen bis auf Adelung*. 2 volumes. Heidelberg, Winter.
- Kalivoda, Gregor (1996): Grammatikunterricht. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Vol. 3. Tübingen, Niemeyer, col. 1112–1174.
- Kürschner, Wilfried (1996): Questions of Terminology in a German Translation of the *Tekhnē grammatikē* of Dionysius Thrax. In: Swiggers/Wouters (eds.), pp. 163–175.
- Laskowski, Roman (1979): *Polnische Grammatik*. Deutsche Übersetzung Werner Paschek. Leipzig, Verlag Enzyklopädie; Warsaw, Wiedza Powszechna.
- LTw (1979) = Stanisław Walewski: *Langenscheidts kieszonkowy słownik polsko–niemiecki i niemiecko–polski. Nowe wydanie. Langenscheidts Taschenwörterbuch der polnischen und deutschen Sprache*. Neubearbeitung. Berlin, Langenscheidt.
- Padley, George Arthur (1985/1988): *Grammatical Theory in Western Europe 1500–1700. Trends in Vernacular Grammar I/II*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Pons (2007) [Ger–Pol] = Anna Dargacz (ed.): *Pons. Wielki słownik niemiecko–polski*. Poznań, Wydawnictwo LektorKlett; Stuttgart, Klett.
- Pons (2008) [Pol–Ger] = Anna Dargacz (ed.): *Pons. Wielki słownik polsko–niemiecki*. Poznań, Wydawnictwo LektorKlett; Stuttgart, Klett.
- Statorius, Petrus (Institutio, repr. 1980): *Polonicae grammatices institutio*. Nunc iterum edidit R[einhold] Olesch. Cracoviae: Apud Mathiam Wirzbietam, Typographum Regium, 1568. Repr. Cologne, Böhlau.
- Swiggers, Pierre & Alfred Wouters (eds., 1996): *Ancient Grammar: Content and Context*. Leuven, Peeters.

Grammatikschreibung in der abendländischen Tradition. Griechisch, Lateinisch und die europäischen Nationalsprachen (Polnisch, Deutsch, Englisch)

In vielerlei Hinsicht verweist die Grammatikschreibung der europäischen Nationalsprachen (hier vornehmlich demonstriert am Polnischen und am Deutschen unter gelegentlicher Heranziehung des Englischen) auf ihre antiken Wurzeln, für die exemplarisch die *Technē grammatikē* des Dionysios Thrax (2./1. Jh. v. Chr. Geb.) steht. Dies wird zuerst an der Behandlung der Laut-Buchstaben in der *Technē* gezeigt. Die auf Griechisch geschriebene (Teil-)Grammatik des Griechischen diente als Vorlage lateinischer Grammatiken, von denen die *Ars minor* des Donatus (4. Jh. n. Chr. Geb.) über Jahrhunderte einen besonderen Einfluss ausübte. Dies wird an einem Beispiel aus der Wortartenlehre in der frühesten (lateinisch abgefassten) Grammatik des Polnischen von Piotr Stojęński (Petrus Statorius: *Polonicae grammatices institutio*, Krakau 1568) demonstriert, und zwar an der Adaption des lateinischen Kasusystems an das polnische. Den Abschluss bilden Überlegungen zur Terminologie, die auf die Besonderheiten der polnischen Grammatikschreibung gegenüber der englischen und der deutschen eingehen.

KRYSZYNA STAMIROWSKA

Katedra Filologii Angielskiej, Krakowska Akademia im. A. Frycza Modrzewskiego

MIEJSCE *MIMESIS* W EWOLUCJI POWOJENNEJ POWIEŚCI BRYTYJSKIEJ

Patrząc na powieść angielską, czy ściślej brytyjską, z perspektywy ostatniego półwiecza, zauważyć można, łączącą ją z okresem modernizmu, silną obecność dwóch przeciwnych nurtów: tradycyjnego realizmu oraz nowatorskich poszukiwań nowych form. Modernizm zresztą, funkcjonując jako istotny punkt odniesienia, nadal podlega reinterpretacji i przewartościowaniu. Po radykalnym odwróceniu w latach powojennych, dorobek tego okresu był odkrywany na nowo, by znowu przesunąć się na dalszy plan. Powracającym wątkiem w ocenach i dyskusjach jest przede wszystkim spór o aktualność i sens pojęcia *mimesis* oraz o miejsce teorii literatury w praktyce pisarskiej i o ich wzajemne relacje.

Współistnienie dwóch nurtów, wzajemnie się od siebie dystansujących, tak silnie obecne w okresie modernizmu, trwa do dnia dzisiejszego. Angielskie przywiązanie do konkretnego i empiryzmu ścierało się w różnych okresach z rodzącą się formą awangardy, której praktykowanie może być wynikiem preferencji czy temperamentu pisarza, albo też formą protestu przeciw tradycjonalizmowi. Ten drugi wariant, jakkolwiek częściowo wynikający ze zjawisk pozaliterackich, ma oczywisty wpływ na tworzoną w każdym okresie literaturę. Zmiany kulturowe i zmiany świadomości społecznej obligują pisarzy do uwzględniania wymiaru ludzkiego doświadczenia, który ich poprzednicy brali w nawias. Przykładem może być rozkwit literatury postkolonialnej, która pojawiła się w konsekwencji kolejnych fal imigracji z dawnych kolonii brytyjskich. To zjawisko musiało zostać zarejestrowane przez literaturę rodzimą i znaleźć swój literacki wyraz; z drugiej strony głos zabierali także pisarze etniczni, zarówno ci zdomowieni i często już wykształceni na Wyspach Brytyjskich, jak Salman Rushdie czy noblista V.S. Naipaul, jak też nowo przybyli.

Angielski modernizm skończył się w 1941 r. wraz ze śmiercią Jamesa Joyce'a i Virginii Woolf; przez wielu twórców i czytelników żegnany bez żalu, w okresie powojennym poszedł w zapomnienie. Niechęć wobec modernistycznej literatury, równie żywa w latach jej rozkwitu, jak upadku, wynikała z przypisywanej jej – nie bez racji – elitarności oraz tendencji do rozmywania rzeczywistości przedstawionej, pozbawionej zwią-

ku z codziennym doświadczeniem, i zastępowania jej nużącymi często opisami stanów psychicznych. Bezpośrednio po wojnie zmieniły się radykalnie nastroje i oczekiwania. Ulga, jaka towarzyszyła zakończeniu działań wojennych, była również poczuciem euforii z powodu odniesionego zwycięstwa, triumfu dobra nad złem, i satysfakcją ze spełnionego obowiązku – przez armię, przez dowódców, społeczeństwo, polityków i rodzinę królewską. Naród był zjednoczony i przepełniony uczuciami patriotyzmu, jedności i dumy.

Ekonomiczna stabilizacja nastąpiła dość szybko, a celem towarzyszących jej reform było wyrównanie szans poprzez stworzenie *Welfare State*, państwa opiekuńczego. Wśród wprowadzonych reform społecznych bardzo istotna dla kształtu powojennej kultury była reforma edukacji. System stypendiów dla najzdolniejszych otworzył przed nimi bramy niedostępnych wcześniej *grammar schools* (szkół średnich o typie akademickim) oraz bramy uniwersytetów, w tym prestiżowych Oxfordu i Cambridge. Ich utalentowani literacko absolwenci dość szybko znaleźli się w czołówce młodych pisarzy i w dużej mierze nadawali ton tworzonej w latach 50. i 60. literaturze, prozie i poezji; a była to twórczość pozostająca w świadomej opozycji do modernizmu. W centrum uwagi przywróconej do łask powieści mimetycznej znalazł się przeciętny bohater umieszczony w kontekście zwykłych banalnych zajęć i żyjący w ich rytmie. W łatwo rozpoznawalnych problemach codzienności odbiorca odnajdował własny portret, dodatkowo utrwalony i rozpowszechniony przez ogromnie popularne filmy realizowane na podstawie powstających w tym okresie powieści Davida Storeya, Alana Sillitoe czy Johna Braine'a przez tak wybitnych twórców jak Lindsay Anderson czy Tony Richardson. W ten sam paradygmat wpisywały się również sztuki Johna Osborne'a, Shelagh Delaney czy Arnolda Weskera.

Odwołanie się do modelu powieści wiktoriańskiej było świadomym nawiązaniem do tradycji powieści z tezą, łączącej narrację realistyczną z misją edukacyjną – w XIX w. relacja mimetyczna była oczywistym warunkiem dotarcia do czytelnika; podobnie było w latach 50. i 60. Wybitny pisarz starszego pokolenia Angus Wilson świadomie nawiązywał do Dickensa; wcześniej debiutująca Margaret Drabble, utalentowana absolwentka Cambridge, kunsztownie umieszczała intertekstualne odniesienia do bohaterów wiktoriańskich, które nie były ozdobnikami, lecz swego rodzaju hołdem dla pisarzy XIX w. i potwierdzeniem żywotności literackiej tradycji. Jej własna często cytowana deklaracja z tego okresu brzmiała: „Nie chcę pisać powieści eksperymentalnej, która będzie czytana za pięćdziesiąt lat. Wolę być ostatnim ogniem przemijającej tradycji, którą szanuję, niż pierwszym ogniem nowego nurtu, który uważam za godny pożałowania”¹. Później zresztą złagodziła ten młodzieńczy radykalizm. Podobnie zweryfikował swój bardzo krytyczny stosunek Angus Wilson, którego twórczość przeszła zresztą istotną ewolucję, zbliżając się do ostrożnych eksperymentów formalnych.

Warto pamiętać, że dokładnie w tych samych latach po przeciwnej stronie kanału La Manche autorzy *nouveau roman*: Alain Robbe-Grillet, Michel Butor i Natalie Sarraute, wydawali kolejne powieści, w teatrze grywano sztuki Becketta, Ionesco i Geneta, a w kinie triumfowały filmy współpracującego z Robbe-Grillem Alaina Resnaisa. Ten stan rzeczy niepokoił część angielskich krytyków, którzy zwracali uwagę na to, co uważali za defekt tworzonej wówczas literatury, mianowicie prowincjonalizm, wyspiarską men-

¹ BBC Recording 1967: *Novelists of the Sixties*, cyt. za: B. Bergonzi, *The Situation of the Novel*, London 1970, s. 65. Cytaty, jeśli nie podano inaczej, przełożyła K. Stamirowska.

talność i brak ambicji. Odpór tym zarzutom dał Bernard Bergonzi w głośnej książce *The Situation of the Novel* (1970), stwierdzając, że ta angielska specyfika, jakkolwiek może nie wszędzie budzić entuzjazm, nie zasługuje na dyskredytację, wynika bowiem z faktu, że historia oszczędziła Anglikom traumy, jakiej doświadczały inne narody – inwazji, przegranych wojen, upadku narodowych instytucji czy narodowych tradycji. Anglia nie przeżyła rewolucji ani katastrofy, a utrata imperium, która dokonywała się stopniowo, nie była kataklizmem ekonomicznym ani politycznym, co oczywiście nie znaczy, że była łatwa do zaakceptowania.

Znany krytyk i dziennikarz, Karl Miller, redaktor naczelny „English Review of Books”, nie krył rezerwy wobec narracyjnych eksperymentów:

Gorączkowy entuzjazm dla literatury amerykańskiej, który zastąpił francuską grypę, wywołał falę filisterskiej pogardy dla ojczystej literatury. Fakt, że poszukiwania formalne nie mają obecnie wielu zwolenników, nie jest czymś alarmującym, znaczna część nowych rozwiązań, które zaproponowano, w Anglii i gdzie indziej, polega na iluzji: np. technika collage'u Williama Burroughsa. Abstynencja od eksperymentów wydaje mi się równie zrozumiała, jak owocna².

Inny ważny głos w tej dyskusji należał do profesora literatury, krytyka i powieściopisarza, Davida Lodge'a. W głośnym eseju *Novelist at the Crossroads* z roku 1969, zamieszczonym później w książce pod tym samym tytułem, Lodge zauważa, że powieść angielska pozostaje w tyle za awangardą i że pomimo wciąż trwającego zapotrzebowania na narrację realistyczną, widoczny jest rosnący kryzys zaufania wobec przesłanek epistemologicznych i estetycznych, na jakich opiera się wiara w możliwość utrzymania *status quo*. Pisarze, którzy nie chcą tych wątpliwości ignorować, zwracają się często ku powieści *non-fiction* albo ku fantazji, czyli fabulacji. Pierwszy nurt niejako stawia na tradycyjne przeświadczenie o obiektywności (czy intersubiektywności) świata i jego dostępności ludzkiemu poznaniu; drugi jest wyrazem sceptycyzmu poznawczego i dopuszcza zwątpienie zarówno w obiektywne istnienie świata, jak i w możliwość jego poznania. Lodge nie wyklucza zresztą traktowania tradycji i eksperymentu w praktyce pisarskiej w kategoriach nie tyle alternatywy, co kompromisu. Swą diagnozę zamyka optymistyczną konkluzją:

będącą skromnym wyznaniem wiary w przyszłość powieści realistycznej, co, częściowo, jest racjonalizacją mojej osobistej preferencji. [...] Problem pogodzenia dwóch przeciwstawnych imperatywów jest zasadniczo problemem retoryki i [...] wymaga wielkiej inwencji językowej oraz umiejętności jej stosowania³.

Podobny był ton wypowiedzi Malcolma Bradbury'ego, który, podobnie jak Lodge, karierę akademicką łączył z praktyką pisarską i profesją krytyka literackiego. Bradbury broni koncepcji literatury pojmowanej jako esencjalnie związana z rzeczywistością intersubiektywną. Respektowanie tego związku uważa za warunek zachowania istotnej funkcji tradycyjnie przypisywanej literaturze, traktowanej jako źródło szczególnych i zarazem doniosłych dla czytelnika przeżyć poznawczych, etycznych i estetycznych,

² K. Miller, *Introduction* [w:] *Writing in England Today. The last fifteen years*, red. K. Miller, Penguin 1968, s. 23.

³ D. Lodge, *The Novelist at the Crossroads*, London 1971, s. 33.

generowanych przez literacką quasi-rzeczywistość. Przywołując nazwisko B.S. Johnsona, powszechnie uznanego wówczas w Anglii za pragnącego epatować ekscentrycznością, Bradbury wskazuje na logikę wyboru formy, jaką Johnson nadał swej powieści *Nieszczęśni*: umieszczenie w pudełku luźnych zszywek, które miały być czytane w dowolnej kolejności, było potwierdzeniem, poprzez wyeliminowanie linearnego porządku, absolutnej przypadkowości pojawiających się wspomnień traumy przeżytej przed laty przez bohatera. Co istotne, wspomnień narzucających się przez niespodziewany powrót do miejsca traumatycznych wydarzeń.

Lodge i Bradbury należeli do młodego pokolenia, otwartego na nowe kierunki, będące często wyzwaniem dla krytyki pojmowanej tradycyjnie, jaką reprezentował między innymi ceniony i charyzmatyczny wykładowca Cambridge F.R. Leavis⁴, przez wiele lat uważany powszechnie za najwyższy autorytet. Doceniając impulsy dostarczane przez awangardowe teorie, krytycy nowej generacji starali się zazwyczaj zachować równowagę między respektem dla tekstu i jego wymiaru referencyjnego a szukaniem nowych możliwości interpretacyjnych, jakich dostarczała eksplozja teorii literackich. Nowe teorie docierające na grunt angielski zderzały się z zakorzenionym przywiązaniem do konkretności i empiryzmu. Bardziej zatem cenione były te koncepcje, które nie kwestionowały radykalnie pojęcia *mimesis*: a więc bynajmniej nie nowy, ale dość późno przyswojony przez angielskie literaturoznawstwo strukturalizm, narratologia oraz analiza dyskursu. Te koncepcje skutecznie propagowali i wykorzystywali profesorowie literatury i zarazem wybitni krytycy, jak Frank Kermode⁵, David Lodge i Malcom Bradbury.

Poważniejsze zainteresowanie pisarzy nową krytyką miało nadejść znacznie później, co można uznać za okoliczność pomyślną, ponieważ niekiedy generowało ono próby dostosowania narracji do aktualnie preferowanej siatki pojęciowej, a to owocowało pretensjonalną formą i sztucznością fabuły. Jakkolwiek z opóźnieniem, Anglia przeszła swój okres fascynacji eksperymentem literackim oraz nowymi teoriami; wpływ ten był widoczny w ośrodkach akademickich i w praktyce literackiej, ale przywiązanie do konkretności ten wpływ równoważyło. Podobnie zresztą działo się znacznie wcześniej. Kiedy myślimy o nazwiskach takich jak Joyce i Woolf, nie zawsze pamiętamy, że ich książki były drukowane na koszt autora lub dzięki wsparciu sponsorów i znane tylko w wąskim kręgu, a twórczość była krytykowana jako elitarna. Takie aspekty, jak usytuowanie w obrębie głównego nurtu, popularność, czytelność i dochody – tak wydawcy, jak i autorzy – oraz liczba wydań były udziałem ambitnej powieści realistycznej, społeczno-obyczajowej, tworzonej przez utalentowanych autorów, jak George Moore, Arnold Bennett, H.G. Wells,

⁴ F.R. Leavis (1895–1978), krytyk, wydawca pisma literackiego „Scrutiny”, autor *The Common Pursuit*, *Evaluation*, *The Great Tradition*, który przez wiele lat miał znaczny wpływ na kształtowanie debaty dotyczącej roli literatury i kultury w życiu społecznym jako zwolennik wysokich standardów i przeciwnik kultury masowej.

⁵ Frank Kermode (1919–2010), profesor University College London w latach 1967–1974 i Cambridge 1974–1982; następnie przez wiele lat wykładał w Stanach Zjednoczonych. Odegrał znaczącą rolę w przeniesieniu na grunt angielski nowych koncepcji krytycznych, regularnie zapraszając do University College wybitnych profesorów i krytyków z zagranicy, między innymi Rolanda Barthes’a i Jonathana Cullera, a także awangardowych pisarzy, takich jak Christine Brooke-Rose i B.S. Johnson. Ramą organizacyjną tych wizyt były regularnie prowadzone seminaria, a jednym z efektów spotkań i dyskusji jest tom autorstwa Kermode’a, zatytułowany *Essays on Fiction 1971–1982*, będący przykładem stosowania nowych możliwości interpretacji tekstu, stwarzanych przez strukturalizm i krytyczną awangardę.

John Galsworthy czy – usytuowany w innej nieco płaszczyźnie – niezwykle wszechstronny pisarz i poeta Rudyard Kipling. Realizm lat 60. nadal funkcjonował jako strategia i jako konwencja, ale jego prosta formuła wyraźnie była na wyczerpaniu.

Nowy, bardziej świadomy potencjalnych zarzutów, nurt realistyczny, poszukujący formy, która byłaby adekwatna do aktualnych doświadczeń i zmieniającej się wrażliwości lat 70. czy 80., był w istocie równoległy do bardziej radykalnego nurtu, jakkolwiek mniej ostentacyjny i unikający ideowych deklaracji. Strategia przenosząca reprezentację na płaszczyznę metafory ludzkiej kondycji nie była zerwaniem z tradycją *mimesis*, ale zmianą dominanty – transformacją sposobu pojmowania relacji do rzeczywistości, której nie starała się rejestrować, ale syntetyzować.

Najważniejsze postaci nowego nurtu to William Golding, Iris Murdoch, Muriel Spark i John Fowles. Beckett w tym czasie od dawna mieszkał już we Francji i pisał po francusku. Pierwsze pozycje oferujące nowe spojrzenie na kwestię *mimesis* oraz nowe strategie narracji były przyjmowane z pewną rezerwą, by nie rzec podejrzliwością, ale powoli zyskiwały czytelników. Wczesnym eksperymentem, który przyniósł autorowi sukces, była powieść Johna Fowlesa *The French Lieutenant's Woman* (1969), angielski *nouveau roman* w wersji *soft*, spopularyzowany przez film Karela Rejsza. W rozdziale 13 Fowles rozmawia z czytelnikiem, informując go, że historia, którą opisuje, jest kompletnym zmyśleniem, a przedstawione postaci nigdy nie istniały. Co prawda, naśladowując konwencję powieści XIX-wiecznej, pisarz mógłby udawać, że są one „prawdziwe”; jednak, żyjąc w epoce Alaina Robbe-Grilleta i Rolanda Barthes'a, przyznać musi, że w obecnym kształcie jego narracja nie może być uważana za powieść we współczesnym znaczeniu tego słowa.

Będąca metaforą pierwsza powieść Williama Goldinga *Lord of the Flies* (1954) również sporo zawdzięcza filmowej adaptacji Petera Brooka, który przybliżył czytelnikom tę – jak na owe czasy – enigmatyczną w swej wymowie narrację. Zresztą początkowo nawet doświadczeni krytycy odczuwali pewną bezradność wobec nowej jakości i interpretowali powieść w znanych dobrze kategoriach jako połączenie antyutopijnej wizji społeczeństwa z konwencją powieści dla młodzieży. Kolejne, znacznie zresztą trudniejsze w odbiorze powieści: *Pincher Martin*, *The Inheritors* czy *The Spire*, wykluczały podobne błędy interpretacji. Golding pozostał pisarzem wysoko cenionym przez krytykę, szczególnie po otrzymaniu Nagrody Nobla, ale nigdy nie zyskał masowych odbiorców.

Drugi nurt w angielskiej nowej powieści, znacznie bardziej radykalny, pojawiał się w dwóch postaciach zasadniczo kwestionujących realizm: jako eksperymentalne gry językowe i nowe formy wykorzystania dyskursu oraz jako realizm magiczny. Pisarze tacy jak Christine Brooke-Rose nigdy nie zyskali popularności, jakkolwiek ich utwory pojawiały się niekiedy w obrębie uniwersyteckiego *curriculum*, a stosowane praktyki postmodernistyczne były przedmiotem akademickiej analizy i dyskusji, ale nie weszły w szerszy obieg. Christine Brooke-Rose, która zaczynała jako pisarka tradycyjna, zmieniła radykalnie swe *emploi*, odrzucając konwencje dotyczące fabuły i postaci i skupiając się na grach językowych (*Verbivore*, 1989) i czysto formalnych eksperymentach, takich jak radykalne odwrócenie linearnego porządku narracji, czy, jak sama to określiła, tworząc „fikcje o fikcyjności fikcji” (*Textermination*, 1991). Niewątpliwym wpływ na zwrot w jej pisarskiej karierze miał fakt zamieszkania na stałe w Paryżu i otrzymania stanowiska pro-

fesora na Uniwersytecie Paris VIII w Vincennes. Realizm magiczny był reprezentowany m.in. przez Angelę Carter i Jeanette Winterson. Charakterystyczne cechy tego nurtu to zacieranie granic światów i dyskursów, łączenie mitu i rzeczywistości, kreowanie pełnego erotyzmu groteskowego świata, świadomie nawiązującego do koncepcji Bachtina. Wymienione strategie u obu pisarek idą w parze z ideologią feminizmu, w wypadku Winterson serwowaną w dość skrajnej postaci, dzięki czemu jej twórczość nadal jest przedmiotem seminaryjnych dyskusji i rozpraw doktorskich na bardziej postępowych uniwersytetach, nie tylko w Wielkiej Brytanii, co generuje zwiększony popyt i wiąże się z doborem książek zamawianych przez oddalone od metropolii kampusowe księgarnie. Obie pisarki były absolwentkami anglistyki, skąd wyniosły swe fascynacje krytyką feministyczną i antropologią kultury oraz łatwość umocowywania narracji w rozpoznawalnym obszarze aparatu pojęciowego, wyznaczającego interpretację. Carter (podobnie jak Brooke-Rose) była także w późniejszym okresie związana z akademią, co miało oczywisty wpływ na jej karierę; ponadto pełniła funkcję Arts Council Fellow in Creative Writing w Sheffield, dzięki czemu mogła promować eksperymenty artystyczne i literackie.

Zdecydowaną większość miejsca na dynamicznie zmieniającej się literackiej mapie Wielkiej Brytanii zajmowali pisarze, którzy, jakkolwiek na poziomie metanarracji wyrażali swój sceptycyzm, nie decydowali się na rozstanie z wizją „zwierciadła na gościńcu”, nawet jeśli było ono mocno uszkodzone. Peter Ackroyd, Julian Barnes, Graham Swift, Kazuo Ishiguro, Ian McEwan, Beryl Bainbridge, A.S. Byatt – by wymienić tylko niektóre najważniejsze nazwiska – to pisarze zbyt różnorodni, aby zamknąć ich twórczość w prostej formule. Jednak wskazać można, szczególnie wyraźne w okresie ostatnich dwóch dekad, wspólne elementy, występujące w obrębie kreowanego przez tych autorów świata i definiujące wykorzystywane przez nich strategie; jakkolwiek elementy te pojawiają się w różnych formach i w odmiennych konfiguracjach. Należą tu: przestrzeń, pamięć i historia oraz, związane z tymi współzrędnymi, poczucie tożsamości.

W powieści modernizmu przestrzeń, środowisko czy krajobraz zajmowały istotne miejsce, funkcjonując jako wiejski, często idealizowany krajobraz, wnętrze domu lub jako przestrzeń miejska. Uznając kluczową rolę przestrzeni jako elementu świata przedstawionego, pokazywano ją jednak zazwyczaj poprzez pryzmat pamięci i świadomości, a zatem silnie zsubiektywizowaną. Poczucie związku ze środowiskiem naturalnym, z miejscem, które można uznać za własne, tak istotne w wieku XIX, uległo przewartościowaniu, ale pozostało obecne; czego świadectwem jest choćby Joyce'owski wszechobecny Dublin. Innym interesującym przykładem traktowania przestrzeni jest powieść Forda Madoxa Forda *The Good Soldier*, określana, zresztą nie bez racji, mianem „najbardziej francuskiej powieści w literaturze angielskiej” (w tym wypadku był to zamierzony komplement). Kosmopolityczni bohaterowie Forda, przemieszczający się na przełomie XIX i XX w. po krajach i kurortach Europy, czują się jak w domu wszędzie i zarazem nigdzie; są całkowicie wykorzenieni, a ich zupełna amoralność jest tego wykorzenienia zarazem pierwotną przyczyną i skutkiem. Ich z pozoru atrakcyjny świat bez zobowiązań i bez jutra jest w istocie światem Eliotowskiej Ziemi Jałowej, w którym jedyną regułą jest stwarzanie i zachowywanie pozorów.

Doceniając rolę przeszłości i pamięci, modernizm zazwyczaj ją redukował przez przeniesienie na płaszczyznę indywidualnej egzystencji i włączenie w subiektywny ob-

szar strumienia świadomości. Natomiast wobec przeszłości rozumianej jako wspólne doświadczenia, zapisane w dokumentach i przechowywane w zbiorowej pamięci, spajającej jednostkę ze społecznością czy narodem, pisarze modernizmu zachowywali dystans, co nie dziwi ze względu na kwestionowanie sensu historii i ostentacyjny brak zainteresowania przeszłością wspólnoty, zrozumiały wobec programowego w tym nurcie kultu indywidualizmu. Przytłoczony świadomością klęsk własnej ojczyzny, bohater Joyce'a wypowiada cytowane później wielokrotnie słowa: „Historia to koszmarny, z którego usiłuję się wyzwolić”. Od tego stereotypu wolnego od zobowiązań artysty, który w Irlandii – inaczej niż w krajach niedotkniętych obcym panowaniem – miał szczególnie negatywny wymiar, powieść brytyjska uwolniła się w okresie neorealizmu w latach powojennych, kiedy to w centrum uwagi znalazł się przeciętny bohater.

W powieściach lat 90. motyw powrotu do utraconego czasu realizuje się zazwyczaj przez wędrówkę w przestrzeni, poszukiwanie miejsc i śladów tych, którzy odeszli, lub naszych własnych śladów sprzed lat. Miejsce odwiedzane po latach pozwala częściowo wskrzesić czy odzyskać utraconą przeszłość, nawet jeśli zostało opuszczone przez ludzi, których szukamy. Miejscem powrotu do przeszłości, oczywistym *lieu de mémoire*, jest również cmentarz⁶.

Przykłady współczesnych narracji nowatorsko wykorzystujących przestrzeń są bardzo liczne, wymienimy tu tylko niektóre z nich. Bohater powieści Ishiguro *When We Were Orphans*, powracający do Szanghaju, który opuścił jako dziecko w dramatycznych okolicznościach, widzi, że wszystko się zmieniło, ale na tę aktualną topografię nakłada – kwestionując niejako świadectwo zmysłów – obraz zachowany w pamięci i pomijając wrażenie wzrokowe, czyli to, co widzi aktualnie, dostrzega to, czego fizycznie już nie ma, co przestało być elementem przestrzeni. Pamięć tego, co widział kiedyś, przesłania to, co widzi obecnie: w miejsce obcych ludzi zamieszkujących dawny dom rodzinny widzi matkę, ojca i siebie samego – jakim był, ale już od dawna być przestał.

Podobnie tytuły dwóch pierwszych powieści Ishiguro: *A Pale View of Hills* oraz *An Artist of the Floating World*, nie desygnują przedmiotów, lecz sposób, w jaki są one postrzegane z perspektywy czasu: zarówno „wzgórza w kolorze sepii”, jak „świat uludy” eksponują aspekt zmian percepcji, jakie dokonują się w czasie: obraz wzgórz zachowany w pamięci stracił intensywność; podobnie jak świat sprzed II wojny światowej nie wydaje się już realny, lecz złudny, i te właśnie obrazy nakładają się na teraźniejszość bohaterów. Jakkolwiek przymglone, są dość wyraźne, aby – paradoksalnie – zmienić barwę aktualnego świata i zmodyfikować perspektywę tych, którzy patrzą na teraźniejszość właśnie przez ich pryzmat. Są katalizatorem wyzwalającym tęsknotę za utraconą przestrzenią i miejscami uznawanymi niegdyś za własne.

Bohaterowie powieści, szczególnie późniejszych, Grahama Swifta są silnie zakorzenieni w konkretnym terenie i miejscu, które ukształtowało ich tożsamość i obszar ich działań. Dlatego ten teren staje się także symbolem i znakiem przeszłości. W powieści *Last Orders*, łączącej spojrzenie na ludzką kondycję z pozycji tradycyjnego humanizmu z fragmentaryczną, rozpiętą na kilka głosów postmodernistyczną narracją, kilkunastu-

⁶ Wymienić tu można, obok najnowszej powieści Swifta *Wish You Were Here, A Month in the Country*, której autorem jest J.L. Carr.

na podróż z Bermondsey w południowym Londynie do Margate jest wypełnieniem przez przyjaciół zmarłego bohatera, Jacka, jego ostatniego życzenia. Przed śmiercią Jack prosi, by jego prochy wrzucić do morza z mola położonego w miejscowości Margate. Wybór miejsca ma praktyczne uzasadnienie ze względu na niewielką odległość od Londynu, ale jest to zarazem powrót symboliczny w miejsce, z którym związane są ważne wydarzenia z życia zmarłego: tam poznał przyszłą żonę, tam spłodził córkę, której niepełnosprawność położyła cień na jego małżeństwie, tam też zamierzał spędzić resztę swych dni. W trakcie podróży symboliczny wymiar objawia także inna przestrzeń, przestrzeń sakralna monumentalnej katedry w Canterbury, którą bohaterowie odwiedzają po drodze i niespodziewanie zostają skonfrontowani z historią i z *sacrum*⁷.

Podobnie konstytutywna w kształtowaniu tożsamości jest rola przestrzeni w najnowszej powieści Swifta *Wish You Were Here*, którą z *Last Orders* łączy zresztą wiele podobieństw, zarówno na płaszczyźnie tematyki – zafascynowanie śmiercią, jako wyzwaniem etycznym i emocjonalnym, stojącym przed tymi, którzy pozostają – jak i w radykalnym odejściu od wcześniejszej skłonności do uniezwyklenia elementów rzeczywistości przedstawionej. Farma Jebb, położona w Devon, należąca od 400 lat do tej samej rodziny hodowców i symbolizująca tradycyjny *modus vivendi* uważany za esencję angielskiej tożsamości, popada w ruinę w wyniku epidemii choroby szalonych krów. Nieodwracalna gwałtowna transformacja miejsca, pejzażu i egzystencji mieszkańców jest w istocie radykalnym odcięciem od korzeni i gwałtem dokonany na przyrodzie, ziemi i na ludziach, symptomem tego, co Swift nazywa „ludzkim szaleństwem”, prowadzącym do zagłady.

Niezależnie od poszukiwania formalnych rozwiązań, lata 90. są także okresem szukania nowych możliwości łączenia elementów faktów i fikcji – czyli, według terminologii Arystotelesa, opisu tego, co się zdarzyło, z wyobrażeniem tego, co mogłoby się zdarzyć – oraz dalszego zwrotu ku tematyce historycznej. W miejsce tradycyjnych narracji, łączących motywy rekonstrukcji opartej na faktach historycznych z warstwą czysto fabularną, pojawiają się powieści, które przenoszą dyskusję nad rolą czy „prawdziwością” – rzetelnością historii na poziom metanarracji. Szczególnym przykładem jest postmodernistyczna *par excellence* powieść *Flaubert's Parrot* (*Papuga Flauberta*) Juliana Barnes⁸. Łącząca odmienne gatunki i dyskursy narracja tworzy swoisty *collage*, który pozoruje wszechstronność i rzetelność badań zafascynowanego Flaubertem narratora, Geoffreya Braithwaite'a, próbującego ustalić fakty dotyczące pisarza, a w istocie potwierdza niemożność dotarcia do prawdy. Zarazem, na innej płaszczyźnie narracji, wysiłki Braithwaite'a okazują się pretekstem, pozwalającym na dokonanie projekcji własnych przeżyć i poczucia winy, wynikającego z nieudanego małżeństwa zakończonych tragiczną śmiercią żony. Historia o papudze i rzekomo wciąż istniejącym pierwowzorze wypchanej pa-

⁷ Pochłonięci codziennym życiem, czują się nagle onieśmieleni: „Czternaście wieków. Czternaście wieków, pomyślcie tylko. Są tu królowie i królowe. Są święci” (London 1996, s. 196).

⁸ Julian Barnes (ur. 1946) jest autorem 20 książek, wielokrotnie nagradzanych. We Francji, jako pierwszy Anglik otrzymał prestiżową Prix Médicis (za *Flaubert's Parrot*), a następnie powieść *Talking It Over* uhonorowano nagrodą Prix Femina. W 1988 r. za zasługi dla literatury został mianowany Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres. Jego najnowsza powieść *The Sense of Ending* (2011) przyniosła mu długo oczekiwaną Booker Prize.

pugi, która miała być inspiracją dla opowieści *Un coeur simple*, przysłania inne, znacznie ważniejsze wątki: historię autentycznego związku Flauberta z Louise Colet, wymyślnego przez pisarza związku fikcyjnych postaci: Emmy Bovary i Charles'a, oraz historię małżeństwa Braithwaite'a i Ellen, którzy są również postaciami fikcyjnymi stworzonymi przez Barnes'a. Braithwaite próbuje pozbyć się własnej obsesji zazdrości i poczucia winy, dokonując przeniesienia swoich problemów w przeszłość, zarówno historyczną związaną z biografią Flauberta, jak fikcyjną – dotyczącą bohaterów jego najgłośniejszej powieści, *Madame Bovary*, a zarazem częściowo identyfikuje się z nimi. Podobne potraktowanie faktów historycznych – głęboko sceptyczne i zarazem żartobliwe – znaleźć można w późniejszych książkach Barnes'a, jak *A History of the World in 10½ Chapters*. Barnes, absolwent romanistyki, urodzony i mieszkający na stałe w Anglii, duchem i myślą często przebywał we Francji i chyba najlepiej odczytał francuskie lekcje historii literatury, francuskiego sceptycyzmu oraz postmodernistycznej krytyki, wraz z ich potencjałem dla nowej powieści, która, choć w radykalnie zmienionej postaci, pozostawała nadal dziełem literackim, a nie była jedynie zabawą lub ćwiczeniem w sztuce pisania.

Zważywszy argumenty za zrównaniem dyskursu historycznego i literackiego przez wyeksponowanie kluczowej roli retoryki, można by postawić pytanie o wartość poznawczą także w odniesieniu do fikcji literackiej. Już zdaniem Ericha Auerbacha, dla nowej powieści realistycznej zarówno treścią, jak i ostatecznym układem odniesienia jest „rzeczywistość historyczna” rozumiana jako „przeszłość obecna w teraźniejszości”, i po drugie, jako „przeszłość praktyczna” pozwalająca rozumieć teraźniejszość, a nie jako przeszłość historyczna ograniczona do zapisu tego, co jej kronikarze uznali za „fakty historyczne”.

Fascynacja przeszłością, udokumentowaną lub narratywizowaną, szukanie jej śladów w teraźniejszości, na płaszczyźnie zarówno indywidualnego losu, jak i zbiorowości jest charakterystyczne dla prozy ostatnich dwudziestu lat. Odziedziczony po modernizmie motyw pamięci jako czynnika konstytuującego tożsamość jest jednym z jej głównych tropów. Ogromnym zainteresowaniem cieszy się proza biograficzna i autobiograficzna; warto wymienić dwie wybitne pozycje z ostatnich lat, dotyczące tego samego pisarza, Henry'ego Jamesa, mianowicie: *The Master Colma Tóibina* oraz *Author, Author* Davida Lodge'a. Nowym zjawiskiem jest tendencja łączenia obu tych gatunków: narrator rekonstruujący cudze życie utożsamia się z obiektem swej narracji lub świadomie wybiera własne *alter ego* jako przedmiot konstrukcji czy rekonstrukcji. Narracja traktowana jako autonarracja, połączona z próbą zrozumienia siebie poprzez kogoś innego, nie jest zjawiskiem nowym (wystarczy przypomnieć funkcję cudzej narracji u Conrada), natomiast zyskała na pewno nowy impuls w obszarze etyki i filozofii. Bardziej skomplikowane są także wielopoziomowe strategie narracyjne, przypominające zwielokrotnione i zdeformowane lustrzane odbicia, czego wybitnym przykładem jest *The Master of Petersburg* Coetzee'go (a w literaturze francuskiej – *Windows on the World* Frédérica Beigbedera). Ten motyw „obiektywizacji” własnych przeżyć czy autobiografii poprzez próbę ujrzenia ich z perspektywy cudzej biografii jest także obecny we wspomnianej już *Flaubert's Parrot*.

Wspomnieć jeszcze należy o roli współczesnej krytyki ingerującej w paradygmat autor – dzieło literackie – czytelnik. Krytyka, także w postaci recenzji nowo wydawanych

książek, jest istotnym elementem, mającym znaczny wpływ na przebieg procesu odbioru, a także tworzenia literatury.

Próby zmiany dominanty w powieści realistyczno-obyczajowej, eksponujące takie wartości jak życie rodzinne czy poczucie obowiązku, związane są ze zmianą klimatu odczuwalną w całej Europie; zmianą, która dotarła też do Anglii. Rewolucja kulturalna eliminuje tradycyjne wymogi etyczne i estetyczne stawiane literaturze i sztuce; kultura masowa wypiera kulturę wysoką; próby modernizowania (polegające często na udziwnieniu) narracji wspiera krytyka literacka, a raczej zastępująca ją szybko rozwijająca się teoria. Ta presja jest odczuwalna, szczególnie że związki między akademią i światem literackim są coraz silniejsze: uniwersytety angielskie od dawna oferują kursy *creative writing*, wybitni i nagradzani pisarze coraz częściej są absolwentami anglistyki czy romanistyki – by wymienić takie nazwiska, jak Graham Swift (Cambridge), Julian Barnes (Oxford), Kazuo Ishiguro (Kent i East Anglia), Ian McEwan (East Anglia), Antonia Byatt (Cambridge). Wszyscy oni reprezentują obecnie nurt postmodernistyczny, co jednak nie oznacza rezygnacji z wierności wobec koncepcji *mimesis*. Dzięki temu możliwy jest kompromis między sztuką reprezentacji a używaniem technik inspirowanych przez niektóre postmodernistyczne teorie.

Co interesujące, na gruncie angloamerykańskim możliwe było pewne zmodyfikowanie pierwotnej formuły dekonstrukcji, kojarzonej przede wszystkim z nazwiskiem Derridy. Jacques Derrida, który już w latach 60. odwiedzał Stany Zjednoczone, gdzie spotykał się z dużym zainteresowaniem, przebywając później w Yale jako *visiting professor*, nawiązał współpracę z czołowymi przedstawicielami środowiska akademickiego, jak Harold Bloom, Paul De Man i J. Hillis Miller. Razem współtworzyli szkołę nazywaną Yale School of Deconstruction. Miller, który był pod wpływem oryginalnej idei Derridy, sam przyczynił się znacznie do jej rozwinięcia i twórczego wykorzystania w krytyce literackiej. Wychodząc od stwierdzenia Derridy o immanentnej obecności dekonstrukcyjnego potencjału w każdym tekście filozoficznym i literackim, uważał jednocześnie, że żadne dokonstruujące odczytanie nie eliminuje obecności metafizycznego sensu, jakkolwiek kontestuje jego istnienie. Jego odczytania, wykorzystujące kategorie intertekstualności i niedookreślenia jako narzędzia dekonstrukcji, twórczo uzupełniają interpretacje takich pozycji kanonu, jak *Wuthering Heights*, *Tess of the D'Urbervilles* czy *Lord Jim*. Paradoksalnie, ujawniane niekonsekwencje i sprzeczności nie dekonstruują sensu metafizycznego i milcząco potwierdzają istnienie związku między światem empirycznym i jego odwzorowaniem w literaturze. Dookreśleniem tego obszaru praktyki krytycznej jest stale obecna problematyka dotycząca funkcji etycznej samego procesu czytania. W tomie *The Ethics of Reading* Miller odwołuje się, w formie cytatów umieszczonych przed dwoma ostatnimi rozdziałami, do „*Préjugés, devant la loi*”, *La faculté de juger* (1958) Derridy, potwierdzając w ten sposób źródło inspiracji oraz zbieżność myślenia.

Argumentów za traktowaniem tekstu literackiego jako zasadniczo różnego od innych tekstów dostarcza tzw. krytyka etyczna, reprezentowana w Stanach Zjednoczonych przez J. Hillisa Millera, Daniela Schwarza, Adama Z. Newtona, a w Anglii – przez Roberta Eaglestone'a i Andrew Gibsona, szukająca wymiaru etycznego w literaturze, a inspirowana częściowo koncepcją Emmanuela Levinasa i kluczowego dla niej pojęcia „Innego” (niejednoznaczna, zależna od kontekstu, kategoria *l'autre* występuje zresztą także u Der-

ridy)⁹. Zdaniem Levinasa, etyka winna opierać się nie na transcendentnych normach, ale na konkretnym spotkaniu z Innym i na adekwatnej odpowiedzi na to spotkanie, czyli na podjęciu odpowiedzialności. Tego rodzaju impuls czy odpowiedź może wyzwać także literatura, konfrontując czytelnika z sytuacją fikcyjną, ale wywołującą refleksję natury etycznej. Inną ważną przedstawicielką tego nurtu jest Martha Nussbaum, której nazwisko jest symbolem skutecznej próby przeciwstawienia się nihilizmowi, jaki niesie skrajna forma postmodernizmu, czyli oderwania literatury od empirycznej rzeczywistości i zredukowania jej do znaków językowych pozbawionych signifikacji i umocowania w realnym świecie. Wspomniany już Daniel Schwarz, profesor literatury w Cornell University, w klasycznej już książce *The Case for Humanistic Poetics* pisze:

Jakkolwiek język nie stworzy świata uprzednio istniejącego, to świat kreowany przez język posiada swe własne podobieństwo do prawdy. W miarę czytania „realność” wyobrażonego świata nieustannie podlega modyfikacji i zmienia się nieustannie. Ale ten wyobrażony świat zawsze będzie mieć zmieniający się nieustannie związek ze światem uprzednio istniejącym, który dostarczył przesłanek do jego stworzenia; oraz, również, podlegający stałej zmianie związek z uprzednio istniejącym światem, w którym żyje czytelnik, a który dostarcza ugruntowania dla recepcji dzieła¹⁰.

Pisarstwo naznaczone sceptycyzmem oddala się od czytelnika, ponieważ dopuszczenie alternatywnych światów czy zrównanie równouprawnionych wizji eliminuje impuls zawieszenia sądu i w konsekwencji przenosi odbiór i ewentualne przeżycie *katharsis* na inną płaszczyznę. Efektem jest w pewnym stopniu od-humanizowanie procesu odbioru, czy wręcz de-humanizacja. Przeżycie empatii zastąpione zostaje satysfakcją intelektualną czy niekiedy estetyczną; ale te przeżycia są oderwane od ludzkiego wymiaru dzieła, który stanowi o jego doniosłości. *Jalousie* była fascynującym odkryciem dla wykształconego czytelnika, ale była pozbawiona tego wymiaru, który nadaje ludzki sens literaturze. Zazdrosny mąż, z odległości i poprzez szpary w żaluzji obserwujący gesty i wsłuchujący się w ton głosu i słowa żony, która rozmawia z gościem przybyłym z sąsiedniej plantacji, nie budzi emocji i empatii, do której przyzwyczaił nas literacki kanon: mąż Anny Kareniny wybaczący żonie, a następnie stawiający jej ultimatum: rezygnacja z kochanka albo z syna; czy też Charles Bovary, mąż Emmy, odkrywający po jej śmierci listy od Leona i płaczący z powodu utraty żony, a nie z powodu jej niewierności.

Zresztą, jeśli mowa o powieści Flauberta (1857), warto pamiętać, że antycypuje ona znacznie późniejsze strategie, przesuwając centrum uwagi z postaci bohaterów i fabuły ku opisowi tła; choć naturalnie daleko jej do próby zrównania statusu ontologicznego przedmiotów świata zewnętrznego ze statusem postaci.

Najwybitniejszym być może przedstawicielem powieści przełomu drugiego i trzeciego milenium jest Graham Swift, którego ewolucja jest szczególnie znamienna. Debiut w 1980 r. powieścią *The Sweet Shop Owner*, jakkolwiek zbudowany na tropach, które miały okazać się istotne dla późniejszej twórczości: narracja o sobie samym, weryfikacja tożsamości, obsesyjna retrospekcja, poszukiwanie przeszłości i przypadkowość wpisana

⁹ Pomimo różnic, tym, co łączy myśl Levinasa i Derridy, jest zakorzenienie w fenomenologii oraz wątki etyczne i sposób pojmowania języka. Po śmierci Levinasa Derrida opublikował rozważania dotyczące jego poglądów w tomie *Adieu à Emmanuel Levinas* (1995).

¹⁰ D.R. Schwarz, *The Case for Humanistic Poetics*, Macmillan 1990, s. 8–9.

w ludzkie losy, nie był jeszcze zapowiedzią przyszłych wybitnych osiągnięć. Ewolucja pisarska Swifta jest w pewnym sensie odwrotnością drogi, jaką przeszli niektórzy pisarze zaczynający od realizmu, jak David Storey, Margaret Drabble, a szczególnie jej siostra A.S. Byatt; w wypadku Swifta jest to droga od rozbudowanej, wielowarstwowej, achronologicznej narracji ku redukcji potencjalnego bogactwa światów możliwych do przedstawienia, wybieranych świadomie jako przedmiot reprezentacji. Deklaracja pisarza z roku 2011 eksplikuje ten świadomy wybór: „Nie zaczynam od wielkich rzeczy; wolę zaczynać od tego, co można nazwać bardzo małym, osobistym światem. Ale na pewno interesuje mnie sposób, w jaki ten mały świat łączy się, czy też nie łączy, z szerszym światem”¹¹. Te słowa świadczą o rezygnacji z ambicji włączania w narrację rozległych obszarów doświadczenia na rzecz prostoty odwołującej się do przeżyć dnia codziennego, które, nieoczekiwanie, mogą ukazać znacznie szerszy wymiar. Znamienna jest ewolucja głównych postaci: od pierwszoosobowych, wykształconych i pogrążonych w introspekcji i retrospekcji bohaterów, pełnych wahań i zdolnych do subtelnych rozróżnień, do bohaterów ostatniej powieści – mieszkańców farmy zajętych hodowlą krów, którzy stają nagle w obliczu katastrofy. Dramatyczne przeżycia, których opowiedzenie przekraczałoby granice ich własnego dyskursu, przekazuje narrator, zachowujący horyzont myślowy i poznawczy bohaterów powieści. Znamienne są słowa Swifta, wypowiedziane na zakończenie konferencji, w której uczestniczył jako gość honorowy w listopadzie 2011, kiedy pracował nad najnowszą powieścią *Wish You Were Here*:

Literatura naraża nas na kontakt z płomieniem; ale ten ogień nie parzy. Powinnością pisarza jest zmierzyć się z bólem istnienia, który może być wyrażony na różne sposoby; tak jednak, by narracja nie odbierała czytelnikowi nadziei na ocalenie [...].

Czytelnik doświadcza w trakcie lektury zetknięcia z murem zbudowanym ze słów: słowa, które są zwyczajne, pozwalają pokonać te ściany. Te zwykłe słowa mogą mieć wielką moc¹².

Ta deklaracja uznanego autora należącego do ścisłej czołówki potwierdza przywiązanie do koncepcji literatury opartej na arystotelesowskiej definicji tragedii i będące częścią tej koncepcji poczucie odpowiedzialności wobec czytelnika, który oczekuje przybliżenia sfery ludzkich doświadczeń, pozostających poza codziennym zasięgiem, a zarazem instynktownie pragnie *katharsis*. Narracja zaś nie powinna stwarzać bariery, która to potencjalne przeżycie może unicestwić. Zdaniem Swifta, ta bariera to przede wszystkim wyrafinowane słownictwo, figury retoryczne i gry językowe; i jakkolwiek Swift w żaden sposób nigdy nie krytykuje innych pisarzy, trudno nie zauważyć, że taki manieryzm, będący z jednej strony schedą po modernizmie, a z drugiej wzmacniany przez współczesny dyskurs krytyczny, jest mocno we współczesnej literaturze obecny. Ulubione przez francuską krytykę wyszukane słownictwo i ekscentryczność sformułowań, przeniesione, jakkolwiek z poślizgiem, na grunt angielski, w wielu wypadkach wciąż są bardziej murem dzielącym czytelnika od dzieła literackiego niż ułatwiającym drogę pomostem, który pozwala połączyć świat kreowany przez autora ze światem doświadczeń odbiorcy.

¹¹ C. Keenan, *Interview: Graham Swift*, „Sydney Morning Herald” 2011, July 2, <http://www.smh.com.au/entertainment/books/interview-graham-swift-20110630-1grfl.html>.

¹² G. Swift, wypowiedź ustna w podsumowaniu konferencji „Playfulness and Painfulness” na uniwersytecie Nice-Sophia Antipolis we Francji, 5–6 listopada 2010.

The role of *mimesis* in the evolution of the post-war British novel

The paper offers a survey of the development of the British novel in the last 50 years, with a special focus on the concept of *mimesis* and its changing place over the years.

My claim is that a coexistence of the two main trends, namely realist and anti-realist is a fairly permanent feature of both transformation and development of the English novel, and that British preference for, and commitment to empiricism is the main reason why the present-day literary map is marked by compromise and inclusion.

The diversity and range of contemporary narrative themes and forms precludes easy generalizations; yet it is not difficult to identify a number of features that the two modes have in common. These are some recurring elements of the represented world, which, although put to slightly different uses and appearing in different configurations, contribute to its specificity and define narrative strategies. Among these elements one finds familiar categories of space, memory, past, history, identity and 'otherness', all of them obviously shaped or slightly re-defined by British contemporary cultural and political reality, and by the development of theory; or, rather, different theories concerning such fields as history, criticism, ethics, anthropology or politics.

The final section provides a brief account of contemporary critical theory and its impact on literary criticism and on the writing practice in Britain; and, also, a comment on the role of criticism within the paradigm: author – literary work – reader. I claim that despite current fascination with complex, often unconventional, techniques, there is still considerable reluctance to seriously undermine the mimetic principle.

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne	5
Aleksandra BEDNAROWSKA: „Ja obcy nikt z kraju nicości” – paradygmat obcości w życiu i twórczości poetki żydowskiej Maszy Kaléko	7
Regina BOCHENEK-FRANCZAKOWA: Zapamiętać czy zapomnieć? Dylematy francuskiej powieści obyczajowej po 9 termidora	23
Elżbieta CHRZANOWSKA-KLUCZEWSKA: Sztuka strategii w dyskursie w świet- le rozwoju teorii gier	33
Małgorzata GRZEGORZEWSKA: Przekształcić doświadczenie słabości w nadzie- ję. O anatomii <i>Hamleta</i> Władysława Matlakowskiego (1850–1895)	49
Titus HEYDENREICH: Naissance de l’Europe – renaissance des cultures régio- nales ?	63
Katarzyna JAŚTAL: Wyobrażenia a wiedza. Relacje między literaturą a anatomią w <i>Podróży po Harzu</i> Henryka Heinego	75
Wilfried KÜRSCHNER: Grammaticography in the Western tradition. Greek, Latin, and European vernacular languages (Polish, German, English)	87
Krystyna STAMIROWSKA: Miejsce <i>mimesis</i> w ewolucji powojennej powieści bry- tyjskiej	101

Redakcja „Prac Komisji Neofilologicznej PAU” zakłada stosowanie w recenzowaniu kolejnych publikacji niżej podanych „Wytocznych dotyczących procedury recenzowania”, opublikowanych przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego RP na stronie https://pbn.nauka.gov.pl/static/doc/wytoczne_dotyczace_procedury_recenzowania.pdf; jsessionid=F3D36F54ACC0B84F124054C025C33B9D.

Podstawowe zasady recenzowania publikacji w czasopismach

1. Do oceny każdej publikacji powołuje się co najmniej dwóch niezależnych recenzentów spoza jednostki.
2. W przypadku tekstów powstałych w języku obcym, co najmniej jeden z recenzentów jest afiliowany w instytucji zagranicznej innej niż narodowość autora pracy.
3. Rekomendowanym rozwiązaniem jest model, w którym autor(zy) i recenzenci nie znają swoich tożsamości (tzw. *double-blind review proces*).
4. W innych rozwiązaniach recenzent musi podpisać deklarację o niewystępowaniu konfliktu interesów; za konflikt interesów uznaje się zachodzące między recenzentem a autorem:
 - a) bezpośrednie relacje osobiste (pokrewieństwo, związki prawne, konflikt),
 - b) relacje podległości zawodowej,
 - c) bezpośrednią współpracę naukową w ciągu ostatnich dwóch lat poprzedzających przygotowanie recenzji.
5. Recenzja musi mieć formę pisemną i kończyć się jednoznacznym wnioskiem co do dopuszczenia artykułu do publikacji lub jego odrzucenia.
6. Zasady kwalifikowania lub odrzucenia publikacji i ewentualny formularz recenzencki są podane do publicznej wiadomości na stronie internetowej czasopisma lub w każdym numerze czasopisma.
7. Nazwiska recenzentów poszczególnych publikacji/numerów nie są ujawniane; raz w roku czasopismo podaje do publicznej wiadomości listę recenzentów współpracujących.