

Zagadnienia
Rodzajów
Literackich

The Problems of Literary Genres
Les problèmes des genres littéraires

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS

WYDZIAŁ I

SECTIO I

Zagadnienia Rodzajów Literackich

TOM LVI, ZESZYT 1 (111)



Łódź 2013

Łódzkie Towarzystwo Naukowe
90-505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11
tel. 42 66 55 459, fax 42 66 55 464
sprzedaż wydawnictw: 42 66 55 448
e-mail: biuro@ltn.lodz.pl
<http://www.ltn.lodz.pl/>; <http://sklep.ltn.lodz.pl>

REDAKCJA NACZELNA WYDAWNICTW ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO:
Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Sławomir Gala, Jan Szymczak, Edward Karasiński

REDAKTOR NACZELNY/EDITOR-IN-CHIEF:

Jarosław Płuciennik

REDAKCJA/EDITORS:

Craig Hamilton, Joanna Jabłkowska, Michał Wróblewski

SEKRETARZ/SECRETARY:

Agnieszka Śliz

RADA REDAKCYJNA/ADVISORY BOARD:

Uszula Aszyk (Warszawa), Mária Bátorowa (Bratislava), Włodzimierz Bolecki (Warszawa), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Grzegorz Gazda (Łódź), Margaret H. Freeman (Heath, MA), Marja Härmänmaa (Helsinki), Bogumiła Kaniewska (Poznań), Ewa Kraskowska (Poznań), Vladimir Krysinski (Montréal), Erwin H. Leibfried (Giessen), Anna Łebkowska (Kraków), Danuta Opacka-Walasek (Katowice), Ivo Pospíšil (Brno), Charles Russell (Newark, NJ), Mark Sokolyanski (Odessa-Lübeck), Dariusz Śnieżko (Szczecin), Reuven Tsur (Jerusalem)

RECENZENCI:

Hans Richard Brittnacher, Stephen Dewsbury, Marja Härmänmaa, Reinhard Ibler, Agnieszka Izdebska, Bogumiła Kaniewska, Michał Kuziak, Alina Kwiatkowska, Erwin Leibfried, Małgorzata Leyko, Lars Lönnroth, Piotr Mitzner, Magdalena Rembowska-Płuciennik, John R. Yamamoto-Wilson

REDAKCJA JĘZYKOWA:

Stephen Dewsbury, Craig Hamilton, Reinhard Ibler

Wydano z pomocą finansową Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
oraz Uniwersytetu Łódzkiego

Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2013
Printed in Poland

PL ISSN 0084-4446

Nakład 200 egz., wyd. I, wersja drukowana pierwotna

OKŁADKĘ ZAPROJEKTOWAŁ: Paweł Więckowiak
REDAKCJA TECHNICZNA: Aleksandra Szpiegowska, tel. +48 608 139 681
DRUK: „CUK” ul. Sienkiewicza 36, tel. 42 633 46 73;
www.ksero-cuk.com.pl; druk@ksero-cuk.com.pl

Z czasopismo to zamieszczone jest w bazach CEEOL, EBSCOhost, COPERNICUS.

SPIS TREŚCI — CONTENTS

ROZPRAWY — ARTICLES

- Mustafa Kirca, *The Problematic of Reading Generic Signals in Parodic Discourse*. . . 9
- Blossom Fondo, „*I Have Known Rivers*”: *Traumatic Memory and the Postcolonial Kunsterroman: A Reading of Paule Marshall’s Triangular Road*. 25
- Krzysztofa Krowiranda, *Formy „bardziej pojemne” Adolfa Rudnickiego* 41
- Olga Zielińska, *Zu Kafkas moderner Lektüre eines Mythos: Der Ausflug ins Gebirge*. 59
- Irena Chawrlilska, *Doświadczenie znaku. Ku poetyce dzieła hybrydycznego* 79
- Lisa M. Barksdale-Shaw, „*But none can drive him from the envious plea / Of forfeiture, of justice and his bond*”: *Shylock’s Bond, Playing Hardball, and the Law of Remedies in The Merchant of Venice*. 99
- Nizar Zouidi, *Being Otherwise: How Events Become Things? Or Levinas Reads Hamlet*. 123

RECENZJE — BOOK REVIEWS

- Danuše Kšiřová: *Cesty do Svaté země XII.–XX. století. Mýty a realita v ruských a českých cestopisech* (Grzegorz Gazda) 141
- Agnieszka Mrozik: *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku* (Agnieszka Gawron) 146
- Karolina Sidowska: *Reprezentacje emocji w liryce ekspresjonistycznej. Analiza kognitywistyczna* (Paweł Rutkiewicz) 153
- Dorota Kozicka: *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce* (Anna Zatora) 160

Monika Polit: <i>Mordechaj Chaim Rumkowski. Prawda i zmyślenie</i> (Anna Ciarkowska)	164
Zofia Mitosek: <i>Co z tą ironią?</i> (Anna Zatora)	168
Danuta Szajnert: <i>Intencja autora i interpretacja — między inwencją a atencją. Teksty i parateksty</i> (Agnieszka Śliz)	170
Anny Dayan Rosenmann: <i>Fransiska Louwagie (red.), Un ciel de sang et de cendres. Piotr Rawicz et la solitude du témoin</i> (Anna Ciarkowska)	176

APPENDIX

AMOS OZ DOKTOREM HONORIS CAUSA UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

Amos Oz: <i>Israel — Dreams and Realities</i>	183
Jagoda Sałaj, <i>Amos Oz doktorem honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego (sprawozdanie z uroczystości)</i>	189

ROZPRAWY
ARTICLES

MUSTAFA KIRCA
Çankaya University*

The Problematic of Reading Generic Signals in Parodic Discourse

Abstract

The aim of this study is to analyze the double-function of generic signals in double-voiced discourse of parody which involves by its nature the parodied and the parodying voices simultaneously. The paper claims that generic signals, which are supposed to be working mostly at an unconscious level to create a generic context for the reader in interpreting a text, become double-voiced by the parodist's manipulation and work at a conscious level. It is common that the parody writer borrows and appropriates generic signals of the genre he parodies to indicate the parodied genre and also his departure from this genre. Parodic intentions become palpable immediately with the „parodic stylization” — to use Bakhtin's term — of the generic signals, which brings about the Bakhtinian refraction of the authorial voice in parody. Since the parody writer intentionally appropriates the speech of the parodied genre, authorial refractions become clearer in parodic discourse. Through studying such refractions with a particular emphasis on genre parodies and specific examples from Cervantes' *Don Quijote*, the present study argues that generic signals in parodic discourse assume the double-function of signaling the parodied genre and the parodying voice simultaneously. In order to show how generic signals assume a highly communicative function in parody, this study focuses on texts where the author parodies not a single writer and a single work, but a whole genre with its conventions. As a genre parody which aims for the governing discourse behind the genre it imitates, Cervantes' *Don Quijote* produce significant examples that the double-function of generic signals can be seen explicitly through the authorial refractions in the text.

Generic signals, parody, double-voicedness, Bakhtinian refraction

* Faculty of Arts and Sciences, Department of Translation and Interpreting Studies
Çankaya University Ankara, Turkey
e-mail: m.kirca@gmail.com

I

When E. D. Hirsh states in *Validity in Interpretation* that „all understanding of verbal meaning is necessarily genre-bound,” he highlights the central role of literary genres in interpretation (Hirsh 1967: 76). Hirsh presupposes that a reader has „generic expectations” when he confronts a literary text in that he knows this is a certain type of meaning and accordingly expects certain types of traits (Hirsh 1967: 73). The theory of hermeneutics regards genre as a „communication system” for writers and readers to generate meaning in a literary work; i.e., the reader should know the genre the text belongs to in order to interpret it. Genre is communicated early in a text through the operation of certain taxonomy markers which the reader uses for generic classification. In his comprehensive study of generic markers in *Kinds of Literature*, Alastair Fowler asserts that some „indicative constituents” which he calls „generic signals” provide the reader in a literary text with the recognition of the genre that the text belongs to and offer a generic context to interpret it (Fowler 1987: 88). He points out the function of these indicative signals in communicating genre when he argues that „the generic markers that cluster at the beginning of a work have a strategic role in guiding the reader” (Fowler 1987: 88). Through the operation of these signals in a literary text, a „generic contract” is established between the writer and the reader:

Through such signals as the title, the meter, and the incorporation of familiar *topoi* in his opening lines, [the writer] sets up a contract with us. He in effect agrees that he will follow at least some of the patterns and conventions we associate with the genre or genres in which he is writing, and we in turn agree that we will pay close attention to certain aspects of his work while realizing that others, because of the nature of genres, are likely to be less important (Dubrow 1982: 31).

It is assumed that for literary works generic signals function smoothly as „the key words of the code” which will enable the reader to decode the text, and that generic signals serve this end „at an unconscious level” — „beneath the level of attention” (Fowler 1987: 88). However, for specially coded parody, generic signals do not function so smoothly. The unique features of parodic discourse — the inclusion of the parodied material through quotations and the presence of parodic incongruity — make parody a specially coded text (Rose 1993: 171) and affect the nature of generic signals and the way they are used. It is argued with the present study that generic signals have a unique role in parodic discourse in terms of their indicative function and they work at a conscious level — at least for the writer. Due to their double-function of signalling both the genre of the parodied text

and the parody itself, generic signals play a more communicative role in genre parody than in other genres. The aim of this study is to analyze the double-function of generic signals in parodic discourse through examples from the examined texts to observe the refraction of the authorial voice.

Before illustrating the double-function of generic signals in a parody text, parodic discourse should be identified here as a double-voiced discourse. According to Bakhtinian dialogism which he defines in *Dialogic Imagination* as „another’s speech in another’s language, serving to express authorial intentions but in a refracted way” (Bakhtin 1992: 324), parody is a type of internally dialogized heteroglot discourse. In such discourses which „serve two different speakers at the same time and express simultaneously two different intentions,” Bakhtin argues, „there are two voices, two meanings and two expressions” (Bakhtin 1992: 324). He claims, „the languages that are crossed in [parody] relate to each other as do rejoinders in a dialogue” (Bakhtin 1992: 76). Parody, as a form of imitation¹ as „the imitative use of the words, style, attitude, tone and ideas of an author,” (Cuddon 1999: 640) reproduces what is parodied² through repetition, hence containing two voices present side by side: the one represented and the one representing³. It is claimed that „[t]he parody does not just let the parodied text «glimmer» through its own text, [...] but first sets up the text to be parodied by imitation or partial quotation” (Rose 1993: 171). Parody is therefore a form of textual dialogism in Bakhtin’s terms, and he particularly emphasizes its double-voicedness:

[I]n parodic discourse two styles, two „languages” (both intra-lingual) come together and to a certain extent are crossed with each other: the language being parodied (for example, the language of the heroic poem) and the language that parodies (low prosaic language, familiar conversational language, the language of the realistic genres, „normal” language, „healthy” literary language as the author of the parody conceived it) (Bakhtin 1992: 75).

The recent studies on parodic discourse stress the fact that the parodic voice is in open disagreement with the one it imitates, „the first holding the second up to ridicule” (Vice

¹ Linda Hutcheon in her attempt to compose a theory of modern parody in her seminal *Theory of Parody* opposes the idea that parody is a mere repetition or imitation, and she adds to the definition the concept of „critical distance” in the imitation: parody for Hutcheon is imitation, or repetition, „with critical distance, which marks difference rather than similarity” (Hutcheon 1985: 6). She, therefore, emphasizes the peculiar function of imitation in parody: parody imitates not to highlight the similarity between the parodied text and the parody but to highlight the difference between these texts, which is achieved through the critical distance of the parodist.

² Bakhtin offers in *Problems of Dostoevsky’s Poetics* a more diversive and larger catalogue of what can be parodied: „Parodistic discourse can be extremely diversive. One can parody another person’s style as a style; one can parody another’s socially typical or individually characterological manner of seeing, thinking, and speaking. The depth of the parody may also vary: one can parody merely superficial verbal forms, but one can also parody the very deepest principals governing another’s discourse. Moreover, parodistic discourse itself may be used in various ways by the author: the parody may be an end in itself (for example, literary parody as a genre)” (Bakhtin 1984: 194).

³ In parody, there are two voices; namely, the parodied text as the textual background (the one represented) and the text of the parody itself (the one representing) coexist, and these two voices are in dialogic interaction with each other.

1997: 63). The disagreement between the two voices reflects the author's parodic intention contrary to that of the original. Therefore, the parodic work „becomes an arena of battle between two voices. [...] [T]he voices are not only isolated from one another, separated by a distance, but are also hostilely opposed" (Bakhtin 1984: 193). The parodist imitates another's language, and he appropriates and reaccentuates it for his own purposes which are almost always incongruous with the intention of the original⁴. The authorial voice of the parodist is refracted through this double-voiced language and it can reflect directly the parodic intention. Bakhtin's concept of „refraction" here refers to „the «angle of refraction» of authorial discourse as it passes through various other voices" (Bakhtin 1992: 432). In parody, the evocation of the parodied word that is incorporated by means of quotations and imitations serves to „express authorial intentions but in a refracted way" (Bakhtin 1992: 324). In terms of the parodic incongruity between the voices which creates the comic effect, double-voicedness in parody can be distinguished from other forms of double-voiced discourse in non-parodic texts. When parody is defined in terms of Bakhtinian double-voicedness, Gary Morson describes the complex task of a parody reader thus: „The audience of a double-voiced word therefore meant to hear both a version of the original utterance as the embodiment of its [original] speaker's point of view and the second speaker's evaluation of that utterance from a different point of view" (Morson 1989: 65).

II

The first generic signal that the reader is provided with when he confronts a text is the title of the work because, as Fowler says, „[t]itles are the first explicit commentary the reader is given" (Fowler 1987: 92). The title itself may help recognize the genre of the text in question. Fowler argues that titles function as generic signals since „titling conventions differ from genre to genre" (Fowler 1987: 92). To exemplify this, Fowler's discussion in *Kinds of Literature* over the titling convention of epic can be referred to here. He states that on the model of *Iliad* an „-iad suffix" is used in the title to signal the epic genre such as *Luciad*, *Francide*, *Columbiad* (Fowler 1987: 95). His examples also point out the aforementioned aspect of generic signals; namely, parody uses the same suffix in the title to signal the epic genre it imitates:

[T]he consequent opportunity for parody and mock epic was too good to miss. Pope's *Dunciad* is the leader of a large group, including Churchill's *Rosciad*, Whitehead's *Gymnasiad*, Spence's *Charliad*, Cambridge's *Scribbleriad*, Smart's *Hilliad*, Chatterton's *Consuliad*, and Wolcot's *Lousiad* (Fowler 1987: 95).

⁴ The difference between the imitated and the imitating texts are brought to the fore by means of an inconsistency created by the parodist between these two texts. In the definition of parody and in the production of its comic effect, Margaret A. Rose sees „the creation of comic incongruity or discrepancy [as] a significant distinguishing factor" (Rose 1993: 31); and like Hutcheon, Rose points to the difference, rather than the similarity, between the parodied and the parody and sees this difference as the source of the parodic incongruity, which is created with „a dissimilarity or an inappropriate similarity between texts" (Rose 1993: 32).

This shows that the same generic signal of titling is used by the parody writer but it is appropriated for his parodic end. The title *Dunciad*, for example, is a generic signal of the epic as recognized by the *-iad* suffix, echoing *Iliad* as Fowler relates, and it is adopted by Pope, who reaccentuates it according to his parodic purpose. Thus, the title reflects Pope's authorial intention by implying an inappropriate person as an epic hero. The suffix *-iad*, as Fowler claims, may belong to the epic convention of titling and indicate the parodied genre, but the „Dunce” part of the title belongs to Pope and his authorial voice is audible through the refraction in the same word. Bakhtin states: „It frequently happens that even one and the same word will belong simultaneously to two languages, two belief systems [...] — and consequently, the word has two contradictory meanings, two accents” (Bakhtin 1992: 305). This is exactly what happens in the titling convention of these parody texts. The same refraction is detectable in other titles that Fowler gives for mock-epic above. All of them borrow the *-iad* suffix and appropriate it according to their purposes. This shows that the same generic signal of titling is used by parody but again superimposed by the contradiction between what the title suggests (heroic) and the theme of the work itself (mock heroic).

Similar to Pope's title *Dunciad*, the title *Shamela* is also a good example for the double-functioned generic signals. In *Shamela*, Fielding's target is not only Richardson's *Pamela* but also the epistolary novel in general, but he imitates *Pamela* as the representative of the genre. Fielding's title *Shamela* echoes *Pamela* to indicate the genre, but the „Shame” part in the title is an ironic innuendo against Pamela's so-called chastity and it belongs to Fielding. Thus, *Shamela* is a double-voiced title to signal both the Richardsonian novel and the parody of it. Here, Richardsonian „discourse dominating a given epoch is turned into an object and itself becomes a means for refracting new authorial intentions” (Bakhtin 1992: 309).

The title of Laurence Sterne's *Tristram Shandy* serves as another example to illustrate how titles as generic signals may have a double-function in parody as a result of the fact that they are accentuated by the parodist. Fowler states that „a full personal name in the title of a narrative [...] indicates either a biography or a fictional biography” (Fowler 1987: 93). „Tristram Shandy” as a proper name in the title, then, is the sole indication of a biographic work, so it signals the same genre as other biographic writings. However, the presence of a highly comical name simultaneously signals the parody itself. If the full title of the novel, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, is considered, it suggests like other biographic writings that the life of the person is depicted in the work. The full name and „The Life” in the title belong to the discourse of the biography genre and Sterne adopts it in his novel. However, the same discourse is populated with Sterne's accent as well: He uses a comical name that is in contradiction with „Gentleman” in the title and adds the narration of the „opinions” of Tristram besides that of his life. As a result, there emerges an incongruity between the title and the expected content of the work as well because the reader learns more about the life of his Uncle Toby and Tristram's opinions about him rather than his own life story. The novel is, in fact, a parodic reflection on „the difficulties of ever completing an autobiography” (Rose 1993: 91). Consequently, the one and the same word serves for two speakers and when it refracts in the parodic text, it openly shows the authorial intention.

Opening topics of a literary work follow the title for providing a generic context for the reader. The opening topics and formulas in a parody text may similarly be populated with the parodic intention of the author and point to the double-voiced discourse of the parody. Opening words and topics, according to Fowler, are influential „in preparing [the reader’s] expectations of genre in a more discriminating way” (Fowler 1987: 98), and he illustrates this by discussing the epitaph’s convention of opening formula: „Here lie(s)...” It is enough to have a look at some famous epitaphs given by Fowler to observe this. Dryden on his wife: „Here lies my wife: here let her lie / Now she’s at rest, and so am I;” and John Wilmot, Earl of Rochester, on King Charles II: „Here lies a great and mighty king/Whose promise none relies on” (Fowler 1987: 101). This opening word of epitaphs is also borrowed by writers who adopt it for their comic intentions. Therefore, the one and the same word refracts and shows two voices at the same time as the following examples depict: „Here X. lies dead, but God’s forgiving, / And shows compassion to the living,” or „Here Reynolds is laid” (Fowler 1987: 101). In both of these examples, the opening words signal the epitaph genre, but they simultaneously signal the parodic intention. In the first example, the „X” to imply an unknown person is contrary to the nature of epitaph writing, and the word „dead” is redundant in this line since an epitaph is to commemorate a dead person. Likewise, in the second one, the passive voice usage is unconventional and helps creating a pun on the word „laid”. Consequently, one can say the authorial voice is refracted in these parts and the opening words of the above epitaphs signal both the genre and the parody of it at the same time.

Other than opening words, different formulas can be regarded as generic signals since they help communicate the genre at the very beginning of a work. Prologues, epigraphs, and even dedications, for instance, can be devices for the author to indicate his theme and genre directly. Particularly for parody, these opening formulas are the very places where the parodist can openly express his theme, genre, and perhaps the parodic intention and its target. Therefore, these are the places where the parodic accent can be more direct and sharper. Although one cannot treat a dedication as a generic signal of a fixed genre (unless the genre is stated by the author), it can still signal the parody. It is known that when the prose fiction writing emerged, it was conventional to dedicate the work to a well-known and mighty person for his protection. Laurence Sterne makes use of this tradition and adopts a dedication in *Tristram Shandy*, but he also appropriates his dedication according to his comic intention. He dedicates his book to a Mr. Pitt, whom Sterne himself adopts, but not for his protection. Thus, in these parts, Sterne’s parodic voice is refracted in the dedication: „I humbly beg, Sir, that you will honour this book, by taking it — (not under your Protection — it must protect itself, but) — into your country with you; where if I am ever told, it has made you smile” (Sterne 2003: 5).

III

Cervantes’ parody work *Don Quijote* is a revealing example that the double-function of generic signals can be seen explicitly throughout the text. As a genre parody, *Don Quijote* aims at not a single author or his work but the governing discourse behind the genre it imitates. Cervantes states in his Prologue to Part One of *Don Quijote* that „the whole thing is an attack on romantic tales of chivalry” (Cervantes 1998: 10). He declares his aim

and the target of his parody overtly in his prologue through the mouth of his imaginary muse-friend who, addressing Cervantes, states: „all your story tries to do is shatter the authority of all those tales of chivalry, and their influence on people, especially common people, all around the world. [...] In sum: keep yourself focused on demolishing the whole false, irrational network of those chivalric romances, despised by so many, yet adored by so many more” (Cervantes 1998: 11). His parody undermines the authority of romances of chivalry by imitating them with the accentual system of parody’s language (Bakhtin 1992: 75-6). The writer first imitates and then distorts the romance genre by incorporating the conventions of chivalric writing into the new context of *Don Quijote*. Within this new context, Cervantes gives new values to the chivalric romance writing and reshapes it to formulate his counterstatement, i.e. contrasting the conventions of chivalry with the realities of ordinary life.

It should be referred at this point more closely to Cervantes’ well-known prologue which starts with the writer’s direct address to the reader as „leisurely reader”. Before the reader enters into the text of *Don Quijote*, Cervantes’ prologue at the beginning of the book can be regarded as a generic signal, and like the other generic signals of the novel⁵ it has a double-function. In this prologue, the refraction of the authorial discourse is distinct since Cervantes immediately wants to make it explicit that his *Don Quijote* does not resemble other books of chivalry. The writer says:

Leisurely reader: you don’t need me to swear that I longed for this book, born out of my brain, to be the handsomest child imaginable, the most elegant, the most sensible. But could I contradict the natural order of things? Like creates like. So what could my sterile, half-educated wit give birth to except the history of a sniveling child, withered, whining, its head stuffed with all kinds of thoughts no one else would even think of, like a man bred in a jail cell, where everything grates on your nerves and every new sound makes you still sadder (Cervantes 1998: 7).

As Elias L. Rivers argues, „the vocative [...] «reader» with an epithet, and the use of the [...] «thou,» form of address, were established literary conventions of the prologue” (Rivers 1998: 798). However, within this utterance, Cervantes’ parodic discourse is also present. He chooses an unconventional epithet, „leisurely reader” (or „idle reader” in different editions) and with this Cervantes establishes an ironic conversational relationship with the reader and signals a change in the direction of the discourse. The reader,

⁵ For instance, Cervantes uses chapter titles in *Don Quijote* which may serve as generic signals for the reader. These chapter titles are double-voiced. They are adopted to signal the genre, and meanwhile, they are stylized by the authorial discourse. It is possible to detect the voice of the author besides that of the romances of chivalry in almost all of these titles, but perhaps it is the title of the eighth chapter where the parodic intention is most overt: „the great success won by our brave Don Quijote in his dreadful, unimaginable encounter with two windmills, plus other honorable events well worth remembering” (Cervantes 1998: 43). Like the other chapter titles in the book, this one too indicates the existence of two different voices: the voice of chivalric romances is audible when the title introduces „the great success” won by „a brave knight” in „a dreadful encounter,” which creates the reader’s generic expectations; this encounter, however, is only with „two windmills” contrary to the reader’s expectations. The title simultaneously introduces the authorial voice, and thereby signalling the parody. Therefore, it can be argued that the chapter titles in *Don Quijote* consist of two different and opposing voices, and as generic signals they have a double-function.

therefore, is made to recognize the authorial voice at the very beginning. The refraction is sharp all through the prologue and the authorial discourse of the parodist is audible together with the parodied speech. When Cervantes utters that this book is born out of his brain, hence his child, he imitates the traditional view of „literary paternity” which treats a literary work as the child of the author-father. Nevertheless, he immediately adds his parodic voice: „[T]hough I may seem to be Don Quijote’s parent, I am only his step-father” (Cervantes 1998: 7). As this illustrates, Cervantes’ prologue is a place where the parodic intention is overtly signalled through refraction in one and the same discourse. Jale Parla focuses on the importance of Cervantes’ prologue in her book entitled *Don Kişot’tan Bugüne Roman* and points out how it transgresses the traditional borders of the genre and subverts the reader’s expectations with the innovative narrative of the author. She claims that Cervantes’ prologue is rather a contract between the author and the reader:

Indeed, this [prologue] is a contract rather than a prologue. A contract which, from the very beginning, makes it known for the reader that the story he is holding in his hand is not like any other story he is familiar with and [...] enforces him to be ready for and open to the innovations of the story (Parla 2001: 25, my translation).

Likewise, the opening sentence of *Don Quijote* can well be interpreted as a generic signal that indicates the existence of the clashing discourses, for the novel’s opening sentence, as in the other examples above, is also reaccentuated by the parodic intention of the author. The novel starts thus:

In a village in La Mancha (I don’t want to bother you with its name) there lived, not very long ago, one of those gentlemen who keep a lance in the lance-rack, an ancient shield, a skinny old horse, and a fast grey hound. [...] Our gentleman was getting close to fifty, but strong, lean, his face sharp, always up at dawn, and a devoted hunter. It’s said his family name was Quijada, or maybe Quesada: there is some disagreement among the writers who’ve discussed the matter. But more than likely his name was really Quejana. Not that this makes much difference in our story; it’s just important to tell things as faithfully as you can (Cervantes 1998: 13).

Cervantes starts his narrative as any other tale by indicating the place where the hero lives, „in a village in La Mancha”, resembling the very opening sentences that tales generally use. Therefore, by starting his work with the same opening topic, Cervantes borrows someone else’s word which should be given perhaps in quotation marks. Nevertheless, he adds his authorial discourse immediately in the same sentence and signals his parodic intention: „I don’t want to bother you with its name”. After this short but wholly indicative interruption, the discourse of storytelling continues with another formula, „There lived”, and one expects it to continue with „long ago”. However, Cervantes interrupts again the flow of the speech by his parodic tone and completes it with a discourse of his own: „not very long ago”. Furthermore, as the translator’s footnotes in the Norton edition state, „the linguistic resemblance of the name «Quijote» to the chivalric

nomenclature” and the „Don” part of the title⁶ show the existence of the discourse of the books of chivalry (Cervantes 1998: 16). However, Don Quijote adopts the title „Don” himself and then comes up with the surname Quijote, which is also made-up in the manner of chivalric nomenclature⁷. In these parenthetical breaks, the authorial word is indirectly reflected, indicating the parodic intention early in the work. Such components at the beginning of a parodic text, as the examples from *Don Quijote* above illustrate, are devices for the parodist to communicate his intention to the reader, so he may populate them with the authorial voice. Therefore, as generic signals, the opening formulas of the novel have a double-function. They indicate both the parodied speech and the parodying speech of Cervantes with refractions.

Since a genre is recognized by means of its paradigms and paradigmatic founders, allusions in a literary text to the representatives of the genre that the text strives to fit in are „the most direct forms of indication” because references to the representatives of the genre can easily establish a generic context for the reader (Fowler 1987: 90). For Fowler, these „underlying allusions” are highly communicative in terms of the genre of a literary work, although he immediately adds that „no doubt many generic allusions are unconscious” (Fowler 1987: 90). Repetitive allusions to the representatives of the genre indicate that the text in question also belongs to this genre and so it is expected to follow the conventions of the genre, hence establishing a „generic contract” between the writer and the reader. This is particularly detectable, according to Fowler, when an innovative work is taken into account because „a difficult or innovative or generically complex work may have to secure its generic context with many allusions” (Fowler 1987: 90), and he gives prose fiction writing as an example to this: When prose fiction was too new to be recognized by the reader as a new form of writing, early novels made a large amount of allusions to the founders of the genre (Fowler 1987: 90). Fowler points to the fact that Fielding composed *Tom Jones* „with prefaces that amount to essays in genre theory” and he adds that „later, however, when the novelistic form was more familiar and easy to recognize, generic allusions tend to be more specific” (Fowler 1987: 90).

Similarly, the parodist makes extensive use of references to and direct quotations from the representatives of the genre that is parodied. These generic allusions in parody may be said to belong to someone else. Nevertheless, the parodist adds his own parodic intention to these „alien” words and makes them his own property. Therefore, it is safe to say that allusions as generic signals particularly undergo change in parody due to the double-function they serve. Generic allusions in parody are composed of two accents: there is the accent of the parodied genre to which the parodic work refers and at the same time there is the accent of the parody itself. A generic context, therefore, is established with systematic quotations from the parodied genre, and by this way, the parodist signals the genre to the reader. Moreover, the presence of the parodic intention is indicated at

⁶ If the references to the romances of chivalry are analyzed in the library scene in *Don Quijote*, it becomes clear that it is conventional to use „Don” and „Knight” in the titles to indicate the presence of the chivalric tale: *Don Olivante de Laura*, *Platir the Knight*, *The Knight of the Cross*, *Don Belianis*, to count some among many referred to in the novel (Cervantes 1998: 35-37).

⁷ Not for the modern English reader perhaps, but for a Spanish reader of Cervantes’ contemporary, this surname may sound quite strange, „quijote” meaning „thigh armor” (Cervantes 1998: 16).

the same time within the very same quotations populated by the authorial voice. Having this double-function of signalling two intentions, generic allusions in parody are separated from regular allusions in non-parodic literary kinds: „the use of quotation to establish comic discrepancy or incongruity [...] distinguishes parodic quotation from most other forms of quotation” (Rose 1993: 79). Parodic quotation draws attention to the authorial parodic voice through refractions in the allusions. The generic allusions of a parodist, then, work at a conscious level in that he intentionally seeks to draw attention to the parody itself and wants his reader to be aware of the existence of two texts, two voices, within a single work, and of the parodic incongruity between them. While generic allusions in a non-parodic literary text signal the genre it belongs to, it can be argued that allusions in parody signal the departure of the parodic text from the genre it continually refers to. The parodist raises „generic expectations” for a particular type by means of his allusions and then surprises these expectations by introducing his own parodic accentuation. Margaret A. Rose relates: „[The parodist] first sets up the text to be parodied by imitation or partial quotation [...] so that the reader will expect it, and then produces another version of it which the reader does not expect and which sets up some incongruous contrast with the original work” (Rose 1993: 171).

This can be exemplified plainly through the text of *Don Quijote* where Cervantes gives many references and explicit allusions to the representatives of chivalric romances to signal the parodied genre and to create a certain context for the reader. Cervantes’ novel includes two words existing side by side. As a parody of chivalric romances, it includes the background voice of this genre, i.e. the whole tradition of the romances of chivalry is implied in *Don Quijote* through the writer’s imitations of and allusions to the conventions of chivalric romance writing. Cervantes creates a knight-errant in the manner of chivalric romance heroes. Moreover, Don Quijote in turn imitates the tradition of chivalry which he reads from romances. Cervantes’ hero is an addictive reader of romances of chivalry and he imitates what he reads. Although he is an ordinary person, he imitates knights and their lives, chivalric codes of knighthood, and the language of romances in his speech. Therefore, through the main character (Don Quijote) as a reader and imitator of romances, the backgrounded genre of the parody is given. Apart from Cervantes’ imitation of the chivalric romance writing in general, his literary character Don Quijote provides the reader with his imitative heroic actions of particular paradigmatic romances. It is argued, as a result, that Cervantes imitates as a way of writing and Don Quijote as a way of living (Robert 1986: 112). By means of all these imitative chivalric actions of Don Quijote, the parodied text is incorporated into the parody text, and they exist side by side within one and the same work but as two separate voices⁸ Cervantes appropriates the discourse of another speaker, namely the discourse of romances of chivalry, and „forc[es] his intentions to refract and diffuse themselves through the medium” of the chivalric writing tradition (Bakhtin 1992: 302).

⁸ This is, for Bakhtin, a „form for incorporating and organizing heteroglossia in the novel” (Bakhtin 1992: 315). Bakhtin suggests that „Cervantes’ *Don Quixote* [...] realizes in itself, in extraordinary depth and breadth, all the artistic possibilities of heteroglot and internally dialogized novelistic discourse” (Bakhtin 1992: 324).

Early in the novel, Cervantes provides a large catalogue of references to the paradigms of chivalric writing (Cervantes 1998: 13-4), and later in the famous library scene, the same catalogue is repeated when Don Quijote's friends, the priest and the barber, check each and every book in Don Quijote's library to decide which will be cast into the fire and which will be saved (Cervantes 1998: 35-9). It is understood from this library scene that Don Quijote is a devoted reader of chivalric stories, so his library is rich with the well-known romances of the time. In this scene, therefore, the reader is provided with a whole range of the generic context of chivalric romances by means of the references to the representatives. Among the many books mentioned, *Amadis of Gaul* is seen as the most influential source on *Don Quijote* as the priest states that „this was the first of the chivalric stories ever printed in Spain, and all those that came after have had their beginning and very origin in this book” (Cervantes 1998: 35). It is implicitly indicated by these words that *Don Quijote* may have its origin in *Amadis of Gaul* and there are also repetitive allusions in *Don Quijote* to specific events from this paradigmatic text for Cervantes' work. Don Quijote is specifically obsessed with imitating its hero. He declares his intention to imitate the madness of Amadis for the love of Oriana: „Long live Amadis' memory, and let Don Quijote de La Mancha imitate him in any and every way he can” (Cervantes 1998: 161). However, he cannot find any similar reason for his despair to that of Amadis. He says, „in fact I am neither rejected nor disdained by Dulcinea del Toboso” (Cervantes 1998: 161). Amadis' situation, therefore, does not suit Don Quijote.

Orlando Furioso is referred to as another representative of the genre which depicts its hero go mad like Amadis due to his devotion to the lady he serves as a knight, and Don Quijote is not sure which one to follow: „[Don Quijote] went back to debating a point he had argued with himself many times before, without ever resolving the matter, and this was whether it would be better, and more to the point, to imitate Roland's wild madness or Amadis' mournful ones” (Cervantes 1998: 160). As has been said, generic allusions show that the text in question belongs to the genre that is referred to and is expected to follow the same conventions with this genre, but metaphorically speaking, the allusions to *Amadis of Gaul* or *Orlando Furioso* cannot establish a connection between *Don Quijote* and chivalric romance genre because its hero is unable to follow properly the convention of „going mad out of a knight's rejected love from his lady”. Thus, these allusions in *Don Quijote* are populated with Cervantes' parodic intention as well and they show his departure from the conventions of the romance tradition. These repetitive references in *Don Quijote* should be seen as generic signals that enable the writer to evoke the genre he parodies. Moreover, Cervantes stylizes the generic allusions by the incongruity he creates between the generic context indicated by the allusions and the context of the parody. As exemplified from the novel, Cervantes' allusions as generic signals have this double-function of indicating two different voices simultaneously. Therefore, he emphasizes the fact that, instead of following them, he departs from the traditions of the genre he has signalled. He parodies the romance genre and develops a counterstatement to it, and by means of the generic allusions in the text, he both indicates the genre he parodies and his „anti-genre” created by parody⁹.

⁹ Particularly genre parodies are regarded as „antitheses to existing genres” which they imitate (Fowler

IV

These examples of various generic signals in *Don Quijote* show that Cervantes' authorial voice is always present behind the discourse of chivalric romances. It comes to the surface sometimes wholly audible on its own and sometimes mingled with the parodied voice. His parodic intention is refracted when the discourse of his work passes from the medium of chivalric romances to that of parody. The generic signals in *Don Quijote* are also appropriated by Cervantes to reveal his parodic voice along with that of the parodied. As a genre parody and an anti-genre, *Don Quijote* uses the same generic signals with romances of chivalry but it imitates them with parodic accentuation. Cervantes' borrowed generic signals are brought into the new context of *Don Quijote* that is opposed to their original context, and therefore, an inconsistency between them is created so that both the genre *Don Quijote* departs and the parody itself are indicated. In a parodic text, „readers are implicitly invited to discover the new point of view from which the incursion was made” (Morson 1989: 70). Such an invitation is realized by the help of double-voiced generic signals. In *Don Quijote*, for instance, Cervantes stylizes not only the parodied genre but also its generic signals to indicate his novel as an antithesis to the existing romance genre.

The parodic stylization is carried out by means of parodic incongruity. It is seen as the governing principle also in the stylization of generic signals in parodic discourse: the parodist is able to use the generic signals of the parodied genre in his own way by means only of creating a discrepancy between what the generic signals indicate and what the parody work provides. As the above examples from the examined works show, parody generally uses the same generic signals with the parodied genre; these signals, nevertheless, indicate not the presence of the parodied genre but absence of it. As a result, generic signals play a unique and more communicative role in a parodic work due to its being a specially coded text. Parody is intentionally double-voiced, and the speech of the parodied genre is deliberately evoked in the parodic text and consciously appropriated by the parodist to serve his purpose. The parodist imitates another's speech but he reaccents it with parodic intentions to create an inconsistency by means of which the authorial voice of the parodist refracts. The parodist, in order to indicate his parodic intention, also reaccents generic signals. Generic signals in parody, as a result, serve a double-function: along with the genre, they simultaneously signal the authorial voice of the parodist.

This article is a revised and expanded version of the paper presented at *The XII Annual Conference of the English Department University of Bucharest, Romania: Genres and Historicity: Text, Cotext, Context* University of Bucharest, 3-5 June, 2010.

1987: 175), for they parody a genre to transform it as, for instance, Sterne did with *Tristram Shandy*: „Plot, continuity, scale, authorial intrusion: these and other features of the novelistic repertoire were countered so decisively by Sterne that he achieved a paradigmatic form still being imitated and developed” (Fowler 1987: 177). Genre parody accentuates the genre it parodies to create an „anti-genre” and the parodist accentuates the parodic signals to indicate his counterstatement to the genre he parodies.

References

- Bakhtin Mikhail M. (1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Bakhtin Mikhail M. (1992), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press.
- Cervantes Saavedra Miguel de (1998), *Don Quijote*, Diana De Armas Wilson (ed.), London, W. W. Norton.
- Cuddon J. A. (1999), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London, Penguin Books.
- Dubrow Heather (1982), *Genre*, London, Methuen.
- Fowler Alastair (1987), *Kinds of Literature*, Oxford, Clarendon Press.
- Hirsh E. D. (1967), *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press.
- Hutcheon Linda (1985), *Theory of Parody*, London, Routledge.
- Morson Gary Saul (1989), *Rethinking Bakhtin*, Evanston, Northwestern University Press.
- Parla Jale (2001), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, Istanbul, İletisim.
- Rivers Elias L. (1998), *Cervantes's Revolutionary Prologue*, In *Don Quijote*, ed. Diana de Armas Wilson, London, W. W. Norton.
- Robert Marte (1986), *Doubles*, In *Critical Essays on Cervantes*, ed. Ruth El Saffar, Boston, G. K. Hall & Co.
- Rose Margaret A. (1993), *Parody: Ancient, Modern, Post-Modern*, London, Cambridge University Press.
- Sterne Laurence (2003), *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, London, Penguin.
- Vice Sue (1997), *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press.

BLOSSOM FONDO
The University of Maroua*

„I Have Known Rivers“: Traumatic Memory and the Postcolonial *Kunstlerroman*: A Reading of Paule Marshall’s *Triangular Road*.

Abstract

The *kunstlerroman* or „artist novel” unlike the related *bildungsroman* (novel of growth and development) has not received wide critical attention. Yet it may be interesting in the study of the novel to engage with sub-genres such as the *kunstlerroman*, especially since it traces the development of the artist, his/her arts and perspective. This paper is interested in exploring the *kunstlerroman* from a postcolonial viewpoint. Specifically, this paper focuses on how a memory of traumatic events and experiences contribute in the development of Paule Marshall’s artistic skill as expressed in her novel *Triangular Road*. It therefore engages with issues such as the place of individual and collective traumatic memory, the question of apprenticeship and how it is played out in the postcolonial variant of the *kunstlerroman*. It is also focused on how different the postcolonial *kunstlerroman* is different from the European version and what explains this difference. The main argument is that Marshall’s *Triangular Road* is a postcolonial *kunstlerroman* which traces her growth and development to artistic maturity, guided by her apprenticeship and against a backdrop of intrusive memories of the traumas and pains of her people. Therefore it insists that the postcolonial artist unlike those of the colonizing countries is largely influenced and formed by a series of traumatic events whose memories are triggered by „trauma buttons” and which push them in the present to pick up their pens. It underlines the fact that there is a close relationship between trauma, memory and the artistic development of Paule Marshall as expressed in *Triangular Road* which this paper considers as the postcolonial *kunstlerroman* par excellence.

*Higher Teachers' Training College
The University of Maroua, Cameroon
foreverblossom@gmail.com

Introduction

The Kunstlerroman subgenre has not received as much attention as the closely related bildungsroman, of which it is considered a sub-set. While critics have shown and continue to show interest in the bildungsroman, resulting in a plethora of criticisms of it, the kunstlerroman is only just beginning to attract such critical interest. This is even worse for the postcolonial variant which has only scant criticisms from scholars. This may be due in part to the fact that postcolonial writers (as the appellation indicates) have been more concerned with the reasons for their unique position as postcolonial and all it implies. The painful past of the colonial experience is what has captivated their attention, rather than the development of the artistic prowess of the colonized subject. Incidentally, it is this past which has played a central role in their artistic formation. This paper is thus interested in examining the role that the memory of trauma plays in the artistic development of Barbadian writer Paule Marshall as depicted in *Triangular Road: A Memoir* (2009).

The development and evolution of literary genres has most often depended on the group in the society that is exploiting it, the group's socio-historical background as well as geographical location and culture. Most often, marked or slight changes are noticed in genres as they move from one group to another, from society to another and from one culture to another. This paper which examines *Triangular Road* as a postcolonial kunstlerroman, underscores the idea that the artistic development of Marshall is closely related to the history of the slave trade and slavery both characterized by trauma. Thus for the postcolonial writer, memory plays a primordial role in the development of the writer as it serves not only as the major source of inspiration but is equally the reason which spurred them to pick up their pens.

The Concept of Kunstlerroman and a Brief History

The term Kunstlerroman is a compound word. It is of German origin meaning „artist-novel“. It is a novel in which the central character is an artist of any kind (*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 2001). It is a sub-set of the bildungsroman, itself a subgenre of the novel. The kunstlerroman traces its origin to the Germanic Romantic tradition of the eighteenth century, when a generation of writers began to rebel against what they believed to be the confining rationalist structures borne of the Era of Enlightenment. They were therefore drawn to the freedom of artistic expression apparent in Romanticism and the beliefs of Johann Wolfgang Von Goethe (*idem*). Goethe considered the writing as a means of personal contemplation. To him „a writer writes desirous to know his own internal cravings and emotions“. Not surprisingly, both the

bildungsroman and the kunstlerroman grew out of Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796). Therein, Wilhelm the protagonist turns to art and becomes a playwright following his failure in love. This novel is thus considered as the prototype for both the bildungsroman and the kunstlerroman. The fact of their sharing a common origin can be explained by their mutual interest in some form of growth and development.

The Kunstlerroman is a form of life-writing which takes as its focus, the aspect of artistic development. Herein, the central idea is on the development of an artist from immaturity to full artistic maturity. It is the life story of the artist. Since most kunstlerromane highlight a problematic positioning of the artist towards art and society (Taylor-Jay 2002: 73), there was an expansion in the number of kunstlerromane at the end of the nineteenth century. This was provoked by „changes in the working environment of writers in the late 1700s- the decline of court patronage, and the advent of industrialization — and the consequent changes in aesthetics” (Taylor-Jay: 73).

The Kunstlerroman in its German birth place expressed a „preoccupation with the figure of the artist as a social outsider, who struggled with conflicts between the internal creative impulse and the external constraints of bourgeois social reality” (Martin 2002: 61). Thus the kunstlerroman characteristically portrays the artist as an outsider, viewed by peers and the society at large as fundamentally different if not outrightly rebellious. The genre, (much like the bildungsroman) crossed borders into Britain in the nineteenth century where it was adopted by English writers like James Joyce whose *A Portrait of the Artist as Young Man* (1916) became the standard bearer of the genre in English (OCD, 2001). It became a popular form since then, drawing readers into the world of the artist. The *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms* outlined the following as characteristics of the genre:

Characteristics of the genre follow the formation of the artist almost as much as the art they strive to create. In a standard work of the form, the protagonist begins in a state of confinement, often in childhood restricted in their horizons either by the limitations of their home life or the interference of the people around them. Through force of will, they escape to another location, one far-removed from their origins and more hospitable to their dreams and desired vocation [...] though there are still crisis of confidence and struggles to succeed. Along the journey, they find education from a variety of sources, though often these teachers exist in the shape of two counteracting forces — one that nurtures the artistic career, and one that acts as an obstacle to their inevitable triumph. Ultimately, they reach a standard of success, often at a cost to their own wellbeing, either morally or physically.

As with other literary genres, or arts in general, the kunstlerroman was initially the exclusive domain of males. Thus the development of the female artist was not so much disregarded as non-existent because women were not expected to participate in public life. Definitions of femininity in the nineteenth century demanded that women content themselves with the domestic sphere. This is succinctly captured by O’Gormon (2002) who states that „Victorian women were not accustomed to choosing a vocation; womanhood was a vocation in itself” (qtd in Pourgiv 2002: 131). However, as women began making inroads into public life, a feminist perspective was added to the kunstlerroman.

In this female variant, it is revealed that coupled with the habitual challenges faced by all artists, the female artist „who attempts to grow up according to the pattern other than the one assigned to her by her culture finds her way obstructed” (Shaw, qtd in Pourgiv: 138). Thus the female artist novel typically depicts the female artist facing the issue of gender in her artistic development and this constitutes a central feature in the female artist-novel. Thus Judith E. Martin states that „women authors share with their male counterparts a criticism of constricting social conditions that limit the artist’s creative freedom, yet they also demonstrate the specificity of the social alienation of female genius” (Martin: 62). The female artist is therefore caught between inner creativity and social expectations; whereby she has to attain artistic success at a higher personal cost than her male counterpart. So, female artist-novels typically depict heroines who at the height of the artistic achievement are unfulfilled in their personal lives. In her analysis of Madame de Staël’s *Corinne* (1807), Martin underscores that the artist protagonist Corinne overcomes the special barriers to female artistic production at a huge cost. She explains:

But her artistic activity becomes an obstacle to her social integration when she cannot marry the man she loves because her status as a celebrated poet makes her an unsuitable partner. The conflict between love and art eventually leads to the annihilation of her creativity. Corinne’s tragic fate exemplified for contemporary women writers the female artist’s irreconcilable conflict between public success and personal happiness in love and marriage (62).

Martin then concludes that „*Corinne* suggests that female creative autonomy [sic] is not possible without the loss of love” (66). The female *kunstlerroman* therefore brings to the male version, the issues of gender-based social constraints, alienation and the failure of integration; thus giving it a new twist. Thus Martin subscribes that „whether they [women] employed controversial or conformist narrative strategies, these two writers introduced subtly subversive elements into contemporary discourse on women and art, and provided an alternative vision of women’s creative potential” (71). Thus Evy Varsamopolou has underscored that:

If male artists have often felt their activities and aspirations estranged from the common lot of men, even at times to the point where in Kafka’s work, the most rudimentary demands of life compromised one’s devotion to art, and that therefore between the artist and society there must be an ineradicably hostile relation, then the female artist’s position stands at the nadir of this inimical relation (9).

While women have been fully engaged in the exploration of the *kunstlerroman*, minority writers have taken few strides in that direction and this is matched by a near — absence of criticism of the postcolonial or minority *kunstlerroman*. However, it is good to note that some postcolonial writers have been engaged with this genre and they have inscribed within the artist-novel, the problematic of being colonized and its attendant problems. Their status as formerly colonized and the problems which accompany this such as questions of identity, social class, trauma of the past add a new turn to the artist-novel. Madelyn Jablon is among the few critics who have shown an interest in *kunstlerroman*

from minority groups. In her article *The Kunstlerroman and the Blues Hero*, she indicates some of the aspects peculiar to the African-American kunstlerroman. The major difference she highlights between the African-American and the European Kunstlerroman centres on the relationship that exists between the artist and the community. To her:

Artists in the black novels are often strongly connected to their communities and art often serves to strengthen this connection. Eighteenth — century African-American autobiographical narratives are evidence of the beginning of the tradition of the kunstlerromans that portray the artist as a representative or spokesperson of the community [...]. His talents are nurtured not threatened by the community (Jablon 1999: 57).

She thus concludes that „the African-American kunstlerroman [...] is a celebration of self and a celebration of community. It is this duality, this demonstration of counterpoint that makes it unique yet vital to the definition of the term” (70).

In the section that follows, it will be a question of first of all inscribing Marshall's *Triangular Road* within the corpus of the kunstlerroman and then tracing her artistic development against the backdrop of a traumatic memory.

Traumatic Memory in Paule Marshall's Artistic Self-fashioning

Marshall's text traces her career as a writer and for this reason it falls under the kunstlerroman genre. In fact it may be more apt to term *Triangular Road* a literary autobiography. This is so because, unlike other kunstlerromane, where the authors make use of fictional protagonists, Marshall in *Triangular Road* tells her story. Thus it can be described as the life-writing by an artist and of an artist, centred on his/her artistic development. The autobiographical aspect comes in as she focuses on herself as artist-protagonist. Also important to note at this point is the fact that she places her development as a writer on a parallel, albeit inverted movement with the trajectory of the slave trade (she being a descendant of slaves). This articulates the important place of memory in her artistic career. This first comes in from the title of the work which carries undertones of the Triangular Trade; the slave trade which brought her ancestors to work in the plantations of the New World. The title therefore point to an important interest in the work and this is the role of the memory of the traumatic slave trade in her artistic development. This idea equally comes to light through the choice of titles for the various sections of the book. Although, it chronicles her movement from a „fledging writer to full maturity”, the table of contents has just the first part of the work with a literary title and this is „Homage to Mr. Hughes”. The next three sections are given titles that point to bodies of water; all of which played significant roles in the slave trade. Coupled with this is Marshall's continuous use of „I've Known”, which bespeaks to the place of memory in her artistic self-fashioning and because what she has „known' are bodies of waters connected to the slave trade, it can be rightly concluded that it is not any kind of memory but one stained by trauma. Thus for the postcolonial writer like Paule Marshall, the past constitutes a powerful source of inspiration.

So, returning to the titles of the various sections of her memoir, the first part „Homage to Mr. Hughes” indicates the fact that it is all about art. This is first of all because

Langston Hughes was a prominent literary figure in America and especially amongst the African-American community. He was a kind of literary godfather figure to Marshall who contributed to her artistic growth. Madelyn Jablon has intimated that „In her collection of Essays *In Search of our Mothers' Gardens*, Alice Walker speaks of the importance of literary ancestors and the community to her work” (57). This seems to be true of other postcolonial artists like Marshall who benefitted from her relationship with Hughes in terms of visibility and the promotion of her art. By opening her narrative through homage to Hughes, she is in effect drawing the reader into her artistic world. At the beginning when she is invited by the State Department to accompany Langston Hughes (at his request) on a cultural tour of Europe, she stresses on the support Hughes has accorded younger artists of his time:

Mr. Hughes as known for the support and encouragement he extended to the generations of younger writers like myself who began publishing in the 1950s and early 1960s. The poet Gwendoline Brooks, the playwright Lorraine Hansberry, Alice Walker, among others, have written of their indebtedness to him (3).

This homage paid to Hughes serves as basis for Marshall to proceed with the narration of her artistic self-fashioning and true to the *künstlerroman* tradition she opens this narration indicating that she is at the „childhood” of her artistic career. So following said invitation she exclaims „me, a mere fledging of a writer, with only one novel and a collection of stories published to date, why would someone of his stature so much as consider a novice like myself?” (3). At this point therefore, Marshall is at the nascent state of her career, with just two publications to boast of. In both cases, she recollects the role played by Hughes in the promotion of the books; where in the first case, he had travelled to celebrate with her on the favourable reviews her novel had received and „two years later, 1961 saw another instance of his thoughtfulness and support upon the publication of my second book, the collection of stories I mentioned earlier entitled *Soul Clap Hands and Sing*” (5). She goes ahead to mention the „modest award from the American Academy of Arts and Letters” for this collection, adding that Hughes might have well „been instrumental in my receiving the award — perhaps recommending the collection to those he knew on the academy’s selection committee” (5). Novice that she is at this stage in her career, she receives the encouragement from the well-established Langston Hughes such that when he invites her to accompany him to Europe, she recounts that „I also made sure to take along my one and only novel that Mr. Hughes had helped launch. Perhaps I might find a European publisher for it” (12). Langston Hughes had also been instrumental in Marshall’s choice of career as a writer. This is because, prior to her meeting with him, she had read his works as a teenager and these had inspired her to become a writer. She recollects „I had read *The Big Sea* as a teenager and I had privately vowed even back then, to follow the example of its author. Not only would I become a writer, but a travelin’ woman as well” (29). A reading of the first section of *Triangular Road* confirms my view of it as a *künstlerroman*. This is because its main focus is on the growth of an artist.

The next section captioned „I’ve Known Rivers: The James River” commences the interplay between Marshall’s artistic coming-of-age and traumatic memory. This is especially underlined at the level where for seemingly no „apparent” reason; she digresses from the narrative of her creative art to focus on the James River. This is explained when she comments on the importance of this river to the transatlantic slave trade. She writes:

Indeed, it was the combination of the white water power of the James fueling the new industries, together with the tidewater offering safe passage to the ships up from the Atlantic, with their chattel cargo, that made for the wealth the Old Dominion would enjoy for nearly two centuries (45).

And here by „chattel cargo” she is referring to the slaves that were shipped into the New World and so she adds that „Richmond, VA. It was the principal port of entry for Africans bought to the New World in the eighteenth century” (17). That Marshall would (seemingly) depart from, indeed puncture her „main” narrative to dwell at length on the slave trade and the nature of the entry of slaves into the USA speaks volumes. It is indicative of what important place this has on her as a descendant of slaves. The psychological impact of this slave heritage comes to light when in the course of witnessing a parade, she suddenly imagines herself as a slave transported to be sold: „for a hairbreadth of a second, time reverses itself: it’s no longer the 1980s, nor am I my present-day self; a writer and an itinerant teacher of writing. Instead I am suddenly chattel cargo, merchandise, goods, a commodity to be bought and sold [...]” (51). As a descendant of slaves, landmarks and certain events evoke traumatic feelings in her. This is further seen when on one occasion, her editor gleefully announces to her that her husband is taking her to see the plantations. Marshall recounts thus:

Unaware of their plans, I had dropped by to leave off a section of the novel I’m presently working on only to be met by my normally poised fifty-year-old editor a quintessential New York type, suddenly behaving like a five-year-old who’s just been promised a trip to Disneyland (57).

Marshall’s editor, insensitive to Marshall’s past considers a trip to the plantations as a tourist outing, but for Marshall the pain is enormous such that she says „For a moment I stand nonplussed, taking in her cute little dance; then, is all I can do not to vault up and grab her by the arms [...]” (55). Shortly after this Marshall ends her association with her. For a descendant of slaves, any reference to the plantation can only elicit such a response as it only leads her to think of „all those centuries of hard back, donkey work done gratis” (58) by her ancestors. Thus in this second section of the book, Marshall exposes her heritage as well as that of the millions of blacks in the diaspora. This issue runs through many of her novels as the blurb to *Triangular Road* testifies „she explores many of the same issues of identity and heritage and history that are at the core of her classic novels, *Brown Girl*, *Brownstones*, *Praisesong for the Widow*, and *The Chosen Place, the Timeless People*” (Blurb).

In the third part of *Triangular Road* subtitled „I’ve Known Seas: The Caribbean Sea”, she recounts her visit to Barbados to work on her first novel *Brown Girl, Brownstones*.

In a sense, it can be said that it is in this section that she gets fully engaged in narrating her artistic coming-of-age. But even before she gets into that, she pauses and underlines that „Barbados being, circa 1600, as important a holding pen and transshipment point as Richmond, Virginia, would become, circa 1820 [...]” (61). This underscores the central position of the slave past in her art. She goes ahead to narrate the stories of the „incorrigibles”, that is, slaves who by sheer force of will refused to be broken by the British slave masters. She thinks her grandparents must have been amongst the incorrigibles left behind by the British on the Island. Marshall would later visit Barbados to meet her grandmother, fondly called M’Da-Duh by her children. This would serve as inspiration for many an artistic creation as she intimates „Decades later, still taken with her authority, I would write a story about her and her Island world. Indeed she appears in one guise or another in every book I have written” (70).

Moving on to her artistic development, Marshall intimates that as early as four, she seemed to have chosen her career. This is when in posing for the traditional picture all Bajans take at the age of four, she places her hands on a children’s book adding „willful, own-ways, I had also already chosen my life’s work” (84). At twelve, she asks the white librarian for a list of books by coloured writers which doubtlessly played a role in her artistic formation as it is probably at this point that she came in contact with Hughes’ *The Big Sea*. Another important influence is her mother and her Bajan friends who regularly met at her mother’s kitchen. She and her sister sat listening to these women conversing in the kitchen and she writes of them: „the mothers were skillful raconteurs as well. A few among them, including Adriana, were acknowledged to be superlative talkers and master storytellers” (88). Marshall would later recognize this as a primary source of her creativity:

I couldn’t have known it at that time, but I had my first lessons in the art and craft of writing while being forced to listen to Adriana and her friends in the kitchen at 501 Hancock. Decades later, I would christen them the „mother poets” and pay grateful homage to them in an article „The Poets in the Kitchen”, which was published as part of a series on the „Making of a Writer” in the New York Times Sunday Book Review (89).

Unbeknownst to her mother that she is more or less the source of her daughter’s creativity, she stands against her choice of writing as a career: „College! Book writing! Look you get from out my eyesight! You ain’ hear that the telephone company is starting to hire colored? You best march yourself down there and beg for a job” (95). This falls in line with one of the characteristics of the *künstlerroman* mentioned earlier where the artistic stirrings are met with hostility from the home environment. This follows another characteristic which is the idea of practicing art in secret given the hostility. This comes out when Marshall intimates that „above all and again secretly, I was writing a novel on the sly, my first and soon even progressed with it to the point of considering possible publishing houses, starting with the best known among them (95).

Marshall is here recounting the birth of her first novel which marks the start of her career. She moves on to relate her discussion with Hiram Haydn the editor of Random House which had agreed to publish her first novel *Brown Girl, Brownstones*. At the end of this discussion and with advance payment in hand, she is advised to go somewhere cheap

and edit her work. Instinctively she chooses Barbados to which Haydn replies „from this book of yours, I think you should go there” (97). Barbados, the place of origin of her parents is important to this first novel which focuses on the immigrant Barbados community in New York. A somewhat autobiographical novel, questions of black heritage, ethnicity and identity are central, all of which she can now only access through memory.

In Barbados, she would lodge at a boarding house owned by a Mr. Watson who in turn served as inspiration for a later novel as she recounts „I would later write a story about old Mr. Watson and his colonial showpiece. It would be part of a collection about old men called Soul Clap Hands and Sing, the title taken from a poem by W.B. Yeats on the subject of aging” (100).

Marshall’s artistic development is seen in her editing of *Brown Girl, Brownstones*. The process of trimming and pruning the manuscript to perfection can be read as the shaping of her own very artistic prowess. She writes:

Once settled, I got down to work overhauling the bloated baby tome of a novel. Using Hiram Haydn’s notes and suggestions as well as my own instincts, I began eliminating what I soon came to see were the excesses burdening the narrative, impeding its pace. All that highly decorative prose that called attention to itself! Style overwhelming rather than serving the story! Worst was the surfeit of details! [...]. Long hours were spent painstakingly cutting away the fat [...]. It was somehow up to me, the underdog, the weakling to pin the behemoth to the mat and strip it of every superfluous word (101).

The above excerpt relates how Marshall goes about the creation of her first artistic work. At this point, she is still at the nascent stage of her career and so she says „days- long, solitary days, weeks and then months spent learning the painful but necessary lesson of every novice, that writing is rewriting, is honing, pruning, refining, is becoming essentially one’s own unsparing editor” (101).

At this juncture, she once again makes recourse to slave the history of slavery. This time around, disturbed by her father’s silence concerning his past, which has created gaps in her lineage, she decides to fill these gaps by claiming a bloodline with all slaves and therefore their story becomes hers as well.

It is while in Barbados that the inspiration for another novel comes to her. She writes:

Although the Scotland visits were a much-needed break from the writing, I invariably brought the work along in my head. There was much cutting, revising and fine-tuning still to be done. Moreover part of my mind was also being taken up with the next book I intended to write. This new book another novel, was increasingly taking over my thoughts (114).

For this novel, inspiration is drawn from the scene of an accident she witnesses. Over the angry screaming of the drivers and passengers from both vehicles involved, she is drawn to one woman who stands apart from the others with a sheaf of cane on her head. Marshall tried to imagine what is going through this woman’s mind as she has a faraway look on her face. She thus imagines that this woman „was walking back toward another place and another time altogether [...]. Her unsightly feet taking her back to some past event that I imagined was of far more importance than the squabble at the roadside”

(116). It can be said that since Marshall does not have access to this woman's thoughts, she is simply projecting her thoughts unto her. By imagining what is going through the woman's mind, she is in effect revealing what is going through her own mind. Through this woman therefore, Marshall is able to go back in time to the Easter Sunday Morning Uprising of 1816. This failed uprising which had been masterminded by Bussa and Nanny Griggs served as inspiration for Marshall's novel as she confirms: „Years later they would also serve as inspiration for my second novel, *The Chosen Place, The Timeless People*” (117). Ten months later, she was through with the revisions of her first novel and eager to show Haydn and commence with the new novel she had in mind. Although Marshall suggests that it was the accident scene that inspired this story, it is clear that inspiration rather comes from the past. As she remembers the failed uprising of the slaves, she becomes inspired to draw from there to create her novel, hence the place of memory and trauma in her artistic self-fashioning.

The next stage in Marshall's artistic coming-of-age follows the publication and reception of *Brown Girl, Brownstones*. She writes that „when news arrived that *Brown Girl, Brownstones* had won a Guggenheim Award, the most generous and prestigious literary prize after the Pulitzer, the first thing I did was to phone Mr. Hughes and again thank him for having written the letters of recommendation that I'm sure helped me to secure such a bonanza of a grant” (120). Following this grant, she travels to Grenada to work on the next novel. When she gets settled in she prepares a space specifically for the writing of her novel as she narrates: „also, as a gift to myself, I created my own private workspace apart from the house by using the servant's room out back [...]. It was my Virginia Woolf „room of one's own” to which, Woolf insisted every woman writer is entitled” (125). Next she reveals the kind of novel she is intending to write as follows:

Also on top of the desk in plain view was my most valuable possession: the research material I had spent months amassing for the book I intended to write. What I had in mind was something of a historical novel, although not in the strict sense of the genre. It would be set in the present, the characters would be modern day folks of various races and backgrounds yet their lives, their situations, their relationships, their thinking and politics would reflect the past four-hundred-year history of the hemisphere and its continuing impact on them (126).

Here, Marshall's preoccupation with the past is evident as well as the impact of that past on individuals and groups. It underlines the fact that her memory of various events serve to bolster her art and she is constantly in dialogue with this past as she moves from one novel to the next. At this stage of her artistic development, she still considers herself a novice. This is when she suffers a „writer's block” which she finds difficult to overcome. So she concludes „I was still a novice after all, someone with only one novel and a collection of stories to her name [...].” (127). She expounds on the various strategies she employs to overcome this „block”: „one strategy I employed was something I call «throw-away writing». I would churn out page after page of the story I wanted to write, but in prose of such poor quality it as fit only for the wastepaper basket [...] although inferior, the «throw-away writing» could at times offer up a word, a phrase, even a sentence that made for a breakthrough” (128). When this fails, she tries another: „another tactic I tried came again from Mrs. Woolf's manifesto „the female writer must be allowed to sit and

stare, and for however long she chooses [...]” (128). Thus Marshall draws the reader into the world of her artistic growth complete with the challenges and struggles to emerge as a mature writer.

Furthermore, when Marshall visits the small Island of Carriacou in Grenada, she participates in the annual festival Drum/Nation Dance ceremony. During this dance the people of Carriacou acknowledge their past by claiming various nations of Africa as their nations of origin. This appears to be their way of coping with the physical and cultural displacement occasioned by the slave trade. This memory of the trauma of displacement, coupled with the U.S invasion of Grenada years later became for Marshall, the source of inspiration for her next novel *Praisesong for the Widow*. She elucidates:

For me, the idea for a novel I would write almost a decade later grew out of this overnight trip to what I would always think of as a time capsule of an Island. I was scarcely aware of it back then. Yet the sense of a possible story had nonetheless implanted itself, was ‘on hold’, so to speak, in the memory bank of my mind beyond consciousness. Writing fiction: a wonderfully conscious and unconscious act.

Praisesong for the Widow would be the name of that future novel. In it, a well-heeled black American widow, an unapologetic bourgeoisie, given to her yearly cruise, recovers something of her true-true self after experiencing the carriacou Big Drum/Nation Dance (147).

Her participation in the dance not only inspires her next novel but equally releases her from the „writer’s block”. This is so because, the minute she returns from Carriacou, she is able to write the story she had been unable to as she indicates:

Then, back in the V. W. room, I sat down at the Royal [...] and began writing my novel, finally understanding, fledging that I still was, that as a fiction writer, a novelist, a storyteller, a fabulist, as it were, my responsibility first and foremost was the story, the story above all else: the old verities of people, plot and place, a story that if honestly told and well-crafted would resonate with historical truths contained in the steno pads. All would be there for those capable of reading in depth (148).

Although Marshall still refers to herself as a fledging here, one fact that is clear is the maturity she has attained as far as creativity is concerned. She has come to understand that the essence of her art is storytelling and this should surpass every other consideration. So, just like the protagonist in *Praisesong* discovers her „true true” self after participating in the Dance festival, so too does Marshall discover her talent. Thus free from the block she writes the novel effortlessly.

The final section of the narrative titled „I’ve Known Oceans: the Atlantic” is set in Africa, precisely in Nigeria. Here Marshall is part of the official American delegation to participate at FESTAC — the World Festival of Black and African Arts. The purpose of this festival was to celebrate the ending of colonialism by bringing together artists, writers and scholars from the entire African continent and from the African Diaspora. This last part of the text seems to be the platform for the convergence of postcolonial art and traumatic memory. The festival in itself points to this inextricable connection. The

fact that artists come together to celebrate the end of colonialism — a traumatic event in their lives — bespeaks this fact. For Marshall, it is the peak of her sense of trauma as she finds herself face to face with the place where it all began — Africa. This comes out when she collects the excessive applause accorded the American delegation by the Nigerian crowd:

Indeed, the outsized, nonstop welcome was like a traditional West African praisesong [...]. Its excessive length was also partly driven, I sensed, by a large measure of guilt and sorrow [...]. Because hadn't their forebears been complicit, some of them, in the nefarious trade, that had reduced ours — [...] — to mere articles of trade, commodities, merchandise, goods, cargo, chattel cargo to be bought and sold and whipped and worked for free! And hadn't that commerce continuing for five centuries left us, their descendants [...] feeling at times like permanent Displaced persons? (160).

The underlying traumatic memory that has fueled Marshall's artistic zeal up till now has been the slave past. This encounter with Africa where the trade started and from where her ancestors were taken brings this trauma to the surface. It is her confrontation with and acceptance of the fate of her ancestors that marks her maturity.

Marshall's kunstlerroman employs different narrative levels. First of all there is the linear movement of her artistic maturation which I have traced here. It is this narrative that captures and presents snapshots of her artistic growth, the sources of her inspiration, the highs and lows of her career. Another narrative level present in her work is what appears to be a backward journey from the USA to the Caribbean and eventually to Africa. I term this journey „backward“ because it retraces the route through which slaves were taken to the New World, from the New World back to Africa. Given that the slave trade and slavery still constitutes a major source of trauma for slave descendants who still grapple with questions of identity, home and exile, this retracing then constitutes the traumatic memory that is central to Marshall's artistic self-fashioning. This explains why she undertakes a simultaneous and parallel narration of her artistic formation and the slave trade. From a metaphorical perspective, these journeys undertaken by Marshall can be read as slices of her memory as she seeks to understand her place in the world as a permanently displaced person. The bodies of water which she uses to caption the different sections of her memoir all played important roles in the transportation of slaves to the New World. That she chooses this method of captioning the various parts of the work, shows her in dialogue with the past. She interweaves the story of her artistic development with the rivers, seas, oceans she has known to show how the trauma of the past is alive in the memory.

Conclusion

Marshall's *Triangular Road* integrates different literary traditions in tracing her artistic evolution. She engages the autobiographical genre, through which, she presents aspects of her life, family and community. The fact that the kunstlerroman is part of life-writing justifies this. Thus it is through this that she is able to inscribe her literary autobiography by chronicling her life not just as an individual but most especially as an artist. She also explores the African-American slave narrative. A popular and possibly forebear of African-American literature, this genre served to expose to the world, the ways in

which slavery dehumanized the blacks as a means to popularize the abolition project. Marshall's exploitation of this genre in her text highlights the place of trauma in her artistic coming — of — age. That she makes numerous allusions to the slave trade underlines how preoccupied she is by the painful past. By bringing in these other literary traditions on her artist-novel, Marshall not only twists the *kunstlerroman* to adapt it to her colonial experience, but underscores the idea that for the postcolonial artist, the road to maturity can never be the same for the European counterpart.

References

- Jablon Madelyn (1999), *The Kunstlerroman and the Blues Hero*, in *Black Metafiction: Self and Consciousness in African-American Literature*. Iowa: UIP.
- Marshall Paule (2009), *Triangular Road: A Memoir*, New York: Basic Civitas Books.
- Martin E. Judith (2002), *The Nineteenth-Century German Kunstler(in)roman: Transforming Gender and Genre*, in *New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies*, No. 33-34, Spring/Autumn 2002, pp. 61-71.
- Pourgiv Farideh and Sara Ebrahimi Rahmati (2010), *The Female Artist within the Framing Narrative*, in *The Tenant of Wildfell Hall in Kata*, vol 12, no 2, December 2010, pp. 127-139.
- Taylor-Jay Claire (2002), *Self and Society in the Early Twentieth-Century Kunstleroper*, in *New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies*, No. 33-34, Spring/Autumn 2002, pp. 71-83.

KRZYSZTOFA KROWIRANDA
Uniwersytet Warszawski*

Formy „bardziej pojemne” Adolfa Rudnickiego

More „capacious” forms by Adolf Rudnicki

Abstract

„Card” and „blue card” by Adolf Rudnicki is a specific literary form — it is very difficult to say what literary genre it represents. It is not only a miscellany of many literary genres, but also something „more”. It consist fragments of letters, essays, parables, news, novels, notices but it cannot be classified as belonging to any of those genres. „Card” and „blue card” is very similar to silva — it has open form, it has no „clear” structure and has both too many and too little attributes at the same time.

*Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28
00-927 Warszawa
e-mail: krzysia51@wp.pl

Adolf Rudnicki przez całe życie szlifował i doskonalił jedną formę — „kartkę”¹. Nazywał ją różnie: „kartką” właśnie, „niebieską kartką”, „małą formą”. Nie potrafił jednoznacznie określić jej przynależności gatunkowej, wahał się w ocenie jej wartości, raz odsądzając ją od „czci i wiary”, raz dostrzegając w niej pewne walory. Już sama trudność w opisie „kartki” pod względem genologicznym przywodzi na myśl skojarzenie z sylwą — niejednorodną, heterogeniczną, wymykającą się spójnemu opisowi i wszelkiej jednoznaczności. Śladów, pozwalających w *quasi*-gatunku uprawianym przez Rudnickiego odnaleźć rysy sylwiczne, jest znacznie więcej.

Rudnicki stworzył „kartkę” dużo wcześniej zanim wydarzenia historyczne zmusiły całe pokolenia pisarzy do szukania nowej poetyki. Te same zdarzenia i jego skłoniły do redefinicji swojej roli jako pisarza, rewizji dotychczasowych dokonań literackich, głębokiego namysłu nad własnym warsztatem pisarskim i modyfikacji uprawianej przez siebie formy. Zanim się to jednak stało, „kartka” — trudna do klasyfikacji gatunkowej, mająca konotacje i z felietonem, i z reportażem, i z esejem, i utworem fikcyjnym, i lirycznym — już istniała. Jej, jako formie literackiej, poświęcił całe niemal życie. I jej rozmaite wersje powoływał do życia, mierząc się z wielkimi tematami swojej prozy: historią, miłością, sztuką, losami Żydów². Pozycja „kartki” w dorobku Rudnickiego wydaje się szczególna w porównaniu z pozycją utworów hybrydycznych w twórczości innych pisarzy. Nikt poza nim nie powołał do życia tylu odmian wypracowanego we własnym zakresie *quasi*-gatunku. I nikt, przy całej zmienności charakterystycznej dla *quasi*-gatunku, nie uprawiał go tak konsekwentnie.

Sam Rudnicki uważał dzieło za wciąż niegotowe, rozwijające się wraz z artystą, z konieczności zmienne, co w jego przypadku owocowało ciągłymi przeróbkami, dopiskami, komentarzami i egzegezami dołączanymi do kolejnych wydań powstałych już wcześniej tekstów. Ponieważ myślał o dziele jako całości złożonej z części (Wróbel 2004: 10),

¹ Pod koniec lat trzydziestych ukazało się *Lato* (1938), na które po części złożyły się publikowane wcześniej w prasie *Kartki chasydzkie* (1934); w latach czterdziestych powstała *Kartka znaleziona pod murem straceń* (1945); w latach pięćdziesiątych ukazały się: *Kartki sportowe* (1952), *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat* (1956), *Niebieskie kartki. Prześwity* (1957); w latach sześćdziesiątych wyszły tomy: *Narieczony Beaty. Niebieskie kartki* (1960), *Obraz z kotem i psem. Niebieskie kartki* (1962), *Kupiec łódzki. Niebieskie kartki* (1963), *Pył miłosny. Niebieskie kartki* (1964), *Weiss wpada do morza. Niebieskie kartki* (1965), *Wspólne zdjęcie. Niebieskie kartki* (1967); w latach siedemdziesiątych — *Teksty małe i mniejsze* (1971), *Noc będzie chłodna, niebo w purpurze* (1977), *Zabawa ludowa. Niebieskie kartki* (1979); zaś w latach osiemdziesiątych utrzymane w poetyce fragmentu, zbiory tekstów: *Rogaty warszawiak* (1981), *Sto lat temu umarł Dostojewski* (1984), *Krakowskie Przedmieście pełne deserów* (1986) i *Teatr zawsze grany* (1987).

² Te cztery węzły tematyczne prozy Rudnickiego wskazała H. Kirchner w artykule *W czasie historycznym*, „Nowa Kultura” 1961, nr 27.

potencjalnie żaden z jego utworów nie zyskiwał postaci ostatecznej. „Kartki” (ale nie tylko one) zmieniały się wraz z przyrostem doświadczenia życiowego, intelektualnego i artystycznego pisarza. Zgodne jest to także z innym założeniem Rudnickiego — że cała twórczość artysty to właściwie jedno, mające dużą rozpiętość i wiele wariantów, kłaczujące w rozmaitych kierunkach, dzieło. Wydaje się, że tym bardziej potraktować można w ten sposób „kartki”, które łączy nie tylko sygnatura autora pod tekstem, ale i specyficzna forma gatunkowa, pozwalająca na przestrzeni wielu lat identyfikować je jako należące do pewnego odrębnego *quasi*-gatunku. Programowa otwartość dzieła — zarówno w znaczeniu założonej przez twórcę otwartości na zmiany czy bycia fragmentem większej całości, jak i wyrażająca się w posługiwaniu się przez artystę fragmentem jako formą wypowiedzi — to jeden z wyraźnie sylwicznych rysów jego prozy. Jest ich znacznie więcej.

Już na pierwszy rzut oka wymienić można takie strategie tekstowe, jak: hybrydyzacja wypowiedzi, operowanie wieloma gatunkami w obrębie jednego utworu i jednego zbioru, nadawanie zapiskom charakteru brulionowej notatki, często czynionej na marginesie jakiegoś wydarzenia, swobodne przechodzenie od skojarzenia do skojarzenia, zestawianie w jednym miejscu spraw ważnych i błahych, mieszanie prawdy z fikcją.

Nie bez znaczenia są też konstrukcja nadawcy tekstu (często „nadawców” jest wielu, Rudnicki chętnie posługuje się cytatami, przytacza dialogi; zdarza się też, że włącza w zbiór swoich utworów „kartki” pisane przez czytelników³) oraz konstrukcja odbiorcy, którego aktywność jest oczekiwana, a wręcz pożądana, i z którym pisarz miał z założenia większy i bliższy kontakt niż wielu innych twórców sylw z uwagi na pierwotne miejsce ich publikacji (periodyki) oraz sposób ukształtowania wypowiedzi.

Typowe dla sylwy jest również nadawanie utworom okazjonalnych określeń genologicznych: „kartka”, „niebieska kartka”, „kartka sportowa”, „kartka chasydzka”, „kartka chorobowa”, które w pewien sposób oddają już charakter tekstu. Samo słowo „kartka” sugeruje jego ulotność, niewielki rozmiar, autonomiczność; drugi człon zaś nawiązuje do pewnej okoliczności, właściwej czasom powstania utworu (w tym wypadku — jedyne dostępne koloru okładek zeszytów) lub wskazuje jego zakres tematyczny. Rudnicki nazywał „kartki” także „małymi formami” czy „małymi rodzajami”, a Kazimierz Wyka — „etiudami prozaicznymi” i „etiudami biograficznymi” (Wyka 1948: 186, 189). Rozmaitość określeń gatunkowych odnoszących się do pewnej specyficznej, a niemieszczącej się w rygorach gatunkowych formy, jest również charakterystyczna dla sylwiczności. Warto też wspomnieć, że etymologicznie „kartka” łączy się z felietonem (samo słowo pochodzi od francuskiego *feuille* i oznacza właśnie kartkę papieru, ale też powieść w odcinkach⁴) (*Słownik gatunków literackich* 2002: 524), co wskazuje na periodyczność powstawania i publikowania skonstruowanych w tej poetyce utworów. Związki „kartki” z felietonem z kolei (genetycznie związanym tak z kazaniem, jak z gawędą) (Lipski 1973:

³ Jest tak np. w tomach *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat* i *Niebieskie kartki. Prześwity*. Cytaty lokalizuję — zarówno w przypadku przywołanych wyżej, jak i pojawiających się w dalszej części pracy dzieł Rudnickiego — oznaczając tomy umownymi skrótami, tutaj: odpowiednio ŚL i P (wykaz skrótów w bibliografii) oraz podając numer strony po przytoczeniu.

⁴ Słowo to oznacza także „liść”, w związku z czym można na poły humorystycznie powiedzieć — niedaleko już do sylwicznego lasu rzeczy.

11, 12) sugerują istnienie w ich strukturze nawiązań do *oratio*, mowy żywej, co widoczne jest także w bezpośrednich zwrotach do adresatów oraz często emocjonalnym, żywym tonie wypowiedzi, przypominającym rozmowę. A to z kolei stanowi kolejny dowód na to, że „kartki” można zasadnie opisywać w poetyce sylwicznej.

„Kartki”, ze względu na swoje ukształtowanie formalne (choć ta uwaga dotyczyć może większości niejednorodnego gatunkowo pisarstwa Rudnickiego) przyjmowane były często niechętnie, a przynajmniej ze zdziwieniem⁵. O tym, że to proza trudna do klasyfikacji (i o przewidywanej bezradności specjalistów wobec niej) pisał już Kazimierz Wyka (Wyka: 191-192). Ów niechętny stosunek profesjonalnych odbiorców do *quasi*-gatunku uprawianego przez Rudnickiego przypomina wielokrotnie w historii sylwiczności powtarzające się odczucie „gorszości” w stosunku do formy niepozwalającej się zaklasyfikować w ramach konwencjonalnych chwytów gatunkowych.

Poza tym, w „kartkach”, podobnie jak w innych utworach sylwicznych, duży udział mają elementy autobiograficzne, autotematyczne i faktograficzne. Autobiografizm u Rudnickiego jest specyficzny, raczej intelektualny niż zdarzeniowy (mam na myśli przede wszystkim historię prywatną), bliższy zapiskom Gombrowicza w *Dzienniku*, niż notatkom Konwickiego czy Miłosza, którzy chętniej dopuszczają czytelnika do faktycznych zdarzeń z własnej biografii. Rudnicki natomiast skrzętnie zacierza ślady, konsekwentnie podaje fałszywe daty i miejsca urodzenia, nie pozwalając na jednoznaczną identyfikację (Wróbel: 10); o rodzinnym domu wprost wspomina bardzo rzadko. Pisze o sobie jako artyście przede wszystkim i o własnej twórczości — jej recepcji, własnych motywach, decyzjach, sądach, odczuciach. Autobiografizm po części zastępuje autotematyzmem, jakby pisanie zastępowało mu życie.

Podobnie jak inni twórcy sylw dwudziestowiecznych Rudnicki zawiera z czytelnikiem pakt autobiograficzny; i podobnie jak oni zawiera pakt innego rodzaju, pakt, by tak rzec, fikcyjny (bo niekoniecznie powieściowy). Zdarza się, że obydwa pakti występują na poziomie tomu (dzięki zestawieniu w jednym miejscu utworów o różnych kwalifikacjach gatunkowych); zdarza się też, że można je odnaleźć w jednym tekście (gdy np. w utworze o cechach ewidentnie fikcyjnych tożsama jest osoba bohatera, podmiotu mówiącego i autora). Próby oddestylowania prawdy od nieprawdy u Rudnickiego są bezcelowe. Oscylowanie między autentyką a fikcją to jeden z elementów metody komponowania tekstów sylwicznych, charakterystyczny zwłaszcza od połowy lat siedemdziesiątych XX wieku.

Jeśli chodzi o metaliteracki aspekt jego pisarstwa, poza *passusami* i całymi „kartkami” poświęconymi sobie w roli pisarza i własnemu warsztatowi (chodzi zarówno o odślanianie programu i generalnej koncepcji pisania, jak i historii powstania bądź konstrukcji poszczególnych utworów, w tym „kartek”; czasem są to komentarze do „kartek” dawnych, czasem zaś uwaga o „kartce” właśnie powstającej), znajdziemy w zapiskach Rudnickiego sporo rozważań o literaturze i sztuce w ogóle, o kondycji poszczególnych ich gałęzi i odnóg, statusie rozmaitych gatunków.

⁵ Wspomina o tym między innymi H. Zaworska 1973: 265, por. Zaworska H (1973), *Adolf Rudnicki*, [w:] *Autorzy naszych lektur: szkice o pisarzach współczesnych*, red. W. Maciąg, Ossolineum, Wrocław.

W przypadku „gospodarki faktami” (określenie Melchiora Wańkowicza; Wańkowicz 1965: 47) i samych faktów obiera pisarz następującą strategię. Dla niego zdarzenie (wyjście do kina, obejrzenie spektaklu teatralnego, zawodów sportowych, lektura książki, rozmowa z drugim człowiekiem, podróż, przeżyta emocja, a przede wszystkim — wojna) jest często punktem wyjścia do snucia refleksji. Wokół danego zdarzenia osnuta jest „kartka”, ono zdaje się bezpośrednim impulsem do jej powstania. To zdarzenie, choć ważne jako bodziec, zdaje się pretekstem do opisanego przeżyć i myśli z nim związanych, do dania komentarza, który czasem zdaje się ważniejszy niż samo zdarzenie. Rzadko zdarza się, by za fakt godny odnotowania w „kartkach” Rudnicki uznał jakiś epizod ze swojej codzienności lub taki, którego nie da się opisać w kategoriach przeżyć estetycznych i intelektualnych (np. ważne zdarzenie z własnej biografii). Specjalne jednak miejsce jako zdarzenie ma w jego piśmiectwie wojna, której cień kładzie się na większości jego utworów powstałych po roku 1945. Temat wojny i zagłady narodu żydowskiego (poza utworami, które w całości ich dotyczą) często pojawia się niespodziewanie w „kartce” poświęconej zupełnie innym zdawałoby się sprawom; odnieść można wrażenie, że jest bezwzględnie i wciąż żywo obecny w świadomości Rudnickiego, który jednak nie zawsze pozwala mu wypłynąć. Pozwala jednak na tyle często, że jakichś jego odprysków spodziewać się można właściwie niezależnie od tematu, jaki w danym utworze jest podejmowany.

Komponując „kartki” korzystał Rudnicki z matryc genologicznych wyrastających na gruncie gatunków ściśle związanych z historycznym miejscem i czasem, a przez to — ulotnych, takich jak felieton, reportaż, recenzja (literacka, teatralna, filmowa). Współwystępują one np. ze wspomnieniem, esejem, partiami lirycznymi czy opowiadaniem, jednak to one właśnie przesądzają o charakterze utworów.

Odmian „kartek” jest właściwie tyle, ile powstało utworów w tej poetyce. Są „kartki”-opowiadania, „kartki” osuwające się w nowelę czy szkic fizjologiczny, „kartki” autotematyczne, „kartki” epickie, „kartki” liryczne, „kartki” dramatyczne, „kartki” eseistyczne, „kartki” filozoficzne, „kartki” aforystyczne, „kartki”-felietony, „kartki”-*quasi*-reportaże, „kartki”-itineraria, „kartki”-nekrologi, „kartki”-wspomnienia, „kartki”-recenzje (literackie, teatralne, filmowe), „kartki”-studia psychologiczne i socjologiczne (np. *Kupiec łódzki*), „kartki”-portrety (aktorów, sportowców, literatów), „kartki”-listy, „kartki”-refleksje. Rozpiętość tematów i form jest ogromna. Rzadko jednak zdarza się, by jedno z wymienionych określeń, zaczerpniętych z bardzo różnych porządków, wyczerpywało genologiczny rys danego utworu, rzadko zdarza się, by „kartka” była „czysta” gatunkowo. Zazwyczaj stanowi kombinację dwóch lub kilku form, płynnie przechodzących jedna w drugą, a granica między nimi pozostaje trudno uchwytna. Rozmaitość i wielość widoczne są także na poziomie tomów „kartek” — sąsiadują ze sobą utwory bardzo różne, zarówno kompozycyjnie, jak i tematycznie. Ich wielowariantowość i palimpsestowość zostają pogłębione dzięki przedrukowi, publikowanym wcześniej i często poddawanych autorskiej obróbce, tekstów⁶.

⁶ Podobną taktykę przyjął wiele lat później Gustaw Herling-Grudziński w *Dzienniku pisanym nocą*, którego fragmenty, publikowane początkowo w „Kulturze” złożyły się po pierwsze na sam dziennik, po drugie zaś komponowane były w kolejne tomy opowiadań.

Nie sposób jednoznacznie określić struktury „kartki” jako *quasi*-gatunku. Zdarza się, że stanowi ujętą w krótkim błysku refleksję na jakiś temat, że oddaje ulotne, dostępne przez mgnienie odczucie. Zdarza się, że przedstawia myśli i emocje pisarza związane z jednym z kilku, wciąż na nowo przepracowywanych przez niego, wątków. Zdarza się, że jest zbudowana wokół jednego motywu, ale gęsto przetykana dygresjami na inne tematy. Zdarza się, że stanowi zbiór cytatów z innych utworów, opatrzonych komentarzem autora⁷. Zdarza się, że w ogólnych swych zarysach przypomina np. opowiadanie, którego kompozycja „zakłócona” zostaje passusem autotematycznym bądź eseistycznym czy wspomnieniem. Zdarza się też, że Rudnicki buduje „kartkę” na zasadzie amplifikacji, rozpisując główny temat na wiele sposobów i w różnych poetykach, starając się jak gdyby dotrzeć do istoty rzeczy, naświetlić problem z możliwie wielu perspektyw. Bywa też tak, że jeden motyw można śledzić na przestrzeni kilku „kartek”, często sąsiadujących ze sobą (ale niekoniecznie), dzięki czemu zyskuje on coraz to nowe odcienie znaczeniowe i głębię. Dlatego niektóre „kartki” układają się w cykle tematyczne — najbardziej wyraziste wydaje się to w przypadku „kartek”-recenzji poświęconych spektaklom, filmom, zawodom sportowym oraz przeczytanym książkom, „kartek”-portretów (w które często przeistaczają się „kartki”-recenzje), dotyczących postaci, które w jakiś sposób zaintrygowały lub zafascynowały pisarza, „kartek”-nekrologów stanowiących wspomnienie o zmarłych przyjaciółach lub znajomych, oraz „kartek”-itinerariów, zawierających relacje z podróży. Osobne kategorie „kartek” stanowią „kartki” autotematyczne i poświęcone nieistniejącemu już światu Żydów polskich (często prezentowane w formie zbliżonej do opowiadania).

Tym, co spaja tak różne utwory, jest nie tylko osoba piszącego, jego indywidualna obserwacyjno-kontemplacyjno-empatyczna perspektywa i wrażliwość, ale też — a może przede wszystkim — koncentracja na człowieku. Niezależnie od tego, czy będzie to „kartka” sportowa, teatralna, filmowa, czy refleksja o książce, Rudnickiego najbardziej interesuje człowiek, jego stany emocjonalne, doświadczenia, motywy działania, przemyslenia, decyzje. To człowiek jako materiał do obserwacji i bodziec do przeżywania wychyla się zza każdego niemal tematu, jaki podejmuje pisarz. Byłby to pierwszy „uchwyt jednolitości” (określenie Kazimierza Wyki; Wyka: 179) widoczny w sylwicznej prozie Rudnickiego.

Za kolejny uznać by można, już wspomniany, temat wojny i zagłady Żydów, rezonujący w wielu „kartkach”, nie tylko tych w sposób widoczny mu poświęconych. Jednak i tutaj motywem nadrzędnym pozostaje człowiek — człowiek w sytuacji zagrożenia, człowiek łamany przez historię, człowiek przegrany w starciu z kataklizmem dziejowym, człowiek zniszczony przez człowieka.

Sam pisarz nie tylko świadomie komponował teksty hybrydyczne, poddane wielowymiarowej zasadzie *varietas*, i układał je w tomy, nadając im status równorzędny wobec opowiadań czy esejów, lecz także lubił zmieniać kwalifikacje gatunkowe utworów, np. dodawał tekstowi fikcjonalnemu nadtytuł „dziennik” (Wróbel: 63). Użycie tego rodzaju

⁷ Jednak nie do tego stopnia, w jakim możemy to obserwować np. w *Dzienniku z pawlacza* Krzysztofa Mętraka. W utworze Mętraka bardziej niż w kartkach Rudnickiego dopatrywać się można reaktywacji starożytnej jeszcze odmiany sylwy o nazwie *excerpta* (wypisy z dzieł cudzych). Zob. Mętrak K. (1997), *Dziennik z pawlacza*, Londyn.

chwytów metafikcyjnych dowodzi, że niejednorodność genologiczna jego tekstów wynika nie tylko z chęci dopasowania formy do materiału, ale też stanowi wyraz celowego działania twórcy, któremu istniejące środki wydawały się niewystarczające i którego jednym z założeń artystycznych było wypracowanie formy nowej, czego próbował, krzyżując tradycyjne gatunki i przesuwając ustalone wcześniej akcenty. Nie chodziło jednak pisarzowi o eksperyment. Tego rodzaju działania świadczą raczej o zamierzonym i konsekwentnym poszukiwaniu własnej drogi i własnej formy; takich, które byłyby adekwatne do tego, co i jak zamierzał powiedzieć. I których poszukiwanie wynikało ze świadomości wyczerpania konwencjonalnych środków wyrazu. Już w odniesieniu do przedwojennych utworów autora Kazimierz Wyka pisał:

Proza Rudnickiego mogła uchodzić za eksperymentalną i awangardową, ponieważ była w opozycji. Ale była w opozycji w całkiem inne imię, aniżeli wśród eksperymentatorów. Nie w imię formy, nowego szlif dla wyrazu, nowej konstrukcji dla wzruszeń, lecz w imię — bardzo ludzkiego „gnieciucha”. Rudnicki nie przebiera pośród próbek z formami. On tylko doświadczeniom nie pozwala ustać i dojrzeć. Na surowo je podaje, nie ostygnięte. W jego uchwycie jednolitości nie ma odrobiny formalizmu (Wyka: 183).

Forma „gnieciucha” (określenie samego Rudnickiego wobec własnych utworów; Wyka: 180) wyrasta z materiału, którym jest wypełniona; jej chwiejność i nieuładzenie odpowiadają rytmowi doświadczeń — nieprzewidywalnych, rozmaitych, raz intensywnie przeżywanych, raz ledwo zauważanych, dotkliwych bądź nieistotnych. Współbrzmi z nimi, dlatego nie może przybrać ostatecznego ani pełnego kształtu. Dlatego jest wielowymiarowa i rozedrgana. W swoim studium o Rudnickim Wyka przypomniał opisany w przedmowie do *Żołnierzy* dylemat ich autora; dylemat, w którym twórca dał wyraz swojej niepewności co do tego, czy jest za „literaturą wyczesaną, czy kudłatą, za robotą oszlifowaną, czy chropowatą” (Wyka: 191). Zdaniem Wyki dylemat ów można było rozstrzygnąć na korzyść literatury „kudłatej”, „chropowatej” już w odniesieniu do przedwojennej i tużpowojennej praktyki pisarskiej Rudnickiego. Dziś wiadomo, że pisarz do końca życia pozostał wierny „gnieciuchowi” i że intuicja Kazimierza Wyki była trafna. Dlatego też w owej „chropowatej” i „kudłatej” formie widziałabym drugi uchwyt jednolitości sylwicznej prozy Rudnickiego.

Józef Wróbel wyodrębnia w jego twórczości kolejne etapy, związane także z przemianami w zakresie uprawianej przez niego formy. Nadaje im też osobne nazwy: „kartek”, „niebieskich kartek”, „małych form” (Wróbel: 11-12). Wydaje się jednak, że wszystkie one wyrastają ze wspólnego pnia. Dlatego, mimo wszystkich ich odmienności, traktuję je łącznie, jako kolejne wersje i odmiany tej samej formy. I nazywam je „kartkami”, bo po pierwsze „kartka” jako taka (bez dodatkowych dookreśleń) pojawiła się jako pierwsza, po drugie wydaje się, że jej zasięg znaczeniowy jest najszerszy, po trzecie zaś — trafnie oddaje specyfikę *quasi*-gatunku uprawianego przez Rudnickiego.

Kartki przedwojenne (*Kartki chasydzkie*)

O *Lecie*, na które po części złożyły się publikowane wcześniej w prasie *Kartki chasydzkie* (1934), Józef Wróbel pisze:

Opowiadanie? Reportaż? Szkic? Lato, amorficzny utwór Adolfa Rudnickiego z 1938 roku rozpada się na dwie nierówne części: dłuższy „reportaż wakacyjny” z Kazimierza nad Wisłą i relację z wyprawy do duchowego centrum chasydów, podwarszawskiej Góry Kalwarii (Wróbel: 194).

Klasyfikacja gatunkowa wczesnych „kartek” sprawiała trudności nie tylko krytykom współczesnym Rudnickiemu; jest trudna nadal, mimo upływu czasu, zmian, jakie zaszły w genologii i zwiększenia tolerancji odbiorców dla utworów hybrydycznych. Każde z określeń genologicznych wymienionych przez Wróbla jest adekwatne. Każde też opatrzone jest znakiem zapytania, bo nie oddaje w pełni charakteru utworu, w którym elementy typowe dla opowiadania, reportażu i szkicu mieszają się, dając formę nową. Charakterystyczne jest już samo wahanie badacza, niepewnego, której formuły użyć, i mnożenie możliwych odpowiedzi na pytanie o ukształtowanie gatunkowe *Lata*.

Nietypowa jest kompozycja tego tekstu — składa się on z dwóch, różnej długości części, poświęconych tematom na pierwszy rzut oka niemającym ze sobą wiele wspólnego. Rys spójności między obu tworzącymi ten utwór częściami będzie bardziej widoczny już po wojnie — spoiwem okaże się właśnie lato, „ostatnie lato polskich Żydów” (KP: 129). Nie z taką jednak intencją poszczególne fragmenty, drukowane uprzednio w „Czasie”, powstawały⁸. Struktura *Lata* wydaje się zaprzeczeniem struktury jako takiej — opiera się na fragmencie i wewnętrznym prawie artysty do zarzucenia wątku, który uznał już za wyeksploatowany.

W *Kartkach chasydzkich* i innych utworach przedwojennych ustalone zostały podwaliny późniejszego pisarstwa Rudnickiego i podstawowe wzory uprawianych przez niego sposobów literackiej wypowiedzi. Należą do nich: korzystanie z poetyki fragmentu, amorficzność struktury, mieszanie gatunków (szczególnie często właśnie: opowiadania, reportażu, szkicu), prowadzące do uzyskania nowych form, nadawanie tymże formom okolicznościowych określeń genologicznych oraz kompozycja poddana wewnętrznym rytmom zainteresowania i emocji autora.

Pierwsza „kartka” powojenna (*Kartka znaleziona pod murem straceń*)

Utwór, publikowany pierwotnie w „Kuźnicy” (z roku 1945, nr 4-5), obejmuje trzy numerowane części. Składają się na niego elementy reportażowe, poetyckie, wspomnieniowe, zbliżone do opowiadania, passusy autotematyczne. Między poszczególnymi częściami

⁸ Kartki chasydzkie („kwitele”) to rodzaj próśb i pobożnych życzeń, które chasydzi kierowali do Boga za pośrednictwem rabiego Elimelecha. Po jego śmierci zwyczaj przetrwał — do jego grobu rokrocznie przybywają pielgrzymi, którzy na owych karteczkach spisują swoje prośby i modlitwy. Składają je w pobliżu grobu cadyka. W tej perspektywie nazwanie przez Rudnickiego „kartkami” tekstów, w których opisywał ostatnie lato polskich Żydów, zyskuje zupełnie nowy wymiar.

istnieją połączenia na poziomie wątków, co zapowiada stosowaną później przez Rudnickiego wielokrotnie technikę płynnego przechodzenia z jednej „kartki” do drugiej za pomocą tego samego motywu.

W jednym z bardziej znaczących passusów autotematyczno-autobiograficznych (KZPMS: 127) dokonuje Rudnicki rozrachunku z własną twórczością, której wszelką wartość odbiera jego zdaniem doświadczenie wojenne. Pisarz z niechęcią i złością odtrąca wszystko to, co do tej pory stworzył. To zarówno świadectwo ogromnego wstrząsu, jakiego doznał, będąc świadkiem i uczestnikiem zdarzeń wojennych, jak i wyraz dotkliwej nadświadomości, jaką dzięki tym doświadczeniom zyskał. Odtąd do najczęściej podejmowanych w jego pisarstwie kwestii należeć będą: dokumentowanie zagłady narodu żydowskiego, przywracanie w literaturze do życia, nieistniejącego już świata polskich Żydów, pamiętanie i przypominanie o tym, co się stało, oraz szukanie właściwych środków wyrazu dla oddania nawet tak potwornych doświadczeń. Zapoczątkowany w tym utworze nurt rozrachunkowo-autorefleksyjny, będzie przez Rudnickiego rozwijany przez wiele lat w kolejnych „kartkach”.

Kartki sportowe

Spośród tomów „kartek”, które ukazały się w latach pięćdziesiątych pierwszy, i na swój sposób odmienny (chodzi o z góry określony temat: sport), był zbiór *Kartek sportowych* (1952)⁹. Całość składa się z 33 numerowanych fragmentów, spośród których część, poza numerami, ma także tytuły; wszystkie spaja wątek sportu, rozmaicie jednak realizowane. Są wśród nich krótkie, kilkudzaniowe refleksje, są też teksty dłuższe, dzielone dalej na części osnute wokół różnych tematów.

Na *Kartki sportowe* składają się utwory ujęte w jakieś ramy kompozycyjne (przypominające np. relację z zawodów sportowych czy wspomnienie z wydarzenia sportowego widzianego niegdyś, lub bliskie noweli) i zupełnie luźne impresje. Dotyczą różnych czasów i różnych miejsc. Ujęte zostały w rozmaite formy. Często utrzymane są w poetyce felietonu, z całą jego lekkością, celnością obserwacji, plastycznością, czasem humorem. Często też przypominają wprawki literackie — zawierają dialogi, przechodzą w minipowiadania, szkice fizjologiczne. Mimo pozorów — nie spełniają wszystkich kryteriów reportażu — przedmiot przedstawienia ukazuje pisarz tak subiektywnie, emocjonalnie i w tak indywidualnym artystycznym przetworzeniu, że zdaje się ono górować nad tym, co przedstawiane. Zazwyczaj krzyżuje się w nich kilka sposobów wypowiedzi. Dominuje poetyka fragmentu.

⁹ Jego odmiennność wynika w dużej mierze z okoliczności jego powstania, bo to one wpłynęły na podjętą w nim tematykę. O tym, jak doszło do napisania tego zbioru, wspomina Rudnicki w *Krakowskim Przedmieściu...*: „Pisałem je [*Kartki sportowe*] na początku lat pięćdziesiątych w pełni godziny stalinowskiej, jak to się teraz mówi. [...] w owym okresie potrzebny był mi azyl, wskazano mi sport”. (Rudnicki: 292).

W *Kartkach sportowych* najważniejsze zdają się dwa tematy: człowiek¹⁰ oraz literatura i sztuka¹¹. Sport, choć niejednokrotnie budzi autentyczne zainteresowanie pisarza, wydaje się pretekstowy¹². Odnieść można wrażenie, że traktuje go Rudnicki jak trampolinę, dzięki której może się odbić do innych, bardziej pociągających tematów, choć zazwyczaj dba też o to, by poruszając owe tematy, nadać im w jakiś sposób, sportową aurę. Narracja prowadzona jest luźno, tak jak podpowiada skojarzenie. Skojarzenie zresztą zdaje się podstawową metodą kompozycji tych „kartek” — i na poziomie jednego utworu, i na poziomie całego zbioru. Stosuje tu Rudnicki tę samą metodę, którą uchwycić można już w przypadku *Kartki znalezionej pod murem straceń*. Dlatego cały zbiór wydaje się zbudowany na zasadzie amplifikacji, osnutych wokół tematu człowieka, literatury, sztuki, sportu. Dobrą ilustracją tej metody jest ostatnia w zbiorze kartka — *Pieśń*¹³.

W przypadku *Kartek sportowych* nie tylko stabilizuje się wspomniana strategia konstruowania tekstu oraz fragmentaryczność, heterogeniczność, niedoszlifowanie jako stałe właściwości struktury utworu, ale też ujawnia się charakterystyczny dla kolejnych tomów „kartek” Rudnickiego oraz wielu późniejszych sylw innych pisarzy splot elementów autobiograficznych, autotematycznych i faktografii.

Pierwsze niebieskie kartki (*Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat, Niebieskie kartki. Prześwity*)

W latach pięćdziesiątych ukazały się, uznawane za „klasyczne” dla formy „niebieskich kartek”, ale i najlepsze literacko¹⁴, tomy: *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat* (1956) oraz *Niebieskie kartki. Prześwity* (1957). Ustalają się w nich i ujawniają najbardziej charakterystyczne dla poetyki „niebieskiej kartki” tematy i sposoby wypowiedzi. Część z nich

¹⁰ Interesują Rudnickiego sportowcy: piękni, młodzi, starzy, smutni, szczęśliwi, wygrani, przegrani, zmęczeni, walczący ze sobą i z innymi, zdobywający sympatię publiki i budzący jej śmiech (*Zawody*) — rozmaici, ludzcy. Interesują go też ludzie na trybunach, znajomi, z którymi chadzał oglądać wydarzenia sportowe. Wreszcie — on sam — jako widz, uczestnik przedstawienia sportowego, piszący o nim twórca, oraz człowiek mający pewne doświadczenia związane z uprawianiem sportu.

¹¹ Dość niespodziewanie potrafi Rudnicki wprowadzić do szkicu poświęconego zdarzeniu sportowemu czy osnutemu wokół obserwacji prowadzonych na trybunach jakiś element literacki bądź artystyczny — czy będzie to postać pisarza (np. Tadeusz Borowski, Balzac), czy jedno z wielu porównań literatury i sportu, czy właśnie męka twórcza podczas pisania danej „kartki”, czy też indywidualny sąd na temat sztuki.

¹² Z kłębka sportu wyciąga Rudnicki bardzo różne nitki — ogólne refleksje dotyczące sportu jako dziedziny życia i jako tematu do opisanie (*Szczęście*), szczegółowe relacje z konkretnych wydarzeń (*Cena zwycięstwa*), migawkowe skojarzenia związane z przypadkowym dostrzeżeniem jakiegoś talentu (*Piłkarskie nogi*), obserwacje zachowania publiki i sportowców (*Wajsówna, Kolor*), analizy psychologiczne gasnących gwiazd sportu (*Old boy — stary chłopiec*) i dopiero zaczynających karierę młodych, dialog pokoleń (*Wajsówna*), pewne prawdy ujęte w formułę sentencjonalną (*Sens i nonsens*), wspomnienia z dzieciństwa (*Guzik Napoleona*), porównania dotyczące uprawiania sportu i uprawiania literatury, zestawienia artysty ruchu z artystą pióra czy kamery (*Wędrujący Geniusz Piłki Nożnej*).

¹³ *Pieśń*, zbudowana na sieci asocjacji, pozwalających przechodzić od wątku do wątku w taki sposób, że zarazem wprowadzane tematy mogą być bardzo różne, a jednocześnie pozostawać ze sobą powiązane, stanowi modelowy przykład kompozycji sylwicznych utworów Rudnickiego. Jej części mogą być traktowane jako fragmenty autonomiczne, splecione są jednak ze sobą wieloma nićmi, przez co, nie tracąc swojej istoty jako fragmenty, odbierane mogą być jako jedna, heterogeniczna forma.

¹⁴ Taką właśnie opinię Tomasza Burka o obu tych tomach cytuje Józef Wróbel w tekście *Adolfowi Rudnickiemu „malańka świeczka pamięci”*, „Dekada Literacka” 1990, nr 3.

„zakotwiczona” jest we wcześniejszych „kartkach”, część zaś jest nowa lub bardziej rozwinięta i zróżnicowana, i pojawia się również w kolejnych zbiorach zawierających te hybrydyczne utwory. Uderza w tych tomach większa jeszcze różnorodność wątków i gatunków niż w tekstach publikowanych niegdyś, przy czym — co także okaże się pewnym stałym dla tej formy chwytem — można je pogrupować w pewne cykle tematyczne¹⁵. Rozmaitości tematów odpowiada rozmaitość używanych form¹⁶.

Podobnie jak w przypadku publikowanych uprzednio zbiorów sylw Rudnickiego, polimorficzne są zarówno poszczególne utwory, jak i całe ich tomy. Kompozycja tak tekstu, jak zbioru tekstów wydaje się chaotyczna, przypadkowa, a każda „kartka” — różna od pozostałych. Istnieją jednak pewne stale powracające wzory kompozycji i cechy tekstów składających się na zbiory „niebieskich kartek”. Należą do nich: otwartość struktury, fragmentaryczność, hybrydyczność, zrównanie statusu gatunkowego różnych form i urównorzędzenie tematów wielkich i błahych, asocjacyjność, addytywność, ale też właśnie przypadkowość, chaotyczność i nieprzewidywalność konstrukcji. Paradoksalnie stają się one jednymi z niewielu elementów tekstu, których wystąpienie można przewidzieć. W pierwszych tomach „niebieskich kartek” nie rezygnuje pisarz z przeplatania materiału autobiograficznego passusami autotematycznymi i faktografią. Nie zarzuca także wypracowanej wcześniej metody komponowania tekstu polegającej na przeplataniu kilku „kartek” tym samym motywem. Podobnie będzie w tomach kolejnych.

W obu tomach uwyraźnia się, zauważona już przez Kazimierza Wykę w odniesieniu do wcześniejszych utworów Rudnickiego właściwość jego prozy, którą badacz określił jako „prozę ludzkiego akompaniamentu wobec historii i wobec człowieka” (Wyka: 184), prozę, która nawet w migotliwych i zmiennych formach — a może właśnie dzięki nim — bezustannie składa świadectwo rzeczywistości. Historia jako temat powraca tu jako pewna konieczność pisarska, wymuszona okolicznościami i doświadczeniami pisarza. Wątek, który towarzyszył Rudnickiemu od lat czterdziestych do końca życia — wojny, okupacji, zagłady i związanych z nimi ludzkich losów — ujawnia się nie tylko w tekstach w całości jemu poświęconych (jak *Wieczna pamięć*, *Spadające słońce*, *Na temat numer 1*, ŚL), ale też, często w sposób zaskakujący, przywoływany jest przez skojarzenia bardzo odległe. Zdaje się wciąż obecny, może nawet obsesyjnie, nawet jeśli nie zawsze jest

¹⁵ W pierwszych tomach „niebieskich kartek” powtarzają się takie motywy, jak: wojna (*Wieczna pamięć*, *Spadające słońce*, *Na temat numer 1*, ŚL), historia, literatura (*Nad wielkimi Rosjanami*, ŚL, *Bukiet kwiatów dla puszkinowców*, ŚL, *Szarlatan*, P, *Propaganda*, P), własne pisarstwo (O „Pałeczce”, ŚL, *Obywatele, niech więc żyje forma mała!*, ŚL, O „Młodych cierpieniach”, ŚL, *Program*, P), fascynacja wielkimi pisarzami, zwłaszcza Kafką i Dostojewskim, ale nie tylko (*Kafka*, *Balzac*, *Pascal*, *Tuwiem*, *Spóźniona gałązka bzu*, *Cudowne oczy Aleksandra Hawryluka*, ŚL, *Lorenzaccio*, ŚL), relacje z podróży i ulubione miasta: Kazimierz, Paryż (*Ślady*, ŚL, *Uśmiech*, ŚL, *Prześwity*, P, *Prześwity (ciąg dalszy)*, P.), wrażenia z lektury i widzianych spektakli (*Karabela z Meschedu*), postacie literackie, aktorzy, przyjaciele, znajomi (*Pierwsza twarz Ludwika*, ŚL), wspomnienia (O *zachodzie Słońca*, ŚL), sport (np. *Dzieci! Dzieci!*, ŚL) i wiele innych. Katalog spraw, jakie mogą zostać opisane w „niebieskich kartkach” wydaje się niewyczerpany.

¹⁶ Są wśród nich: dramaty (*Myszy*, ŚL, *Dwa kamienie w nocy ciemnej*, P), wspomnienie (*Uśmiech*, ŚL), dziennik (*Z dziennika*, ŚL), podanie (*Korczak*, ŚL), list (*Niebieskie kartki czytelników*, ŚL, P), felieton, reportaż (*Akademia, czyli każdy ma swój Wołomin*, ŚL), recenzja (*Karabela z Meschedu*), opowiadanie (*Juda Korn*, *Spadające słońce*, ŚL, *W niedzielę po południu*, P), esej (*Stare miasto*, ŚL), aforyzm, portret postaci (*Helmerinola*, ŚL, *Eichlerówna*, ŚL, *Sukces — trujący kwiat*, ŚL, *Henry*, P), nekrolog (*Spóźniona gałązka bzu*, ŚL), luźna refleksja (*Warszawskie okno*, ŚL), a nawet powieść. Zob. Wróbel: 63.

widoczny w warstwie stematyzowanej. Może „wychynąć” z najbardziej błahej czy prozaicznej obserwacji. Historia nie wydaje się tematem przez Rudnickiego chcianym; ciążyła mu i jako uczestnikowi przynoszonych przez nią doświadczeń, i jako pisarzowi zmagającemu się z nią jako tematem twórczości. Nie potrafił przed nią uciec, choć nie był pewien, czy właściwie wywiązuje się z podjętego wobec niej zobowiązania. Gdy dzielił się z czytelnikami swoimi obawami związanymi z publikacją opowiadań po wojnie, pisał:

[...] nie chciałem ich
wydać razem, bałem się,
że intrologator wydobędzie
największy ich według mnie
brak, ten mianowicie, że są
to strzępuszki historii, tylko
strzępuszki. Jak szarlotka w
blaszance tkwiłem w historii,
a to, co wykrawałem nie było
większe od szarlotki — jakże
więc mogłem pchać się z tym
na potężny głód pierwszego
okresu po wojnie? (ŚL: 6).

Samokrytycyzm i wątpliwości pisarza co do uprawianej przezeń formy — niecałościowej, nieułożonej, fragmentarycznej — powracać będą w obu tomach wielokrotnie. Rudnicki nie był pewien wartości „niebieskiej kartki”, a zarazem zdawał sobie sprawę, że takie doświadczenie jak druga wojna światowa wymaga specjalnych środków, by znaleźć adekwatną literacką transpozycję. W *passusach* poświęconych własnemu pisarstwu odnaleźć często można zresztą kolejną właściwość „niebieskich kartek” — sprzeczność wypowiedzianych sądów, w których Rudnicki oscyluje między punktowaniem słabości i niedociągnięć swoich tekstów a dostrzeganiem ich wartości i potrzebą docenienia.

„Niebieskie kartki” oddają fragmenty zdruzgotanego przez zdarzenia historyczne, niedającego się uspołnić obrazu rzeczywistości, nie tylko w kalejdoskopie podejmowanych i porzucanych tematów, ale też w strzępkach form, w jakie zostały ujęte. Stworzona przez Rudnickiego już przed wojną, a rozwinięta w latach pięćdziesiątych forma była adekwatną odpowiedzią zarówno na zapotrzebowanie piszących — mam na myśli falę utworów hybrydycznych, które zaczęły wychodzić w Polsce po roku 1956, jak i oczekiwania czytelników, intuicyjnie wyczuwających zmierzch dawnych paradygmatów¹⁷. Zakładana aktywność czytelnika w „niebieskich kartkach”, podobnie jak w innych sylwach, jest siłą rzeczy większa niż w przypadku tradycyjnie skonstruowanego tekstu: raz — ze względu na konieczność uzupełnienia luk i niedopowiedzeń, dwa — ze względu na wpisana w tekst „kartki” strukturę *oratio*, która silniej angażuje odbiorcę.

Nie tylko historia i rzeczywistość oraz sposoby ich literackiego przetworzenia doskwierały pisarzowi. Doskwierała mu też mocno własna biografia i własna tożsamość.

¹⁷ Rudnicki podkreślał, że odborca, zwłaszcza wrażliwy i empatyczny, jest dla niego ważny. To, co znamienne w *Słepym lustrze tych lat i Prześwitach* — to włączenie „kartek” czytelników do zbiorów utworów własnych, a tym samym zrównanie w pewnym sensie statusu nadawcy i odbiorcy.

Mimo wysiłku, wkładanego przez Rudnickiego w komponowanie własnej tożsamości, nie można powiedzieć, by z jego pism wyłaniał się jakiś spójny jej obraz — zmienne, pełne sprzeczności i namiętności „ja” pisarza zdaje się odbiciem dwudziestowiecznej świadomości rozproszenia „ja” jako pewnej kategorii, ujmowanej niegdyś bardziej linearnie i w sposób koherentny. Z autobiograficznych notatek Rudnickiego wychyla się „ja” obolałe, „ja” rozgoryczone, „ja” niedocenione, „ja” potrzebujące uwagi i nienawidzące tej potrzeby. To „ja”, niczym w klasycznej sylwie z połowy lat siedemdziesiątych, jest sylleptyczne (figura opisana przez Ryszarda Nycza; Nycz 1994: 7-27), prawdziwe i wykreowane jednocześnie, będące „ja” autorskim i niebędące nim zarazem.

Kłaczujące i zazębiające się w pierwszych tomach „niebieskich kartek” wątki i gatunki, przechodzące płynnie od jednej postaci do innej, komponowane na zasadzie asocjacji, ujawniają pewne stałe cechy, które utrwalają się jako charakterystyczne dla tej formy wypowiedzi. Bez wątpienia „wielkimi” tematami sylwicznej prozy Rudnickiego są: historia, rzeczywistość, literatura, sztuka, własny warsztat pisarski, własna tożsamość (zwłaszcza artystyczna). W *Ślepym lustrze tych lat* i *Prześwitach* zakorzenione są także tematy „mniejsze” (co niekoniecznie znaczy mniej ważne), charakterystyczne dla kolejnych zbiorów „niebieskich kartek”, które zaczynają się układać w pewne cykle tematyczno-formalne, np. „kartki”-portrety, „kartki”-nagrobki, „kartki”-recenzje (teatralne, filmowe, literackie), „kartki”-itineraria, „kartki”-refleksje, „kartki”-felietony, „kartki”-opowiadania, „kartki”-eseje.

Dojrzała postać „niebieskich kartek”

Kolejne tomy „niebieskich kartek”: *Narzeczony Beaty. Niebieskie kartki* (1960), *Obraz z kotem i psem. Niebieskie kartki* (1962), *Kupiec łódzki. Niebieskie kartki* (1963), *Pył miłosny. Niebieskie kartki* (1964), *Weiss wpada do morza. Niebieskie kartki* (1965), *Wspólne zdjęcie. Niebieskie kartki* (1967), *Zabawa ludowa. Niebieskie kartki* (1979) stanowią uzupełnienie i rozwinięcie wielu poruszanych w tomach wcześniejszych wątków. Są równie hybrydyczne gatunkowo, fragmentaryczne i otwarte kompozycyjnie jak *Ślepe lustro tych lat* i *Prześwity*. Pojawiają się w nich podobne gatunki i podobne ich kombinacje. Również zbudowane są na skojarzeniu, a między poszczególnymi zawartymi w nich utworami istnieją powiązania tematyczne i formalne, które powodują, że cały tom, a nawet ich grupa, wydaje się skomponowana na zasadzie przeplatania pewnych motywów.

To, co wyraziście i różne na pierwszy rzut oka, to zmiana kolejności członów w ich tytułach — w zbiorach „niebieskich kartek” z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych najpierw pojawia się tytuł, by tak rzec „literacki”, a dopiero później podtytuł zawierający określenie genologiczne. Większy jest też w nich udział charakterystycznie komponowanych, bardzo subiektywnych recenzji¹⁸ oraz portretów¹⁹. Tomy „niebieskich kartek” z lat

¹⁸ „Kartki”-recenzje rzadko mają postać sprawozdania ze spektaklu czy systematycznej analizy dzieła; zazwyczaj przeradzają się w „kartki”-portrety, bo nawet jeśli Rudnicki zainteresuje się reżyserią, bardziej niż formalną stroną przedstawienia lub filmu, ciekawi go sam reżyser (np. *Kurosawa* z tomu *Wspólne zdjęcie. Niebieskie kartki*). Zob. A. Rudnicki, *Wspólne zdjęcie. Niebieskie kartki*, Warszawa 1967.

¹⁹ Galeria postaci pojawiających się w „niebieskich kartkach” jest bardzo różnorodna i potencjalnie niewyczerpana: Woolf, Szaniawski, Witkacy, Gorki, Gide, Schulz, Ionesco, Moravia, Solovic, Greta Garbo, Łomnicki, Fijewski, Holoubek, Hemingway, Proust, Henry Miller, Gombrowicz, Polański, Marylin

sześćdziesiątych przynoszą obszerne i wnikliwe studia postaci historycznych, np. Chaima Rumkowskiego (*Kupiec łódzki* z tomu o tym samym tytule; KŁ), Klukowskiego (*Kręgi doktora Klukowskiego* z tomu *Narzeczony Beaty*; NB), Kaganowskiego (*Spalony świat E. Kaganowskiego* z tomu *Narzeczony Beaty*). Więcej też w kolejnych tomach „kartek”-itinerariów, zawierających relacje i wrażenia z podróży (do Armenii, Pragi, Paryża), w których również nie brakuje studiów postaci. Coraz więcej też jest w nich odniesień do tradycji żydowskiej — zarówno na poziomie całych opowiadań i *quasi*-opowiadań, jak i aluzji rozrzuconych po innych, poświęconych odmiennej tematyce, utworach.

Rudnicki wciąż daje świadectwo tego, jak męczą go historia i rzeczywistość: „Wydość się ze swojego czasu, ale jak, którędy?”, pyta w jednej z „kartek” (WM: 93). Nie brakuje również w kolejnych tomach „niebieskich kartek” partii autotematycznych, w których pisarz rozlicza się z własnym pisarstwem i krytycznie je analizuje, oscylując między odmówieniem mu wartości a docenieniem. Tak jak w tomach wcześniejszych, ważne tematy jego prozy ujawniają się jako swego rodzaju konieczność, kompulsja nieomal, nad którą do końca nie panuje, a od której chciałby się wyzwolić. Jakby materiał wybrał jego, narzucając też formę, nie zaś stanowiąc przedmiot wolnego wyboru.

Małe formy

W latach siedemdziesiątych odnotować można kolejną w twórczości Rudnickiego zmianę poetyki — pojawia się specyficzny typ małego tekstu, zwięzłego i wieloznacznego zarazem, o charakterze bliższym przypowieści i paraboli niż zapisom publicystycznym i dziennikowym (Wróbel 2009: XLI). Te mikroopowiadania zgromadzone zostały przede wszystkim w tomach *Teksty małe i mniejsze* (1971) oraz *Noc będzie chłodna, niebo w purpurze* (1977). Formalnie wykazują one koneksje z wcześniejszą „kartką” i „niebieską kartką”, w wymowie swojej wydają się jednak na tyle hermetyczne i odrębne, że wymagałyby osobnego rozpatrzenia. Bardziej bezpośrednio i wielopoziomowo związane z wcześniej uprawianymi przez Rudnickiego *quasi*-gatunkami wydają się tomy: *Rogaty warszawiak* (1981), *Sto lat temu umarł Dostojewski* (1984), a przede wszystkim *Krakowskie Przedmieście pełne deserów* (1986), które jest szczególnie bliskie „niebieskiej kartce”.

Powracają w tym zbiorze ulubione chwytły i tematy Rudnickiego: fragment, wychodzenie od zjawiska drobnego do ogólnych diagnoz czy uniwersalnych prawd, portrety przyjaciół i znajomych (ułożone w cykl *Pożegnania* i utrzymane często w poetyce nagrobka czy nekrologu, poświęcone między innymi Andrzejewskiemu, Jastrunowi, Prutkowskemu), komponowanie tekstu od skojarzenia do skojarzenia, dygresyjność, przemieszanie technik i tematów, prowadzenie jednego wątku od utworu do utworu, w rozmaitych odśłonach, wspomnienia, rozrachunki z samym sobą i własną twórczością, literatura i jej uzależnienie od historii i władzy, antynomie. Podobnie jak w tomach wcześniejszych pisarz „lepi” ten tom z tekstów współczesnych i dawnych (np. notatek z 1935 roku ze Śląska, „kartek” sportowych, „niebieskich kartek”, opowiadań, publikowanych niegdyś w innych zbiorach), które w nowym kontekście zyskują nowe znaczenia.

Tym, co odróżnia *Krakowskie Przedmieście...* od „klasycznych” „niebieskich kartek” jest, poza rezygnacją z użycia *quasi*-genologicznej nazwy w tytule zbioru, odmienna

Monroe, Brecht, Visconti, Raskolnikow. Ale przede wszystkim Dostojewski i Kafka.

perspektywa piszącego, któremu towarzyszy świadomość końca życiowej i artystycznej drogi. Z tej świadomości wynika po części ukształtowanie formalne tego tomu, bliższe eseistycznej biografistyce, rozbudowanej do kilkudzaniowej refleksji aforystyce, częstokwemu podsumowaniu pewnych tematów. Pisarz przedstawia tu raczej urywki bilansu różnych wątków niż emocjonalnie je roztrząsa, jak niegdyś. Mniej w tym tomie publicystyki. Nie znaczy to jednak, jak to zazwyczaj u Rudnickiego bywa, że wspomniana perspektywa jest spójna i pisarz prezentuje się wyłącznie w sposób stonowany i mało emocjonalny.

Więcej w tym tomie pokory, zapisów wskazujących na pogodzenie się losem, wiekiem, autoironii podszytej nostalgią. Więcej też humoru w reakcji na absurdy rzeczywistości, które niegdyś żywo i boleśnie Rudnickiego dotykały. Bardziej też widoczne jest wzmagające się poczucie osamotnienia pisarza — już nie z powodu towarzyskich niesnasek, niezrozumienia utworów czy niedoceny talentu (choć to także) — ale literalne, dosłowne, związane z tym, że coraz więcej z dawnych znajomych odchodzi. Nieodmiennie wraca pisarz w tym tomie do najważniejszego w swoim pisarstwie tematu zagłady polskich Żydów, wspomina zniechęcenie współczesnych wobec tego tematu, pisze o literaturze, jej atrybutach, zadaniach, uwikłaniach. Mówi tu też o sprawach, których dotychczas unikał, lub o których wypowiadał się rzadko i bardzo ostrożnie²⁰.

W *Krakowskim Przedmieściu...* prezentuje też Rudnicki bardzo istotną i pełną znaczeń refleksję na temat „ja”:

Słowa Einsteina: Bóg nie jest złośliwy. Ani natura. Działa ona głównie za pomocą mikroba — ja. Potężny to mikrob, potężna jego władza nad nami. (...) to bez potężnej siły — ja natura nie radziłaby sobie. Życie to cud. Pestką tego cudu ja. Ja, ja, ja, jak mówi Gombrowicz. Budząc się z rana ja wie, że musi pożreć nieco innej substancji, by urosła jego własna. Szuka, węszy, aż w końcu wbije zęby. Puści w ruch wszystkie władze umysłu, mięśni, by dopiąć swego! Potężne, drapieżne, ciemne, krańcowo przemyślne zwierzę: ja... Ponieważ inni są akurat tacy sami, uprawiamy wszyscy, można to spokojnie powiedzieć, ludożerstwo. Ponieważ wszystkim nam trzeba ludożerstwa, zgodnie postanowiliśmy zrezygnować z ludożerstwa. Na miejsce surowego ludożerstwa pojawiły się surogaty ludożerstwa, maski: maska władzy, maska pieniądza. Okrutne maski ja, które mamy przed sobą na każdym kroku (KP: 250–251).

„Ja”, które stanowi podstawowy napęd sylwicznej prozy nie tylko wymienione go z nazwiska Gombrowicza, ale też samego Rudnickiego. Ten „potężny mikrob”, uwikłany w historię, własną biografię, własne pisarstwo, wciąż niesyty uwagi, powiódł tych pisarzy, wbrew ustalonym podziałom, ku nowej formie literackiej.

²⁰ Jak wielu innych, których dotąd nie dostrzegalem, wpadłem w dziurę... Jak wieku i ja mam wieloletnią, milczącą wyrwę w biografii. Po tej w latach pięćdziesiątych przyszły kolejne w latach następnych... (KP: 293).

Bibliografia

- Adolf Rudnicki, [w:] *Autorzy naszych lektur: szkice o pisarzach współczesnych*, red. W. Maciąg, Ossolineum, Wrocław.
- Felieton [w:] *Słownik terminów literackich* (2002), red. M. Bernacki, M. Pawlus, Park, Bielsko Biała.
- Lipski J. J. (1973), *Warszawscy „pustelnicy” i „bywalcy”. Felietoniści i kronikarze 1818-1988*, t. 1, PIW, Warszawa.
- Mętrak K. (1997), *Dziennik z pawlacza*, Londyn.
- Nycz R. (1994), *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie”, z. 2.
- Rudnicki A. (1945), *Kartka znaleziona pod murem straceń*, „Kuźnica”, nr 4-5; KZPMS
- Rudnicki A. (1986), *Krakowskie Przedmieście pełne deserów*, PIW, Warszawa; KP
- Rudnicki A. (1963), *Kupiec łódzki. Niebieskie kartki*, PIW, Warszawa; KŁ
- Rudnicki A. (1961), *Narzeczony Beaty. Niebieskie kartki*, PIW, Warszawa; NB
- Rudnicki A. (1958), *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat*, PIW, Warszawa; ŚL
- Rudnicki A. (1957), *Niebieskie kartki. Prześwity*, PIW, Warszawa; P
- Wańkiewicz M. (1965), *Prosto od krowy*, Iskry, Warszawa.
- Wróbel J. (2004), *Miara cierpienia. O piarstwie historycznym Adolfa Rudnickiego*, Universitas, Kraków.
- Wróbel J. (2009), *Wstęp*, [w:] A. Rudnicki, *Opowiadania wybrane*, Ossolineum, Wrocław.
- Wyka K. (1948), *Funkcja solidarnej pamięci*, [w:] idem, *Pogranicze powieści*, Czytelnik, Warszawa.

OLGA ZIELIŃSKA
Uniwersytet Łódzki*

Zu Kafkas moderner Lektüre eines Mythos: *Der Ausflug ins Gebirge*

Franz Kafka's modern interpretation of the mythical: *Excursion in the Mountains*

Abstract

„My name is Nobody” — says Odysseus in Homer's epic and these words deliver him from death. On the one hand, both the name and the very act of speech constitute a proof of existence of the speaker, on the other hand, however, its existence is undermined by the negation implied by the very notion of „nobody”. Unclear ontological/referential connotations of „nobody” evoke textual effects that are based on the notions of *indeterminacy* and *self-reference* — two basic constituents of every figure of thought referred to as *paradox*. Thus, it seems hardly surprising that Kafka explores the potentiality of this life-saving wordplay. The theme of *nobody* is deeply rooted in the binary logic, but, also, attempts to exceed its limits. Exceeding these limits is encouraged in every *excursion* to Kafka's realm.

* Uniwersytet Łódzki

Department of German Literature and Culture, Faculty of Philology, University of
Lodz, 90-114 Łódź, Sienkiewicza 21, Poland
email: kontakt@olgazielinska.com

Die Literarische Niemand-Figur

„Niemand ist mein Name“ (Homer 1976: 561) — lässt Homer im neunten Gesang der *Odyssee* seinen Helden sagen und rettet ihn so vor dem grausamen Tod auf der Kyklo-
peninsel. Dieses im Gründungstext der abendländischen Literatur in Gang gesetzte
Niemand-Spiel wird nicht ohne Grund bis zur Postmoderne von überraschend vielen
Autoren betrieben. Stellen der Name und der Sprechakt selbst die Existenz des Subjekts
zum einen unter Beweis, wird sie durch die dem Begriff Niemand inhärente Negation
zum anderen sabotiert. Durch eine solch unbestimmbare Ontologie bzw. Referenz ruft
die Subjektspur „Niemand“ Texteffekte hervor, denen Unentscheidbarkeit (Sein versus
Nicht-Sein) und Selbstbezüglichkeit (Signifikant referiert auf sich selbst, da ein Signifikat
fehlt) zu Grunde liegen. Es sind die Hauptprämissen jeder paradoxalen Denkfigur (Ha-
genbüchle 1992: 27). Gerade das offenbare Paradox des Scheinnamens trägt wohl dazu
bei, dass etwa Droste-Hülshoff, Pirandello, Frisch, Pound, Celan, Enzensberger, Kaas,
Roth oder Strauß textuelle Variationen und Korrekturen des mythischen Wortspiels
(n/)/Niemand vornehmen¹. Die Niemand-Figur empfiehlt sich als angemessene Art eine
Reihe von im vorigen Jahrhundert akut gewordenen Fragestellungen in literarischer
Form zu reflektieren: vieldiskutierte, um die Jahrhundertwende globale Sprach- bzw.
Darstellungskrise und ihre möglichen Bewältigungsstrategien, unter denen vor allem
beredtes Schweigen, Darstellung ex negativo und nicht zuletzt innige Erinnerung an die
ursprüngliche Sprache ohne Wort-Ding-Kluft zu nennen sind. Auch neue, konstruktiv-
vistisch orientierte Subjekttheorien bilden eine spannende Schnittstelle, an der sich die
prominenten, oben erwähnten Vertreter der Moderne, eventuell auch der Postmoderne
treffen. Der rätselhafte, aus dem Nichts oder — wenn man so will — aus der Koppelung
des Namens mit dem ihn verneinenden Indefinitpronomen hervorgegangene Niemand-
-Protagonist bedeutet Auseinandersetzung mit der Schein-Sein-Problematik — einem
Problemfeld, das an jedem literarischen Text virulent wird.

Kafkas Lektüre der antiken List

Die Szene ist bekannt: Das durch das stürmische Meer irrende Schiff von Odysseus lenkt
Homer im neunten Gesang seines Epos auf das Land der „wilden gesetzlosen Kyklo-
pen“ (Homer 1976: 553). Statt den menschlichen Besuchern Gastfreundlichkeit entge-
genzubringen nimmt sie der Riese gefangen. Um dem einäugigen Sohn von Poseidon zu
entrinnen, macht ihn der einfallsreiche Odysseus bald mit Wein betrunken und sticht

¹ Diese Auflistung kann noch ergänzt werden. Die Geschichte des Niemand-Motivs in der Literatur stellt ausführlich Fricke dar (Fricke 1998).

mit einem glühenden Pfahl aus Olivenholz sein einziges Auge aus, das alleinige Organ der Geiselkontrolle. Im Mittelpunkt dieser spektakulären Rettungsszene steht aber nicht die List des Weins und der Gewalt, sondern die der Sprache. Als der Hausherr seinen gefassten Gast nach seinem Namen fragt, erwidert Odysseus, er heiße Niemand. Das geniale Täuschungsmanöver wirkt: Erhebt der verwundete Polyphem ein Lamento und fleht seine Kameraden um Hilfe, betrachten ihn diese als einen Wahnsinnigen oder zumindest als Opfer des wahnsinnigen Weinkonsums. Denn das Wort Niemand verstehen sie nicht als eine Namenbezeichnung, sondern — der sprachlichen Norm gemäß — als ein Indefinitpronomen. Dieses lebensrettende Wortspiel besteht — wie betont — in der paradoxen Vereinigung des Nomens mit dem Pronomen. Hinzu kommt aber, dass der Trick bei Homer als eine Paronomasie, Figur der falschen Etymologie, funktioniert, weil im Altgriechischen die klangliche Differenz zwischen dem Namen Odysseus und dem Indefinitpronomen Niemand (οὔτις — outis) minimal ist (Strowick 2004: 565f)². Den subtilen Unterschied erkennen die Kyklopen nicht — im Gegensatz zu den Homerlesern, zu denen bekanntlich auch Franz Kafka gehörte.

Kein Wunder, dass sich der Prager Sprachvirtuose vom Potenzial der antiken List angezogen fühlte. Das Stereotyp, Kafka habe sich in einem literarischen Vakuum schreibender Einzelgänger befunden, kann kaum entschiedener enttäuscht werden als mit dem 1912 in seiner ersten Buchpublikation *Betrachtung* erschienenen, harmlos, ja schulaufsatzfähig betitelten Text *Der Ausflug ins Gebirge*. Die Schlichtheit des Titels soll den Leser jedoch nicht täuschen. Denn in dieser Version der Polyphem-Episode potenziert der Schriftsteller auf eine unverwechselbare Weise die Paradoxie einer bereits ursprünglich bei Homer poetologisch besetzten Konstellation:

Der Ausflug ins Gebirge

»Ich weiß nicht«, rief ich ohne Klang, »ich weiß ja nicht. Wenn niemand kommt, dann kommt eben niemand. Ich habe niemandem etwas Böses getan, niemand hat mir etwas Böses getan, niemand aber will mir helfen. Lauter niemand. Aber so ist es doch nicht. Nur daß mir niemand hilft -, sonst wäre lauter Niemand hübsch. Ich würde ganz gerne — warum denn nicht — einen Ausflug mit einer Gesellschaft von lauter Niemand machen. Natürlich ins Gebirge, wohin denn sonst? Wie sich diese Niemand aneinanderdrängen, diese vielen quergestreckten und eingehängten Arme, diese vielen Füße, durch winzige Schritte getrennt! Versteht sich, daß alle in Frack sind. Wir gehen so lala, der Wind fährt durch die Lücken, die wir und unsere Gliedmaßen offen lassen. Die Hälse werden im Gebirge frei! Es ist ein Wunder, daß wir nicht singen« (Kafka 2006: 26)³.

² Interessanterweise soll der Name *Odysseus* als „man of pain“ übersetzt werden. Der homerische Held wird demnach zu demjenigen, der Schmerzen anderen zufügt und/oder dem andere Schmerzen bereiten, prädestiniert (vgl. Strowick 2004: 564f).

³ Fricke führt in seiner umfassenden Studie eine frühere Fassung der Prosaminiatur an. „Warum denn nicht“ ist an Stelle von „Was sagen Sie dazu?“ getreten (Fricke 1998: 239f). Während die zweite Version den Modus der Selbstverständlichkeit des Behaupteten hervorhebt, erscheint die erste narratologisch insofern interessanter, als hier mehrere Instanzen angesprochen werden. Gemeint kann nämlich eine Apostrophe an sowohl das textimmanente Gegenüber, ergo einen Niemand, als auch an den Leser selbst sein, sodass die außertextuelle Wirklichkeit in den Monolog einbricht.

„Über diesen einen Satz ließe sich sagen, dass zwei Worte ausreichen, um eine Situation zu beschreiben, die wir uns nicht vorstellen können“ (Schulze 2009: 156), schreibt Ingo Schulze über Kafkas Formulierung „Lauter niemand“. Festzuhalten ist, dass hier eine Ich-Figur von ihrem eigenen, in der Vergangenheit angesiedelten Ruf berichtet. In einem solch repetitiven Gestus erkennt Elisabeth Strowick wohl mit Recht eine moderne Wiederholung jener unerhörten Klage, in die Polyphem nach der schmerzhaften Begegnung mit Odysseus ausbricht: „Niemand würgt mich, ihr Freund, arglistig, und keiner gewaltsam!“ (Homer 1976: 62), erwidert der bereits geblendete Polyphem anderen Kyklopen, als sie ihn nach der Ursache seines Unheils fragen. Nun lautet Kafkas Paraphrase: „Niemand hat mir etwas Böses getan“. Das erzählende Ich erinnert an einen getäuschten, also unwissenden („ich weiß nicht“) und verzweifelten Kyklopen; aus seiner Perspektive wird bei Kafka die Niemand-Episode geschildert (Strowick 2004: 575f). Dabei handelt es sich um eine Korrektur der homerischen Urversion der Polyphem-Szene, in der das Unwissen des Kyklopen durch Odysseus Preisgabe der wahren Identität aufgehoben wird und damit endet. Für die Irrfahrt des Titelhelden erweist sich das von der Hybris diktierte Bekenntnis im antiken Epos von richtungsweisender Bedeutung: aus der Sicht des getäuschten, verletzten Kyklopen ist es aber nebensächlich, was das Hängenbleiben an der Niemand-Täuschung im Text vielleicht begründet.

Dass Kafka die Figur eines Kyklopen in den narrativen Kern seiner Prosaminiatur stellt, plausibilisiert seine geradezu obsessive Affinität zu Mutationen und Kreuzungen wie etwa Rotpeter, Gregor Samsa, Odradek oder — um eine dem einäugigen Riesen zeitlich verwandte hybride Figur zu nennen — die „gewaltigen Sängerinnen“ (Kafka 2006: 351), Sirenen. Die Menschenfresserei und Einäugigkeit des Kyklopen bewirken, dass er „zwar ein Mensch, aber eben nur ein halber“ (Baudy 1999: 224) sei und verleihen ihm einen besonderen Status zwischen Tier und Mensch. Nicht zufällig wird im vorangestellten Paratext eine gebirgige Landschaft angekündigt. Die im Mythos menschenleere, dem damaligen Menschen noch völlig unzugängliche, ihm im quantitativen Sinne bis aufs Äußerste überfordernde und wortwörtlich schwellenartige Szenerie korrespondiert mit den Aporien des Anthropomorphen, die über die Figur des Kyklopen und die Niemand-Protagonisten im Text realisiert wird (Vogl 2006: 82)⁴. Darüber hinaus bildete ein Höhlensystem im Hochgebirge den Lebensraum der barbarischen Menschentiere bzw. Tierenmenschen; seine oberen Schichten bewohnten indessen die Götter selbst. So betrachtet, kann der Wunsch, einen Ausflug ins Gebirge zu unternehmen, den Willen nach Wissen zu gelangen ausdrücken, dessen Defizit bereits im ersten Satz der Erzählung beklagt wird und das aus einer buchstäblich höheren Perspektive resultieren soll. Das Forttreiben des paradoxen (n/)Niemand-Spiels verhindert aber den im Titel imaginierten Klarblick.

Das erste Irritationsmoment des Solo-Gesprächs wird mit der Evokation einer lauten Äußerung, die klanglos ist, eingeführt. Der Konkretheit des realistisch anmutenden Titels setzt das Erzähl-Ich die Abstraktheit einer Parenthese entgegen, die als eine Inquit-Formel von der sprachlichen Konvention normalerweise nicht abweicht, da sie die direkte Rede einer Figur lediglich einleitet bzw. (wie auch das Anführungszeichen)

⁴ „Die Grenzen des Anthropomorphen werden [bei Kafka] ignoriert“ (Vogl 2006: 82).

markiert⁵. Aus einer Kombination des „verbum dicendi“, also eines Verbs des Sagens, mit der Verneinung des für den sprachlichen Akt konstitutiven Klangs entsteht ein Paradox, dessen Struktur die Unentscheidbarkeit und Autoreferenz des Namens Niemand vorwegnimmt bzw. zitiert. Anders formuliert: In der Absenz einer akustisch wahrnehmbaren Qualität, die durch den üblicherweise weithin hörbaren Ruf zusätzlich hervorgehoben wird, lässt sich ein Vektor des ambivalenten Spiels mit dem Schein-Sein-Komplex erkennen, den auch die problematische Referenz der Figur Niemand impliziert. Während der griechische Dichter den getäuschten Namen von Odysseus durch das ihn konstruierende Indefinitpronomen negieren lässt, versieht Franz Kafka auch den Ruf seines Ich-Protagonisten mit einer seltsamen Negation. Nicht zu übersehen ist noch eine Besonderheit des Einschubs: Im eigentlichen, durch den Titel angekündigten Text fungiert es als die einzige Passage mit einem paradoxerweise nicht ausgeschlossenen, denn nicht negierten Klangeffekt. Ob den gesamten Text kein Klanggeschehen begleitet, bleibt demnach in der Schwebe. Die für den Text grundlegende Oszillation zwischen Ton und Nicht-Ton wird dabei keineswegs aufgehoben, sondern vielmehr in den Strudel der Paradoxie weiter gezogen. Dies leistet ebenfalls die Identität des narrativen Vermittlers und des Urhebers der vermittelten Worte. Dadurch, dass die Rede des Ich-Erzählers als eine klanglose von ihm selbst bestimmt wird, gerät die Unterscheidung zwischen Meta- und Objektebene ins Schwanken, weil sie in einen autoreferenziellen Modus überführt wird. In einer der Lügner-Paradoxie analogen Denkbewegung, die hier provoziert wird, besteht ohne Zweifel der ästhetische Reiz des *Ausflugs ins Gebirge*. Angesichts der interpretationsprovozierenden und zugleich interpretationsverweigernden Inquit-Formel bleibt zu konstatieren⁶: Was Polyphem hier ruft, ist kein Ruf⁷.

Obwohl der moderne Schriftsteller die Prämissen eines Klangs negiert, versieht er den Monolog des Kyklopen mit einer Reihe auffälliger stilistischer Mittel, dank denen die Instrumentalisierung der Rede deutlich intensiviert und somit auf die Klangeigenschaften der Sprache überhaupt geradezu ostentativ verwiesen wird. Die auf den phonetischen, syntaktischen und semantischen Textebenen realisierten Wiederholungsstrukturen in Form von Parallelismen, Chiasmus und Tautologien erinnern an ein Echo, das normalerweise den Wanderern im hohen Gebirge antwortet:

⁵ Der Titel bildet somit keinesfalls einen „Hilfssdiskurs“ zur Auslegung des vorliegenden Haupttextes — dient eher dem typischen für Kafkas Prosa Spiel mit den Paratexten. Zum von Genette vorgeschlagenen Begriff des Paratextes siehe Werner 2001: 491f.

⁶ Die paradoxe Inquit-Formel entfremdet die Rede des Sprechenden, so dass die Unmittelbarkeit, die sich aus dem Einsatz der direkten Rede ergeben soll, fehlschlägt.

⁷ „[...] was sie hier pfeift, ist kein Pfeifen“ (Kafka 2006: 521) — heißt es in der Kurzprosa *Josephine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*.

„Rhetorisches Echo“
 Musikalisierung des Sprachmaterials
 Spiegelungen

ich weiß nicht	weiß ich nicht
niemand kommt	kommt eben niemand
niemandem etwas Böses getan	niemand [...] etwas Böses getan
lauter niemand	lauter Niemand
la-	-la

n/Niemand x 10 mal

Der Widerhall macht sich in den kleinsten sprachlichen Einheiten des Textes bemerkbar — mit dem Lexem „lala“ wird ein Echoeffekt auf eine prägnante Weise erzeugt. Eine deutlich klangliche Qualität lässt sich ebenfalls im Wortstamm des Adjektivs „lauter“ erkennen. Dass die Wanderung des sprechenden Ichs in Begleitung von „lauter Niemand“ als „so lala“ bezeichnet wird, mag indessen den Eindruck erwecken, man habe es hier mit einem aus dem rhythmischen Gang hervorgegangenen Gesang zu tun, wenn auch das Singen im Schlusssatz *ex negativo* aufgegriffen wird. Selbst die plötzliche Vermehrung der Niemand-Figuren könnte in Zusammenhang mit einem echoartigen Nachhall gelesen werden. Auf der Ebene der Interpunktion sei inzwischen auf das Klangpotenzial des Ausrufezeichens hinzuweisen: „Die Hälse werden im Gebirge frei!“. Gleichzeitig fehlt allerdings eine unabdingbare Voraussetzung eines Nachklangs im Text: der Klang (Strowick 2004: 573f)⁸.

Die explizite Thematisierung und Inszenierung des Gesangs, vollzogen als rhetorische Musikalisierung des Sprachmaterials, liefern einen weiteren Beweis dafür, dass hinter der kuriosen Ich-Figur der mythische Polyphem stehen könnte. Zu erinnern ist an die von Theokrit nachgelassene Idylle *Der Kyklop* (Theokritos 1883: 69–72)⁹, in der der Riese rückschauend von seinem Liebeskummer berichtet. Während einer Wanderung durchs Gebirge wurde der monströse Held von Amors Pfeil getroffen — in diesem Augenblick ist seine Welt aus den Fugen geraten. Die Meeresnymphe Galateia bleibt für die leidenschaftlichen Verführungsversuche des Kyklopen allerdings unempfindlich; völlig unbedeutend ist der Liebeskranke für sie. Kurz: er ist ein Niemand.

Seinen Affekt kann der in die hübsche Naturgottheit hoffnungslos verliebte Polyphem glücklicherweise bändigen, indem er sein chronisches Leiden in Verse bringt. Der Gesang stellt sich als das einzige Mittel heraus, das in regelmäßiger Dosierung die tiefe seelische Bedrückung des Kyklopen heilt. Besungen wird dabei — wie es sich für eine

⁸ Strowick führt eine genaue Analyse rhetorischer Figuren in der in Frage stehenden Kurzprosa durch.

⁹ Eigentlich: Eidyllion *Der Kyklop*. Vgl. die Evolution des Gattungsbegriffs bei Häntzschel 2000: 122–125. Die ersten Verse des Textes *Der Kyklop* besagen, dass das Werk einer Exemplifizierung der These dient Affekte seien durch die Kunst zu bewältigen. In der einleitenden Apostrophe wendet sich das lyrische Ich an einen befreundeten Arzt, dessen Medikamente gegen die unglückliche Liebe unwirksam bleiben. Auch die liebliche Landschaft und Hirtenlebensweise, mit deren Vorteilen Polyphem seine Geliebte zu verlocken versucht, erweisen sich als nutzlos, sodass das Idyllische selbst in Frage gestellt wird. Nur der Gesang verspricht eine nachhaltige Linderung gedrückter Stimmung. Vgl. die Schlussworte in der Eidyllia: „Also beschwichtigt‘ fürwahr mit Gesang Polyphemos die Liebe/Lebte sein Leben so leichter, als hätte er Gold drangegeben“ (Theokritos 1883: 72).

Idylle gehört — zunächst die friedliche Hirtenexistenz. Einem Lob der Käse aus eigener Herstellung folgt erstaunlicherweise ein Lob der eigenen Physiognomie¹⁰. Polyphems Narzissmus, der sich übrigens als eine weitere selbstbezügliche Konstellation lesen und an der Vervielfachung der mit dem Erzähler identischen Niemand-Figuren („wir“) erkennen lässt, hebt der römische Dichter Ovid in seiner späteren Variante der Kyklopen-Episode hervor. Im dreizehnten Buch der *Metamorphosen* werden die angestregten Bemühungen der Riesen um die Steigerung eigener Attraktivität geschildert. An die Stelle der Mordlust und Blutgier treten neue Alltagsaktivitäten: Das Flötenspiel und das — mehrmals erwähnte — Bewundern der eigenen Wasserspiegelung. Nicht die Grazie der Wassergestalt, sondern die vermeintlich strahlende Schönheit des vor Sehnsucht mager gewordenen Menschenfressers rückt in den Vordergrund des Monologs (Ovidius 1911–1916: 56–94)¹¹. Werden die Figuren der Wiederholung in der Prosaminiatur von Kafka akustisch als Echo wahrnehmbar, kann aus visueller Sicht von einer Serie der Spiegelungen gesprochen werden.

Dass die Meeresnymphe, die Figur der Verführung per se, nicht als Subjekt, sondern als Objekt der Verführung agiert, wiederholt Kafka in seiner anderen Mythenkorrektur: *Das Schweigen der Sirenen*. Der in krankhafter Selbstliebe vertiefte Odysseus — und nicht die mächtigen Wasserfrauen — wird dort zum eigentlichen Verführer und Vernichter, der die verlockten Sirenen zum Verstummen bringt (Kafka 2006: 351f). Zum für Kafkas Schreiben ganz signifikanten Machtwechsel kommt es immer wieder auch im erzähltechnischen Sinne. Während in der homerischen Version des Mythos Odysseus von seinen imposanten Siegen über die todbringenden Sirenenarien und den riesigen Anthropophagen nur selbst berichtet und dementsprechend für die Glaubwürdigkeit und Spannung der erzählten Triumphgeschichte sorgt, indem er sie stark stilisiert, entmachtet Kafka in beiden Fällen den in der Antike tradierten Ich-Erzähler. *Der Ausflug ins Gebirge* erhebt einen der Antagonisten des heldenhaften Seemanns, nämlich den Kyklopen zur narrativen Vermittlungsinstanz¹². Die unübersehbare Veränderung

¹⁰ Nach Sandauer ist dieses lyrische Werk als Parodie auf alexandrinische Liebeslyrik, deren poetische Richtlinien der griechische Dichter stets relativierte, zu verstehen (Sandauer 1953: 5–21). Die komischen Züge des Lamentos und seines Urhebers selbst können vom Leser nicht ignoriert werden. Theokritos Schreibstrategie, bei der die vorliegenden lyrischen Muster nur scheinbar eine Mimesis erfahren, erinnert darüber hinaus an Kafkas Schreibverfahren, die Realismus-Effekte im Dienste einer der Mimesis und einem bestimmten Weltmodell verpflichteten Poetik zu erzeugen und sie unmittelbar zu dekonstruieren. Bei Kafka ist die Funktion dieser Tricks durchaus modern: eine so realisierte Destabilisierung entlarvt die in der Moderne festgestellte Unzulänglichkeit des rational-logischen Weltverständnisses. Gerade darin besteht nicht zuletzt das subversive Potenzial der Literatur überhaupt: sie leistet einen Widerstand gegen die Machtergreifung jedes geschlossenen Denksystems. Zur erwünschten Wirkung der Texte auf den Rezipienten hat sich Kafka mehrmals geäußert. Das Buch soll „wie ein Axt sein für das gefrorene Meer in uns“ — durch den Axthieb der Lektüre soll beim Leser die Eisschicht der herkömmlichen Wirklichkeitsmodelle zerschlagen werden.

¹¹ Vgl. das Syntagma: „[...] sonst wäre lauter Niemand hübsch“. Weitere Parallelen zwischen der unglücklichen Liebesgeschichte und Kafkas Prosaminiatur sind zu nennen: Theokrit vergleicht die Poesie mit dem sanften Wind, der „das Leiden abkühlt“. Bei Ovid indessen wird Galatea als Wind paraphrasiert. Vgl. „[...] der Wind fährt durch die Lücken, dir wir [...] offen lassen“.

¹² Im *Schweigen der Sirenen* verzichtet Kafka auf die Figur des erzählenden Odysseus zugunsten einer (nur scheinbar) neutralen, denn außenperspektivischen Erzähler, der durch sein Allwissen und Objektivität die

gegenüber dem homerischen Epos kann als Übereinstimmung mit der Autorität anderer vorliegender Textvarianten wie der genannten Werke von Theokrit und Ovid verstanden werden, wobei die Trennungslinie zwischen unterschiedlichen Polyphem-Konfigurationen verwischt wird.

Die Hybridität des Ich-Protagonisten resultiert also nicht nur aus seiner mutierten Körperlichkeit, deren Zentrum nun die von Odysseus mit Gewalt erzeugte „Lücke“, eine schmerzhaftige Erinnerung an das Kyklopenauge ausmacht, sondern auch aus intertextuellen Zusammenhängen. Viele, nicht selten einander widersprechende Erzählversionen des Mythos, die den antiken Fassungen zu entnehmen sind, bilden eine unabdingbare Vorbedingung für den modernen Text Kafkas, der diese intertextuelle Determiniertheit bewusst exponiert. Der Prager Schriftsteller amalgamiert im *Ausflug ins Gebirge* — wie bereits gezeigt — zwei in der Antike kategorial getrennte Szenen aus dem Leben des Kyklopen. Der getäuschte und geblendete (Homer) sowie der liebeskranke und narzisstische (Theokrit, Ovid) Kyklop wird in der Moderne zu einem Mischgebilde aus intertextuellen Überschneidungen. Ebenso hybrid sind die Sätze, die manche kryptisch zitierten Relikte der Prätexte in sich bergen.

Das volle Bewusstsein der notwendig palimpsestartigen Fraktur literarischer Texte, darunter insbesondere der strukturell offenen Mythen, ist den wesentlichen Koordinaten von Kafkas Poetik, nämlich der Metamorphose und der Bewegung zu entnehmen¹³. Spätestens seit Ovids *Metamorphosen* gilt die Verwandlung als Inbegriff des literarischen Umgangs mit dem mythischen Erbe. Und es scheint, dass Kafkas Text auf eine exemplarische — wenn auch radikale — Weise veranschaulicht, wie Literatur mit der überlieferten Dichtung umgeht. Auch darin ist der autoreflexive Sinn der Erzählung zu sehen. Der Inhalt der Vorlage gewinnt eine neue Form, die einen neuen, nicht exakt oder gar nicht bestimmbaren, auch modifizierbaren Sinn produziert. Durch das Literarische wird so der Mythos „in eine unendliche Serie von Spiegelungen [getrieben], ohne ihn irgend stillzustellen“ (Alt 2008: 576).

An dieser Stelle wäre anzumerken, dass ebenfalls das Phänomen Echo gerade auf das intertextuelle Moment im Text und zwischen den Texten anspielt¹⁴. Jeder Mythos und jeder Text ruft ein Echo hervor und ist selber ein Echo, dessen Klang von einem anderen

Sirenen-Episode wahrheitsgetreuer gestalten könnte. Aus dem Grund, dass die Wahrnehmungsperspektive in der antiken Vorlage nicht objektiviert wird, drängt sich die Frage nach dem Wahrheitsstatus der von Odysseus vorgetragene Geschichte auf. In Anlehnung auf Kafkas Erzählung mutmaßt Brecht und zieht den Gesang der Sirenen gar in Zweifel: „Sollten diese machtvollen und gewandten Weiber ihre Kunst wirklich an Leute verschwendet haben, die keine Bewegungsfreiheit besaßen? [...] Da möchte ich doch eher annehmen, die von den Ruderern geblähten Halse schimpften aus voller Kraft auf den verdammten vorsichtigen Provinzler [...]“ (Brecht 1997: 338). Vgl. dazu Wagner 2006: 14–29 sowie Winnen 2006: 97–102.

¹³ Gerade den prozessualen Charakter der Literatur mag Kafkascher „Wellengang des Schreibens“ metaphorisch wiedergeben (zit. nach Kremer 1994: 212). Die poetologische Metapher des Wellengangs impliziert, so Kremer, die fragmentarische und heterogene Intertextualität von Kafkas Schreiben. Zur in der Moderne fruchtbaren Metapher des Palimpsestes siehe indessen Genette 1992: 363–364. Zur Offenheit des Mythischen siehe Barthes 1993: 107.

¹⁴ Über die enge Verwandtschaft zwischen Echo und Zitat schreibt Graf 2007: 89–111. Hinzufügen wäre, dass sich bereits die Figur der Wiederholung als Indiz einer intertextuellen Relation auffassen lässt. Es erhebt sich jedoch die Frage, ob der diesem Gedanken zu Grunde liegende Wiederholungsbegriff nicht zu weit ist.

Text vorherbestimmt ist¹⁵. Wie wörtlich diese Bemerkung zu verstehen ist, demonstriert ein weiterer listiger Trick des Textes. In Kafkas Version des Niemand-Abenteuers besteht die Differenz zwischen dem Namen und dessen pronominaler Negation scheinbar lediglich in der Groß- und Kleinschreibung; es ist mithin ein Unterschied alleine schriftlicher Natur, während im Wortspiel des homerischen Prätextes die Bedingungen des Schrift- wie auch des Lautbildes in der Form einer klanglichen Ähnlichkeit zwischen „Odysseus“ und „Outis“ — eine Berücksichtigung finden. Aus rhetorischer Sicht allerdings ist das Echo-Phänomen gerade eine Art Paronomasie. Bei einer minimalen Differenz der Signifikanten zielt diese rhetorische Figur auf eine maximale Differenz der Signifikate. Auf diese Weise kommt die homerische Paronomasie in Kafkas Prosa rhetorisch zum Vorschein (Menke 2000: 499; Strowick 2004: 568f)¹⁶.

Im Echo, das sich aus rhetorischen Strukturen ergibt, ist des Weiteren eine paradoxe Doppelung des Nicht-Vorhanden-Seins erkennbar. Der Wiederhall bedeutet nämlich immer die Abwesenheit, und zwar die der Stimme, die in der Echo-Figur als Wiederkehr imaginiert wird¹⁷. Mit anderen Worten: Die Schallreflexion macht paradoxerweise den ursprünglich von einem Subjekt hervorgebrachten Ton gerade in seiner Nicht-Präsenz präsent.

Dies gilt auch für die zweite, neben den Wiederholungen dominante Textfigur und produktives Prinzip zugleich: die Verneinung, anhand deren die Literatur stets das Vorhanden-Sein mit dem Nicht-Vorhandensein zusammenfallen lässt¹⁸. Während aber üblicherweise die Evokation eines abwesenden Gegenstandes den Aufbruch eines neuen einleitet, werden in Kafkas Prosafragment alle von den Buchstaben evozierten Sachverhalte mit einem einmal deutlichen, ein anderes Mal hintergründigen bzw. listenreichen Hauch von Negation kombiniert. *Der Ausflug ins Gebirge* organisiert — Kafkas grundlegender Tendenz gemäß — eine Kette sich ständig überschneidender und verzweigender

¹⁵ Ein literaturwissenschaftlicher Versuch, die literarischen Echos der Prosaminiatur zu bestimmen, steht noch aus. Hinzuweisen wäre etwa auf ein epigrammatisches Kurzgedicht von Gunter Kunert, das Hiebel als eine Resonanz auf den *Prozess*-Romans liest:

IN DEN HERZKAMMERN DES ECHOS

Sitzen Beamte. Jeder

Hilferuf hallt

Gestempelt zurück

Hinter dem Gedicht steht offensichtlich auch der Kafkasche *Ausflug ins Gebirge* (vgl. Hiebel 2006: 526f). Zu Celans Rezeption der Erzählung siehe Felstiner und Fliessbach 2000. Die Autoren legen die Korrespondenzen zwischen der Variation der Polyphem-Episode von Kafka und Celans Prosagedicht *Geräuschlos hüpf...* sowie seiner Kurzerzählung *Gespräch im Gebirg* offen. Die Beziehung zwischen den Texten verdeutlicht auch Fricke 1998: 369. *Der Ausflug ins Gebirge* wurde nach dem Krieg von Celan ins Rumänische übersetzt. Als moderne Prätexte für Kafkas Erzählung sind meines Erachtens etwa Büchners *Lenz* oder Bubers *Gespräch in den Bergen* denkbar.

¹⁶ Dem Echo wohnt außerdem, wie Menke erinnert, das Moment der Täuschung inne. Das Prosa-Fragment *Der Ausflug ins Gebirge* findet in ihrer monumentalen Untersuchung leider keine Berücksichtigung. Auf die hier erklärte Paronomasie macht Strowick aufmerksam.

¹⁷ Zur „Echotrope“, auch im Kontext der romantischen Konzeptionen der poetischen Stimme und Kläglichkeit siehe Menke 2000: 498f.

¹⁸ Auch die hier unverständlich eingesetzte Konjunktivform kann den allgemeinen Status literarisch zum Leben berufener Wirklichkeiten verdeutlichen.

Negationen: „ich weiß nicht“, „ohne“, „n/Niemand“, „so ist es doch nicht“, „sonst“, warum denn nicht“, „nicht singen“. Sämtliche Sinnschichten der Erzähl-Miniatur strotzen vor Negationsenergie. Versucht sich der verwunderte Leser einer Bedeutung der durchaus absurd anmutenden Phrase „Lauter niemand“ durch eine mögliche Paraphrase anzunähern, stößt er auf eine noch höhere Stufe der Negation, wenn er Kafkas Fügung mit den Worten „nichts als niemand“ umschreibt. „Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden“ (Adorno 1976: 249), wie Adorno einmal schrieb, lautet das Motto. Das Reden in permanenten Negationen, Widersprüchen und Tautologien („wenn niemand kommt, dann kommt eben niemand“) macht das eigentliche Wesen von *Ausflug ins Gebirge* aus¹⁹.

Die verheerende Kraft der Negation gipfelt in aller Schärfe in dem eine Zäsur, so scheint es, markierenden Satz: „Aber so ist es doch nicht“. Eine derart verblüffende Äußerung qualifiziert das bisher Gesagte als „obigen Scheinvorgang“ (Kafka 2006: 352)²⁰. So gesehen würde sich der dieser Verneinung folgende Satz: „Nur dass mir niemand hilft“ durch seine Stellung auf der einen Seite und die mit dem Wort „nur“ geleistete Einschränkung auf der anderen Seite der omnipräsenten Negierung entziehen, was aber die Lektüre kaum weiter zu bringen vermag. Durch einen unvermittelt aufgebrochenen Irrealis, den Kafkas Ich-Erzähler auf eine durchaus perfide Weise mit einem „sonst“ verknüpft, wird der inhaltliche Gehalt als Hypothese diffamiert. Des Weiteren kann die zentrale Verneinung auf die antiken Hypotexte zielen, was sich im Text als Reduzierung von explizit ausgeführten Verweisen realisiert. Es kann aber auch der Fall sein, dass Kafka ironischerweise den Text insgesamt mit dem Status eines „Scheinvorgangs“ im Sinne einer paradoxalen poetischen Selbstbezüglichkeit und poetologischen Selbstreflexivität versteht. „Aber so ist es doch nicht“, denn es ist ja eine außerordentlich listige Täuschung der dichterischen Erfindung, die es den Dichtern erlaubt, „ohne Betrug“ zu „betrügen“ (Kafka 1976: 89)²¹.

¹⁹ Kafkas „Denken schreitet von der Negation fort zum Widerspruch und vom Widerspruch zur Umkehrung“ (Neumann 1980: 480f).

²⁰ Kafka scheint hier an eine seit den Anfängen der Poetik heikle Thematik der Fiktionalität anzuknüpfen. Im zehnten Buch der *Politeia* stellt Platon in Bezug auf homerische Epen bekanntlich die These auf, die Literatur würde lügen. Auf eine Antwort musste man nicht lange warten: Bereits in der Antike findet eine wortreiche Rechtfertigung der Literatur statt. Aristoteles fasst die Dichtung als Darstellung dessen auf, was zwar nicht wahr ist, aber wohl möglich wäre. Die Geschichte der abendländischen Literatur stelle, so der Philosoph Hans Blumenberg, im Wesentlichen eine Auseinandersetzung mit diesem Vorwurf dar, der die Schriftsteller als Lügner abqualifiziert (Blumenberg 1969: 9). Eine moderne Argumentation formuliert Friedrich Nietzsche in seinem ekstatischen Dithyrambus „Nur Narr! Nur Dichter!“. Laut dem Philosophen seien die Dichter keine Lügner, weil sie sich zu ihrem notwendigen, an dem Sprachsystem selbst gebundenen Lügen freimütig bekennen. Bekenntnis von Franz Kafka und kommt dem Diktum von Nietzsche sehr nahe (Nietzsche 1954: 1239–1243).

²¹ „Ich will betrügen ohne Betrug“ schreibt Kafka am 30. September 1917.

Ohne Klang zu rufen, heißt Literatur zu produzieren bzw. Literatur zu sein. Den stummen Gesang liest Hans-Thies Lehmann dementsprechend als eine leibhafte „Allegorie der Schrift“:

„[...] diese „niemands“, die an sich nichts bedeuten, aber zusammen-*gedrängt* und aus der Nähe besehen aus lauter *quergestreckten* oder gebogen *eingehängten* Strichen bestehen, viele kleine Sockel als *Füße*, *winzige Schritte* als Abstände. Noten-Zeichen, schwarz auf weiß, im Gebirgsschnee, womöglich noch Frakturschrift [da alle] [...] *in Frack sind*“ (Lehmann 2006: 90).²²

Hier lohnt sich ein Blick auf den engen Zusammenhang zwischen Schrift und Körperlichkeit, der vom Kafka in zahlreichen Erzählungen hervorgehoben wird²³. Die beiden von der Prinzipien der zweiwertigen Logik abweichenden Diskurse kulminieren in einem vom Schriftsteller häufig aufgegriffen Bild der Wunde. Im Tagebucheintrag vom 23.09.1912 heißt es: „Nur so kann geschrieben werden [...], nur mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele“ (Kafka 2001: 460f).

In der zu untersuchenden Prosaskizze tritt dieser Träger gewichtiger poetologischer Inhalte als „Lücke“ in den „Gliedermaßen“ auf, als das Stirnandenken an die Begegnung mit Odysseus und als das Wort „Wunder“, an das ihm etymologisch verwandtes Wort „Wunde“ denken lässt. Verschiedenartig erscheint die Wunde in anderen nicht-diaristischen Texten: als eine „handtellergroße rosa Wunde“ (Kafka 2006: 257), die paradoxerweise vom Arzt nicht geheilt, sondern gerade aufgetan wird und — genau wie im Falle der „Leerstelle“ Niemand — auf das gesamte narrative Personal übergeht; als eine auf der Hautoberfläche sichtbare Spur der bereits verheilten Wunde, von der sich dann der Name des Titelprotagonisten, Rotpeter, ableitet, oder als eine blutige Hautinskription, die von einer Exekutionsmaschine durchgeführt wird (Kafka 2006: 323f und 164–198). Auch Odradek, vielleicht der „sonderbarste Bastard“ (Benjamin 1977: 431) unter allen Kreaturen, die Kafkas literarische Welt bevölkern, wird mit einer Art Wunde ausgestattet: Er hat nämlich keine Lungen²⁴. Ein solcher Mangel scheint auf die Instanz des Autors ironisch zu verweisen, auf den tuberkulosekranken Franz Kafka. Durch die Öffnung, die die Wunde Odradek²⁵ einstellt, tritt der schreibende Autor unvermittelt in seinen Text

²² Auf den Beitrag von Lehmann wird von der germanistischen Kafka-Literatur stets zurückgekommen. Der prominente Vertreter der an der Dekonstruktion geschulten Kafka-Forschung signalisiert die Bezugnahme auf Homer nur lapidar; er lehnt mit Konsequenz jede textexterne Referenz als verfehlt ab. Affin hierzu, wenn nicht so radikal, argumentiert Glinski 2004: 319.

²³ Vgl. damit die Identität von Schreiben und Leben.

²⁴ „[Odradek] lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallenen Blättern“ (Kafka 2006: 344). In seinem „ohne Lungen“ hervorgebrachten Lachen, das „wie das Rascheln in gefallenen Blättern“ klingt, sind selbstverständlich die Requisiten der literarischen Praxis zu erkennen. Der verblüffende Vergleich meint nämlich ein Geräusch der auf den Blättern eines Manuskripts hinterlassenen Schrift, das beim Umblättern der Seiten oder beim Wegwerfen der zusammengedrückten literarischen Versuche entsteht (vgl. Voigts 2008: 102).

²⁵ Vgl. hier Woyzeck, den Büchner auf eine „offene Wunde“ tauft. In der Erzählung Lenz heißt es indes: „Das All war für ihn in Wunden“ (Büchner 2008: 188). Die Traditionslinie, die von Namen wie Lenz, Büchner, Kafka bezeichnet wird, wäre noch zu untersuchen. Bei den genannten Schriftstellern betreibt das leibhafte und fragmentarische Schreiben eine Sprach- und Erkenntniskritik.

hinein. So verwischt sie die Grenze zwischen Außen- und Innenwelt eines verwundeten Subjekts, auch der außenliterarischen und literarischen Welt; gleicht einer leeren Spiegelfläche, auf der sich mehrere narrative Instanzen miteinander treffen. Wie das Echo, das eine Spur der Stimme vergegenwärtigt, stellt die Wunde eine paradoxe Konstellation dar, weil an ihr keine Substanz mehr vorhanden ist. Die offene Stelle in der Haut bzw. im Gewebe ist „ein Etwas und gleichzeitig ein Nichts“ (Hiebel 2006: 67). Eine poetologisch besetzte Leere, die in Kafkas Erzählungen in mannigfaltigen Existenzformen grassiert, verkörpern auch die sich vermehrenden „Subjektlücken“ namens Niemand²⁶.

Der Ausflug ins Gebirge gleicht somit einer Wanderung in die „Höhen der Buchstäblichkeit“ (Feldmann 2003): Eine Schreibszenen wird evoziert. Wenn der Niemand-Begriff einen oder mehrere Abwesende zur Sprache bringt, dann widersetzt er sich seiner Sprachrepräsentation in den zählbaren Mengen. Trotzdem bildet Kafkas Akteur zunächst eine merkwürdige, die Vielzahl der vermeintlich Beteiligten markierende Koppelung „Lauter niemand“, um sie kurz daraufhin durch eine chiasmatisch gebaute Neuvariante „lauter Niemand“ wörtlich ins Leben zu rufen. Denn die Formulierung könnte auf die in den vorangehenden Sätzen fünfmal auftauchenden Lexeme „niemand“ zurückgeführt werden²⁷. So vollzieht sich auch schrittweise die Klimax des zentralen Begriffs: vom Indefinitpronomen „niemand“, über den eine paradoxe Subjekt-Spur verleihenden Quasi-Namen bis zum pluralen Personalpronomen „wir“, der die Vereinigung der Niemand-Figuren mit dem sprechenden Ich impliziert und ein so entstandenes, sich gewaltsam aneinanderdrängendes Kollektiv zum Vorschein bringt²⁸. Der Monolog wird beinahe zum Akt der Machtdemonstration von „lauter n/Niemand“ stilisiert. Die „Freiheit“ der Hälse ist, „versteht sich“, Autonomie der Schrift; die Freiheit nicht im Sinne der künstlerischen Kreativität, sondern ausschließlich des aus ihr hervorgegangenen Textes, der Sprache, die sich im Laufe des Schreibens bzw. der Lektüre zu einer steuernden Instanz erhebt.

An dem fortschreitenden Prozess einer Verselbständigung des nicht mehr zählbaren Niedergeschriebenen geht das sowieso gestörte Individuum, sei es ein in der Erzählung sprechendes Ich oder der Autor und womöglich auch der Leser, völlig zu Grunde, was die

²⁶ Vgl. Kafkas in der Forschung meist auf das Spiel der Signifikanten, Entzug des eindeutigen Sinns hin untersuchten Poetik der Reduktion. Die konsequente Zurücknahme des bereits Behaupteten verursacht einen „ewigen Aufschub“ des Sinns (Derrida 2007: 413–443). Zur Derridas Auslegung von Kafkas Prosa siehe Hiebel 2005: 18–43.

²⁷ Dies geschieht jedoch, wie Fricke bemerkt, ohne Bildung einer entsprechenden Pluralform des kleingeschriebenen Indefinitpronomens sowie großgeschriebenen Namens, zu der die bald entworfene Beschreibung der vielen „Gliedermaßen“ nötigen sollte. Diese lassen sich aber auch lediglich auf eine Niemand-Figur und die Erzählinstanz, die nun als „wir“ charakterisiert werden, beziehen (Fricke 1998: 240).

²⁸ Das Sich–Aneinander–Drängen drückt die latente Gewaltbereitschaft der Schrift aus. „Sprache, Schreiben und Schrift versteht Kafka [...] mehr u. mehr [...] als gespensterhafte Tätigkeit und sogar als Gefoltert–werden und Foltern“ (Mladek 2006: 115). Auch Polyphem wird von Odysseus gefoltert. Dass gerade die Fräcke von der Gesellschaft aus „lauter“ Niemand getragen werden, ist sicher kein Zufall. Für diese Tracht sind nämlich bis heute außerordentlich strenge und einheitliche Vorschriften vorgesehen, so dass sie stellvertretend für das „Korsett“ der Schrift und der Sprache stehen kann. Eine andere, wenn auch nicht weitläufig verwandte Interpretationsvariante wäre, dass mit den Fräcken der — typisch kafkaeske — Beamtenapparat angedeutet wird (Grünbein 2009: 182f). Grünbein betont überdies die „Bürokratisierung“ mythischer Stoffe in Kafkas Texten.

bedrohliche Kraft des Namens Niemand indiziert und verstärkt. Dem ursprünglich als Lebensrettung konzipierten Wortspiel wohnt nämlich eine große Gefahr inne: Wer sich selbst auf den Namen „Niemand“ zu taufen wagt, dem droht das Grauen der Selbstauslöschung²⁹. Sobald die sich eilig und ungestüm nähernden Kyklopen den getäuschten Namen von Odysseus missverstehen, wird er in der eigentlichen Bedeutung des Wortes zur Auflösung gebracht (Fricke 1998: 425ff)³⁰. Aus Angst vor dem Verschwinden gibt Odysseus dem Kyklopen höchstwahrscheinlich seine wahre Identität preis.

Mit dem antiken n/Niemand-Spiel gehe — so Adorno und Horkheimer — die ursprüngliche Einheit zwischen Name und Ding, Sprache und außersprachlicher Wirklichkeit und damit die Möglichkeit eines konsistenten Ichs verloren. Von dem einfallsreichen Ur-Niemand wird in diesem Sinne der semiotische Sündenfall (re)produziert (Adorno und Horkheimer 1994: 60–98)³¹. Als ein klägliches Überrest der adamitischen, motivierten Sprache kann das Wort „lala“, rhetorisch betrachtet eine Onomatopöie, angesehen werden³². Durch den unsicheren ontologischen Status der Figur Niemand, wird die Möglichkeit der Referenzialität der Sprache bezweifelt. Indem Kafka die Referenzialität eines Signifikantes auf das Nicht-Seiende betont, suggeriert er die Unreferenzialität der Referenz schlechthin.

Der Niemand-Begriff, der die Sorge des Polyphems und des Lesers hervorruft³³, stellt besonders prägnant die abgründige Macht der Sprache dar. Die erwähnte Verselbstständigung der sprachlichen Zeichen scheint darauf zu rekurrieren, dass die indogermanische Grammatik eine Tendenz zur Hypostasierung abstrakter Begriffe aufweist. Sobald die bloße Subjektstelle im Satz mit einem Indefinitpronomen ausgefüllt wird, wird der Niemand-Begriff mit den Insignien einer subjektartigen Macht ausgestattet³⁴. Der Satzteil mit der syntaktischen Funktion eines Subjekts (in Kafkas Terminologie:

²⁹ Auch der Rezipient untergeht bei Kafka nicht selten an der Macht des Textes: vgl. Worte von Jäger Grachus: „Niemand wird lesen, was ich hier schreibe“ (Kafka 2006: 270) — wir, die Lesenden, werden zu Niemand-Figuren gemacht. Die Selbstauslöschung des Textmaterials selbst exemplifizieren zahlreiche Kafkas Miniaturen, darunter etwa Wunsch, Indianer zu werden. Im Laufe des Textes verschwinden schrittweise alle evozierten Sachverhalte, sodass der Text abrupt enden muss (Kafka 2006: 7).

³⁰ Der Körper eines Niemandes bietet seit eh und je Spielräume für dichterische Imagination. Als besonders faszinierend wirken im Lichte der literarischen Produktion die paradoxe Fähigkeit des Niemandes, gleichzeitig in mehreren Chronotopoi aufzutauchen, sowie die seinem Wesen zugeschriebene Atemporalität und somit der Sieg über den Tod, der die ewige oder nicht-zeitliche Beständigkeit seines Körpers zu garantieren scheint. Dies erinnert besonders an Odradek, der überdies keine Stimme hat und als Variation einer Niemand-Figur angesehen werden kann. Oder: gerade Odysseus sei als ein Eindringling, ein Fremder, der das Eigene zersetzt, zu begreifen.

³¹ Laut Benjamin provoziert Odysseus darüber hinaus die Entstehung der modernen Unsicherheit. Die Ver-lusterfahrungen führen zur Melancholie, die sich als eine Grundbefindlichkeit der klassischen Moderne zeigt (Benjamin 1991: 140–157).

³² Auch aus diesem Grund mag Kafka so intensiv an dem Mythos, als einem vorrationalen Weltverständnis, das von dem einem Logos angebundene Zeichenbewusstsein noch nicht geprägt ist, arbeiten. Zum mythischen Denken siehe Vischer 2003: 664–668.

³³ Vgl. Odradek, dessen bloße Existenz, wie der Titel besagt, „die Sorge des Hausvaters“ bewirkt.

³⁴ Z.B. den der Sprachlogik nicht widersprechende Satz aus Kafkas Text: „niemand kommt“ kann man paraphrasieren: „Franz, den es nicht gibt, kommt“.

„Gliedmaße“) benennt einen festen Handlungsträger³⁵. Ohne Verletzung des Satzbaus kann das Absurdeste formuliert werden — eine Angelegenheit, die von Kafka stetig genutzt wird. Hinzu kommt, dass das Sprachsystem jeden Sprechenden, schlimmer noch: Denkenden, in eine bestimmte, sich auf der Binarität gründende Logik hineinzwängt und ihn somit zum „Lügen“ nötigt. Dadurch, dass Kafka seine aus der Syntax erstandenen Niemand-Figuren mit detailliert geschilderten, komplexen Tätigkeiten und Eigenschaften koppelt, simuliert er nicht nur grotesk zugespitzt die raffinierte Täuschungskraft unserer Sprache, sondern relativiert auch die herkömmlichen Strategien zur Etablierung jeder Wirklichkeit: „Alles erscheint mir als Konstruktion [...]. Klägliche Beobachtung, die gewiß wieder von einer Konstruktion ausgeht, deren unterstes Ende irgendwo im Leeren schwebt“ (Kafka 1983: 242).

*

Dass die Einbeziehung von Prätexten zur Deutung von paradoxen Figuren bei Kafka viel beitragen kann, ist evident. Das in der Prosaminiatur *Der Ausflug ins Gebirge* zentrale Wort „niemand“ kann kaum großgeschrieben werden, ohne Assoziationen mit jenem „Niemand“ hervorzurufen, der dem homerischen Epos seinen Weltruhm verdankt. Dass sich Kafka der Sphäre des Mythos, der Abweichung per se, bedient, kann den Eindruck der Paradoxie nur potenzieren. Die mythische Figur Niemand, dessen Sein paradoxerweise lediglich im Nicht-Sein oder — wenn man so will — Schein besteht, sowie der hybride Kyklopen-Erzähler garantieren einen für Kafkas Poetik paradigmatischen Balanceakt zwischen Dichtung und Wahrheit. Das Niemand-Motiv erlaubt es an die Grenzen der zweiwertigen Logik zu gelangen; mit anderen Worten: das sonst ausgeschlossene Dritte zu verbalisieren. Gerade dazu scheint jeder Ausflug ins von Kafka kreierte Textgelände aufzufordern.

Bibliographie

Adorno Theodor W. (1976), *Aufzeichnungen zu Kafka*, in ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Alt Peter-André (2008), *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, C. H. Beck, München.

Barthes Roland (1993), *Mythen des Alltags*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Bartl Gerald (2002), *Spuren und Narben: die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert*, Königshausen & Neumann, Würzburg.

³⁵ Über die Hypostasierung von Abstrakten im Sinne einer Sprachkritik schreibt Bartl 2002: 229 und hebt hervor, dass die „Täterhypostasierung“ zu den Hauptargumenten der Sprachkritik Nietzsches gehört. Ausführlich erläutert Fricke die sprachlogischen Bedingungen und Konsequenzen für das Niemand-Spiel (Fricke 1998).

- Baudy Gerhard (1999), *Der kannibalische Hirte. Ein Topos der antiken Ethnographie in kulturanthropologischer Deutung*, in A. Keck, I. Kording und A. Prochaska (hrsg.), *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Narr, Tübingen.
- Benjamin Walter (1977), *Franz Kafka*, in ders., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Benjamin Walter (1991), *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in ders., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Blumenberg Hans (1969), *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, in H. R. Jauß (hrsg.), *Nachahmung und Illusion. Poetik und Hermeneutik*, Wilhelm Fink, München.
- Brecht Bertolt (1997), *Odysseus und die Sirenen*, in ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Aufbau, Berlin, Weimar; Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Büchner Georg (2008), *Lenz*, in ders., *Werke und Briefe*, Haffmans bei Zweitausendeins, Frankfurt a.M.
- Derrida Jacques (2007), *Przed prawem*, in A. Burzyńska und M. P. Markowski (hrsg.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Znak, Kraków.
- Feldmann Joachim (2003), *Franz Kafka: „Der Ausflug ins Gebirge“. Kein schöner Ausflug. Eine literaturpädagogische Exkursion zu den Höhen der Buchstäblichkeit*, in H. Scheuer und andere (hrsg.), *Kafkas Betrachtung: Lektüren*, Peter Lang, Frankfurt a.M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien.
- Fricke Hannes (1998), *„Niemand wird lesen, was ich hier schreibe“. Über den Niemand in der Literatur*, Wallstein, Göttingen.
- Genette Gerard (1992), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, in H. Markiewicz (hrsg.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Glinski Sophie (2004), *Imaginationsprozesse*, de Gruyter, Berlin.
- Graf Claudia (2007), *Echo und Zitat*, in E. Brendel, J. Meibauer und M. Steinbach (hrsg.), *Zitat und Bedeutung. Linguistische Berichte*, Buske, Hamburg.
- Grünbein Durs (2009), *Kassensturz der Mythen*, in H. Spiegel (hrsg.), *Kafkas Sätze*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Hagenbüchle Roland (1992), *Was heißt „paradox“? Eine Standortbestimmung*, in P. Geyer und R. Hagenbüchlen (hrsg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Königshausen & Neumann, Tübingen.
- Häntzschel Günter (2000), *Art. Idylle*, in H. Fricke und andere (hrsg.) *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, de Gruyter, Berlin, New York.

- Hiebel Hans H. (2005), „Später!“ — *Poststrukturalistische Lektüre der Legende Vor dem Gesetz*, in K. M. Bogdal (hrsg.), *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas „Vor dem Gesetz“*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Hiebel Hans H. (2006), *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne. Teil 2 (1945–2000)*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Hiebel Hans Helmut (2006), *Der reversible Text und die zirkuläre „Différance“ in „Ein Landarzt“*, in C. Liebrand (hrsg.), *Franz Kafka. Neue Wege der Forschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Homer (1976), *Ilias/Odyssee*, Winkler, München.
- Kafka Franz (1976), *Briefe an Felice*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (1983), *Tagebücher 1910–1923*, in ders., *Gesammelte Werke*, Fischer, Frankfurt a. M.
- Kafka Franz (2006a), *Der Ausflug ins Gebirge*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (2006b), *Wunsch, Indianer zu werden*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (2006c), *In der Strafkolonie*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (2006d), *Die Sorge des Hausvaters*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (2006e), *Ein Bericht für eine Akademie*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (2006f), *Das Schweigen der Sirenen*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (2006g), *Ein Landarzt*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (2006h), *Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kremer Detlef (1994), *Ein Landarzt*, in M. Müller (hrsg.), *Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Reclam, Stuttgart.
- Lehmann Hans-Thies (2006), *Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka*, in C. Liebrand (hrsg.), *Franz Kafka. Neue Wege der Forschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Menke Bettina (2000), *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, Wilhelm Fink, München.

- Mladek Klaus (2006), *Ein eigentümlicher Apparat. Franz Kafkas „In der Strafkolonie“, Text+Kritik. Sonderband.*
- Neumann Gerhard (1980), *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas „Gleitendes Paradox“,* in H. Politzer (hrsg.), *Franz Kafka. Wege der Forschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Nietzsche Friedrich (1954), *Nur Narr! Nur Dichter!*, in ders., *Werke in drei Bänden*, Hanser, München.
- Odyseusz albo Mit Oświecenia*, Adorno Theodor W. und Horkheimer, Max (1994), in ders. *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa.
- Ovidius Publius Naso (1911-1916), *Metamorphosen*, Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, Berlin.
- Paul Celan. Eine Biographie, Felstiner*, John und Fliessbach, Holger (2000), C. H. Beck, München.
- Sandauer Artur (1953), *Wprowadzenie*, in Theokritos, *Sielanki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Schulze Ingo (2009), *Aus der Irrfahrt ist ein Ausflug geworden*, in H. Spiegel (hrsg.), *Kafkas Sätze*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Strowick Elisabeth (2004), „Lauter Niemand“: *Zur List des Namens bei Homer und Kafka*, *Modern Language Notes*, 119.
- Theokritos (1883), *Idyllen*, in ders. *Bion und Moschos*, Verlag von A. Werther, Stuttgart.
- Vischer Ute Heidemann (2003), *Art. Mythos*, in H. Fricke und andere (hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, de Gruyter, Berlin, New York.
- Vogl Joseph (2006), *Kafkas Komik*, in K. R. Scherpe und E. Wagner (hrsg.), *Kontinent Kafka*, Vorwerk 8, Berlin.
- Voigts Manfred (2008), *Geburt und Teufelsdienst: Franz Kafka als Schriftsteller und als Jude*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Wagner Frank Dietrich (2006), *Antike Mythen bei Brecht und Kafka*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Werner Wolf (2001), *Art. Paratext*, in A. Nünning (hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Metzler, Stuttgart.
- Winnen Angelika (2006), *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR — Produktive Lektüren von Anna Seghers, Klaus Schlesinger, Gert Neumann und Wolfgang Hilbig*, Königshausen & Neumann, Würzburg.

IRENA CHAWRILSKA
Uniwersytet Gdański*

Doświadczenie znaku. Ku poetyce dzieła hybrydycznego

The experience of a sign. Towards the poetics of the hybrid work of art

Abstract

This article proposes to focus on the hybrid work of art from the perspective of aesthetic experience. The category of aesthetic experience is helpful in creating the poetics which focuses on the role of the recipient. From the perspective of this article, it is important to analyze how the recipient constructs the meaning of the hybrid work of art (if this is possible), and to look at the process of its interpretation. Although the reception of each hybrid work of art should be considered as unique (as has been postulated by Rüdiger Bubner), the category of aesthetic experience turns out to be helpful and can be regarded as a kind of poetics of the hybrid work of art. The article distinguishes four stages of the aesthetic experience: sensory perception of the hybrid work of art, an emotional response, an attempt at interpretation, and the final completion.

*Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Wita Stwosza 55
80-952 Gdańsk 5
e-mail: i.chawrińska@gmail.com

Dzieło sztuki? To złudzenie. To rzecz, co do której mieszczuch pragnie, aby jeszcze istniała. To przeciwne prawdzie i przeciwne powadze. Prawdziwą i poważną jest jedynie owa bardzo krótko, skrajnie skoncentrowana chwila muzyczna... (Mann 1960: 238)

Kiedy Willard Bohn pisze o percepcji poezji wizualnej w swojej pracy *Kryzys znaku* (Bohn 2006: 24), ostatecznie nie udziela odbiorcy poezji wizualnej żadnych rad, jak czytać i oglądać bądź oglądać i czytać, a pewnie też i coraz częściej słuchać dzieł, które przekraczają granice literatury i rozmaitych sztuk wizualnych. Bohn pozostawia odbiorcę tego typu dzieł w świecie jego własnych konstrukcji sensu:

W ostatecznym rozrachunku, każde dzieło jest szalupą dryfującą po morzu polisemicznej perwersji, które co rusz grozi jej zatopieniem. Wszyscy jesteśmy Robinsonami, rozbitkami na wyspach tekstu, podejmującymi desperackie próby narzucenia obcemu krajobrazowi choćby namiastki sensu. Podobnie jak akt stworzenia, akt interpretacji to w najlepszym wypadku gest wysoce ryzykowny (Bohn 2006: 25).

Czy w takim razie zadaniem odbiorcy jest podążanie za własnym doświadczeniem dzieła? Zapewne do tego nawoływałby niemiecki filozof Rüdiger Bubner, który szczególnie podkreśla rolę jednostkowego odbioru dzieła. Według niemieckiego profesora, dzieło stanowi *singulare tantum* i warto spróbować pojąć je w tej pojedynczości i unikatowości. Owa wyjątkowość może wyrażać się w doborze barw, specyficznych pociągnięciach pędzlem, niespotykanym ułożeniu słów czy prowadzeniu narracji w taki a nie inny sposób. Przywoływany już przeze mnie Bohn również podkreśla istotną rolę doświadczenia w odbiorze poezji wizualnej, kiedy pisze: „Przedsięwzięcie literackie jest utrudnione i zarazem wspomagane przez różnorodność doświadczeń, które odciskają swoje piętno na funkcjach pełnionych odpowiednio przez czytelników i pisarzy” (Bohn 2006: 25). Bohn zwraca uwagę na dwutorowość doświadczenia. Z jednej strony to twórca w specyficzny sposób zamyka w dziele swoje doświadczenie świata, a następnie odbiorca to doświadczenie świata artysty konfrontuje ze swoimi przeżyciami.

Podstawę doświadczenia estetycznego jakiegokolwiek dzieła sztuki stanowi zmysłowe zetknięcie z nim, o czym pisze również Bubner (Bubner 2005: 68). Czy znaczy to, że dzieła należy doświadczyć i to w zmysłowy sposób, żeby cokolwiek o nim powiedzieć? Czy doświadczenie to może przebiegać niezależnie od wiedzy o sztuce czy literaturze i wskazówek interpretacyjnych? Bubner z pewnością odpowiedziałby na to pytanie twierdząco. Dzieła nie mają, jego zdaniem, obiektywnych właściwości artystycznych czy jakości¹. Jak

¹ Przedmiot estetyczny konstryuuje się w wyniku przeżycia estetycznego i niekoniecznie musi być dzie-

zauważa: „Dzieło istnieje tylko wraz z historią jego pojmowania i interpretacji” (Bubner: 70). Tożsamość dzieła powstaje za sprawą nowych doświadczeń estetycznych kolejnych odbiorców. Ale czy do tego nie jest konieczny artefakt usytuowany w muzeum albo opasła książka o wielowątkowej fabule? Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na dwa pytania: Czy doświadczenie estetyczne może zostać uznane za język opisu dzieła sztuki? W jaki sposób można mówić o doświadczeniu dzieła hybrydycznego, które często nie jest już dziełem *sensu stricto*?

1. Widzialna poezja czy czytelny obraz

Warto zastanowić się na początku, czy zasadne jest postrzeganie współczesnej sztuki w kategoriach dzieła albo nie-dzieła, czy należy raczej mówić o praktykach i działaniach artystycznych. Zapewne w świetle estetyki zdarzenia pojęcie dzieła artystycznego uległo dewaluacji. To neoawangarda radykalizowała tendencje w sztuce zmierzające w kierunku unicestwienia dzieła jako przedmiotu w takim stopniu, że zastąpiła dzieła „zdarzeniami artystycznymi”. W estetyce to dzieło sztuki stanowi podstawowy nośnik wartości estetycznych i artystycznych. Jeżeli znika dzieło, które można podziwiać w galeriach, a w zamian otrzymujemy książkę artystyczną wydaną w kilkunastu egzemplarzach, czy można jeszcze mówić o doświadczeniu estetycznym? Czy kategoria doświadczenia estetycznego — jedno z podstawowych pojęć klasycznej estetyki — straciła swoją ważność?

Pośród różnych przedsięwzięć artystycznych znaleźć można wiele rozmaitych hybryd, mieszczących się na granicy literatury i sztuk wizualnych. Poezja konkretna, książka artystyczna, liberatura, poezja cybernetyczna, poezja cyfrowa, poezja wizualna, poezja spacjałna — można wymienić inne jeszcze przykłady praktyk artystycznych, a wielu z nich z pewnością nie udałoby się przyporządkować do żadnego uniwersum dzieł. Za przykład niech posłuży antologia uliczna Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego, który na fasadach domów w niemieckim mieście Hünfeld umieszcza poezję. Czy w tym przypadku mamy do czynienia z poezją konkretną, książką artystyczną, literaturą umieszczoną w przestrzeni miejskiej?

W dziełach hybrydycznych semioza znaku werbalnego i wizualnego wydaje się równie istotna. Mimo że tego rodzaju praktyki artystyczne przypominają raczej spektakle czy *performance*, uważam (wbrew opiniom niektórych badaczy), że kategoria dzieła hybrydycznego jest adekwatnym pojęciem służącym do ich opisu. W połączeniu dwóch

lem sztuki. Przedmiot artystyczny istnieje realnie. Z uwagi na różnice między przedmiotem artystycznym a estetycznym począwszy od lat sześćdziesiątych XX wieku wielu estetyków uważa, że wartości artystyczne nie sprowadzają się do wartości estetycznych. Poza tym w przypadku niektórych dzieł sztuki równie ważne mogą być wartości pozaestetyczne (filozoficzne, poznawcze, moralne).

Wartością artystyczną określa się wartość przysługującą tylko sztuce, która dzięki niej funkcjonuje jako odrębne zjawisko. Jest to warunek konieczny i wystarczający, by twór artystyczny uznać za dzieło sztuki. Przyznanie jakiemuś utworowi wartości artystycznej znaczy, że realizuje on wartości uznane za konstytutywne dla danej formy sztuki. O wartości artystycznej można orzekać bez doznawania przeżycia estetycznego.

Wartość estetyczna ujmowana jest jako własność rozmaitych przedmiotów i zjawisk — dzieł sztuki i naturalnych stanów rzeczy. Polega na wywoływaniu w odbiorcy doświadczenia estetycznego. Wartość estetyczna jest zatem ściśle związana z przeżyciem estetycznym. Oceniane są w tym punkcie postrzegane i wyobrażone wyglądy przedmiotu. Zob. B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2009, s. 63.

różnorodnych nośników sensu istotną rolę odgrywa przestrzeń fizyczna dzieła, ponieważ sama materia pełni również funkcję semantyczną. W różnych przypadkach relacje między semantyką a obrazowością czy materialnością dzieła układają się inaczej, ale charakterystyczne jest to, że odbiorca podczas percepcji hybrydy wyraźnie odczuwa, że jest na granicy tego, co „widzialne” i co „czytelne”. W odbiorze tego typu zjawisk artystycznych mamy do czynienia z nieustannym pulsowaniem znaczenia i jego braku, w zamian za co otrzymujemy doświadczenie obrazu. W pewnym sensie odbiorca doświadcza znaku w sposób pierwotny, koncentrując się nie tylko na jego walorach semantycznych, lecz także, albo i przede wszystkim, obrazowych.

Nie znaczy to, że relacje przestrzenne i wizualność nie odgrywają istotnej roli w „tradycyjnej” literaturze. Lekturę „zwykłego” wiersza również poprzedzamy często wzrokowym rozpoznaniem. Różnica polega na tym, że w dziele hybrydycznym wymiar ikoniczny staje się znaczący, a sam odbiorca ma większą świadomość jego istotnej roli (Bohn 2006: 5). W odniesieniu do dzieła hybrydycznego trudno jest użyć pojęcia „lektura”, ponieważ jest ono zaprojektowane jednocześnie jako dzieło literackie i dzieło sztuki.

Percepcja różnorodnych hybryd wytrąca odbiorcę zarówno z jego przyzwyczajenia pozwyczajnych, jak i przyzwyczajenia z obcowaniem z sztuką. Dzieła te trudno przyporządkować do określonego uniwersum, bardzo często mają charakter jednostkowy (kategoria dzieła hybrydycznego nie rości sobie prawa do bycia jednostką genologiczną). Z perspektywy estetyki trudno jest mówić o dziełach hybrydycznych, ponieważ, jak wspominałam, samo dzieło często ulega destrukcji na rzecz „zdarzeń estetycznych”. Jeśli będziemy rozpatrywać książkę artystów jako narzędzie komunikacji artystycznej, dzięki któremu sztuka miała uwolnić się od fetyszyzmu towarowego, to trudno tu mówić o dziele sztuki *sensu stricto* (szczególnie jeśli wydano kilkaset egzemplarzy danej książki). Zwracam w tym miejscu uwagę na książkę artystyczną. Nierzadko postrzega się ją jedynie jako piękny przedmiot, który można obejrzeć w muzeum, nie uwzględniając jej aspektów literackich, często odgrywających istotną rolę w odbiorze.

Warto postawić pytanie, czy nie udałoby się wskazać adekwatnego języka opisu dzieła hybrydycznego wśród rozmaitych poetyk i kategorii teoretycznoliterackich. W odniesieniu do poezji wizualnej, sięgającej starożytności, badacze literatury przez wiele stuleci odnajdywali odpowiednie kategorie, za pomocą których analizowali i interpretowali tego rodzaju utwory literackie. Dlaczego w takim razie w odniesieniu do dzieła hybrydycznego nie można zastosować podobnego języka opisu? Na początku należałoby postawić pytanie, czym jest dzieło hybrydyczne. Fakt wykorzystania w jakimś utworze literackim elementów wizualnych bądź odwrotnie — w przypadku sztuk wizualnych — elementów językowych, nie musi oznaczać, że mamy do czynienia z hybrydą.

Przykładów pierwszych eksperymentów z dwoma nośnikami sensu w współczesnej kulturze dostarcza twórczość Stéphane’a Mallarmégo, Filippa Marinettiego oraz Guillaume’a Apollinaire’a (Hill 2009: 10-19). W tym kontekście należałoby wymienić także konceptualizm, dzięki któremu tekst na dobre zagościł w muzeach oraz kubistyczne eksperymenty z elementami językowymi. Jak już zauważyłam wcześniej, samo wystąpienie tekstu w dziele wizualnym nie czyni z niego jednak od razu dzieła hybrydycznego. Tekst może zostać zaanektowany przez sztukę w rozmaitych celach: może zastępować przedmioty, burzyć tradycyjną koncepcję *mimesis*, stanowić dokumentację w przypadku

performance'u itd., a niekoniecznie wchodzić w skomplikowaną relację z wizualnością, tworząc „obiekt”, który nazywam dziełem hybrydycznym (Beech 2009: 26-35). Podobnie kwestia ta wygląda z perspektywy literatury: zaanektowanie obrazu do utworu literackiego nie musi oznaczać, że w dziele tym doszło do zespolenia dwóch porządków ontologicznych.

W dziele hybrydycznym współdziałają ze sobą semantyki języka i struktury tworzywa. Istotną rolę odgrywają nie tylko wizualne elementy wpisane w dzieło, ale cała jego materialność, która wchodzi w rozmaite relacje z aspektami językowymi w poszczególnych realizacjach artystycznych. Dlatego pojawia się kłopot ze znalezieniem adekwatnego języka opisu tego typu dzieł i uporządkowaniem ich według jakiegoś klucza. Kategorie, którymi posługują się teoria sztuki i teoria literatury wydają się niewystarczające do opisu tej swoistej gry między językowością a wizualnością, która może być niepokojąca i zarazem fascynująca dla odbiorcy. Kilkakrotnie podkreślałam już istotną rolę materii w dziele hybrydycznym (dodajmy, że nie była ona aż tak ważna w dawnej poezji wizualnej²). Jeśli dzieła hybrydyczne stanowią swego rodzaju spektakl, w którym litera, strona, obraz, tekstobraz, wolumin odgrywają fundamentalną rolę, o istotnej roli materii, która równie staje się znaczącą, nie trzeba dłużej przekonywać.

Zastanówmy się, czy odpowiednio przeformułowana kategoria doświadczenia estetycznego nie mogłaby stać się swego rodzaju językiem opisu dzieła hybrydycznego, tym bardziej, że w ostatnich latach obserwujemy ponowny rozkwit badań nad doświadczeniem w humanistyce. Takie zadanie stawiam przed niniejszym tekstem — stanowi on próbę stworzenia języka opisu dzieła hybrydycznego. Językiem tym ma być język doświadczenia estetycznego.

2. Kategoria doświadczenia a dyscypliny humanistyczne

Od końca lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku kategoria doświadczenia cieszy się znowu dużym zainteresowaniem humanistyki. Skrajne opinie budzi jednak zarówno kwestia jej istotności, jak i zasadność podejmowania namysłu nad doświadczeniem w akademickich rozważaniach. Trudno również o jasne konkluzje wśród badaczy tej tematyki. Żadnych deklaracji co do sposobu rozumienia kategorii doświadczenia nie złożył ani Martin Jay — autor książki *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, ani, na polskim gruncie, Dorota Wolska, autorka książki *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*. Najwięksi myśliciele, jak Hans Georg Gadamer, przestrzegali przed naukowym rozważaniem tej sprawy z racji jej wyjątkowego oporu przed naukowym wyjaśnianiem. Jednak nawet badacze najbardziej sceptycznie nastawieni do problematyki doświadczenia — którzy podają w wątpliwość wartość poznawczą tego zagadnienia dla wszelkiego rodzaju działalności naukowej — przyznają jednocześnie, że niezwykle trudno w humanistyce nie

² Za dawną poezję wizualną uznaję tu teksty powstałe przed osiągnięciami I Wielkiej Awangardy (i jej osiągnięciami w zakresie poezji wizualnej), wliczając w to jednocześnie starożytne greckie technopaigneia oraz łacińskie carmina figurata. W dziełach tych również dochodzi do uwydatnienia plastyczności, żeby sprokować odbiorcę do skoncentrowania się na kompozycji tekstu i nieprzechodzenia od razu do lektury mającej na celu ukonstytuowanie znaczenia tekstu. Wiersze wizualne podkreślają element znaczący, by zaakcentować materialność i zmysłowość tekstu. Nadal jednak mamy tu do czynienia z tekstem.

odwoływać się do tej sfery ludzkiego uniwersum. Za przykład może posłużyć w tym kontekście stanowisko Joan Wallach Scott, która sprzeciwiała się koncentrowaniu na kategorii doświadczenia w badaniach naukowych (Scott 1991: 773-797).

Mimo trudności w uchwyceniu i stematyzowaniu problematyki doświadczenia stanowi ona istotny aspekt współczesnej refleksji humanistycznej, jako kategoria egzystencjalna, poznawcza i polityczna. Sytuuje się ona zarówno w obszarze filozofii, jak i w granicach konkretnych dyscyplin humanistycznych: historii, kulturoznawstwa czy literaturoznawstwa. Dorota Wolska podkreśla, że kategoria doświadczenia może występować w nauce zarówno jako swoisty przedmiot badania, jak i kategoria, która służy tematyzowaniu pola przedmiotowego dyscyplin humanistycznych (Wolska 2012: 267). Wielu badaczy życzyłoby sobie, żeby kategoria doświadczenia zyskała jasny status na gruncie humanistyki i umożliwiła wyzwolenie się z nadmiernego scjentyzmu, który nie pozwala dotrzeć do wielu aspektów ludzkiego uniwersum. Również Martin Jay podkreśla kryzys doświadczenia i dostrzega współczesną tęsknotę za jego całościowym rozumieniem. Swoją książkę kończy pytaniem o możliwość ponownej integracji doświadczenia. Warto przypomnieć, że Jay wyróżnił w swym dziele różne kategorie doświadczenia: epistemologiczne, religijne, estetyczne, polityczne i historyczne. Zaletą modalizacji doświadczenia jest z pewnością oddzielenie i rozwinięcie wewnętrznej logiki każdej z odmian na własnych zasadach.

Dyskurs dotyczący doświadczenia estetycznego oraz dzieł, które je wywołują, nieustannie podlega zmianom. Na wiele pytań ciągle nie znajdujemy satysfakcjonujących odpowiedzi. Czy doświadczenie estetyczne stanowi bezinteresowną kontemplację przedmiotów artystycznych bądź estetycznych? Czy problematyka ta wiąże się z celami moralnymi i poznawczymi? Czy doświadczenie estetyczne należy łączyć z innymi aspektami ludzkiego uniwersum, żeby utworzyć całościowe ludzkie doświadczenie? Czy za pośrednictwem doświadczenia estetycznego powinniśmy odwoływać się do rzeczywistości w nadziei na jej estetyczną przemianę, czy raczej powinniśmy unikać tego rodzaju działań, próbując schronić się w enklawie sztuki dla sztuki, poddając się jedynie wrażeniom estetycznym? Czy sensowne jest wyróżnianie aspektu zmysłowego i cielesnego w odniesieniu do doświadczenia estetycznego, czy raczej warto koncentrować się na duchowych i uwznioślających walorach dzieł sztuki?

Przywołanie powyższych pytań, które wiążą się z tematyką doświadczenia estetycznego ukazuje, z jak złożonym problemem mamy do czynienia. Według francuskiego profesora filozofii Dominique'a Chateau, który zajmuje się estetyką i studiami nad kinematografią, doświadczenie estetyczne stanowi grę między subiektywnością a obiektywnością. Każdy odbiorca ma swój „sekretny ogród”, czyli zbiór upodobań odnoszących się do sfery estetycznej (niekoniecznie związany z moralnością), który wzbudza w nim rozmaite emocje. Doświadczenie estetyczne nie jest jednak zupełnie oddzielone od sfery poznawczej; odbiorca ma do dyspozycji również narzędzia intelektualne, które ograniczają intymność doświadczenia estetycznego i, według Chateau, plasują się wśród jego obiektywnych wyznaczników. Badacz zalicza do nich: obiekt, który wywołuje reakcję estetyczną, reakcję innych, którzy percypują ten sam obiekt, kontekst kulturowy i społeczny, predyspozycje determinujące podmiot i wydawanie przez niego sądu estetycznego (Chateau 2010:9). Chateau podkreśla aspekt intuicyjny doświadczenia estetycznego, którego

znakiem rozpoznawczym jest nagłość reakcji estetycznej na percypowany przedmiot, ale nie odżegnuje się od „ekspertyzy” — elementu teoretycznego, zaplecza intelektualnego, które również jest istotne, żeby doświadczenie estetyczne mogło się dopełnić. Na gruncie swojej teorii badacz łączy zarówno subiektywne aspekty doświadczenia estetycznego, jak i jego obiektywne wyznaczniki.

Wielu badaczy usiłuje zaakcentować zarówno cielesny i emocjonalny aspekt doświadczenia estetycznego, jak i ten „uwznioślający” i duchowy. Dla niektórych staje się ono nawet swego rodzaju wzorem doświadczenia w ogóle, szczególnie w dobie estetyzacji codzienności. Celem niniejszego artykułu nie jest jednak próba zdefiniowania kategorii doświadczenia estetycznego, a analiza problematyki doświadczenia estetycznego w odniesieniu do dzieł znajdujących się na pograniczu literatury i sztuk wizualnych. Spróbujmy zatem prześledzić, na czym polegałyby kolejne etapy doświadczenia estetycznego dzieła hybrydycznego.

3. Zmysłowy ogląd

Dzieło hybrydyczne stanowi organiczną całość, w której nie ma podziału na formę i treść, ponieważ język nie jest tu jedynie kodem komunikacyjnym; staje się materiałem, który również jest znaczący. Warto podkreślić, że w sztuce współczesnej możemy wskazać różnego rodzaju hybrydy. Artyści od dawna czerpią z wielu dziedzin sztuki i tworzą dzieła intermedialne czy multimedialne, o czym pisał już Dick Higgins w słynnym esej *Intermedia*. W niniejszym tekście interesują mnie dzieła sytuujące się na granicy literatury i sztuk wizualnych.

Z pewnością pierwszym etapem doświadczenia dzieła hybrydycznego jest zetknięcie z jego zmysłowością. Mam tu na myśli przede wszystkim sferę wizualną hybrydy, która jako pierwsza jest percypowana przez odbiorcę, zachęcając do dalszego kontaktu. Przy zetknięciu z poezją konkretną, liberaturą, książką artystyczną czy poezją cybernetyczną na pierwszy plan wysuwają się: przestrzenna organizacja słów, architektonika tomu, dynamiczny ruch rozmaitych obiektów na ekranie komputera. Zasadniczo percepcja dzieła hybrydycznego zaczyna się od doświadczenia jego materialności i przestrzennej organizacji. Uczynienie ze sfery wizualnej pierwszego planu dzieła hybrydycznego jest celowym zabiegiem artystów, którzy wyciskają materię języka, jak powiedziała Öyvind Fahlström (Fahlström 2006: 96), żeby przekształcać materiał, a nie być przez niego kształtowanym. Wydaje się, że twórcy poezji konkretnej czy liberatury przekazują odbiorcy swoje doświadczenie przestrzeni i języka, wybierając zarazem taką organizację przestrzenną, która zatrzymuje uwagę na sobie, zaciekawia odbiorcę. Pierwszym zadaniem osoby, która styka się z dziełem hybrydycznym jest nie ulec materiałowi — nie pozwolić na kształtowanie siebie przez niego, nie szukać natychmiast znaczeń, nie dążyć do konstruowania sensu, a doświadczyć jego plastyczności.

Wypada jednak zadać pytanie, czy konieczna jest świadomość odbiorcy, że ma do czynienia z dziełem hybrydycznym należącym do obszaru sztuki, stanowiącym efekt zamysłu twórczego artysty. Jeżeli umieścimy dzieło hybrydyczne w przestrzeni miejskiej, wówczas odbiorca nie musi wiedzieć, że jest to twór artystyczny. Za przykład może posłużyć *Otwarta książka* — przedsięwzięcie wspomnianego już Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego, który na ścianach i fasadach domów w niemieckim mieście Hünfeld

umieszcza realizacje poezji konkretnej. Można mieć wątpliwości, czy należy mówić w tym przypadku o poezji konkretnej czy też książce artystycznej zrealizowanej w przestrzeni miejskiej. Przeciętny przechodzień, który wcześniej nie słyszał o tym projekcie może mieć kłopot z uznaniem dzieł znajdujących się na ścianach domów za sztukę. Czy mimo braku świadomości, że styka się ze sztuką, przeciętny odbiorca może „doświadczyć” wierszy Augusto de Camposa, Franza Mona, Vaclava Havla, Kazimierza Malewicza czy Zbigniewa Gostomskiego w sposób estetyczny?

Problem rozpoznania dzieła sztuki w poezji umieszczonej na ścianach domów w Hünfeld nie jest przypadkiem odosobnionym. Zwłaszcza kiedy uznamy, że przedmiotem doświadczenia estetycznego mogą być rozmaite obiekty, niekoniecznie należące do sztuki (wystarczy bowiem odpowiednie nastawienie podmiotu, by każdy element świata rzeczywistego mógł stać się przedmiotem reakcji estetycznej). Reakcja estetyczna odbiorcy na dzieło hybrydyczne, jak zostało już wspomniane, jest specyficzna z uwagi na wyekspozowaną plastyczność i charakterystycznie ułożone relacje między aspektami językowymi i wizualnymi. Nie znaczy to, że w taki sam sposób nie możemy percypować na przykład hasła reklamowego, które widnieje na billboardzie; różnica polega jednak na tym, że nasze nastawienie nie jest takie samo, jak w momencie obcowania z dziełem hybrydycznym.

Dla percepcji dzieła hybrydycznego kluczowe wydaje się rozpoznanie przez odbiorcę, że ma przed sobą „twór” należący do uniwersum sztuki, twór artystyczny, z którym „obchodzić” należy się inaczej niż z innymi obiektami w świecie. Świadomość, że percypujemy dzieło, które stanowi połączenie semiozy tekstowej i obrazu może okazać się jedną z istotniejszych informacji, wpływającą na jakość postrzegania (dodajmy, że rozpoznanie na przykład poezji cybernetycznej czy książki artystycznej może być zadaniem niezwykle trudnym dla niewprawionego odbiorcy).

Pojawia się w tym miejscu dobrze znane pytanie — w jaki sposób odróżnić dzieło od nie-dzieła. Czy klasyfikacji obiektu do świata sztuki dokonujemy za sprawą instytucji, czy może wskazówkę stanowi fakt, że dany tekst wywołuje w nas emocje itd. Nie są to nowe problemy; rozmaici badacze podawali już wiele odpowiedzi i prób rozwiązania tej kwestii. Kiedy już zdamy sobie sprawę (nie rozstrzygam, czy zachęciło nas samo dzieło czy ktoś nam wskazał, że mamy do czynienia ze sztuką), że to, z czym obcujemy jest dziełem hybrydycznym, otwiera się przed nami dostęp do innego świata, jednego z wielu światów możliwych, jak chciał Nelson Goodman; nawet jeśli mamy do czynienia z dziełem, które nie ma fabuły, ani nie przekazuje nam żadnego jasno sformułowanego sensu, który moglibyśmy poddać interpretacji.

Wracając na moment do kwestii percepcji tekstów użytkowych warto dodać, że w kategoriach estetycznych zwykle nie postrzegamy wspomnianego wcześniej billboardu z najnowszą reklamą kosmetyków czy nawet eleganckich ubrań z najbardziej frapującym sloganem reklamowym. Wywołują one swego rodzaju wrażenie estetyczne, ale raczej z gatunku doświadczeń gotowych (stanowiących jeden z elementów estetyzacji życia we współczesnym świecie), które nie pobudza, nie niepokoi, nie zmienia niczego w odbiorcy, nie zachęca do głębszego przeżycia. Świadomość, że mamy kontakt z dziełem sztuki pobudza odbiorcę do odmiennej percepcji i otwiera go na odbiór danego przedsięwzięcia artystycznego nie tylko w sposób poznawczy czy językowy, lecz także estetyczny.

4. Emocjonalna odpowiedź

Problematyka emocji pojawia się w wielu estetykach, które opisują, na czym polega doświadczenie estetyczne. Często emocje ukazywane są jako wstępna faza doświadczenia estetycznego, w której dzieło oddziałuje na odbiorcę za pośrednictwem zmysłów. Wówczas odbiorca reaguje emocjonalnie i skłania się do dalszej refleksji nad dziełem. Refleksja ta zazwyczaj łączy się z próbą odnalezienia bądź ukonstytuowania sensu. W ten sposób opisują przebieg doświadczenia estetycznego na przykład badacze z kręgu estetyki fenomenologicznej. Nie stanowi ona przedmiotu namysłu w niniejszym artykule; w tym miejscu chcę jedynie zwrócić uwagę na kwestię emocji jako fazy wstępnej przeżycia estetycznego.

Czy emocjonalne przeżywanie spotkania z dziełem sztuki wiąże się z jakimś efektem poznawczym, czy stanowi zaledwie zachętę do głębszej refleksji nad nim? Co dzieje się, jeśli odbiorca pozostaje na poziomie emocjonalnym w swoim kontakcie z dziełami sztuki? Według Noëla Carrolla, autora książki *Filozofia horroru*, wyróżnikiem danej emocji jest jej przedmiot formalny. Tego rodzaju przedmiotem w odniesieniu do horroru byłby potwór, w przypadku romansu — zakochana para etc. Ponadto Carroll uznaje, że „wiązek między kategorią oceniającą a emocją ma charakter konstytutywny i niezmienny” (Carroll 2004: 56). Znaczy to tyle, że najpierw trzeba rozpoznać w jakiejś istocie potwora, żeby się go wystraszyć; trzeba rozpoznać w komedii obiekt, który wywołuje śmiech, żeby się śmiać. W ujęciu Carrolla oceny koncentrują się na obiektach. Co za tym idzie, źródło emocji ulokowane jest na przykład w jakiejś postaci, będącej elementem dzieła. Wedle Carrolla, emocja jest efektem poznania; badacz nie zostawia miejsca na emocje nieświadome. Można mieć pewne wątpliwości, czy rzeczywiście zagadnienie to jest aż tak niezłożone.

Przed wszystkim należy rozróżnić kognitywistyczne i psychoanalityczne podejście do kategorii emocji (Wróbel 2003). W sensie kognitywistycznym emocja może być nie tylko źródłem poznania, ale jest też niezbędna w procesie poznania, ponieważ wypełnia lukę, która powstaje zawsze w wyniku poznania w klasycznej relacji podmiotowo-przedmiotowej (Leder 2003: 150). Nico H. Frijda wyjaśnia emocjonalność jako odpowiedź na struktury danych sytuacji (Frijda 1986). Jego zdaniem, człowiek postrzega w jakiś sposób strukturę znaczeniową sytuacji i odpowiada na nią przez emocje. Zna sens sytuacji, ponieważ jest w nią zaangażowany. Frijda określa tego rodzaju prawidłowość jako prawo zaangażowania, które mówi, że „emocje powstają w odpowiedzi na zdarzenie, które jest ważne dla celów, motywów czy zaangażowań danej osoby. Uczucie pozostaje tutaj odpowiedzią na coś, czemu wcześniej nadaliśmy znaczenie ze względu na pewien wektor, który nami kieruje” (Leder 2003: 151). Stan emocjonalny determinuje jednak sposób, w który tworzy się ów wektor. A to znaczyłoby, że emocje nie tylko są odpowiedzią na proces poznawczy, ale determinują sam charakter poznania. Tym sposobem zbliżamy się do psychoanalitycznego podejścia do kategorii emocji, które zakłada pierwszeństwo emocji względem procesu poznawczego oraz całkowitą ich nieświadomość. Można w tym kontekście stworzyć schemat myślowy: emocja wymaga wstępnego rozeznania, czym jest rzeczywistość, a jednocześnie już za sprawą emocji możemy nadać modus temu, co rzeczywiste. Emocja wymaga procesów poznawczych, a z drugiej strony doświadczenie emocji pozwala pozornie fikcyjnemu zjawisku nadać modus rzeczywistości. Prawo

bezpośrednio postrzeganej rzeczywistości mówi, że emocje są wywoływane przez zdarzenia uważane za rzeczywiste; trzeba jednak wziąć pod uwagę, że w wypadku reakcji emocjonalnej również dzieło literackie może być uznane za zdarzenie rzeczywiste, mimo że człowiek jest świadomy tego, iż czyta książkę. Wyjaśnienie tego, co rozumie się jako rzeczywistość możliwe jest przez wprowadzenie fenomenologicznej *epoche*. Rzeczywiste jest to, czemu nasza świadomość nadaje modus rzeczywistości.

Widzimy zatem, że doświadczenie emocjonalne w kontakcie z dziełem również wiąże się z procesami poznawczymi. Z pewnością ma też wpływ na interpretację dzieła. Czy możliwe jest jednak emocjonalne doświadczenie wiersza konkretnego? Często badacze podkreślają intelektualny wymiar poezji konkretnej, w przypadku której wypowiedzi zostają sprowadzone do podstawowych mechanizmów i konstrukcji słownych. Czy poezja konkretna jest zdecydowanie sztuką rozumową i logiczną, pozbawioną wymiaru psychologicznego czy duchowego, a ukazującą odbiorcy sposób, w jaki umysł ludzki funkcjonuje w języku?

Zapoznanie się na przykład z manifestem poezji spacjalnej Pierre'a Garniera przekonuje o tym, że poezja konkretna nie została całkowicie pozbawiona emocjonalnych aspektów. Garnier pisze:

Poezje te zamierzają być obiektywne, czyli nie chcą już przekazywać treści moralnych czy filozoficznych, nie chcą wyrażać społecznego „ja” na próżno pytającego „kim jestem?”, ale pragną wyzwalać energię, przysłać informację estetyczną, obiektywizować język, przy zastrzeżeniu, że język jest światem autonomicznym (zawierającym w sobie inne światy i zarazem je współtworzącym, skąd jego autentyczność) i że wszyscy ci poeci zmierzają do idealnego punktu, w którym słowo samo się tworzy, wyzwalając w ten sposób uniwersalną rzeczywistość (Garnier 2006: 314).

Garnier podkreśla, że zadaniem poezji spacjalnej nie jest przekazywanie wzniosłych treści o charakterze duchowym, zaznacza jednak, że poezja ta przysła informację estetyczną, a zatem oddziałuje na zmysły odbiorcy, odwołuje się do sfery *aisthesis* (zapewne przede wszystkim za sprawą uwydatnienia swojej wizualności i przestrzenności, o czym była mowa wcześniej). Można nawet uznać, że poezja konkretna czy spacjalna w pierwszym zetknięciu z nią przede wszystkim oddziałuje na sferę emocjonalną odbiorcy, ponieważ twórcy za materiał do formowania tego rodzaju dzieł wybrali język i to język, który „odciska się bezpośrednio w świecie, w którym żyjemy” (Garnier 2006: 314), jak pisał Garnier. Przez pojęcie „języka” Garnier rozumie tutaj język ze wszystkimi swoimi funkcjami, które realizuje, oraz hałas, gest i ciszę, czyli te elementy, które pochodzą ze świata rzeczywistego. Garnier postuluje rezygnację z idei dzieła, a w zamian proponuje ideę przekazywania energii, która wymaga ogromnego zaangażowania twórcy i odbiorcy; oprócz oddziaływania na sferę emocjonalną poezja tego typu może również okazać się źródłem znaczeń.

5. Interpretacyjne łamigłówki

W tej części artykułu chciałabym zająć się kwestią interpretacji dzieła hybrydycznego. Na początku warto postawić pytanie, na czym w ogóle polega interpretacja tego rodzaju

dzieł. Czy przyjmując *stricte* potoczne rozumienie pojęcia interpretacji, można uznać, że percepcja dzieła hybrydycznego wiąże się z docieraniem bądź konstruowaniem szeroko pojętego sensu bądź znaczenia?

W odniesieniu do dzieł hybrydycznych najbardziej adekwatna wydaje mi się teoria formatywności Luigi Pareysona. Przede wszystkim dlatego, że badacz uznaje dzieło sztuki za formę, pozbawioną podziału na aspekty formalne i treściowe. Zdaniem Pareysona, proces formowania dzieła sztuki obejmuje wszystkie jego elementy, łącznie z materią, która staje się znacząca. Zgodnie z opinią filozofa o znaczeniu można mówić również w przypadku nieprzedstawiających dzieł sztuki.

Estetyka formatywności odróżnia relację interpretacji poprzedzającą powstanie dzieła od relacji zachodzącej między odbiorcą a gotowym dziełem. Autor zawiera w dziele interpretację świata. Wedle Pareysona, dzieło dlatego właśnie może być tajemnicze, ponieważ stanowi najbardziej osobistą interpretację świata. Istotną kwestią w procesie interpretacji jest niezmiennie formalny aspekt dzieła sztuki; w dziele „nie ma” duchowości, która byłaby pozbawiona wyrazu cielesnego. Sztuka stanowi przekład duchowości artysty na język dzieła. Luigi Pareyson posługuje się pojęciem formy, żeby wyjaśnić sprzeczności pojawiające się w kontekście interpretacji: otwartość dzieła na interpretację a doskonałość, wdzialność dzieła w całości a problem dotarcia do głębi sensu, osobistość a uniwersalność, skończoność a niewyczerpywalność (Kasia 2009: 117). Według filozofa, warunkiem udanej interpretacji jest kongenialność, która polega na tym, że odbiorca sam z siebie czyni narzędzie zsynchronizowane z przedmiotem estetycznym, nie zatracając przy tym własnej podmiotowości. Wówczas możliwe jest nawiązanie dialogu (w sensie hermeneutycznym) z dziełem i, przy wysiłku interpretacyjnym, odnalezienie porozumienia. W jego ujęciu dzieło sztuki w całości jest formą. Aspekty treściowe nie są jednak wyeliminowane, tylko ściśle powiązane z formą. Wszystkie te elementy występujące razem prowadzą do przeżycia estetycznego odbiorcy, które nie pozostaje bez wpływu na jego rozpoznania epistemologiczne.

Odbiorca nie poznaje dzieła hybrydycznego dzięki zaznajomieniu się z potocznie rozumianą treścią dzieła. Dziełom nie przysługuje bowiem prawdziwość w sensie logicznym. Tylko dzięki doświadczeniu tego tworu artystycznego, odnalezieniu w nim wartości estetycznej w oparciu o przeżycie estetyczne — co zakłada zaangażowanie — odbiorca może rzeczywiście dokonać rozpoznań, które okażą się dla niego istotne, staną się podstawą „uchwytywanego” sensu.

Według Luigi Pareysona, można wskazać jeszcze jeden etap obcowania z dziełem sztuki — kontemplację. Do kontemplacji mogą prowadzić tylko wytrwałe działania interpretacyjne: stawianie pytań, kwestionowanie, znajdowanie rozwiązań, docieranie jak najgłębiej. Sama kontemplacja jest widzeniem formy jako formy, zyskaniem nowego sposobu widzenia. To stan estetycznej przyjemności (*il piacere estetico*), którego źródło stanowi piękno („możliwość bycia kontemplowanym oraz umiejętność dawania radości przez formę jako formę, poddającą się spojrzeniu, które umie stać się jasnowidzące i kontemplujące” (Kasia 2009: 128)). Nie zalicza się ona ani do sfery praktycznej, ani teoretycznej, podobnie jak Kantowski sąd smaku, dla którego piękno pozbawione pojęcia

stanowi czystą formę i jest dostępne jedynie w akcie czystej kontemplacji pozaintelektualnej (Kasia 2009: 131). Pareyson przedstawia kontemplację jako ukojenie, zacierające różnice między kontemplowanym a kontemplującym:

Kontemplacja nie jest zatem wzburzona, lecz cała jest zamknięta we własnej łagodności, jest pozbawiona emocji i namiętności. Kontemplacja jest katharsis, bo w jej nieruchomości życie zatrzymuje się i następuje przerwa, cichnie tumult uczuć i afektów, choć jej kulminacją jest porwanie i ekstaza, a kontemplujący, zyskując spojrzenie jasnowidza, zapomina o sobie samym, cały zawiera się w przedmiocie, podmiot niemal wychodzi z siebie (Pareyson 2009: 225).

Wynika z tego, że oczekiwanie przyjemności estetycznej, które pobudza odbiorcę do interpretacji, może zostać osiągnięte przede wszystkim dzięki stanowi specyficznej błogości, pozadyskursywnego przeżycia, w którym odbiorca nie szuka już słów do opisu swojego doświadczenia. Taki stan kontemplacji Pareyson porównuje do plotyńskiej ekstazy, kiedy najwyższa wartość dana jest kontemplującemu w bezpośrednim oglądzie. W momencie osiągnięcia tego stanu, cała droga interpretacji, którą przebył odbiorca, oceny moralne, spekulatywne rozważania, stają się nieistotne (Kasia 2009: 133).

Sens poezji konkretnej leży w procesie, w stawaniu się. Konstytuowanie się nowych znaczeń jest tak intensywne, że w poezji tej desygnat słów staje się nieistotny. Wiersz konkretny rozbija znak, oddziela *signifiant* od *signifié*. Wykorzystuje fragmenty zdań, żeby unaocznic odbiorcy doniosłą rolę kontekstu. To właśnie kontekst ukazuje, jak zmienny i chwiejny jest znak. Sens słowa zależy od potencjalnych relacji słów z innymi znakami, ponieważ słowo jest momentem skrzyżowania się wielu kierunków semantycznych (Sławek 1989: 27), a każdy z nich może stworzyć własny kontekst. Słowo w poezji konkretnej destrukuje kontekst, żeby uwikłać się w następne konteksty; słowo denotujące jeden przedmiot nie może urzeczywistnić wszystkich zawartych w nim możliwości znaczeniowych.

Odbiorca podczas percepcji wiersza konkretnego odrzuca kolejne konteksty. W jaki zatem sposób konstruuje sens wiersza konkretnego? Otóż percepcja tego rodzaju twórczości polega na zapośredniczeniu i rozpoczynaniu nowych poziomów tekstu w taki sposób, że tekst stanowi „strategię rozpoznawania fałszu wszelkich obietnic znaczenia jednocześnie zachowując owe roszczenia, bowiem to w napięciach między różnymi poziomami owych fałszów powstaje prawda sztuki” (Sławek 1989: 29). Tekst konkretystyczny spełnia się w momentach eksplozji niekontrolowanych znaczeń, kiedy podczas percepcji dzieła odbiorca zawiesza wszystkie układy znaczeń poprzedzające moment odbioru. Jeśli sens wypowiedzi konkretnej jest niemożliwy do ustalenia, być może istnieją inne sposoby odbioru tego rodzaju dzieła sztuki. Rodzi się pytanie, czy możliwe jest pozadyskursywne doświadczenie poezji konkretnej.

Odbiorca poezji konkretnej nigdy nie dociera w procesie interpretacji do momentu, w którym konstytuuje się znaczenie, ponieważ porusza się w sferze samych *signifiants*. Jednakże potencja znaczeniowa tkwiąca w poszczególnych utworach może zostać zaktywizowana i zintensyfikowana w taki sposób, że na zasadzie eksplozji dojdzie do ujawnienia się na moment sensu. Z pewnością nie będzie to ukojenie i *katharsis* poprzedzone licznymi próbami interpretacji, ale chwilowe pozadyskursywne doświadczenie,

odsłonięcie się prawdy (*aletheia*), swego rodzaju współuczestnictwo w stwarzaniu nowego przedmiotu. W przypadku tradycyjnej literatury również wiele interpretacji (badacze w kolejnych procesach interpretacji wskazują nowe elementy znaczeniowe) okazuje się chybionych. Często istota tradycyjnego dzieła literackiego także ujawnia się w nagłym i pozadyskursywnym przeżyciu konkretnego odbiorcy i ma niewiele wspólnego z „profesjonalną” interpretacją.

Sprawa pozornie komplikuje się jeszcze bardziej w przypadku poezji cyfrowej czy poezji cybernetycznej. Emilia Branny-Jankowska wyróżniła cztery etapy percepcji dzieła cyfrowego przez odbiorcę (Branny 2009: 159). Pierwszym krokiem odbioru dzieła cyfrowego jest próba dotarcia do znaczenia przez interakcję, dzięki której odbiorca staje się operatorem: „[...] wchodzi tym samym w przestrzeń znakową, oferowaną przez cybertekst i przekłada swoje pragnienie na te znaki, przekształcając się w operatora. Siłą napędową procesu cybertekstowego staje się dążenie operatora do wywołania zmiany, która jest odkrywaniem i doznawaniem nowych znaków przynależących do poszukiwanego tekstu” (Branny 2009: 158). Drugim etapem jest przyjęcie roli użytkownika przez odbiorcę i wejście w interakcję z cybertekstem. Następnym krokiem w procesie odbioru dzieła cyfrowego stanowią odpowiedzi cybertekstu na polecenia użytkownika oraz ukazanie odbiorcy wygenerowanych przez niego elementów. Odbiorca zostaje w ten sposób zachęcony do odkrywania kolejnych fragmentów dzieła cyfrowego. Nie ma on jednak żadnej gwarancji, że dotrze w swoim procesie odbioru do końca, który nie został przewidziany w zapisie algorytmicznym.

Próba odczytania znaczenia jest z założenia jeszcze trudniejsza w przypadku dzieł z kręgu *glitch-art*-u, które wykorzystują szum informacyjny. Estetyka ta dotyczy błędów cyfrowych, które są efektem nieprawidłowości w oprogramowaniu lub wirusów komputerowych: „Glitch jest rodzajem błędu, występującego w softwarze, grach wideo, zdjęciach czy plikach wideo i mogącego wywołać nieprawidłowości ekranu, awarię klawiatury czy całego programu. Glitch art to estetyka epoki postcyfrowej, która — by powtórzyć myśl Manovicha — cechuje się metamedialnością” (Pawlicka 2012: 57). Twórcy tego typu dzieł wykorzystują błędy cyfrowe albo sami je generują. Dzięki dziełom tego nurtu uwaga odbiorcy zostaje skoncentrowana na zakłóceniach zachodzących między nadawcą a odbiorcą, które albo są faktycznymi usterkami cyfrowymi, albo zostały zaplanowane przez twórcę. Jeżeli dzieło od początku do końca jest oparte na błędzie, wówczas interpretacja takiego cybertekstu jest utrudniona. Często jednak estetyka glitchu służy wzmocnieniu pewnych treści. Tak jest w przypadku filmu Nicka Briza *A New Ecology for the Citizen of a Digital Age* (Briz, <http://www.youtube.com/watch?v=JLmEpBvgAvM>), w którym widzimy Briza na tle nagłówków prasowych, informacji telewizyjnych. Stopniowo staje się on coraz słabiej widoczny. Obraz traci ostrość, zostaje zamazany, w pewnym momencie na ekranie widzimy już tylko faliste linie. W tym przypadku nie mamy do czynienia z interaktywnym udziałem odbiorcy w procesie percepcji dzieła. Oglądamy właściwie „zwyczajny” film, który kończy się w nieoczekiwany sposób, oddziałuje na emocje, skłania do refleksji. Mimo że jesteśmy dość „tradycyjnymi” odbiorcami tego filmu, trudno nam dotrzeć do poziomu kontemplacji w procesie percepcji obrazu Briza. Bez wielkiego trudu odbiorca może jednak dojść do wniosku (niejako intuicyjnie), że film ten stanowi swego rodzaju krytykę współczesnego świata, mediów czy technologii.

6. Finalność *ad infinitum*

W kontekście wcześniejszego wywodu możemy zobaczyć, że dzięki kategorii doświadczenia estetycznego możliwy jest opis poszczególnych dzieł zarówno z perspektywy *raison*, jak i *plaisir*, jak sugerował Dominique Chateau. W tego rodzaju odbiorze dzieła mogą przeplatać się elementy obiektywne i subiektywne, emocjonalne i racjonalne, cielesne i duchowe (jeśli posłużymy się najbardziej znanymi dychotomiami, które w efekcie doświadczenia estetycznego przestają nimi być).

W teorii formatywności Luigiego Pareysona ostatnim swego rodzaju etapem procesu interpretacji jest kontemplacja. Zapewne nie każdy odbiór dzieła hybrydycznego musi kończyć się w taki sposób. Jeśli jednak w odbiorze towarzyszy nam reakcja estetyczna, należy mówić o finalności tego doświadczenia, która dopełnia cały proces. Jak pisze K. Wilkoszewska: „To właśnie kumulatywny charakter rytmu estetycznego sprawia, że poszczególne etapy doświadczenia dają owo spełnienie, które nigdy nie jest ostateczne, chociaż prowadzi do jakiegoś finalnego zakończenia” (Wilkoszewska 2003: 132). Kategoria finalności (ang. *Finality, completeness, completion*) pojawia się w myśli Johna Deweya przy okazji omawiania doświadczenia estetycznego. Ową finalność można rozumieć jako dążenie do zakończenia rozpoczętego procesu oraz, jednocześnie, wyładowanie energii, która nagromadziła się w danym działaniu. Finalność wiąże się z doprowadzeniem do zamknięcia pewnego procesu, nadaniem kształtu, osiągnięciem efektu i zarazem spełnieniem. W swojej wyczerpującej interpretacji myśli Deweya K. Wilkoszewska zwraca uwagę na to, że doświadczenie estetyczne charakteryzuje się nie tylko wysokim stopniem organizacji i spójności, lecz także pewnym rytmicznym uporządkowaniem (dzięki czemu teoria ta przypomina koncepcję Romana Ingardena). W każdym etapie doświadczenia estetycznego pojawia się już jakiś aspekt spełnienia, aż do tego ostatecznego momentu, który nie wyklucza kontynuacji:

Końcowa faza doświadczenia — spełnienie — jest zawsze zarówno pośrednia, jak i ostateczna. Cel, jaki osiągnęliśmy, okazuje się nieoczekiwane jedynie etapem, bowiem przebiegające doświadczenie otworzyło przed nami nieprzewidywane perspektywy dalszego jego kontynuowania i rozwoju, dzięki czemu doświadczenie pełne jest nowości, niespodzianek i spontaniczności, przez co nieprzerwanie trwa sam proces doświadczania i życia (Wilkoszewska 2003: 127).

Zakończenie

Celem niniejszego wywodu było ukazanie percepcji dzieł hybrydycznych w kontekście doświadczenia estetycznego. Kategoria doświadczenia estetycznego miała okazać się pomocna do stworzenia języka opisu dzieła hybrydycznego, który koncentruje się na roli odbiorcy. Z perspektywy niniejszego artykułu istotne było zbadanie, jak odbiorca konstruuje sens dzieła hybrydycznego (o ile w ogóle jest to możliwe) oraz przyjrzenie się czynnościom interpretacyjnym, którym odbiorca poddaje dzieło hybrydyczne. Mimo że dzieła hybrydyczne z uwagi na nieprzystawalność do poszczególnych kierunków, rodzajów i gatunków warto uznawać za jednostkowe, zgodnie z postulatami Bubnera (który *nota bene* chciał tę regułę zastosować do wszelkiego rodzaju przedsięwzięć artystycznych), kategoria doświadczenia estetycznego okazuje się pomocna i może być traktowana jako swego rodzaju poetyka dzieła hybrydycznego.

Z powyższych rozważań wyłania się swego rodzaju „mapa” doświadczenia estetycznego, które składa się z kilku etapów. Pierwszym z nich jest moment zmysłowego oddziaływania na odbiorcę oraz rozpoznania, że mamy do czynienia z dziełem będącym na granicy literatury i sztuk wizualnych, w którym istotną rolę odgrywa tekst. Drugi etap stanowi reakcja emocjonalna lub reakcja, w której zaczyna dominować osobisty stosunek odbiorcy do percypowanego dzieła. Trzecim etapem jest próba ukonstytuowania sensu lub jego utworzenia w procesie interpretacji, co zakłada, że uznajemy, iż każde dzieło może mieć znaczenie. Doświadczenie estetyczne wieńczy jego spełnienie, które za Johnem Deweyem nazywam finalnością doświadczenia estetycznego. W szczególnych przypadkach możliwe jest również doświadczenie aktu kontemplacji (określam go w ten sposób za Luigim Pareysonem).

Przebiegające doświadczenie estetyczne, które nie pozostaje na poziomie przyjemności, a obejmuje również sferę *raison*, żeby w efekcie dojść do momentu spełnienia, przechodzi przez etap interpretacji, który uważam za bardzo istotny. Nawet jeśli mamy do czynienia z dziełami, w przypadku których trudno dotrzeć do znaczenia, interpretację uznaję za nieodzowny element doświadczenia estetycznego. Wydaje mi się on bardzo ważny także wówczas, gdy pojawiają się trudności w ukonstytuowaniu się przedmiotu estetycznego. Jeśli dzieło sztuki to złudzenie — jak na kartach powieści Tomasza Manna zaświadczyl Leverkühn — i pozostało nam percypowanie dzieł, które nie stanowią przedmiotów artystycznych *sensu stricto*, to pamiętać należy, że mimo wszystko owe dzieła nie są pozbawione szeroko rozumianego znaczenia, które może się ujawnić w przebiegającym doświadczeniu estetycznym (na powyższy fragment z powieści Tomasza Manna powołuje się Anna Zeidler-Janiszewska we wstępie do książki R. Bubnera *Doświadczenie estetyczne*).

Różne dzieła są ustrukturuwane w taki sposób, że mogą naśladować „wielopoziomową złożoność symultaniczności, hybrydyczności, niejasności rzeczywistości (po nowoczesnej)” (Kalaga 2010: 103). Każde doświadczenie czytelnicze dzieła hybrydycznego jest aporetyczne — z założenia odbiorca nie może dotrzeć do jednoznacznego sensu, a nawet kilku współistniejących ze sobą. Można wysnuć wniosek, że dzieła tego rodzaju komunikują, iż mamy do czynienia z aporią i nieokreślonością na wyższym poziomie — poziomie rzeczywistości, na którym niemożliwe jest uchwycenie jednoznacznego sensu żadnego zjawiska. Właśnie owa aporetyczność rzeczywistości ujawnia się na przykład za pośrednictwem wizualności zintegrowanej ze słowem, które nie są w stanie oddać złożoności świata w taki sposób, w jaki miało to miejsce w tradycyjnej literaturze (za pomocą słowa zdolnej bardziej precyzyjnie opisywać rzeczywistość). Owa przecząca sensowi „niewypowiedzalność” przemawia jednak do współczesnego odbiorcy, czasem do racjonalności umysłu, czasem zaś „pozarozumowo”, co jeszcze intensyfikuje sposób widzenia i sprawia, że percepcja odbiorcy przestaje być zautomatyzowana (przywodzi to na myśl rosyjskich formalistów). Dzieła hybrydyczne nie stanowią jedynie eksperymentów artystów poszukujących nowych środków wyrazu, pobudzają także do refleksji na temat współczesnego świata.

Bibliografia:

- Beech Dave (2009), *Turning The Whole Thing Around: Text Art Today*, [w:] *Art and Text*, Black Dog Publishing, London.
- Bohn Willard (2006), *Kryzys znaku*, przeł. K. Majer, „Literatura na świecie”, nr 11/12.
- Branny Emilia (2009), *Dlaczego klikamy? Lektura a pragnienie*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2, pod red. A. Gumkowskiej, Warszawa.
- Briz Nick (2010), *A New Ecology For the Citizen of a Digital Age*, <http://www.youtube.com/watch?v=JLmEpBvgAvM>
- Bubner Rüdiger (2005), *Doświadczenie estetyczne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Carroll Noël (2004), *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Chateau Dominique (2010), *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*, Presses Universitaires de Rennes.
- Dziemidok Bogdan (2009), *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa.
- Fahlström Öyvind (2006), *Z powiększaniem urorurodziurodzin. Manifest poezji konkretnej*, tłum. A. Topczewska, „Literatura na świecie”, nr 11/12.
- Frijda Nico H. (1986), *The Emotions*, Cambrige University Press, Paris.
- Garnier Pierre (2006), *Stanowisko nr 1 ruchu międzynarodowego*, przeł. J. M. Kłoczowski, „Literatura na świecie”, nr 11/12.
- Hill Will (2009), *The Schwitters Legacy: Language And Art In The Early Twentieth Century*, [w:] *Art and Text*, Black Dog Publishing, London..
- Kalaga Wojciech (2010), *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego, A. Dziadka, Instytut Badań Literacich PAN, Warszawa.
- Kasia Katarzyna (2009), *Rzemiosło formowania. Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Universitas, Kraków
- Leder Andrzej (2003), *Jaka filozofia pozwala myśleć o emocjach*, [w:] *Wiedza a uczucia*, red. A. Motycka, IFiS PAN, Warszawa.
- Mann Tomasz (1960), *Doktor Faustus*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa.
- Pareyson Luigi (2009), *Estetyka. Teoria formatywności*, tłum. K. Kasia, Universitas, Kraków.
- Pawlicka Urszula (2012), *(Polska)poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Korporacja Ha!art, Kraków.

- Sławek Tadeusz (1989), *Filozofia spójnika i poezja negatywności [w:] Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Scott Joan W. (1991), *The Evidence of Experience*, http://www.dahsm.medschool.ucsf.edu/history/Medical_Tech_Course/Med_Tech_PDF/ScottEvidence.pdf
- Wilkoszewska Krystyna (2003), *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Universitas, Kraków.
- Wolska Dorota (2012), *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Universitas, Kraków.
- Wróbel Szymon (2003), *Czy do wyjaśnienia zachowań potrzebna jest kategoria emocji?*, [w:] *Wiedza a uczucia*, red. Alina Motycka, IFiS PAN, Warszawa.

LISA M. BARKSDALE-SHAW
Michigan State University*

**“But none can drive him from the envious
plea / Of forfeiture, of justice and his bond”:
Shylock’s Bond, Playing Hardball, and the Law
of Remedies in *The Merchant of Venice***

Abstract

This paper submits that in Shakespeare’s *The Merchant of Venice*, „this merry bond” (1.3.169) becomes the central artery through which the fates of two friends, Antonio and Bassanio, become intertwined, and Shylock’s tragically falls, thereby illustrating how this written evidence functions to disassemble contractual relationships, rather than serve as a prohibition against the commercial corruption, as provided in the Fraudulent Conveyance Act (1571). The essay explores the nature of settlement negotiations and the disparate conditions of bargaining powers by the parties — those which represent the state’s interests and those which represent individual interests. Here, this analysis focuses on the attempts in the play to devalue the trustworthiness of written evidence, particularly contracts, presented at a time where the early modern courts emphasizes the reliability of such evidence, and demonstrates how interpersonal communications intervene as vital legal vehicles within this society.

*Michigan State University
East Lansing, MI 48824 USA
e-mail: barksda6@msu.edu

Introduction

In 1612, after the death of his elder son Prince Henry, King James I of England began efforts to negotiate a marriage between the new heir apparent, Prince Charles, and Maria Anna of Spain, the Spanish Infanta, and the younger daughter of Phillip III and Margaret of Austria. Such an alliance, or precontract, would align the two nations, England and Spain — much as King Henry VII of England intended in the marriage of young Arthur, his elder son, and Princess Katherine of Aragon more than one hundred years earlier¹. James envisioned this marriage as a way to usher forth peace. Just as that earlier union was tragically felled by the untimely death of Prince Arthur, the potential union of Prince Charles and Maria Anna was fraught with its own problems. Where the Treaty of Medina del Campo (the marriage contract) between King Ferdinand and King Henry VII was saved by supplanting Arthur with young Henry (later Henry VIII), in the matter of Charles and Maria Anna, more than 200,000 crowns and the promise of loyalty would be needed to forge this bond. Not only was the public against the match, but James I's court objected to this engagement. Like the Ferdinand-Henry treaty, the negotiations continued for more than a decade. In furtherance of such negotiations, in 1623, Charles sailed to Spain with one of James I's favorites, the duke of Buckingham. However, unlike the sixteenth century treaty, during the eight-month stay in Spain, Charles and Buckingham were unsuccessful at securing the hand of the Spanish Infanta. Arguably, the match between Henry and Katherine did not end well, so in its negotiations, Spain played hardball. In particular, there existed at least two terms by the Spanish which impeded the offer of marriage in this Spanish Match. First, Charles had to agree to convert to Catholicism. Second, after the wedding, Charles had to remain in Spain, as a hostage, to ensure that England would keep all terms to the treaty. Offended by such terms, Charles, upon his return to England, demanded that his father, James, declare war upon the Spanish nation. Though war was not declared, Charles and James I looked toward France for the next Queen of England, Princess Henrietta Maria, sister of Louis XIII (Farris 2007:149-151). Similarly, in Shakespeare's *The Merchant of Venice*, the bond becomes the central legal instrument through which to read the play for making and breaking agreements — those both romantic and tragic. Antonio promises to pay Shylock for the ducats borrowed so that Bassanio may marry Portia. Much like the failed agreement

¹ In *The Six Wives of Henry VIII*, Weir observes that „a formal betrothal was called a precontract; in the case of a royal union, its terms and conditions were set out in a formal marriage treaty. A precontract could be in written form, or consist of a verbal promise to marry made before witnesses. Once it had been made, only sexual intercourse was necessary to transform it into marriage, and many couples lived together quite respectably after having conformed to this custom” (6).

between Charles and Spain for Maria Anna's hand, the contractual terms become too steep, and the relationships, in terms that are financial, personal, and religious, dissolve. Although the contractual promises were important during this early modern era, an examination of the play and the law of remedies pierce the seemingly innate significance of the covenant between contracting parties. This article maintains that the courts, romantic and political figures like Sir Walter Raleigh, and the law become keys to interpreting these contracts.

One of the most important courts was the Court of the King's Bench, an English high court „superior to all” and whose decisions could only be supplanted by Parliament, has been in existence since the time of Henry I of England. Initially, the court handled cases „dealing exclusively with the King's business” (Lawson 1972: 259). Eventually, the jurisdiction included criminal and non-criminal matters and because of the legal work with new writs, procedures and other matters, the court was called the „Bench” and held term at Westminster, a sedentary court and the „sole central court of law” (Selden Society 2003: 229-230). Later, the Court of the King's Bench (or the Queen's Bench, depending upon the gender of the sitting ruler) included the Commercial Court, which handled commercial cases before a specialist judge (Baker 1990: 107). This Court became the premiere locale for seeking remedies in breach of contract actions (or *assumpsit*), where the requirement of proof was low because the courts inferred a promise where a debt lies (Barret 2010: 60-61)². Hence, particularly for contracts, the King's Bench became the standard bearer, modeling efficiency, innovation, and preeminence. This breadth of this court's jurisdiction where there exists an amalgam of the type of cases that came before this court and the reach of the court's legal power, identifiable authority, and unquestionable dominion was essentially incontrovertible. In one moment, this Court heard non-criminal matters, like contracts, where physical jeopardy was not at risk, yet there were other times where the King's Bench heard quite serious criminal matters where one's life or liberty might be taken. In the law, these matters are distinguished one from the other by „jurisdiction”, yet in literature these realms are distinguished by „genre”. Hence the locale and the type of legal matter become a way to read *The Merchant of Venice* as it shifts from comedy to tragedy, and Raleigh's case as it likewise gravitates from treason to contract. The King's Bench is just this kind of court which serves as a model for investigating how the Duke's Court navigates its winding sense of procedure, logic, and justice in Shakespeare's *The Merchant of Venice* and James I's King's Bench in the case against Sir Walter Raleigh.

To illustrate how the King's Bench at Westminster Hall functioned as a leading court in the early seventeenth century, the case against an explorer, merchant of the seas and knight, Sir Walter Raleigh serves as an instructive example to investigate the legal and theatrical stage. He epitomized the figure, which embodied both romantic and tragic sentiments. This early modern knight had been imprisoned by Elizabeth I of England for marrying Elizabeth Throckmorton without the queen's permission. As one of her favorites, the queen eventually released the knight. However, this time Raleigh was

² The litigants in the Court of Common Pleas had a higher burden; they were required to show proof of a subsequent promise (Barret 2010: 61).

incarcerated by James I, Elizabeth's successor, and the charges were much more egregious and led by Sir Francis Bacon, Attorney General, the successor to both Sir Edward Coke and Sir Henry Hobart, respectively. Raleigh stood accused of participating in two plots, the „Bye” and the „Main”, which were alleged to have been mounted to interfere with the accession of James I. The knight was convicted in 1603 and incarcerated for thirteen years³. Surprisingly, James I petitioned for the knight's release. Raleigh promised upon his life that he had seen a mine of gold in Guyana. Paul Sellin argues that Raleigh essentially lied to the king and the investors in the expedition (5-24). Hence, the crown financed a voyage to the said land upon the knight's word. James had no proof other than Raleigh's word and the speculation of other explorers to substantiate the claim that gold mines existed in Guyana. Spain had already established a significant presence in Guyana, and Raleigh's presence, along with naval support, could be construed as more than political interference. This voyage to Guyana could result in dire consequences to the relationship between Spain and England. Such were the arguments of Count de Gondomar, the Spanish Ambassador (Vaughan 1840: 95-106). Despite these significant reasons against a second expedition to Guyana, James's excessive spending required an infusion of funds that such a golden find would bring to bear for this beleaguered crown.

Such strong reasons against Raleigh's temporary release may have provided the impetus for the creation of the Articles of the Commission, the contract between Raleigh and King James. Before departing for Guyana, Raleigh was required to sign the articles, as Bacon outlines in a pamphlet concerning the conviction in 1618. In this contract, Raleigh was made to promise that gold mines were present in Guyana, he would not engage in a hostile manner with Spain, he had disclosed his true intention for this expedition with the king, and he had agreed on the financial shares of the found treasure. The Articles of the Commission also gave Raleigh the authority that he needed to act as governor and commander on this expedition. The articles also included a penalty clause which required Raleigh's surrender to Spain as a consequence of engaging with the Spanish while on this expedition. Raleigh, this imprisoned explorer, realized that the violation of this written oath to King James would have a significant impact on his current confinement, but he signed the document, and embarked upon this expedition for golden treasure. Unfortunately, during the voyage, a group of the men engaged with the Spanish, and the knight's son, Walter, was killed in the skirmish. After Raleigh's return, Bacon provides an exhaustive list of Raleigh's offenses, and accuses Raleigh of feigning sickness to secure an escape. He charges that Raleigh broke the agreement with Spain by engaging in battle with Spanish citizens (Vaughan 1840: 95-106). Bacon asserts that the explorer used traitorous words against King James to plot a way to avoid keeping his word to the king, and simultaneously persuade the king to send Raleigh for another expedition. At his trial in 1618, Raleigh's words are few, yet Sir Francis Bacon does reference the many pamphlets, poems, and letters, which surround this iconic figure who at this time is arguably both so popular and so hated by his people (Sellin 2011: 137, 257-258, 284, 287) (Latham and Youngs 1999)⁴. To satisfy the Spanish, Raleigh is executed.

³ His alleged co-conspirators were Sir Griffin Markham, Lord Cobham, and Lord Grey (Vaughan 1840: 14-26).

⁴ In this trial, the chief justice is Popham (Vaughan 1840: 100, note).

Despite the strides that these early modern courts made in the field of evidence, some scholars maintain that „there were few if any rules of evidence before the eighteenth century”, but a formal process was burgeoning, which would see its ultimate fruition later (Baker 1990: 582) (Macnair 15-21)⁵. During the medieval period, most evidence used in trial consisted of oral testimony, but the period also saw „the emergence of the view that writings were to be preferred” (Macnair 1999: 92). Exhibits include proofs like „objective facts, testimonies, oaths, depositions, and confessions” (Mukherji 2006: 162-163)⁶. It was not, however, until the late sixteenth century that the courts seemed to place both a significant emphasis on written evidence and an expanded nature of the trial proceeding where the summary trial was less typical (Bellamy 1970: 158-159). Given the development of the rules of preference for writing, including the eventual promulgation of the Statute of Frauds in 1677, in the seventeenth century, there exists „in equity proof a fairly marked general preference for writings over witnesses” (164)⁷. Even earlier, there exists strong evidence that the law of evidence, particularly as regards written evidence, is alive and well as found in the Statute of Uses, which requires written proofs for interests in land, in 1535 (Moffat & Bean 39)⁸. The Statute of Frauds and the parol evidence rule required certain contracts to be in writing. The Statute of Frauds, in particular, required that written contracts, among other things, which could not be performed in one year and contracts where one party served as a surety for another party’s debt or obligation. After this point, common law jurisprudence became synonymous with a rigid reliance on proof in written form⁹.

This project builds on the work of Luke Wilson in his examination of contract law, including his analysis of *The Merchant of Venice*, where he offers a risk analysis to evaluate the reasonableness of purchasing maritime insurance, which was considered speculative at this time (Jordan and Cunningham 2007: 133). Although Charles Ross focuses on „Shylock’s Penalty” in his aptly titled chapter, he seems chiefly concerned with the bond as a fraudulent conveyance and the application of Portia’s „alien statute”, which castigates Shylock because of his religion (64-103). A.G. Harmon looks at the play’s use of legal instruments, like bonds, contracts, and sureties, to examine marriage and the law — that is, how people use the instrument to either obtain or avoid marriage (3-5, 84-115). Thomas C. Bilello argues that Portia’s judgment lacks the principles which underlie justice and equity and instead supplants her will as she exploits the law (Jordan and Cunningham 2007: 109-126). Though each of these scholars seem to make interventions with the law which surrounds the play, none of these works have examined specifically

⁵ See also Hemholz at 243.

⁶ Subha Mukherji’s discussion on Webster’s play, like Hutson’s work, focuses upon the nature of evidence, though she does not focus upon written evidence (206-232).

⁷ The first draft of the Statute of Frauds was written by Sir Heneage Finch (later Lord Nottingham), which was intended to address the instances where there was no written proof as in *Slade’s Case* (Baker 1990: 396).

⁸ Though the text by Bedford, Davis & Kelly (204) states that the statute was passed in 1540, I will defer to Moffat & Bean’s text as other texts also agree with this text on trusts law. See also Baker (283-295).

⁹ Bacon defines common law as „no text law, but the substance of it consisteth in the series and succession of judicial acts from time to time which have been set down in the books we term as yearbooks or reports’ (12.85)” (Helgerson 1992: 76)

what contribution written evidence, particularly the bond agreement, makes to early modern jurisprudence, where written evidence reveals its place as both an identifiable safeguard and a problematic tension within this period in the legal and theatrical courts. Here, this analysis focuses on the attempts in the play to devalue the trustworthiness of written evidence, particularly contracts, presented at a time where the early modern courts emphasize the reliability of such evidence, and demonstrates how interpersonal communications intervene as vital legal vehicles within this society¹⁰.

As this legal vehicle wavers between tragedy and comedy, the impact upon the nature of the resolution of the play becomes complicated. Where tragedy imitates noble action, comedy imitates baser men, according to Aristotle's *Poetics*, immersed in less noble activities (Aristotle 1961: 52-69). Here, arguably the activity within *The Merchant of Venice* is ignoble, yet no less important, where „this merry bond” (1.3.169) becomes the central artery through which the facts of two friends, Antonio and Bassanio, become intertwined, and Shylock's tragically falls. Like the fates of the foregoing characters, the moments within the play seem to shift between merriment and tragedy. The play begins as one concerned about the commercial transactions between borrowers and lenders, Christians and Jews, and royals and foreigners in early modern Venice. Then, a distinct shift occurs to the lavish life at Belmont where Portia and Nerissa escort potential suitors before the marital altar filled with both its legal mandates and romantic promises. The play is a romantic comedy, but Shakespeare makes Shylock „the emotional centre of the play” (Margolies 2012: 87). Early in the play, Bassanio becomes the figure who connects these two places — the one concerned with the business of law and the other with the business of marriage. Yet, in both places the individuals are concerned with bonds, legal and marital. A. G. Harmon suggests that the legal bond threatens the societal bond, and emphasizes the bond of friendship as opposed the marital bond (82-84)¹¹. It both naturally and logically follows, I maintain, that the use of the word, „bond”, becomes significant in this examination of genre, for it may be interpreted in ways both playful and pitiful. For instance, Kahn notes that „to be bound is to be commanded and obligated; it is also to be in bonds, enslaved, fearful and guilty”. Even further, she observes that a bond implies „a contract and a bargain” (2004: 66, 113). Hence, the play confronts the role of written evidence as a way of critiquing the law of contracts.

Specifically, this essay maintains that the written evidence, the bond agreement, within *The Merchant of Venice* offers a strong critique of socio-personal, cultural, economic, legal and political relationships, through contract law, particularly at the stages of negotiation, breach, and litigation within the courts. The play struggles with determining its genre as Shylock's case wrestles with distinguishing its field of law. This indeterminacy reflects a problem the courts had with the law of remedies, the nature of global politics, and the foundational contract principles, and illustrates the conflicted way in which early modern society perceived and received contract disputes. The scenes within

¹⁰ Though Kahn discusses contracts in her 2004 monograph, her focus seems much more broadly based in politics and not so much the field of evidence, particularly contracts, and the law of remedies. Still she acknowledges the necessity of legal remedies when dealing with property (84).

¹¹ Maus notes that „friendship... is a looser, non-teleological, largely extra-legal concept” and two of its important properties is individual agency and generosity (76-77).

the play seem to foreshadow, instigate, and foster the potential breach of the contract as a way of examining remedies. Though the early scenes in Act 1 and Act 3 address the negotiation of the third-party contract and the allegations of its breach, it is in Act 4.1 where Shylock appears at the Court of Justice. Here, the entire action of the scene hangs on the actual language of the bond and the potential remedies. Shylock, the Jewish creditor, shrewdly crafts a „single” bond (1.3.141) to which Antonio, the shipping magnate, and Bassanio, the gentleman lover, agree, yet by the end of this drama, this contract becomes implicated in its validity as an agreement, its legality as a contract, and its transformed state as a settlement offer or criminal plea bargaining agreement at the case’s denouement. Likewise, the play seems to transform from a comedy of coupling to the tragedy of Shylock. The scene becomes important in its examination of the bond itself and the judgment of the court. This essay will focus chiefly on Act 4 where the law of remedies illustrates itself most vividly. The remedies that the court offers seem, in some ways, incongruent with contract law. Somehow the making and the breaking of socio-personal bonds, like those found away from Venice, function as a precursor to and a parody of the legal bond that is broken. Where historical tragedies like Richard II and Edward II illustrate Aristotelian notions which imitate pitiable and fearful actions (Aristotle 1961: 70-78), attempts to present this comedy as merely „ridiculous” become no simple task, where the conflict wavers between attempts to assert painful or harmful effects and biting repartee and seizure of personal property.

The Duke’s Venetian Court

„Do you confess the bond?” (Portia 4.1.177)

In spite of the powerfully charged scenes of wooing at Belmont where a slew of suitors attempt to woo Portia in Acts 2 and 3, this play is heavily invested in legal evidence, like the nature of the bond, its weight as a tool for justice, and its potential for corruption. It exposes the problems with the lack of and need for safeguards to uphold the commercial relationships which exist not only in Venice, but in England, and the larger global world with which its citizens engage for the betterment of this early modern society. This contract bears the proof of the problem. The language which the contract bears becomes problematic. Just as socio-personal relationships needed safeguarding in *Titus Andronicus*, here the commercial relationships between individual parties, businessmen, and nations needed protection. The play expresses the concern about upholding Shylock’s bond because if the law of Venice exculpates a clear contract, the city would have problems with the many businessmen who engage in commercial transactions. The play expresses an unmistakable sentiment: the world’s eyes are upon this particular case. The same argument could be made in the case with Roderigo Lopez who was Queen Elizabeth I’s prosperous doctor who was later tried and convicted of treason for an attempt on the queen’s life. He is the most high profile Jewish professional in London. His access to the sovereign leader is identifiably witnessed by a whole nation. The Merchant of Venice and this case of Lopez offer an unobvious critique about how individuals treat other nations who engage with England. The nation must become hyper-vigilant about the bonds that it makes with foreigners, and possibly its citizens as well. Whether characters are insiders or outsiders, „each one begins with a bond: suggesting, making, and breaking bonds lies

at the heart of the problems in *The Merchant of Venice* — at times, the play defies classification (Risden 2012: 15, 19). In this way, this drama wavers between the marital bonds between the several couples and the legal bonds between Shylock and Antonio. Just as Shylock's terms of negotiation become legally excessive, the court's resolution in the matter of his allegedly illegal bond likewise becomes inequitable; hence, the moments which surround these points of negotiation become just as tainted as Shylock's bond¹².

Like Raleigh's experience at the Great Hall at Westminster Castle, Shylock's case at the Court of Justice at 4.1 becomes a confluence of several legal approaches representing the conflicted way in which early modern society viewed contract law, and requires an examination of the law of remedies. As a matter of course, if a litigant is wronged, the injured party may decide upon the type of remedy that he desires. Thus, remedies for breach of contract cases are quite flexible (Lawson 1972: 46-47). For example, specific performance compels a party to act in a way to complete the contract, whereas injunctions enjoin a party from acting in a manner inconsistent with the contract. The court might award either monetary damages or land. Here, the entire action of the scene hangs on the actual language of the bond with its 'pound of flesh' penalty clause. An analysis of the bond within the setting of this trial lends itself to an analysis which focuses upon the available legal remedies available to this bond agreement. These legal remedies are built upon common law concepts, which consider the injured party's expectation, his or her reliance upon the breaching party's promises, specific performance, and unconscionability (or unfairness) (Beatson and Friedman 1995: 13-15, 429-437, 474-475, 482). These foundational concepts in the law of remedies seem not unrelated to the principles of mercy and justice, which seem to be at work particularly in this scene. Of note, the King's Bench, or the Queen's Bench, was founded upon principles of equity, where many cases involved dealing with agreements and accidents (Baker 1990; 133). This play lends itself likewise to such principles where Shylock and Antonio have an agreement and Antonio's ships failure to return under accidental circumstances. The scene becomes important in its examination of the bond itself here at 4.1.221, quoting its language, and the judgment of the court. The remedies that this Venetian court offers seem somehow incongruent with early modern contract law, yet courts of equity allowed a wide berth for breach of contract cases. In this play, Shakespeare offers a scene which effectively intertwines the problem of contract law, breach, and remedies where said remedies seem quite malleable, for the Duke's „judgment” seems heavily influenced by that of Portia, Antonio, Shylock's faith, and Shylock's fortune¹³. It also seems that everyone „weighs in” on the balancing act that becomes the decision to uphold the contract or punish its author. These malleable remedies again reflect the play's shifting adherence toward the traditional Aristotelian principles of genre and the court's evolving adherence to the principles of equity. The problem within the play becomes „an unsolvable moral” dilemma (Risden 2012: 2) and a legal framework which functions within seemingly „unresolvable” contractual

¹² Posner argues that the contract is not illegal, where he distinguishes between the contract and its penalty clause for breach; he insists that the penalty provision may be „severed” from the original contract (149).

¹³ The Duke of Venice is the Doge, or the chief magistrate of Venice (sometimes Genoa). Thomas Madden begins his Introduction with an 1192 quotation from a Venetian Doge's Oath of Office: „We will consider, attend to, and work for the honor and profit of the people of Venice in good faith and without fraud” (1).

issues. The moment is filled with the intensity of jeopardy and the peril of Antonio's life because of this forfeiture action, yet there exists a cloak of humor where, as Act 4 illustrates, comedy possesses a „capacity to rescue its characters from the potential disaster of their own humanity” (Danson 2000: 68). This feeling of relief is confirmed as Act 4 opens where the Duke, the law-giver, yields a protective stance over the life of young Antonio, as the court, having recognized the parties, begins its session on the merry bond.

Where some scholars suggest that in his plays, particularly Richard II, Shakespeare demonstrates „disaffection” with the „historical tragedy” and offers what amounts to a timely „comic relief” (Shakespeare 2005: 42) (Lemon 2006: 73-75). The lure of the farce should be resisted (Zinter 1974: 243). Something more significant occurs here where Shakespeare highlights the problems with contracts even when they are memorialized in writing. Margolies suggests that the play becomes a „test bed for conflicts, character types and ideas that reach their mature form in later plays” (55). I suggest that this play maintains a distinctive quality which sets it apart from later problem plays. What Shakespeare offers in this play, *The Merchant of Venice*, which shifts without warning from the serious tone of tragedy to the light-hearted play of comedy become options for dealing with litigators, litigants and scholars who have brought before the courts and the theatres the conflicted state of contracts, written evidence, and resolving disputes among those who war before the judges, justices, and sovereign leaders. The play illustrates more than a mere debate between common law and equity (Kornstein 1994: 65-69). Shylock's incessant blustering seems at once comic and tragic where this outsider who lives, transacts, and commiserates within this Venetian society has not become a part of the larger community in a meaningful and positive way. His relation to society becomes, not a balm, but a burden to its citizenry, as one who leaps upon the opportunity to profit at everyone else's peril. Yet, how this society determines to address Shylock the shyster exposes even larger problems than this incredulous creditor.

This legal instrument, the bond agreement, becomes a useful tool for examining the motives or intent, depending on the context, of the parties, which invites this Venetian court to discuss the „doctrine of unclean hands” (Dobbs 1993: 50, 68-72). This doctrine looks at the intent of the parties, before getting to the language of the written document. Though the nomenclature for this doctrine may have evolved later, classical rhetoricians had long been using character motives as a factor to interpret suspicion (Kahn and Hutson 2001: 54-72). Though in previous scenes references to the bond abound, here in this moment where Portia examines the bond at line 221 becomes even more compelling where a hyper-attention is applied to the bond. The bond is passed from Shylock to Portia in an attempt to resolve this matter. Here, upon her inspection of the bond, Portia argues that Shylock is guilty of attempted murder within the alien statute:

In which predicament I say thou stand'st: For it appears by manifest proceeding,
That indirectly, and directly too,
Thou hast contrived against the very life
Of the defendant (4.1.353-357).

Portia's accusations require both a closer look at the bond and at Shylock himself. In spite of his desire for Antonio's flesh, Shylock, our avenger, seems to possess a quality quite different from the avengers that we have come to know in the tragic genre like Othello where Iago becomes the cause of several murders like Aaron in Titus Andronicus, Vindice in Middleton's *The Revenger's Tragedy*, or Bosola in Webster's *The Duchess of Malfi*. Though Posner insists that Shylock is a villain (148), I maintain that in this comedy, Shylock stands apart from these avengers where he has neither committed murder, nor attempted murder, but by Portia's arguments, he becomes a forestalled murderer, and some scholars have agreed where they refer to „Shylock's murderous bond” (Charney 2012: 47). Shakespeare may have written Shylock sympathetically (Risden 2012: 17)¹⁴. It is possible that even his arguments and the constant references to his faith (e.g. Gratiano's use of „infidel” at line 330) give contemporary audiences pause in perceiving him as a criminal defendant who has received a just punishment. Yet, even looking at his asides, the early modern audience may have viewed Shylock the creditor quite differently, where „the popular attitude was that to take interest for money was to be a loan shark — though limited interest was in fact allowed by law” (Barber 1959: 178). For instance, Shylock says in an aside:

I hate him for he is a Christian:
 But more, for that in low simplicity
 He lends out money gratis, and brings down
 The rate of usance here with us in Venice (1.3.37-40).

These theatre-goers may have viewed him, as Antonio, the Duke, Portia, Bassanio, and Gratiano perceive him, as somehow base, not unlike the Portuguese Roderigo Lopez of the Jewish faith, who was also Queen Elizabeth's physician, and even worse than most Jews, for Jessica is perceived as better than he. Yet embracing the distinction between Jessica and Shylock becomes quite problematic as Jessica no longer wishes to identify herself as Jewish. She seeks to convert to Christianity. The other figure we have is Tubal, who is referenced with uncomplimentary appellations not unlike Shylock. Each of these factors — Shylock's religion, his murky role as an „avenger”, and the language of the bond — influence how both the bond and Shylock will be read for the purpose of deciding whether equity would be served by awarding him the contract's penalty.

While examining notions of equity, the written evidence of this trial confronts how legal jurisprudence in local jurisdictions impacted global politics. The language of the bond penalty on its face does not seem to promote the principles which underlie equity, like fairness and equity, which the progressive Court of the King's Bench emphasized in its application of contract law¹⁵. As this court sought to apply these principles, it is difficult not to see the influence that Raleigh's deadly skirmish with the Spanish had upon his fate. Likewise, some scholars suggest that Shakespeare drew his polarizing character, Shylock from Roderigo Lopez, whose case allegedly implicated the British realm's

¹⁴ Charney compares Shylock to Richard III, Aaron and Iago and determines that his role is much smaller than the aforementioned villains; yet he acknowledges that there exists an ambiguity to this character (43, 49).

¹⁵ Spinosa refers to the King's Bench as „progressive” and the Court of Common Pleas as „conservative” (67).

relationship not only with Spain, but also with Portugal. What begins as a political power play where the Earl of Essex becomes Lopez's accuser and compiles sufficient evidence ends with Lord Burghley's pamphlet where he publicize the alleged traitorous conspiracy (Alford 2012: 300-308). In his pamphlet, „A True report of sundry horrible conspiracies of late time detected to haue (by barbarous murders) taken away the life of the Queenes Most Excellent Maiestie: whom Almighty God hath miraculously conserued against the treacheries of her rebelles, and the violences of her most puissant enemies” (1594), William Cecil, Lord Burghley, describes several conspiracies against Queen Elizabeth I. Most prominently, he describes a murder conspiracy involving her physician Lopez, and his co-conspirators, Stephano de Ferrara de Gama and Manuel Lews Tinoco — all of whom were natives of Portugal. Yet, before he explains the conspiracies, Lord Burghley notes: „friends and enemies on either side, according to their owne humors do feede the world with diversitie of Reortes agreeable to their owne affections and passions...yet there is but only one truth whereby the reports ought to be ruled and reformed”¹⁶. Here, he acknowledges that many „false reports” abound, but implies that there is only one truth to be had and that is the truth with „good proofes” and „manifest circumstances,” which purportedly will be derived from his pamphlet, an assumedly state-authorized report. Within this „official” report, Lord Burghley details the plot to poison Queen Elizabeth, the promised payment of 50,000 crowns from the King of Spain, the interlopers from the King of Spain, the letters and writings by the conspirators, the confessions of Lopez, de Ferrara de Gama, and Lews (Read 1961: 498, 593). Yet, like the Raleigh case, many detractors disagreed with the finding in the Lopez case as manufactured treason, manipulated meaning, and political opportunism in spite of the written evidence which surrounds this treason case. In *The Merchant of Venice*, Portia construes the meaning of Shylock's bond agreement with Antonio for the court. The agreement shifts from one which is contractual, commercial, and a depiction of the normal course of business to one which is „tainted”, dangerous, and criminal.

Arguments: Shylock versus Portia

The many allegations against Sir Walter Raleigh offer a conflicted view of the knight where the charges shift from the secret marriage without his queen's permission, to treasonous conspiracy against his king to violation of a signed proclamation with his sovereign, which seem necessarily to impact the breadth of the possible judgment against him. His case shifts uneasily from romance to tragedy. Likewise, the most striking part of this scene in *The Merchant of Venice* is the remedy that the court reaches in the conclusion of the case. Shylock competes with Portia to dominate the genre. Within this competition, the literary genre „which has previously been minor or marginal acquires a new position of dominance — a process sometimes known as „the canonization of the junior branch” (Duff 2000: 7). Though not surprising in early modern courts of equity, the judgment reads as an amalgam of criminal plea, civil settlement, and dismissal. Shylock is threatened with the death penalty and imprisonment. He also must surrender the

¹⁶ Raymond maintains that „[p]amphlets describing the trial and execution of criminals presented the opportunity for the state to enforce the message behind punishments” (Raymond 2006: 119).

value of his estate. His forfeiture action becomes a non-starter after Portia introduces the alien statute. Like *The Merchant of Venice*, Slade's Case (1597-1602) becomes important for revealing personal relationships of the litigants, the evolution of modern contract law, and the emergence of an identifiable judicial activism that is at once refreshing and startling (Wilson 2000: 76-82).

Comedy predominates where Portia participates in a less serious game than Burghley and Essex — word play. The editor for *The Merchant of Venice*, John Russell Brown, notes that some criticism has been discussed in regard to Portia's „verbal quibble” at the notes for lines 305-306 where „blood is necessarily split when flesh is cut, Portia's distinction was valid only if the contract had specifically stipulated that blood should not be split” (Shakespeare 2001: 116). This verbal quibble allows Portia, with the Duke's permission, to remove the discussion of this forfeiture action from that of the language of recovery of property, restitution, and shifts the discussion to the attempts at recovery as an attempt at a criminal act, the life of a Venetian. Ironically, at the outset of *The Wakefield Play*, an evil soul proclaims that justice may be found apart from „legal quibble”, twelve jurymen, and the process of law, yet Tutivillus touts the proofs that may be found within the „briefs in my bag, man, of sins damnable” (Rose 1961: 520, 528-529). Tutivillus becomes witness, scribe, and potential publisher of these transgressions, and offers proofs which trump oral testimony (i.e. confession) from witnesses of sin. Tutivillus not only witnesses sin, observes Hutson, but „records what he has witnessed in *writing*, [which] links his life in the popular imagination to the increasing use of writing as a form of legal evidence in English local and crown courts from the thirteenth century onward” (25)¹⁷. This verbal and legal quibble performed by Portia attempts to minimize the significance of Shylock's bond.

Shylock's incessantly bombastic arguments do not seek either to invite or convince, even if he has the law, more specifically evidence, on his side¹⁸. Earlier, Shylock insists: „I charge you by the law” at line 234 and „I crave the law” at line 202. The state of the law becomes fungible in Portia's hands. Her arguments suggest that this matter is no longer a civil, but has become a criminal matter. Legal scholar Richard Posner, in his fictional appeal on Shylock's behalf, bases the request for appellate relief on this legal shift from civil to criminal by the Duke's Court (148). Still, if the matter is wholly criminal, no discussion should exist about the underlying forfeiture action, and bond agreement. I submit that the language of the bond should control as this instrument defined the relationship. On written evidence, Cicero insists that „when the document is plain and the accused confesses everything, then the judge ought to comply with the law and not interpret it” (295). Antonio confesses the bond. Yet the court allows Portia to offer an interpretation of the contract. If the court had to rescind an offending clause to comply with „good faith” of the parties, or if the court determined that specific performance, or restitution was appropriate, then the bond agreement should not be dismissed. Daniel

¹⁷ Emphasis is original in the Hutson text.

¹⁸ In spite of Shylock's unsuccessful arguments, Barber insists that Shylock's character exudes pathos, which should appeal to the audience, but „it is being fed into the comic mill and makes the laughter all the more hilarious” (184).

Kornstein explains „good faith” as an honest person acting in good faith will abide by the sense of a contract however expressed; a villain will look for a way out of a contract no matter how tightly drawn” (67). For the purpose of this analysis, I use „good faith” almost interchangeably with the idea of „good intentions” or „good motives”. Here, the bond agreement is taken as if it becomes an instrument strictly possessed of illegality where one party, Antonio, has already received the benefit of Shylock’s performance, but Shylock is neither returned to the financial position in which he initially began nor offered penalties in interest after the alien statute is mentioned. Hence, the question becomes is the contract equitable?

The tension between Shylock’s arguments about the court’s hypocrisy (and that of the people it represents) and Portia’s arguments about national and religious principles, like „mercy”, encapsulate a larger concern within early modern England itself. The scene is rich in its discussion of justice, mercy, and social intolerance. Shylock’s speech on the hypocrisy of the court’s impunity toward him as the city of Venice participates in the cruel practice of slavery itself becomes quite vivid and difficult to deny. The crime of slavery was marked by a violation of God’s organic, nontransferable property — it made that which should not be alienable exchangeable”. This acknowledges the law’s ability to make and unmake persons, observes Bailey (61). This exposition becomes just as powerful as Portia’s ‘quality of mercy’ speech where she highlights the bases for mercy in what functions as a promotion of Judeo-Christian principles at 4.1.180. It becomes difficult to determine who offers the more profound argument here as Shylock’s bond and his life weighs in the balance. Portia’s side of the argument is consistent with the popular thinking of this particular time. Here in the seventeenth century, slavery was the fate of the insolvent in the Roman and Germanic tradition (Bailey 2013: 153). Hence, it is likely that the early modern audience would have rejected the argument by Shylock, this antagonistic foreigner with vindictive motives, as unconvincing, whereas Portia’s call to mercy seemed to call to a concept which defines England, justice, and morality. Shylock is depicted as „morally inferior” (Margolies 2012: 91). Still, it becomes difficult to ignore Portia’s calculating intentions. Billelo suggests that Portia’s intentions are not to mitigate an equitable resolution to this matter, but instead attempts to compel Shylock’s mercy by surrendering the penalty owed by Antonio (Jordan and Cunningham 2007: 114-117). Arguably both parties, Shylock and Portia, have less than honorable motives¹⁹. Essentially, Portia plays „hardball” — unable to resolve the case as initially proffered to Shylock, so she prepares to win at all costs, even if the approach imprisons, bankrupts, and converts Shylock.

Where a civil settlement fails with Shylock, a guilty plea serves as an acceptable resolution for Portia’s client, Antonio. Portia’s use of the alien statute might be read as a way of the state controlling unruly foreigners who seek to „pervert” the law in her mind, which must be addressed with extreme prejudice — in this case, the statute offers the potential to inflict the death penalty upon the offending party, Shylock. The discussion of the laws of Venice particularly the alien statute at lines 344-352 by Portia offers

¹⁹ Posner argues that bad motives do not nullify the contract, particularly where Shylock had no intention to murder Antonio (150).

another way of looking at the case. It offers another penalty to assess Shylock's actions as dangerous to Venetian citizens. Portia's use of the phrase „manifest proceeding” as the way to trigger using this statute, for it may be interpreted that Shylock's insistence on the penalty in his bond functions as the critical act. „«Manifest» is a technical term in Roman canon or civil law for proof meeting a standard which, though not as conclusive as the full complement of two eyewitnesses and/or a confession, might nevertheless secure conviction where such full proofs were lacking” (Hutson 2007: 175). Here, Portia maintains that the proofs rest within the language of the bond agreement, by seeking Antonio's pound of flesh Shylock sought the merchant's life.

Coalescence of Judgments

The diverse judgments found within this scene in the play represent competing interests that the early modern society had about the function of the courts, how individuals would relate to each other, and how this sovereign nation wanted the world to view it. Hence, the law of remedies becomes not only important for illustrating the principles of contract law, but the principles upon which this nation will propel itself from the middle ages into this early modern era. Each of the judgments found within this scene is grounded in common law concerns like notions of expectation, reliance, and specific performance upon which contracts are based, yet the principles for the law of remedies here are grounded in equitable notions, like fairness²⁰. In analyzing the different possible remedies, it is interesting to note the competing judgments of Gratiano, Antonio, Portia, and the Duke. Therefore, these varied judgments serve as the source of the amalgam that is the final sentence in this case. The play uses the word, „sentence” (4.1.201, 294, 300), which implies criminality where this legal matter begins as a forfeiture action, a remedy in both contract law and in criminal law²¹. Hence, the problem with the case is that it shifts from civil to criminal sensibilities and gestures in its treatment of Shylock. At one point, Shylock is facing the death penalty. It seems as if it might be poetic justice where he does not seem to be concerned about Antonio's potential death from extracting a pound of flesh when Portia asks for medical personnel on hand to address the bleeding from the incision. Similarly, this play runs the gamut in displaying early modern culture and becomes a drama about secret lovers, burgeoning romance, cross-cultural coupling, and marital customs and commercial contracts, financial merchants, legal evidence, religious principles, and geopolitical partnerships.

In spite of the less severe penalties assessed against Shylock, which seem to flow from civil sanctions and religious atonement, Gratiano's judgment would have included a more corporal result. He suggests that had a jury trial been conducted for Shylock: „In christ'ning shalt thou have two godfathers, — / Had I been judge, thou shouldst have had ten more, / To bring thee to the gallows, not to the font” (4.1.394-396). It is likely that a jury of Shylock's peers have decided as Gratiano in this matter. In spite of this pronouncement in Act 4, Margolies suggests that Gratiano had no knowledge of

²⁰ Spinosa discusses the struggle between equity and the common law in reading bonds and contracts (65-67).

²¹ In Posner's mock appeal, his final judgment finds Shylock not guilty of attempted murder, restores his property, but denies him „the return of the three thousand ducats that he had lent to Bassanio” (151).

Shylock's motivations (98). It is difficult to resolve this „lack of knowledge” argument with Gratiano's arguments for the gallows. Capital punishment would have been one of the options in this legal matter where the litigation shifts from trivial dispute between commercial opponents to a case of import with global ramifications for this island port of early modern Venice. Such matters were similarly of concern to the British realm.

The Duke at the opening of Act 4 clearly sides with Antonio in this matter. At first glance, it appears that the disfavor of Shylock lies in the unconscionability of the „pound of flesh” clause. However, the nature of the judgment against Shylock suggests that more lies as the core of this almost uniform animus against this Jewish lender. Of note, there exists an issue of class difference as well where the Duke refers to Antonio as „a royal merchant” (4.1.29) as he tries to convince Shylock to retract his forfeiture action. The Duke becomes a figure who vacillates in his judgment almost as much as the other characters. He becomes as indeterminate as the play with its comic *and* tragic sensibilities. The source of this vacillation may be the rationale for legal scholar Richard Posner analyzing the play as if Shylock has appealed from the Duke's decision. He posits the „legal irregularities which occur at the original trial as the basis for an appeal for Shylock. Where Posner looks at the potential „bad motives” of Shylock, I weigh the intention and the tone of Portia, Shylock, Gratiano and the Duke (147-155). Such an examination is vital in determining the validity of the judgments.

One could argue that James I displayed incredible mercy toward Raleigh by forgiving him the allegations of treason in the „Bye” and „Main” plots so that he might sail to Guyana and return to his king with all forgiven. Yet, again the consideration of geopolitics, financial state of his realm, and notions of equity might also function more prominently in this moment. Here in 4.1, the scene's segue from law to religion becomes an unorthodox way to „resolve” this contract dispute. The principles of equity demonstrate themselves in even more diverse manifestations when examining the most incomprehensible part of the judgment, which comes from Antonio who insists that Shylock convert from his Jewish faith. This move implicates the creditor's faith as the source of his vendetta against Antonio. Equity becomes embodied in a prohibitive fashion, like the prerogative writ of prohibition in terms of religion (Lawson 1972: 227-228). Think it not strange where one is compelled to change one's religion within Shakespeare's *The Merchant of Venice*; not only is Prince Charles asked to do so as a contractual requirement for the hand of Anna Maria of Spain (Farris 2007:149-151), but may poets and playwrights were compelled to change their religion as political mandate or as punishment (Murray 2009: 28-34)²². Here, Judaism becomes prohibitive as the alleged source of Shylock's illicit behavior, morals, and business acumen. Quintilian observes that „all that is said concerning equity, justice, truth and good and their opposites, forms part of the studies of an orator” (385). Shylock's offending phrase, „pound of flesh”, seems to be anticipated by using an analysis of unconscionability, or fairness, in reviewing contracts offer a way to invite these concepts. This part of the judgment which seems concerned with Shylock's faith seems more in line with an ecclesiastical court which tried cases involving adultery,

²² Murray addresses *The Merchant of Venice and the conversion of Jonson, Dryden, Donne, and others* at 28-34.

bastardy, sodomy, and other such cases (Kahn & Hutson 2001: 136-137)²³. As the case evolves into a trial of Shylock's religious faith, it struggles to remain within the domain of mercy, morality, and Christian principles, yet it becomes difficult to question the court's legitimate concern with geopolitics given that the court demands this foreigner, Shylock, to convert from Judaism to Christianity as many of its explorers, including Spanish explorers were demanding natives in distant climes²⁴. Hence, this struggle between law and religion becomes a parallel in the struggle between comedy and tragedy within the play as well.

In addition, the use of the pardon as a way to intervene upon the severity of the punishments facing Shylock seems to emanate from a religious ideology more so than a legal principle. Determining that Portia as Balthazar has sufficiently made a case for applying the Venetian law regarding aliens, the Duke says:

I pardon thee thy life before thou ask it:
For half thy wealth, it is Antonio's,
The Other half comes to the general state,
Which humbleness my drive unto a fine. (4.1.365-368).

Pardons were typically used by the crown as a „matter of grace” in a criminal prosecution or by the church in an ecclesiastical matter (Baker 1990: 589)²⁵. The use of the pardon in this particular moment as a remedy provides a fascinating contrast to Shylock's refusal to extend any such demonstrations of mercy toward Antonio. Portia actually invokes the notion of mercy as she sues for application of this alien statute where the maximum penalty takes his wealth and his life. Where Aumerle accepts the pardon when his illegal bond is discovered in *Richard II*, here, Shylock actually refuses the pardon and desires the Duke to „take my life” (4.1.370) where all of his possessions will be removed from him — including „the means whereby I live” (4.1.373). Shylock's rejection of the pardon seems to be ignored. Still, living in the world of commercial exchange Shylock recognizes the realities of poverty where one is stripped of one's possessions. The play attempts to inject humor by illustrating the financial travails of Bassanio, Antonio, and ultimately Shylock as a mere trifle. Though the plot entertains, it cannot seem to sell itself completely as a whimsical effort where Shylock's rejection of the pardon has more than economic implications, but has legal ones as well. At this moment, Shylock rejects this amorphous „settlement” which looks like criminal plea bargaining where his life and property are at jeopardy.

²³ Alan Stewart's chapter, „The Fall of Lord Chancellor Bacon”, confronts the ecclesiastical courts and sexual defamation cases, like bastardy, whoredom, cuckoldry, pimping, and adultery (Kahn & Hutson 2001: 126-142).

²⁴ Molly Murray also observes that John Donne and William Alabaster convert shortly before or after the Earl of Essex's expedition to Cadiz (69).

²⁵ Read provides a brief discussion of several requests for Queen Elizabeth's pardon by Edmund Grindal, the Archbishop of Canterbury, William Parry, and Robert Devereux, the Earl of Essex (183-184, 300-301, 514-515).

Conclusion

I cannot find it; 'tis not in the bond (Shylock 4.1.258)

Shakespeare takes the genre of comedy, and innovates it. The playwright uses this play seemingly about love and romance and propels the drama directly into a morality tale about commercial contracts and foreign affairs. In the same way, the Court of the King's Bench attempts to bring innovative methods of settling the cases, which came before it, like applying equitable principles. The law of remedies at the center of this discussion sits appropriately where equity allowed a broad spectrum of approaches to resolve early modern cases. Though this Venetian court attempts to apply principles of equity, the result is not one that is equitable. Shylock loses everything while pursuing a bond of only 3,000 ducats. Yet if Shakespeare attempted to design a sympathetic response to Shylock, the inequitable result of his forfeiture case just might evoke it. Where equity ushered in flexible remedies to appease its litigants, these principles were unable, in this fictional early modern Venetia, to solve the ills which plague this sea port community. Shakespeare creates a dilemma which possesses strong arguments on each side and attaches those protestations most notably to Shylock and Portia. Yet he complicates the comedy by crafting a result which seems anything but equitable for Shylock. Even further, the result evokes tragic sentiments. However, the playwright is able to achieve the ultimate goal of the comedy, the coupling of lovers in marriage — a symbolic move which mimics the growth of a nation. Still, by injecting the „problem” that is Shylock, Shakespeare reminds the early modern audience all is not well in either the courts or the theatre.

Bibliography

- Alford Stephen (2012), *The Watchers: A Secret History of the Reign of Elizabeth I*, Bloomsbury Press, New York and London.
- Aristotle (1999), *Nicomachean Ethics*, Ed. Terence Irwin, Hackett Publishing Company: Indianapolis and Cambridge.
- Aristotle (1961), *Poetics*, Macmillan, New York.
- Bailey Amanda (2013), *Of Bond, Debt, Property, Personhood in Early Modern England*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Baker J.H. (2004), *An Introduction to English Legal History*, Third Edition, Butterworths: London and Boston.
- Barber C.L. (1959), *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, Princeton UP, Princeton, NJ.
- Barret J.K. (2010), „*My Promise Sent Unto Myself: Futurity and Language of Obligation in Sidney's Old Arcadia*”, In *The Uses of Future in Early Modern Europe*, ed. Andrea Brady and Emily Butterworth, Routledge, New York.
- Beatson Jack and Daniel Friedman (1995), *Good Faith and Fault in Contract Law*, Clarendon Press, Oxford.

-
- Bedford Ronald, Lloyd Davis, and Phillipa Kelly (2006). *Early Modern Autobiography: Theories, Genres, Practices*. The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Benson Thomas and Michael Prosser (1988), *Readings in Classical Rhetoric*, Routledge, New York and London.
- Bellamy J.G. (1970), *The Law of Treason in England in the Later Middle Ages*, Cambridge UP, Cambridge and New York.
- Blatcher Marjorie (1978), *The Court of King's Bench 1450-1550*, Athlone Press, London.
- Charney Maurice (2012), *Shakespeare's Villains*, Farleigh Dickinson University Press, Madison, NJ.
- Cicero Marcus Tullius (2006), *De Inventione*, trans. H.M. Hubbell, Harvard UP, Cambridge MA and London.
- Danson Lawrence (2000), *Shakespeare's Dramatic Genres*, Oxford UP, Oxford and New York.
- Dekker Thomas, *William Rowley and John Ford (1999). The Witch of Edmonton*, Manchester UP, Manchester.
- Dobbs Dan (1993), *Law of Remedies: Damages, Equity and Restitution*, West Publishing Company, St. Paul, MN.
- Duff David (2000), *Modern Genre Theory*, Longman, New York and London.
- Farri Michael (2007), *From Tyndale to Madison: How the Death of an English Martyr Led to the American Bill of Rights*, B & H Publishing Group, Nashville, TN.
- Greenblatt Stephen (1973), *Sir Walter Raleigh: The Renaissance Man and His Roles*, Yale University Press, New Haven, CT and London.
- Harmon A.G. (2004), *Eternal Bonds, true Contracts: Law and Nature in Shakespeare's Problem Plays*, State University of New York Press, New York.
- Helgerson Richard (1992), *Forms of Nationhood: the Elizabethan writing of England*, University of Chicago, Chicago.
- Hemholz R.H. (1997), *The Privilege Against Self-Incrimination: Its Origins and Development*. University of Chicago Press, Chicago.
- Hutson Lorna (2007), *The Invention of Suspicion: Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*, Oxford UP, Oxford and New York.
- Jordan Constance and Karen Cunningham (2007), *The Law in Shakespeare*, Palgrave Macmillan, New York.
- Kahn Victoria (2004), *Wayward Contracts: The Crisis of Political Obligation in England 1640-1674*, Princeton UP, Princeton, NJ.

- Kahn Victoria and Lorna Hutson (2001), *Rhetoric and Law in Early Modern Europe*, Yale UP, New Haven and London.
- Kornstein Daniel (1994), *Kill All the Lawyers: Shakespeare's Legal Appeal*, Princeton UP, Princeton, NJ.
- Latham Agnes and Joyce Youings (1999), *The Letters of Sir Walter Raleigh*, University of Exeter Press, Exeter.
- Lawson F.H. (1972), *Remedies of English Law*, Penguin Books, Middlesex, England and Baltimore, MD.
- Lemon Rebecca (2006), *Treason by Words: Literature, Law and Rebellion in Shakespeare's England*, Cambridge UP, Cambridge and New York.
- Macnair Michael R.T. (1999), *The Law of Proof in Early Modern Equity, Comparative Studies in Continental and Anglo-American Legal History*, Band 20, Duncker & Humblot, Berlin.
- Madden Thomas F. (2012), *Venice: A New History*, Viking, New York.
- Margolies David (2012), *Shakespeare's Irrational Endings: The Problem Plays*, Palgrave Macmillan, New York.
- Marlowe Christopher (2002), *Doctor Faustus. English Renaissance Drama: A Norton Anthology*, ed. David Bevington, Lars, Engle, Katherine Eisaman Maus, and Eric Rasmussen, W.W. Norton & Company, New York and London.
- Marlowe Christopher (2002), *Edward II, English Renaissance Drama: A Norton Anthology*, ed. David Bevington, Lars, Engle, Katherine Eisaman Maus, and Eric Rasmussen, W.W. Norton & Company, New York and London.
- Marlowe Christopher (2002), *The Jew of Malta, English Renaissance Drama: A Norton Anthology*, ed. David Bevington, Lars, Engle, Katherine Eisaman Maus, and Eric Rasmussen, W.W. Norton & Company, New York and London.
- Marlowe Christopher (1999), *Tamburlaine the Great, Parts I and II*, ed. J.S. Cunningham, Manchester UP, Manchester.
- Maus Katharine Eisaman (2013), *Being and Having in Shakespeare*, Oxford UP, New York and Oxford.
- Middleton Thomas (2002), *The Revenger's Tragedy. English Renaissance Drama: A Norton Anthology*, ed. David Bevington, Lars, Engle, Katherine Eisaman Maus, and Eric Rasmussen, W.W. Norton & Company, New York and London.
- Moffat Graham and Gerald M.D. Bean (2005), *Trusts Law: Texts and Materials*, Cambridge UP, Cambridge and New York.
- Mukherji Subjha (2006), *Law and Representation in Early Modern Drama. Cambridge UP*, Cambridge and New York.

- Murray Molly (2009), *The Poetics of Conversion in Early Modern English Literature: Verse and Change from Donne to Dryden*, Cambridge UP, New York and Cambridge.
- Posner Richard (2013), „*Law and Commerce in The Merchant of Venice*“, in *Shakespeare and the Law: A Conversation Among Disciplines and Professions*, ed. Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum, and Richard Strier, University of Chicago Press, Chicago.
- Quintilian (1907), *Institutes of oratory; or Education of an orator: In twelve books*, ed. John Selby Watson, George Bell and Sons, London. <book.google.com/books>
- Raymond Joad (2006), *Pamphlets and Pamphleteering in Early Modern Britain*, Cambridge UP, Cambridge and New York.
- Read Conyers (1961), *Lord Burghley and Queen Elizabeth*, Knopf, New York.
- Richter David H. (1998), *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, Bedford/St.Martin's, Boston and New York.
- Risden Edward (2012), *Shakespeare and the problem play: complex forms, crossed genres, and moral quandaries*, McFarland, Jefferson, NC.
- Rose Martial (1962), *The Wakefield Mystery Plays*, Doubleday, Garden City, N.Y.
- Ross Charles Stanley (2003), *Elizabethan literature and the law of fraudulent conveyance: Sidney, Spenser & Shakespeare*, Ashgate Publishing Company, Aldershot, England and Burlington, Vermont.
- Selden Society (2003), *The Selden Society lectures: 1952-2001*, William S. Hein & Co., Buffalo, NY.
- Sellin Paul R (2011), *Treasure, Treason and the Tower: El Dorado and the Murder of Sir Walter Raleigh*, Ashgate, Surrey and Burlington, VT.
- Shakespeare William (2001), *The Merchant of Venice*, ed. John Russell Brown, Arden Shakespeare, London.
- Shakespeare William (1997), *Othello*, ed. E.A.J. Honigmann, Arden Shakespeare, Thomas Nelson and Sons, London.
- Shakespeare William (2005), *Richard II*, Arden Shakespeare ed. Charles R. Forker, Thomson Learning, London.
- Shakespeare William and Thomas Middleton (2008), *Arden Shakespeare Third Series, Timon of Athens*, ed. Anthony B. Dawson and Gretchen E. Minton, Cengage Learning, London.
- Spinosa Charles (1993), „*Shylock and Debt and Contract in The Merchant of Venice*“, In 5 *Cardozo Stud L & Literature* 65. <<http://heinonline.org>>
- Vaughan Robert (1840), *The History of England, under the House of Stuart, including the Commonwealth*, Baldwin & Cradock, Paternoster Row, London.

- Webster John (2009), *The Duchess of Malfi, The Duchess of Malfi and Other Plays*, Oxford UP, New York and Oxford.
- Weir Alison (2008), *The Life of Elizabeth I*, Ballantine Books, New York.
- Weir Alison (1991), *The Six Wives of Henry VIII*, Grove Weidenfeld: New York.
- Wilson Luke (2000), *Theaters of Intention: Drama and the Law in Early Modern England*, Stanford University Press, Stanford, CA.
- Zinter Sheldon (1974), „Aumerle’s Conspiracy”, *Studies in English Literature*, 14: 239-257. <<http://www.jstor.org/stable/450052>>.

NIZAR ZOUIDI
Manouba University*

Being Otherwise: How Events Become Things? Or Levinas Reads *Hamlet*

Abstract

The play is the thing (*Hamlet*. II. ii. 612)

I am not what I am (*Othello*. I. i. 65)

Performance is usually seen as a transient event. Hamlet calls it a thing. How can an event become a thing? Philosophy distinguishes between things and events. The two orders are different. Their difference is articulated in terms of time. Things are continuous, while events are evanescent. Hamlet calls the play within the play a 'thing' (*Hamlet*. II. ii. 612). He thus thrusts it into the order of the continuous. Levinas introduces the concept of being otherwise. In order to explain the evanescent continuity, we will make use of this concept. Acting introduces a new mode of being that differs from that of writing. It is „eventive” continuity that we wish to speak about. An actor is only otherwise. By this, we mean that s/he is essentially a difference. An actor is only what s/he is not. By being a difference, the actor survives. Actors do not die. It is true that actors are mortals but the role will survive being acted. Unlike writing, where the word survives as a fixed monument, the role survives through repetition. This repetition is a recreation through repetitive simultaneity. When Iago says: I am not what I am (*Othello*. I. i. 65), he defines himself as a simultaneous difference. To be only as difference is quite challenging. Indeed, if the only mode of being is being otherwise, we speak about pure difference. Pure difference — total otherness that has no other — is the essence of acting. In the following essay, we intend to explore the generic question of temporality through a comparison between the monumentality of writing and that of acting. We will try to explain how a play is a thing, a continuous mode of being.

*Faculty of Arts and Humanities,
Manouba University
Tunis, Tunisia
e-mail: nizarzizoo@gmail.com

Preamble:

Hamlet tells the Ghost that his „commandment all alone shall live/within the book and volume of [his] brain/unmixt with baser matters”(Hamlet. I. v. 103-105). This metaphor of memory as writing is rooted in the Aristotelian understanding of human psychology. For Aristotle, memory is an „impression”. It is, according to him, what sense perception „stamps in” the soul (Aristotle 2013: 1). Memory, therefore, is lingering trace of a past presence. In this sense, it may be seen as a continuity and a recreation, a presence and an absence (continuity of the impression (stamp) and recreation in a different form of what the impression stands for). We will technically refer to this as representation (better re-presentation). In any case, memory in the Aristotelian sense, can hardly be called a form of „real language” (Schlegel 1971: 260) (in any sense of the term language).

This may be because memory as a presence (the impression as a thing) does not seem to concern Aristotle. He believes that both perception and memory, being the workings of the soul, are based on representation (in the sense of mediated rather than immediate presence). He affirms: „Without presentation intellectual activity is impossible” (Aristotle 2013: 1). As such, the workings of the intellect are secondary to the workings of Nature. The word Nature which now has been de-capitalized used to be synonymous with originality and immediacy. „[M]emory or remembering is [...] related to a likeness of that of which it is a presentation” (Aristotle 2013: 1). It is secondary to perception of which Aristotle tells us it is a part. It is „that faculty whereby we perceive time” (Aristotle 2013:1), while sight allows us to perceive distance. This notion is in fact a working of the soul. Indeed, as Albert Einstein has shown us in his *Relativity the Special and General Theory*, „seeing in a «distance» between two marked positions on a practically rigid body is something which is lodged deeply in our habit of thought” (Einstein 1920: 3). This applies to the notion of time as well. Northrop Frye argues that „the category of time is fundamental way in which we perceive reality” (Frye and Macpherson 2004: 134).

Predefinitions

The latter concept (reality) is a contested one. It baffles all definitions. Aristotle himself admits that „we speak in many ways of what is” (Aristotle 2003: 1). It may not be obvious whether the category of being (what is) is singular or plural in nature. Nevertheless, the ways in which we represent it (at least in language) are multiple. Central to Aristotle’s view of our relationship to being is the notion of mediation. Presentations are the primary materials of the intellect. This word is synonymous with the notion of mediated

interaction with the world. Sensations, emotions and volitions which govern how we interact with the world are subject to the „veil” of mediation. In the Aristotelian understanding of being, our relationship with „what is” lacks both immediacy and accuracy.

In his essay on colors, Aristotle writes that „all things appear black of the kind from which a very small amount of light is reflected” (Aristotle 1955: 5). He tells us that earth, water and air are essentially white, they only seem colored to the eye. Memory is an effect of the senses and sense perceptions are essentially falsified. If we accept Hamlet’s „metaphor” of written memory and Aristotle’s assertion that memory is a form of inscription or impression, we cannot avoid recalling Geoffrey Bennington’s claim that in western metaphysics, „writing is essentially falsified” (Bennington 1993: 44).

Metaphysics certainly is a very complex term. Aristotle, whose book is entitled *Metaphysics*, does not seem to have bothered to define it. After Aristotle, metaphysics is usually defined — if at all — as ‘a broad area of philosophy marked out by two types of inquiry. The first aims to be the most general investigation possible into the nature of reality: are there principles applying to everything that is real, to all that is? — if we abstract from the particular nature of existing things that which distinguishes them from each other, what can we know about them merely in virtue of the fact that they exist? The second type of inquiry seeks to uncover what is ultimately real, frequently offering answers in sharp contrast to our everyday experience of the world. Understood in terms of these two questions, metaphysics is very closely related to ontology, which is usually taken to involve both „what is existence (being)?” and „what (fundamentally distinct) types of thing exist?’ (Craig 2005: 656). The term, therefore, is far from being definable.

It appears that all we can do is to determine the scope of that branch of philosophy. If we accept that the only way to define Metaphysics is through its scope, we should be able to see that as a branch of philosophy it is still in vogue, since there is no agreement about the methods and approaches.

In relation to language, Geoffrey Bennington tells us that „metaphysics constructs the sign in general as secondary, it thinks of writing as being even more secondary, as the sign of the sign or, more exactly, the (graphic) signifier of the (phonic) signifier” (Bennington 1993: 42). Bennington here is speaking about metaphysics as a system of beliefs — a way of conceiving the world. This vision is governed by what Derrida calls „logocentrism” (Derrida 2001: 76). The relationship between the written word and the world has been problematized since Derrida. For example, writing no longer unequivocally points to its empirical author.

According to Bennington, writing is beyond the control of the author. Indeed, when I write a letter, „I can be sure neither of the success of the destination of my text or my letter [...] nor of the correct understanding of my message supposing it arrives at its destination” (Bennington 1993: 42). The letters exchanged in *Hamlet* testify to the accuracy of Bennington’s words. The letters of Claudius do not reach their destination. Hamlet’s letters always bring about confusion to the readers and the listeners alike. The letters written by Hamlet are always performed on stage. Bennington tells us that „writing does not transcribe all the phonetic qualities of [...] speech which can contribute to the transport of my thoughts” (Bennington 1993: 44). When performed the written is invested with the phonetic properties of speech. Richard Schechner voices the now commonplace

assertion that „the text of a play tells you so little about how the production might look” (Richard Schechner 2003: 265). „What is performed is encoded — I want to say nested, trapped, constrained, distilled, restrained, metaphorized in one or more kind of communication” (Schechner 2003: 263). Despite „the incredible diversity of the performance event” (Schechner 2003: 263), „performance behavior isn’t free and easy” (Schechner 2003: 264). It is therefore no surprise that Hamlet shows „anxiety towards the proper enactment of «my lines»” (Worthen 2010:96).

Writing vs Speech: Thing vs Event

Describing performance as an event makes it time-bound. Indeed, as *The Shorter Routledge Encyclopedia of Philosophy* tells us:

Events are entities like collisions and speeches, as opposed to things like planets and people. Many are changes, for example things being first hot and then cold. All *lack a thing’s full identity over time: either they are instantaneous, or they have temporal parts, like a speech’s words, which stop them being wholly present at an instant; whereas things, which lack temporal parts, are wholly present throughout their lives.* Events may be identified with two types of entity: facts, like the fact that David Hume dies, corresponding to truths like ‘Hume dies’; or particulars which, like things, correspond to names, for example ‘Hume’s death’. Which one they are taken to be affects the content of many metaphysical theories: such as that all particulars are things; that times, or causes and effects, or actions, are events; or that mental events are physical (Craig 2005: 245) [emphasis mine].

What distinguishes things from events — according to this definition — is that things are continuous while events are instantaneous. Events lack a „full identity over time” (Craig 2005: 245). The two examples that the encyclopedia gives are quite interesting. Collisions and speeches are movements and utterances.

In drama, by events we tend to mean gestures and speeches. Props costumes are things for they exist before and may continue to exist after a performance event. The written text is also a thing. In western metaphysics — as a system of beliefs — „everyone knows the written word largely extends the scope of language in space and time, and what we commonly call history, at least thought as progress or decline, only begins with it” (Bennington 1993: 43). Writing and the oral are seen in terms of time.

In drama, the question of time is quite complex. The elements of drama may certainly be seen in terms of time. Indeed, they have different temporal configurations. This makes the relationship between them very problematic. In her essay *Presence and the Revenge of Writing: Re-thinking Theatre after Derrida*, Elinor Fuchs describes drama as „a form of writing that paradoxically seems to assert the claim of speech as the direct conduit to being” (Fuchs 2003:109). *Hamlet* certainly tackles the question of being. Hamlet (the character) voices this question in his famous soliloquy:

To be, or not to be, that is the question:
Whether ‘tis Nobler in the mind to suffer
The Slings and Arrows of outrageous Fortune,
Or to take Arms against a Sea of troubles,

And by opposing end them: to die, to sleep
 No more; and by a sleep, to say we end
 The Heart-ache, and the thousand Natural shocks
 That Flesh is heir to? 'Tis a consummation
 Devoutly to be wished. To die to sleep,
 To sleep, perchance to Dream; Aye, there's the rub,
 For in that sleep of death, what dreams may come

(*Hamlet*. III. I. 56-66)

What Hamlet realizes/or make us realize while he talks about being and non-being is that there are modes of being and non-being other than speech. The question of being in the soliloquy is delivered in an oral form but it does not speak of words.

Inaction and action rather than words are respectively the equivalents of being and non-being. To act is to die (to cease to be by entering the game of death either through suicide or through revenge which ultimately lead to the death of Hamlet both literally and figuratively) to live (to be) is to be passive. There is no reference to speech as a mode of being here. Rather than being a mode of being, speech is an approach to being. Being is „to suffer the slings and arrows of outrageous fortune” (*Hamlet*. III. I. 57-58). This implied passivity shows that things and events belong to two different orders. These two orders are stability and movement.

This duality also governs the relationship between writing and speech. Bennington writes: „writing communicates my thoughts to far distances, during my absence, even after my death” (Bennington 1993: 50). As a means of communication, writing surpasses speech in its ability to go beyond the here and now. „Of course, speech goes out of me into the world” (Bennington 1993:45), but it goes into the world as an event rather than as a thing. In his treatise „on Things Heard”, Aristotle shows that voices emerge „by contraction, expansion, and compression, and also by knocking together owing to the striking of the breath or by musical strings” (Aristotle 1955:51). As such, sounds and speeches are events that are bound in time and place. Writing, by contrast, „remains in a momentality [...] linked to death” (Bennington 1993 45).

Death of the Reader: Multiplying the Fixed Monument

This appears in the concept of the death of the author that has reigned since Roland Barthes. Barthes links this concept to the birth of the reader. In *Hamlet*, the dichotomy, dead writer vs living reader, is destabilized as almost all the readers die even before the writer's death. Indeed, Ophelia, Polonius, Laertes, Gertrude and Claudius, who read or listen to Hamlet's letters on stage, die before him. It is true that „even if it is uniquely and exclusively addressed to you, my letter remains readable in principle after your death as much as after mine” (Bennington 1993 52). Still, the death of the reader in *Hamlet* is occasioned by the diffusion of the written. This may be why only Horatio reads a letter by Hamlet onstage and escapes with his life. This may be because he does not show it to any other character. Polonius is the first reader to die after he reveals the letters of Hamlet to the royal couple. He exposes the private lives of Hamlet and of his daughter

Ophelia. Written letters are supposed to be private. With the invention of print — and later with the web — the private space was encroached upon. The private letters of Thomas Aquinas¹, Machiavelli (Machiavelli 1988) etc are being published along with their other works.

Thanks to the efforts of Medievalists and Feminists *The Paston Letters* (Cuddon 1999: 454), *Letters of Madeliene and Cathrine Des Roches* (Larson 2006) are revealed to the world. This critical interest in the letter form may have been fueled by an earlier aesthetic interest in that form. Indeed, J. A. Cudden tells us that „the letter form has been adapted and exploited in various ways since the 17TH century” (Cuddon 1999: 454). He cites many examples like Pascal’s *Lettres Provinciales* (1656-57) and *Letters of a Turkish Spy* (1687-94) (Cuddon 1999: 454). These two instances signal the birth of the fictitious addressee.

This could be seen as a step toward the „post-modern” death of the addressee that the title of Anne R. Larson’s translation of *Les Dames des Roches* seems to suggest. It is from Mother and daughter. It is true that they addressed those letters to each other. Still, they both are effaced as readers by the title Larson has chosen for her translation. The addressee is important to the generation of meaning in so private a form of communication. The effacing of the addressee in the manner we have seen above confuses the reader as the meaning of the letter becomes in a state of flux.

The letters of Hamlet to Ophelia and to the King are exposed to a similar fate. Indeed, as Polonius reads the love letters to the king and the queen, they cease to be addressed to Ophelia. Ophelia may — and may not — blush as Hamlet’s letters are read in public but her presence is not required.

¹ For instance his Letter to Brother John de Modo Studendi in (Aquinas 1947).



(in John Gielgud's performance (1948) Ophelia is not present when the letter is read)



(RSC (2008) Ophelia is present as the letters are read)

Ophelia herself may be absent if the director chooses. The absence of Ophelia from the scene maybe read as an allegory for the absent addressee of the age of print. The death of the reader — as addressee — is the outcome of the diffusion of the monumental sign (writing).

As a matter of course, Bennington seems to repeat Shakespeare when he rejects the symmetry reader vs writer. This symmetry, according to Bennington, cannot work because it cannot be based on the mortality of the author vs the longevity of the reader. The reader as addressee disappears as the letters become public either through disclosure or through being turned to a literary genre. The literal deaths of Ophelia, Gertrude, Laertes and Claudius may be read in the light of their disclosure of Hamlet's letters.

Horatio the Surviving Reader

Horatio too receives a letter from his friend but he reads it on his own. The violation of privacy leads to the death of the other readers in *Hamlet*. This may explain the „fact“ that only Horatio survives. In order for him to survive — being the bearer of a message — Horatio bears the dying voice of Hamlet rather than a written letter. He escapes the fate of Rosencrantz and Guildenstern who „are dead“ (*Hamlet*. V. v. 374) bearers of written messages.

Rather than being a conduit to being, speech preserves being. It is, in a sense, the co-nation of being. Indeed, Hamlet entrusts his friend with his „dying voice“ (*Hamlet*. V.v. 357). He passes his story through his voice rather than in a written form. The same is true for the Ghost. Its choice of the oral enables it to return in the closet scene.

As opposed to Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy*, where the murderer of Horatio is exposed by Bel-imperia through a letter, in *Hamlet*, the ghost chooses speech to reveal the death of King Hamlet. Bel-imperia, as a writer, and Hieronimo, as a reader, have to die or be silent at the end, while the Ghost reappears in the closet scene. Still, he reappears in a questionable shape. Hamlet talks with him as with a father (though he does not say the word) but Gertrude does not see him. The apparition cannot assert his identity. Many critics may feel inclined that the second appearance of the Ghost may be an illusion of Hamlet's. As a matter of course, the Ghost cannot ward off the accusation of being a usurper.

Long Live the Usurper

As a usurper of another person's form, the ghost resembles the actor who, in John Marston's words, „can die, and live to act a second part“ (Marston 2007: xii). In this vein, Polonius seems to allay the effect of his death when he speaks about his part in *Julius Caesar*. He reminds his friend Richard Burbage, and the audience, that *Hamlet* is not the only play in which he gets killed by Burbage.

The conversation between the two actors runs as follows

Hamlet
 My lord,
 you play'd once in the university, you say?
 Polonius
 That I did, my Lord and was accounted a good actor.
 Hamlet
 What did you enact?
 Polonius
 I did enact Julius Caesar; I was killed in the capitol;
 Brutus killed me
 Hamlet
 It was a brute part of him to kill so capital a calf
 there

(*Hamlet*. III.ii. 104-111)

Actors do not die for real. They only leave the stage to reappear.

Actors are a different kind of reader. The following example will elucidate this. Hamlet inserts a number of lines in the play within the play. We never know whether those lines are enacted or not during the brief performance in the castle hall. „The players, Hamlet tells Ophelia, cannot/keep counsel: they will tell all” (*Hamlet*. III. ii. 160-161). To our disappointment, the players do keep council and we are in no way able to know what happens off the stage. Players are the kind of readers who read both in private and in public.

Hamlet's lines (his written voice) are lost in the „multi-vocal” performance. Unlike letters, where reading does not destroy the univocal, performance is essentially destructive of the signature. The hand of Hamlet matters only in a letter. He himself recognizes the depersonalizing effect of performance when he refers to the *Murder of Gonzago* as ‘writ in/choice Italian’ (*Hamlet*. III. ii. 280-281). The use of the passive voice in these two lines is denotative of this depersonalization of the playwright's pen. The actor, in a sense, displaces the author as the reader who outlives both author and text.

Enter Levinas unwillingly

This should raise an objection, for at first glance, it would seem that the actor is the most transient of all media. Indeed, the actor is mortal and does not literally outlast the written text. The answer to this objection comes from Emanuel Levinas. We do not intend

to say that Levinas actually wrote about this question. What we wish to say is that he introduced a concept that we find usefully (re)definable. This is „être *autrement*” (Levinas 1978 : 13) which I translate as being otherwise.

I will further distort this concept (translation is an initial distortion) by writing it thus: being other-wise (*être autre-ment*) to show the essentialist trap which this concept inevitably — if not literally — contains. First of all, otherwise entails that there is more than one way in which an entity is. Second, it leads us to ask whether being otherwise affects the essence of the being. Put differently, does being preserve its sameness with itself if it is otherwise, that is, can any entity be itself otherwise? Finally, otherwise also implies that there is no being without „conatus”, effort or mode of being.

What is to be Otherwise?

The actor essentially is other-wise and it is precisely that which makes him/her immortal. This poses a challenge to the concept *être autrement*. Initially, there seems to be no logical difficulty in conceiving of entities as having more than one mode of being. We know that modes of being as well as being are questionable concepts. Still, for technical reasons, let us suppose that the questions of „which sort of entities there are, what one is saying when one says some entity is, and the necessary conditions on thinking of an entity as something which is” (Craig: 2005: 88) are virtually answerable. Being otherwise (or other-wise) presupposes an initial mode of being. This should pose no challenge viewing the presupposition we have made. However, when otherwise or other-wise *autrement or autre-ment* is the only mode of being which is the case of the actor, a challenge appears.

An actor, as we have said, is essentially otherwise. To explain this, we need to consider performance in relation to writing. W. B. Worthen tells us that „Hamlet [...] signals the contemporary literalization of drama, its preservation and publication not in the evanescence of performance but as an alternative permanent object, a book” (Worthen 2010: 99). Writing, as Worthen describes it, is monumental. In this sense, it differs from performance in its fixity. It is what may be called a thing. Performance, however, is considered as an event. Indeed, Worthen — among others — has established that „any performance represents the performer” (Worthen 2010: 99). A performer is mortal and cannot outlast the text (unless he is turned into a text through recording which is a form of writing — impression, fixing — which is not our interest). Notwithstanding this transience, W. B. Worthen does not — at least in the sentence I quoted above — deny performance any role in the preservation and publication of a play.

How can evanescent performance preserve the play? The answer, we believe, is: through difference. We did not use the familiar term *differance*, because the concept we intend to use does not encompass both difference and deferral. This does not mean that we are not „concerned with the category of the wholly other” (Craig 2005: 174) as any „post-Derridan” inevitably is. It is only that we are interested in a kind of synchronic alterity rather than in the familiar diachronic one.

I am not what I am: Simultaneous Alterity

When Iago says: „I am not what I am” (*Othello*. I.i. 65), we may understand that he is other to what he is (no matter what this may be) at the time of speaking. In this sense he is not simply a signifier. The signifier is not what it means but Iago is not what he is.

The signifier implies the absence of the signified.

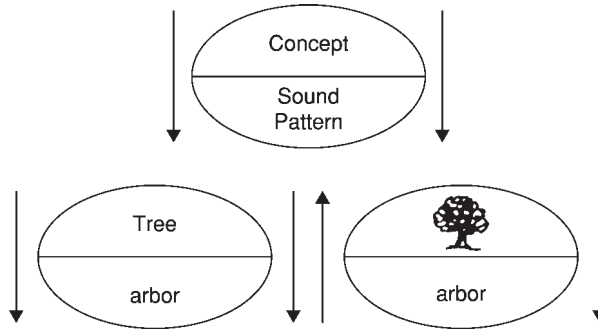


figure 1: The linguistic sign as a „two sided psychological entity”
(Brown, Barber and Stainton 2010: 666)

Presenting the linguistic sign as a two faceted coin implies the idea of absence (difference). Every facet of the coin can only appear when the other is absent. But „I am not what I am” describes a disturbing simultaneity.

This is the simultaneity of essential difference, being otherwise. Causality, linearity and the entire eschatological categories of beginning and ending should be redefined here. We quoted Frye earlier. We certainly do not wish to question how fundamental the category of time is to our thinking. All we have been doing so far is to think in terms of time and we intend to continue doing so. We will only give up the diachronic, which can hardly account for the type of difference we can see in *Hamlet*.

I am not what I am redefines difference. Rather than the game of presence and absence which the metaphor of the coin implies, we have something very similar to the *Rubin vase effect*. The Ghost is an interesting example of that. He tells Hamlet that he is his „father’s spirit” (*Hamlet*. I.v. 9) and starts by speaking about Hamlet’s father as if they were two distinct persons: „revenge his foul and most unnatural murder” (*Hamlet*. I. v. 25). But as he starts narrating the details of the murder, he uses the first person pronoun I. As he speaks on, the difference between the untouchable (un-crossable) airy spirit and the physical king Hamlet vanishes. The two are blended through „the monstrous effectiveness of acting” (Worthen 2010: 101). As the Ghost relinquishes the difference, the king seems to return but only in part for his death becomes more real than ever to his son. This may be because, he returns as other.

The Haunted Man Onstage

The Ghost like any actor is otherwise. Cleopatra explains this when she says: „I shall see/ some squeaking Cleopatra boy my greatness/I'the posture of a whore” (*Antony and Cleopatra*. V. ii. 217-219) [emphasis mine]. Cleopatra says that she will be present as some squeaking boy presents her as a whore. The simultaneity between the presented and the presenter is further articulated by Hamlet when he describes the players as „the abstract and brief chronicles of the/ time” (*Hamlet*. III. Ii. 532-533).

The Concise Oxford Dictionary of Literary terms defines chronicle as follows: „a written record of events presented in order of time, and updated regularly over a prolonged period” (Baldick 2001: 39-40). A play resembles a chronicle in the sense that it is updated over a prolonged period. A play is still different from a chronicle.

The difference is that what is updated is not the events but the performance. For example, in 1913, William Poel maintained that Hamlet „has an antipathy to the king, and is displeased with his mother, it is not likely he would be much in company of either” (Poel 1913: 160). He suggested that in the second scene, Hamlet should not enter with them. Performance, as a reading, keeps the play alive through difference. Cleopatra, the actor/actress, may see another actress taking up her role. The presence of the character, Cleopatra, depends on the skill of the actor. An example of the very skilful actor is the first player in *Hamlet* who speaks the speech of Aeneas. Hamlet feels offended that in „a dream of passion” (*Hamlet*. II.ii.557), the player seems to conjure the spirit of Aeneas that Hamlet — who knows it is but a speech — could not help asking: „what is Hecuba to him or he to Hecuba,/that he should weep for her?” (*Hamlet*. II. ii. 563-564). This simultaneity is quite disturbing. The concept of difference becomes hazy as the actor's unconventional monumentality becomes evident through his/her skill.

The play is the thing

The actor is an evanescent monument. This paradoxical epithet is the „essence” (a word that we use only technically) of being other-wise. As a reader, the actor survives in different forms. The actor is through being what he is not. He survives as difference. This is how the evanescence becomes monumental and the play turns into a „thing” (*Hamlet*. II.ii. 612). Performance is an „eventive” monumentality, a thing and an event at the same time (literally at the same time).

Bibliography

- Baker Gorden (ed.), *Connaly John*, Politis Vassilus (trans)(2003), *The Voices of Wittgenstein: the Vienna Circle* by Ludwig Wittgenstein and Fredirich Waismann, Routledge, London.
- Baldick Chris (2001), *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford.
- Bear J. I. (2013), „*On Memory and Reminiscence by Aristotle*”, <http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>.

- Bennington Geoffrey (trans) (1993), *Jacques Derrida*, University of Chicago Press, Chicago.
- Brown Keith, *Barber Alex*, Stainton Robert J. (ed) (2010), *The Concise Encyclopedia of Philosophy of Language and Linguistics*, Elsevier Ltd, Oxford.
- Craig Edward (ed.) (2005), *The Shorter Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Routledge, London.
- Cuddon J.A. (1977 rpt1999), *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, London.
- Frye Northrop, *Macpherson Jay* (2004), *Biblical and Classical Myths: the Mythological Framework of Western Culture*, University of Toronto Press, Toronto.
- Derrida Jacques, *Ferraris Maurizio*, Donis Giacomo, Webb David (2001), *A Taste for The Secret*, Polity Press, Cambridge.
- Fuchs Elinor (2003), „*Drama and the Revenge of Writing: Re-thinking Theatre after Derrida*”, in Phillip Auslander (ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Culture Studies*, Routledge, London
- Gilbert Allan (trans) (1961 rpt1988), *The Letters of Machiavelli: a Selection*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Hett W.S. (1936 rpt1955), *Aristotle Minor Works: on Colors, on Things Heard, on Plants, on Marvellous Things Heard, Mechanical Problems, on Invisible Lines situations and Names of Winds, on Missilus Xenophanes and Gorgias*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts.
- Larson Anne R. (ed. and trans) (2006), *From Mother and Daughter: Poems, Dialogues and Letters of Les Dames des Roche*, University of Chicago Press, Chicago.
- Lauson Robert W. (trans) (1920), *Relativity the Special and the General Theory by Albert Einstein*, Henri Holt and Company, New York.
- Levinas Emanuel (1978), *Autrement qu'êtres ou au dela de l'Essence*, Martinus Nijhoff, Leiden.
- Marston John (2007), „*To the Memory of Mr. William Shakespeare*”, *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth Edition, London.
- Poel William (1913), *Shakespeare in the Theatre*, Sedwig and Jackson, London.
- Shakespeare William (a2007), *Antony and Cleopatra*, *The Complete Works of William Shakespeare* Wordsworth Edition, London.
- Shakespeare William (b2007), *Hamlet*, *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth Edition, London.
- Shakespeare William (c2007), *Othello*, *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth Edition, London.

Schlegel Friedrich (1971), *Lucinde and the Fragments*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Worthen W.B. (2010), *Drama between Poetry and Performance*, Wiley Blackwell, Oxford.

White, Victor (*trans*) (1947), *How to Study Being: the Letter of Thomas Aquinas to Brother John De Modo Studendi*, Aquin Press, London.

RECENZJE
BOOKS REVIEWS

Danuše Kšiřová, *Cesty do Svaté země XII.–XX. století. Mýty a realita v ruských a českých cestopisech*, Muni press. Masarykova univerzita, Brno 2013, ss. 335

Od pierwszego kontaktu książka zwraca uwagę staranną i piękną szatą graficzną: twarda okładka, obwoluta ze stosowną grafiką, kredowy papier, a wewnątrz — liczne grafiki i zdjęcia, także barwne. Na ogół prace naukowe, na skutek zwyczajowych oszczędności, wydawane są skromnie, w podstawowych standardach edytorskich. Jednak ta książka, autorstwa Danuše Kšiřovej, profesora Uniwersytetu Masaryka w Brnie, wybitnej historyczki literatury, tłumaczki, rusycystki i komparatystki, znanej w czeskiej i europejskiej slawistyce ze swych osiągnięć literaturoznawczych, zasłużyła w pełni na swoją urodę.

To monografia poświęcona czeskim i rosyjskim opisom podróży powstałym od XII do XX stulecia, w której autorka przedstawia, opisuje i analizuje relacje z peregrynacji na Bliski Wschód, głównie do Ziemi Świętej. Mimo że autorka wykorzystuje swoje liczne teksty na ten temat, drukowane uprzednio w czasopismach, książkach zbiorowych i konferencyjnych, tworzy publikację przemyślaną w kompozycji i merytorycznej zawartości. Części zasadnicze obudowuje użytecznymi wstępami i zakończeniami, uzupełnia główne rozdziały ekskursami rysującymi historyczny kontekst dla poszczególnych stuleci, w których odbywano podróże, przedstawia na koniec użyteczny „komentarz rzeczowy”, no i oczywiście bibliografię wybranych dzieł, „wspierającą” naukowy kształt książki. Na uwagę zasługuje też nieczęsty w naukowo-historycznych opracowaniach osobisty ton dwóch apendyksów na zakończenie monografii (*Jeruzalem w 2001, Istanbul na jaře r. 2012 — Stambuł wiosną 2012 r.*). To dopowiedzenie autorki (ilustrowane własnymi zdjęciami) do relacjonowanych w całej książce wypraw sprzed stuleci. Danuše Kšiřová podróżowała bowiem po Bliskim Wschodzie, przy okazji konferencji naukowych i kwerend, tuż przed ostatecznym zamknięciem książki.

Na główną zawartość książki składa się 12 studiów przedstawiających 12 opisów podróży (cestopis — to czeski termin gatunkowy) do Ziemi Świętej, odbytych przez pątników i wędrowców z Rusi i Czech, powstałych w czasach od dwunastego do dwudziestego stulecia. Najstarszy z nich to *Žitije i choždienije Daniila ruskoj zemli igumena*

(*Życie i podróże Daniła, igumena z ruskiej ziemi*), opis autorstwa mnicha z klasztoru w Korsuniu, który w latach 1114–1127 podróżował do Jerozolimy (wówczas pozostającej w rękach krzyżowców) z intencjami pielgrzyma, a być może także z misją dyplomatyczną. Kšicová nader szczegółowo przywołuje fakty i hipotezy związane z biografią Daniła, jak i okolicznościami jego podróży. W centrum jej zainteresowania pozostaje oczywiście sam tekst, po pierwsze, jako najstarszy przykład opisu podróży, jaki powstał na Rusi. Przypominany w późniejszym okresie (historycy wyliczają około sto przykładów do XIX w.) wytworzył swoisty wzorzec dla następnych podróżników.

W kolejnym rozdziałku-komentarzu autorka — zanim przejdzie do analizy następnych opisów podróży — rysuje komparatystyczny zarys europejskich kontekstów gatunku „opis podróży”, które wypełniły czas między średniowieczem i renesansem (tu rejestruje tylko popularne wtedy teksty, powstałe przy okazji podróży Marco Polo, z XIII w., oraz łaciński opis „zmyślonych” podróży tzw. Johna Mandeville’a z połowy XIV w.) i świadczyły o jego popularności w Europie oraz tworzyły kulturowe i strukturalne podstawy konwencji opisywania podróży.

Dalej Kšicová przedstawia obszerniej i bardziej szczegółowo dwa czeskie opisy podróży z końca XV wieku: Martina Kabátníka, kupca i rzemieślnika (*Podróż z Czech do Jerozolimy i Kairu 1491-92*) oraz Jana Hasištejenskiego z Lobkovic, arystokraty ze starożytnego rodu (*Podróż w Roku Pańskim 1493 do Bożego Grobu dokonana*). Pisząc o nich w dwu osobnych rozdziałach, autorka w istocie rzeczy prowadzi bardzo ciekawą analizę porównawczą obu tekstów (oba powstały po czesku, pierwszy miał sześć wydań do XIX w., drugi pozostawał w zapisie jeszcze przez kilka stuleci). Opis Kabátníka ma osobisty i subiektywny charakter, dzieło Pana z Lobkovic jest też godnym uwagi wykładem politycznych poglądów swojego autora.

Wartym zainteresowania świadectwem potencjału czeskiej literatury humanistycznej nazywa Kšicová następny opis podróży, z połowy XVI wieku, autorstwa Oldřicha Prefáta z Vlkanova. Autor wywodzący się z kupieckiej rodziny, wszechstronnie wykształcony na uczelniach w Wittenberdze, Pradze i Lipsku został przyjęty do stanu rycerskiego. Tytuł jego opublikowanego w 1563 r. dzieła, jako charakterystyczny dla swojej epoki, godny jest zacytowania: *Podróż z Pragi do Wenecji, a potem dalej morzem do Palestyny, to jest krainy niegdyś żydowskiej, Ziemi Świętej, do miasta Jerozolimy i Bożego Grobu, którą to podróż z Pomocą Boga Wszchemogącego szczęśliwie odbył Voldřich Prefát z Vlkanova*.

Po rozdziale-przypisie do innych podróży szesnastowiecznych autorka w dwóch kolejnych na badawczy warsztat bierze następne egzemplifikacje piśmiennictwa podróżniczego tamtych lat. Pierwsza, związana jest z niedoszlą w rezultacie podróżą do Ziemi Świętej Vaclava Vratislava z Mitrovic (literacki obraz jego tureckich przypadków nader dramatycznych w *Przygodach...*, także dzięki przekładowi niemieckiemu, spotkał się z dużym czytelnictwem). Druga, to dzieło dyplomaty, uczonego, żołnierza, muzyka i pisarza Kryštofa Haranta z Polžic i Bezdručic z roku 1590 pod tytułem (tutaj w dużym skrócie, bo zajmuje on 8 wersów) *Putování aneb Cesta z Království českého do města Benátek: otud po moři do Země Svaté...* Harant swoją książkę opatrzył wieloma ilustracjami, świadczącymi o tym, że oprócz umiejętności muzycznych (nuty w tekście!),

posiadał też talent artystyczny i niezwykłą pamięć wizualną. Wszystkie swoje zdolności artystyczne i literackie znakomicie spożytkował w opisach podróży, co zadecydowało, że ich wartość należy oceniać najwyższymi miarami.

Dalsza część książki, zgodnie ze specjalizacjami Kšicovej, rusycystki i komparatystki, poświęcona jest już rosyjskim egzemplifikacjom podróżniczego piśmiennictwa XVIII i XIX wieku. I tu nie brak ciekawych rekonstrukcji historycznoliterackich, tym ciekawszych, że dotyczą czasów nam bliższych. Rozpoczyna je studium o opisach (w barokowej konwencji) wyprawy do Ziemi Świętej moskiewskiego kapłana Ioanna Łukjanowa, która odbyła się na samym początku XVIII w. Nie do końca są jasne dzieje zapisków podróżnika, które powstawały podczas podróży. Miał je uporządkować już po podróży mnich Leontij, który w wyprawie uczestniczył, w kilka lat po powrocie (znane są trzy redakcje). Nie miejsce tu na szczegółowe streszczenia odpowiedniego rozdziału Kšicovej, dodam tylko, że podróżnicy zaopatrzeni w specjalny glejt cara Piotra I nie ustrzegli się dramatycznych zdarzeń i przygód.

W 130 lat później, po zakończeniu kariery wojskowej, odbył swoją podróż Abraham S. Norow, co opisał w książce *Putieszestwije po Swiatoj Ziemie w 1835 godu*. Należał do grona najbardziej wykształconych ludzi tamtych czasów w Rosji. Poliglota (znał także języki klasyczne, w tym hebrajski), historyk i podróżnik. Po powrocie z Ziemi Świętej został senatorem i członkiem Akademii Nauk, a jego podróżnicze pisma wielokrotnie wydawane i tłumaczone były też za granicą. Wznawiane są i dzisiaj. Uznane zostały za najwspanialszy w ówczesnej słowiańszczyźnie — píše Kšicová — opis podróży do Palestyny

Dalsze rozdziały swej znakomitej książki autorka poświęca tekstom zrodzonym z podróży do Ziemi Świętej autorów powszechnie znanych — Rosjan: Mikołaja Gogola, Iwana Bunina i Andrieja Bielego oraz Czecha Jana Nerudy. Ich poprzednicy podróżowali i pielgrzymowali na ogół z ciekawości świata i z potrzeb religijnych. W wieku XIX pisarze i artyści w swoich podróżach do Ziemi Świętej poszukiwali przede wszystkim podnieć artystycznych i emocji niesionych przez egzotyczny wymiar wciąż mało znanej cywilizacji i kultury. Owszem, w tych intencjach nie brakowało też chęci zmierzenia się z trans-cendencją najważniejszych mitów ludzkości. Ich teksty, kreowane w estetykach, którym hołdowali — od groteski po symbolizm — egzemplifikują najrozmaitsze gatunki, mniej lub bardziej odległe od opisu podróży, bo realizują m.in. struktury eseju, opowieści, opowiadania, felietonu, reportażu, noweli, paraboli i poematu prozą, o poezji lirycznej nie wspominając.

Myszę, że w dziejach piśmiennictwa wielu krajów europejskich można znaleźć mniej lub bardziej bogate zbiory książek opisujących podróże i podróżowanie — tak jak to pomyślała wobec Rosji i Czech Kšicová — bo od czasów starożytnych odysei, iterów, hodoeporikonów, opisów podróży, poprzez przebogatą literaturę zrodzoną przez grand-tour'y, Kavalierstury itp., aż do dzisiejszych bedekerów i przewodników — jest to ważna i bardzo popularna część kultury literackiej. Dla badaczy-komparatystów, antropologów literatury i wyznawców kulturowej teorii literatury, książki te powinny stanowić dzisiaj niewyczerpane źródło pomysłów analitycznych i teoretycznych inspiracji.

Na koniec Danuše Kšicová (uśmiecha się do nas pięknie na okładkowym zdjęciu w turystycznym kapeluszu!) postanawia dopisać dwie subiektywne narracje w pierwszej

osobie — co bardzo mnie ujęło — o swoich pobytach w ostatnich latach w Turcji i w Izraelu, jakby weryfikując w możliwym stopniu atmosferę i emocje, które towarzyszyły bohaterom jej książki. I ja, jako recenzent nie omieszkam w tym miejscu zwierzyć się ze swoich dwukrotnych pobytów (2011, 2012) na Ziemi Świętej, w Izraelu i Jordanii oraz w Egipcie (od Aleksandrii po Abu Simbel w 2010): były to dla mnie ważne doświadczenia poznawcze i niebłaha intelektualne przeżycia; choć bliżej mi w nich do Marka Twaina (też tam podróżował), niż do bohaterów książki Kšicowej — pielgrzymów sprzed stuleci. W związku z tym, że niektóre z tych miejsc poznałem osobiście, książkę pani Profesor czytałem tym łapczywiej!

GRZEGORZ GAZDA

**Agnieszka Mrozik, *Akuszerki transformacji.*
Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku,
Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, ss. 438**

Profil badawczy książki Agnieszki Mrozik — literaturoznawczyni i amerykańskiej, znanej aktywistki feministycznej — kształtują narzędzia krytyki feministycznej oraz studia kulturowe i postzależnościowe, inspirowane myślą takich teoretyków współczesności, jak: F. Jameson, S. Greenblatt, czy E. Said. Podzielając ich przekonanie o wzajemnych, zwrotnych relacjach literatury i rzeczywistości, autorka próbuje zrekonstruować labilny obraz tożsamości współczesnych Polek, wyłaniający się z powstałej po 1989 roku literatury kobiecej. Traktuje ją na równi z innymi tekstami kultury jako element procesów komunikacyjnych i „dyskursywnych praktyk uwikłanych w stosunki władzy politycznej, ekonomicznej i kulturowej” (s. 10). Literatura ta stanowi dla Mrozik „źródło wiedzy wiarygodne o tyle, o ile prawdy w niej zawarte odsyłają do rzeczywistości pozatekstowej będącej przedmiotem naukowej refleksji, zwłaszcza [...] tej inspirowanej krytyką feministyczną (s. 11). Z tych samych względów badaczka włącza do analizy inne teksty kultury: publicystyczne, naukowe, przekazy medialne, uznając, iż na podobnych jak literatura zasadach modelują i reprodukują one wiedzę o tożsamości polskich kobiet, będąc tym samym zapisem określonej świadomości społecznej czasów przełomu. Analogiczny tryb lektury, legitymizujący założenia własnej pracy, odnotowuje Mrozik w pracach polskich badaczy kultury — socjologów, literaturoznawców czy teoretyków sztuki (K. Dunin, M. Szpakowska, B. Łaciak, P. Czapliński, I. Kowalczyk). Najczęściej jednak odwołuje się do zachodniej, głównie anglosaskiej, myśli feministycznej, w szczególności tych propozycji, które „łączą imperatyw kontestowania dyskursu dominującego z zachętą do stawiania pytań o własną pozycję badawczą — miejsce, z którego przemawiamy” (s. 18). Wykorzystując koncepcje, m.in. A. Rich, bell hooks, A. Lorde, S. Hartstock i S. Harding badaczka nie tylko śledzi mechanizmy społecznych ról kobiet i uwikłanie owych ról w relacje władzy odzwierciedlone i współtworzone przez teksty kultury, ale krytycznie spogląda na rozwój polskiej myśli feministycznej, postulując wypracowanie rodzimych teorii, które uwzględniłyby lokalny kontekst kulturowy, ekonomiczny, polityczny i społeczny.

W Polsce powstało dotąd niewiele rozpraw, w których przedmiotem badań jest literatura kobieca i/lub feministyczna traktowana jako dokument historyczny i społeczny, obrazujący zmiany w myśleniu o społecznych rolach kobiet, kobiecych wzorcach osobowych i relacjach między płciami. Książka Mrozik wydaje się pod tym względem nowatorska (choć, co oczywiste, bliska pracom innych badaczek na różnych obszarach współtworzących polską myśl feministyczną, jak np.: K. Dunin, A. Graff, M. Środa, I. Iwasiów). Literaturoznawcze publikacje K. Budrowskiej (*Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, 2000) i A. Gajewskiej (Hasło: *feminizm*, 2008) nie wyczerpują tematu, skupiają się bowiem — co podkreśla autorka — na innych aspektach zagadnienia (Budrowska w analizie stereotypowych obrazów kobiety po 1989 odzwierciedla określony stan, nie rozwój świadomości społecznej; podobnie Gajewska, która posiłkując się zachodnimi teoriami feministycznymi, odtwarza raczej kondycję polskiej feministycznej myśli krytycznej, i częściowo praktyki społecznej, niż buduje obraz tożsamości polskich kobiet, s. 12-13). Inaczej niż wspomniane autorki, Mrozik buduje założenia własnej pracy, koncentrując się nie tyle na odtworzeniu obrazu, co na rekonstrukcji procesu przemian tożsamości Polek, zarejestrowanego w literaturze kobiecej i feministycznych polemikach po 1989 roku. Autorkę bardziej niż ujęcie synchroniczne interesuje uchwycenie zmian świadomościowych, odtworzenie diachronii tożsamościowych poszukiwań i tropienie wszelkich śladów oporu wobec władzy dyskursu, jakie zaistniały w Polsce w czasie transformacji politycznej, społecznej i kulturowej. Tego rodzaju spojrzenie przynosi czytelnikowi opowieść o Polkach, a tym samym i o Polsce doby transformacji, opowieść dialogiczną i otwartą: wielofazową, wieloaspektową, uwikłaną w spory polityczne i społeczno-kulturowe, spory „wokół historii, pamięci, tradycji” (s. 15). Na książkę, nie licząc wstępu i zakończenia, składa się sześć, problemowo uporządkowanych rozdziałów, których zawartość wzajemnie się dopełnia. To jednocześnie jedna z wyraźniejszych cech całości — złożoność i wieloaspektowość interdyscyplinarnych zagadnień, które wzajemnie się doświetlają, tworząc wspólną płaszczyznę krytycznego dialogu.

Rozdział pt. „*Rewolucja zaczęła się od kobiet...*”. *Pojęcia, procesy, problemy* ma charakter rozpoznań teoretycznych — to miejsce porządkowania i definiowania podstawowych dla pracy pojęć — takich, jak: tożsamość (płci), literatura kobieca, dyskurs feministyczny, rewolucja. Zdając pobieżnie sprawę z rozważań nad problemami tożsamościowymi współczesnej kultury (Z. Bauman, M. Foucault, S. Hall, A. Giddens/K. Rosner) szanse na dotarcie do tożsamości polskich kobiet, poprzez analizę struktur kobiecych narracji w nowej rzeczywistości społecznej, dostrzega autorka w Giddensowskiej formule tożsamości refleksyjnej (narracyjnej). Dookreślając zagadnienia tożsamości płci z kolei, przywołuje podstawowe, tj. esencjalistyczne, konstruktywistyczne i materialistyczne stanowiska w jej definiowaniu oraz płynące z tych ujęć konsekwencje, widoczne w społecznym statusie kobiet i mężczyzn. Sama opowiada się za takim, w którym mówienie o kobiecej tożsamości ma charakter procesualny (J. Butler), uwzględnia wszelkie nierówności wynikające nie tylko z różnicy między kobietami i mężczyznami, ale i między samymi kobietami, jak rasa, etniczność, klasa, etc. („polityka umiejscowienia” A. Rich, „siostry outsiderki” A. Lorde), by w końcu pozostać na kompromisowej pozycji reprezentowanej przez A. Snitow. Wagę problematyki poruszanej w tym rozdziale wystarczy

odnieć do niedawnej dyskusji polityczno-medialnej o prawach mniejszości seksualnych w Polsce, która dobitnie pokazała niebezpieczeństwa uwikłania tożsamości jednostkowej w relacje władzy i polityki.

W podrozdziale *Feminokracja? O (kłopotliwej) obecności kobiet w polskiej literaturze i kulturze* Mrozik z dystansem, ale i poczuciem humoru, przypomina trudną recepcję literatury kobiecej w Polsce i ważniejsze spory o „płeć literatury” od końca XIX wieku. Wskazując na współczesne, konstruktywne próby znalezienia formuły dla określenia aktywności kobiet w życiu publicznym, także w literaturze (M. Janion, G. Borkowska, E. Kraskowska, A. Górnicka-Boratyńska), stawia tezę o istnieniu długoletniej tradycji pisarstwa kobiecego/feministycznego w Polsce. Niestety ani w tym rozdziale, ani w całej książce czytelnik nie znajdzie bezpośredniej odpowiedzi na pytanie, wydawałoby się kluczowe dla całej publikacji, tj. jak sama autorka rozumie pojęcie „literatura kobieca i feministyczna”. Co prawda ze sposobu ich funkcjonowania w tekście można wnioskować, że mówiąc o literaturze kobiecej ma na myśli literaturę autorstwa kobiet, jednak brak wyraźnego stanowiska wobec pojęć podstawowych dla pracy można uznać za istotne badawcze niedopatrzenie. W konsekwencji znajdziemy w tekście na przemian funkcjonujące obok siebie określenia „literatura kobieca”, „literatura kobieca i/lub feministyczna” czy „literatura feministyczna”, a proponowane powyżej wpisanie literatury kobiecej (czyt. autorstwa kobiet) w projekt krytyki feministycznej nie tłumaczy powyższych braków.

Pierwszy rozdział książki zamyka część pt. *Kobieta jako rewolucja — rewolucje kobiet*, w której opisując kierunek rozwoju rodzimych badań feministycznych po 1989 roku, Mrozik zwraca uwagę na paradoks wynikający z boomu literatury kobiecej i obecności kobiet w życiu publicznym w owym czasie. Nazwany przez krytyków rewolucją, nie tylko na gruncie literatury, z czasem okazał się zmianą głównie ilościową, mniej niestety jakościową (I. Iwasów). Kobiety, walczące o swą podmiotowość, czy to w literaturze czy w życiu publicznym, widziane są albo jako inicjatorki reform (P. Czaplński, I. Stokfiszewski) — co sprawia, że wbrew sobie kontynuują wielowiekową tradycję „kobiety na piedestale”, realizującej swe obowiązki wychowawcze (tu względem narodu) — albo też, za cenę obecności w życiu publicznym, wytracają rewolucyjny impet swych działań, jak w wypadku ruchu feministycznego. Wymownym znakiem oswojenia jego rewolucyjnego wymiaru jest wedle autorki wybór, którego dokonał w 2009 roku Kongres Kobiet: Kobieta Dwudziestolecia została wówczas H. Krzywonos — znak „cudzych”, tu solidarnościowych, interesów, choć widniejący pod sztandarem myśli feministycznej (s. 60).

W drugim rozdziale, *Rozstać się z Pol(s)ką. O kobiecym doświadczeniu (e) migracyjnym w prozie Polek po 1989 roku*, autorka, wychodząc od zarysowania przemian w charakterze współczesnych emigracji względem wielowiekowej tradycji (od traumy, tęsknoty, konieczności do rozwoju, niezależności, wyboru), dokonuje krytycznej analizy uwarunkowań (e)migracji po 1989 roku — jej przyczyn, przebiegu, ale głównie skutków wywieranych na całych społecznościach, ze szczególnym uwzględnieniem sytuacji kobiet. Na podstawie utworów polskich pisarek, które z różnych względów znalazły się poza granicami, bada różne wymiary doświadczeń migracyjnych Polek: polityczny, intelektualny, zarobkowy. Jednak tym, co stanowi dominantę tego rozdziału jako całości jest szczególne zainteresowanie autorki śledzeniem relacji/napięć na linii kobiecość

— polskość. Wykorzystuje w tym celu aparaturę pojęciową P. Bourdieu. Habitus, jak pisze, „nie tylko wyznacza horyzont doświadczeń podróżujących podmiotów, lecz również określa warunki i sposób werbalizacji tychże” (s. 64).

Pierwszy podrozdział, *Migrantki, turystki, nomadki. Tożsamość (kobiet) w epoce globalizacji*, otwiera próba zakreslenia pola badawczego. Jest nim sposób, w jaki procesy globalizacyjne i związana z nimi mobilność ludzi, idei i doświadczeń oddziałuje na tożsamość jednostek (kobiet) i zbiorowości. Ambivalentny wymiar procesu globalizacji autorka egzemplifikuje (za Z. Baumanem) figurami turysty i włóczęgi, które stanowią metafory dwóch stanów, możliwości i sytuacji życiowych migrujących: szans i możliwości oraz upokorzenia i wstydu charakterystycznego dla grup marginalizowanych. Owe sprzeczności znajdują jej zdaniem odzwierciedlenie w feministycznych koncepcjach kobiecej tożsamości, z których jedne celebryją płynność i nieuchwytność kobiecości, drugie zaś podkreślają jej podrzędny, marginalny status społeczny. W obu wypadkach kobieta, postrzegana jako alegoria nowoczesności, zostaje wyłączona z realnej rzeczywistości stając się częścią projektu światowego obywatelstwa. Niebezpieczeństwa takiego ujęcia egzemplifikuje Mrozik przywołując koncepcję podmiotowości nomadycznej R. Braidotti — projekt skrytykowany za elitarność i wyabstrahowanie z kontekstu społeczno-ekonomicznego.

Rok 1989 okazał się przełomowy nie tylko w obszarze polityki, ale również w dziedzinie literatury. Większość debiutów tego okresu to — jak podkreśla autorka — debiuty emigracyjne, w których doszło do „rozluźnienia tematyki narodowej” (s. 73) i otwarcia na problemy dotychczas marginalizowane lub spychane w sferę tabu, jak płęć, seksualność, religia, wiek. W kolejnym podrozdziale (*Pokolenie homo cafe? Kobięce emigracyjne debiuty literackie doby przełomu*) Mrozik wykorzystuje biografie i emigracyjną twórczość kobiet (M. Gretkowska, N. Goerke, J. Bator, B. Helbig, A. E. Kamieniecka, I. Filipiak, O. Tokarczuk), by na przykładach bohatererek-nomadek tej prozy zilustrować tożsamościowe przesunięcia semantyczne, którym podlegają. Służą one przełamywaniu tabu, obnażaniu stereotypów i hipokryzji narodowej, paradoksalnie jednak dalej pozostają w polu dyskursu dominującego, który uprzywilejowuje jedne tożsamości, marginalizując inne (jak dzieje się z tożsamością niemiecką i żydowską oraz rosyjską bohatererek). Okołoformacyjne rozstania z Polską, w ujęciu Mrozik, uderzają radykalizmem. Bohaterki/ów pokolenia *homo cafe* — swoistą elitę intelektualno-artystyczną — charakteryzuje nie tylko Gombrowiczowski dystans wobec starych emigracji zarobkowych. Tożsamość budują oni w ruchu, przez niezakorzenie, w opozycji i ironicznym dystansie, ale najbardziej chyba w obojętności wobec kraju i jego mieszkańców (tych w Polsce i za granicą). Wrazem tego dystansu w omawianych utworach jest wszechobecność ujęć groteskowo-ironicznych. W obliczu tak radykalnego otwarcia literatury polskiej na odmienność i różnorodność proza kobiet musi sobie również radzić z artykulacją inności, która traci swój wymiar geograficzny, kulturowy, płciowy na rzecz inności egzystencjalnej. Zdaniem Mrozik, w tej sytuacji dominują dwie strategie: przemilczenie, które idzie w parze z autoironicznym dystansem (szczególnie, kiedy dotyczy kondycji materialnej bohatererek) oraz gra tocząca się na wielu poziomach i w wielu wymiarach ludzkiej tożsamości (najwyraźniejsze są eksperymenty z płcią). Jednocześnie, postawione w nowej sytuacji kobiety-intelektualistki (autorki i ich bohaterki) ciągle pozostają — „w cieniu męskiego

etosu wygnania” (s. 87) — dążąc do samorozwoju w ramach ucieczki przed tradycyjnym (narodowym) wzorcem żony i matki, zmuszone są przyjąć „męskie reguły gry”, działają w rozproszeniu, odcinają się od relacji z innymi kobietami i tradycji kobiecego pisania. Przeciwnieństwo takiej postawy stanowi przywołany przez Mrozik świat migracji zarobkowych. Nie ma w nim miejsca na kulturotwórczy wymiar podróży. Bohaterki powieści N. Bielawskiej, J. Pawлуskiewicz czy opowiadań O. Tokarczuk boleśnie odczuwają swą sytuację jako degradację kobiecości lub powrót do tradycyjnych ról płciowych i społecznych (G. Plebanek). Jednak i te opowieści mają swoją siłę, tkwi ona „w demaskowaniu mitu sukcesu osiąganego za granicą dzięki ciężkiej pracy i wytrwałości” (s. 99). W zakończeniu drugiego rozdziału autorka zauważa, że w literaturze i krytyce feministycznej końca lat 90. „rozstania z Polską” ustępują miejsca „powrotom”, na co składają się rozmaite czynniki biograficzne i ideowe. Ucieczkę od Polski i polskości zastępuje zwrot ku lokalności, przeszukiwanie historii oraz tendencja do wpisywania koncepcji nomadycznych w politykę umiejscowienia.

Bardzo wiele miejsca w swojej pracy Mrozik poświęca rozważaniom nad rolą, jaką w literaturze kobiecej i pisarstwie feministycznym ostatnich dwudziestu lat pełni mit/stereotyp Matki Polki (*Bombowniczkę? Pożegnania z Matką Polką w prozie kobiet po 1989 roku*). Definiuje go jako model tożsamości kobiet wykorzystywany przez różne siły polityczne w celu zarządzania tożsamością narodową i sytuacją społeczno-ekonomiczną kraju (s. 223). Kiedy opisuje proces, w którym po 1989 roku kobiety-Polki negocjują swe miejsce w społeczeństwie, mierząc się z tym wyjątkowo trwałym w naszej kulturze konstruktem, traktuje samo zjawisko bardziej jako rezultat przemyśleń i dojrzwania potrzeby konfrontacji z mitem, niż efekt momentu historycznego — z czym można by polemizować. Słusznie jednak zauważa, że gra z/o Matką/ę Polką/ę jest grą o tożsamość współczesnych Polek w zmieniającym się społeczeństwie. Dlatego wybiera utwory, w których przeżycie macierzyńskie zostaje wyraźnie wpisane w kontekst polski, gdzie zyskuje dodatkową wymowę, bo rozgrywa się „pod flagą biało-czerwoną” (s. 110). Można by rzec, że autorkę bardziej interesuje krytyka macierzyństwa jako instytucji w służbie narodu, niż jako indywidualnego doświadczenia. Czytelnik może prześledzić w tym rozdziale proces demitologizacji figury Matki-Polki, poznać najważniejsze strategie służące temu procesowi w literaturze kobiecej, by na koniec zatrzymać się nad pytaniami o możliwości, koncepcje i językowe próby zdefiniowania tożsamości „nowej Polki”. Mrozik otwiera rozważania nad macierzyństwem refleksjami obnażającymi uwikłania kobiecości w prawa polityki i ideologii. Kobieta, traktowana jako zbiorowość, jest tu znakiem kultury, „symboliczną reprezentantką ciała i kondycji narodu” (s. 113). Ta podwójna reprezentacja jest podstawą do manipulacji Kobietą w narodowej ikonografii, sprzyjając jej marginalizacji jako jednostki o własnej seksualności, historii i potrzebach. W podrozdziale *Urodzone do ofiarności...* odtwarza pobieżnie ewolucję figury Matki-Polki. Śledząc węzłowe momenty tej przemiany (romantyzm, przełom wieków, 20-lecie, PRL) zauważa, że zmierzają one w stronę zupełnego odrealnienia omawianej figury, pozbawiania jej rysów seksualności, niezależności, aktywności. Również współcześnie macierzyństwo, choć oderwane od powinności patriotycznych, zachowało swą instytucjonalną funkcję, poddane represjom różnych sił politycznych, ekonomicznych i popkulturowo-medialnych. Następny podrozdział (*Uciec od narodowego pomnika...*)

obrazuje próby demitologizacji figury Matki-Polski w literaturze kobiecej i dyskursie feministycznym od lat 90. Demitologizację tę autorka rozumie jako rozmontowywanie jej elementów składowych i obnażanie mechanizmów kontroli ciała, zmysłów, seksualności czy źródeł przemocy; rewidowanie relacji między płciami (matka-syn, kobieta, mężczyzna), w obrębie tej samej płci (matka-córka), przedefiniowanie roli kobiety w przestrzeni publicznej (s. 142). Jednocześnie we współczesnej debacie wokół macierzyństwa zaczyna dominować klasowy wymiar zjawiska, który staje się dostrzegalny zarówno w obrębie ruchu kobiecego, jak i kobiecej literatury. Część analityczna przynosi obraz literackich coming/speak outów aborcyjnych w wydaniu M. Dzido, D. Terakowskiej, G. Plebanek i J. Bator, które według Mrozik nie odnajdują własnego języka, a jedynie odtwarzają retorykę debat publicznych na ten temat. W dalszej części rozdziału pokazuje — na przykładzie twórczości I. Filipiak, D. Masłowskiej, S. Chutnik, M. Gretkowskiej, A. Nasiłowskiej, J. Brach-Czajny — jak pisarki i publicystki, wychodząc od prywatnych doświadczeń, różnymi sposobami za pośrednictwem ironii, drwiny, żartu, patosu, mniej lub bardziej udanie, obnażają podstawowe mechanizmy represjonowania matek w kulturze; jak dyskurs medialny, polityczny, prawny ingerując w to, co intymne wpływa na pesymistyczny obraz macierzyństwa w literaturze. Demaskowanie stereotypu macierzyństwa funkcjonującego u nas w dobie przełomu można uznać, zdaniem autorki, za dogodny punkt wyjścia do porzucenia obowiązującego wzorca kobiecej, matczynej tożsamości i „otwarcia na nowe jej konfiguracje (siostrzeńskie, przyjacielskie), polegające na wzmacnianiu kobiecej podmiotowości i budowaniu silnej wspólnoty kobiet” (s. 223). Pozytywne próby tego rodzaju reprezentacji dostrzega w literaturze najnowszej oddającej głos córkom. Ich dotychczasową historię „naznacza wyłącznie piętno nieistnienia” (s. 199) właśnie teraz odmawiają one reprodukcji matczynych zachowań (I. Filipiak, H. Samson, B. Keff, G. Plebanek, M. Dzido, E. Madeyska). Warto podkreślić, że wśród wymienionych autorek Mrozik zwraca szczególną uwagę na nietypowe dla polskiej literatury kobiecej rozwiązania proponowane przez H. Samson (budowanie kobiecej tożsamości w oparciu o matczyną genealogię) i B. Keff (porozumienie między matką a córką wsparte na idei człowieczeństwa, nie więzach krwi). Ostatni akcent tego rozdziału to krytyczna analiza figury małej dziewczynki jako alegorii Polski w dobie transformacji oraz projektu siostrzeństwa, który podobnie jak konstrukt Matki-Polki, w oderwaniu od uwarunkowań społeczno-politycznych i ekonomicznych, przybiera formę mitu. Globalne siostrzeństwo nie istnieje — twierdzi Mrozik, a analiza dostępnych literackich przykładów pokazuje bądź jego ograniczenie do wymiaru psychologicznego, pozbawionego politycznego ostrza (G. Plebanek), bądź silne zdeterminowanie przez uwarunkowania postzależnościowe (D. Masłowska).

W czwartym rozdziale książki, *Bridget Jones znad Wisły...*, badaczka poddaje krytycznej analizie tytułowe „rekonstrukcje kobiecości w polskiej literaturze popularnej po 1989 roku”. Przyczyny ogromnego sukcesu „dzienników polskich Bridget Jones” widzi jako efekt nieprzystawalności dyskursu feministycznego dotyczącego tożsamości polskich kobiet czasów przełomu i realnych oczekiwań współczesnych Polek. Pop-feministki i pisarki, takie jak K. Grochola, B. Kosmowska, I. Sowa, M. Szwaja, M. Kalicińska i inne, posługując się mitem, baśnią, (auto)biografią wypełniły tę lukę, zagospodarowując kobiece lęki związane z funkcjonowaniem we współczesnym świecie (s. 244). W efekcie

literackie konstruowanie prawdziwej kobiecości i polskości na kartach dzienników (choć spełniają one swe funkcje terapeutyczne i dydaktyczne) nie udaje się — „polska Bridget Jones bardziej reprodukuje, powiela stare (romansowe) wzorce, niż tworzy nową jakość (s. 262).

Przedostatni, obszerny rozdział książki pt. *Kobiece archiwa — spiżarnie pamięci...* jest analizą polityki tożsamości obecnej w (auto)biografiach kobiet po 1989 roku. Autorka poszukuje tu odpowiedzi na pytanie o popularność opowieści tego rodzaju w danym momencie historycznym, próbuje odnaleźć jej źródła, patrząc na wybrane teksty nie tyle jako na zjawiska literackie, ile społeczne i kulturowe; zastanawia się, jaką rolę odgrywają w procesie przemian. W pierwszym podrozdziale opisuje, w jaki sposób analizowane formy (auto)biograficzne wpisują się w orientację współczesnej myśli historycznej, społecznej i politycznej, dla której przeszłość i pamięć są fundamentami, na których buduje się tożsamość jednostek i zbiorowości; w jaki sposób saga rodzinna staje się tym samym remedium na kryzys tożsamości. Badając się nostalgii i tożsamościowe wróżce prestiżu obecne czy pożądane w (auto)biografiach, zwraca uwagę na to, co pozostaje na marginesie owych opowieści, „co się nie mieści”. Zbiorowej amnezji czy demonizacji podlegają w nich głównie podziały klasowe i socjalizm jako ideologia. W procesie konstruowania tożsamości „pamięć” i „niepamięć” na tych samych zasadach podporządkowane są ideologizacji, podobnie jak nostalgia, neutralizująca bunt przeciwko zastanemu porządkowi (s. 317). W drugiej części rozdziału (*Milczano o niej...*) autorka koncentruje się na specyfice „ja mówiącego” kobiecych autobiografii, podkreślając, że różnicowania w modelu kobiecej autobiografii uzależnione są nie tylko od indywidualnych doświadczeń opowiadających, ale też od kultury, uwarunkowań historycznych i geograficznych. W związku z tym pyta o rolę kobiecych autobiografii w konstruowaniu zrębów narodowej pamięci i historii, doszukując się jednocześnie pęknięć, szczelin z których wyłaniają się ślady kobiecych doświadczeń i tradycji. Ślady historii kobiet dostrzega głównie w reprezentacjach cielesności. Ciało — somatyczne choroby, depresja — oddaje niewyrażone wprost niepokoje umysłu narratorek-bohaterek opowieści R. Ligockiej, A. Tuszyńskiej, J. Katz, A. Rottenberg i in., a sfera intymno-obyczajowa, typowa dla tekstów kobiet, nie istnieje. W zamknięciu tego rozdziału badaczka podkreśla służebną rolę kobiet w historii narodu, wyłaniającą się z analizowanych (auto)biografii. Kobiety funkcjonują weń jako strażniczki pamięci, kronikarki historii wspólnoty — ich indywidualne losy są właściwie nieobecne, zepchnięte na marginesy Historii.

Swoistym uzupełnieniem obrazu kobiecości czasów transformacji jest ostatni rozdział pracy, *Być liderem na placu zabaw...*, w którym autorka przygląda się przemianom wzorca polskiej męskości i śledzi reakcje na owe zmiany u prozaików debiutujących po przełomie. Zwraca uwagę na ekonomiczne i społeczne, a nie polityczne podłoże kryzysu męskości w Polsce, pokazując jednocześnie, w jaki sposób dyskusja na ten temat stała się częścią dysputy o „kryzysie rodziny”, ról czy tożsamości, a tym samym polskości, patriotyzmu, tradycji. Do analizy męskich postaci z tekstów M. Kochana, W. Kuczoka, D. Bieńkowskiego i T. Kwaśniewskiego badaczka wykorzystuje typologię M. C. Kimmela (*The Contemporary „Crisis” of Masculinity in Historical Perspective*, s. 354). Badając strategię zagrożonej męskości, śledząc proces pożegnania męskości tradycyjnej, dochodzi do wniosku, iż w wyniku negocjacji między różnymi rolami historycznymi,

kulturowymi i społecznymi z analizowanych tekstów wysłania się nowy wizerunek mężczyzny, „pogodzonego z samym sobą” (s. 375), „świadomego swych praw i obowiązków”, niebędącego jedynie wytworem popkulturowych fantazji. Co prawda, przemiany w zakresie ojcostwa i męskości zarejestrowane we wspomnianych tekstach mają na razie wymiar psychologiczny, nie strukturalny, są jednak ważnym głosem w debacie publicznej na ten temat.

Wartościowe domknięcie całej książki stanowi podsumowanie, w którym po raz kolejny wybrzmiewa pytanie o współczesną rolę literatury feministycznej i kobiecej oraz samego feminizmu jako jednego z ruchów oporu obecnego w kulturze masowej. Nadzieję na zmiany autorka widzi w powrocie do demaskatorskich korzeni myśli feministycznej oraz „krytycznej refleksji nad warunkami własnej w nim obecności” (s. 406). Ten krótki, końcowy postulat zaangażowania w działalność społeczną oddaje specyfikę całej publikacji, w której wyraźny jest „feministyczny pazur”, z konieczności podporządkowany rygorom naukowości. Książka Mrozik to interdyscyplinarna propozycja badawcza zakrojona na szeroką skalę, w której jednak oczekiwania literaturoznawcy zawiadzić mogą uproszczone, schematyczne analizy, całkowicie podporządkowane obranemu instrumentarium, w konsekwencji zaś zbędne powtórzenia czy nazbyt oczywiste wnioski. Zarzuty te, choć istotne, tracą jednak swój impet, kiedy spojrzymy na tekst Mrozik jak na konsekwentny, złożony i bardzo wyrazisty metodologicznie projekt feministycznego myślenia w kategoriach różnicy. Otrzymujemy wówczas całość spójną (choć nieco sylwiczną), której problematyka obrazuje skomplikowaną mapę przecinania się genderowych i narodowych dróg literatury kobiecej i myśli feministycznej po roku 1989. Dlatego, pomimo powyższych uwag, za największą wartość książki należy uznać interesujące, nowatorskie ujęcie tematu, merytoryczne bogactwo zgromadzonego materiału (pogłębionego o bardzo cenne, rozbudowane przypisy, wielojęzyczną bibliografię) oraz wyrazistość autorskiej sygnatury, w której wybrzmiewa wiarygodny, (auto)krytyczny i pełen etycznej wrażliwości głos zaangażowanej feministki.

AGNIESZKA GAWRON

**Karolina Sidowska, *Reprezentacje emocji w liryce ekspresjonistycznej. Analiza kognitywistyczna*,
Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2012, ss. 260**

Książka Karoliny Sidowskiej pt. *Reprezentacje emocji w liryce ekspresjonistycznej. Analiza kognitywistyczna* stanowi komparatystyczne zestawienie twórczości pre-ekspresjonistycznych poetów Młodej Polski z ekspresjonizmem niemieckim. Spośród pisarzy polskich do analizy autorka wybrała zbiory poetyckie Tadeusza Micińskiego (*W mroku gwiazd*) i Jana Kasprówicza (*Hymny*), wzbogacając ich interpretacje o nawiązania do Marii Komornickiej i Stanisława Koraba Brzozowskiego. Twórcy niemieccy do jakich się odwołuje to przede wszystkim Georg Heym i Georg Trakl; obok nich okazjonalnie wymieniani są: Ernst Stadler, Jacob van Hoddis i Alfred Lichtenstein.

W książce osobne rozdziały poświęcono tzw. emocjom podstawowym — mianowicie: strachowi, smutkowi, wstrętowi, miłości erotycznej oraz gniewowi i uniesieniu. Za podstawowe uznaje autorka emocje, które stanowią niejako wspólny mianownik w klasyfikacjach głównych stanowisk w badaniach nad emocjami. Spośród rzeczonych podejść badawczych, jako kluczowe dla przeprowadzonych w książce analiz, wskazuje stanowiska „motywacyjne” i „ewolucyjno-biologiczne”. Ów podwójny kontekst stanowi metodologiczne uprawomocnienie dla badania literackich odwzorowań emocji zarówno w charakterze reakcji podmiotu na świat (stanowisko motywacyjne wg Nico Frijdy i Carolla Izarda), jak i przez pryzmat fizjologicznych reakcji, za pomocą których emocje się objawiają (stanowisko „ewolucyjne” Paula Ekmana i Roberta Plutchika): „W pierwszej [koncepcji] istotne są przede wszystkim ocena poznawcza i intencjonalność emocji, czyli nakierowanie na obiekt i działanie, z kolei ujęcie biologiczno-ewolucyjne akcentuje wzorzec reakcji somatycznych i ekspresję, kluczowe — jak się okaże — dla językowych reprezentacji afektów” (s. 21). Z przestrzeni odniesień dla swoich analiz autorka wyklucza neurofizjologiczną część koncepcji biologicznych, które redukując emocje do zespołu chemicznych zmian w komórkach, zakładają możliwość badania ich jedynie w warunkach laboratoryjnych (rzecznikami takiej koncepcji są m.in. Jaak Panksepp i Joseph LeDoux). Natomiast tzw. stanowiska komponentowe i społeczne traktuje autorka jako

drugorzędne w świetle prowadzonych badań, ponieważ pierwsze z nich (w ujęciu Lazarusa i Scherera) tylko uwypukla powszechnie uznawaną wieloaspektowość procesu wyrażania emocji, zaś drugie (wg Jamesa Averilla) przedstawia je wyłącznie jako wypadkową mechanizmów społecznych i kulturowych.

Przeprowadzone w książce analizy tekstów literackich mają charakter trzystopniowy (s. 37). W pierwszej kolejności problematyzacji poddaje się metody bezpośredniej, językowej ekspresji stanów emocjonalnych; w drugiej, opisy właściwych danej emocji reakcji fizycznych i fizjologicznych; w trzeciej, opisywanie emocji w sposób metaforyczny. Na gruncie kognitywistycznym analiza sposobów językowej ekspresji przyjmuje formę identyfikacji schematów wyobrażeniowych, definiowanych jako ogólne, abstrakcyjne wzorce dla konceptualizacji świata. U ich podstaw leżą ruchowe i percepcyjne predyspozycje ludzkiego organizmu. Za szczególnie istotne w analizie liryki ekspresjonistycznej autorka uznaje preschematy POJEMNIKA, RÓWNOWAGI, ŹRÓDŁA–ŚCIEŻKI–CELU, oraz WIĘZI. Z kolei namysł nad opisami cielesnych sygnałów doświadczania emocji wiąże się z pojmowaniem językowej reprezentacji jako stadium metafory konceptualnej. Przesunięcie punktu ciężkości analizy z modeli kognitywnych na metafory konceptualne sygnalizuje swoiste zawężenie i uszczegółowienie perspektywy: „o ile preschematy, mimo swoistej dynamiki i elastyczności, mają raczej ogólną, abstrakcyjną formułę, o tyle oparte na nich metafory konceptualne niekiedy odwołują się do treści zrozumiałych w pierwszym rzędzie dla określonego kręgu kulturowego, czy wspólnoty interpretacyjnej” (s. 31). Do metafor konceptualnych, kluczowych dla refleksji nad literackim ekspresjonizmem, autorka zalicza, m.in.: WYOBRAŻENIA (ZNACZENIA) TO PRZEDMIOTY, WYOBRAŻENIA TO DOZNANIA CIELESNE i WYOBRAŻENIA TO ZJAWISKA FIZYCZNE (gdzie z „wyobrażeniami” identyfikowane są „emocje”). Logiczną konsekwencją obranej przez autorkę metody badawczej jest fakt, że w sygnalizowanym już trzecim stadium analizy metafory poetyckie rozpatrywane są jako wariacje metafor konceptualnych. Porządek analizy jawi się zatem w sposób następujący: od uniwersalnych metod reprezentacji, poprzez zdeterminowane kulturowo metody myślowej aranżacji tych uniwersaliów, aż po ich realizację skrajnie indywidualne — dla których jednak bazę stanowią społeczno-kulturowe modyfikacje.

W ekspresjonizmie autorka upatruje nie tyle szczerzej ekspresji własnego „ja”, bliskiej utopijnemu postulatowi Stanisława Przybyszewskiego, by literaturą „odtworzyć życie duszy we wszystkich jej przejawach” (s. 240), ile artystycznej reakcji na zmiany cywilizacyjne początku XX wieku: „Ze zmianami cywilizacyjnymi należy [...] łączyć zainteresowanie podmiotowością, świadomością i percepcją. Wzrost tempa życia i ogólnej mobilności oraz wielość bodźców zmysłowych, w dużej mierze związana z rozwojem kultury wizualnej, przyczyniły się do niepokojów egzystencjalnych, których podłożem była obawa przed dezintegracją ja” (s. 42). W ujęciu autorki, ekspresjonizm stanowi zatem antycypację egzystencjalizmu. O ile jednak egzystencjalizm „opisuje i wyjaśnia” doznania wynikające z osadzenia w nowym porządku rzeczywistości, o tyle „bardziej pragmatyczny i bezpośredni” ekspresjonizm próbuje „unaocznic” naturę tych doznań (s. 241). W procesie owego „unaoczniania” literackie opisy emocji pozwalają spojrzeć na wspomnianą fazę cywilizacyjną z perspektywy jednostki, która egzystując w przekształcającej się przestrzeni społecznej, odczuwa z powodu tych przemian strach, smutek,

wstręt, gniew lub fascynację: „Ekspresjonizm rehabilituje a wręcz nobilituje emocje. Zyskują na wartości, ale niejako wtórnie — nie tyle jako wartość sama w sobie, ile jako inspiracja, punkt wyjścia dla twórczości, dla której są jedynie materiałem, poddawanym przeróżnym zabiegom stylizacyjnym” (s. 62). Jedyne rodzaje szczerości, na jakie autorka przystaje w stosunku do liryki ekspresjonistycznej objawia się w sygnalizowaniu sztuczności przekazu o rzekomo własnych doświadczeniach emocjonalnych. Szczerość taka byłaby jawnym „odrzuceniem iluzji «czystego przeżycia», efektem świadomej samokontroli podmiotu” (s. 237). Wymaga ona krytycznego dystansu w stosunku do własnej wypowiedzi artystycznej, który utożsamia autorka z emocją uniesienia. Wśród problematyzowanych w książce stanów emocjonalnych uniesieniu przysługuje szczególny status, ponieważ nie tyle jest ono postrzegane w charakterze emocji, co swoistej meta-emocji. Jest stanem umożliwiającym problematyzację i konceptualizację emocji „właściwych”: „Uniesienie jest rodzajem meta-uczucia, ustosunkowaniem się do całokształtu splecionych przeżyć emocjonalnych, zaś figuratywne sygnały wzniosłości pełnią jedynie rolę rekvizytów, służących uplastycznieniu przekazu” (s. 224). Uniesienie nie występuje więc samodzielnie, a stanowi pochodną doświadczania innych stanów emocjonalnych; jest samodzielną, a stanowi pochodną doświadczania innych stanów emocjonalnych; jest gestem radykalnej niezgody na obowiązujące normy światopoglądowe i aksjologiczne i jako takie okazuje się momentem transgresji. Ten zaś moment — podobnie jak ekstremalność i kulminację — postrzega autorka jako decydujący o wartościach interpretacyjnych aspekt reprezentacji doświadczenia emocjonalnego (s. 63). Owe trzy aspekty łącznie determinują proces stopniowego przekształcania w liryce ekspresjonistycznej modeli kognitywnych.

Właściwą uniesieniu transgresyjność postrzega autorka jako negatywną realizację schematu wyobrazeniowego RÓWNOWAGI. Ma ona być wyrazem rezygnacji z ogólnie przyjętych norm aksjologicznych i światopoglądowych, na korzyść tych sankcjonowanych przez sam podmiot. W wyniku tego RÓWNOWAGA — powszechnie wartościowana dodatnio — zyskuje w liryce ekspresjonistycznej nacechowanie ujemne. W przypadku gniewu/uniesienia preschemat RÓWNOWAGI kwestionowany jest przy użyciu metafor konceptualnych UNIESIENIE TO SZAŁ, GNIEW TO (GORĄCA) CIECZ W POJEMNIKU. Autorka wiąże ekspresjonistyczny pęd ku nowemu porządkowi wznoszonymu na gruzach starego z wpływem filozofii Nietzschego. Jego etyczno-estetyczny postulat kształtowania niezawisłego „ja”, objawiający się kategorycznym nakazem „autentyzmu, prawdy i szczerości” zestawia badaczka z egzystencjalnym „skazaniem na wolność” wg Sartre’a (s. 71). Jeżeli Karolina Sidowska widzi różnicę pomiędzy gniewem a uniesieniem, jest to różnica samoświadomości podmiotu. Skoro ekspresjonistyczne reprezentacje gniewu opierać mają się na modelu kognitywnym GNIEW TO SIŁA DESTRUKCYJNA — to uniesienie wiązałoby się z przekonaniem, że na gruzach „starego”, aksjologicznego porządku można zbudować nowy, którego gwarantem byłby sam podmiot. Meta-uczucie uniesienia poprzedzonego gniewem pojawia się przy okazji takich emocji jak strach czy miłość erotyczna — są to emocje, które wprowadzają doświadczający podmiot w stan aktywności, czyli wywołują w nim potrzebę modernistycznie pojmowanej afirmacji własnego „ja”. W opozycji do nich usytuowałbym smutek i wstręt,

czyli emocje wywołujące u podmiotu stan swoistej bierności — w przypadku których uniesienie nie wydaje się poprzedzone gniewem, jest zaś jedynie drogą do uzyskania dystansu niezbędnego dla literackiej konceptualizacji doświadczenia.

Gdy uniesienie pojawia się w przypadku strachu, zaburzenie schematu wyobrażeniowego RÓWNOWAGI uruchamia dodatni biegun aksjologiczny schematu ŹRÓDŁO-ŚCIEŻKA-CEL (s. 93) — czyli motywuje podmiot do konstruktywnych działań. Przy tym stanowi ono odniesienie do schematu BODZIEC-REAKCJA, ponieważ dążenie do momentu transgresji wywołane nagromadzeniem bodźców lękowych jawi się jako reakcja obronna „ja” względem opresyjnej rzeczywistości przełomu cywilizacyjnego. Metafory poetyckie przyjmują wówczas postać STRACH TO SIŁA NATURALNA lub ŻYWIOŁ, czego najbardziej wyrazisty przykład znajduje autorka w wierszu Micińskiego Głębiną duch: „- ja z uchylonej trumny/Słucham — a wokół wałą się kolumny -/I ziemia drży pode mną — i drży serce moje,/Jak posąg, w miażdżonej świątyni” (s. 91).

Częsty jest również wariant personifikujący emocje: STRACH TO OSOBA/DRĘCZYCIEL. Antropomorfizację strachu przeprowadził m.in. Heym w *Głodzie*: „Padając czuje, jak strach się zakrada/ I pięść żelazną zaciska powoli” (s. 94). Niekiedy strach bywa animizowany, wyrażany przy użyciu metafory EMOCJE TO NIEBEZPIECZNE ZWIERZĘTA — czego przykładem czyni badaczka m.in. „żabie pazurki strachu” (s. 90) z *Demonów miast* tego samego autora. O ile jednak personifikację uważa ona za objaw strategii osvajania obiektu strachu poprzez sprowadzenie go do sfery ludzkich wyglądown, o tyle w animizacji dostrzega proces pogłębiania emocji (s. 97). Zarazem, jako odmienne przedstawia ona towarzyszące im skutki momentu transgresji. Ten może być rozumiany jako uwolnienie się podmiotu spod władzy emocji tylko wówczas, kiedy poetycka reprezentacja strachu opiera się na metaforze CIAŁO TO RZECZ W POJEMNIKU (EMOCJE TO POJEMNIK), gdzie wobec kulminacji bodźców lękowych możliwa jest kondensacja energii życiowej podmiotu. Gdy aktywizacji ulega wariant drugi schematu pojemnika: CIAŁO TO POJEMNIK NA EMOCJE, metafora przyjmuje postać STRACH TO (ZIMNA) CIECZ W POJEMNIKU — będącej pochodną zanalizowanej przez Lakoffe’a metafory UCZUCIA TO SUBSTANCJE W POJEMNIKACH. W takim przypadku, metaforyczna konceptualizacja strachu przynosi obniżenie temperatury CIECZY aż do zmiany jej stanu skupienia. Kulminacja bodźców lękowych prowadzi do figuracji strachu jako „zastygnięcia, nienaturalnego bezruchu” (s. 87), a w efekcie do obłądzenia podmiotu (EMOCJE TO OBŁĘD), do mentalnego paraliżu i aksjologicznej niewoli.

W przypadku miłości erotycznej, jako zupełnie odmienna niż w przypadku strachu jawi się zawartość znaczeniowa metafory EMOCJE TO CHOROBA — której domena źródłowa rozszerzona jest do choroby psychicznej. O ile na płaszczyźnie obu emocji podważanie dodatniej wartości RÓWNOWAGI odbywa się przy użyciu metafory EMOCJE TO SIŁY NATURALNE — o tyle w przypadku miłości erotycznej współdziała ona z metaforą EMOCJE TO OBŁĘD. Źródłem pozytywnego nacechowania szaleństwa dostrzeka się autorka w tradycji romantycznej oraz w *Fajdrosie* Platona, gdzie pojmowane było ono jako boskie wyróżnienie (s. 181). Zestawione z miłością erotyczną stanowi bezpośredni sprzeciw wobec tzw. „wielkiego łańcucha bytu”, do którego odwołują się systemy aksjologiczne kultury zachodniej, a który autorka wywodzi za Arthurem Lovejoy’em od Arystotelesa (s. 47-48). Nobilitacja szaleństwa erotycznego znosi dystans,

który w nawiązaniu do hierarchii Arystotelesa powinien oddzielać wartości animalne (które odnieść można do popędu płciowego wg Freuda) od wartości boskich. Metafory EMOCJE TO SIŁY NATURALNE i EMOCJE TO CHOROBA zyskują wspólną realizację poetycką we fragmencie *Salome* Kasprowicza: „Głos twój przy moich zająwszy się żarach,/błyskawicami moich żądź brzemienny,/huczący grzmiotem namiętnego szału,/ który od końca do końca/przenika głębie moją wypełnione duszą” (s. 182).

Ostatni wers powyższego fragmentu odnosi się do modelu kognitywnego POJEMNIKA, który przyjmuje tu formę metafory CIAŁO TO POJEMNIK NA EMOCJE. Przestrzeń ciała wypełnianego oszalałą z miłości duszą nabiera tu niejako charakteru sakralnego. Poetycka reprezentacja przyjmuje zaś postać metafory MIŁOŚĆ TO SACRUM. Bardziej wyrazista jest ona w innym fragmencie *Salome*, gdzie przestrzeń miłosnego aktu określa się jako „kościół” (s. 191) — przy czym schemat pojemnika przyjmuje postać CIAŁO TO RZECZ W POJEMNIKU (EMOCJE TO POJEMNIK). Pojmowanie miłości w kategoriach *sacrum* z jednej strony stanowi zwieńczenie procesu transgresji, który rozpoczął się w momencie podważenia zastanych norm aksjologicznych poprzez zakłócenie schematu RÓWNOWAGI, a zakończył się ostatecznym oddzieleniem seksualnego spełnienia od sfery profanum. Z drugiej strony, zespolenie z *sacrum* ma się wiązać z zanikiem jednostkowości — a więc z faktycznym odpodmiotowieniem „ja”. W opisie miłosnego aktu ujawniać ma się rodzaj meta-emocjonalnego uniesienia podmiotu ponad sferę Freudowskiego popędu, ku symbolicznemu zjednoczeniu z obiektem pożądania. Ten rodzaj transgresji odczytuje autorka przez pryzmat Lakoffowskiej metafory MIŁOŚĆ TO JEDNOŚĆ, rozumianej jako pochodna od schematu kognitywnego WIEŻY. Historyczne źródło dostrzega u średniowiecznych mistyków, według których modlitwa w miłości do Boga miała być środkiem do duchowego zespolenia z nim (s. 171). W liryce ekspresjonistycznej figuracja miłosnej transgresji poprzez zespolenie sąsiaduje jednak z transgresją, w przypadku której afirmacja „ja” wiąże się z symbolicznym lub rzeczywistym unicestwieniem obiektu pożądania. Na płaszczyźnie języka przyjmuje ona postać metafory konceptualnej MIŁOŚĆ EROTYCZNA TO BESTIA — czego przykładem ma być m.in. *Sabat* Trakla: „W zwierciadła głębi widzę krwawe kwiaty,/Jak w moim sercu budzą żądź płomienie,/ a ich wprawione w sztukach wszelkich wargi/ na moim gardle nabrzmiewają wściekle” (s. 207).

Erotyczny popęd czynić ma podmiot niezależnym w swoich działaniach względem obowiązujących, społecznych norm, a akt seksualny przyjmować ma postać gwałtu. Nietzscheańska forma uniesienia przyjmuje zaś postać wyrachowania spod znaku Markiza de Sade, gdzie element kalkulacji i planowania wyklucza możliwość autentycznego przeżycia (s. 208). Moment transgresji wywołany przez ekstremum emocjonalnego doświadczenia, tak w reprezentacjach „sadystrycznych”, jak i w realizujących metaforę MIŁOŚĆ TO JEDNOŚĆ jest jednak przejściem ku sferze życia. Początkowe zaburzenie stanu RÓWNOWAGI prowadzi ostatecznie do osiągnięcia nowej RÓWNOWAGI — rozumianej bądź jako pełnia zespolenia z obiektem pożądania, lub jako absolutna, moralna niezawisłość podmiotu. Podobnie gniew i stymulujący strach oparte są, zdaniem autorki, na preschemacie ŚCIEŻKI, której CELEM ma być forma uniesienia ponad bodźce lękowe i zjawiska wywołujące sprzeciw. Natomiast w przypadku smutku i wstrętu podmiot liryczny ciężyć ma ku zanikowi mocy sprawczej. Metafory poetyckie służące wyrażaniu

smutku odczytuje badaczka jako oparte na metaforze konceptualnej SMUTEK TO BEZRUCH, której najbardziej dosłowną realizację odnajduje w *Zamku duszy* Micińskiego: „smutek mię czyni/ bezwładnym, jako w krach zamarłe morze” (s.136). Inaczej jednak niż w rozważaniach o strachu, gdzie metafora krzepnięcia pojmowana jako pochodna metafory konceptualnej UCZUCIA TO SUBSTANCJE W POJEMNIKACH prowadziła do mentalnego paraliżu podmiotu, w przypadku smutku owocuje ona swoistą formą solipsyzmu. Transgresja objawia się na drodze introspekcji, a porządek światopoglądowy i aksjologiczny (RÓWNOWAGA) osiągnięty zostaje nie poprzez rzucanie wyzwań światu zewnętrznemu, a poprzez wycofanie się z niego. Natomiast w przypadku wstrętu za kluczowe uznaje badaczka metafory WSTRĘT TO ODRETWIENIE i WSTRĘT TO PUSTKA (negatywne realizacje preschematów ŚCIEŻKI i POJEMNIKA). Odretwienie wprowadzać ma aspekt pasywnego erotyzmu, w interpretacji którego wykorzystuje się psychoanalityczne rozpoznanie Georgesa Bataille’a o „podwójnym, przyciągająco-odpychającym działaniu wstrętu” (s. 152). Jawi się ono jako przewrotna realizacja metafory MIŁOŚĆ TO JEDNOŚĆ, ponieważ relacja pomiędzy podmiotem a obiektem obrzydzenia opiera się na preschemacie WIĘZI, czego przykładem jest m.in. *Przekleństwo miast* Heyma: „Tak słodko pachnie w koszuli śmiertelnej,/Z rozkoszą odór śmierci w siebie wchłania,/Zbutwiałe płuca wypełnia ten zapach/ Jak ciepły olej, wsiąkający w szkielet” (s. 157).

Erotyczne przywiązanie do obiektu obrzydzenia daje wyraz ciężeniu podmiotu ku własnej anihilacji, przez co wartość znaczeniowa obrzydzenia wydaje się dopełniać ekspansywną wizję pożądania według metafory MIŁOŚĆ TO BESTIA — gdyż tam anihilacji ulec miał nie podmiot a obiekt wywołujący emocję. W przeciwieństwie do paraliżującego strachu, gdzie kulminacja bodźców miała charakter inwazyjny, w przypadku obrzydzenia symboliczna penetracja przez emocjonalny bodziec wydaje się czymś skrycie pożądanym przez podmiot. Moment transgresji oznacza więc celowe osunięcie się podmiotu w stan symbolicznej śmierci, niebytu — domeny docelowej metafory PUSTKI — jak choćby w wierszu Komornickiej, która swój stan emocjonalny opisała jako „wstrętu przepaść bezdenną” (s.163).

Rozpatrując zagadnienie mimesis emocji na gruncie kognitywistyki, autorka dostrzega w nich metodę literackiej konceptualizacji przemian, jakie szeroko rozumiana nowoczesność wywołała w ustosunkowywaniu się jednostki względem świata. Zaangażowanie emocjonalne względem przedmiotu opisu stoi jednak w sprzeczności z potrzebą poznawczego dystansu, której paradoksalnie wymaga ekspresjonistyczna koncentracja na jednostkowym doświadczeniu: „w odróżnieniu od np. wyznań romantycznych podmiot tekstów ekspresjonistycznych cechuje o wiele większa samoświadomość i analityczność. W tym m.in. ujawnia się modernistyczny charakter tej twórczości” (s. 238). Usytuowanie podmiotu czynności twórczych pomiędzy sferami emocjonalnego zaangażowania i bezemocjonalnego oglądu wyjaśnia, dlaczego Karolina Sidowska tak wielką wagę interpretacyjną przypisuje zakorzenieniu metafor konceptualnych w reakcjach fizjologicznych. Metafora EMOCJE TO DOZNANIA CIELESNE — za pochodne której uważa się m.in. wspomniane w niniejszej recenzji GNIEW TO (GORĄCA) CIECZ W POJEMNIKU i STRACH TO (ZIMNA) CIECZ W POJEMNIKU — reprezentuje daną emocję za pomocą jednego jej aspektu, w czym realizuje metonimiczną zasadę *pars*

pro toto. Za Jarosławem Pluciennikiem autorka odnosi tego rodzaju markery somatyczne do działania emotikonów w komunikacji elektronicznej: „chodzi o zasugerowanie czytelnikowi stanu emocjonalnego postaci poprzez nawiązanie do fizycznych objawów i językowych reakcji” (s. 35). Przy czym konieczność osobistego zaangażowania w emocję jest uchylana zarówno w przypadku czytelnika, jak i pisarza. Charakterystyczna dla liryki ekspresjonistycznej dwoista kondycja podmiotu, wyeksploatowana interpretacyjnie przy użyciu kategorii meta-uczucia sama staje się obiektem dwustronnego ujęcia. Z jednej strony bowiem, stanowić ma metodę literackiej problematyzacji egzystencjalnego (czy też: pre-egzystencjalnego) aspektu ekspresjonizmu, z drugiej zaś strony sama odwzorowuje egzystencjalną kondycję pisarza modernistycznego. Jako przedmiot badań z zakresu emotion studies, owa dwoistość dała autorce asumpt do tego, aby wypuklić aspekty „oryginalne, twórcze, autorskie” przy jednoczesnej analizie tego, co „uniwersalne, uwarunkowane biologicznie, antropologicznie, historycznie i kulturowo” (s. 230-231) — a co dla twórczego podmiotu stanowiło rodzaj kognitywnego sztafażu.

Reprezentacje emocji w liryce ekspresjonistycznej Karoliny Sidowskiej stanowią istotny wkład w rozwój komparatystyki historycznoliterackiej, na gruncie której kognitywistyczna metodologia przyniosła efekt historyczno-egzystencjalny. Obrany przez autorkę porządek badań — od uniwersalnych modeli kognitywnych, poprzez uwarunkowane kulturowo metafory konceptualne, po zindywidualizowane metafory poetyckie — odzwierciedla bowiem proces jednostkowej recepcji, umysłowego przetworzenia i artystycznego zapośredniczenia zmian cywilizacyjnych początku dwudziestego wieku. Zarazem, obrany materiał badawczy czyni książkę Karoliny Sidowskiej analizą porównawczą poznawczych i światopoglądowych reakcji, z którymi wiązały się wczesne fazy nowoczesności w kulturach polskiej i niemieckiej. Zestawienie to wprowadza badania komparatystyczno-kognitywistyczne w szerszy obszar problemowy teorii „nowoczesności zwielokrotnionych”, który wiązałby się z badaniami na temat świadomościowych skutków nowoczesności w różnych kulturach europejskich.

PAWEŁ RUTKIEWICZ

**Dorota Kozicka, *Krytyczne (nie)porządkki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*,
Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2012, ss. 288**

„Gotowe myśli są bezpłodne” — takim mottem opatrzyła swoją najnowszą książkę poświęconą współczesnej krytyce literackiej Dorota Kozicka. Przytoczone słowa Stanisława Brzozowskiego stanowią trafny wybór nie tylko ze względu na ich treść, ale i na osobę autora. Wybitny krytyk literacki i filozof — nie bez powodu przytaczam w tym miejscu nazwy jego „profesji” w odwrotnej niż zwykle się to robić kolejności — wydaje się ważną postacią *Krytycznych (nie)porządkków*, jedyną, która otrzymała w nich osobny rozdział. W podsumowaniu poświęconej Brzozowskiemu części zostało to podkreślone chociażby poprzez nadanie mu miana Foucaultowskiego „fundatora dyskursu” — jako temu, który swoim stylem uprawiania krytyki wyznaczył drogę kontynuatorom (s. 122).

Dyskurs, dokładnie przez Kozicką określony i sprecyzowany jako dyskurs krytyczny, stanowi podstawowy przedmiot zainteresowania krakowskiej badaczki. Podkreśla, że modyfikuje nieco definicję Michela Foucaulta, jednak nadal myśl tego autora pozostaje dla niej ważnym punktem odniesienia; podobnie zresztą jak myśl Pierre’a Bourdieu. Takie tło dla namysłu nad krytyką literacką ma, wedle autorki, umożliwić nowe, szersze spojrzenie, wskazać na jej indywidualny charakter, podmiotowość, na sam tekst i zewnętrzne uwarunkowania. Istotna staje się nie tylko sama krytyka, lecz także krytyk.

Krytyczne (nie)porządkki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce zostały zaplanowane jako praca dwuczęściowa. Niewątpliwie mocną stroną projektu stanowią rozbudowane i częściowo syntetyzujące wprowadzenia, które poprzedzają obie części książki. Kozicka formułuje w nich tezy oraz nakreśla cele, jakie chciała osiągnąć, oraz obnaża użyte do tego narzędzia. Samą dwudzielność pracy można by podać w wątpliwość — zdaje się ona opierać na układzie teoria-praktyka (celowo tak przeze mnie splotonym), z wyraźnym zaznaczeniem cezury 1989 roku, ale nie dość wyraźnym, by służył za niepodważalną oś podziału. Wielowątkowość książki i „zbiorczość” tematów okazują się kłopotliwe, gdyby chcieć znaleźć klucz dla takiego porządku.

Część pierwsza obejmuje głównie zagadnienia związane z metakrytyką. W rozdziale *Metafory metakrytyki* otrzymujemy dokładny przegląd przenośnych określeń stosowanych przez krytyków literackich dla opisu siebie i własnych wypowiedzi. Analizie poddany zostaje nie tyle sam język, co pozajęzykowe uwarunkowania takiej autokreacji. Kozicka wyróżnia trzy podstawowe „gniazda metafor”: 1) publiczne — prywatne, 2) militarne — miłosne, 3) eksperckie — ekscentryczne (s. 46). Wedle tych opozycyjnych par układa relacje między krytykiem i tekstem, krytykiem i czytelnikiem. Z ciekawszych przykładów można wymienić określenia takie, jak: „akuszer prawdy”, „demokrata literatury”, „powiernik dwojga zakochanych”, „niezbędny świadek dialogu”. Retorykę uzależnia się tu od zaangażowania ideologicznego danego krytyka, jego profesjonalizmu czy też poczucia odrębności i artystycznego indywidualizmu. Jest to zarówno świetnie napisany, jak i dobrze skomponowany rozdział. Zarazem uporządkowanie metafor związanych z metakrytyką wydaje się najbardziej nowatorskim przedsięwzięciem Kozickiej.

W rozdziale drugim autorka zadaje kłopotliwe dla wielu pytanie *Czy krytyk musi być kochany*, zaś uwagę czytelnika skupia na tym, kim jest i jaki jest krytyk. Prezentuje jego sylwetkę jako Narcyza, wychodząc od formuły „ideologa narcystycznego” Michała Pawła Markowskiego. Kozicka podkreśla, iż celem jej analizy nie jest tu ocena samych krytyków, lecz przede wszystkim ogląd sposobu kreacji podmiotu autorskiego, charakteru metakrytycznych uwag i kryteriów wartościowania literatury (s. 69).

Kolejny fragment swojej pracy autorka poświęca wspomnianemu na początku Stanisławowi Brzozowskiemu, którego obok Karola Irzykowskiego uważa się za najważniejszą osobowość polskiej nowoczesnej krytyki literackiej. W rozdziale zatytułowanym *Brzozowski — pobożne życzenie krytyki* znalazło się miejsce na rozważania o legendzie autora *Głosew wśród nocy* i stosunku innych krytyków do niego, a także o inspiracjach jego „twórczością”. Kozicka pisze o różnych „użyciach” Brzozowskiego, choćby w celach retorycznych, przez późniejszych uczestników dyskursu, a także o naśladowaniu jego stylu, m.in. przez Czesława Miłosza i Andrzeja Kijowskiego. Czekanie na nowego krytyka tego formatu naznacza silnie wypowiedzi kontynuatorów i reinterpretatorów myśli młodopolskiego filozofa, który „otworzył pewną przestrzeń i przekroczył ją” (s. 122).

Wprowadzenie do części drugiej nakreśla czytelnikowi kolejność poruszanych problemów, ale również pozwala poznać założenia autorki i pewne jej inspiracje, będące punktem wyjścia do rozważań na temat polskiej krytyki po 1989 roku. Tej przełomowej dacie Kozicka poświęca trzy pierwsze rozdziały. Mówią one o przemianach społeczno-politycznych, konfrontowaniu marzeń z rzeczywistością i o wolności krytyki. We wstępie podkreślona zostaje rola dwóch kluczowych dla tej części antologii tekstów, a mianowicie *Była sobie krytyka* z 2003 roku oraz *Polityka literatury* wydana w 2006 roku pod patronatem Krytyki Politycznej. Przedmiotem zainteresowania krakowskiej badaczki, prócz przełomu 1989 roku, jest ostatnie dwudziestolecie wraz z funkcjonowaniem w nim opozycji starzy/młodzi krytycy oraz dyskursami krytycznymi nowych czasów — feminizmem i politycznością. W świetle motta, mówiącego o bezpłodności gotowych myśli, część druga *Krytycznych (nie)porządków* ma większy potencjał jako mniej „gotowa” i otwierająca furtkę dla dalszych badań.

Rozdział pierwszy charakteryzuje podział wewnętrzny w środowisku krytyki literackiej w latach 90. Autorka wskazuje na dwa przeciwległe bieguny: krytykę „zastaną”

(zideologizowaną) i krytykę „pożądaną” (sprywatyzowaną, subiektywną); inna opozycja to krytyka „zachowawcza” i krytyka „liberalna” (s. 135). Kozicka koncentruje się też na relacjach krytyki i literatury, które komplikują się w tym okresie. Rodzi się problem obiegu masowego obok niszowego, rozpoczyna się walka o głos na polskiej scenie życia literackiego. Przywołując sylwetki znanych krytyków literackich, charakteryzuje trzy strategie obrony, nazywane kolejno: strategią sprzeciwu, wycofania (lub odsunięcia) oraz uczestnictwa.

W rozdziale nawiązującym tytułem do słynnego tekstu Czesława Miłosza Kozicka prezentuje stosunek krytyków, głównie młodych, do autora *Ziemi Ulro*. Wyjaśnia, dlaczego w tym przypadku należałoby mówić o ciągłym odrzucaniu, a nie o odrzuceniu Miłosza. Przeciw autorytetowi i mistrzowi występują w tym rozdziale m.in. Marcin Świetlicki i Piotr Sommer.

Krytyk przeciw uniwersytetowi. O antyakademickich strategiach krytyki po 1989 roku — tak zatytułowana jest trzecia wyodrębniona całośćka w tej części książki. Mówiąc o uniwersytecie, badaczka ma na myśli, jak wyjaśnia, instytucję i metodę (s. 173), które to, jako narzędzia opinii, podlegały krytyce w latach 90. Postulowano osobisty sposób docierania do tekstu, co łączyło się z odrzucaniem kanonu i ze zwrotem ku wyborom indywidualnym. Kozicka pisze o strategiach „zrzucania pancerza” metodologicznego przez młodych krytyków, opierając się na wypowiedziach metatekstowych (s. 186). W finale widzimy ponowny zwrot ku uniwersytetowi — okazuje się, że nowym i, jak się wydaje, prawdziwszym zagrożeniem dla wolnej krytyki są media i rynek.

Ostatnie dwadziestolecie należy, zdaniem autorki *Krytycznych (nie)porządków*, do krytyki feministycznej i krytyki politycznej. Pierwszej z nich poświęca rozdział czwarty, budując go wokół metafory Kopcuszką zaczerpniętej z tekstów Kazimierza Szczuki i Kingi Dunin (ta ostatnia jest tu niewątpliwie postacią centralną). Lata 90. to istotny czas dla feminizmu — wówczas następuje wejście krytyki feministycznej „na salony” dyskursu. Druga połowa wspomnianego dziesięciolecia przynosi — jak zauważa autorka — pewne zmiany, stopniowo doprowadzające do wykształcenia się feminizmu „zaangażowanego”. Obecnie z kolei, zdaniem Kozickiej, krytyka feministyczna została zepchnięta do akademii.

Piąty i ostatni rozdział podnosi kwestię polityczności mającej, według Kozickiej, ogromny wpływ na kształt współczesnej krytyki literackiej. Ta dominująca kategoria trudna jest do zdefiniowania. Tego zadania nie podejmuje się również autorka książki, która w zamian jednak przywołuje trafny cytat na temat płynności granic między tym, co polityczne, a tym, co od polityczności wolne. Ponownie ważną cezurą staje się rok 1989, od którego rozpoczynają się próby wyzwolenia krytyki i literatury polskiej spod jarzma uwikłań pozaartystycznych. Dotyczące tego zagadnienia debaty i spory ilustrują nie tylko problem zaangażowania politycznego, lecz przede wszystkim kłopot z jego zdefiniowaniem i opisaniem. Równoległe funkcjonują przeciwieństwa takie terminy jak „światopogląd” czy „ideologia”, zależnie od ujęcia zbliżane i oddalane od swej siostry — „polityczności”.

Rozpoznanie, jakiego podjęła się Dorota Kozicka, zdaje sprawę z wieloaspektowości problemów, przed którymi stanęła polska krytyka literacka w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku. *Krytyczne (nie)porządki* są udaną próbą uporządkowania pewnych

zagadnień wokół dyskursu krytycznego. Ich wybór — gdyż jest to bez wątpienia wybór i zarys, co podkreśla nieco zbyt mocno i asekuracyjnie sama autorka — stanowić może punkt wyjścia do dalszych badań. Jednak nawet sam w sobie wydaje się spojrzeniem cennym i pouczającym, głosem rozproszonym dotąd po wielu antologiach, który potrzebował jednego miejsca, by w pełni wybrzmieć. Patronat słów Brzozowskiego nad pracą Doroty Kozickiej uzasadnia podjęcie się przez badaczkę „krytycznych (nie)porządków”, będących próbą segmentacji dyskursu krytycznego. Nie jest to projekt ostatecznie domknięty, gotowy, ale nie jest też na pewno bezpłodny — prowokuje do dalszych rozważań, pokazując rozległość pola krytyki, a także możliwości i zagrożenia z tym związane.

ANNA ZATORA

Monika Polit, *Mordechaj Chaim Rumkowski. Prawda i zmyślenie*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2012, ss. 245

W 2012 roku minęło 70 lat od momentu, gdy Mordechaj Chaim Rumkowski na tzw. placu strażackim skierował do mieszkańców Litzmannstadt Ghetto słowa: „Oddajcie mi swoje dzieci...”. Tak zaczęła się Wielka Szpera '42, w trakcie której do Auschwitz wywieziono ponad 15 tys. dzieci i starców z łódzkiego getta. Przez kilkadziesiąt lat wydawało się, że wszystko o Rumkowskim zostało już powiedziane i że jest to postać jednoznacznie negatywna. Dopiero książka Moniki Polit, z wiele mówiącym tytułem „Mordechaj Chaim Rumkowski. Prawda i zmyślenie”, ujawniła fakty, które rzucają nowe światło na tę tragiczną postać. Polit podjęła się zadania bardzo trudnego — „obrony” człowieka, którego czyni się odpowiedzialnym za śmierć tysięcy łódzkich Żydów. Celem autorki było jednak nie tyle wystąpienie w roli obrońcy, ale raczej możliwie rzetelne przedstawienie postaci Rumkowskiego, tak, by czytelnik-sędzia sam mógł wydać wyrok. Autorka za punkt wyjścia obrała teksty przemówień Prezesa Rumkowskiego. Po zapoznaniu się z opracowaniami poświęconymi Litzmannstadt Ghetto Polit uznała, że informacje o najważniejszej osobie w getcie są niepełne i zafałszowane, i należy je poszerzyć o nowe, ignorowane do tej pory źródła. To połączenie pozwoliło stworzyć książkę niezwykle ważną i potrzebną, będącą zachętą do zweryfikowania nie tylko poglądów, ale także źródeł uznawanych bezkrytycznie za kanoniczne. Książka ta ma ogromne znaczenie zarówno dla badaczy historii Zagłady, jak i wszystkich tych, którzy zetknęli się z postacią „złego”, „prymitywnego” Mordechaja Chaima Rumkowskiego. Aby w pełni docenić wagę i ogrom pracy wykonany przez Monikę Polit, wystarczy uświadomić sobie, na jakie przeszkody autorka napotkała w swoich badaniach, na jakie zarzuty narażała się, podważając utrwalone przez lata przekonania i sądy.

Największym wyzwaniem, z którym musiała zmierzyć się Monika Polit był głęboko zakorzeniony w świadomości zbiorowej negatywny wizerunek Rumkowskiego jako człowieka brutalnego i prymitywnego, nieudolnego zarządcy, starca żądnego pochlebstw i poklasku. Wokół tej postaci narosło wiele legend. Najbardziej znana mówi o tym jakoby

Rumkowski został wrzucony żywcem do pieca krematoryjnego przez więźniów Oświęcimia, mszczących się na nim za grzechy popełnione względem narodu żydowskiego. Przeciw Rumkowskiemu wytaczano też inne zarzuty — posądzano go o pedofilię oraz stosowanie przemocy wobec dzieci z sierocińca na Helenówku, którym kierował jeszcze przed wojną. Trudno po latach dociekać prawdy, jednak przedstawione przez autorkę argumenty pozwalają wątpić w prawdziwość podobnych zarzutów, powielanych bezrefleksyjnie w różnych opracowaniach. Zaskakujący wydaje się fakt, iż większość źródeł milczy na temat jego przedwojennej działalności społecznej, tak, jakby późniejsze zarzuty poniekąd unieważniały jego wcześniejsze zasługi dla żydowskiej młodzieży. Autorka wielokrotnie wyraża zdziwienie, jak wiele faktów z życia Rumkowskiego zostało przemilczanych lub zniekształconych przez osoby zajmujące się tematyką łódzkiego getta. Polit przypomina opracowania Wolfa Jasnego i Jeszai Trunka, które powstały w latach 60. i stanowiły obszerne i ważne omówienie historii Litzmannstadt Ghetto. Na tekstach tych bazowali kolejni badacze, jak chociażby Leonard Tushnet, autor eseju *King Chaim*, czy Danuta Dąbrowska — autorka hasła „Rumkowski” w *Encyclopaedia Judaica*. Teksty te, o charakterze mniej lub bardziej naukowym, nie wnosiły w zasadzie nic nowego do wiedzy o zarządcy getta, powielając utarte, a często niepotwierdzone informacje o Rumkowskim, w najlepszym wypadku opierając się na szczątkowych, wyjętych z kontekstu, tłumaczeniach tekstów z jidysz lub hebrajskiego. Eseje i opracowania stały się podstawą dla tekstów literackich, które jeszcze mocniej utrwaliły wizerunek Rumkowskiego-krwio pijcy, człowieka na wskroś cynicznego i egocentrycznego. Taki obraz Prezesa wyłania się z najczęściej cytowanego dzieła — *Kupcy łódzkiego* autorstwa Adolfa Rudnickiego, który inspirował się przytoczonymi przez Jasnego wspomnieniami Szulmana — współpracownika Prezesa — niezbyt jednak wiernie je powtarzając. Warto bowiem dodać, że mimo pewnych zastrzeżeń Szulman oceniał pozytywnie determinację i ambicje przyszłego Przełożonego Starszeństwa Żydów. Rumkowski z książki Rudnickiego jest natomiast prymitywnym lodzermenschem, który, wedle słów autora, stał się „małpą”, „kołpakiem władzy”, „karykaturą wyposażoną we władzę”. Kolejne dzieła, chociażby Arnolda Mostowicza czy Andrzeja Barta, wizerunek ten powielają.

Monika Polit, demaskując braki i uchybienia we wcześniejszych pracach badawczych, była zmuszona napisać historię Rumkowskiego od nowa, odcinając się od poprzednich opracowań. Tu autorka napotkała na kolejną przeszkodę — jak bowiem stworzyć choćby skróconą biografię, gdy brakuje podstawowych informacji o jej bohaterze? O tym jak niewiele wiemy o Rumkowskim świadczy chociażby to, że przez wiele lat powtarzano, iż urodził się on w Wilnie, kiedy w rzeczywistości przyszedł na świat 27 lutego 1877 r. w Illinie w guberni witebskiej (Litwa). Monika Polit, nie dysponując wiarygodnymi źródłami dotyczącymi młodości Rumkowskiego, postanowiła naszkicować krótką charakterystykę litwaka — Żyda z początków wieku żyjącego na Litwie. Z obrazu tego wyłania się postać człowieka światłego, wszechstronnie wykształconego, ale i wiernego tradycji żydowskiej. Litwaka, jak pisze Dovid Katz, „uznaje się za człowieka mądrego, poważnego, wstrzemięźliwego, głęboko sceptycznego [...]”. (Na marginesie warto przypomnieć, że litewskie korzenie mieli także zagorzali syjoniści, jak np. Chaim Weizmann czy Shimon Perez). W oparciu o takie informacje, jak i drobne adnotacje rozsiane w rozmaitych dokumentach, Polit rekonstruuje „duchową biografię” młodego Rumkowskiego

— człowieka religijnego, wiernego tradycji, posługującego się pasażami z Tanachu i Talmudu, ale i syjonisty, który wierzy w pracę u podstaw, konieczność kształcenia młodych tak, by byli gotowi do budowy nowego Erec Israel.

Polit przedstawiając kolejne etapy życia Rumkowskiego, te, jak się zdaje najbardziej tragiczne, także musi opierać się w dużej mierze na domysłach i dokumentach, które nie mają ściśle biograficznego charakteru. Warto zaznaczyć, że w latach 1939-44 nie powstała żadna biografia, ani nawet pełniejszy biogram Przełożonego Getta, nie ma jego oficjalnych wspomnień czy zapisków, które byłyby ważnym tropem w procesie swego rodzaju „odtworzenia” życiorysu. Ten ciekawy zabieg i pogłębiona analiza sprawiły, że z tekstów *Kroniki Łódzkiego Getta*, artykułów w *Geto-Cajtung*, notatek współpracowników czy korespondencji adresowanej do „ojca sierot” wyłania się postać Prezesa — wielobarwna i pełna sprzeczności, postać fascynująca w swojej determinacji, bezgranicznym przekonaniu o słuszności swoich działań. Najciekawszym źródłem są jednak przemówienia Prezesa, którym Polit poświęca dużo uwagi, szczegółowo analizując najważniejsze elementy wystąpień, ich kontekst i motywacje powstania. Rumkowski jawi się jako osoba nie tylko z darem do przemawiania, ale i znajomością zasad retoryki. W tekstach tych można znaleźć przemysłane zabiegi, tj. przytaczanie danych liczbowych, wyraźne piętnowanie działań negatywnych i promowanie postaw pozytywnych, wyliczenia, zwroty wzbudzające poczucie winy, zwroty mające na celu uzmysłowienie słuchaczom, że są częścią społeczności, nad którą on, Prezes, sprawuje pieczę. Choć Rumkowski stawał na argumenty racjonalne, czasem górę brały emocje, mogące świadczyć o ogromnym zaangażowaniu przemawiającego. Celem nadrzędnym Prezesa było uspokojenie nastrojów społecznych, przekonanie ludzi, że praca jest jedyną szansą na przetrwanie. Polit wskazuje, że to właśnie głęboko zakorzeniony syjonizm sprawiał, że Przełożony Starszeństwa Żydów wierzył w sens pracy i jej fundamentalne znaczenie dla społeczności. Z drugiej zaś strony rozsiane w tekstach religijne odniesienia i przypowieści nie pozwalają zapomnieć o wiernym tradycji litwaku. Zarzucaną Rumkowskiemu megalomanię i przekonanie o niemalże „boskiej” misji, którą ma do spełnienia w getcie, autorka podważa, wskazując, iż w dużej mierze była to poza — jedynie bowiem pewny siebie, pertraktujący z Niemcami „jak równy z równym” człowiek mógł wzbudzić zaufanie ludzi i dać im poczucie, że rzeczywiście jest w stanie ocalić społeczność żydowską. Poczucie to miało swoje odbicie w korespondencji, którą Prezes otrzymywał. Oczywiście, trzeba mieć na względzie fakt, że pochwały, podziękowania, zachwyty mieszkańców getta były podszyte chęcią przypodobania się Prezesowi, a przez to uzyskania również korzyści materialnych. Niemniej można przypuszczać, że to właśnie w „Drogim i kochanym opiekunie”, „Wielmożnym panu naczelniku” czy „Kochanym Ojczulku” wielu przymierających głodem Żydów widziało ostatnią nadzieję czy może „instancję”, która mogła poprawić ich los. Cóż więcej mógł zresztą zrobić Rumkowski poza nierównymi negocjacjami z okupantem, pocieszaniem i uspakajaniem tłumu, stwarzaniem pozorów? Portret, który wyłania się z notatek, zapisków, przemówień to portret niejednoznaczny — portret człowieka poważanego, pewnego siebie, czasem aroganckiego, czy wręcz brutalnego. W nielicznych świadectwach i notatkach dostrzec można obraz Prezesa do granic możliwości zaangażowanego w życie getta, który „[był jakby] jednym nerwem zrośnięt[y] z gettem, gwałtownie, psychosomatycznie reagując[ym] na każdą zachodzącą

w nim zmianę” (s. 174). Nie można oprzeć się wrażeniu, że Rumkowski był postacią tragiczną, człowiekiem świadomym odpowiedzialności, jaka na nim ciąży i w pełni przekonany o słuszności swoich działań. Jediną szansą, jaką widział na uratowanie chociażby części łódzkich Żydów było stworzenie z Litzmannstadt Ghetto prężnie działającej manufaktury, której pracownicy będą żyć tak długo, jak długo Niemcy będą dostrzegać korzyści z jej istnienia, i w projekt ten bezgranicznie wierzył.

Polit starała się pozostać neutralna, nie opowiadać się po żadnej ze stron, a tylko przekazywać „prawdę”. Polemizuje jednak z utrwalonym negatywnym wizerunkiem Rumkowskiego, czego nikt przed nią właściwie jeszcze nie zrobił. O ileż prościej było interpretować pewne „fakty”, wychodząc z założenia, że główną motywacją działań Prezesa było pragnienie poklasku oraz egoistyczny interes. W czarno-białych ujęciach wypadł zwykle niekorzystnie, szczególnie w porównaniu z pozytywnie ocenianym Adamem Czerniakowem — Prezesem Judenratu w Warszawie, który po otrzymaniu rozkazu podpisania list transportowych popełnił samobójstwo. Rumkowski zgodził się wykonać polecenie Niemców, choć jak wiadomo z notatek Szmula Rozenstajna czy sekretarki Etki Daum, bardzo przeżywał akcje wysiedlenia. Polit widzi w Prezesie człowieka, który znalazł się w „szarej strefie” (pojęcie wprowadzone przez Primo Leviego) — strefie kapo, obozowych, członków Sonderkommando i innych, którzy funkcjonują na „pograniczu światła i ciemności”, decydując się na współpracę z wrogiem, dającą nadzieję na ocalenie bądź choćby przedłużenie życia. W przypadku Rumkowskiego nie chodziło o życie pojedyncze, ale o całą społeczność, z której ostatecznie przetrwało 10.000 Żydów. Primo Levi mówi o zasadzie *impotentia iudicanti* — niemożności wydania wyroku. Właśnie z takiej perspektywy chce na Prezesa patrzeć Monika Polit (w przeciwieństwie do wielu autorów, wcześniej piszących o Rumkowskim). Jest to postawa godna pochwały, bo niosąca ze sobą konieczność niełatwego zdystansowania się wobec wydarzeń, o których nawet dziś, po kilkudziesięciu latach, trudno mówić bez emocji. Autorce udało się stworzyć doskonałe opracowanie — interesujące, bardzo rzetelne i co najważniejsze, aktualizujące wiedzę o Rumkowskim.

ANNA CIARKOWSKA

Zofia Mitosek, *Co z tą ironią?, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2013, ss. 372

Złożoność problemów, jakie wyłaniają się przed potencjalnym badaczem ironii, rysuje się wyraźnie już przy pobieżnym przyjrzeniu się słownikowym definicjom tego terminu. Odsyłacze w *Słowniku Terminów Literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego kierujące czytelnika do ironii dramatycznej, ironii tragicznej, ironii losu czy obiektywnej uzmysławiają, że nie jest to tylko pojęcie z obszaru retoryki, ale „zjawisko” o wiele szerszym kulturowym zasięgu. Zofia Mitosek zaznacza na wstępie swojej książki, że powzięte przez nią zadanie — zmierzenia się z różnorodnością nazw i typów ironii — zapowiada pracę trudną, długą, której nie zwieńczy ostateczna, pełna definicja, lecz coś właściwie przeciwnego — dalsze rozszerzenie spektrum i nawarstwienie pytań. Może zatem nie warto podejmować trudu?

Zofia Mitosek, przechodząc od nakreślenia swojej drogi badawczej do efektu, czyli najnowszej książki, mówi: „A teraz serio”. *Co z tą ironią?* jest zbiorem tematycznie powiązanych ze sobą tekstów poświęconych temu zjawisku w kulturze, literaturze i filozofii. Zbiorem godnym traktowania całkiem serio, bo podejmującym temat rzekę. Tej obszernej pracy nie wieńczy żadna całościowa definicja ze strukturalistycznymi ambicjami, lecz rozdział zatytułowany *To nie jest słownik*, który zbiera w jednym miejscu składające się na ironię gatunki, postawy, style, środki retoryczne... Mimo przewrotnego tytułu ów słownik wydaje się jedynym słusznym rozwiązaniem wobec tak skomplikowanego przedmiotu rozważań.

Tak poważny — wbrew zawartej w nim subwersywności — temat można jednak zgłębiać i prezentować czytelnikom w formie nieco luźniejszej, rozpoczynając całość od zabawy złudzeniami optycznymi i grą podwójnością sensów. Ważnym paratekstem staje się tu bowiem okładka z anamorficzną postacią (postaciami?) przedstawioną na niemieckiej pocztówce ze schyłku XIX wieku. Chociaż wydawać by się mogło, iż zbiór esejów czy analiz zainicjowany pełnym dystansu, a zarazem zaangażowania wstępem,

podsuwającym również czytelnikowi ikonograficzną zagadkę, będzie lekko i fragmentarycznie traktował zagadnienie ironii, Mitosek udowadnia, że taka forma nie wyklucza wysnucia spójnych finalnie wniosków.

Rozdziały składające się na pracę warszawskiej badaczki można by pogrupować w dwojaki sposób. Po pierwsze: podzielić je na analizy tekstów i postaw literackich oraz analizy tekstów i postaw filozoficznych, gdyż te dwa ich rodzaje mieszają się ze sobą w tej obszernej pracy, zaś po drugie: stworzyć typologię według inaczej pojmowanego przedmiotu rozważań, mianowicie: teksty o tekstach i teksty o ludziach. Autorka koncentruje się bowiem na badaniu konkretnych utworów czy wypowiedzi — poezji, prozy, traktatów filozoficznych — oraz na całościowym oglądzie pewnych postaw, czy to egzystencjalnych, czy ujawniających się w całości twórczości literackiej, jak to jest choćby w przypadku Janusza Głowackiego w rozdziale *Ironista nasz domowy*. W końcu: „traktowana jako figura myśli, ironia jest postawą ponadgatunkową” (s. 60).

Wielość i różnorodność źródeł, do jakich sięgnęła Mitosek, należy docenić jako ogromny wkład w badania nad ironią, także dlatego, że nie ograniczyła się ona do literatury i filozofii. W cytowanych źródłach znajdziemy obok nazwiska Michała Głowińskiego na przykład wypowiedź licealistki, zamieszczoną w portalu internetowym *Ściąga.pl* (s.106). Rozpatrując interpretacje różnych tekstów kultury, autorka czerpie także ze sfery popularnej, co wartościowo rozszerza ogląd zjawiska. Powrót do tematów, jak sama zaznacza, „niemodnych” to kolejna wartość poznawcza — na przykład odświeżenie „zamrożonego w dyskursie” Karola Marksa i przyjrzenie się jego filozofii bez uprzedzeń albo analiza *Jądra ciemności* Conrada, utworu zbadanego już przez pokolenia, zdawałoby się, pod każdym możliwym kątem, także z kluczem postkolonialnym.

Analiza tekstów kanonicznych dokonana przez autorkę *Co z tą ironią?* ma być przypomnieniem o nich i ukazaniem ich na nowo w świetle tematu stanowiącego oś książki. Nie do końca uzasadnione wydaje się jednak zamieszczanie aż tak obszernych cytatów z prozy i przywoływanie w całości utworów poetyckich. Uciążliwe staje się rozbieżność narracji, jeśli cytat zajmuje dwie albo trzy strony, jak w przypadku prozy Bolesława Prusa. Nawiasem mówiąc, przywołany fragment *Lalki*, poświęcony „marzeniom panny z towarzystwa” należy do najbardziej obiegowych, w związku z czym cytowanie go nie wydaje się konieczne.

Za najcenniejsze „punkty” zbioru należałoby uznać biografię intelektualną Leszka Kołakowskiego, wspomniane sięgnięcie do tematów „niemodnych” oraz refleksję nad praktyką pisarstwa ironicznego Rolanda Barthesa (w tym ostatnim wymienionym rozdziale — *Ironia i ekspresja* — kolaż cytatów w żaden sposób nie zaburza poetyki całej pracy, gdyż jest wyraźniej opatrzone komentarzami).

Doskonałym podsumowaniem wszystkich części okazuje się wspomniany już słownik, naturalnie słownikiem niebędący. Zastępuje on ewentualny komentarz odautorski i sprawia, że książce Zofii Mitosek nie brakuje tradycyjnego, syntetyzującego zakończenia. O ile oczywiście można traktować go serio, skoro *To nie jest słownik...*

ANNA ZATORA

Danuta Szajnert, *Intencja autora i interpretacja — między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, ss. 478, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011

Dyskusja na temat intencji autora liczy już kilka dekad, w ciągu których zyskiwała i traciła na intensywności. Choć próbowano dokonywać arbitralnych rozstrzygnięć, a tym samym zamknąć przedłużającą się dyskusję, nie udało się wyrugować zagadnienia intencji z obszaru teoretycznoliterackich, a także filozoficznych czy estetycznych dociekań. Zdaniem Danuty Szajnert, tym, co współcześnie podsyca zainteresowanie zagadnieniem intencji autora, są „względy” etyczne (kwestię tę rozwija w *Zakończeniu*).

W centrum rozważań, co wyraźnie podkreślone zostało w tytule, badaczka stawia problem autorskiej intencji w powiązaniu z interpretacją. Inwencja i atencja — wyznaczają dwa skrajne stanowiska w stosunku do interpretacji (oraz, rzecz jasna, autorskiej intencji). Pochwała inwencyjności interpretatora (zwłaszcza w skrajnych przypadkach, gdy przyznana zostaje mu nieograniczona wolność) głoszona przez kreacjonistów, łączy się z brakiem szacunku dla autorskiej intencji (choć warto dodać, że istnieją odstępstwa od takiego rozumienia „roli” inwencji; dla J. Derridy, mówiąc w ogromnym uproszczeniu, uruchomienie inwencji odbiorcy miało chronić autora i dzieło przed zawłaszczeniem, przed zatraceniem w interpretacji jego inności, niepowtarzalności itd.; por. s. 426-427). Postawa prointencyjna z kolei, respektując autorską intencję, zamyka drogę nieskrępowanej praktyce interpretacyjnej (co nie oznacza jednak, że w interpretacjach prointencyjnych nie ma miejsca na inwencyjność). Autorka, o czym powiem szerzej w dalszej części, broni także wartości takich interpretacji przed posądzeniami o brak oryginalności i nudną poprawność. „Intencjoniści — jak zauważa — interpretacyjną inwencję oczywiście respektują, ale ograniczają pole jej aktywności, bo to właśnie rozpoznana przez nich intencja autora ją otwiera. Inwencja najpierw działa w polu intencji jako «archaiczne» odkrywanie tego, co już istnieje — nie jako własność obiektywna mitycznego (zdekontekstualizowanego i, co za tym idzie, zdepersonalizowanego) tekstu «samego w sobie», lecz jako własność relacyjna tekstu czyjegoś autorstwa. Inwencja ma zatem przede wszystkim «oddać sprawiedliwość» intencji, ma — by tak rzec — dorosnąć” (s.

430-431). Na marginesie warto dodać, że posłużenie się słowem „atencja” (w miejsce nienacechowanego i mającego szerszy zasięg słowa „szacunek”) ma swoje uzasadnienie. Zatarłe już bowiem obecnie znaczenie, przypomniane przez autorkę („natężenie uwagi, baczenie”) wiąże się z postawą wobec tekstu, jaką przyjmuje osoba respektująca autorską intencję (s. 424).

W części pierwszej autorka przedstawia najważniejsze stanowiska z dyskusji nad intencją pojawiające się w obrębie różnych kierunków w badaniach literackich, koncepcji interpretacji itd., zaznaczając, że jest to prawdopodobnie pierwsze tak szerokie ujęcie, w którym opisano cały okres trwania „sporu” (począwszy od 1946 roku, czyli daty opublikowania słynnego artykułu *The Intentional Fallacy* M. C. Beardsleya i W. K. Wimsatta). Wcześniejsze opracowania obejmowały zwykle mniejsze przedziały czasowe, uwzględniając ponadto jedynie wybrane stanowiska, przede wszystkim teorie popularne w anglo-amerykańskich badaniach (por. s. 9). Problemy dostrzeżone w pierwszej części (wypunktowane przez autorkę w zakończeniu tejże) stanowią punkt wyjścia do dalszych rozważań. Należą do nich, między innymi, zagadnienie rodzajów intencji (z którym wiąże się istotny problem zewnątrztekstowego bądź wewnątrztekstowego statusu intencji) i jej „natury”, a ponadto rola intencji w „wyznaczaniu [...] znaczenia tekstu” (s. 82). Autorka nie dąży do uogólnienia, uspojnienia koncepcji danej szkoły badawczej, ukazując zróżnicowanie stanowisk w jej obrębie. W centrum zainteresowania stawia poglądy konkretnych badaczy. Wśród nich nie mogło zabraknąć tych, których głosy były szczególnie dobrze słyszalne w dyskusji nad intencją (należą do nich: S. Fish, E. D. Hirsch czy U. Eco). Przegląd stanowisk odsłania istnienie wielu stałych problemów, do których często powracano, ukazując je jednak w innych kontekstach i nieco inaczej rozkładając akcenty badawcze.

Druga część książki poświęcona została uporządkowaniu i opisaniu rodzajów intencji, przywołanych przez różnych badaczy. Zainteresowanie autorki koncentruje się wokół trzech par intencji: intencji wirtualnej i aktualnej, kategorialnej i semantycznej oraz rzeczywistej i hipotetycznej. Intencja wirtualna utożsamiana z celem, pragnieniem autora, nie może zostać ujawniona w tekście, a jedynie w pozaliterackich komentarzach autora bądź w literackich paratekstach (z zastrzeżeniem jednak, że często w komentarzach czy paratekstach — takich jak przedmowy, rozmowy z pisarzami — autor zabiera głos nie na temat swych planów, ale tego, co już zostało w tekście zrealizowane, dając wyraźną wskazówkę co do interpretacji dzieła, kiedy ta następuje trudności). Intencja wirtualna to, mówiąc w uproszczeniu, zamiar, jaki powziął autor przed napisaniem dzieła (albo też zamiar towarzyszący mu w trakcie tworzenia?), który nie musi jednak zostać w pełni zrealizowany. W odróżnieniu od wirtualnej, intencja aktualna „przejawia” się w tekście i możliwe jest jej „wyinterpretowanie” na podstawie „tekstowych wykładników” (s. 126). O ile intencja twórcy rozumiana jako mentalny byt nie jest poznawalna z zewnątrz, o tyle intencja zawarta w tekście może być intersubiektywnie (w pewnym przynajmniej stopniu) komunikowana.

Intencja kategorialna z kolei przekazuje informacje na temat „kategorii”, w jakich można rozpatrywać dzieło (rodzajów, gatunków, poetyk, konwencji, stylów itd.) i jest ściśle powiązana z intencją semantyczną, tworząc dla niej — jak podkreśla autorka — „nieodzowną instytucjonalno-kulturową ramę” (s. 95). Rozpoznanie intencji kategorialnej

staje się na przykład punktem wyjścia do uznania jakiegoś obiektu za dzieło sztuki (umieszczenie przedmiotu użytkowego w przestrzeni muzeum stanowi sygnał, że ten pozornie niczym się nieróżniący od „zwykłych” przedmiotów obiekt traktować „należy” jako przedmiot artystyczny). Intencja semantyczna nie może być rozpatrywana z pominięciem kontekstu, jaki stwarza intencja kategorialna.

Wprowadzanie rozróżnienia na autora rzeczywistego (zewnątrztekstowego) i hipotetycznego (wewnątrztekstowego) — w związku z tym na rzeczywiste i hipotetyczne intencje — a także na intencje tekstu i intencje autora uznaje Szajnert za niepotrzebną komplikację, niewnoszącą niczego nowego do badań. Skoro nie można wyobrazić sobie istnienia tekstu bez świadomego podmiotu sprawczego, odpowiedzialnego za wszystko, co się w nim znajduje, nieuzasadnione wydaje się mówienie o intencjach „samego”, zdepersonalizowanego tekstu. Wprowadzenie do badań hipotetycznych intencji autorskich — przekonuje Szajnert — pełni rolę asekuracyjnego chwytu, gdyż „[...] oddala, jak należy zapewne sądzić, straszną wizję interpretatorów organizujących — w celu dotarcia do intencji rzeczywistych seanse spirytystyczne, a zarazem utrzymuje ważność autorskiego kontekstu dla praktyki interpretacyjnej” (s. 92-93). Dalej autorka dodaje: „Intencjonizm rzeczywisty jest również hipotetyczny w tym sensie, że nasze przekonanie co do autorskich intencji, względnie co do konstruktów autora, pozostają otwarte na rewizję w świetle nowych odkryć na jego temat” (s. 93). Podkreśla ponadto, że cała praktyka interpretacyjna jako opierająca się na hipotezach „nie wymaga już chyba specjalnych nazewniczych deklaracji” (s. 93).

W rozdziale o „naturze” intencji autorka uzasadnia, że intencji nie należy wiązać wyłącznie z działaniami racjonalnymi. Po pierwsze, w tekście literackim, tak jak w każdej innej wypowiedzi, mogą dojść do głosu (choć autorka przyznaje im raczej marginalne znaczenie) wymykające się kontroli świadomości treści podświadome, „ukryte pragnienia” twórcy. Po drugie, do dzieła przenikają pewne „nieuświadomione przez twórcę historyczne schematy poznawcze, różnego rodzaju stereotypy czy ślady doświadczeń i wzorów kulturowych” (s. 114). Niewykluczone, że autor, który poddałby własne dzieło wnikliwej analizie, uświadomiłby sobie, że mówi ono więcej niż zamierzał powiedzieć. Fakt świadomego „budowania” znaczenia utworu nie oznacza wcale, że nie może znaleźć się w nim coś, czego wcześniej nie planowaliśmy lub czego sobie pierwotnie nie uświadamialiśmy. Chodzi tutaj nie tylko o wspomniane wcześniej schematy myślowe epoki czy stereotypy. Autorka zwraca także uwagę na problem „kontrolowania” języka skorelowany ze stopniem konwencjonalności wypowiedzi (zwykle bardziej skomplikowane konstrukcje językowe — w odróżnieniu od tych skonwencjonalizowanych — podlegają w większym stopniu kontroli podmiotu, co nie znaczy, że nie mogą również powstawać automatycznie, niejako „narzucać” się twórcy). W kontekście tych rozważań warto zacytować trafne słowa Romana Jakobsona, na którego powołuje się autorka: „Każda znacząca kompozycja poetycka, czy to improwizacja, czy owoc długiej i wytężonej pracy, zakłada celowy dobór materiału słownego», który nie musi być jednak w pełni podległy woli i świadomości autora” (s. 118). Tak więc, „urzeczywistnienie” jakiejś intencji w dziele może niekiedy przebiegać (w pewnym przynajmniej stopniu) intuicyjnie, a „[b]ezpośrednie [...] panowanie nad «efektami» osiąganymi intuicyjnie nie oznacza bezintencyjności tych efektów” (s. 119). Badaczka podnosi także problem autorskiej samowiedzy,

możliwości dostępu autora do własnych intencji, przeżyć psychicznych itd.. Podsumowując rozważania, prezentuje swój pogląd na temat interpretacji, podkreślając potrzebę „wniknięcia” w cudze słowo, podjęcia choćby próby (nie zawsze przecież uwieńczonej sukcesem) jego zrozumienia. Postawę rozumienia przeciwstawia lekturze pasożytniczej, praktyce „tworzenia ponad cudzymi tekstami własnych konstrukcji, [...] hodowania na cudzych wypowiedziach własnych bakterii” (s. 123). Wyraża ponadto krytykę stereotypowych sądów, wedle których w interpretacji prointencyjnej nie ma miejsca na inwencyjność. Co prawda, jak podkreśla, intencja stanowi tamę dla nieograniczonej pomyślowości interpretatora, jednak nie ogranicza jego wolności w sposób absolutny ani też nie zmusza do wyzbycia się własnych badawczych preferencji. Interpretacja respektująca intencję autora, nie musi być jedynie, wbrew obiegowym opiniom „grzeszna,[...] rzetelna filologicznie, skrupulatna, nudna, bez polotu, nieatrakcyjna” (s. 124).

W części trzeciej autorka przywołuje różne teorie intencjonistyczne i antyintencjonistyczne w centrum stawiając zagadnienie „statusu autorskiego podmiotu” (s. 125). Przyjęcie określonej koncepcji podmiotu (abstrahując w tym miejscu od ujęć bardziej złożonych; podmiotu wewnątrztekstowego, abstrakcyjnego bądź podmiotu zewnątrztekstowego, empirycznego — „autorytatywnego gwaranta znaczenia utworu”; s. 125) stanowiło ważny argument w dyskusji nad intencją i postulowanym stosunkiem do tekstu/dzieła. „Figura uwięzionego w tekście, a więc z natury rzeczy wolnego od intencji, podmiotu literackiego to konsekwencja i zarazem filar «argumentu ontologicznego», tworzącego wedle Noëla Carrola — najczęściej wspólnie z «argumentem estetycznym», zgodnie z którym zadaniem dzieła sztuki jest dostarczenie odbiorcy maksymalnej satysfakcji estetycznej — podstawową motywację postaw antyintencjonistycznych (s. 128). Uprzedmiotowieniu sztuki wspomniany wyżej autor przeciwstawia postawę komunikacyjną, której istotą jest spotkanie czytelnika i autora tekstu oraz wytworzenie między nimi swoistej wspólnoty komunikacyjnej (por. s. 131). Carrol podkreśla ponadto, że świadome ignorowanie intencji autora jest również brakiem szacunku dla samego siebie, dobrowolnym przyjęciem roli głupca.

Innym argumentem podnoszonym przez konstruktywistów w dyskusji o intencji, przypomnianym przez autorkę, jest odmawianie dziełu „status[u] przedinterpretacyjnego obiektu” (s. 132). Przyjęcie założenia, że dzieło nie posiada wartości, sensów itd., do których możemy dotrzeć w procesie interpretacji (gdyż sensory te są konstruowane dopiero przez interpretatorów, „wnoszone” do dzieła) stanowi ważny argument dla zwolenników poniechania jakichkolwiek interpretacji i przyznania odbiorcom nieograniczonych praw w „obchodzeniu” się z tekstem. Oczywiście jest to skrajne stanowisko; zwolennicy rozwiązań umiarkowanych podkreślają, że nie sposób w pełni oddzielić sensów i wartości dzieła od treści wnoszonych doń przez interpretatorów, nie kwestionują jednak istnienia znaczeń, które można z niego „wyczytać”. Trudno wszak kwestionować dziś tezę o kulturowym charakterze poznania. Interpretując dzieło nie jesteśmy w stanie przyjąć „boskiej” perspektywy (abstrahując od czasów, kultury, w jakich żyjemy), podobnie jak nie był tego w stanie zrobić autor dzieła podczas jego tworzenia. Stanley Fish upatrywał w konstruktywistycznym „anarchizmie” (jak określiła taką postawę badaczka) zagrożenie dla literaturoznawstwa jako dyscypliny. Nadanie odbiorcom nieograniczonych praw do

„używania” tekstu unieważnia bowiem sens wszelkich dyskusji (stanowiących wszak cel literaturoznawstwa) na temat trafności i rzetelności interpretacji, sens spierania się o dochodzenie do „właściwego” rozumienia (por. s. 424).

Autorka przypominała najważniejsze argumenty przywoływane w dyskusji (zaledwie przeze mnie zasygnalizowane), uważnie tropiąc ich słabe punkty, by następnie przedstawić własne stanowisko, w którym po raz kolejny podkreśliła znaczenie autorskiej intencji a także kontekstu: „Chęci sprostania często anarchicznym wymaganiom nieustannego odnawiania znaczenia niepodobna pogodzić z filologiczną i kulturoznawczą rzetelnością i akrybią, z respektem dla materii tekstu i macierzystego kontekstu oraz z elementarnym szacunkiem dla siebie i/lub dla autora. Teksty te mają przecież autorów. Zostały napisane przez kogoś, kto — co ważne — ponosi za nie odpowiedzialność. Są efektem czyjegoś intencjonalnego działania, współdecydującego o ich statusie i przedmiocie, o podstawowym zasięgu intertekstualnych odniesień, o zindywidualizowanej semantycznej organizacji i zawartości. To właściwości nadane tekstem przez autorów — przy większym lub mniejszym udziale ich świadomej kontroli — podpowiadają wybór strategii interpretacyjnej i wyznaczają granice pluralizmu interpretacyjnego. Stanowiące intencjonalny kontekst zdeterminowane kulturowo, historycznie i lokalnie zróżnicowane kategorie myślenia, normy, wzorce, konwencje, poetyki pozwalają niewątpliwie na przybliżone rozpoznanie warunków tekstowego znaczenia” (s. 144). W kolejnych rozdziałach tej części pracy autorka poszerza teoretyczne rozważania na temat roli intencji autora w interpretacji odwołując się do literackich przykładów (m.in. do wierszy Wisławy Szymborskiej i Stanisława Barańczaka).

W najobszerniejszej czwartej części pracy badaczka przygląda się autorskim paratekstom jako istotnym źródłom wiedzy o intencji autora. Parateksty to „wszystko to, co znajduje się wokół tekstu, blisko niego, w przestrzeni tego samego woluminu” (s. 203), a także „publiczne i prywatne przekazy usytuowane jeszcze wokół tekstu, ale w większej od niego odległości przestrzennej, na zewnątrz książki” (s. 202-203). W polu jej zainteresowania znalazły się więc, między innymi, nazwiska autorów, tytuły, motta, przypisy, dedykacje, przedmowy wstępy, prologi i posłowania. Badaczka przestrzega przed skrajnymi postawami — bezkrytycznym traktowaniem paratekstów jako nieocenionego źródła informacji na temat intencji autora z jednej strony (trzeba bowiem pamiętać, że niekiedy niesione przez nie komentarze mogą być bezwartościowe) oraz bezwzględny ich odrzucaniem z drugiej. Szajnert zauważa, że mimo deklarowanego przez część teoretyków krytycznego stanowiska wobec paratekstów zawarte w nich „podpowiedzi” traktowane są nadal „jako stały składnik literaturoznawczych praktyk” (s. 209), przedmiot odniesienia dla naszych interpretacji, umożliwiające weryfikację ich trafności.

Parateksty różnią się zakresem niesionej informacji na temat intencji autora. Większy potencjał posiadają w tym względzie na przykład przedmowy (w których informacja o intencji może zostać wypowiedziana *expressis verbis*) niż nazwisko autora. W kolejnych rozdziałach autorka analizuje funkcje pełnione przez różne parateksty (ale także dokonuje ich szczegółowych opisów, klasyfikacji), poczynawszy od wspomnianych nazwisk, poprzez tytuły, motta, przypisy, a na przedmowach i rozmowach z pisarzami kończąc. Zastrzega przy tym, że niektóre jej uwagi dalekie są od oryginalności, dotyczą rzeczy bardzo dobrze znanych, o których pozwala sobie przypomnieć z kronikarskiego

bardziej obowiązku. Szczególne miejsce wśród paratekstów zajmują wypowiedzi prefacjalne, do których zaliczyć można, przede wszystkim, wstępy, przedmowy, posłowania itd. Szczegółowe omówienie tych paratekstów autorka ilustruje bogatym materiałem literackim, wybierając przypadki szczególnie skomplikowane (odwołując się, między innymi, do J. Bartha, I. Murdoch czy V. Nabokova przedstawia złożone relacje, w jakie wchodzą wypowiedzi prefacjalne w obrębie tych tekstów). Dodajmy, że egzemplifikacje literackie nie pojawiają się tylko w rozdziale poświęconym przedmowom, ale stanowią ważny element towarzyszący rozważaniom teoretycznym w całej części czwartej.

Książka Danuty Szajnert stanowi owoc wieloletniego namysłu nad problemem intencji (badaczka publikowała na ten temat artykuły w czasopismach naukowych oraz rozprawy w tomach zbiorowych). Autorka ze znanstwem porusza się po rozległym (czasowo i problemowo) obszarze badań, imponując erudycją, krytycznością i językową dyscypliną; fragmenty poświęcone tekstom literackim stanowią zaś prawdziwe popisy interpretatorskiej wirtuozerii. Danuta Szajnert podjęła się zadania niezwykle ambitnego. Czasem można odnieść wrażenie, że powodowana troską o jak najrzetelniejsze opisanie zagadnienia nazbyt rozszerza obszar dociekań, co prowadzi niekiedy do rozmywania centralnego tematu, rodząc pewien chaos. Są to jednak momenty niezwykle rzadkie, które nie rozbijają spójności i doskonałej kompozycji całości. Praca Profesor Szajnert stanowiąca spore wyzwanie dla czytelnika (była na pewno wyzwaniem dla piszącej te słowa) nie spełni zapewne funkcji propedeutycznej (mimo ambicji częściowego przynajmniej porządkowania). Nieocenionym źródłem wiedzy i inspirujących pomysłów będzie natomiast dla specjalistów szczególnie zainteresowanych tymi zagadnieniami.

AGNIESZKA ŚLIZ

**Anny Dayan Rosenmann, Fransiska Louwagie (red.),
*Un ciel de sang et de cendres. Piotr Rawicz et la solitude
du témoin*, Éditions Kimé, Paryż 2013, ss. 473**

31 lat po śmierci Piotra Rawicza, 52 lata od momentu wydania powieści *Krew nieba* (*Le sang du ciel*) na francuskim rynku wydawniczym pojawiła się monografia poświęcona pisarzowi pt. *Niebo krwi i popiołów. Piotr Rawicz i samotność świadka* (*Un ciel de sang et des cendres. Piotr Rawicz et la solitude du témoin*). To druga, po książce *Wryte w ciele* (*Engraved in flesh — Piotr Rawicz and his novel Bloody from the sky*) Anthony’ego Rudolfa, publikacja o Rawiczu. O ile jednak książka Rudolfa była swego rodzaju „wstępem” do biografii, o tyle celem Anny Dayan Rosenman i Fransiski Louwagie jest prezentacja tekstów — wspomnień, notatek, literaturoznawczych analiz, gdzie wątki biograficzne siłą rzeczy się pojawiają, ale nie stanowią rdzenia całego tomu. Dzięki takiemu kolażowi tekstów o różnej strukturze i przeznaczeniu, udało się w *Niebie krwi i popiołów* naszkicować portret niejednorodny i wieloznaczny, w którym nakładają się na siebie różne oblicza pisarza.

„Podzielając odczucie, że nadszedł czas, kiedy można ocenić to złożone, fascynujące i nie dające się sklasyfikować dzieło, podziwiając jego siłę, nie pomimo jej literackiego i introspekcyjnego wymiaru, ale właśnie z powodu jego literackości, wyostrejzonej świadomości ryzyka, które przenika tekst o zniszczeniu, z powodu brutalnego piękna jego pisarstwa” (s. 9) — piszą we wstępie redaktorki, wyjaśniając genezę powstania tej poniekąd „spóźnionej” publikacji. Choć w ciągu ostatniego półwiecza w prasie anglo- i francuskojęzycznej ukazało się kilka artykułów o powieści *Krew nieba*, wydano wspomnianą wcześniej, niezbyt udaną „biografię” autorstwa Rudolfa, o samym Rawiczu nadal wiadomo było niewiele. Najczęściej pisarza utożsamiano z bohaterem jego powieści — Borysem aka Jurij Golcem, nierzadko bezkrytycznie odtwarzając biografię pisarza na postawie fikcji literackiej, co odbija się echem nawet w *Niebie krwi i popiołów*. Tytuł pierwszego rozdziału — „Piotr, bohater powieści” można w tym kontekście rozumieć dwojako. Z jednej strony Rawicz i jego powieściowe *alter ego* wielokrotnie stają się jednością, jak chociażby w tekście otwierającym rozdział — pięknym, poetyckim

fragmencie *Krwi nieba* pod znaczącym tytułem „Zamiast autoportretu”. Czy jest to autoportret Borysa, czy w lustrze tekstu przegląda się sam autor? Drugie znaczenie tytułu pojawia się dopiero po lekturze kolejnych tekstów, pisanych przez przyjaciół Rawicza, m.in. Eliego Wiesela, Hélène Cixous czy Emila Ciorana. Z tych wspomnień wyłania się postać iście kafkowska — bohater zagubiony w skomplikowanej strukturze świata „po katastrofie”, ktoś, kto „wyglądał jakby źle się czuł, jak ktoś, kto pomylił adres” (s. 21), postać niczym z obrazu El Greco, zdeorientowany nomad. Jego paryskie życie — wernisaże w Hotelu Lambert, spotkania w Café de Flore, setki napisanych notatek i wypalonych papierosów, z pewnością mogłoby służyć za kanwę niejednej powieści. Najciekawszym wspomnieniem zamieszczonym w *Niebie krwi i popiołów* jest tekst autorstwa F. J. — pragnącej zachować anonimowość przyjaciółki Rawicza, stworzony specjalnie na potrzeby tej książki. Tajemnicze wyznanie będące zapisem miłosnej relacji pisarza i 24-letniej wielbicielki jego talentu, dopuszcza czytelnika do intymnego życia ekscentrycznego artysty, o którym mówiono *courreur des jupes* — podrywacz. F. J. opisuje „przyjaciela” inaczej — Rawicz nie jest zwykłym wielbicielem kobiet, powierzchownym Don Juanem, ale człowiekiem szukającym w miłości doświadczenia religijnego, sakralnego, absolutnego spełnienia i ekstremalnej bliskości. Jednocześnie tak w tym, jak i w innych tekstach pojawia się motyw wszechobecnej śmierci i obraz Rawicza, który niczym Łazarz wraca z martwych i poniekąd „żyje śmiercią”. Trafnie ujęła to Claude Bourdet w tekście, który powstał tuż po wydaniu powieści: „Wyobraźmy sobie zmarłego, który pisze. Nie fikcyjnego zmarłego, nie śmierć literatury, nie rozświetloną śmierć żyjącą w niebiosach religii, ale prawdziwą śmierć, wydrążoną ze wszelkiego życia, z wszelkiej radości, ze wszystkich uczuć, doznań. Prawdziwego trupa, który jednakże zachował zdolność pisania” (s. 85).

Rdzeniem całej publikacji jest jednak refleksja nad powieścią *Krew nieba*. Obok analiz i interpretacji, zamieszczono także kilka recenzji z 1961 r. oraz trzy artykuły o recepcji powieści w Polsce, w krajach anglosaskich i w Niemczech. Niestety zabrakło w tym zestawieniu ogólnego spojrzenia na recepcję w samej Francji z perspektywy dzisiejszego czytelnika, szczególnie, że w 2011 r. pojawiło się nowe wydanie powieści. Dla polskiego odbiorcy z pewnością najciekawszy okaże się tekst Piotra Sadkowskiego, który dokonał syntezy wszystkich recenzji *Krwi nieba*, jakie ukazały się w polskiej prasie na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat. Jednocześnie Sadkowski proponuje ciekawy trop badawczy dla sięgających po książkę Rawicza — zachęca do śledzenia intertekstów, śladów kulturowej transgresji i subtelnych wielojęzyczności, które polski czytelnik może wyczuć zarówno w tekście francuskim, jak i w doskonałym, zachowującym pierwotny, „volapükowy” charakter tłumaczeniu Andrzeja Sochy. Warto wspomnieć, że tłumacz w polskim wydaniu zdecydował się na opublikowanie fragmentów słynnego wywiadu, jaki Anna Langfus przeprowadziła z Piotrem Rawiczem w 1962 r. dla „L'Arche”. Tej rozmowy czy, jak nazwał ją redaktor magazynu, tego „dokumentu do umieszczenia w kartotece schorzeń traumatycznych wywołanych przez czas pogardy u niektórych z tych, którzy go przeżyli” (tłum. A. Socha) nie mogło zabraknąć w tomie *Niebo krwi i popiołów*. Wywiad ten pokazuje bowiem dwie zupełnie inne strategie (od)budowy tożsamości po Shoah, dwa spojrzenia na literaturę po Holocauście i na miejsce pisarza-świadka w rzeczywistości społeczno-literackiej po Shoah. Co ciekawe, także powieść Langfus na polskie tłumaczenie czekała ponad 40 lat i zapewne *Skazaną na życie* można by umieścić razem

z *Krwii nieba* w zbiorze, który Joanna Szczęsna nazwała „niedostrzeżeni pisarze i przeoczone książki”. Czy „przeoczoną” książką mógłby być drugi wydany przez Rawicza tekst — *Zapiski kontrrewolucjonisty albo kac?* Mało kto o nim pamięta, ale redaktorki zdecydowały się na publikację krytycznego tekstu Pierre’a Abrahama, który zarzuca Rawiczowi „a-rewolucyjność” i bezcelowość wynurzeń. Artykuł ten zrównoważono pochlebnią recenzją Nicolasa Baudy’ego z „Les Nouveaux Cahiers”, który w Rawiczowskim dystansie upatrywał słusznej niechęci do wszelkiego rodzaju ideologii i systemów politycznych. Niezaprzeczalnie jednak Rawicz jest i pozostanie „pisarzem jednej książki”, a *Zapiski kontrrewolucjonisty* zawsze będą tylko „lekturą nieobowiązkową”.

W najobszerniejszym rozdziale książki znalazło się dziesięć analiz krytycznych pisanych z bardzo różnych perspektyw, stanowiących wyczerpujące, dogłębne omówienie wielopoziomowej powieści. Mimo różnorodności tekstów, niejednorodności założeń badawczych i rozmieszczenia akcentów, z tekstów tych wybrzmiewają typowe dla refleksji o literaturze po Shoah pytania, wśród których najistotniejsze dotyczą pozycji autora-świadka oraz możliwości mówienia językiem „po katastrofie”. Rawicz jako autor zaciera wszelkie ślady, które ułatwiłyby analizę powieści — miesza wątki i głosy, używa licznych peryfraz, niezrozumiałych metafor, by wreszcie dobitnie oznajmić w posłowie, że „ta książka nie jest dokumentem historycznym”. Czy można w niej zatem szukać jakiejś historycznej prawdy? Dla Rawicza, prawda, podobnie jak sprawiedliwość, była przypadkiem, którym nie kierowała żadna etyka. Dlatego też pisarz nie chciał widzieć siebie w roli świadka, który miałby decydować o tym, co jest prawdą o Holocauście. Według Anne Dayan Rosenman, to dzieło „przekracza z rozmysłem ciąg konsensusów, które ustalają trudną relację między pisarstwem a Shoah i które brały udział w tworzeniu archetypalnej figury pisarza-świadka. Figury utworzonej z godności, z rezerwy, łącząc problem zrozumienia i niewidoczność pisma, gdzie pisarz wycofywał się przed świadkiem” (s. 182). Rawicz nie chciał, by dawanie świadectwa porządkowało świat, ustanawiało kategorie dobra i zła, dlatego też sam zacierał granice między katem i ofiarą, rzeczywistością i wyobrażeniem o rzeczywistości. Pęknięcia w tekście, które pozwalały mu odejść od klasycznych form opowiadania — świadczenia, uwidaczniają aporie języka literackiego, który nie przylega do ludzkiego doświadczenia, staje się niewystarczający. Rawicz przedstawiał niekiedy język jako obóz koncentracyjny dla pisarza. W bardzo ciekawy sposób rozwinęła tę myśl Fransiska Louwagie, pisząc o volapüku, językowym zlepku, którego granic Rawicz, jako pisarz-emigrant był wyjątkowo świadomy. Powieść to gra niejednoznacznościami, przenikanie między językami i mnożenie dyskursów, to wreszcie realizacja „poetyki gwałtu” — jak pisze Michel Rinn — która sprawia, że mamy przed sobą „dzieło radykalne, które ma na celu stworzyć *ex negativo* wyobrażoną pustkę, w której żadne znaczenie ludobójstwa nie będzie akceptowalne” (s. 305). Według Anthony’ego Rudolfa, wielojęzyczność to dla pisarza „sposób ucieczki od złudzenia intymności ze słowami, które pretendują do tego, by uświadamiać to, co ciągle pozostaje zakryte, a także sposób by zdystansować się od języka ojczystego, tego, w którym pierwsze słowa są wyszeptane” (s. 215). Problem świata „niewyraźnego” powraca w każdej z analiz, a wraz z nim powracają jak echo dwie sceny z *Krwii nieba*, przytaczane przez niemal wszystkich autorów: obraz masowego morderstwa w fabryce Garina oraz opis ludzkich głów zakopanych w SS-mańskim ogródku. Philippe Mesnard twierdzi, że autor

doprowadził język do pewnej skrajności chcąc wzbudzić przerażenie, nie drastycznym obrazem (jak np. Jerzy Kosiński), ale właśnie „niewystarczalnością języka”. To fakt, że nie ma słów, by opowiedzieć tragedię żydowską, ma być i rzeczywiście jest dla czytelnika przerażający. Język powieści rozpada się, jest zlepkiem głosów, dźwięków, milknących w obliczu tragedii.

Ważnym elementem twórczości literackiej Rawicza było pisanie przedmów do powieści autorów z Europy Wschodniej tłumaczonych na język francuski. Sam autor, jako zdeklarowany miłośnik literatur słowiańskich, lobbował na rzecz przyjaciół-pisarzy takich, jak Adolf Rudnicki, Andrzej Kuśniewicz czy Danilo Kiš. W przedmowach Rawicz rozwijał swoją koncepcję literatury zniszczonej po katastrofie Holocaustu. Wśród zamieszczonych w *Niebie krwi i popiołów* fragmentów znaleźć można przedmowy będące w istocie szkicami o literaturze żydowskiej, o talmudycznych korzeniach literatury, do których warto się odnosić, a także o uniwersalności historii, która jest cyklem powtarzających się zdarzeń, sceną dla niezmiennych ludzkich charakterów. Fragmenty tekstów zamieszczone w tym rozdziale pokazują Rawicza jako Żyda, przywiązanego do sztetla, do ukraińskich stepów, języków i literatur słowiańskich. Mimo wielu „tożsamości” jakie Rawiczowi jako emigrantowi są przypisywane, nie ma wątpliwości, że czuł się on głęboko zakorzeniony w kulturze żydowskiej i to z nią przede wszystkim chciał być utożsamiany.

Niepublikowane do tej pory dokumenty, w szczególności zaś fragmenty nieznanego dotąd prywatnego dziennika pisarza, były najbardziej oczekiwaną częścią monografii. Z krótkich notatek wyłania się postać człowieka cierpiącego, prześladowanego przez sny o obozie koncentracyjnym i uporczywe myśli samobójcze. Każdą niemal notatkę przenikają miłość i śmierć — jakkolwiek banalnie by to nie brzmiało. Zapiski Rawicza w żadnej mierze nie są jednak banalne; są przesiąknięte rzeczywistym cierpieniem i, jak pisze sam autor, upokarzającą potrzebą drugiego człowieka. To stawia jego, urastający do anegdoty, pociąg do kobiet w zupełnie innym świetle — Ruth, Ryfka, Barbara, o których mówi „Święta Trójca”, ale i inne bliskie przyjaciółki, to dla niego ratunek przed sobą samym, przed śmiercionośną samotnością. „Śmierć — pisze Rawicz. — wynajęłam jej (znowuż) komórkę mojego ciała, mojej duszy. Jest imperialistką. Teraz zajmuje już apartament na 9 pokoi” (s. 446). Notatki te są szczególnie poruszające w kontekście jego samobójczej śmierci, którą, jak się okazuje, planował wiele lat wcześniej, z którą poniekąd „żył” i która, jak przewidywał, nie była tylko „figurą stylistyczną”. Równie ciekawy jest tekst znaleziony między kartkami dziennika zatytułowany „Ostrzeżenie dla mnie”, datowany na 21 sierpnia 1961 r. W tekście tym pisarz dokonuje swego rodzaju podsumowania dotychczasowej twórczości — wylicza rodzaje notatek i w punktach obiecuje (sam sobie?) systematyczną pracę nad niewyraźnymi rękopisami. Celem ma być uporządkowanie rozlicznych kartek (czyżby myślał o wydaniu dziennika?) Być może myślał o włączeniu jego fragmentów do kolejnej powieści, nad którą niewątpliwie pracował? Zaskakująco systematyczny w tym wypadku Rawicz rozwiewał wątpliwości ewentualnego przyszłego czytelnika, podając w punktach dokładne przyczyny planowanej pracy nad rękopisami. Chodziło zatem o: kolejne rozczarowanie przeszłością, prostytucję (znalezienie inspiracji), przygotowanie do ewentualnej przeprowadzki, przyjemność spalania starych papierów, zabezpieczenie w przypadku samobójstwa („Jeśli niebawem popełnię

samobójstwo, wolałbym nie oddawać do zniszczenia papierów, których nie znam. Lepiej by zniszczono papiery, które znam”), miłość do przeszłości („nawet do mojej własnej”). Mimo iż w rozdziale zamieszczono dodatkowo kilka listów Rawicza, fragment *Abecadła* Czesława Miłosza o Annie D’Astrée — żonie pisarza, część ta pozostawia uczucie niedosytu. Redaktorki, niejako na swoje usprawiedliwienie, zaznaczają, że dziennik ten jest bardzo niewyraźny, stąd zaledwie kilka fragmentów udało się odczytać i przetłumaczyć.

Niebo krwi i popiołów to publikacja dla badaczy literatury i czytelników, którzy dobrze znają Rawicza, *Krew nieba*, a może nawet *Zapiski kontrrewolucjonisty*. To monografia dla czytelnika „nieprzypadkowego”, takiego, który słyszał o tajemniczym dzienniku, który zastanawia się, kim jest powieściowa Noemi (i czy aby na pewno nie jest nią Anka D’Astrée). Jest to tom, na który wielu badaczy zajmujących się „literaturą Holocaustu” czekało od dawna, bo *Krew nieba* wymagała nowego, wnikliwego przeczytania, w kontekście przemian w literaturze ostatnich kilkudziesięciu lat i ze świadomością późniejszych dzieł „kanonicznych” Kosińskiego, Leviego czy Fink. Jedyne, czego w publikacji tej zabrakło, to próba zmierzenia się z biografią Piotra Rawicza. Pokuszenie się o rozbudowaną notę biograficzną pozwoliłoby wyjaśnić pojawiające się w rozmaitych tekstach i biogramach nieścisłości (choć brak noty wygląda na celowy zabieg redaktorek dążących do stworzenia kolażu, wielobarwnego portretu, który ma się „wylaniać” z różnorodnych tekstów). Niezaprzeczalnie jest to jednak publikacja bardzo ważna, która, jak piszą we wstępie redaktorki, „uchyliła drzwi, które zbyt długo pozostawały zamknięte”

ANNA CIARKOWSKA

APPENDIX

Amos Oz

DOCTOR HONORIS CAUSA

UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

W dniu, w którym Amos Oz otrzymał tytuł doctora honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego w Auli Niebieskiej na Wydziale Prawa i Administracji UŁ pisarz wygłosił otwarty wykład.

Israel — Dreams and Realities¹

Ladies and gentlemen, friends, good evening and 'shalom' to all of you. It's a very special pleasure for me to be in Lodz. When I was fifteen years old and I came in to live on my own in kibbutz Hulda, I was adopted by a couple of teachers who came from Lodz. They told me a great deal about this city, which they missed and I knew Lodz, even before I came to Lodz from the stories. I knew about the Jewish life here. I knew about the city. I knew about the famous places so I am in Lodz for the first time but not entirely for the first time. Now is for agenda of this evening. I am going to take five minutes to tell you about myself, five minutes to tell you about the Hebrew language in which I write and the rest of the evening will be about Israeli dreams and Israeli realities. I live in a small town in the desert, the Negev of the desert, the town in called Arad and it's literally in the middle of the desert. Every morning at five o'clock, before sunrise, summer and winter I take a walk in the desert for about thirty to forty minutes. The desert begins literally five minutes' walk from my home and I walk in the darkness. I inhale the desert air and I take in the smells of the desert. I watch the silhouettes of the heels of the desert, the emptiness, the deep silence and then I return home and if I turn on the radio and I happen to hear a politician using the words 'never' or 'forever' or 'for eternity' I know the stones out in the desert are laughing at him. Then make myself a cup of coffee and before six o'clock every morning I am by my desk asking myself: What if I were him? What if I were her? What if I were them? How would I feel? What would I say? How would I dress? What would I eat? What would I fear? What would I dream about? And this is really what I do for a living. I put myself in other people's shoes or even under other people's skins. I imagine other people so in other words the driving force for my writing is curiosity. I am a great believer in curiosity. I happen to believe that that curiosity is a moral virtue. I think a curious person is a better person, than a person who is not curious because the curious person asks himself or herself the question: 'What if I were the other?' I even believe the curious person is a better lover than the person who is not curious, but it is too early in the evening to talk about his aspect of curiosity. Actually I was curious ever since I was a little boy. My parents used to take me to cafes in Jerusalem. I was the

¹ Transkrypcja wykonana przez Jagodę Sałaj, autoryzowana przez Amosa Oza.

only child and they promised me that if I keep quiet during their conversation with their friends, I will get an ice cream in the end. Ice cream was a big, big attraction in Jerusalem in the 1940's. So I had to keep quiet and they conducted conversations with their friends for seventy seven hours nonstop. And in order not to die of boredom I began to spy on the other guests in the cafe, that's how I became a writer. I would watch the people in the next table. I would overhear snatches of the conversation, and invent in my head the rest of the conversation. I would look at the great dresses. I would look at the body language. I would look at the faces, and the faces expressions. I would look at the shoes, shoes always tell me an important story. Be careful of me, the people in the first line of the auditory. I can see your shoes. I would invent little stories about those people. I have to admit that even today, when I have to kill time, at a dentist waiting room or in a railway station or in an airport, I don't read a tabloid. I spy on other people. I listen to the conversations of strangers. I look at the body expressions and the face expressions. I look at the clothes and I invent stories. It's a wonderful pass time, recommended not only for writers but for every one of you, and you get an ice cream in the end. So I write out of curiosity. And I write if I have to tell you in one word what I write about. If you put a gun to my head and told me: you have one word to say what all your novels and stories are about, I would say 'families'. If you gave me two words. I would say 'unhappy families'. If you gave me three words you will have to read my works. I find the family the most mysterious institution in the universe, the most paraxial institution in the universe, the most tragic and the most comical and the most impossible and the most unlikely institution in the universe. After all, most of us are not born monogamous, the normal family: man, woman, child, another child is an abnormal, contradictory to human nature, and yet it functions somehow from generation to generation with many floors, making funny noises, very often breaking all together, but still it exists. For thousands of years we've been hearing prophecies about the intending end of the family. None of that happened. Jesus Christ had a better idea: 'Live your families behind it follow me'. Plato had a better idea: Let's all live in communes, bring our children up together, and not even care who the biological parent of each child is. Nobody followed or very few people followed the advice of Jesus or the advice of Plato. The family still exists and it exists in Iran by Ayatollahs and it exists in post — modern Greengage village and exists in Africa by the Bushmen and it exists by the Eskimos in the North Pole, exists in South Korea somehow, mysteriously. I am fascinated by this institution, by the contradictions, by the comedy and the tragedy of this institution and by the way, comedy and the tragedy are not too different planets are we tend to think when we are young. Comedy and tragedy are no more than two different windows, from which we view the same landscapes of our lives. When I write a story I try to erase a line between comedy and tragedy. However, if I was given the choice between two options: option one to join the first manned spacecraft to the planet Mars and option two: to spent twenty four hours as a fly on the wall in the house of a family, any family at all. I prefer to be a fly and not the astronaut. In the first place it's more safe, and in the second place it's much more interesting to be. So I am a writer of families. I write about families. I write about Israeli families. Israeli families are more complex than families in other countries because Israel is a strange conglomeration of immigrants from many countries. Jewish population of Israel consists of Jewish emigrants from no less than

136 different countries. Imagine each one with his or her love, hate affair with their old country, each one with his or her formal languages, each one with his or her nostalgia, each one with his or her traumas. It's a complicated country.

I write in Hebrew, I promise to speak five minutes about the Hebrew language. Hebrew is a unique, phenomenal modern, as you all know the Hebrew language has been as dead as ancient Greek or Latin for seventeen centuries, nobody spoke it except in the ceremonies in the synagogues, or by the high table in high holidays, they are much like Latin, ceremonial purposes, scholars correspondent in Hebrew, scholars from different countries. Jewish scholars from different countries corresponded in Hebrew but nobody actually spoke it. In the living room, in the nursery, in the kitchen, or in the bedroom, for seventeen centuries for such a language to come back to life takes no less than a miracle. And the miracle occurred, not as many people believe because of one genius called Eliezer Ben — Yehuda who created the Modern Hebrew language dictionary and invented some fifteen or twenty thousand new Hebrew words by adding prefixes and suffixes to typical words. His genius is beyond doubt but not single genius could persuade Polish people to wake up one morning and start speaking Korean. That would be impossible. The revival of Hebrew happened as a result of the encounter in Jerusalem. One hundred and ten years ago within the local Jewish population and the European Ashkenazi, Jewish immigrants. The local Jewish population spoke Ladino which is a Spanish Jewish dialect; they spoke Arabic, in some cases, Turkish or Persian. The new comers spoke Yiddish, Polish, Russian, Bulgarian, Romanian, German, the only way to ask directions to the welling wall, or to rent a business or to buy vegetables was to resort to the prayer book Hebrew and use it as a spoken language, that was the only language which the locals and the immigrants had together. I know it is forbidden to conduct experiments with human beings but if you put on a desert island one thousand, well educated, church going Roman Catholic, Polish people, together with one thousand, well educated, church going Roman Catholic, French people, Latin may be revived for the same reason, for practical reasons, for communication. So Hebrew was revived because of the encounter between North and South, between European Jews and South Arabic Oriental Jews. I can tell you the exact minute when Hebrew came back to life. And the exact minute occurred when the first boy said to the first girl, or maybe the first girl said to the first boy 'I love you' in Hebrew, for the first time in seventeen centuries. The boy must have been South Arabic and the girl Ashkenazi or vice versa, the girl was European and the boy was Oriental. But they said 'I love you' in Hebrew. And at that moment Hebrew once again became an intimate language, a language of life, not a language of books and scholarship but a language of life. I really hope that this boy and that girl who said 'I love you' in Hebrew had a long and wonderful life together. They deserved it. They are the real revivals of Hebrew. But then the fascinating phenomena is that on that night when the boy whispered to the girl or the girl whispered to the boy 'I love you' in Hebrew, there already existed a considerable body of secular, modern Hebrew literature written by Jewish writers in Poland, in Germany, in Russia, in the Ukraine, in Romania and in the land of Israel. Those writers never spoke Hebrew in everyday life and yet they wrote realistic novels, mimetic novels a la Charles Dickens, a la Balzac, in Hebrew. Four idealistic reasons: they had readers, who read their novels but read the novels without ever being actual using, practical using

of this language, but when the boy whispered 'I love you' to the girl or the girl whispered 'I love you' to the boy, their next sentence which they said to each other must have been a quote from one of those modern Hebrew novels written in the nineteenth century in Europe by idealistic Jews who believed in the revival of Hebrew. However when this happened in Jerusalem it involved a few hundred people, no, more than a few hundred people, maybe a few thousands. Forty years later in the 1940's when I was a child of five or six the overall number of speakers of Hebrew worldwide was already about four hundred thousand. Most of them in British Palestine, a few of them in Hebrew speaking gymnasiums here in Poland and in Romania, and in the Ukraine but mostly in Palestine, four hundred thousand. In fact when I was a boy, only people who were below the age of forty spoke Hebrew. Everyone who was over forty spoke Ladino or Arabic or Jewish or Polish or Russian or German or Romanian or Algerian. So much so as a little boy I feared that one day when I wake up to be forty I will wake up speaking Jewish, I felt that was something which comes with age like greying hair or wrinkles on the face.

Today ladies and gentleman, there are ten millions speakers of Hebrew, of modern Hebrew in the world, that is in Israel, in the occupied Palestinian territories and outside of it, ten millions, this is more than the overall number of speakers of Danish or Norwegian or Finnish. This is more than the overall number and gives me a special satisfaction to point out more than the overall number of speakers of Austrian, German, and I am delighted to say this. And this is even more than an overall number of speakers of English in the days of William Shakespeare, when on both sides of the ocean, there were barely five and a half million speakers of English. Today, even as I talk to you about the Hebrew language, people fly jumbo jets in Hebrew, they conduct open heart surgeries in Hebrew, they launch satellites into orbit in Hebrew, and this is because modern Hebrew developed like a second and third floor on top of biblical and post biblical Hebrew. The biblical Hebrew and the post biblical Hebrew are still accessible even to a seven year old child. A seven year old child can read the words of prophet Alzaya missing one word here or one word there. The prophet Alzaya couldn't understand the seven years old boy because his Hebrew is much richer than the Hebrew from the prophet Alzaya but the typical Hebrew is still preserved within the modern Hebrew as the ground floor. This ladies and gentlemen provides a challenge for the writer of Modern Hebrew. The writer of Modern Hebrew can take excessive liberties with the language. It is still possible for a writer or a poet of contemporary Hebrew to legislate into the language, to invent new forms, to invent new words. This is very much like a Elizabethan English, when the language is still not petrified, it's still like melting lover, like an erupting volcano, and writers and poets can invent, they can shape the language. I have invented one or two words, which are already in the official dictionary of the modern Hebrew language. One of those words came back to me from a taxi driver who had no idea that I was the proud parent of this word; this ladies and gentlemen is as close to immortality as the mortal can opt to get. That much about Hebrew, I could go on speaking about Hebrew for the rest of the night because it is my passion. I am not a chauvinist for the country but I am a terrible chauvinist for the Hebrew language, which I think is a marvellous musical instrument, it is my violin but I promise talk to you about Israeli dreams and Israeli realities.

Now, Israel was born out of a dream. This is unusual for countries. Countries are born out of history, out of geography, out of demography, out of politics, not Israel. Israel was born out of a dream. The Jewish State was the name of a futuristic novel by Theodor Herzl, just a hundred and ten years ago. Tel Aviv was a title of another futuristic novel by Theodor Herzl long before it became a vivacious, big city. So everything came out of dreams, everything came out of books. Now it's a fact of life that a dream comes true is slightly disappointed. The only way to keep a dream perfect and unsullied and unspoiled is never to live without. This is true of any dream, travelling abroad or raising a family or leaving out a sexual fantasy or building a country. Israel is a dream come true and as such it tantalises a certain disappointment. The disappointment is not in the nature of Israel. The disappointment is in the nature of dreams come true. Now when I say Israel was born out of a dream I should say this in the plural. Israel was born out of a variety, the whole spectrum of dreams and visions and aspirations. To mention only a few, some of the founding fathers and mothers of Israel dreamt of renewing the days of old, creating a biblical country, a nation of priests, fathers, soldiers who will speak Hebrew and live the life of our old biblical existence. Very romantic dream. Others still others dreamt of creating a replica of the Jewish Shtetl in the heart of the Middle East, speaking Yiddish not Hebrew religiously observed going to a synagogue, preserving the East European melodies and traditions, a Shtetl in the heart of the desert. Still others meant dreamt of creating an exemplary social democracy. A social democracy which will be a model for the whole world, a model of social justice, of progressiveness, model of mutual responsibility and solidarity. Still others dreams of creating of a Marxists paradise. Yes, there were Marxists, Zionists and they were enthusiastic ones. They founded kibbutz and they had a dream which they never expressed in words but in my capacity as a story teller I can put their dream into words for them. They dreamt until 1953 that one day Stalin himself will come for a visit into kibbutz and they will give Stalin the grand tour. They will show him the chicken poultry and a cow shit and the dormitories for the children and then they will drag Stalin to the communal dining home for a length to be paid into the night about Marxism and Leninism. They will teach him what Marxism and Leninism really means because they knew better. I am not being ironical, they really knew better than Stalin. Then in their fantasy at the end of the night they dreamt Stalin will rise to his feet and say to them in juicy Russian: 'Bloody Jude I have to admit you did socialism here better than we did in Russia and then die of happiness'. Next door to their Marxists there live the Tolstoyans, the founders of old kibbutz Hulda. They did not even want to build a state. A state for them is something clumsy, undesired, they wanted to tell the country into the loose federation of small, peaceful, rural community, where people will have a purifying religious experience, not through the church or the synagogue but through working, living on the middle of countryside, sharing everything with one another, living like brothers and sisters, and conducting simple life. Semi — religious social anarchists, that's what they were. I know it sounds absurd but that's what the founders of my kibbutz were. They were semi — religious social anarchists. Next door to them there were the Jude who come from the Austro Hungarian empire and dreamt of creating no less than a replica of Franz Joseph's Austro Hungary in the middle of the Middle East. With red tiled roofs and very good manners, people calling each other 'frau doctor' and

'herr director', peace and quiet between two and four in the afternoon, a lot of Bavarian cream. I could go on and on telling you about different dreams. I could write a trilogy, which I still threaten to do one day about the ocean variety of dreams. Now obviously it was impossible for all those dreams to come true, it was impossible, partly because as I said earlier. It is not in the nature of dreams, to be other utterly fulfilled, partly because there were different dreams were mutually exclusive, they cancelled each other, they contradicted each other. Whatever became of those dreams in today's Israel. Some are still alive and kicking other different manners, some have turned into nightmares, some vanished. What we have in Israel, is a talkative, argumentative society. There is I have to tell you a huge difference between Israel of the media and realism. In Israel of the European Media, I don't know about the Polish media, but in the Western European media Israel appears as a nation of 80 per cent fanatic, religious settlers, 19 per cent heartless soldiers in the road blocks, and one per cent of intellectual person like myself, who criticize the government and struggle for peace. Peace is utterly false, 70 or 80 per cent of Israelis live not in Jerusalem, and not in the west bank settlements but on the costal play. They are noisy, hearty, passionate, argumentative, pushy, impatient, hedonistic, materialistic, in short a very, very Mediterranean people and they argue all the time. Every line by a bus stop in Israel is likely to catch a spark and turn into a fiery street seminary with total strangers debating politics, morality, religion and the real purpose of God. With the participants of such a street seminary wildly disagreeing with each other about political and metaphysical good and evil, nevertheless elbowing their way to the top of the line. In one word we Israelis belong in Fellini's movies not in an Ingmar Bergman film. We are a nation of eight million citizens right now, Israelis and Palestinians, eight million citizens, eight million prime ministers, eight million prophets and messiahs, each and every one with his or hers immediate formula for immediate redemption. Everyone shouts at the top of their voices, no one ever listens, except from me. I listen sometimes, that's how I make a living. But Israelis are great talkers, they argue. It is very common in Israel for prime minister to invite a poet or a writer for a private, soul searching tet-a-tet, not in the office, in the prime minister's home. And the prime minister gives you a cup of coffee or a drink, depending on who the prime minister is and who you are, you get coffee or you get a drink and the prime minister passionately asks you: 'Where have the nation gone wrong?', 'Where do we go from here?'. He will admire your answers and ignore them completely. After all you can't expect today's writers and poets to be more successful than the prophets were in their day. The prophets will not do very well in persuading the public and the kings, so we can't do any better than them. The ceremony exists. Prime ministers invite you, me, many times for the private conversation about the present, about the future, about the trouble, this has to do with the fact that the literature in Israel much like in Poland, much like in the whole of Eastern Europe, literature is regarded more than just an entertainment. People expect the writers and the poets to show them way. I would call it a Judeoslavic tradition. Contrary to the Anglo-Saxon tradition where writers and poets are regarded as fine and settled entertainers. Even Shakespeare is regarded as a wonderful, genius of entertainer but not as a prophet not as a guide. In my country and in your country people still look for the writers for some kind of guidance, for some kind of essence of direction.

Amos Oz doktorem honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego (sprawozdanie z uroczystości)

20 marca 2013 roku odbyło się uroczyste posiedzenie Senatu Uniwersytetu Łódzkiego z okazji nadania tytułu doktora honoris causa izraelskiemu pisarzowi Amosowi Ozowi. Uroczystość miała miejsce w Auli Niebieskiej na Wydziale Prawa i Administracji UŁ przy ul. Kopcińskiego 8/12. Posiedzenie otworzył Rektor Uniwersytetu Prof. Włodzimirz Nykiel. Po wprowadzeniu sztandaru chór akademicki wykonał hymn państwowy. Następnie Rektor w imieniu władz uczelni powitał przybyłych gości, pracowników Uniwersytetu oraz młodzież akademicką. Wśród zaproszonych znalazły się takie osobistości, jak: Zwi Rav-Nera, ambasador Izraela w Polsce; rabin Symcha Keller, przewodniczący zarządu Gminy Wyznaniowej Żydowskiej w Łodzi; Ewa Goczek, konsul honorowa Republiki Federalnej Niemiec w Łodzi. Licznie przybyli również przedstawiciele władz miasta i regionu: Jolanta Chełmińska, wojewoda łódzki; Radosław Stępień, wiceprezydent miasta Łodzi; Jan Kamiński, łódzki kurator oświaty. Szerokie grono stanowili reprezentanci wyższych uczelni i przedstawiciele środowiska akademickiego, jak: Mariusz Grzegorzek, rektor Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Shillera w Łodzi; ksiądz doktor Mariusz Rudzki, prorektor Wyższego Seminarium Duchownego w Łodzi; prof. Radzisław Korbek, prorektor ds. Organizacyjnych i Studentckich Uniwersytetu Medycznego w Łodzi; prof. Piotr Paneth, prorektor ds. nauki Politechniki Łódzkiej, a także obecni i emerytowani profesorowie Uniwersytetu Łódzkiego. Na uroczystości nie zabrakło współpracowników i przyjaciół laureata; wśród nich Agnieszki Jawor-Polak, pierwszej tłumaczki książek Amosa Oza; Leszka Kwiatkowskiego — obecnego tłumacza pisarza; Grażyny i Tomasa Szponderów z Domu Wydawniczego REBIS, gdzie opublikowana została większość polskich wydań powieści autora. Dużą grupę stanowili też przedstawiciele środowiska literackiego, instytucji kulturalnych, prasy, radia i telewizji, wśród nich: Stanisław Goldstein, prezes Instytutu Tolerancji; Ewa Wajnryb oraz Maria Myszkowska z Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów w Polsce; Andrzej Cudak, dyrektor Muzeum Historii Żydów Polskich; Piotr Zawilski z Archiwum Państwowego w Łodzi.

Idea przyznania tytułu doctora honoris causa Amosowi Ozowi narodziła się w środowisku nauczycieli akademickich Wydziału Filologicznego, zwłaszcza zaś pracowników

Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych UŁ (obecnie Instytut Kultury Współczesnej). Od lat prowadzone są tam badania nad tradycjami i kulturą narodu żydowskiego. Na Uniwersytecie Łódzkim powstała też Pracownia Języka i Kultury Żydowskiej. Studenci przez pewien czas mieli możliwość uczestniczenia w lektoratach z języków jidysz oraz hebrajskiego.

Ważnym powodem uhonorowania izraelskiego pisarza jest kontekst historii Łodzi — wielokulturowej, a w przeszłości wielonarodowej; miasta, w którym społeczność żydowska odgrywała aż do 1939 roku bardzo ważną rolę. „Doktorat honoris causa dla Amosa Oza jest honorem i wyrazem naszej pamięci dla tamtych tradycji i tamtych kulturowych dialogów. Oznaką kulturowej i społecznej misji naszej Uczelni i ważnym głosem Łodzi na temat dzisiejszych imponderabiliów w stosunkach polsko-żydowskich” (*Amos Oz doktor honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego* 2013: 23) — argumentowali wnioskodawcy.

Prof. Włodzimierz Nykiel podkreślał związki laureata z Polską (matka pisarza pochodziła z Równego, ojciec studiował w Wilnie) (Tamże: 30), a także z Łodzią. Zwracali na to uwagę także recenzenci dorobku Oza: „Łódź ma przeszłość, która jest ściśle związana z dziejami narodu żydowskiego. Przed wojną, co trzeci łódzianin miał żydowskie korzenie; to właśnie łódzianie, jak Akiva Arie Weiss, budowali Tel Aviv; absolwenci łódzkiej szkoły przemysłowej zapoczątkowali przemysł włókienniczy w Izraelu, tworząc w tym mieście fabrykę noszącą swojsko brzmiącą nazwę «Łódzija», a do dziś wielu obywateli Izraela przyjeżdża do Łodzi poszukując historii swoich rodzin i odnajdując ulice, którymi przed laty chodzili ich przodkowie” (Tamże: 7-8) — mówił Rektor Uniwersytetu. Sam pisarz stwierdził, że „Nie można sobie wyobrazić historii stosunków polsko-żydowskich, nie uwzględniając historii Łodzi” (Tamże: 23). Akcenty związane z miastem można odnaleźć na przykład w autobiograficznej książce Oza pt. *Opowieść o miłości i mroku* (2012: 235):

Raz albo dwa razy w tygodniu, pod wieczór, wkładałem koszulę, sprawdzałem przed lustrem postępy w opalaniu, zbierałam się na odwagę i szedłem na osiedle weteranów kibucu, na szklankę soku i kawałek placka do Hanki i Ozera Chuldajów, którzy zaofiarowali się zostać moją rodziną zastępczą. Tych dwoje nauczycieli, pochodzących z Łodzi w Polsce, przez wiele lat dźwigało na swoich barkach ciężar oświaty i życia kulturalnego w Chuldzie.

Amos Oz (właściwie Amos Klausner) urodził się w Jerozolimie w 1939 roku, w rodzinie naukowców i nauczycieli, którzy wywodzili się z radykalnych kręgów syjonistycznej prawicy. Przybyli do Izraela na początku lat trzydziestych z Rosji i Polski (Oz 2012: 80). We wspomnieniach pisze: „Cały dom wypełniały u nas książki: ojciec mój potrafił czytać w szesnastu czy siedemnastu językach, a mówić jedenastoma (zawsze w rosyjskim akcentem). Matka mówiła czterema czy pięcioma językami, a czytała w siedmiu lub ośmiu. [...] ojciec wciąż usiłował nas wszystkich wychować na synów światłości” (Tamże: 6, 49). Po śmierci matki relacje pisarza z ojcem nie układały się najlepiej. W 1954 roku, kiedy miał blisko piętnaście lat, postanowił wyprowadzić się z rodzinnego domu. Wówczas zmienił też nazwisko na Oz, co w języku hebrajskim oznacza „siła”, „odwaga”. Zdaniem prof. Grzegorza Gazdy: „Nie jest to zwyczajny pseudonim literacki, ale swoista decyzja o określonych intencjach: to wyrwanie się z kręgu wielkości i zasług rodziny Klausnerów,

wybiecie się na niezależność i podjęcie trudu budowania własnej, wypracowanej wyłącznie przez siebie i na własny rachunek tożsamości, i jako twórcy, i jako człowieka” (*Amos Oz doktor...*: 60). Oz zamieszkał w kibucu Chulda, pracował, uczył się, tam też spotkał żydowskie małżeństwo pochodzące z Łodzi. Pisarz podkreślał, że dzięki opowieściom Chuldajów (którzy wcześniej nazywali się Obrzańscy) dobrze zna Łódź, mimo że przed uroczystością nadania tytułu doktora honoris causa nigdy wcześniej jej nie odwiedził. Małżeństwo często opowiadało pisarzowi o przedwojennych dziejach miasta i trudnym współżyciu: Polaków, Żydów, Niemców, Rosjan. „[...] przyjeżdżając tutaj odczułem duże wzruszenie” — zaznaczył Oz.

Wątek pochodzenia pisarza powracał w wielu wypowiedziach. Zwróciła na niego uwagę również prof. Monika Adamczyk-Garbowska z Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, jedna z recenzentek dorobku Amosa Oza (oprócz niej recenzentami byli: prof. Anna Kuligowska-Korzeniewska z Uniwersytetu Łódzkiego oraz prof. Przemysław Czaplinski z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu): „jest w tym coś symbolicznego, że Amos Oz otrzymał doktorat honoris causa na Uniwersytecie w Łodzi, mieście o tradycjach wielokulturowych, ważnym na mapie literatury żydowskiej tworzonej w jidisz” (Tamże: 29).

Kontekst biograficzny przywołał także Zwi Rav-Nera, ambasador Izraela w Polsce, który jako pierwszy zabrał głos podczas uroczystości. Podkreślił, że jest bardzo dumny, iż znalazł się na gali, gdzie zdecydowano uhonorować najważniejszego pisarza Izraela: „W jednej z najlepszych książek Oz napisał, że sam po polsku nie mówi tak pięknie jak jego rodzice, ale od czasu do czasu śni po polsku. [...]. To ważne, że jedna Ziemia Obiecana uhonorowała pisarza drugiej Ziemi Obiecanej”. Amos Oz zasłużył zatem na tytuł ze względu na swoje dokonania literackie, zaś w wymiarze symbolicznym ze względu na polskie korzenie.

Wśród wielu powodów, dla których Senat UŁ przyznał Amosowi Ozowi tytuł doktora honoris causa, znalazła się też walka o pokój i tolerancję. W sierpniu 2005 roku pisarz został uhonorowany Nagrodą Goethego, jedną z najważniejszych nagród przyznawanych w Niemczech za powieści, oraz za zasługi w działalności na rzecz światowego pokoju. Kilka lat wcześniej (1992) Oz otrzymał niemiecką Friedenspreis, którą odebrał z rąk prezydenta Niemiec, Richarda von Weizsäckera (Tamże: 12). Oz jest współzałożycielem organizacji Szalom Achszaw (Pokój Teraz). W swoim przemówieniu Rektor Uniwersytetu Łódzkiego podkreślał, że pisarz jest niezmordowanym działaczem na rzecz pokoju i dialogu. Jego głos jest słyszany i słuchany na całym świecie. Nawołuje do budowania wspólnoty opartej na wzajemnym respektowaniu granic i szacunku dla inności, na twórczym kompromisie i pokojowej koegzystencji (Tamże: 8). Sam Oz w jednej ze swoich publicznych wypowiedzi stwierdził: „Jestem wielkim zwolennikiem kompromisu. Wiem, że słowo «kompromis» ma okropną reputację w idealistycznych kręgach w Europie, zwłaszcza wśród młodzieży. Kompromis uważa się za brak integralności, zasad moralnych, brak konsekwencji i uczciwości. Kompromis śmierdzi, jest oszukańczy. Nie w moim słowniku. W moim świecie słowo «kompromis» jest synonimem słowa «życie»” (Oz 2010: 15). Również Jolanta Chełmińska, wojewoda łódzki, podczas swojego wystąpienia zauważyła: „[...] cała pana twórczość jest ukłonem w kierunku pokoju nie tylko na świecie, ale przede wszystkim między ludźmi”. Wojewoda dodała, że darzy wielkim

uznaniem przyjaciół Polski, przyjaciół Łodzi, a Oz ze względu na swoje korzenie do nich należy. Radosław Stępień, wiceprezydent Łodzi, przekazał pisarzowi list od prezydent miasta Hanny Zdanowskiej. Zaznaczył, że Amos Oz przyjmując tytuł *doctora honoris causa*, staje się bezpośrednio jednym z łodzian. Rektor poinformował, że w związku z uroczystością nadania tytułu pisarzowi nadeszło wiele listów adresowanych zarówno do samego Amosa Oza, jak i do władz uczelni od przedstawicieli instytucji oraz przyjaciół UŁ, którzy nie mogli przybyć osobiście. Rektor podziękował i zaznaczył, że cała korepondencja skierowana do Amosa Oza zostanie mu przekazana.

Następnie Rektor odczytał Uchwałę Senatu Uniwersytetu Łódzkiego z dnia 17 września 2012 roku w sprawie nadania Amosowi Ozowi tytułu doktora honoris causa. Prof. Włodzimierz Nykiel podkreślił, że Amos Oz to jeden z najwybitniejszych pisarzy izraelskich. Jest autorem 20 książek, które zostały przetłumaczone na trzydzieści siedem języków (zadebiutował w 1965 roku tomem opowiadań *Tam, gdzie wyją szakale*), a także licznych esejów literackich i politycznych, głównie na temat konfliktu izraelsko-palestyńskiego. Autor pisze w języku narodowym, hebrajskim, dużo myśli o języku i jest szczególnie wrażliwy na jego deprawację (Herzog, Spodenkiewicz 2009: 136)¹. W związku z tym pisarz codziennie rano czyta fragment Biblii, jak zaznacza: „Głównie, nie ze względów religijnych, ale właśnie dla języka” (Adamczewska, Krywko 2013: 11). Książki Amosa Oza rozchodzą się w olbrzymich nakładach, a niektóre, jak *Mój Michał* (1968), *Opowieść o miłości i mroku* (2002) stały się kultowe.

Warto przypomnieć, że Amos Oz był wielokrotnie wymieniany jako kandydat do literackiej Nagrody Nobla. Poza działalnością pisarską zajmuje się także nauką i edukacją. Studiował filozofię i literaturę, a dziś jest profesorem literatury hebrajskiej na Uniwersytecie Ben Guriona w Beer-Szewie, gdzie również znajduje się archiwum jego twórczości. Ponadto Oz wykładał lub gościł jako pisarz, rezydent, m.in. w University of California w Berkeley, w Boston University, Princeton University, Indiana University w Bloomington, Stanford University oraz uniwersytetach w Oxfordzie i Tübingen. Jest laureatem licznych nagród we własnym kraju i na świecie, przyznawanych za działalność literacką, społeczną oraz polityczną. Został uhonorowany m.in. nagrodą literacką Die Welt, przyznawaną autorom, których dzieła oprócz wysokich walorów literackich, wywarły wpływ na całym świecie i przyczyniły się podjęcia międzynarodowych debat; francuskim Krzyżem Kawalerskim Legii Honorowej; literacką Nagrodą Izraela; nagrodą Wolności Słowa Norweskiego Związku Pisarzy; katalońską Premi Internacional Catalunya; Nagrodą Literacką Księcia Asturii; Primo Leviego i wieloma innymi.

¹ Sylwetka izraelskiego pisarza znalazła się w specjalnie wydanym albumie fotograficzno-literackim *Twarze Tel Awiwu*. Projekt został częściowo sfinansowany przez Urząd Miasta Łodzi. Jest też ukłonem w stronę obchodzącego w 2009 roku swoje stulecie Tel Awiwu — partnerskiego miasta Łodzi. Artyści w albumie ukazali atmosferę miasta, nie poprzez opisy i zdjęcia krajobrazu, lecz poprzez wykonanie fotograficznych i literackich portretów mieszkańców Tel Awiwu. Autorzy uwiecznili 22 postaci, wśród których znalazły się osoby młode i starsze, znane i nieznane. Obok takich osobistości, jak izraelski pisarz Amos Oz pojawił się wizerunek studentki Tel Aviv University, reżysera Ari Folmana, czy imigranta z Mali. Amos Oz nigdy nie mieszkał w Tel Awiwie, ale miał tam bliską rodzinę. Jeszcze z dzieciństwa posiada wiele wspomnień związanych z Tel Awiwem. Dla pisarza Tel Awiw zawsze będzie miał magiczne znaczenie, co zresztą pisarz często podkreśla w swoich wypowiedziach. Dziś Amos Oz mieszka i tworzy w Arad, położonym na skraju pustyni, gdzie przeprowadził się w wieku 47 lat.

Wizyta Amosa Oza w Polsce była związana także z ukazaniem się jego najnowszej powieści. W ramach promocji książki Oz spotkał się z czytelnikami w księgarni Matras mieszczącej się w łódzkiej Manufakturze. 5 marca na polskim rynku pojawił się zbiór opowiadań pt. *Wśród swoich* obejmujący osiem historii rozgrywających się w izraelskim kibucu pod koniec lat 50. To opowieści o autentycznych ludzkich słabościach i marzeniach, przepełnione głębokimi emocjami. Oz opisuje doświadczenia, które trwale kształtują jednostkę oraz więzi międzyludzkie. Akcja książki osadzona jest w miejscu i czasie, w którym sam autor przeżywał swoją młodość oraz dorastał.

Laudację kandydata do tytułu doktora honoris causa UEŁ wygłosił promotor doktoratu honorowego prof. Grzegorz Gazda, podkreślając niezwykłą biografię laureata, jego zasługi i przede wszystkim wyjątkową jakość dorobku literackiego.

Wiarygodność opisywanej rzeczywistości, jej realizm i zmysł obserwacji, niezwykła umiejętność empatii wobec przedstawianych postaci (co notabene udziela się czytelnikom). Talent psychologicznej analizy i subtelnej diagnozy uczuć, emocji i życiowych doświadczeń. (...) Zasadnie nazywa się często pisarstwo Oza realizmem psychologicznym, ale często ten estetyczno-warsztatowy punkt widzenia przemienia się u niego w parabolę, w realizm niepozabawiony magii, w tonację przypowieści, której towarzyszy nierzadko mądra ironia (*Amos Oz doktor...: 61*)

Prof. Grzegorz Gazda wymieniając cechy utworów literackich, powiedział, że Oz jest pisarzem lubianym i poczytnym również w Polsce. Promotor Oza zakończył swoje wystąpienie słowami: „Łódzka Alma Mater przyznała doktorat honoris causa profesorowi Amosowi Ozowi za jego prawdziwie oryginalną, bogatą i wybitną w każdym wymiarze twórczość literacką. Choć powstawała w małym kraju, niełatwym oraz egzotycznym języku to promieniuje na cały świat” (Tamże: 60). Rektor, w towarzystwie promotora i dziekana Wydziału Filologicznego prof. Piotra Stalmaszczyka, wręczył dyplom Amosowi Ozowi, tym samym przyjął go do społeczności akademickiej Uniwersytetu Łódzkiego. Pisarz dziękując za wyróżnienie, podkreślał, że cała uroczystość jest dla niego nie tylko sprawą honoru, ale też ogromnym przeżyciem emocjonalnym. Zwracał uwagę na polsko-żydowskie doświadczenia historyczne. „Żydzi i Polacy byli poślubieni sobie przez tysiąc lat. To było trudne, czasami okrutne małżeństwo, i to małżeństwo zakończyło się tragedią, i dla Polaków, i dla Żydów. Ale z tego małżeństwa narodziły się dzieci, i dlatego teraz w polskiej kulturze są żydowskie geny, a w żydowskiej polskie. Naszą odpowiedzialnością jest martwić się o te wspólne geny. Powinniśmy tłumaczyć więcej książek polskich na hebrajski i na odwrót. Powinniśmy być ciekawi siebie nawzajem. Ciekawość to cnota” — mówił Oz. Pisarz zaznaczył też, że przyznanie mu wyróżnienia wykracza poza uniwersytet i ramy literackie, jest dla niego swoistym mostem między Jerozolimą a Łodzią. Amos Oz dodał, że bezpośrednio z Łodzią związany był jego ojciec, Jehuda Klausner. Był to znakomity znawca literatury hebrajskiej, który w latach 60. współpracował z łódzkim czasopiśmie „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, które zresztą istnieje do dziś. „Rebelie często zataczają pełny krąg. Mój ojciec był intelektualistą. Ja zostałem kierowcą traktora. Był konserwatystą, ja zostałem socjaldemokratą. Ojciec napisał artykuł do łódzkiego półrocznika akademickiego. Ja teraz odbieram wyróżnienie łódzkiej

uczelnii. Stałem się kimś, kim zawsze chciałem być. Zatoczyłem pełny krąg” — stwierdził pisarz. Następnie rektor podziękował za głębokie, osobiste i ważne wystąpienie laureata.

Amos Oz jest pierwszym izraelskim pisarzem, który otrzymał w Polsce doktorat honoris causa. Oz przyjmując najwyższe wyróżnienie Uniwersytetu Łódzkiego, stanął obok wielu innych osobistości, które także noszą ten zaszczytny tytuł, jak francuski noblista Jean Frédéric Joliot-Curie, premier Wielkiej Brytanii Margaret Thatcher, wybitny polski filozof Leszek Kołakowski, Jan Karski — Sprawiedliwy Wśród Narodów Świata i Honorowy Obywatel Łodzi czy Julian Tuwim, jeden z największych polskich poetów” (Tamże: 7).

Dziekan Wydziału Filologicznego UŁ podkreślił, „[...] jestem zaszczycony, że godność doktora honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego zgodził się przyjąć Amos Oz, pisarz, który przywraca wiarę w prawdziwą literaturę. [...] twórczość Oza uderza świeżością, a jednocześnie przywołuje motywy i techniki z tradycji najlepszej literatury, przede wszystkim europejskiej. Pisarz osadza swych bohaterów w konkretnych miejscach i sytuacjach, a jednocześnie jego twórczość ma wymiar uniwersalny” (Tamże: 9). Po oficjalnych wystąpieniach goście wysłuchali dwóch utworów w wykonaniu chóru Uniwersytetu Łódzkiego — kołysanki Jana Maklakiewicza do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego oraz tradycyjnego żydowskiego utworu *Hava Nagila*. Pieśń została przygotowana specjalnie dla Amosa Oza. Na zamknięcie uroczystości chór odśpiewał *Gaude Mater Polonia*.

Izraelski pisarz przebywał w Polsce trzy dni (podczas pobytu towarzyszyła mu żona). Popołudniem, tego samego dnia, w którym otrzymał tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego, Oz wygłosił otwarty wykład zatytułowany: *Israel — Dreams and Realities*. W czasie swojego pobytu w Łodzi Amos Oz spotkał się też z przedstawicielami łódzkiej gminy żydowskiej i prezydent miasta. Następnie autor udał się do Warszawy, gdzie odwiedził Muzyczne Studio Polskiego Radia im. Agnieszki Osieckiej². Tam odbył blisko godzinną rozmowę ze słuchaczami. Współorganizatorem wizyty Amosa Oza w Polsce było Centrum Dialogu im. Marka Edelmana. Pisarz zapowiedział, że chętnie wróci do Łodzi: „Umówiłem się z rektorem Uniwersytetu Łódzkiego, że gdy otworzy wydział hebrajski to z przyjemnością przyjadę i wygłoszę wykład inauguracyjny” (Pawłowski 2013: 11).

Bibliografia

Adamczewska I., Krywko J. (22.02.2013), *Wolę być muchą niż kosmonautą*, „Gazeta Wyborcza”.

Amos Oz doktor honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego (2013), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

² Fragmenty spotkania z Amosem Ozem w audycji „Z najwyższej półki” Michała Nogasia można odsłuchać na stronie internetowej radia: <http://www.polskieradio.pl/9/874/Artykul/813936,Amos-Oz-w-Z-naj-wyzszej-polki> (z dnia 20.06.2013).

Herzog P., *Spodenkiewicz P. (2009), Twarze Tel Awiwu*, Wydawca Fundacja Anima, Łódź.

Oz A. (2010), *Jak uleczyć fanatyka*, przeł. D. Sękalska, Prószyński i S-ka, Warszawa.

Oz A. (2012), *Opowieść o miłości i mroku*, przeł. L. Kwiatkowski, MUZA SA, Warszawa.

Pawłowski D. (21. 03. 2013), *Wszyscy żyjemy w pokoju*, „Polska Dziennik Łódzki”.