

Zagadnienia
Rodzajów
Literackich

The Problems of Literary Genres

Les problèmes des genres littéraires



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

„Zagadnienia Rodzajów Literackich” finansowane są w ramach umowy 703/P-DUN/2016 ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego przeznaczonych na działalność upowszechniającą naukę.

Druk czasopisma sfinansowany przez Uniwersytet Łódzki.



ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS

WYDZIAŁ I

SECTIO I

Zagadnienia Rodzajów Literackich

TOM LIX,
ZESZYT 1 (117)



Łódź 2016

REDAKTOR NACZELNY/EDITOR-IN-CHIEF

Jarosław Pluciennik

REDAKCJA/EDITORS

Craig Hamilton, Agnieszka Izdebska, Michał Wróblewski

SEKRETARZ/SECRETARY

Anna Zatora

RADA REDAKCYJNA/ADVISORY BOARD

Urszula Aszyk-Bangs (Warszawa), Mária Bátorová (Bratislava), Włodzimierz Bolecki (Warszawa), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Jacek Fabiszak (Poznań), Margaret H. Freeman (Heath, MA), Grzegorz Gazda (Łódź), Joanna Grądziel-Wójcik (Poznań), Mirosława Hanusiewicz-Lavallee (Lublin), Glyn M. Hambrook (Wolverhampton, UK), Marja Härmänmaa (Helsinki), Yeeyon Im (Gyeongbuk, South Korea), Joanna Jabłkowska (Łódź), Bogumiła Kaniewska (Poznań), Anna Kędra-Kardela (Lublin), Ewa Kraskowska (Poznań), Vladimir Krysinski (Montréal), Erwin H. Leibfried (Giessen), Anna Lebkowska (Kraków), Piotr Michałowski (Szczecin), Danuta Opacka-Walasek (Katowice), Ivo Pospíšil (Brno), Charles Russell (Newark, NJ), Naomi Segal (London), Mark Sokolyanski (Odessa-Lübeck), Dariusz Śnieżko (Szczecin), Reuven Tsur (Jerusalem)

RECENZENCI W ROKU 2016/REVIEWERS FOR 2016

Lista recenzentów zostanie opublikowana w czwartym zeszycie.

REDAKCJA JĘZYKOWA/LANGUAGE EDITORS

Stephen Dewsbury, Craig Hamilton, Reinhard Ibler, Viktoria Majzlan

© Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2016

Printed in Poland

PL ISSN 0084-4446

e-ISSN 2451-0335

Wyd. I, wersja pierwotna elektroniczna

REDAKCJA NACZELNA WYDAWNICTW ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

Krystyna Czyżewska, Edward Karasiński, Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Henryk Piekarski, Jan Szymczak

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

90–505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11

tel. 42 66 55 459, fax 42 66 55 464

sprzedaż wydawnictw: tel. 42 66 55 448

e-mail: biuro@ltn.lodz.pl

<http://www.ltn.lodz.pl/>; <http://sklep.ltn.lodz.pl>

PROJEKT OKŁADKI: Paweł Więckowiak

OPRACOWANIE KOMPUTEROWE I REDAKCJA TECHNICZNA: Maryla Błońska

DRUK: 2K Łódź sp. z o.o., ul. Płocka 35/45

www.2k.com.pl, 2k@2k.com.pl

Czasopismo jest indeksowane w bazie Copernicus i znajduje się na liście ministerialnej czasopism punktowanych.

Artykuły czasopisma w elektronicznej wersji są dostępne w bazach ERIH, CEEOL, CEJSH, EBSCOhost oraz na portalach ePNP i IBUK.

SPIS TREŚCI | CONTENTS

Wstęp / Introduction	7
----------------------------	---

ROZPRAWY | ARTICLES

Anna Kędra-Kardela — Fear in Gothic Fiction: A Cognitive Poetic Analysis of Angela Carter's <i>The Bloody Chamber</i>	13
Andrzej Kowalczyk — Deixis in Charles Williams's <i>Et in Sempiternum Pereant</i>	25
Agnieszka Kwiatkowska — Julian Przyboś and the Literary Genres	37
Michał Koza — Przedmioty i współczucie. <i>Elegia na odejście pióra atramentu lampy</i> Zbigniewa Herberta wobec dwudziestowiecznego modelu elegii (na przykładzie <i>Elegji duinejskich</i> Rainera Marii Rilkego) / Things and Compassion. Zbigniew Herbert's <i>Elegy for the Departure of Pen Ink and Lamp</i> Within the Twentieth-Century Elegy on the Example of Rainer Maria Rilke's <i>Duinesian Elegies</i> ...	47
Julia Dynkowska — Refocalization as a Strategy of Apocryphal Rewriting.	63

RECENZJE | BOOK REVIEWS

Bruce Fink: <i>Lacan on Love: An Exploration of Lacan's Seminar VIII</i> (rec. Hivren Demir-Atay).....	83
Mikołaj Marcela: <i>Monstruarium nowoczesne</i> (rec. Anna Zatora).....	86
Hans Magnus Enzensberger: <i>Eliksiry nauki. Spojrzenia wierszem i prozą</i> (rec. Dariusz Cezary Maleszyński).....	90

MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

MATERIALS TO „THE COMPANION OF THE LITERARY GENRES”

Recenzja cenzorska Polski Ludowej (Anna Wiśniewska-Grabarczyk)	97
Romans paranormalny (Ksenia Olkusz)	104

W niniejszym numerze Czytelnik znajdzie jak zwykle artykuły z działu Rozprawy, jak i recenzje naukowe oraz hasła do „Słownika Rodzajów Literackich”. Jednak chcielibyśmy jednocześnie z radością ogłosić, iż niniejszy zeszyt jest pierwszym numerem kwartalnika „Zagadnienia Rodzajów Literackich” — od 2016 roku będą ukazywały się cztery zeszyty rocznie. W związku z tym nabór tekstów będzie odbywał się dwa razy do roku.

Prezentujemy ponadto nową stronę internetową, na której znajdują się nie tylko podstawowe informacje o czasopiśmie, aktualności oraz materiały archiwalne, ale także materiały audiowizualne, które będą sukcesywnie rozbudowywane (adres strony: WWW.ZAGADNIENIA.WORDPRESS.COM).

Z przyjemnością informujemy też, że oprócz dotychczasowych działów czasopisma „Zagadnienia Rodzajów Literackich” / “The Problems of Literary Genres” pojawią się w nim dodatkowo Eseje i Miscellanea, które dotąd miały charakter okolicznościowy. W ramach działu Miscellanea będziemy publikować m.in.: zapisy dyskusji związanych z kulturą literacką i nauką, sprawozdania z wydarzeń naukowych i kulturalnych dotyczących literaturoznawstwa i kulturoznawstwa, teksty przeglądowe i okolicznościowe/jubileuszowe, natomiast proponowane eseje powinny dotyczyć szeroko rozumianej kultury literackiej, oscylować wokół: pisarzy, utworów literackich, tematów i motywów literackich, stylu, ale i literaturoznawstwa oraz kulturoznawstwa jako nauk.

Przekształcenie „Zagadnień Rodzajów Literackich” w kwartalnik stało się również impulsem do poszerzenia składu Redakcji i Rady Redakcyjnej. Szczególnie serdecznie witamy więc w gronie redakcyjnym Panią dr hab. prof. UŁ Agnieszkę Izdebską, która współpracuje z nami od bieżącego numeru. Do Rady Redakcyjnej dołączyli niedawno: Jacek Fabiszak (Poznań), Joanna Grądział-Wójcik (Poznań), Glyn M. Hambrook (Wolverhampton, UK), Mirosława Hanusiewicz-Lavallee (Lublin), Naomi Segal (London, UK), Yeeyon Im (Gyeongbuk, South Korea) oraz Piotr Michałowski (Szczecin). Pełny skład Redakcji i wiele innych ważnych informacji (call for papers, wskazówki redakcyjne, archiwum itd.) znajduje się na naszej stronie internetowej.

Życzymy naszym Czytelnikom inspirującej lektury i zapraszamy do współpracy w roku 2017.

REDAKCJA

In this issue of our journal, the reader will find, as usual, academic papers as well as reviews and new entries for “Dictionary of Literary Terms”. However, we would like to announce that the present issue is the first one of the emerging quarterly of “The Problems of Literary Genres”. Starting from 2016 four volumes are scheduled to be published per year and therefore, call for papers will take place twice each year.

We also have at our disposal a new website including not only basic information about the journal, news and archival materials, but also audiovisual content, which will be gradually expanded: (WWW.ZAGADNIENIA.WORDPRESS.COM).

The editorial board is pleased to inform that in addition to the existing sections of the journal, Essays and Miscellanea, which by far have had occasional character, are to appear regularly. Miscellanea will contain records of discussions related to the literary culture and humanities, reports on scientific and cultural events related to literature and cultural studies, surveys and occasional/jubilee texts, whereas, the proposed essays should address the wider literary culture, hover around: writers, literary works, themes, styles and motifs, but also literary and cultural studies in terms of scientific indicators.

The transformation of “The Problems of Literary Genres” into the quarterly became likewise the impetus for the extension of a number of the Editors as well as members of the Advisory Board. In particular, we cordially welcome Prof. Agnieszka Izdebska, who works with us from the current number. Also recently joined the Advisory Board: Jacek Fabiszak (Poznan), Joanna Grądziel-Wójcik (Poznan), Glyn M. Hambrook (Wolverhampton, UK), Mirosława Hanusiewicz-Lavallee (Lublin), Naomi Segal (London, UK), Yeeyon Im (Gyeongbuk, South Korea) and Piotr Michałowski (Szczecin). The full list of the Editorial Board members and other important information (call for papers, editorial guidelines, archives etc.) is available on our website.

We wish everyone inspiring reading and invite you to collaborate with the journal in 2017.

EDITORS



ROZPRAWY

ARTICLES

ANNA KĘDRA-KARDELA
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej*

Fear in Gothic Fiction: A Cognitive Poetic Analysis of Angela Carter's *The Bloody Chamber*

Abstract

Based on the Deictic Shift Theory as adopted by cognitive poetics (Stockwell 2002), this paper offers an account of fear generating mechanisms involving spatial, temporal, perceptual, relational and compositional deictic shifts in Angela Carter's *The Bloody Chamber*. Focusing on the ways the reader gets involved in the terrifying story of Carter's protagonist, the paper uncovers the complex mechanism of the "production of horror" in the text.

* Instytut Anglistyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4A, 20-031 Lublin
e-mail: annakardela@poczta.umcs.lublin.pl

Introduction

In his study *Geometries of terror. Numinous Spaces in Gothic, Horror and Science Fiction*, Manuel Aguirre asks the following questions: “[H]ow is horror produced on the page [in Gothic fiction]? What textual mechanisms account for emotion? By what sleight of hand do writers get readers to collude with them in the raising of passion?” (Aguirre 2008: 2). The most important factor in creating fear in Gothic fiction, Aguirre argues, is the movement between two spaces: the familiar space of everyday world, that is, “the human domain of rationality and intelligible events”, and the terrifying numinous space “which transcends human reason” (Aguirre 2008: 3). Gothic plots, which entail transition between the two spaces, involve, Aguirre contends, “a transgression, a violation of boundaries” (Aguirre 2008: 3). Based on the Deictic Shift Theory as developed by Cognitive Linguistics and adopted by cognitive poetics (Stockwell 2002) for the purpose of literary investigation, the paper offers an account of the fear generating mechanism involving the spatial, temporal, relational and compositional deictic movement (or shift), in Angela Carter’s *The Bloody Chamber*, a modern rewrite of the Bluebeard tale. Focusing on the ways the narrator implicates the reader in her terrifying story, the paper describes the mechanism of “horror production” in fiction.

Deictic Shift Theory

The importance of deixis as a mechanism “subjectifying” linguistic expression has long been recognized (Galbraith 1995: 23)¹. Owing to deixis, the identification of the reference point — “I/here/now” — “orients us within a situation”, makes us “enter it mentally”, and thus helps us “move” within the story world of a narrative². Deixis, Galbraith observes, is “a psycholinguistic term for those aspects of meaning associated with self — world orientation[;] [it] is a language universal [...] that orients the use of language with respect to a particular time,

¹ The analysis of deixis in a literary text developed in this study is couched in terms of the theory of cognitive poetics and not in strictly linguistic terms as envisioned by Bühler (1934/2011) and Levinson (1983/2010).

² Based on Hamburger’s argument concerning fictional narration, Galbraith argues that “the notions of HERE, NOW, and SELF are constituted in fiction on the plane of the story rather than in the act of narrating” (Galbraith 1995: 25).

place, and person” (Galbraith 1995: 21). Owing to deixis, an imaginative construction such as a narrative text can be made sense of thanks to the transposing of “our own bodily orientation and experience” (Galbraith 1995: 24). Deixis, Tsur notes, “instructs the reader to construct from the verbal material a situation in which such denotations are pertinent” (Tsur 2003: 41).

By being involved in the analysis of a literary text and getting “immersed in the world of the text”, which is an inseparable part of “the experience of reading literature”, the readers, Stockwell claims, “project their minds into the other world” — that is, the story world — and by “anchoring the meaning to the context, move mentally within this world” (Stockwell 2002: 41). In order to be able “to enter” the text mentally, to move within it and to “construct a cognitively negotiable world”, the reader has to identify the *deictic centre*, represented by the “speaking, writing, or thinking voice”, in relation to which he/she will position him/herself (Stockwell 2002a: 78). According to Stockwell (2002: 47),

- i. “[t]he world of a literary text consists of one or more *deictic fields*”;
- ii. the deictic field is constructed by means of expressions which relate to the same deictic centre;
- iii. deictic fields are often related to characters, narrator or narratee, the pivot-figures in the text. Deictic fields can also be built around other role-holders, such as animals, plants and other objects.

In order to “see things through the eyes of the other”, to adopt “a textual role” of a character, narrator or narratee, the reader has to follow the “movement of voices” (Stockwell 2002a: 78), a movement which, according to the deictic shift theory, takes place between deictic centres as determined by the expressions used in the text. The latter function as “deictic shift devices” (Stockwell 2002: 53), enabling the reader to develop a mental contact with the story world and to “see things [...] from the perspective of the character or narrator inside the text-world, and construct a rich context by resolving deictic expressions from that viewpoint” (Stockwell 2002: 47). This being the case, the deictic shift devices can be treated as a means of *subjectivizing* the text, whereby, in Stockwell’s own words, the reader gets

immersed in the world of the text, relating to characters, scenes and ideas [...] as if a threshold [was] crossed [so that readers] can project their minds into the other world, find their way around there, and fill out the rich detail between the words of the text on the basis of real life experience and knowledge. (Stockwell 2002: 41)

Deictic Shift is a complex mechanism and is performed in a number of ways. Stockwell (Stockwell 2002, 2002a) distinguishes six types of deixis and — respectively — six types of Deictic Shift (Stockwell 2002a: 78–79):

- i. *perceptual shift* — concerns “the movement between perceptual viewpoints, usually introduced and maintained with personal pronouns, noun phrases, perception and mental predicates”;
- ii. *spatial shift* — relies on “locative expressions, movement predicates, spatial adverbs” [...];
- iii. *temporal shift* — is denoted “by locative expressions, as well as tense and aspect shift and chaining”;

- iv. *relational shift* — “refers to the encoded social relationships of the voice and its attitude to other entities”. Relational deixis manifests itself also through “[n]ames and address forms, evaluative adverbs and adjectives, verb choices, modalised expressions and encoded social politeness”, which are means of marking relational deixis and relational deictic shifts;
- v. *textual shift* — concerns “the materiality of the medium” and involves such features of the text as chapter titles, division into paragraphs, reference to other chapters, and other parts of the text (cf. Stockwell 2002: 55);
- vi. *compositional shift* — relates the text “to the generic tradition, intertextuality and conventions of the speaking voice, essentially through all the register choices of lexicogrammar”.

Reading a literary text requires not only “following the instructions” provided by it with a view to constructing a story world in which the reader will mentally move, but it also involves, as Emmott puts it, “empathising with characters, about understanding their motivations, and about judging the effect of the actions of one character on other characters in the context” (Emmott 1997: 16–17). This also involves “sharing” emotions, including emotions characteristic of Gothic fiction such as fear and horror.

The Bloody Chamber — analysis

Narrated in retrospect by the protagonist, *The Bloody Chamber* features a seventeen-year-old girl who gets married to a much older Marquis, three times a widower, “the richest man in France”, whose last wife died in “a boating accident, at his home, in Brittany” (Carter) only three months prior to his current marriage. Brought to his castle situated on an island, the protagonist gradually discovers her husband’s perversity and realizes that she is going to become his next victim, to be added to his gallery of dead wives. She narrowly escapes death, saved by her mother, who unexpectedly arrives at the last moment. Throughout this story, told by the protagonist-narrator, tension is built involving the reader, who, by adopting the narrator’s perspective, and equipped with his/her own knowledge of life and literary genres and conventions, gets more and more anxious as to what is going to happen to the girl, who, in contrast to the reader, is not fully aware of the danger she is facing. I believe that by applying the Deictic Shift Theory to the analysis of Carter’s story, the fear-generating mechanism can be explained.

The opening paragraph in the story establishes the deictic centre: the first-person narrator begins with the words:

I remember, how that night, I lay awake in the wagon-lit in a tender delicious ecstasy of excitement, my burning cheek pressed against the impeccable linen of the pillow and the pounding of my heart mimicking that of the great pistons ceaselessly thrusting the train that bore me through the night, *away from Paris, away from girlhood, away from the enclosed quietude of my mother’s apartment, into the unguessable country of marriage.* (emphasis added)

While the deictic centre is created around the protagonist-narrator (“I”), in the temporal “now” signalled by the use of the present tense (“I remember”), a twofold shift — perceptual and temporal — is immediately suggested by the word “remember”. The word implies

both retrospection (i.e. the temporal shift) and perceptual shift to the protagonist's former i.e. younger self. The spatiotemporal dimension of "here" and "now" of remembering is established as the point of reference for the recollections concerning the protagonist's journey — both literal and figurative. By the reference to the past a temporal shift is performed and a separate deictic centre is established, anchored in the past: "then" — i.e. before the departure from home, and "there" — i.e. in the protagonist's mother's home in Paris, which the narrator left to join her husband on the island. The departure from home and the travel to Marquis's castle denote spatial shift. The first part of the narrative oscillates between these two definite points of reference: "here and now" versus "there and then", or, in other words — two deictic centres, shifting the reader's cognitive stance from one focal point to the other.

The journey the narrator reports in the first paragraph implies several shifts to be performed, including:

- perceptual shift suggested by the words "away from girlhood", into maturity, which gradually changes the protagonist's perception of the world;
- spatial shift signalled by the expression: "away from the white, enclosed quietude of my mother's apartment";
- relational shift determined by the phrase: "into the unguessable country of marriage," which implies a change of social relations. Denoted by spatial metaphors ("away from girlhood," "into the unguessable country of marriage"), the relational shift is made: from being a daughter (dependent on the social relation to her mother) to being a wife (thus related to her husband and no longer equally strongly attached to her mother, who stays far away).

These three major shifts, let us call them "global shifts," define the schema of the story, to be elaborated by "local" shifts (e.g. the movement of the protagonist within the four walls of the castle). It is the local shifts that account for gradually involving the reader in the story world and inducing in him/her empathetic emotions of fear as experienced by the protagonist.

After the temporal and spatial shift evoked by the repetition of the expression "I remember" in the first paragraph of the story, the second paragraph introduces the protagonist's mother's deictic centre. By quoting her question reiterated twice: "Are you sure you love him", the protagonist refers to her mother's fears. For a brief while the reader is "mentally transferred" from the protagonist's deictic centre to her mother's. The spatial shift (to the protagonist's mother's home) and the further temporal shift (to the time before leaving Paris) is paralleled by the perceptual shift to a different deictic centre — that of the protagonist's mother. By following these shifts the reader is able to adopt a dual perspective empathising thereby with the daughter on the one hand and with her mother, anxious about her daughter, on the other. The mother's question: "Are you sure you love him?" (to which the protagonist responds: "I'm sure I want to marry him" [Carter]), creates the tension, enhanced additionally by the phrase repeated twice: "Are you sure". In this way the mother's perspective indicates her sense of uncertainty as to her daughter's future:

And I remember I tenderly imagined how, at this very moment, my mother would be moving slowly about the narrow bedroom I had left behind for ever, folding up and putting away all my little relics, the tumbled garments I would not need any more, the scores for which there

had been no room in my trunks, the concert programmes I'd abandoned; she would linger over this torn ribbon and that faded photograph with all the half-joyous, half-sorrowful emotions of a woman on her daughter's wedding day. And, in the midst of my bridal triumph, I felt a pang of loss as if, when he put the gold band on my finger, I had, in some way, ceased to be her child in becoming his wife.

Are you sure, she'd said when they delivered the gigantic box that held the wedding dress he'd bought me, wrapped up in tissue paper and red ribbon like a Christmas gift of crystallized fruit. *Are you sure you love him?* There was a dress for her, too; black silk, with the dull, prismatic sheen of oil on water, finer than anything she'd worn since that adventurous girlhood in Indo-China, daughter of a rich tea planter. My eagle-featured, indomitable mother; what other student at the Conservatoire could boast that her mother had outfaced a junkful of Chinese pirates, nursed a village through a visitation of the plague, shot a man-eating tiger with her own hand and all before she was as old as I?

'Are you sure you love him?'

'I'm sure I want to marry him', I said.

(Carter; emphasis added)

The concern about the protagonist's future in marriage is also expressed by her nurse, whose comment on the girl's receiving an opal ring from her fiancé is reported by the narrator: "My old nurse, who still lived with my mother and me, squinted at the ring askance: opals are bad luck, she said" (Carter).

Throughout the story, the protagonist-narrator — the speaking voice in the story — remains the focal point of the deictic centre. Also, it is her perception that dominates the story; it is from her perspective that the Marquis's appearance and strange behaviour is described. Thus consider the following passage, which contains relational deixis: the Marquis wants his wife to behave precisely the way he expects her to behave. The words "betrayed", "shock", "I was forced", in the first paragraph of the passage, and the phrase "his strange, heavy, waxen face" in the second, define the narrator's ambivalent attitude to her spouse prefiguring the growth of horror in the story as a result of the gradual discovery of the menace:

He had loved to surprise me in my abstracted solitude at the piano. He would tell them not to announce him, then soundlessly open the door and softly *creep up* behind me with his bouquet of hot-house flowers or his box of marrons glacés, lay his offering upon the keys and clasp his hands over my eyes as I was lost in a Debussy prelude. But that perfume of spiced leather always betrayed him; *after my first shock, I was forced always to mimic surprise, so that he would not be disappointed.*

He was older than I. He was much older than I; there were streaks of pure silver in his dark mane. But his *strange, heavy, almost waxen face* was not lined by experience. Rather, experience seemed to have washed it perfectly smooth, like a stone on a beach whose fissures have been eroded by successive tides. And sometimes that face, in stillness when he listened to me playing, with the heavy eyelids folded over *eyes that always disturbed me by their absolute absence of light, seemed to me like a mask, as if his real face, the face that truly reflected all the life he had led in the world before he met me, before, even, I was born, as though that face lay underneath this mask.* Or else, elsewhere. As though he had laid by the face in which he had lived for so long in order to offer my youth a face unsigned by the years.

And, elsewhere, I might see him plain. Elsewhere. But, where?

(Carter; emphasis added)

The next passage relates the protagonist's visit to the opera and the gift of a dress and a necklace, a choker of rubies, she received from the Marquis on that occasion: "His wedding

gift, clasped round my throat. A choker of rubies, two inches wide, like an extraordinarily precious slit throat” (Carter). The narrator retains here the protagonist’s perceptual deictic centre, introducing for a while a dual perspective: the protagonist sees the Marquis watching her in the mirrors. This evokes the feeling of discomfort and fear, all the more so that the couple do not keep eye contact with each other:

I *saw* him watching me in the gilded mirrors with the *assessing eye* of a connoisseur inspecting horseflesh, or even of a housewife in the market, *inspecting* cuts on the slab. *I’d never seen, or else had never acknowledged, that regard of his before, the sheer carnal avarice of it; and it was strangely magnified by the monocle lodged in his left eye.* When I *saw him look at me* with lust, *I dropped my eyes but, in glancing away from him, I caught sight of myself in the mirror.* And I *saw myself, suddenly, as he saw me,* my pale face, the way the muscles in my neck stuck out like thin wire. I saw how much that cruel necklace became me. And, for the first time in my innocent and confined life, I sensed in myself a potentiality for corruption that took my breath away.

The next day, we were married.

(Carter; emphasis added)

In her recollections, the protagonist, who becomes a Gothic “damsel in distress”, gives an account of her marriage. After the wedding she moves to the Marquis’s place, to his ancient castle, formerly called “The Castle of Murder” — a fact which is revealed later on. At this point a spatial shift occurs. The Marquis’s wife abandons the familiar space of her mother’s home and travels to a distant place, separated from the mainland by the ocean, whose tide enhances the sense of isolation, a feeling typical of a Gothic horror story. The shift is implemented gradually: the narrator recounts the train journey, focusing mainly on her ruminations concerning her past and her future. Perceptual and relational deixis remain anchored to the same centre, with the protagonist as the focal point, the spatial shift which takes place is related to her movement to the new place, the place which is one of exile.

Upon arrival at the castle she explores the rooms one by one and her detailed account creates suspense making the reader apprehensive as to what might happen to the seventeen-year-old naïve and inexperienced girl. The expressions: “solitude”, “misty”, “cut off by the tide from land”, “mysterious, amphibious”, present the castle as a hostile place for the girl:

And, ah! his castle. The faery solitude of the place; with its turrets of misty blue, its courtyard, its spiked gate, his castle that lay on the very bosom of the sea with seabirds mewing about its attics, the casements opening on to the green and purple, evanescent departures of the ocean, cut off by the tide from land for half a day... that castle, at home neither on the land nor on the water, a mysterious, amphibious place, contravening the materiality of both earth and the waves, with the melancholy of a mermaid who perches on her rock and waits, endlessly, for a lover who had drowned far away, long ago. That lovely, sad, sea-siren of a place! (Carter)

The protagonist’s progress through the castle, suggesting the (local) spatial shift, brings her to the library, where she opens a bookcase to discover strange-looking volumes. Although the authors’ names do not sound familiar to her, nor are the titles of the books self-revealing, the reader realizes that the Marquis is a pervert. Among the books she finds are Eliphaz Levy’s *The Initiation*, *The Key of Mysteries*, *The Secret of Pandora’s Box* and a “rare collector’s piece” — *The Adventures of Eulalie at the Harem of the Grand Turk* — printed in Amsterdam in 1748, containing a steel engraving: *Immolation of the wives of the Sultan*: “I knew enough for what

I saw in that book to make me gasp”, she says (Carter)³. The compositional shift which takes place, marked by the reference to the authors and titles, introduces the convention of a horror story. Based on the reader's experience of literary genres, literary tradition (e.g. the fairy tale tradition), and literary history, this shift appears to rely to a greater extent on the reader's ability to make references to the frames of knowledge than the other types of deictic shift.

The newly-wed wife makes another important discovery when the Marquis leaves home upon receiving the alleged phone call from his agent in New York. He gives her the keys to all the rooms in the castle, including the key to the room she is not supposed to open and enter. It is “the key to my enfer”, he explains. And goes on to add, “Every man must have one secret, even if only one, from his wife” (Carter). This episode in *The Bloody Chamber* evokes in the reader associations with the Bluebeard, which relocates the story into the familiar fairy tale convention and thus contributes to building the tension. Once the reader knows the ending of the Bluebeard story, the subsequent events in *The Bloody Chamber* can be predicted: there is no doubt the woman is in peril. It remains to be seen whether the protagonist will be rescued in the “Bluebeard style” or not. This is another horrifying moment in the story.

As befits the Bluebeard tale, The Marquis's wife cannot resist the temptation of exploring his secret room, situated at the distant end of the castle:

Yet all it is is the key to a little room at the foot of the west tower, behind the still-room, at the end of a dark little corridor full of horrid cobwebs that would get into your hair and frighten you if you ventured there. Oh, and you'd find it such a dull little room! But you must promise me, if you love me, to leave it well alone. It is only a private study, a hideaway, a “den”, as the English say, where I can go, sometimes, on those infrequent yet inevitable occasions when the yoke of marriage seems to weigh too heavily on my shoulders. There I can go, you understand, to savour the rare pleasure of imagining myself wifeless. (Carter)

The description of the protagonist's slow progress through the castle is another example of the (local) spatial deictic shift, which strongly builds tension: the Marquis's wife gradually gets to the centre of the secret chamber only to discover a sophisticated catafalque with the embalmed dead body of the opera singer, one of the Marquis's former wives. The dead bodies of the remaining two wives turn out to be there, including the body of a Romanian countess, who had died only three months prior to the meeting of the protagonist with the Marquis. The countess's name was Carmilla, which immediately evokes the eponymous female vampire from the story by Sheridan le Fanu. Here we have a clear case of compositional deixis and compositional shift which connects Angela Carter's heroine with the tradition of vampire stories.

Contrary to what the Marquis told his wife — that he had planned to be six weeks away from home — he soon returns to his Castle of Murder, fully aware that his wife has not resisted the natural temptation of opening his secret room. At the moment of intimacy, he demands the keys he had left with her before his alleged departure for New York. At this point a relational shift takes place in the story: now that she has learned the Marquis's secrets, she assumes a new posture vis-à-vis her husband. She no longer feels she should behave like a wife who has been waiting for her husband to return from a trip; just the opposite — filled with fear, she would now be ready to kill him, circumstances permitting.

³ For the comment on the books and paintings collected by the Marquis, see Moore 2009.

I forced myself to be seductive. I saw myself, pale, pliant as a plant that begs to be trampled underfoot, a dozen vulnerable, appealing girls reflected in as many mirrors, and I saw how he almost failed to resist me. If he had come to me in bed, I would have strangled him, then.
(Carter)

With the Marquis's predictions concerning his wife's curiosity confirmed, he is now determined to kill her by decapitation and starts making suitable preparations to do this. He fails to murder her though, as his mother-in-law, guided by "maternal telepathy" (Carter) (based on a telephone conversation she had with her daughter) arrives unexpectedly and kills him by shooting in the head: "Now, without a moment's hesitation, she raised my father's gun, took aim and put a single, irrefragable bullet through my husband's head" (Carter)⁴.

At the end of *The Bloody Chamber*, "the order of things", violated as a result of the infelicitous marriage, is restored in the protagonist's life. The deictic shifts, defining the experience of horror in the story, have been "undone", as it were. The protagonist returns to her mother's home in Paris (which is a clear indication that a spatial shift has taken place). She gets married to a piano-tuner. With the Marquis's death, and through the new marriage, her social relations are redefined, which marks the occurrence of the relational shift. Together with her husband, she sets up a music school on the outskirts of Paris. Commenting on this change in her life, she says:

We lead a quiet life, the three of us. I inherited, of course, enormous wealth but we have given most of it away to various charities. The castle is now a school for the blind [...]. I felt I had a right to retain sufficient funds to start a new music school here, on the outskirts of Paris, and we do well enough. (Carter)

This last statement can be seen in terms of a perceptual shift: the protagonist's perception of the world changes and becomes wholly mature. She is transformed from a naïve, inexperienced girl into a grown-up woman who is capable of making decisions about her life.

Conclusion

By applying the Deictic Shift Theory to *The Bloody Chamber* we have made an attempt to unravel the cognitive processes underlying the fear-generating mechanism in Angela Carter's story. We have shown how, by adopting a "cognitive stance within the mentally constructed world of the text" (Stockwell 2002: 46–47), the reader is able to follow the protagonist's experience and thus "share" her fears and anxieties. By the same token, we hope to have addressed and answered Maguire's questions: "What textual mechanisms account for emotion?" and "By what sleight of hand do writers get readers to collude with them in the raising of passion?"

⁴ For a discussion of the modern transformations of the Bluebeard story, including *The Bloody Chamber*, see Hermansson 2009, especially Chapter 10.

Bibliography

- Aguirre Manuel (2008), *Geometries of Terror: Numinous Spaces in Gothic, Horror and Science Fiction*, "Gothic Studies" 10.2: 1–17.
- Bühler Karl (2011) [1934], *Theory of Language. The Representational Function of Language*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- Carter Angela (1993) [1979], *The Bloody Chamber* [in:] A. Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, Penguin Books, New York, NY. PDF File.
- Emmott Catherine (1997), *Narrative Comprehension. A Discourse Perspective*, Clarendon Press, Oxford.
- Galbraith Mary (1995), *Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative* [in:] *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, eds. J. F. Duchan, G. A. Bruder, L. E. Hewitt, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, NJ: 19–59.
- Hermansson Casie E. (2009), *Bluebeard. A Reader's Guide to the English Tradition*, University Press of Mississippi, Jackson.
- Levinson Stephen C. (2010) [1983], *Pragmatyka*, trans. T. Ciecierski, K. Stachowicz, PWN, Warszawa.
- Moore Rosemary (2009), *The Reproof of Curiosity. Carter's Revision of Bluebeard*, "Cabinet des Fées. A Journal of Fairy Tales" Web. 25 April 2013 [online:] <http://www.cabinetdesfees.com/2009/the-reproof-of-curiosity-carters-revision-of-bluebeard> [access: 8.04.2016].
- Stockwell Peter (2002), *Cognitive Poetics. An Introduction*, Routledge, London.
- (2002a), *Miltonic Texture and the Feeling of Reading* [in:] *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Reading*, eds. E. Semino, J. Culpeper, John Benjamins Publishing, Amsterdam and Philadelphia: 73–94.
- Tsur Reuven (2003), *Deixis and abstractions: adventures in space and time* [in:] *Cognitive Poetics in Practice*, eds. J. Gavins, G. Steen, Routledge, London and New York: 41–54.
-

ANDRZEJ SŁAWOMIR KOWALCZYK
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej*

Deixis in Charles Williams's *Et in Sempiternum Pereant*

Abstract

This paper applies the Deictic Shift Theory (DST) — as developed within the paradigm of cognitive poetics — to the analysis of Charles Williams's short story, *Et in Sempiternum Pereant*. It is argued that by employing DST it is possible to account for the reader's interpretations, which result from her/his "getting immersed" in and "moving" mentally through the story world, regardless of its "metaphysical" quality.

* Instytut Anglistyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4A, 20-031 Lublin
e-mail: askowal@poczta.umcs.lublin.pl

1.

This article proposes an analysis of Charles Williams’s short story, “Et in Sempiternum Pererant”, with regard to one of the cognitive mechanisms accounted for by cognitive poetics — a discipline which, in Peter Stockwell’s (Stockwell 2009) words, is focused on “the description of readings [...] [which] consist of the *interaction* of texts and humans” (1, emphasis added). In his classic study, *Cognitive Poetics: An Introduction*, Stockwell adapts the linguistic concept of deixis, “central to the idea of the embodiment of perception” (Stockwell 2002: 41), for the purposes of cognitive literary studies.

In what follows, I will apply his theoretical proposition to the investigation of a text which might be regarded as “metaphysical” — in the sense that it deals, as Glen Cavaliero puts it, not with “the supernatural or the weird [...] [or] [the] paranormal” but rather with “the revelation of a spiritual order that provides the ambience and meaning of the material one” (Cavaliero 1996: 90–91). Such a rendition aptly characterizes the literary output of Charles Williams (1886–1945), a somewhat forgotten poet, playwright, novelist, literary critic, and lay theologian, who is usually remembered (if at all) in the context of his bonds with the literary circle of Oxford Inklings, including C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Owen Barfield, and others¹.

Williams authored seven novels, more willingly described as “metaphysical/supernatural thrillers”, “theological shockers”, “occult fictions”, etc. Their titles speak for themselves; suffice it to mention *War in Heaven* (1930), *Many Dimensions* (1931), *Descent into Hell* (1937) and *All Hallows’ Eve* (1945). Whereas they often combine different genres (e.g. the crime story, the romance, the novel of ideas, etc.), the pivotal design in all of them involves the intrinsic connection between the “mimetic” world, modelled on Williams’s contemporary England, and its underlying spiritual dimension — the “metaphysical” world. And yet, rather than depicting an intrusion of the supernatural into the ordinary, and thus underscoring a dualistic nature of things, these texts embody what, in T. S. Eliot’s words, “comes near to defying definition [,] [for] [i]t was not simply a philosophy, a theology, or a set of ideas: it was primarily something imaginative” (xiii).

¹ Apparently, Williams’s life was as intriguing as his complex, multifaceted works; suffice it to say that the recently published “definitive” biography (Lindop 2015) is a bulky volume which comprises almost five hundred pages.

The short story to be discussed below also represents this type of fiction; however, it will be approached with a view to addressing a cognitive-literary and not a theological/philosophical question: *how* is it possible for the reader, including a non-religious one, to mentally “enter”, “move through”, and “orient her/himself” in Williams’s imaginative (*sensu* Eliot) world and construct coherent meanings? One of the answers can be provided with regard to cognitive deixis, and more precisely — to the Deictic Shift Theory (DST).

2.

As Keith Green explains, “[a] Greek word meaning ‘pointing’, deixis [...] refer[s] to the encoding of the spatio-temporal context and the subjective experience of the encoder in an utterance” (Green 1995: 11). He also notices, and rightly so, that “[t]here can be no rigid taxonomy of deictic elements and terms because deixis depends so much upon usage” (Green 1995: 22). In turn, Stockwell underscores the fact — obvious enough to literary scholars but not to all linguists dealing with literary texts — that the experience of reading literature is of a different kind than non-literary reading (Stockwell 2002: 41). What makes the two readings dissimilar is precisely “the feeling of being immersed in the world of the text, relating to characters, scenes and ideas” (Stockwell 2002: 41).

Accordingly, Stockwell adapts some linguistic approaches to deixis, and puts forward six (sub)categories as relevant to the literary text, distinguishing:

- (i.) *perceptual deixis*, which encompasses “expressions concerning the perceptive participants in the text” (e.g. personal pronouns, demonstratives, definite articles, cases of definite reference) (Stockwell 2002: 45);
- (ii.) *spatial deixis*, which includes “expressions locating the deictic centre in a place” (e.g. spatial adverbs, locatives, demonstratives, as well as — importantly enough — what he calls “verbs of motion: ‘come/go’, ‘bring/take’) (Stockwell 2002: 45–46);
- (iii.) *temporal deixis*, which “locat[es] the deictic centre in time” (e.g. by virtue of temporal adverbs and locatives [‘in my youth’] as well as “tense and aspect in verb forms that differentiate ‘speaker-now’, ‘story-now’ and ‘receiver-now’) (Stockwell 2002: 46);
- (iv.) *relational deixis*, which concerns “encod[ing] the social viewpoint and relative situations of authors, narrators, characters, and readers, including modality and expressions of point of view and focalisation; naming and address conventions; evaluative word-choices” (Stockwell 2002: 46);
- (v.) *textual deixis*, which involves foregrounding “the textuality of the text” with such devices as “chapter titles and paragraphing; co-reference to other stretches of text; reference to the text itself” (Stockwell 2002: 46);
- (vi.) *compositional deixis*, associated with those textual aspects which “manifest the generic type or literary conventions available to readers with the appropriate literary competence” (Stockwell 2002: 46). Compositional deixis further relates to certain “[s]tylistic choices [which] encode a deictic relationship between author and literary reader” (Stockwell 2002: 46). Importantly, Stockwell’s understanding of compositional deixis seems to encompass intertextuality; as he puts it, “compositional deixis anchors the

deictic centre in relation to the generic tradition, intertextuality and conventions of the speaking voice, essentially through all the register choices of lexicogrammar" (Stockwell 2002a: 79).

As introduced by the author of *Cognitive Poetics* (Stockwell 2002), the Deictic Shift Theory (DST) "models the common perception of a reader «getting inside» a literary text as the reader taking a cognitive stance within the mentally constructed world of the text" (Stockwell 2002: 46–47). To put it differently, the reader may shift her/his egocentric deictic centre, owing to which s/he can orient her/himself in her/his empirical world, into the text-world and thus "construct a rich context" from such an intra-textual perspective (Stockwell 2002: 47). Deictic shifts, Stockwell further explains, may be "up" or "down" the virtual planes associated with the so-called deictic fields (sets of expressions pointing to one deictic centre); they are respectively referred to as "pops" and "pushes" (Stockwell 2002: 47). The subsequent analysis is intended to demonstrate how deictic centres and fields are created, how they are shifted, and how such dynamic shifts help the reader construct coherent meanings, leading her/him to general interpretative conclusions. Arguably, this is what "traditional" (i.e. text-centred) literary studies can gain from the so-called cognitive turn², which would direct the pendulum, so to say, back towards the actual reader, and not only towards the implied/virtual one.

3.

First printed in 1935 in *The London Mercury*, *Et in Sempiternum Pereant*³ was anthologized in two more recent collections: *Visions of Wonder: An Anthology of Christian Fantasy* (1981) and *The Oxford Book of English Ghost Stories* (1986). Both titles are informative, for they point out the generic (the "fantasy" and ghost story) and ideological (Christian) scope of Williams's text. In other words, the volume titles may be indicative of compositional deixis, shaping the reader's presuppositions. A similar role is played by the story's Latin title, which literally translates as "And let them perish for ever"⁴. The choice of language, coupled with the idea of eternal suffering, involves some biblical correspondence: it may not be a direct one, for the phrase is missing from the *Vulgate*, but it is evocative of relevant passages from the books of Job and Revelation (Kowalik 2010: 78).

The story's first deictic field is constructed around the protagonist, introduced in the opening sentence: "Lord Arglay came easily down the road". Here and in the subsequent paragraph, perceptual deixis is coded by proper nouns and the related personal and possessive pronouns. The man's noble title ("Lord"), together with the narrator's remark concerning Arglay's being former Chief Justice and author of *History of Organic Law*, are the indicators of relational deixis, responsible for creating an air of respect. The reader learns that Arglay, though retired, continues his intellectual quest and considers the editing of some "yet

² Cf. how it is presented by Wolfgang Teubert: "In the 1950s, the cognitive sciences replaced previous paradigms trying to make sense of human interaction such as the American traditions of pragmatism [...] and of behaviourism [...]. Both behaviourism and pragmatism have a social focus. Cognitivism, on the other hand, is about the working of the individual mind. It has become a prominent scientific paradigm in many disciplines of the human and social sciences" (Teubert 2010: 33).

³ Henceforth *Sempiternum*.

⁴ The editors of the 1981 anthology translate the story's title as *And May They Be Forever Damned* (Beach 1991: 459).

unpublished legal opinions” of Francis Bacon, reported to be placed “in a country house of England”. This is what sets Arglay on the road. The reader familiar with Williams’s oeuvre will associate the protagonist’s name with the novel *Many Dimensions* (1935), where Lord Arglay is one of the major characters. Thus, the name may stimulate a deictic pop-shift — out of the diegetic level to an “extra-textual” one — as well as evoke the reader’s frames of knowledge due to which at the outset of the story Lord Arglay is a person endowed with particular features⁵.

Since the story focuses on Arglay’s walking, there are numerous signals owing to which the reader constructs and vicariously perceives the fictional space from the protagonist’s standpoint. A more general sense of space is established by the phrases “English geography” and “a very deserted part of the country”. In turn, such expressions as e.g. “down the road”, “a couple of miles *behind* him”, and “far *in front*” [emphasis added] illustrate the reader’s looking at the story world from within, as it were.

Timewise, Arglay’s present moment (Simple Past) is contrasted with his earlier expectations (Past Perfect), as well as with a number of counterfactuals. The latter are followed by a series of spatial- and temporal-deictic signals defying the rules of commonsensical logic:

There was a cloud of trees high up behind him; it must have been *half an hour ago that he passed through it*, yet it was not merely *still in sight*, but *the trees themselves were in sight*. He could remark them as trees; he could almost, he thought, if he were a little careful, *count them*. (emphasis added)

It is, as a matter of fact, hard to expect “a good walker”⁶ to be able to recognize particular elements of an object s/he passed through “half an hour ago” (What pace did s/he have to be moving at?) Some additional confusion derives from the narrator’s use of the phrase “half an hour ago” instead of the anticipated “half an hour *before/earlier*”, superimposing, as it were, the narrator’s present onto the character’s past.

Such observations prepare the reader for the approaching experience of what Barbara Kowalik calls the world “outside ordinary time-space” (Kowalik 2010: 77). Indeed, soon Arglay is faced with a new kind of reality, or, in the narrator’s words, with “everlastingness”. Its impact is underscored by the mentioning of Sisyphus and his eternal toil: “his [Arglay’s] breathing, as it grew slower and heavier, would become the measure of everlasting labour—the labour of Sisyphus, who pushed his own slow heart through each infinite moment”. A sign of compositional deixis, the remark may make the reader perceive Arglay in mythical terms, as a representative of humankind, the more so because at the end of the paragraph the protagonist is simply referred to as “he” and only once as “Arglay”, his noble title being omitted.

Next, the reader’s attention is drawn to the house, noticed by Arglay “at *that moment*” [emphasis added] — the moment of “everlastingness”(?) — while the road “seemed to make a full half-circle and so turn back in the direction that he had come”. Apart from coding spatial deixis, the description augments the impression of mythical circularity inherent in the story and thus functions in terms of compositional deixis. It is also from Arglay’s vantage point (i.e. he remains the deictic centre) that the reader notices and mentally follows a different path, trodden “by the passage of many feet”, leading to the house. The description of

⁵ However, as Beach (1991) notices, and rightly so, “a valid interpretation of the story may be achieved independent of the novel” (460).

⁶ Cf. “He was usually a good walker, and on that morning he was not conscious of any unusual weariness”.

the house, as Charles Franklyn Beach convincingly argues (Beach 1991: 460–461), evokes another spiritual experience metaphorized via walking, namely Bunyan's *Pilgrim's Progress*⁷. This signal may indicate compositional deixis and thus suggest a relevant interpretation of the story. Indeed, Beach considers Arglay to be the Pilgrim whose “pilgrimage [...] involves [his] intellectual as well spiritual development” (Beach 1991: 461). As the narrative progresses, both Arglay's and the reader's attention is drawn to the house's chimney, the narrator highlighting the difference between facts as described in the empirical world and in the story world:

The chimney, in the ordinary phrase, was smoking. It was smoking effectively and continuously. A narrow pillar of dusk poured up from it, through which there glowed every now and then a deeper undershade of crimson, as if some trapped genius almost thrust itself out of the moving prison that held it.

Based on the word “pillar”, critics notice here Williams's allusion to the pillars of cloud and of fire which symbolized God's presence among the Israelites in the desert (Cavaliero 1996: 95). The colour crimson, strangely overlooked by the story's commentators, in Christianity is the colour of God's majesty or of Jesus's redemptive suffering, but even more common are its liturgical connections with penance and atonement (Forstner 1990: 120–122). Such references to the Christian tradition are a case of compositional deixis and may underline the story's theological message.

After a moment's consideration, Arglay decides to investigate whether the smoke is not caused by unattended fire. He looks through the house's dirty window and notices what he believes to be a face. The narrator, however, relativizes the experience, first by virtue of a conditional phrase (“if face it were”), then through a metaphor (“a kind of sudden white scrawl against the blur”), and via a conditional conjunctive structure (“as if it were a mask hung by the window rather than any living person”). Consequently, the reader is not allowed, to count Arglay's observation as *factual*. To put it in cognitive terms, there may be a deictic pop-shift from the level of Arglay to the one of the narrator, which results in some ontological ambiguity. It is one of the points where a “ghostly” reading of the story may be projected, the more so because the narrator also refers to the occurrence using the word “apparition”.

Meanwhile, the reader learns that the bright, sunny morning has changed into a lightless one. In such circumstances, reminiscent of the ghost story mechanics (obviously, for the reader whose frames of knowledge encompass it), Arglay becomes subjected to exceedingly strong emotions, with which the reader empathizes⁸ precisely because s/he “experiences” them from Arglay's deictic centre. The protagonist knocks the door, but no one responds; his ensuing annoyance changes into the sudden recollection of his dead brother-in-law, whom he truly hated, “with a fury of selfish rage and detestation”. The reader conversant with Williams's fiction is likely to treat this allusion in terms of a deictic projection and recall the figure of Sir Giles Tumulty from *War in Heaven* and, especially, from *Many Dimensions*. This may greatly affect the story's interpretation, for Sir Giles, a man of undisputed intellectual

⁷ And so does the narrator's mentioning of “innumerable travellers, all solitary, all on foot”, as he also observes, “if there had been burdens, they had been carried on the shoulders of their owners”.

⁸ My understanding of the concept of “empathy” here is equivalent to what Hans Robert Jauss (1974) calls “associative identification” (296–97). For an informative study on cognitive aspects of empathy in literary texts see Pluciennik 2004.

potential, was portrayed as Arglay's antagonist: a cruel, supercilious experimenter who used to derive pleasure from treating people like laboratory mice.

And yet, the Arglay from *Sempiternum* realizes that there can be no excuse for such hate — even though it is, in a manner of speaking, still alluring⁹ — which could be read as evidence of the protagonist's spiritual progress in comparison with the novels, whose events are chronologically earlier. This is the moment when God is overtly evoked in the story, as Arglay utters the following words which help him overcome the temptation of indulging in hate: "There is [...] entire *clarity* in the Omnipotence [emphasis added]"¹⁰. What follows is another deictic pop-shift onto the level of the narrator, who asserts: "It operated; the temptation passed into the benediction of the Omnipotence and disappeared".

Having come in (a push-shift "down", onto the diegetic level), Arglay perceives the hut to be "completely and utterly void" except for a flight of stairs leading to "the attics" on the one hand and, most probably, to "a cellar", on the other¹¹. Owing to several phrases encoding spatial deixis, such as "on his left", "opposite the door", "against the right-hand wall" and the like, the interior can be mentally constructed accurately from Arglay's vantage point — thus establishing another spatial deictic field (the inside). Furthermore, thanks to this precision of description, there is no apparent contrast between the "real" and "non-real" dimensions of the story world (but see note 13 below).

Surprisingly enough, Arglay notices no material fire which could be the source of the pillar of smoke outside. And yet, as he approaches the stairs, Arglay experiences an abrupt unpleasant sensation related to high temperature: "a concentration of dank and deadly heat, pricking at him, entering his nostrils and mouth". Meanwhile, he becomes aware of another *being* entering the house. The newcomer looks like an extremely emaciated figure, dressed only in a black coat flapping around the limbs. To Arglay's astonishment and horror, the stranger first performs a sequence of jerky, lunatic-like movements only to find himself lying on the floor and gnawing at his own wrist. In a futile attempt to stop the wretched creature, Arglay looks into his eyes and feels overwhelmed by "effluvia of heat risen round him".

The ontological status of the newcomer is decisive as far as the story's overall interpretation is concerned. First, following Arglay's perspective, the being is referred to as "someone [coming] in;" accordingly, the pronouns associated with the figure are male ("he/his"). Other perceptual deictic indicators are "the stranger", "the man", and "the figure". Arglay's attempt to stop the creature from the act of self-cannibalism is described as an essentially *physical* sensation: "He *held*, he *felt*; he *grasped*, he could not control [emphasis added]". On the other hand, the newcomer's eyes do not see Arglay; as the passage develops, the narrator becomes more hesitant with regard to the creature's status of a human being: "the man, *if it were man*, cast his arm away" [emphasis added]. Confronted with the stranger's "burning" eyes, the accompanying heat, and his own terror, Arglay has to close his eyes, and when he opens them again, the situation changes.

⁹ Cf. "His [Arglay's] brother-in-law was dead. Lord Arglay almost regretted it. Almost he desired to follow, to be with him to provoke and torment him, to..."

¹⁰ Williams's "clarity" (cf. Latin *claritas*) may refer to both "clarity/brightness" and "glory". Cf. 2 Cor 4: 6.

¹¹ Here, Williams's use of indefinite articles with regard to the "underworld" part of the scene ("a door which gave a way presumably to a cellar" [emphasis added]) — in contrast with "the door", "the right-hand wall", and "the attics" — makes the reader's sense of spatial deixis less definitive, thus introducing the air of the unknown, to be enhanced in the subsequent part of the story.

The protagonist finds himself in “a new corner of that world;” the stranger’s black coat disappears, with the further suggestion that it might have been imagined “by a habit of mind”. From now on, the newcomer is deictically referred to as “the thing” and “it”, let alone the non-corporeal metaphor of “a wasted flicker of pallid movement [which] danced and gyrated in white flame”. Two paragraphs later, the phrase “that other spirit” appears, “it” being the corresponding pronoun.

Meanwhile, Arglay opens his eyes to “the reality of his hate” and the pleasure he has derived from it. This essentially spiritual experience is demonstrated to the reader in visual terms: “a fountain of fire”, “a thick cloud of burning smoke”, “the cloud of the sin of his life”, and, overwhelmingly, as “smoke”. The narrator explains that this ever-present smoke, metaphorically, equaled with “the hut and the world” and Arglay himself and “all like him”, is “in itself of *another nature* [emphasis added]”.

What saves Arglay from “the smoke of his prison” — note one other metaphor through which the negative aspect of his experience is coded — is his come back to the present: “*Now — now —* was the only possible other fact, chance, act. He cried out, defying infinity, *Now!* [emphasis added]”. The corresponding decision is expressed, not surprisingly, in deictic categories. Arglay perceives a confluence of “darkening and lightening as if two ways, of descent and ascent, met”. The imagery of walking is reinforced: if there was “a way in”, there must be “a path out”. This choice could be rendered in symbolic terms, as stepping out of one’s self-centeredness, one’s own “greedy loves and greedy hates;” as Williams observes elsewhere, “the glory of God is in facts” (qtd. in Beach 1991: 462). Consequently, Arglay desires to act in the *now* and become “of use” to “that other spirit” — the word “spirit” perhaps suggesting the first step towards the newly-gained unity of all souls. Within the same metaphorical context of walking, the protagonist offers “to make a ladder of himself” and thus enable the stranger to evade perdition. The final perceptual- and relational-deictic sign pertaining to the newcomer is the phrase “his neighbour”, which clearly illustrates Arglay’s change of attitude towards the Christian one (cf. Christ’s commandment to love one’s neighbour).

Subsequently, the reader witnesses a bizarre description of the story’s last but one event, which deserves to be quoted in full:

He saw, at first he felt, nothing. His eyes returned to that vibrating oblong of an *imagined door*, the heart of the smoke beating in the smoke. He looked at it; he remembered the way; he was on the point of movement, when the stinging heat struck him again, but this time from behind. *It* leapt through him. The torrent of *its* fiery passage struck the darkening hollow in the walls. At the instant *it* struck, there came a small sound; there floated up a thin shrill pipe, too short to hear, too certain to miss [...] — a weak wail of multitudes of the lost. The shrill lament struck his ears, and he ran. (emphasis added)

In its context, we may come back to the crucial question of the stranger’s identity: is he/it a man or a ghost? Does he/it perish or is he/it saved? Glen Cavaliero construes the figure as “a lost soul hastening to its own destruction” (Cavaliero 1983: 78) and “the lost spirit” (Cavaliero 1996: 96), admitting that it is not certain whether the aforementioned wail of the lost is one of defeat or of greeting (Cavaliero 1996: 97)¹². Accordingly, *Sempiternum* would be a unique rendition of the ghost story genre. Suzanne Bray, in turn, prefers a slightly

¹² In his earlier study, however, Cavaliero does state that Arglay “intercedes for” the soul “and saves it” (Cavaliero 1983: 78).

less precise word “the shade” to refer to the stranger, but she also speaks of “another living ghost”. Her interpretation of the final wail is positive and involves “lost souls lamenting the loss of the one who has just escaped”. In a completely opposite vein, Beach argues that “[t]he emaciated man is not a ghost [...] but is instead a man who repeatedly chooses self-love over courtesy” (Beach 1991: 463); furthermore, the man is all but saved, being “literally set on fire by his own hatred” (Beach 1991: 464).

A “deictic” reading of the story demonstrates how such mutually exclusive interpretations are created. Depending on a particular reader’s preferences and on her/his frames of knowledge, certain signals foregrounded in the text may be noticed, while others may be ignored¹³. For instance, the “it” in the above excerpt apparently refers to the preceding noun that is to “the heat” (a physical sensation). However, it may be mentally linked to the mysterious figure Arglay meets, to the it-stranger/it-ghost. That is why Bray talks about “the shade accept[ing] the offer and travel[ing] through Lord Arglay’s body, leaping into new life on the road to heaven”. Likewise, if one decides to treat the expression “an imagined door” as associated with the deictic centre of the narrator rather than Arglay’s, and recall the whole range of distancing signals in the text (e.g. “It *seemed* to him”; “from where he stood, *he could not be certain*”; “Arglay saw it [the stranger] but only now *as a dreamer may* hear, half-asleep and half-awake” [emphasis added]), it is possible to undermine the whole experience, considering it hallucinatory. After all, as Cavaliero aptly puts it, “the entire story happens not *to* Lord Arglay but *in* him” (Cavaliero 1996: 98, italics original).

Be that as it may, two facts are certain at the close. First, Arglay does change as a result of his readiness to offer himself for his neighbour, for the narrator depicts him running out of the house and crying: “Now is God: now is glory in God”; soon after his running becomes “more light” and he is reported to have “some communion of peace at heart”. Second, Arglay withdraws from the “straight way” and “[comes back] into the curving road”¹⁴. The light of the spring sun reappears, while the protagonist, still running, leaves the trees “with the house [...] at their heart” behind and finally reaches the bus which brings him to civilization.

Although with regard to action the story terminates with Arglay’s sitting down on the bus, there is one more extra-textual deictic shift encoded — to Dante Alighieri’s *La Commedia Divina* or, more specifically, to the *Inferno*, as its concluding line is evoked by the protagonist (“his mind said”): “*E quindi uscimmo, a riveder le stelle*” (“And thence we came forth to see again the stars”). This, on the one hand, indicates the interpretative perspective of Arglay’s journey being equivalent of Dante’s and, on the other hand, demonstrates the protagonist’s *understanding* of what has just happened.

In light of the above, Arglay’s experience is more likely to be one of a visitor, than of someone facing the choice between salvation or damnation. Beach rightly concludes that never is Arglay’s salvation “at stake” (Beach 1991: 463), but his other comment that “Wil-

¹³ On the one hand, as Stockwell observes, “[c]ertain aspects of literary texts are commonly seen as being more important or salient than others” (Stockwell 2002: 14). “Though”, he continues, “this is *partly a subjective matter*, it is also largely *a matter of the cues that the text provides*” [emphasis added] (Stockwell 2002: 14). On the other hand, as Ellen van Wolde contends, “[m]eaning does not reside solely in the inherent properties of the entity or situation it describes, but crucially involves *the way we choose to think about this entity or situation* and mentally portray it” (van Wolde 2003: 23). In her subsequent literary analyses, she convincingly demonstrates how the figure-ground alignment depends on a particular reading of the text (van Wolde 2003: 23n.).

¹⁴ This is truly surprising, for in the Bible it is the “straight way” which leads to righteousness and God (Cf. Psalms 5: 1; Isaiah 40: 3; Jeremiah 31: 9; Matthew 3: 1, etc.).

liams is not portraying hell in this story” should be taken with reserve, to say the least. True, the everlasting presence of hell is only suggested (and not described in a Dantesque-like manner), but the textual signals leading to the “hellish” rendering are abundant, beginning with the story’s title, imagery, up to the conclusion¹⁵.

4.

An instance of cognitive-poetic approach, the deictic analysis demonstrates that *Sempiternum* is a complex, multi-layered text whose informational “gaps” can be completed in *several* ways, enabling different interpretations, dependent on the reader’s frames of knowledge as well as on her/his figure-ground choices. Owing to deictic shifts, the reader “moves” through the story world s/he mentally constructs. It can be argued that more evident, “intra-textual” deictic shifts (mainly perceptual, spatial, temporal, and relational ones) serve as means of “immersing” the reader into such a world, eliciting her/his cognitive empathy (or, in Jauss’s [1974] terms, “associative identification”) with the protagonist. “Extra-textual” shifts (relational, textual, and compositional), in turn, allow the reader to place the story in rich generic, intertextual, and ideological contexts.

Bibliography

- Beach Charles Franklyn (1991), *A Place Where One Lives without Learning: Intellectual Pilgrimage in Charles Williams's "Et in Sempiternum Pereant"*, “Studies in Short Fiction” 28: 459–66.
- Bray Suzanne (n. d.), *Between Death & Paradise: Charles Williams and the Intermediate State*, Academia.edu, Web. 30 Sept. 2015 [online:] http://www.academia.edu/4538391/Charles_Williams_and_the_Intermediate_state [access: 5.06.2016].
- Cavaliero Glen (1983), *Charles Williams: Poet of Theology*, Macmillan, London.
- (1996), *A Metaphysical Epiphany? Charles Williams and the Art of the Ghost Story* [in:] *The Rhetoric of Vision*, eds. Ch. A. Huttar and P. J. Schakel, Associated UP, London 90–102.
- Eliot Thomas Stearns (2003) [1945], *Introduction* [in:] *All Hallows' Eve* by Charles Williams, Regent College Publishing, Vancouver: ix–xviii.
- Forstner Dorothea OSB (2001), *Świat symboliki chrześcijańskiej*, trans. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Jauss Hans Robert (1974), *Levels of Identification of Hero and Audience*, “New Literary History” 5 (2): 283–317, JSTOR, Web. 14 June 2014 [online:] <http://www.jstor.org/stable/468397> [access: 5.06.2016].

¹⁵ Likewise, Kowalik (2010) claims that in *Sempiternum* “Williams, like Dante and the majority of the early Church Fathers, assumes hell literally to be a place of fiery torments, darkness, weeping, gnashing of teeth, and various forms of self-destruction” (78).

- Kowalik Barbara (2010), *Inklings of Afterlife: Images of Hell in C. S. Lewis' "The Great Divorce" and Charles Williams' "Et in Semperiternum Pereant"* [in:] *These Stories Beren Witness: The Landscape of the Afterlife in Medieval and Post-medieval Imagination*, ed. L. Sikorska, Peter Lang, Frankfurt am Main, 77–92.
- Lindop Grevel (2015), *Charles Williams: The Third Inking*, Oxford UP, Oxford.
- Pluciennik Jarosław (2004), *Literackie identyfikacje i oddźwięki: poetyka a empatia*, Universitas, Kraków.
- Stockwell Peter (2002), *Cognitive Poetics: An Introduction*, Routledge, London.
- (2002a), *Milonic Texture and the Feeling of Reading* [in:] *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, eds. E. Semino, J. Culpeper, John Benjamins Publishing, Amsterdam.
- (2009), *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*, Edinburgh UP, Edinburgh.
- Teubert Wolfgang (2010), *Meaning, Discourse and Society*, Cambridge UP, Cambridge.
- The Rhetoric of Vision: Essays on Charles Williams* (1996), eds. Ch. A. Huttar, P. J. Schakel, Associated UP, London.
- Williams Charles (2008) [1935], *Et in Semperiternum Pereant*, "Project Gutenberg Australia", Web. 20 Feb, 2014 [online:] <http://gutenberg.net.au/ebooks08/0800821.txt> [access: 5.06.2016].
- van Wolde Ellen (2003), *Wisdom, Who Can Find it? A Non-cognitive and Cognitive Study of Job 28:1–11* [in:] *Job 28: Cognition in Context*, ed. E. van Wolde, Brill, Leiden: 1–37.
-

AGNIESZKA KWIATKOWSKA
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza*

Julian Przyboś and the Literary Genres

Abstract

This article reviews the various ways in which Julian Przyboś dealt with genre conventions in his poetry. He used old forms of prose poetry, reworked the convention of hymn, ode and sonnet, wrote lullabies and rhymes, and, as one of the first poetry writers, brought the non-literary genres into poetry (letter, menu, postcard, note). Przyboś is also a prolific author of articles published in periodicals, prefaces and afterwords in books by other authors, or texts included in joint publications, many of which were forgotten or scattered. Through recalling these mostly concise publications a fuller reconstruction of Przyboś's attitude to genre conventions is enabled and helps to track the generic evolution of the avant-garde poet. Also, a new perspective is provided by reviewing the poet's home archive, which has been kept by his wife thus far. The poet paid attention to form consciously constructed structure to his compositions, with precision and scrupulousness, forming complex, though apparently simple constructions. The hesitation accompanying the classification of some of the notes only confirms the innovative character of his poetry, putting forward new forms, which undertake the game with tradition and exploit the richness of modern Polish.

* Zakład Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
ul. Wieniawskiego 1, 61–712 Poznań
e-mail: agak@amu.edu.pl

This publication is financed by The Ministry of Science and Higher Education — National Programme for the Development of Humanities for the years 2015–2018. 0059/NPRH4?H1b/83/2015, *Julian Przybós* — *edycja tekstów rozproszonych i niepublikowanych*.

At the time of Julian Przyboś's poetic debut, the principles governing new poetry had only just begun to be shaped and the categorization of literary genres remained unclear (Balcerzan 1972: 72–73). The bodies of particular poems — avant-garde, futurist or those characteristic of the Skamander group of poets — encompassed potential, as if yet undiscovered, structures of literary conventions, which only after being reinforced by repetition in further texts could establish new forms of poetic expression (Balcerzan 1972: 74). The genre categorization is difficult to determine, which, as Edward Balcerzan pinpoints, is fixed between the easily distinguishable sphere of thought and the equally palpable stylistic plane, in the newly founded and unidentified poetic system (Balcerzan 1972: 72–75). The lack of a series based on the actual recurrence of the construct scheme hinders what is distinguishing and describes the potentially repeatable set of genre criteria. Consequently this striving for originality, uniqueness and singleness of lyrical composition means that elements of genre conventions remain transparent and undiscovered (Kwiatkowska 2011).

To a large extent the avant-garde abolished the essentiality of genre in poetry, relying instead on poetic art's autonomy rather than on the uniqueness of language. The demand for a poem's originality did not coincide with the repetitiveness of genre models, which were the expression of already familiar, hence undesirable, communicative situations (Cudak 2000: 26). The avant-garde poem should not copy the already existing forms of expression, but forge its own model, an exclusive lyrical situation, a singular construct (Balcerzan 1972: 76). The changes that had begun in the interbellum period led to the assumed crisis of genre. As Stanisław Balbus observes, literature, which freed itself from the external taxonomic chains, bared the paralysis of the literary theory, unable to describe the only partially unearthed and unique manifestations of genre categorization (Balbus 2000: 21). Overcoming normative poetics has always been the prerequisite of literary progress which enabled the evolution of poetic forms. However, in the 20th century, this process did not head toward the creation of a new order, but rather dispersed to short-lived and singular classifications, existing within a particular lyrical composition. Therefore, attempts to perceive these innovations as subject to superior principles and taxonomy could not have succeeded (Zgorzelski 1975).

Julian Przyboś, as most avant-garde writers, in the pursuit of originality, transgresses the genre conventions as well. To him, to subject the work to fixed norms, even if they only concerned the literary genre, would be a token of repetitiveness and submission to the overbearing influence of the codified system. Nevertheless, conscious of the value of tradition,

the poet is not entirely detached from the genre rules, but plays an architextual game with them, perfectly explicit in his poems. The forms of ode, sonnet, and hymn reappear in his works, undergoing further transformations. By changing them, Przyboś triggers tradition and begins a dialogue with the past, alluding to various outstanding works, which represent specific genres. The famous *Oda do turpistów* [*Ode to Turpists*]¹ is a paraphrase of Mickiewicz's *Oda do młodości* [*Ode to Youth*], the poem *Zamiast sonetu* [*Instead of Sonnet*] alludes to *Crimean Sonnets*, while *Z rozłamu dwu mórz* [*From the Rupture of Two Seas*] clearly refers to Słowacki's *Hymn*. Many a similar example taken from Przyboś's other poem collections can be brought up.

The contemporary reception of Przyboś's works focuses first and foremost on his lyrical compositions (available in two issues with critical commentary, the collection chosen by Edward Balcerzan and Anna Legeżyńska, and the full edition arranged by Rościsław Skręt), essays and critical texts (collected in the volumes *Sens poetycki* [*Poetic sense*] and *Linia i gwar* [*The line and the hubbub*], as well as a compilation of short sketches (published as *Diary Without Date*)². Yet Przyboś is also a prolific author of articles published in periodicals, prefaces and afterwords in books by other authors, or texts included in joint publications, many of which were forgotten or scattered. Recalling these mostly concise publications enables a fuller reconstruction of Przyboś's attitude to genre conventions and to tracking the generic evolution of the avant-garde poet. Also reviewing the poet's home archive, which has been kept by his wife thus far, provides a new perspective. The handwritings of poems, examined mostly by Rościsław Skręt, were included in the Jagiellonian Library collection a long time ago. Several dozen of folders filled with the poet's notes, shorthand notations, poetic ideas, unfinished typescripts, author's revisions, and newspaper clips, complemented by handwritten commentaries or drawings, still remain in Danuta Kula's apartment. Thanks to the analysis of this material, not only can the stages of Julian Przyboś's creative process be better understood, but also the path from an innovative metaphor (for example with a note dropped in a margin of a theatre program) to the final version of a poem, published in one of the volumes, can be tracked. A snippet, a fragment, or an unfinished form, all allow for a reanalysis of the poet's approach to language, stylistic and generic conventions, and the abundance of literary devices.

The majority of texts that have been kept in the home archive so far are essays in prose i.e. handwritten drafts and typescripts published primarily in newspapers, and later gathered in the volumes *Sens poetycki* and *Linia i gwar*. Among them are several dozen pages with poetic notations, which, however, barely constitute finished and complete works. They are rather, fragments of poems, lyrical scraps, bits of emerging compositions or noted ideas for new metaphors. If they had finally become part of a published poem, they constitute an intriguing material in which to explore the poet's techniques. Had they been unused, they encourage the search for the causes of their rejection and resignation from exploiting them, sometimes revealing a lot about the principles of the poetic program.

¹ Translator's note: the titles will be given in Polish, succeeded by a working translation in English, since the majority of Przyboś's works still await translation.

² The image of Przyboś originates from lyrical compositions (their reception pertains particular volumes or texts with a critical commentary, arranged by Edward Balcerzan and Anna Legeżyńska in the National Library series, and in the full edition by Rościsław Skręt, which also incorporates the drama *Geometria pijana*), poetic volumes, two comprehensive collections of essayistic and critical texts (*Sens poetycki* and *Linia i gwar*), and a collection of minor drafts *Zapiski bez daty*.

In the poem *Gmachy* [*Edifices*], comparing the hardships of a constructor and a poet, Przyboś wrote that *każda cegła spoczywa na wyjętej dłoni* [*every brick lays in a stretched hand*]. The analysis of the home archive creates a particular opportunity to glimpse at the metaphorical hand of the poet, for eternity frozen in the act of creation, pondering words, constructing metaphors — the building material of poetic edifice. The notes are accompanied by single sketches, drafts and illustrations, the flexible and nonverbal forms of expression, which appear next to the text, sometimes completely unrelated. It often seems that Przyboś simply wrote over on already used paper, on some old and dispensable typescript or handwriting, just to scribble or amuse his daughter with drawings. The cartoon stories about cats and dogs, drawn, as Danuta Kula recollects, to the amusement of Uta, in a sense complete the poems relating to children's poetry. Therefore, I call them small drawings, analogical to rhymes or hide and seek verses. In the volume *Wiersze i obrazki* [*Poems and sketches*] they function as titles, but also they denote genres (sometimes even single ones). The appreciation of the usually overlooked elements in Przyboś, the scattered texts or unknown details, brings into light his state-of-the-art approach to form. The poet incessantly engages in the architextual game, goes beyond and calls into question the generic conventions, establishes new ones, just to transform them again in no time. What attests to this approach toward form are also the unfinished texts from the author's poetic workshop, abandoned during word processing, showing at times the following, more and more refined versions.

The creative and original approach to conventions is often signalized by in the title of a composition, where, alongside a generic term, appears the word *instead*, which indicates participation in a very specific game. In the critical text *Do Janusza Koniusza. Zamiast recenzji ze „Śladu przelotu”* [*To Janusz Koniusz. Instead of “A Trace of Flight” review*], Przyboś distances himself from the traditional form of a review, leaving it, as he writes, to professional critics. He himself abstains from taking up this role. He prefers to speak as a poet, an older and more experienced colleague of the criticized author, who patronizingly offers a bunch of advice on the process of creation. Describing the author's output in the final part he addresses him in a direct apostrophe, encourages the bravery and sincerity, to *exposing his most hidden self*.

A similarly formulated title has a completely different function in the poem *Zamiast sonetu* [*Instead of a sonnet*] (from the yet to be published volume *22 wiersze* [*22 poems*]). It is one of the numerous poems, which refers to a specific prior text and the place it describes. In this particular case the poem references to Mickiewicz's *The Crimean Sonnets* and the Crimean mountainous landscape. Analogous duality can be observed in the poem *List ze Szwajcarii* [*Letter from Switzerland*] (from the volume *Rzut pionony* [*Vertical throw*]), alluding to Mickiewicz's *Nad wodą wielką i czystą* [*By the water great and clear*] and to the landscapes of Lausanne, or, in the poem *Znasz-li* [*Do you know*] (from the volume *Równanie serca* [*The equation of the heart*]) implying *Do H*** wezwanie do Neapolu* [*To H*** summons to Napoli*] by Mickiewicz, describing the beauty of this Italian region. In most cases the references are brought about by the clash of the 20th-century sensually experienced reality with the 19th-century poet's imagery. Przyboś, following in the footsteps of one of Poland's *Three Bards*, is aware of the fact that Mickiewicz's evocative depictions of Lithuania, Crimea, or Switzerland became part of the national collective consciousness and, in a sense, impose on the traveller the confrontation of what he sees in front of him with its literary equivalent (Kwiatkowska 2015: 112).

The poet knows that the experience, especially that gathered during travelling, is unique, because even if one returns to the same place, neither the circumstances will be identical, nor

the traveller himself will look at things from a different perspective. However, it is possible to try repeating these experiences in language (Marciniak 2009: 89) and thus confront the past and the present feelings, one's own and somebody else's, linked by the object of observation. Przyboś reads Mickiewicz's Crimean landscapes in a different light, contrary to Mickiewicz, seeing Crimea *unlike [...] the grand one from Sonnets* (in the poem *Zamiast sonetu*). Yet he could not remain indifferent to the Romantic poet's virtuosity. Therefore, he remodeled his concept simultaneously by creating an architextual avant-garde sonnet-like composition. The 14-verse piece is divided into two parts in the following proportions: 13 verses plus 1-verse point. The first part, which in sonnets is usually descriptive in character, is the touching of landscape of sorts, a moving image that slides into the poem. The final thought enclosed in brackets diagnoses feelings (*Tak mięsień serca nie boli mnie bardziej*) [(*This way the heart muscle doesn't hurt me more*)] (Kwiatkowska 2011).

Przyboś's genologic decisions are never coincidental, nor are they an expression of disdain for the existing conventions. Even the choice of the noncommittal form of *Zapiski bez daty* is a clear statement that the included texts will combine features of various genres in the field of literature, journalistic writing and literary criticism. The artistic freedom found in the program does not exclude the discipline of composition so typical of the poet. Outlines of the table of contents from [*Diary Without Dates*] were kept in the poet's home archive and speak volumes about the consideration the poet gave to the arrangement of particular drafts, connected and linked by the same subject issues³. Przyboś put the titles in one column, while in the other he added titles of drafts, which were yet to be placed in the volume.

Also the analysis of the essays in French, kept in different typescript variants, at various editorial stages, helps to recreate the author's specific method of working with a text. The alterations made at the stage of author's translation revision can be traced for instance in the draft on abstract painting⁴. Przyboś entirely changed the preliminary parts of the article and reworded the title. Its original version indicates the uncertainty concerning the fate and evolution of this branch of art. Among the crossed out and revised ideas are phrases such as *where it's heading for or perspectives*. The final heading *The Crisis of Abstract Painting* provocatively and ingeniously suggests unambiguous diagnosis.

This desire for precision in formulating headings, which are not to be unequivocal, but should reflect the message conveyed in the composition in the most comprehensive way, is partly determined by the focus on the reader. The project of the reader embedded in Przyboś's texts is very apparent and connects with the importance the author assigned to the reception of his works, meetings with readers, or contact with the broadly defined public. Many a poem (among others the poems (*List do brata na wieś* [*A Letter to a Brother in the Countryside*], or *Świetlica* [*Clubhouse*]), from the volume *Najmniej słów* [*The Minimum of Words*]) speaks of a meeting with a reader, reconstructing dialogue with a receiver of his poetry.

Przyboś willingly accepted various forms of encounters with his readers, he did not shun from speaking in public, he appeared in the then contemporary media, gave interviews to literary magazines, took part in polemics, discussions, radiobroadcasts, and responded to all manner of surveys. Not only did he speak about literature, but also about current issues (for

³ In the folder 12. The text was taken from the newspaper clips kept in Julian Przyboś's home archive, accessible thanks to the courtesy of Ms Danuta Kula and Ms Uta Przyboś.

⁴ In the folder 15.

example he voiced his opinion on the location of the Monument to the Heroes of Warsaw)⁵. He was receptive to new forms of expression, could adjust to the circumstances and his capabilities, strongly limited by his poor health by the end of his life. Apart from numerous interviews, which he gave in agreement with the traditional genre convention (frequently titled or subtitled *conversations*⁶), he carried on correspondence, in which not only did he state his opinions in various surveys, but also prepared more complex forms. In 1970's in *Nowe Książki* [*The New Books*] (issue 5, vol. 497 of March 15, 1970, pp. 257–260) a correspondence interview with Julian Przyboś, conducted on behalf of the editors by Michał Sprusiński, titled *Chaos i rygor* [*Chaos and Rigor*] was published. The poet meticulously collected clippings with such publications, categorizing them and sometimes adding handwritten comments in the margins.

The original and single genre forms emerge from these kinds of dialogues, with a receiver or another text, through the clashes with other people's opinions, ways of perception and views on the world, from the search for similarities and investigation into the reasons behind divergence. As a consequence of Przyboś's creativity, the forms, whose designations were taken from common language or created from literary un-marked terms, begin to denote single, potentially repeatable, genres. Such is the case with the afterthought about Stanisław Pigoń's autobiographical book *Z Komborni w świat* [*From Kombornia into the World*] (Kraków 1957). Przyboś wrote about it in *O pamiętniku Pigońa słówko osobiste* [*A Private Word about Pigoń's Diary*], marked with his initials J.P.

The poet strongly senses and emphasizes the similarity of both Pigoń's and his own experiences — the story of *a boy who repeatedly and heavily pounded on the tall doors of science* (p...). He compares Gwoźnica to Kombornia, he wonders about moral values and the concept of peasant honor, he expresses his opinion on the attitudes and beliefs of the diaries' author. This personal, confession-like tone makes the work transcend the framework of the critical review. It rather serves as evidence of the specific conglomerate co-induced by Przyboś's creative potential and speaks of his identity. The awareness of one's origins, the attachment of extreme importance to peasant origin and related sensibility, shaped by close contact with nature and absorption of folk stories and legends (old Pilecka's storytelling), combines with extraordinary erudition, the love of knowledge and the belief that culture completes nature. It is possible to understand the world, to get to know it by close contact with nature and imitation of its might in the creations of culture. This parallel, prominent for instance in the mountain-like lofty buildings in the poem *Gmachy* [*Edifices*], or the cathedral resembling an inverted abyss in the poem *Notre-Dame*, allows Przyboś to synthesize two personalities, as he writes in the poem *Były dyrektor biblioteki* [*The Former Library Director*], the meadow and book sides. Thanks to these personal thoughts, the *private words* of sorts, the autobiographical and read experiences can be put together, merged into one, and can show how they influence one another and shape the perception of two words, nature and culture.

⁵ Statement, voice in discussion, conversation — these are terms accompanying his remarks on the Monument to the Heroes of Warsaw, published in Rejsy magazine, or opinions in “*Życie Literackie*” or the series *Rozmowy z pisarzami*. The discussion about the Monument to the Heroes of Warsaw still continues. Julian Przyboś's project. Rejsy talks with the poet. 1957. Conversations with poets. Julian Przyboś, “*Życie Literackie*”, no. 325, pp. 2–3, 7. The clips with both his appearances Przyboś scrupulously kept in an unlabelled cardboard folder containing categorized newspaper materials.

⁶ For instance: *Rozmowa z Julianem Przybosiem*, “*Nowiny tygodnia. Dodatek społeczno-kulturalny* »*Nowin Rzeszowskich*”, no. 20 (463), May 30, 1959, pp. 1–3.

According to Stanisław Balbus, even a single literary composition can form a genre if it has an archtext, a superior structure, which can guarantee a renewal, even if such a series does not exist yet (Balbus 2009: 27). Przyboś seems to be a forerunner of such single genres. *Widokówka, Chowanka* [Postcard, Hide and Seek], a collection of rhymes, which are chronologically ahead of, among others, *Szumy, złepy, ciagi* by Miron Białoszewski. In the following volumes the archtextual references signalized so far in the poems' titles more notably give place to the single genre forms — the poems, which speak, but also are, leaving a mark of their unique, material form. *Telefon dwuletniej Uty* [2-year-old Uta's Phone], *Butterfly*, or *Katedra jest biała* [The Cathedral is White], are compositions which, on the one hand, very strongly refer to visual experiences by invoking certain images and denoting material reality, while on the other hand, they often point to a fissure between word and reality, impossible to be covered. Only child's expressions literally depict reality, inasmuch as their imagination is unaffected by other people's experiences. The myth of children's directness introduced in *Wiersze i obrazki* [Poems and Pictures] reduces the archtextual references (though a child does not know generic categorization), substituting them with single, potentially repeatable, genres. Poetry and reality intermingle with one another, just as in the much later volume by K. Miłobędzka *wszystkowiedz*.

Many of the single forms are inspired by utilitarian genres, which manifest in Przyboś's lyrical compositions (for instance *Do młodego poety w Warszawie. List czy Jadłospis* [To Young Poet in Warsaw. Letter or Menu]), while the official correspondence kept in the home archive more often than not shows the poet's views on aesthetics. Apart from the formal letters, (such as the request addressed to the president of The Office for the Control of the Press, Publications, and Entertainment for granting the permission to edit and publish a monthly on literature and art "Rzecz"), voluble open letters to editors of periodicals, written in a journalistic style, have been preserved as well (mostly of interventionist character). In this manner Przyboś addresses the editors of "Życie Warszawy" on the matter of a new building being built, offering garages and workshops, contrary, as the poet believes, to the residents' expectations for a shop and a post office to be built. This letter, written with rhetoric ease and journalist feel, in such a manner to interest and endear readers, clearly demonstrates the characteristics of the era (Supersam is obviously the anticipated market).

Indeed, in Przyboś, genre conventions merge, just as life and literature intertwine. The lyrical settings remain rooted in the reality, and the majority of poems were inspired by authentic events, experiences or observations. How the world is perceived is one of the most important themes in his poetry. Therefore, amidst simple sentences, phrases or remarks noted here and there, it is difficult to distinguish at times the ones with the potentially large charge of lyricism and separate them from ordinary notes, facilitating the organization of everyday life. Przyboś's home archive contains many small notes written by the poet on some redundant scraps of paper, in everyday newspapers' margins, on backs of theatre programs, or partly used page sheets. Sometimes, these are undoubtedly ordinary memo notes, scraps of everyday life, a list of chores to do, a title of a book, someone's address or name, or a list of addressees, to whom a new poetry volume should be sent. At times, however, to serve as a reminder, Przyboś notes a poetic idea, a metaphor, a shred of poetry. The boundary between these two types of notes sometimes becomes blurred. For instance the enumeration of a series of mechanical terms noted in the margins of a diary from 1964 (among others: centrifugal, rotary-screw, reciprocating compressors, grinding

machines, theory of machining, fundamentals of mechanics, polymers, heavy cogged gear, resilience and plasticity⁷) raises some doubts.

Przyboś was preparing a collection *Nike i słownik. Kompozycja wierszy na dwudziestolecie dla teatrów poezji* (Warsaw 1964), he gave a few lectures outside Warsaw, discussed the profile of a newly emerging poetic monthly, he served on many juries judging competitions, he was looking for a translator for a French edition of Strzemiński's *Teoria widzenia*. There is no indication that Przyboś needed information about the technical issues, next to which he also scribbled down the book title *Podręcznik telemontera budownictwa łączności* by Piotr Binder, first published in 1956 and reprinted many a time. Still, the points written down by the poet are not the table of contents, or key issues discussed in the book. The assumption that in the 1960's Przyboś gathered specialist vocabulary as building blocks for metaphors seems implausible, too. The poems depicting machine tools, lathes, railway engines, or dynamos belong to the avant-garde poet's past, along with his fascination for new technologies. The abovementioned note does not have the features of superimposed order, does not carry any poetic charge, and it would be extremely difficult to find any metaphoric meanings behind it. Neither does it have any direct connection to the articles next to which it was scribbled down, pertaining, inter alia, a cancellation of visas to East Germany, the meeting of E. Ochab and J. Cyrankiewicz with an American minister visiting Poland, or a J. Broz-Tito's visit to Lenin-grad. However, for some unknown reason, it has been meticulously kept in the folder with other newspaper clips, the fragment of newspaper was definitely sectioned out of consideration for the technical notes, while none of the articles were kept in their entirety.

The same folder contains clips on literature and culture, where Przyboś highlighted fragments which interested him, or added a brief comment, usually regarding the problems discussed in the retained articles. In addition, there are a few pages, mostly fragments of theatre or conference programs, with their margins filled with metaphors and phrases known from the poet's compositions. Such intermixture of data, the inability to draw a clear boundary between the utility note and literature was surely not Przyboś's intention. The poet paid attention to form consciously constructed structure of his compositions, with precision and scrupulousness forming complex, though apparently simple constructions. The hesitation accompanying the classification of some of the notes only confirms the innovative character of his poetry, putting forward new forms, which undertake the game with tradition and exploit the richness of modern Polish.

Translated by ALICJA SEMPOWICZ-KALCZYŃSKA

⁷ In the folder 17.

Bibliography

- Balbus Stanisław (2000), *Zagłada gatunków* [in:] *Genologia dzisiaj*, eds. W. Bolecki, I. Opacki, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Balcerzan Edward (1972), *Sytuacja gatunków* [in:] E. Balcerzan, *Przez znaki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Cudak Roman (2000), *Sytuacja gatunków we współczesnej poezji polskiej a perspektywy genologii* [in:] *Genologia i konteksty*, ed. C. Dutka, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra.
- Kwiatkowska Agnieszka (2011), *Tradycja, rzecz osobista. Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- (2015), *Wiersze w miciokrzenie. O gatunkach literackich w poezji Juliana Przybosia* [in:] *Zamieranie gatunku*, M. Ładoń, G. Olszański, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Marciniak Hanna (2009), *Inwencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosia*, Universitas, Kraków.
- Zgorzelski Czesław (1975), *Perspektywy genologii w poznawaniu poezji współczesnej*, "Teksty" no. 1.
-

MICHAŁ KOZA
Uniwersytet Jagielloński*

Przedmioty i współczucie. *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* Zbigniewa Herberta wobec elegii dwudziestowiecznej (na przykładzie *Elegii duinejskich* Rainera Marii Rilkego)

Things and Compassion. Zbigniew Herbert's *Elegy for the Departure of Pen Ink and Lamp* Within the Twentieth-Century Elegy on the Example of Rainer Maria Rilke's *Duinesian Elegies*

Abstract

This paper concerns the relation between twentieth-century model of an elegy (analyzed on the example of Rainer Maria Rilke's works) and Zbigniew Herbert's *Elegy for the Departure of Pen Ink and Lamp*. Similarities and differences between them show the direction of the genre's evolution — a process of rejecting formal characteristics for a specific position of the subjectivity, searching for an existential complementarity. In effect the "elegiac" seems to be not a consequence of formal organization, but of the dialectics. Thus, the category could be applied in a wider sense than heretofore.

* Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Gołębia 20, 31-007 Kraków
e-mail: mikozul@gmail.com

Herbert w „podróży na krawędzi nicości”

Tonacja elegijna, obecna w całej twórczości Zbigniewa Herberta, znacznie nasiliła się w ostatnich tomikach poetyckich wydanych za jego życia. Oprócz *Rovigo* i *Epilogu burzy* do tych zbiorów należy chronologicznie pierwsza *Elegia na odejście*. Jak zgodnie podkreślają herbertolodzy, otwiera ona nowy etap w twórczości poety, związany z wysunięciem na plan pierwszy tematyki rozrachunkowej i oparciu się na, jak to określa Stanisław Barańczak, „szczególnej optyce spojrzenia wstecz, które jest dla lirycznego bohatera Herberta zarazem spojrzeniem w głąb siebie samego i spojrzeniem ogarniającym wszystko, co go otacza” (Barańczak 2001: 185). Stąd odwołanie się już w tytule zbioru do gatunku, który od starożytności w tradycji europejskiej bardzo często był środkiem do wyrażenia „gestu pożegnania” (por. Legeżyńska 1999) oraz rozważań o przemijaniu i „byciu-ku-śmierci”. Ten gatunek stał się także punktem odniesienia dla utworu kończącego tom — czyli *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*, która w znaczący sposób realizuje i przetwarza dwudziestowieczny model elegii.

Ten model, wraz z charakterystycznymi dla niego cechami tożsamości (określającymi „elegijność” utworu), można dostrzec w cyklu *Elegii duńskich* (1923) Rainera Marii Rilkego. Twórczość tego poety, jak wskazuje m.in. Klaus Weissenberger w *Die Elegie und das Elegische* (Weissenberger 1969: 70–75), stanowi wyraz nowożytnej tendencji elegii do odłączania się od określonej formy. Zajmuje ważne miejsce w łańcuchu rozwojowym gatunku, tworząc modelowe odniesienie dla innych dzieł dwudziestowiecznych (obok poezji takich twórców, jak Paul Celan czy Josif Brodski). W dziesięciu utworach naznaczonych doświadczeniem wielkiej wojny Rilke zawarł poezję „ukazującą istnienie w świetle śmierci” (Jastrun 1995: 165), ogarniając spojrzeniem istnienie człowieka w jego nietrwałości i czasowości. Elegijność jest tu elementem relacji człowieka i świata, prowadzi od bycia-w-świecie i potocznego przeżywania tak, jak to „się” zwykle czyni, do autentycznego doświadczenia egzystencji (użycie pojęć z filozofii Martina Heideggera wydaje się uprawnione tym bardziej, że widział on w cyklu odzwierciedlenie swojej myśli filozoficznej) (por. Połomski 1995: 201–204; Burzyński 2009: 81–96). W konfrontacji z anielską „silniejszą istotą” (P 184 1) i absolutnym pięknem ujawnia się kruchość ludzkiego życia jako bycia-ku-śmierci.

¹ Odwołania do wierszy Rilkego (Rilke 1987) będą sygnalizować skrótem P, numerem elegii i numerem strony.

Późna poezja Herberta, często odwołująca się do dostrzegalnych w świecie niepokojących symptomów utraty sensu („pod każdym liściem rozpacz” — *Deby*, WZ 536²), podąża tym śladem Rilkego. W *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* wydziedziczenie z osobistej historii, odejście w przeszłość świata reprezentowanego przez przedmioty, prowadzi do uznania ciężaru egzystencji jako „złudnej podróży na krawędzi nicości” (WZ 581). Herbert realizuje w tym utworze oryginalną formę elegijnej wypowiedzi (Wojciech Ligęza stwierdził nawet, że stworzył on własny „styl elegijny”) (Ligęza 2001: 36), tworzoną w dialogu z europejską tradycją gatunku — w tym również z *Elegiami duinejskimi* Rilkego.

Herbert i Rilke — w kręgu elegii filozoficznej

Związki łączące twórczość Herberta z Rilkeem raczej nie wynikają z nawiązań wyrażanych wprost. W liryce polski poeta jawnie odwołuje się do autora *Sonetów do Orfeusza* tylko raz — w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego — list* (por. WZ 464). Niemniej jednak można wysunąć tezę, że Herbert bardzo dobrze rozumiał wewnętrzny język twórczości autora *Elegii duinejskich*. Bardzo cenil wiersze Austriaka — w jednym z artykułów pisze o nim jako o „najbliższym mu poecie niemieckim, uznając go za najwybitniejszego autora z tego kręgu” (Herbert, cyt. za: Mikołajczak 2007: 315). Więż między tymi dwoma poetami jest faktem, choć jak wskazują badacze, wymaga uważnego wglądu, a pobieżna lektura „wpływologiczna” nie prowadzi do zadowalających wyników. Jak stwierdza Małgorzata Mikołajczak: „najbliższe, najintymniejsze spotkanie obu poetów (...) odbywa się na planie metafizycznym” (Mikołajczak 2007: 325). Podążając drogą zaproponowaną przez badaczkę, można ich zaliczyć do jednego nurtu — liryczno-elegijnego (tę nazwę autorka umieściła zresztą w tytule jednej z części swojej książki). Mikołajczak zauważa m.in., że tonacja liryczno-elegijna naznacza początek i koniec poetyckiej drogi Herberta i w ten sposób spina ją klamrą. Jednocześnie ten dwutorowy nurt, łączący polskiego poetę z Rilkeem, biegnie podskórnie przez całą twórczość Herberta i dlatego ostatecznie odżywa (Mikołajczak 2007: 314).

Na głęboką łączność między Herbertem i Rilkeem wskazuje również Katarzyna Kuczyńska-Koschany (Kuczyńska-Koschany 2004: 240–263). Badaczka jednocześnie wyróżnia wątki łączące obu autorów: koncepcję śmierci, postawę życiową i odwołania do antyku. Zwraca również uwagę, że, mimo istniejących różnic „wiersz Herberta, realizując postulat «powiedzenia rzeczy» z *Dziękującej Elegii*, staje się równocześnie dowodem na to, że «wierność rzeczy otwiera nam oczy», że przekracza, a czasem wręcz unieważnia kategorie czysto estetyczne” (Kuczyńska-Koschany 2004: 261), co jest wnioskiem szczególnie cennym dla odczytania gestu pożegnania z przedmiotami z *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*.

Elegijna twórczość polskiego poety, chronologicznie późniejsza, należy do nurtu, który Rilke bezpośrednio zapoczątkował. Jak zaznacza Anna Legeżyńska: „od *Elegii duinejskich* (...), tłumaczonych także przez polskich poetów, wzorzec elegijności na stałe poszerza się o refleksję filozoficzną i metafizyczną” (Legeżyńska 1999: 18). Można zatem mówić o tym również z dwudziestowiecznym modelem europejskim. Jednak początki metafizyczno-filozoficznego typu elegii sięgają twórczości autorów XIX wieku, przede wszystkim Friedricha Hölderlina (którego poezja, co prawda, została odkryta dopiero na początku wieku XX).

² Wszystkie cytaty z *Wierszy zebranych* Herberta (Herbert 2008) będą oznaczane skrótem WZ, podając numer strony.

Już Kazimierz Brodziński, obserwując zjawiska zachodzące we współczesnej mu literaturze, zapowiadał, że „(...) może elegia filozoficzna będzie chlubną wieku naszego własnością” (Brodziński 1964: 200). Nie marginalizując dokonania tego czasu, można powiedzieć, że rozwój metafizycznego nurtu elegii w XX stuleciu dzięki takim poetom, jak Rilke, Herbert i wielu innych, jest zjawiskiem wyjątkowym w dziejach gatunku.

Elegia i elegijność

Historia elegii jako odrębnego gatunku lirycznego sięga starożytności. W antyku, kiedy elegia posiadała już dosyć szeroki zakres tematyczny (nie tylko oplakiwanie zmarłego, ale również miłość czy wojnę), pierwszorzędne znaczenie miały wyznaczniki formalne, wśród których Alicja Szastyńska-Siemion wyróżnia trzy: „metrum elegijne, aulos jako instrument, dwóch wykonawców, ponadto określony zestaw melodii” (Szastyńska-Siemion 1995: 12). W teorii literatury zwykle najważniejsze znaczenie miał pierwszy z nich — dystych elegijny, chociaż długo mylono się co do jego struktury (Urban-Godziek 2005: 15). Do rzekomej dwudzielnej budowy dystychu odwoływał się na przykład Brodziński, przywołując zdanie Owidiusza o tym, iż „Amorek elegii jedną nogę wyrwał; że jej chromanie z boleści pochodzi”, a pentametr, „(...) przez ucięcie jednej miary, pewną jednotonność wierszowi nadając, smutkowi odpowiada” (Brodziński 1964: 197). Dla niego i niektórych innych teoretyków powołanie się na heksametryczno-pentametryczną strukturę dwuwiersza było sposobem na powiązanie formy elegii z tematyką. Urban-Godziek stwierdza, że stąd u wielu autorów tak bliski związek elegii z epiką: „Pentametr uznawano za okaleczony heksametr, a elegię za ulomny epos” (Urban-Godziek 2005: 105). Rozluźnienie tej więzi było jednym z warunków sprzyjających rozwojowi tematyki filozoficznej w ramach gatunku — podobnie jak jej graniczny, dwuznaczny status.

W literaturze nowożytnej gatunek elegii znacznie oddalił się od swojego pierwowzoru. Pod tym względem jest bardzo szczególny, co René Wellek i Austin Warren ilustrują na przykładzie literatury angielskiej: „Niekiedy pojęcie rodzaju przesuwają się w sposób interesujący. «Elegia» ma z początku w poezji angielskiej, podobnie jak w swoich pierwowzorach greckich i rzymskich, znaczenie tylko dystychu elegijnego, ale już starożytni elegicy, jak później Hammond i Shenstone, poprzednicy Graya, nie ograniczali się do oplakiwania zmarłych. W końcu *Elegia* Graya, pisana heroiczną strofą czterowierszową, a nie dwuwierszem, ostatecznie zrywa z angielską tradycją elegii jako utworu o treści osobistej, napisanego dwuwierszami wyraźnie rozgraniczonymi” (Wellek, Warren 1970: 315). Nurty tematyczne rozwinęły się w różnym stopniu zależnie od kręgu literatury — Alexandru Giuculescu zauważa przewagę elegii lamentacyjnej w kręgu anglosaskim, funeralnej we Francji (tak była pojmowana m.in. przez Nicolasa Boileau), zaś we Włoszech „elegia była kultywowana od średniowiecza w stylu Petrarke, podczas gdy w Niemczech miała od samego początku zawartość metafizyczną” (Giuculescu 2000: 3). Ten ostatni nurt został utrwalony przez Fryderyka Schillera, w rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej* określającego jako główny przedmiot elegii doświadczenie „natury i ideału” (Schiller 1972: 349). Dlatego zarówno Rilkego, jak i Herberta, ze względu na jednoznaczne skupienie na problematyce metafizycznej (nie odmawiając, zwłaszcza utworom polskiego poety, wymiaru osobistego), można uznać za kontynuatorów tradycji niemieckiej.

Ewolucja elegii była związana z utratą znaczenia cech budowy na rzecz aspektów wewnętrznych, co było najbardziej widoczne w warstwie tematycznej. Jednak nadal pozostawała ona zwykle w obszarze określonych zagadnień, co oddaje współczesna słownikowa definicja: „W rozumieniu nowożytnym, od XVII w., elegia to utwór liryczny o treści poważnej, refleksyjny, utrzymany w tonie smutnego rozpamiętywania lub skargi, dotyczący spraw osobistych lub problemów egzystencjalnych (przemijanie, śmierć, miłość), pozbawiony ustalonych wyróżników formalnych” (*Słownik terminów literackich* 2002: 126). Zwłaszcza ostatnia część definicji pokazuje, jak daleką drogę ten gatunek przebył od starożytności. Jednak chociaż zwrócenie uwagi tylko na nastrój i tematykę utworów należących do gatunku może być wystarczające na potrzeby słownika, to domaga się wyjaśnienia zwłaszcza w kontekście najnowszych zjawisk z tego nurtu.

Utrata związku z dystychem nie zagroziła odrębności elegii i jej integralności, która może być oparta „na formie zewnętrznej (którą jest określone metrum lub struktura), jak i wewnętrznej (postawa, tonacja, przeznaczenie — czyli, upraszczając, tematyka i audytorium)” (Wellek, Warren 1970: 315). Istnienie specyficznej „formy wewnętrznej” umożliwia spojrzenie z nowej perspektywy na problem istoty elegii oraz samej „elegijności” jako wartości estetycznej. Szczególnie interesujące dla analizy wiersza Herberta w świetle XX-wiecznego modelu gatunku i porównania z cyklem utworów Rilkego są bliskie współczesności próby uchwycenia tej kategorii, polegające, jak u Brodzińskiego, na dostrzeżeniu w elegii nie tylko „dającego się określić przez formalne kryteria gatunku, lecz odrębnego rodzaju (lub też modalności) poezji” (Królikiewicz 2000: 75). Traktowanie jej w ten sposób, rozpoznawanie raczej po „tonacji” niż budowie wiersza, odpowiada zarówno obecnym tendencjom poetyckim, jak i antycznym początkom — kiedy elegię charakteryzowały określone melodie (Szastyńska-Siemion 1995: 12). Współcześnie, jak zauważa David Kennedy, „(...) elegia jest odrębnym idiome, sposobem poszukiwania lub rodzajem samookreślenia tak samo, jak odrębną formą” (Kennedy 2007: 2), co pozwala m.in. na szukanie jej w zjawiskach pozaliterackich. Niektórzy twórcy, a bez wątplenia zaliczyć można do nich Herberta i Rilkego, przyjmują ten idiom jako własny.

Elegijność *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*

W jaki sposób przejawia się ten „odrębny sposób poszukiwania lub samookreślenia”? Po pierwsze, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* przyswaja charakterystyczną dla gatunku dialektykę bliskości i oddalenia, sięgającą o wiele głębiej niż warstwa stylistyczna. Żywy, odczuwalny dystans przeciwstawiony zanikającej obecności — to zasada, która określa wzajemne odniesienie podmiotu i opisywanych przedmiotów, a także wiele innych opozycji. Pióro, atrament i lampa są utracone bezpowrotnie, „na zawsze” (WZ 581), a jedynymi miejscami ich przebywania są: pamięć, gdzie „dogasają we wspomnieniach” (WZ 581), i „sklepy starzyzny” (WZ 578). Herbert, przetwarzając elegijny topos *comploratio* (opłakiwania), wyraża dotkliwą stratę „przyjaciół dzieciństwa” (WZ 576). Dzięki ustanowieniu nieprzezwyciężalnego dystansu między przedmiotami a podmiotem, realizuje się elegijny element oddalenia. Bliskość wyrażana jest natomiast za pomocą *laudatio* (elegijnego „wylczenia zasług”) — opisów osobistych doświadczeń, które łączą liryczne Ja z przedmiotami. Syntezą dwóch perspektyw: odczucia więzi z rzeczywistością oraz doświadczenia wydziedziczenia z niej, jest wyrażenie utraty w formie elegijnej wypowiedzi.

Opozycja bliskości i oddalenia światów jest charakterystyczna również dla *Elegii duinejskich*, gdzie, podobnie jak u Herberta, wspólnota człowieka z innym rodzajem bytu, reprezentowanym przez anioły, skonfrontowana jest z obcością:

(...) Gdzież są dni Tobiasza,
gdy jeden z Promieniejących stanął u prostych wrót domu,
w na wpół podróznym stroju i już nie budzący grozy;
(młodzieniec wobec młodzieńca, co się przyglądał ciekawie).

(P II 191)

Człowiek został wydziedziczony z uczestnictwa w świecie reprezentowanym przez anioły — stąd niemożliwość komunikacji, która tak mocno brzmi w incipicie *Pierwszej elegii*. Wzajemny stosunek tych istot wyraża odniesienie ziemskiej egzystencji do Boga i *sacrum*. Dystans ontologiczny, niewspółmierność bytu, na której opiera się cykl Rilkego, niesie ze sobą znaczący ładunek elegijny — jak pisze Weissenberger: „struktura *Elegii duinejskich* wyraża (...) zasadę antytetyczności: ludzie zostają przeciwstawieni zwierzętom, dzieciom, kochankom, wcześniej zmarłym i aniołom, jako pełnym formom istnienia, by poprzez to przeciwstawienie widoczne stało się oddalenie człowieka od «Wnętrza świata»” (Weissenberger 1969: 74). To oddalenie od „wnętrza świata” okazuje się dla człowieka jednocześnie dystansem, jaki dzieli go od niego samego — a elegia stanowi próbę symbolicznego przezwyciężenia tego wewnętrznego rozłamu.

U Herberta pojawia się podobne zestawienie człowieka z pełniejszym rodzajem bytu³, którym są, paradoksalnie, byty w powszechnym mniemaniu niższe. Ich idealizacja nabiera w utworze cech sakralizacji, wyrażonej już na poziomie retoryki — jak zauważa Danuta Opacka-Walasek: „*Elegia*... rozpoczyna się formułą konfesyjną, utrzymaną w wysokim tonie stylizacji biblijnej, z inicjalnym «Zaprawdę» oraz inwersją, przydającą wypowiedzi uroczystości” (Opacka-Walasek 1996: 84). Wielokrotnie „ja” liryczne przyjmuje wobec przedmiotów postawę uniżenia, np. gdy „zwraca się kornie” (WZ 576) do pióra, czy tytułuje atrament „wielmożnym panem inkaustem o świętych antenatach, urodzonym wysoko” (por. WZ 577). Odczucie bliskości, przyjaźni, wspólnoty, zamienia się w terażniejszości w obcość i poczucie winy — kolejne uczucia, które współtworzą emocjonalny krajobraz elegii.

W elegijnej dialektyce bliskości i dystansu „medium” oddalania się stanowi czas. Przemijalność świata, ludzi i przedmiotów towarzyszy poczuciu nieodwracalnej utraty (rzeczy odchodzą „za kataraktę czasu” — WZ 577). Perspektywa temporalna jest jednym z głównych sposobów odniesienia „ja” do przedmiotu elegii. Zdaniem Królikiewicz, „świadomość elegijnego «ja» (...) przemieszcza się jakby w trójkącie; albo inaczej: załamuje się w zakrzywionym lub obrotowym zwierciadle, przebywając drogę od tego-czego-już-nie ma ku temu-czego-nie ma-jeszcze nieustannie powraca do tu-i-teraz, często w ponawianej konfrontacji także z tym-czego-nie ma-«po tej stronie» rzeczywistości — lub czego w ogóle być nie może, a co jeśli zdarza się, to w umownej przestrzeni snu, marzenia czy wizji” (Królikiewicz 2000: 75–76). Przeciwstawienie przeszłości i terażniejszości umożliwia wyrażenie ontologicznego braku, niewystarczalności podmiotu i destrukcyjnej siły czasu, ale również głębokiej więzi, bliskości z Przeminionym, którego wspomnienie opiera się niepamięci.

³ Zdaniem Ligezy: „Przedmioty zdolne do wielu metamorfoz wypełniają rolę Aniołów-Stróżów, mentorów, mistrzów wtajemniczenia i towarzyszy wędrówki” (Ligeza 2001: 45).

Wskazana przez Weissenbergera elegijna opozycja daleko–blisko przekłada się w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* na czasowy dystans między „teraz” („kto was dzisiaj pamięta / umiłowani druhowie”, WZ 577) a „wtedy” (np. „srebrna stalówko (...) / w pudełku skle-pikarza / byłaś jak czekająca na mnie ryba”, WZ 576). Kategorie te są sprzężone z osobistą chronologią podmiotu poprzez umiejscowienie minionych wydarzeń w dzieciństwie, z którego odejście jest „złudną podróżą na krawędzi nicości” (WZ 579). Czas, który miał miejsce po „ucieczce z rajy”, został strawiony na to, by:

poznać prostackie tryby historii
monotonną procesję i nierówną walkę
zbiurów na czele ogłupiałych tłumów
przeciw garstce prawych i rozumnych

(WZ 579)

Warto zauważyć, że odwoływanie się do przeszłości reprezentowanej przez rzeczy, konkrety, jest cechą charakterystyczną dla elegijnej twórczości poety (por. *Dęby, Male serve* z tego samego tomu). Za Martą Wyką można uogólnić: „Liryka Herberta jest tryptykiem. Na jednym jego skrzydle widzimy podróż ku nicości; na drugim ogrody dzieciństwa, w których ta podróż się zaczyna. Pośrodku tryptyku rozpościera się wielki zbiór przedmiotów wyniesionych na ołtarz, one są uwzniośnione, one są obiektem adoracji” (Wyka 1998: 218). Obraz ten odpowiada elegijnej dialektyce u poety, której syntezą („środkiem tryptyku”) jest elegia jako sposób mówienia:

jeżeli o was mówię
to chciałbym tak mówić
jakbym wieszal *ex voto*
na strzaskanym ołtarzu

(WZ 578)

Ołtarz strzaskany jest u Herberta wymownym znakiem terażniejszości jako czasu marnego, którego doświadczenie (zapoczątkowane przez Hölderlina) (Heidegger 1977a: 168; Gleń 2007: 57–64) towarzyszy poezji elegijnej XX wieku. Do tego nurtu należą również *Elegie duinejskie*, gdzie zawarte jest doświadczenie świata, w którym człowiek nie może w pełni się zakorzenić („Nic / tu nie jest sobą” — P IV 204–205), i braku fundamentu. Nie może być usłyszany przez „zastępy anielskie”, gdyż czas marny „(...) określa niestawiennictwo Boga, «brak Boga»” (Heidegger 1977a: 168). W wierszach należących do *Elegii na odejście* wyrażone jest przeświadczenie, że „Żyjemy dziś (...) w czasach ciemności, w apokaliptycznym «czasie Wielkiej Bestii» (*Śmierć Lwa*), w czasie, w którym odchodzą rzeczy — materialne, trwale świadectwa Bytu (*Bajka o gwoździu*)” (Werner 1998: 220). To właśnie ich niestawiennictwo, jako elegijna konfrontacja z tym-czego-nie ma-„po tej stronie” rzeczywistości, jest najbardziej dotkliwie dla lirycznego „ja” w wierszu Herberta — nawet jeżeli jego oczekiwania mają wyraźnie mniej całościowy, osobisty charakter.

W czasie marnym „Noc świata rozpościera swą ciemność” (Heidegger 1977a: 168). Także wobec odejścia pióra, atramentu i lampy podmiot stwierdza:

zapłaciłem za zdradę
lecz wtedy nie wiedziałem
że odchodzicie na zawsze

i że będzie ciemno

(WZ 581)

Noc, ciemność, sygnalizowana dopiero na końcu utworu, to dość konwencjonalny element elegijnej sytuacji lirycznej (por. m.in. *Elegia napisana na wiejskim cmentarzu* Thomasa Graya). Pojawia się także w *Elegiach duinejskich*: „O, i noc, noc, gdy wichur pełen przestworów / niszczy nam twarz” (P I 184–185). Przyczyny częstego sytuowania wypowiedzi elegijnej w porze nocnej starał się wyjaśnić Brodziński: „Nie jest obojętnym dla poety elegijnego czas i miejsce, w którym scenę swoją wystawia. — Wieczór i noc, owa chwila ciszy i samotności, odpowiadająca stanowi jego duszy, jest mu najmiłszą. Kiedy gwar dzienny ustaje i ludzie wysypiają swe troski, kiedy nad nocnymi zabawami miasta mgła dymów osiada, wtedy on razem ze słowikiem dumać zaczyna” (Brodziński 1964: 195). Według Kennedy’ego, pora ta jest częstym miejscem wypowiedzi elegijnej, z powodu „(...) związku nocy z melancholią, a także dlatego, że noc (...) jest często czasem bezsennej smutku. Sceneria nocna, czy wyrażone jest to bezpośrednio, czy nie, reprezentuje także zmęczenie widzenia i niespoistość, od której rozpoczyna się wiele elegii” (Kennedy 2007: 26). O ile jednak w klasycznych utworach (np. należących do nurtu pastoralnego) noc była po prostu częścią lirycznego pejzażu, to zarówno u Herberta, jak i u Rilkego, słowa mówiące o ciemności odnoszą się przede wszystkim do metafizycznej sytuacji człowieka. Czas marny jest pozbawiony światła, w wierszu Herberta wiązane go przede wszystkim z lampą, która w czasach dzieciństwa była:

jasną alegorią

duchem walczącym uparcie z demonami gnozy
cała wydana oczom
jawna
przejrzyscie prosta

(WZ 578)

Źródłem częstego wykorzystania motywu nocnej pory jest ogólniejsza zasada dotycząca elegijnej wypowiedzi — mianowicie to, że „(...) wydarza się ona w miejscu i czasie oddzielnym od codziennej rzeczywistości” (Kennedy 2007: 26). Ponieważ omawiane utwory starają się wyrazić doświadczenie marności czasu jako szczególnego okresu w dziejach człowieka, „ciemnego czasu”, można mówić w ich przypadku o oddzieleniu na planie historii.

Tęsknota za „jawnością” i „przejrzystą prostotą” może być odczytywana jako pragnienie bezpośredniego doświadczenia rzeczy, „prawdy bycia”, która według Heideggera ujawnia się w „prześwicie [*die Lichtung*], zapewniającym bliskość bycia” (Heidegger 1977b: 100). Przedmioty, jako „przyjaciele dzieciństwa”, były także „instrumentami poznania” (WZ 580), dzięki którym świat stawał się zrozumiały i spójny. Wraz z odejściem pióra, atramentu i lampy zapadły ciemności, a podmiot boleśnie doświadcza niemożliwości zbudowania historycznego sensu „bycia-w-świecie”. Określenie sytuacji lirycznej jako „nocy czasu marnego”, w której nastąpiła utrata widzenia, jest u Herberta istotnym składnikiem elegijnym. Pragnienie „prześwitu”

i bezpośredniego obcowania z prawdą pojawia się w *Ósmej elegii*, która wyraża tęsknotę za dotarciem do nieosiągalnego „Wnętrza świata”:

Stworzenie widzi wszystkimi oczami
Przestwór. Jedynie nasze oczy są
jak odwrócone, zastawione gesto
jak sidła w krąg wolnego wyjścia.

(...) Nie mamy nigdy, choćby na dzień jeden,
przed sobą czystej przestrzeni, gdzie kwiaty
kwitną niezmiennie. To zawsze jest świat,
a nigdy nigdzie bez nie: nie strzeżona
przejrzystość (...).

(P VIII 225)

Ponieważ nie ma możliwości przejrzania, człowiek nie jest w stanie zbudować spójnej wizji świata, co prowadzi do wewnętrznego rozbitcia: „Przepelnia nas. Porządkujemy. Lecz się rozpada. / Scalamy znów. I rozpadamy się sami” (P VIII 227). Poprzez ukazanie człowieka jako przynależącego do stworzenia, a jednocześnie wydziedziczonego ze wspólnoty z byciem, realizuje się elegijna antytetyczność — kreacja podmiotu lirycznego w stanie granicznym, rozbitego, ale pobudzanego do symbolicznego wysiłku przez niemożliwe do zaspokojenia pragnienie.

W *Ósmej elegii* Rilke nawiązuje do procesu utraty „optyki nieskrytości bycia”, który można porównać do „lekkomyślnego opuszczenia” (WZ 581) przedmiotów z *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*:

(...) już małe dziecko
zmuszamy, by widziało odwróconym wzrokiem
świat form, nie Przestwór (...).

(...) Dziecko
zatraca się w igraniu, lecz budzimy je potrząśnięciem.

(P VIII 224–225)

Podobny trop znajduje się w *Elegii czwartej*:

(...) Godziny w dzieciństwie,
gdy poza figurami było więcej
niż przeszłość, a przed nami nie było przyszłości.
Lecz często rośliśmy w pośpiechu, żeby
być dorosłymi (...).

(P IV 204–205)

Cytowane fragmenty opisują stan obcowania z pozorami bytu i tęsknotę za dziecięcą zdolnością widzenia ukrytej natury rzeczy. W opozycji tych dwóch doświadczeń realizuje się elegijność, na co zwrócił uwagę już w XIX wieku Schiller: „Jeśli poeta w ten sposób przeciwstawia naturę sztuczności, a ideał rzeczywistości, że przeważa przedstawienie pierwszego elementu i upodobanie w nim staje się uczuciem dominującym, wówczas nazywam go poetą elegijnym”

(Schiller 1972: 349). Podobnie uważał Brodziński, wspominając o „równaniu ideału z rzeczywistością” (Brodziński 1964: 191). Poetą elegijnym w tym znaczeniu jest również Herbert w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* — wiersz ten bardzo jasno wyraża doświadczenie utraty widzenia tego, co znajduje się „poza figurami” rzeczy. Bogactwo treści egzystencjalnych, życie przedmiotów, pozostało w „ogrodach dzieciństwa”, a w czasie obecnym możliwe jest tylko zetknięcie się z ich „zhańbionymi ciałami” (WZ 578), zewnętrznym kształtem. Zgodnie z postulatem Schillera: „(...) natura i ideał jest przedmiotem smutku, (...) natura jest przedstawiona jako utracona, a ideał jako nieosiągalny” (Schiller 1972: 349). Pióro, atrament i lampa odeszły definitywnie, „na zawsze”, wraz z możliwością autentycznej percepcji świata — i chociaż same w sobie należą do świat kultury, zostają znaturalizowane w osobistym świecie podmiotu lirycznego.

Brodziński uważał, że przedmiot elegii powinien być „(...) mały lub żaden, którym ciekawości nie wzbudzi; jest zwykle tak powszechny, że trudno coś nowego o nim powiedzieć” (Brodziński 1964: 195). Do kategorii rzeczy powszechnych z pewnością można zaliczyć pióro, atrament i lampę, szczególnie opisywane jako część świata dzieciństwa. Właśnie ich zwyczajność sprawia, że „odchodzą cicho / za ostatnią kataraktę czasu” (WZ 577). Przestrzeń przedmiotów zmarginalizowanych przez swoją zwyczajność, ale mimo to bliskich przeżytemu osobistemu doświadczeniu — to „prowincje pamięci”, o których pisze Dariusz Pawelec (por. Pawelec 2006: 156–158), charakteryzując współczesną poezję elegijną (warto przy tym wspomnieć, że czyni to inspirowany omawianym wierszem Herberta, a część jego książki ukazała się pierwotnie jako artykuł *Między zwierciadłem a lampą. Rola romantycznej „metafory umysłu” w poezji Zbigniewa Herberta na przykładzie wiersza pt. Elegia na odejście pióra atramentu lampy*). Herbert, często powracający do tych prowincji, zdaje się podążać za wskazaniem Rilkego z *Dziewiątej elegii*:

Jesteśmy *tu* może tylko po to, by powiedzieć: dom,
most, studnia, brama, dzbanek, owocowe drzewo, okno —
najwyżej: kolumna, wieża... Ale *powiedzieć*, zrozum,
o, powiedzieć tak, jak nawet samym rzeczom
nie marzyło się nigdy.

(P IX 230–231)

Poetyka rzeczy jest jedną z płaszczyzn, na której porozumienie twórców jest najgłębsze (por. Kuczyńska-Koschany 2004: 258–262), a *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* nadaje postulatowi „wypowiedzenia rzeczy” rys etyczny. Wypowiedź elegijna jest „wieszaniem *ex voto* na ołtarzu” — gestem wdzięczności lub pokuty, zadośćuczynienia za zdradę. Mimo zbłądzenia poeta ostatecznie chce pozostać wierny pozornie nieważnym przedmiotom, podobnie jak Rilke. Być może oczekuje od nich ocalenia, wyzwolenia od ciemności i pustki. Jak komentuje *Elegie duińskie* Jastrun, u Rilkego tylko przedmioty „(...) są godne bronić ważności naszego istnienia przed Aniołem” (Jastrun 1995: 169). Jedyne, co pozostaje, to „przedmioty / i współczucie” (WZ 581), jednak „(...) zadaniem człowieka jest nie tylko współczucie z «rzeczami», powołaniem jego jest przemiana ich we własnym wnętrzu w «niewidzialnym sercu» — przemiana w niewidzialność” (Jastrun 1995: 169). Przemianę tę, „powiedzenie rzeczy tak, jak nawet im nie marzyło się nigdy”, poeci realizują w elegii — która „nawet jeśli oplakuje (...) jakąś stratę realną, musi ją naprzód przetworzyć w stratę idealną” (Schiller 1972: 351). W elegijnej wypowiedzi zhańbionym przedmiotom przywracana jest godność „wysokiego urodzenia” (WZ 577), utracone życie „przyjaciół dzieciństwa”.

Niezauważalność stopniowej utraty, odchodzenia rzeczy w niepamięć, tłumaczy spokój uczuć lirycznego „Ja”, przez Brodzińskiego uważany za główny wyznacznik elegijności: „(...) elegia nie może zajmować gwałtownych uniesień; spokojnym smutkiem być tylko powinna. (...) Ona maluje tylko ułagodzone uczucia, wesołość już nieobecna, smutek już ukojony; (...) To jest pierwsza i ogólna własność elegii, ten stan uczucia zwać by się powinien dumaniem” (Brodziński 1964: 191). Właśnie szczególna aura uczuciowa, odpowiadająca gatunkowi, stanowi o specyficznej modalności, charakterystycznej dla tego rodzaju poetyckiej wypowiedzi. Mimo że u źródeł elegii zwykle leży bolesne doświadczenie, trauma (najbardziej uchwytna w przypadku nurtu funeralnego), podmiot wyraża w tej poezji doświadczenie już przyswojone, podobnie jak w omawianym wierszu polskiego poety, gdzie dług za zdradę jest opisywany jako „zapłacony” (WZ 581). Opanowanie emocji umożliwia lirycznemu „Ja” w utworze Herberta przyjęcie „kornej” postawy, a tym samym odrzucenie poetyckiego dystansu do przedmiotu wiersza. Jak pisze Brodziński: „W elegii więcej niż w poezji lirycznej wywnętrza poeta swój sposób myślenia i czucia, gdyż tam pisze tylko w chwilach natchnienia, wynoszących go nad stan zwyczajny, tu przeciwnie: wraca spokojnie w samego siebie i z ujmującą prostotą spowiada się przed czytelnikiem” (Brodziński 1964: 193). Pożegnanie z „przyjaciółmi dzieciństwa” wymaga wyzbycia się dumnej „szaty wieszczca” — tym bardziej, że chodzi o przedmioty, które wprowadzały w świat tworzenia i są znakami „najważniejszych inicjacyjnych doświadczeń” (Ligęza 2001: 45). Kennedy, opisując elegię Graya, wskazuje, że jest to jeden z wyznaczników elegijności: „Poeta elegijny musi przemówić swoim głosem bez polegania na swoich zwyczajnych poetyckich rekwizytach” (Kennedy 2007: 27). W trzech ostatnich, najbardziej elegijnych tomikach Herberta, aż po *Epilog burzy*, elegijnemu gestowi pożegnania nieodłącznie towarzyszy gest odrzucenia laski poety-Prospera.

Jednym z kluczowych wątków, które pojawiają się w wierszach *Elegii na odejście*, jest podróż. Stanowi ona część poetyki tytułowego „odejścia” i z pewnością dotyczy przede wszystkim migracji w sensie metafizycznym — na krańce świata wewnętrznego, wyobraźni, do „prowincji pamięci”. Może to być także podróż ostatnia — w poezji współczesnej „sztuka podróżowania” towarzyszy „sztuce umierania” (Pawelec 2006: 161–163), szczególnie w wierszach tzw. „późnej twórczości”. Wędrowka jest ważnym elementem elegijnym, który często pojawia się w utworach należących do gatunku (por. *Elegie rzymskie* Goethego czy *Elegię podróżną* Wisławy Szymborskiej). Podróż współtworzy sytuację elegijnego wyłączenia z codziennej rzeczywistości. Królikiewicz, odczytując Brodzińskiego, pisze: „(...) elegia to wędrowka (bądź żegluga), «błakanie się serca między tęsknotą albo wspomnieniem — za wodzą utulającego się współczucia»” (Królikiewicz 2000: 75). Warto również przypomnieć jej przytoczone już słowa o „przemieszczaniu się w jakby trójkacie” perspektyw temporalnych. Podmiot elegijny znajduje się w ruchu, „pomiędzy”, co oddaje wynikającą z utraty niemożliwość zakorzenienia się w świecie. Wędrowka stawia liryczne „Ja” wobec tego, od czego się oddala, i tego, do czego się zbliża — co odpowiada elegijnej dialektyce bliskości i dystansu. Zdaniem Kennedy’ego, „poeta elegijny (...) musi odejść od świata, by wejść w przestrzeń elegii” (Kennedy 2007: 27). U Herberta „inność” tej przestrzeni jest dodatkowo wzmocniona przez to, że jest ona „(...) bez powrotu, bez odpowiedzi, elementarna, złudna, na krawędzi nicości (...). [Poeta — M. K.] Jest wydziedziczony z życia, porzucił już — czy odłożył na bok — swoje etyczne obowiązki” (Wyka 1998: 217–218). W utworze *Podróż* podmiot stara się podać formułę wędrowki, której konsekwencją byłoby odnalezienie wspólnoty ze światem:

Więc jeśli będzie podróż niech będzie to podróż długa
prawdziwa podróż z której się nie wraca
powtórka świata elementarna podróż (...)
pakt wymuszony po walce
wielkie pojednanie.

(WZ 555)

„Wielkie pojednanie” okazuje się pragnieniem niezrealizowanym (przynajmniej po tej stronie bycia) i przeistacza się w „złudną podróż na krawędzi nicości”, podczas której „lek-komyślnie opuszczamy ogrody dzieciństwa ogrody rzeczy / roniąc w ucieczce manuskrypty lampki oliwne godność pióra” (WZ 581). U Herberta człowiek postawiony zostaje w sytuacji permanentnej wędrowki — i permanentnego pożegnania ze światem „jasnych alegorii”, z którego został wydziedziczony. Podobnie kondycję człowieka–podróżnika rozumie Rilke:

Któż to nas tak odwrócił, że cokolwiek
byśmy czynili, jesteśmy w postawie
odchodzącego, kiedy na ostatnim wzgórzu,
co mu raz jeszcze całą ukaże dolinę
rodzinną, staje, ogląda się, zwleka —
tak my żyjemy żegnając się wiecznie.

(P VIII 228–229)

Elegia na odejście pióra atramentu lampy, podobnie jak inne wiersze z tego samego tomiku, są pisane właśnie w „postawie odchodzącego”. Herbert, jako poeta elegijny, dokonuje w nim jeszcze raz próby pożegnania z „rodzinną doliną”. Jak pokazują kolejne zbiory wierszy, próby na swój sposób nieudanej — co, paradoksalnie, czyni jego poezję jeszcze bardziej autentyczną.

Elegijność jako poszukiwanie dopełnienia

Elegie Herberta i Rilkego, pomimo niezaprzeczalnych różnic, łączy głęboka więź — jednak nie tyle opierająca się na wspólnym gatunku określanym poprzez cechy formalne, co na wykorzystaniu elegijnej dialektyki. Dotyczy to przede wszystkim antytetycznej logiki utworu, która często jest dla twórców dwudziestego stulecia sposobem odzwierciedlenia rozbitcia wizji świata i niemożliwości zbudowania jednoznacznego sensu w „czasie marnym”. Odczucie „dziejowej ciemności” skłania poetów do poszukiwania tego, co z człowieczeństwa zostało utracone (w sposób mniej lub bardziej zauważalny), bliskości innego rodzaju bytu, który dopełnia ludzką egzystencję.

Na gruncie historii gatunku *Elegia na odejście* jest kolejnym krokiem na drodze ku rozluźnianiu cech formalnych, towarzyszących tradycyjnie elegii. Skłania to do przyjęcia odmiennego paradygmatu badawczego — uznającego względną samodzielność „elegijności” (jako wartości estetycznej) wobec gatunku (czego załączki można już dostrzec w próbach scharakteryzowania „tonu elegijnego”) i traktującego ją już nie jako pochodną organizacji formalnej, ale zjawisko nieodłączne od interpretacji. Pozwala to na dość szerokie stosowanie tego terminu i odnoszenie go nie tylko do dzieł poetyckich, czy nawet literackich, ale również do innych tekstów kultury.

Herbert, w symbolicznym geście pożegnania, zwraca się ku pierwotnemu doświadczeniu wspólnoty ze światem, przyjaźni przedmiotów znanych z dzieciństwa, Rilke natomiast sięga jeszcze głębiej — w świat aniołów, Piękna, śmierci i natury. Konwencjonalne motywy elegijne (takie jak oddalenie, samotność, noc, podróż), są przez tych poetów przetwarzane, transponowane w sferę metafizyki. Służą przez to uwidocznieniu uniwersalnej kondycji człowieka jako pozostającego w swoim „byciu-ku-śmierci” w stanie ciągłej wędrówki. Elegijny gest Herberta jest jednocześnie podróżą do „prowincji pamięci i wyobraźni”, dowartościowaniem świata rzeczy na pozór błahych, a w rzeczywistości będących „jasnymi alegoriami” wartości, „znakami najważniejszych inicjacyjnych doświadczeń”. Poprzez ich afirmację, „współczucie” przedmiotom, poeta bliski jest myśli Rilkego, że:

(...) ziemski byt znaczy wiele i że wszystkiemu tutaj
jesteśmy na pozór potrzebni, całej tej znikomości,
co nas przedziwnie dotyczy. Nas, najbardziej znikomych.

(P IX 230–231)

Bibliografia

- Barańczak Stanisław (2001), *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, PWN, Warszawa–Wrocław.
- Brodziński Kazimierz (1964), *O elegii* [w:] *Pisma estetyczno-krytyczne*, red. Z. J. Nowak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Burzyński Jan (2009), *Heideggera Rilke, czyli afirmacja, rozumienie, odeształcenie* [w:] *Rilke po polsku*, red. J. Kulas i M. Gołubiewski, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Franaszek Andrzej (2008), *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Znak, Kraków.
- Giuculescu Alexandru (2000), *Two Types Od Elegies: Goethe's "Rome Elegies" and Rilke's "Duino Elegies"* [in:] *Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research. Creative Mimesis of Emotion. From Sorrow to Elation: Elegiac Virtuosity in Literature*, ed. A. T. Tymieniecka, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.
- Gleń Adrian (2007), *Z powrotem do całości. Wędrówka po „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego*, „Topos”, nr 92–93.
- Heidegger Martin (1977a), *Cóż po poezji?* [w:] *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa.
- (1977b), *List O „humanizmie”* [w:] *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa.

- Herbert Zbigniew (2008), *Wiersze zebrane*, a5, Kraków.
- Jastrun Mieczysław (1995), O „*Elegiach duinejskich*” [w:] *Do Polski przyjadę...: Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej*, red. M. Zybur, Wirydarz, Wrocław.
- Kennedy David (2007), *Elegy. The New Critical Idiom*, Routledge, New York.
- Królíkiewicz Grażyna (2000), *Symboliczność i elegijność w liryce Słowackiego. Rozważania nie tylko wokół wiersza „Do Teofila Januszczyńskiego”* [w:] *Juliusz Słowacki — poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc i A. Zioliowicz, Universitas, Kraków.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna (2004), *Rilke poetów polskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Legeżyńska Anna (1999), *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań.
- Ligeza Wojciech (2001), *Elegia Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, Universitas, Kraków.
- Łukasiewicz Jacek (1998), „*Elegia na odejście pióra atramentu lampy*” [w:] *Poznanie Herberta*, red. A. Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Mikołajczak Małgorzata (2007), *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Opacka-Walasek Danuta (1996), „... pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Opacki Ireneusz (2007), *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji* [w:] *Polska genealogia literacka*, red. D. Ostaszewska i R. Cudak, PWN, Warszawa.
- Pawelec Dariusz (2006), *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Polomski Jan (1995), *Poezja a filozofia* [w:] *Do Polski przyjadę...: Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej*, red. M. Zybur, Wirydarz, Wrocław.
- Prokop Jan (1995), *Przypisy do „Elegii duinejskich”* [w:] *Do Polski przyjadę...: Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej*, red. M. Zybur, Wirydarz, Wrocław.
- Rilke Rainer Maria (1987), *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Schiller Fryderyk (1972), *O poezji nawiwnej i sentymentalnej* [w:] *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa.
- Sławiński Janusz (2002), *Elegia* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Szastyńska-Siemion Alicja (1995), *Elegia i epigram. Kilka problemów terminologicznych* [w:] *Elegia poprzez wieki. Konferencja naukowa 8–9 XI 1994*, red. I. Lewandowski, Wydawnictwo VIS, Poznań.
- Urban-Godziek Grażyna (2005), *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i w Europie*, Universitas, Kraków.
- Weissenberger Klaus (1969), *Die Elegie und das Elegische*, „Pacific Coast Philology”, nr 4.
- Wellek René, Warren Austin (1970), *Teoria literatury*, przeł. M. Żurowski, PWN, Warszawa.
- Werner Mateusz (1998), „*Ronigó*”: *portret na pożegnanie* [w:] *Poznanie Herberta*, red. A. Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wyka Marta (1998), *Herbert — poeta metafizyczny* [w:] *Poznanie Herberta*, red. A. Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

JULIA DYNKOWSKA
Uniwersytet Łódzki*

Refocalization as a Strategy of Apocryphal Rewriting

Abstract

The paper discusses refocalization as a strategy of rewriting in the literary apocrypha (D. Szajnert). Refocalization, that is based on G. Genette and H. Jenkins' conclusions, refers to the shift from the perspective and narrative that dominates canonical works into perspective and narrative predominant in the literary apocrypha of the canonical works. As the subject of research I chose the apocrypha of the Homeric epics (M. Atwood's *The Penelopiad* and Ch. Wolf's *Cassandra*) in which patriarchal, omniscient narrative is replaced by perspective and narrative of women marginalized in the epic.

* Katedra Teorii Literatury
Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: julia.dynkowska@gmail.com

The following article discusses shifting narrative and perspective from dominating in canonical works (pre-texts) to narrative and perspective that predominates in the literary apocrypha (Szajnert 2000: 144) of these canonical works. I shall call such change a ‘refocalization’, basing on the ideas of Gérard Genette and Henry Jenkins.

The main purpose of this paper is to describe the concept of refocalization and to prove its utility as a strategy of apocryphal rewriting by analyzing the works of fiction in which narrative and perspective changes are pronounced. Such works are, for instance, the apocrypha of the Homeric epics, in which an epic, omniscient and patriarchal narrative is transformed into first-person, subjective narrative from the points of view of women marginalized in *Odyssey* and *Iliad*.

A change of narrative and perspective in the rewritten texts

Apocryphal rewriting of canonical texts always leads to the change of narrative and perspective from which events inspired by the canonical text are retold. That change may be easily observed when, by way of example, the omniscient third-person narrative of the pre-text is replaced by the first-person or personal narrative (free indirect speech) of the character in the literary apocryphon. In this case, the story, known from or inspired by the canonical text, is retold by someone who has “experienced life within” the action of the canonical text, someone whose adventures was earlier observed and told by some other narrator.

The purpose of that narrative change is a critical or affirmative filling the gaps noticed in literary prototype by the author of a new text (that supplement is often a critique or affirmation of the pre-text itself) (Szajnert 2014: 117). An effect of such change is one of the apocrypha’s mutations: “apocryphon — non-canonical text”, according to Danuta Szajnert the text in which “[...] the so-called ‘model realities’ must be left more or less intact (in spite of the sometimes ostentatious contemporaneous changes, for example in the mentality of a character or in the language [...])”¹ (Szajnert 2014: 116).

¹ I shall call an “apocryphon — non-canonical text” a “literary apocryphon” for simplification.

The change of narrative and perspective between pre-text and literary apocryphon may be called ‘refocalization’. Generally speaking, in the theory of literature there are terms such as retelling, rewriting or renarration which define the process of telling or writing the same, canonical story once more. None of them, however, refer to the obligate condition of retelling, rewriting or renarration: a change of the narrative perspective. ‘Refocalization’ elicits this meaning. The term ‘refocalization’ derives from Gérard Genette’s ‘transfocalization’ and Henry Jenkins’ ‘refocalization’. Nonetheless, to clarify both of these terms, the Genettian² narratological conception of focalization needs to be explained.

Palimpsestes’ author considers the focalization to be a consequence of distinction between narrating subject (narrator) and perceiving/experiencing one (character) (Genette 1972: 203; Łebkowska 2004: 221, 226). Magdalena Rembowska-Pluciennik who discusses Genette’s idea, mentions that “even the narrator, who most strongly identifies himself with the character, may convey information which is out of character’s perceptual [or emotional and intellectual — JD] reach or even conflicts with hero’s abilities of reception of the sensual data” (Rembowska-Pluciennik 2007: 54). Such incoherency depends on a worldview and a manner of storytelling typical for the times in which literary work is created.

It is vital to note that “even the narrator who most strongly identifies himself with the character” for the same reason may not convey some information concerning perception, emotions and knowledge of the character (both, following comment and Rembowska-Pluciennik’s aforementioned remark will be significant for the refocalization). Hence, focalization³

theorizes relations between two aspects of the point of view category: between the worldview implications of narrative act and the economy of the world perception mechanism [as well as reasoning and emotional reactions — JD] exposed in narrative (Rembowska-Pluciennik 2007: 52).

While, according to Gérard Genette, transfocalization is one of “the potential transformations of the narrative mode”:

Last, a focalized narrative can be *transfocalized* [author’s emphasis]. For example, *Madame Bovary* might be rewritten and Emma’s viewpoint displaced by extending to the whole novel the focalization on Charles found in the first few chapters; or by adopting Léon’s or Rodolphe’s viewpoint [...], or that of some well-placed observer whose *Weltanschauung* might work wonders here: Homais comes to mind, of course, or Bournisien. (Genette 1997: 287)

However, since Genette refers his concept⁴ not only to aforementioned (unwritten) versions of *Madame Bovary* (which probably should be considered to be literary apocrypha), but also to Honoré de Balzac’s study of Stendhalian *La Chartreuse de Parme* “almost entirely fo-

² I shall not discuss Mieke Bal’s concept of focalization, due to its low usefulness for refocalization (cf. subchapter: *Focalization* in: Bal 2009: 145–164).

³ Due to the fact that Genette’s typology has been discussed by a number of researchers, I only want to note that *Figures*’ author mentions three types of focalization. *Focalization zero* (or nonfocalized narration) (Genette 1972: 206), which may be equated to an omniscient narration, *internal focalization* — when narrator knows and tells as much as “the character knows and sees [trans. J. D.]” (Łebkowska 2004: 221) — and *external focalization* when narrator “reveals less information than character has” (Łebkowska 2004: 221).

⁴ It is vital to note that in addition to the ‘transfocalization’, Genette proposes the term ‘transvocalisation’ (Genette 1997: 213–214): “a first-person narration can be *transvocalized* into a third-person narration or vice versa” (*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* 2005: 613). In the following article I am not referring to that term in order to stay focused on the one issue.

cused not on Fabrice but on Gina, and incidentally on Mosca” (Genette 1997: 243), the term needs to be narrowed, by replacing prefix ‘trans-’ by ‘re-’, in order to name only one type of strategy, that one which leads to apocryphal rewriting. Such operation enables distinguishing ‘refocalization’ from other forms of transfocalization, for these may include not only hipertextuality (e.g. literary apocrypha), but also metatextuality (Genette 1997: 4) (e.g. aforementioned Balzac’s article on Stendhal’s novel). With such replacement (‘re-’ instead of ‘trans-’), ‘refocalization’ denotes more clearly and more precisely an operation of repeated (another, new) focalization⁵ in the literary apocryphon. Moreover, change of prefix makes ‘refocalization’ similar to other terms which define effects of literary recycling: e.g. renarration, reinterpretation, retelling or rewriting.

Thus, in the literary apocrypha refocalization is a displacement/redefining of narrative instances, those “who see” and those “who speak” (Łebkowska 2004: 221, 226) in the canonical work and its new version. It is a change of the perspective and narrative from (for example) external (if in the pre-text predominates the third-person, omniscient narration with focalization zero) to perspective and narrative of (for example) character who (as it was aforementioned) “experienced” the life “within” the pre-textual action. This may be also applied to the texts in which character who is absent in pre-text becomes the narrator (for example in the John Maxwell Coetzee’s *Foe*, narrator is Susan Barton, character who does not appear in *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*) and presents different version of story narrated in the original.

Yet, the term “focalization” may be broadened and simplified to concentration on the particular character in the original (Odysseus in the *Odyssey* for instance). In this approach, “refocalization” is repeated focusing on a character from the pre-text in the literary apocryphon and adopting character’s perspective⁶. It has to be noted that in the pre-text the character⁷ is often portrayed one-dimensionally and/or marginalised (due to worldview).

Such extension (and simplification) of the concept allows adding texts, in which narration and focalization in (basic) Genettian meaning does not appear because of the generic reasons (drama for instance), to the collection of the literary works in which the characters

⁵ In addition, Genette mentions other (than transfocalization) “transformations of narrative mode”: “[a]n initially ‘omniscient’ — i.e., nonfocalized — narrative could be focalized at will on one of its characters: *Tom Jones* on Tom, for example, or, more perversely, on Sophie, etc. Conversely, a focalized narrative such as *What Maisie Knew* could be defocalized so as to inform its readers of all that the hypotext kept hidden from them” (Genette 1997: 287). In this paragraph *Palimpsestes*’ author calls “focalization zero” a nonfocalized narrative. Since both forms are approved (Genette 1972: 206), if it is necessary, I shall use the term “focalization zero” due to the fact that it is impossible (?) to refocalize “nonfocalized” narration.

⁶ Due to the fact that Genette himself blurs the distinction between ‘focalization’ and ‘point of view’ [as he writes: “[...] narrative ‘point of view’ or, as the French now put it, the *focalization* [author’s emphasis] of the narrative”; (Genette 1997: 287)], we may call the new perspective, that new ‘point of view’, a ‘point of re-view’. Prefix ‘re-’ potential and a number of meanings of word ‘review’ makes that term useful for apocrypha analysis. Furthermore, ‘point of re-view’ corresponds with understanding of ‘re-vision’ featured by Adrienne Rich in renowned text *When We Dead Awaken: Writing as Re-vision* (Rich 1972): “Re-vision” is “the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction” (Rich as cited in Wilson 1999: 2). Nonetheless, I do not equate ‘refocalization’ with ‘point of re-view’, since I call ‘refocalization’ a change of perspective in literary apocryphon (hence, an operation enabling retelling or renarration of pre-text). I give the examples of ‘point of re-view’ usage in brackets.

⁷ Within one novel may appear a refocalization on more than one character. E.g. in *The Penelopiad* canonical story is retold not only by Penelope, but also by hanged maids, while in the Colleen McCullough’s *Song of Troy* there are stories of i.a. Helen, Paris or Priam (first-person narrative).

may be refocalized. From this point of view, Karel Čapek's *Goneril, Daughter of Lear* or Margaret Atwood's *Gertrude Talks Back* would be works with refocalization too⁸.

It has to be highlighted that the term “refocalization”⁹ appears in Henry Jenkins' classification of the fan fiction, among “Ten Ways to Rewrite a Television Show”¹⁰ (Jenkins 2013: 162–177). Taking into consideration the concept of Jenkins, a change of the prefix from trans- into re- seems to be a logical solution.

It is vital to note that Jenkins' refocalization “occurs when fan writers move the focus of attention from the main protagonists to secondary figures” (Storey 2006: 163). With this change of focus

fan writers reclaim female experiences from the margins of male-centered texts, offering readers the kinds of heroic women still rarely available elsewhere in popular culture; their stories address feminist concerns about female autonomy, authority, and ambition. (Jenkins 2013: 167)

Quoted observation shows that the character's experience, ignored in pre-textual film or TV series because of the domination of a certain worldview (here: androcentrism), with (Jenkins') refocalization in fan fiction becomes a focus of attention and (here: feminist) reflection. Thus refocalization — as Genette has it — “works wonders”.

The term Jenkins applies only to the fan fiction inspired by screen media also refers to the literary apocrypha. In the pre-text — as it was mentioned before — narrator who tells the story of a certain character may convey an inadequate information and/or omit part of hero's perception, emotions or knowledge, because of the “the worldview implications of a narrative act” (Rembowska-Pluciennik 2007: 52).

With refocalization, the fragments of narrative imprecision in pre-text may be exposed/clarified/corrected in the literary apocryphon and imprecision itself — criticized. It has to be emphasized that such exposure, clarification, correction and critique are possible not only by adopting the perspective of the character, but also by giving the character a new worldview and (naturally¹¹) a modern mentality (Szajnert 2000: 146) (the character finally knows what he or she needs to criticize).

Moreover, according to Danuta Szajnert: “every apocryphon, at least such that evidently refers to some original text, possesses a critical and subversive potential [author's emphasis]” (Szajnert 2014: 117). With such “subversive potential” exposure, clarification, correction and

⁸ Apocrypha themselves may also take the form of drama (e.g. Karel Čapek's *Hamlet, Prince of Denmark* or Howard Barker's *Judith: A Parting from the Body*) or lyric poetry (e.g. Wisława Szymborska's *A Soliloquy for Cassandra*, Zbigniew Herbert's *Elegy of Fortinbras* or some poems from Carol Ann Duffy's *The World's Wife* collection). However, I am not sure if apocrypha in the form of drama or lyric poetry should be considered to be texts with refocalization, due to generic reasons. Moreover, if in the lyric poetry lyrical subject takes the role of character known from mythology or from canonical literary text, such poetic apocryphon may be classified as “persona poetry”. On the other hand, dramatic or lyrical apocrypha are also — in some way — refocalized.

⁹ Susanna Braund in her study “*We're here too, the ones without names*” uses the term “refocalization” (Braund 2012: 197) and a verb “to refocalize” (Braund 2012: 195, 202), but she does not define it or refer it to any academic text.

¹⁰ It has to be mentioned that Henry Jenkins seems to use the term ‘refocalization’ omitting Genette's transfocalization (or — in general — focalization). The surname of French theorist is not listed in the *Textual Poachers* bibliography (Jenkins 2013: 315).

¹¹ In contemporary literary apocryphon a character must have modern mentality, as well as modern worldview: there is no other possibility, since the text is modern too.

critique may be used to present the particular worldview. Furthermore, the author of *The Subversive Potential of an Apocryphon* claims that

[t]he apocryphon is the ideal environment for all kinds of literary discourses on “post-dependency”. No ready-made form offers better conditions to transfer and distort the meanings traditionally attributed to the constructions erected by some inferior Others, including women, because only this form creates such an illusion that makes us believe that the distortion takes place precisely where these constructions are being crystallized — according to the rule that literary works at the same time produce and imitate various cultural *clichés* connected with the mechanisms of power and exclusion. (Szajnert 2014: 118)

Thus, partly by analogy to Magdalena Rembowska-Pluciennik’s “sensory focalization”, refocalization (based on “literary discourses on ‘post-dependency’”) may be e.g. class refocalization (e.g. perspective of twelve hanged maids from the *Odyssey* in *Penelopiad* by Margaret Atwood) or sex/gender¹² refocalization (e.g. perspective of Cassandra in Christa Wolf’s novel, of Susan Barton in *Foe*¹³, of Penelope in *Penelopiad*; this category also includes — for obvious reasons — the perspective of hanged maids too).

Although the term ‘refocalization’ does not necessarily refer to the feminist literary apocrypha¹⁴, in the following article — as I mentioned before — I am focusing on shifts from male to female perspective. Refocalization seems to be the clearest precisely when (stereotypical) masculine point of view is replaced by (stereotypical) female point of (re)view as I will try to demonstrate in further analysis of Atwood’s and Wolf’s texts.

From an epic hero to the character-narrator of literary apocryphon of epic

The literary apocrypha of *Iliad* and *Odyssey* in which one of the pre-textual characters becomes narrator are good background material for analyzing the issue of refocalization. In such works the change of dominant, omniscient, and “objective” narrative and perspective in epic into “subjectivised” narrative and perspective of a character who “experienced” pre-textual events is explicit. That shift is clear due to the changing status of an epic hero or heroine in literary apocryphon. In epic, characters are locked in the world of “absolute epic distance” (Bachtin 1970: 211) and they are its victims observed by an omniscient narrator and work’s reader from the distant future (Bachtin 1970: 212).

¹² I am not choosing gender instead of sex (or vice versa) refocalization, for it is often hard to decide whether the “new” perspective is or is not based on behavior and features stereotypically attributed to certain sex (e.g. in Coetzee’s *Foe* Susan Barton feels empathy with Friday, Wolf’s Cassandra is pacifist). The concept of a “gender perspective” appears in Inga Iwasiów’s book. She calls mode of Zadie Smith’s *White Teeth* a “simultaneous’ gender perspective” (Iwasiów 2008: 142).

¹³ In the *Foe*, refocalization (a shift from Crusoe’s perspective to Susan Barton’s) enables mainly the formation of a new, different (from Defoe’s) vision of Friday, therefore, it is an instrument of postcolonial critique of the *Robinson Crusoe*. Nevertheless, the story is retold from the point of view of a woman and the events or characters from Crusoe’s island are filtered through her consciousness, hence, refocalization in the *Foe* is an example of sex/gender refocalization, not an example of race (?) focalization.

¹⁴ Eliza Szybowicz devotes a subchapter of her book *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej* [*Apocrypha in Contemporary Polish Prose*] to broadly defined feminist apocrypha (Szybowicz 2008: 56–74).

Perhaps, there may be some truth in a statement that epic heroes and heroines have to be unchangeable (Skwarczyńska 1947: 164) and idealized carriers of fundamental values attributed to them by the omniscient narrator and certain cultural standards. Generally speaking, Stefania Skwarczyńska may have a point when she claims that in the epic “hero does not have the personality” (Skwarczyńska 1947: 161).

In literary apocrypha the epic characters gain the personality which allows them to undertake the discussion with pre-text and enables them an attempt to distance themselves from their one-dimensional image in epic. Letting heroes and heroines speak results in presentation of their “unofficial version” of epic, a story retold from their point of (re)view, a story which includes their experience(s) ignored in the pre-text.

In two aforementioned apocryphal novels inspired by epic — *Penelopiad* by Margaret Atwood and Christa Wolf’s *Cassandra*¹⁵ — appears the sex/gender refocalization, a change from patriarchal perspective of epic narrator who is focused on male heroes (in the epic it is easy to find features of narrative Inga Iwasiów calls “ideologically misogynistic”, with “male focus”¹⁶) to perspective of women who are subordinated to male narration. In both novels, female narrators are trying to show women’s experience omitted in pre-text or covered by the stories about brave warriors, men who are supported by omniscient, patriarchal narrative.

In the *Penelopiad*, refocalization involves Odysseus’ mythical wife, Penelope, who is presented one-dimensionally by Homer. In spite of the fact that the image of that character established in *Odyssey* is rather positive (“faithful Penelope”, “wise Penelope”), she is perceived in the light of her husband only. Homer’s limiting presentation of the woman is caused by model of focalization valid in epic and narrative with dominant male perspective (Doherty 2011) focused on Odysseus, his significant actions, his flair in defeating enemies and his spectacular love affairs.

In *Penelopiad*, narrator’s point of (re)view includes her knowledge and experiences ignored in the epic. It is also supplemented by Penelope’s modern mentality and self consciousness, and the Bakhtinian “absolute epic distance” is replaced by self-distance. Penelope decides that she will tell her story from a safe position only — thus, she speaks after her death, “from an enormous temporal distance” (Szajnert 2014: 121), through a prosopopoeia.

The simplest manifestation of the refocalization in Atwood’s novel is a juxtaposition of the particular scene from the *Odyssey* with the same scene (re)viewed from the Penelope’s perspective. A prominent example of that kind of refocalization is an excerpt in which narrator recounts Odysseus and Eurycleia recognition scene:

¹⁵ It should be noted that there is a huge amount of literary apocrypha inspired by Homeric epic [they are mentioned i.a. in the canonical study on *Odyssey* — William Bedell Stanford’s *The Ulysses Theme* (Stanford 1992)]. Perhaps, one of the most recognizable twentieth-century rewriting of the *Odyssey* from the woman’s perspective is Robert Graves’ *Homer’s Daughter* (1955). That novel refers to Samuel Butler’s idea that the *Odyssey* was written by a woman (Clayton 2004: 2–3). Events of Graves’ novel take place two hundred years after Homer’s death. The main character and narrator is young woman named Nausicaa (her adventures resemble an amalgam of fates of Homeric Penelope and Homeric Nausicaa), who turns out to be the authoress of nineteen books of the epic (in Graves’ novel, first five books of the *Odyssey* and the entire *Iliad* are still attributed to Homer).

¹⁶ Such narrative includes i.a. “focusing on male character, male narrator who tells the story of male experiences, objectification of a female character who does not get a voice [...]” (Iwasiów 1998: 168).

[t]he songs say I didn't notice a thing because Athene had distracted me. [...] In reality [emphasis added] I'd turned my back on the two of them to hide my silent laughter [...] (Atwood 2005: 140–141).

Refocalization allows to notice element skipped in the pre-text, element which shows heroine's self-reliance, her responsibility for her own actions and her independence from *la force majeure* (not only the goddess, but also the *Odyssey's* narrator, who — focused on the recognition scene — “skipped” the “real” cause of Penelope's reaction). In this case, refocalization, plays mainly a function of broadening the knowledge about represented world and “sharpens” the background elements.

Next and much more complicated manifestation of refocalization is the exposure of narrator's feminist consciousness. It helps Penelope to reveal the anti-woman oppressiveness of *Odyssey's* times cultural standards. Odysseus' wife e.g. calls the wedding night “a sanctioned rape” (Atwood 2005: 44) that makes bridesmaid “torn apart as the earth is by the plough” (Atwood 2005: 42). She also presents her experiences, mainly humiliation caused by treating her like a piece of meat [„so I was handed over [...] like a package of meat [...]”, „[the suitors] were like vultures when they spot a dead cow” (Atwood 2005: 39, 103)] and she tells about limiting her to her dowry [„where I was, there would be the treasure” (Atwood 2005: 27)]. By revealing her experiences, Penelope displays insignificance of women's existence, their subservience and the inherency of men's cruelty in their lives (the wedding night example). Hence, refocalization allows the change of the image of queen who is visibly subordinated to the husband in the epic. In *The Penelopiad* Penelope is critical and shrewd. She finally notices (and comments) disadvantages of being women in the times of the *Odyssey*.

Refocalization helps to filter opinions about the mythical heroes who appear in the Homer's work through the narrator's emotions and mentality, and leads to presentation of the “real” relations between the characters. With change of the perspective Penelope e.g. exposes one-sidedness and superficiality of her far-famed marriage. She critically refers to her affection for Odysseus in her lifetime:

By the time the morning came Odysseus and I were indeed friends [...]. Or let me put it another way: I myself had developed friendly feelings towards him — more than that, loving and passionate ones — and he behaved as if he reciprocated them. Which is not quite the same thing. (Atwood 2005: 48)

Whereas her contacts with Telemachus in Atwood's novel resembles actual mother-child relationship (nonetheless, presented stereotypically). From the one side, the narrator infantilizes Telemachus by reprimanding him and by calling him “barely more than a child” (Atwood 2005: 127). From the other side, she notices the “bond which is supposed to exist between mothers and fatherless sons” (Atwood 2005: 132) between her and Telemachus, the bond that exists due to hard experience Odysseus' wife and son share. With highlighting that “bond”, the modern perspective of a single parent is revealed. That perspective supplements one-dimensional image of Penelope, who, in the *Odyssey*, is focused only on being faithful wife.

However, in *Penelopiad* not only Penelope presents the new version of *Odyssey* from her point of (re)view. Part of the epic story is also retold by twelve maids, lovers of queen's suitors, humiliated by Odysseus and hanged upon his instructions. Maids counterpoint eponymous character's utterances¹⁷. Their (as well as Penelope's) lines are based on prosopopoeia. Twelve women begin to speak after their death, "from an enormous temporal distance" (Szajnert 2014: 121) as Penelope: Susanne Jung states that "death serves as the great equalizer, eliminating class differences between the maid servants and Odysseus and Penelope" (Jung 2014: 49). Twelve maids speak from a distance, because earlier they did not have an opportunity: in the *Odyssey* they were not treated as full-fledged characters due to their social background. According to Erich Auerbach "[...] in the Homeric poems life is enacted only among the ruling class [...], nothing ever pushes up from below" (Auerbach 1953: 21). Atwood gives twelve maids voices, although, as a matter of fact, they are still not on an equal footing with Penelope. In *Penelopiad* queen speaks in "classical" manner, she is the subject of "main narrative, a prose monologue" (Jung 2014: 43), while her servants' utterances "employ a range of poetic genres, from nursery rhyme to sea shanty to ballad and idyll [...]" (Jung 2014: 41). Moreover, they ironically re-interpret titles or genres of some of their lines [e.g. in "We're Walking Behind You, a Love Song" maids promise Odysseus: "we'll never leave you" (Atwood 2005: 193) — which is not a vow of love, but of everlasting punishment]. They are also "fooling around" e.g. in sailors' disguise, presenting "a summary of Homer's *Odyssey*" (Jung 2014: 51) in "The Wily Sea Captain, A Sea Shanty" or by "passing the hat" after singing "A Popular Tune" (Atwood 2005: 53)¹⁸. Perhaps, such "estrangement" (Shklovsky 1990: 6) is the only way to make speech of maids (as representatives of the lowest social stratum) audible and to draw attention to their inferiority (so insignificant was their experience that, unlike Penelope, they cannot present their story in "conventional" way, it is "not worth" saving in long and coherent narration).

Thus, in case of maid servants, refocalization shifts from the "ruling class" point of view to the perspective of those "from below" (class refocalization, but also aforementioned sex/gender refocalization). That change of perspective allows servants not only to express their experiences ignored in the pre-text, but also to emphasize their bad social condition.

With refocalization, the ideal images of epic heroes and heroines may be filtered through the servants' emotions and therefore demythologized. Such demythologization perfectly exposes the twelve maids' lack of privileges. Despite the fact the protagonist in *Odyssey* behaves much more immorally than servants, he is not duly punished. On the contrary, he is glorified and admired as a hero, whereas twelve slaves are hanged and condemned because of their affairs with suitors. Such injustice shows servants' unprivileged position emphasized in Atwood's novel.

¹⁷ It is worth signaling that eponymous character's utterances need to be counterpointed due to the fact that Penelope, in her narration, presents not entirely credible version of the circumstances which led to twelve maids' death. Although I am not focusing on relations between servants' and Penelope's testimonies (such analysis may be found in Kiley Kapuscinski article; Kapuscinski 2007), information about Penelope's ambiguity is important due to the fact that "earlier representation of Penelope [...] as a manipulator and victimiser" appears in Atwood's cycle *Circe/Mud Poems* (Kapuscinski 2007). Study on Penelope's representations in Atwood's poems preceding *The Penelopiad* was written by David Buchbinder (Buchbinder 1988: 122–141).

¹⁸ Much more accurate, thorough and careful analysis of generic aspects of maids' songs in Atwood's novel may be found i.a. in Susanne Jung's (Jung 2014) or in Kifah Ali Al Omari's and Hala Abdel Razzaq Jum'ah's (Omari, Jum'ah: 2014) articles.

In the fragment of *Penelopiad* (corresponding to the Book XXII of the *Odyssey* and the scene of washing suitors' blood by maids at the behest of Odysseus), twelve heroines say:

we knelt in water
while you stared
at our bare feet
it was not fair
you licked our fear
it gave you pleasure

(Atwood 2005: 6).

In the Odysseus' (who enjoys this exceedingly cruel punishment) degrading gaze there is a bit of erotic humiliation: twelve women feel man's eyes on their "bare feet" and "licking their fear" gives him "pleasure".

Maids' sense of the Odysseus' gaze is an excellent manifestation of refocalization in *Penelopiad*. A change from the vision of emotionless hero punishing women in the *Odyssey* to Atwood's version (in which on the foreground there is twelve maids' suffering juxtaposed with epic hero's cruelty) is not only a trivial correction and contestation of the official version. With refocalization servants may expose their abasement omitted in the pre-text and show Odysseus' brutality "hidden" in the epic. Thus, refocalization reveals the most important element of twelve maids' experience: it is, paradoxically, a sexual subordination to (wellborn) men, presented in the epic too.

With refocalization, servants may also present a story of their ancestry and childhood. It has to be highlighted that unlike noble protagonists of the epic (or mythology), twelve maids do not have memorable and respectable genealogy, their roots are insignificant in the *Odyssey*. In the Atwood's novel, slaves try to reconstruct their histories (or herstories¹⁹).

However, any attempt shows that twelve women may only assimilate the manner well born men insulted them: every word maids heard about themselves in the childhood has become a part of their experience, has been filtered through their consciousness (in a way — subversively internalized) and — finally (for in the pre-text it was impossible) — revealed: "[w]e were told we were motherless. We were told we were fatherless" (Atwood 2005: 13).

In the next part of quoted maids' utterance, there is an excerpt in which "subversive internalization" of well born men's manner of speaking by twelve slaves is conspicuous: "[w]e were told we were lazy. We were told we were dirty. We were dirty. Dirt was our concern, dirt was our business, dirt was our specialty, dirt was our fault" (Atwood 2005: 13). It is illustrated by the shift from "We were told we were dirty" to "We were dirty". "Subversive internalization" means maids' disclosure of performative language of well-born:

¹⁹ The feminist term 'herstory' (as opposed to history) refers to the writing of history from the perspective of women. It may also refer to the "retrieval" of women's stories from "male" history which underestimates them. For the first time (?), this concept appeared in Robin Morgan's writing, i.a. in her introduction to *Sisterhood is Powerful* (1970). Morgan writes about growing consciousness and commonness of the Women's Liberation Movement: "[...] It is frightening. It is very exhilarating. It is creating history, or rather, *herstory* [...]" (Morgan as cited in Hogeland 1994: 299). In *Womanwords: A Dictionary of Words about Women*, Jane Mills writes that "[t]he feminist who use" this term "do so, not to annoy, but to make political point that history almost inevitably means his story, so herstory becomes the female equivalent" (Mills 1992: 118). In general, Maggie Humm in the *Dictionary of Feminist Theory* defines 'herstory' as "women's history. The theory of, and documentation about, past and contemporary lives, groups, language and experience of women" (Humm as cited in Looser 2000: 205).

In being called an injurious name, one is derogated and demeaned [...]. [B]y being called a name, one is also, paradoxically, given a certain possibility for social existence [emphasis added], initiated into a temporal life of language that exceeds the prior purposes that animate that call (Butler 1997: 2);

language (oppressive and stigmatizing) which, in the times of the *Odyssey*, constructed them (and, arguably, they were not aware of such “construction”). With “taking up the name [they were] called” (Butler 1997: 163), maids also adopt the model of behavior assigned in the times of the *Odyssey* to women of their social stratum. Servants begin to see themselves as “the dirty girls”, not only in a physical, but also in a moral way: they are sexually abused by their “owners or the sons of [their] owners or a visiting nobleman or the son of a visiting nobleman” [Atwood 2005: 13-14]; they cannot resist because of their low social origin.

In *The Penelopiad* not only Penelope, but also twelve servants take the opportunity to speak and attempt to present their individual stories, dominated earlier by epic narration focused on “male” story of Odysseus. Although, it is thought-provoking that the *Odyssey* was considered, by great amount of scholars, to be “feminine”, due to its “strong female presence” (Clayton 2004: 9) of women (Circe, Calypso, Penelope) who are portrayed as “industrious housewives” (Wright as cited in Clayton 2004: 9). However, its “femininity” is one of the factors which make the *Odyssey* — as Barbara Clayton paraphrases Homerists — “the lesser poem”, “a poem that is neither as profound, nor as forceful as the *Iliad*” (Clayton 2004: 3, 4). Perhaps, that “strong [stereotypical — JD] female presence” in the *Odyssey* is one of the elements which enable epic’s feminist contradictory refocalization in the *Penelopiad*.

And how refocalization may be carried out in rewriting of the *Iliad*, an epic in which women (with some exceptions) are barely elements of the background?

In Christa Wolf’s *Cassandra*, refocalization involves eponymous character, prophetess, one of Priam’s daughters marginalized in the *Iliad*. Cassandra retells the story of Trojan War from her point of (re)view. Wolf’s novel refers to the event (war) which is important to the whole society (the Trojans and the Greeks) — this is the result of the specifics of *Cassandra*’s pre-text, the *Iliad*²⁰ which concentrates on Trojan War. What is more, Christa Wolf in *A Work Diary, About the Stuff Life and Dreams are made of* notes that:

As for the *Iliad*, it was the first known attempt to impose a standard of human emotion on a bare chronology ruled by the law of battle and carnage. That standard: the wrath of Achilles. But the line the narrator pursues is that of male action. Everyday life, the world of women, shines through only in the gaps between the descriptions of battle. (Wolf 1988a: 233)

Therefore, Wolf’s unofficial version of Trojan War is intended to be a presentation of more complete image of “everyday life” and “the world of women”. It is an attempt to display microhistory, a “story of the private microworlds” (Domańska 1999: 58) and everything else what has been omitted in the “masculine” versions of Trojan War history. Moreover, Wolf’s novel written from prophetess’s point of (re)view is a precise and critical supplement and comment on stories, events and heroes idealized in the epic. It has to be mentioned

²⁰ Despite the fact that Wolf constructed her novel using several works in which Cassandra appears (e.g. *Agamemnon* by Aeschylus; see Wolf 1988c: 143–181), I consider the *Iliad* the most important pre-text of *Cassandra*, for in both, Wolf’s novel and Homer’s epic, the Trojan War theme is predominant.

that Wolf's Cassandra, as a subject of experience, is both a woman (ignored in the pre-text because of her gender) and a citizen of Troy, a representative of beaten people underestimated in the *Iliad*.

Through Cassandra's refocalization, reader of Wolf's novel finds out that beyond "male" war under the city walls, there is a parallel "idyllic" world of women (both, well-born and lowborn), who leave the city centre (culture) to reach the periphery (nature) and live in cave:

Who would believe us [...] if we told them that in the middle of the war we used to meet regularly outside the fortress? That we [...] used to discuss the situation [in Troy] but also to cook, eat, drink, laugh together, play games, learn? (Wolf 1988b: 52)

According to Jean Wilson "Cassandra, supported by the 'transnational culture' of the cave community, resists an identity based on false alternatives: »Between killing and dying there is a third alternative: living«" (Wilson 1999: 7). However, it is worth emphasizing that the female parallel world is an ostensible idyll. Women meet outside the city because of political situation only: in the face of "the ravages of war women are always victims"²¹ (Czarnecka 2004: 193).

Apart from the refocalization which supports presentation of an unofficial history of women during the Trojan War, in the Wolf's *Cassandra* there is also an exceptional fragment in which two-level refocalization appears:

[...] knowing that Hector was entering the battlefield, and knowing that he was being killed. I do not know how it happened; no one was ever allowed to tell me about it [...]. I experienced the whole of Hector's fight, his wounding, his tenacious resistance, and his death. It is not too much to say that I *was* Hector [...]. Achilles the brute stabbed him to death, stabbed me to death; mutilated him, fastened him on to his chariot by Ajax's sword-belt, dragged him many times around the fortress. I was, living, what Hector became dead: a chunk of raw meat. (Wolf 1988b: 112)

First of all, it is clear that in quoted fragment (as in the whole novel) prophetess retells the epic story from her point of (re)view (since the action of the *Iliad* is focused on Achilles, his fight with Hector has to be one of the most important incidents in the Homer's work). The duel of two heroes is filtered through Cassandra's prophetic consciousness (despite the fact that narrator does not observe men's fight personally) and through her feelings (Hector is brother of eponymous heroine). Secondly, Cassandra's hyperbolized empathy (associated with her ability to hear the future) allows her to experience Hector's suffering and emotions during his clash with Achilles. The narrator who "*was* Hector" and who presents her brother's experiences in her story, in a sense refocalizes Hector by making his point of view and his "point of feel" (temporarily) observable.

²¹ Fates of women during and after war presented in mythology and classical Greek sources (or works inspired by them) are calamitous. Women are not only left by their beloved (i.a. Penelope, Clytemnestra), not only witness their loved ones' death and not only are taken as captives (i.a. Hecuba, Andromache, Briseis). They are also victims of defilement (i.a. Cassandra), used as baits and killed (Polyxena), or violated after death (Penthesilea): such horrifying transgression appears not only in Wolf's novel (Wolf 1988b: 120) but also in Robert Graves' poem *Penthesilea*. I.a. Euripides in his *Troades* shows post-war tragic experiences of Trojan women.

The story retold through refocalization is also an attempt to retain Cassandra's memory of individual emotions and everything else what has been ignored in the pre-text due to the fact that it did not honor the virtues of warriors. With refocalization, images of valiant heroes known from the *Iliad* are filtered through emotions and consciousness of narrator (as it was in *The Penelopiad*). The most famous warriors are in the Wolf's novel called "zeros", "nonetities", "weaklings", "wretches" (Agamemnon) or "brutes" (Achilles). Narrator describes men in such opprobrious way because she experiences their cruelty personally: she is Agamemnon's captive, her brothers are killed by Achilles, etc. In her narration, Cassandra uncovers mendacity of "noble" heroes' idealized images from the *Iliad*.

It is especially noticeable in the narrator's opinion about her father, king Priam: "I gave a crack on the South to that minstrel who went on singing the glory of Priam until the end. [...] No. I will not forget my confused, wayward father" (Wolf 1988b: 13). Hence, the pivotal aspect of the *Cassandra* is an attempt to save the "truth", an attempt to reveal the falsification of the narrative of *Iliad* (and other "male" versions of Trojan War history). Such effort induces broader reflection on historical memory: people remember the history of winners, not losers, the history of men who kill, not women who want to survive, finally, as Cassandra puts it, "the palace accounts, the records of grain, urns, weapons, prisoners. There are no signs for pain, happiness, love" (Wolf 1988b: 78).

Sex/gender refocalization supported by contemporary consciousness of Atwood's and Wolf's narrators, allows Penelope, twelve hanged maids and Cassandra to present herstories. They tell the story of their experience ignored (or presented superficially) in the *Odyssey* and the *Iliad*. The characters' narration allows a critique of women's marginalization in the Homeric works. Narrators also polemicize against the patriarchal epic narrative which instrumentalizes heroines. Hence, by the negative opinion on pre-texts, heroines of the literary apocrypha criticize the system in which identity of women depends on identity of their men, the system in which low social origin authorizes discrimination and, finally, system in which "superiority has been accorded [...] not to the sex that brings forth but to that which kills" (de Beauvoir as cited in Ortner 1974: 75) (it is a general, feminist critique).

Nonetheless, it is impossible to miss the fact that although in both literary apocrypha, through refocalization, aforementioned "worldview implications of [every] narrative act" (here: patriarchal implications) are criticized and challenged, in Atwood's *The Penelopiad* and Wolf's *Cassandra* narrators criticize through another "worldview implications" — feminist implications. Thus, like all characters remembered in the culture by the myths or literary canon, Atwood's and Wolf's narrators-characters will — as Mirosława Czarnecka puts it — overgrow with (not only male) "palimpsests, layers of [...] imagination and interpretations which covers an authentic figure" (Czarnecka 2004: 194) (if such thing as "an authentic figure" exists at all).

Bibliography

- Atwood Margaret (2005), *The Penelopiad: The Myth of Penelope and Odysseus*, Canongate, Edinburgh.
- Auerbach Erich (1953), *Odysseus' scar* [in:] *Mimesis. The representation of reality in Western Literature*, trans. W. R. Trask, Princeton UP, Princeton.
- Bachtin Michaił (1970), *Epos a powieści (o metodologii badania powieści)*, trans. J. Baluch, "Pamiętnik Literacki", nr 3.
- Bal Mieke (2009), *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, trans. Ch. Van Boheemen, University of Toronto Press, Toronto.
- Braund Susanna (2012), "We're here too, the ones without names". *A study of female voices as imagined by Margaret Atwood, Carol Ann Duffy, and Marguerite Yourcenar*, "Classical Receptions Journal" vol. 4, no. 2 [online:] <http://crj.oxfordjournals.org/content/4/2/190.abstract> [access: 26. 02. 2016].
- Buchbinder David (1988), *Weaving her Version: The Homeric Model and Gender Politics in Selected Poems* [in:] *Margaret Atwood: Visions and Forms*, eds. K. VanSpanckeren, J. G. Castro, Southern Illinois UP, Carbondale.
- Butler Judith (1997), *Excitable speech. A Politics of the Performative*, Routledge, New York.
- Clayton Barbara (2004), *A Penelopean Poetics: Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey*, Lexington Books, Lanham.
- Czarnecka Mirosława (2004), *Re-lektura mitów albo kobiece figury pamięci* [in:] *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX wieku do końca XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Doherty Lilian E. (2011), *Gender* [in:] *The Homer Encyclopedia* [online:] <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781444350302.wbhe0443/full> [access: 25. 07. 2015].
- Domańska Ewa (1999), *Mikrohistorie: spotkania w międzysniatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Genette Gérard (1972), *Discours du récit* [in:] *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris.
- (1997), *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, trans. Ch. Newman, C. Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln.
- Hogeland Lisa Maria (1994), "Men Can't Be That Bad": *Realism and Feminist Fiction in the 1970s*, "American Literary History" vol. 6, no. 2 [online:] <http://www.jstor.org/stable/489871> [access: 25. 02. 2016].
- Iwasiów Inga (1998), *Płeć jako niewyraźalne, niewypowiadalne, niedefiniowalne* [in:] *Literatura wobec niewyraźalnego*, eds. W. Bolecki, E. Kuźma, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- (2008), *Kobięca saga i potrzeba genealogii* [in:] *Gender dla średnio zaawansowanych*, W.A.B., Warszawa.
- Jenkins Henry (2013), *Ten Ways to Rewrite a Television Show* [in:] *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, New York.
- Jung Susanne (2014), "A Chorus Line": *Margaret Atwood's Penelopiad at the Crossroads of Narrative*, Poetic and Dramatic Genres, "Connotations" vol. 24, no 1 [online:] <http://www.connotations.uni-tuebingen.de/jung0241.htm> [access: 25. 02. 2016].

- Kapuscinski Kiley (2007), *Ways of Sentencing: Female Violence and Narrative Justice in Margaret Atwood's "The Penelopiad"*, "Essex Human Rights Review" vol. 4, no. 2 [online:] <http://projects.essex.ac.uk/ehrr/V4N2/kapuscinski.pdf> [access: 28. 02. 2016].
- Krzywy Roman (2012), *Epos* [in:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, ed. G. Gazda, PWN, Warszawa.
- Łebkowska Anna (2004), *Pojęcie focus w narratologii — problemy i inspiracje* [in:] *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, eds. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Looser Devoney (2000), *Reading Jane Austen and Rewriting* [in:] *British Women Writers and the Writing of History, 1670–1820*, John Hopkins UP, Baltimore.
- Mills Jane (1992), *Womanwords: A Dictionary of Words about Women*, Free Press: Maxwell Macmillan International, New York.
- Ouari Kifah (Moh'd Khair) Ali Al, Jum'ah Hala Abdel Razzaq A. (2014), *Language Stratification: A Critical Reading of Margaret Atwood's The Penelopiad According to Mikhail Bakhtin's Concept of "Heteroglossia"*, "Theory and Practice in Language Studies", vol. 4, no. 12 [online:] <http://ojs.academypublisher.com/index.php/tpls/article/view/tpls041225552563/10481> [access: 25. 02. 2016].
- Ortner Sherry Beth (1974) *Is female to male as nature is to culture?* [in:] *Woman, culture, and society*, eds. M. Z. Rosaldo and L. Lamphere, Stanford UP, Stanford.
- Rembowska-Pluciennik Magdalena (2007), *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych* [in:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, eds. W. Bolecki, E. Nawrocka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Rich Adrienne (1972), *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, "College English" vol. 34, no. 1 [online:] <http://www.jstor.org/stable/375215> [access: 10. 02. 2015].
- Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), eds. D. Herman, M. Ahn, M.-L. Ryan, Routledge, New York.
- Shklovsky Victor (1990), *Art as Device* [in:] *Theory of Prose*, trans. B. Sher, Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL.
- Skwarczyńska Stefania (1947), *Epos a powieść* [in:] *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Wydawnictwo Poligrafika, Łódź.
- Stanford William Bedell (1992), *The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Spring Publications, Dallas.
- Storey John (2006), *The Cultural Field* [in:] *Cultural Theory and Popular Culture*, Pearson Education Limited, Essex.
- Szajnert Danuta (2000), *Mutacje apokryfu* [in:] *Genologia dzisiaj*, eds. W. Bolecki, I. Opacki, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- (2014), *The Subversive Potential of an Apocryphon*, trans. M. Świerkocki [in:] *Critical Theory and Critical Genres. Contemporary Perspectives from Poland*, eds. Ch. Russel, A. Melberg, J. Pluciennik, M. Wróblewski, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main.
- Szybowicz Eliza (2008), *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

-
- Wilson Jean (1999), *Identity Politics in Atwood, Kogawa and Wolf*, “CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 1.3 [online:] <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1331> [access: 25. 02. 2016].
- Wolf Christa (1988a), *A Work Diary, about the Stuff Life and Dreams Are Made Of* [in:] *Cassandra. A Novel and four essays*, trans. J. van Heurck, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- (1988b), *Cassandra* [in:] *Cassandra. A Novel and four essays*, trans. J. van Heurck, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- (1988c), *Travel Report, about the Accidental Surfacing and Gradual Fabrication of a Literary Personage* [in:] *Cassandra. A Novel and four essays*, trans. J. van Heurck, Farrar, Straus and Giroux, New York.
-



RECENZJE

BOOK REVIEWS

**Bruce Fink, *Lacan on Love: An Exploration
of Lacan's Seminar VIII, Transference*,
Polity Press, 2016, pp. 253**

Bruce Fink's *Lacan on Love: An Exploration of Lacan's Seminar VIII, Transference* posits its aim as an exposition of love in Freud's and Lacan's works. Fink states at the beginning of the book that it is impossible to find a singular theory of love in their works, so what he does in the book is to deal with their multiple attempts to discuss this complex human experience. Fink, both as a practising psychoanalyst and as the translator and commentator of some seminal works by Lacan, is aware that it is difficult to arrive at a clear and comprehensive conception of love. Nevertheless, considering Freud's speculative writing and Lacan's obscure style, Fink's expository language appears to be intelligible for many readers, especially for the scholars and students of psychoanalysis, literature and philosophy.

The book is divided into four main chapters, three of which deal with love as theorized by Lacan at three registers: symbolic, imaginary, and real. In these parts, Fink analyzes how Lacan's theories and terminologies pertaining to love have changed over the years, foregrounding different concepts such as desire, narcissism, or drive at different times. The last chapter presents some general perceptions of love in a variety of languages and cultures as expressed in the works of writers and philosophers like Aristotle, Austen, Gide, Kierkegaard, and Stendhal. In this chapter Fink also maps out Lacan's reading of Plato's *Symposium* and covers a wide range of topics from homosexual love to theology, from harmony to immortality.

The first chapter starts with a discussion on Freudian love triangles to illustrate Lacan's theory of love in the symbolic register. Fink focuses on obsessives and hysterics who, according to Freud, often find themselves in love triangles. Departing from the distinction Freud made between love (*Liebe*) as the child's affection for his/her parents and sexual desire, Fink explicates how love relates to desire. Then based on Lacan's analysis of Plato's *Symposium* in *Seminar VIII*, Fink goes over five points to explain Lacan's treatment of love from the symbolic perspective: the connection between speech and love; the relationship between love and ignorance; love as a metaphor; the miracle of love; and love in the psychoanalytic context.

The second chapter entitled *The Imaginary* starts with an examination of Freud's views on narcissism. Fink aims to clarify here the shift from desire to passion. He underlines that while the symbolic is guided by desire, we need to turn to passion in the imaginary which requires an understanding of Lacan's perception of passionate love as determined by the image of the ideal ego. After explaining the role of images in animals' love and aggression in Lacan's writings, Fink directs his attention to the world of human beings taking Lacan's mirror stage as a departure point. This part is particularly striking for its speculations on some prevalent questions regarding love: how do love and hate interrelate? Is love associated with psychosis? Why do people fall in love quickly? Answering these questions, Fink also makes suggestions about the analytic situation which may end up with a love and hate relationship between the analyst and the analysand. Drawing on Lacan's discussions, he suggests that professionalism requires analysts to allow analysands' projections and transferences (89).

In the third chapter Fink explains the appearances of love in the real. Accordingly, repetition compulsion is one of the most important effects of the real in love. Another one is the unsymbolizable that Fink discusses within the context of sexual sensations and *jouissance*. The connections between love and traumatic experiences, the dynamics of love at first sight, and the way love leads to a social interaction are some interesting topics discussed in this chapter. Fink's discussions in these three chapters suggest that desire, narcissism, and drive appear to be the keywords for understanding love in the symbolic, the imaginary and the real respectively.

The last chapter of the book is devoted to some human experiences that are related to love such as dependency, attachment, friendship, agape, hatred, attraction, physical and romantic love (107). Love and attachment, passion and compassion in arranged marriages, Christian love and the doctrine of "love thy neighbour", the overlap of love and hate are some other topics covered by this chapter. Referring to Freud and Lacan, Fink concludes that "[h]e who cannot hate cannot love; and the more he can love, the more he can hate when relations with the other sour. It is, after all, those we love the most who can anger us the most" (125). Furthermore, tracing concepts like beauty, fantasy, death, and courtly love, Fink illustrates the appearance of love in various traditions.

Considering the broad scope of the book, the title might be misleading. Although *Lacan on Love* explores the dynamics of transference discussed in *Seminar VIII*, it engages in many other psychoanalytic concepts owing to the central position of love in psychoanalysis. The book includes, for example, intriguing reflections on hysteria, narcissism, psychosis or *jouissance*. Fink's exploration also enables the reader to trace where Lacan returns to Freud and where he departs from him. All these discussions relate not only to the issues of analytical techniques, but also to educational, social and literary concerns. For instance, discussing the relationship between love and desire in the first chapter, Fink refers to Freud's interpretation of education and civilization as "self-defeating"—especially for women—because of a basic loss, which is "desire" for Freud and "*jouissance*" for Lacan (29). This observation opens onto social issues such as male and female roles in society, social restrictions and prohibitions. Discussing Lacan's reading of Plato's *Symposium*, on the other hand, Fink points to Lacan's unique style of reading texts. Accordingly, he does not try to find the author's intended message, but rather attempts to reveal "a hidden logic within the text" (33). Exemplifying this observation with Lacan's approach to Poe's *The Purloined Letter*, Fink brings forth an implication between literature and Lacanian psychoanalysis.

Lacan on Love accomplishes its basic goal by presenting a clear and rigorous analysis of love in Freud's and Lacan's works. However, it goes beyond this goal by offering helpful summaries and explanations of some significant concepts in their theories. Although the book addresses primarily the readers who are familiar with Freud's and Lacan's writings, both the intriguing nature of such topics as love, hate, friendship, and attraction and the writer's clear language and explicatory style render it accessible to a broader audience.

HIVREN DEMIR-ATAY

Mikołaj Marcela, *Monstruarium nowoczesne*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, ss. 340

Zjawiska i tematy kryjące się pod szerokim pojęciem „grozy” cieszą się dużą popularnością od dawna, od dawna powstaje opisująca je literatura naukowa, m.in. w ramach ujęć kulturoznawczych, literaturoznawczych, filmoznawczych, antropologicznych czy socjologicznych. Wiele z nich, zwłaszcza w ostatnich latach, czerpie z kultury popularnej i to ją czyni materiałem badawczym. Na gruncie polskim ukazały się choćby takie ważne pozycje, jak: *Wokół gotycyzmów* (2002) i *Gotycyzm i groza w kulturze* (2003) pod redakcją Grzegorza Gazdy, Agnieszki Izdebskiej i Jarosława Pluciennika, *Erotyzm, groza, okrucieństwo — dominanty współczesnej kultury* pod redakcją Magdaleny Kamińskiej i Adama Horowskiego (2008), *Od gotycyzmu do horroru* Anny Gemry (2008) czy *Horror w literaturze współczesnej i filmie* Anity Has-Tokarz (2011). Do tej listy można dopisać będące przedmiotem niniejszej recenzji *Monstruarium nowoczesne* Mikołaja Marceli, które także wpisuje się w nurt rozważań nad grozą w kulturze. Publikacja o podobnym tytule, lecz rozumiejąca tytułowe monstra w zupełnie inny sposób, czyli *Monstruarium* Anny Wieczorkiewicz (2010), także warta jest przywołania w tym wstępie.

Marcela zbudował swoją książkę w podobny sposób jak Anna Gemra — oboje skoncentrowali się na postaciach-symbolach. U autorki *Od gotycyzmu do horroru* są to: wampir, Frankenstein i wilkołak, natomiast w *Monstruarium nowoczesnym* znajdziemy takie kategorie i zarazem rozdziały, jak: Wampir, Zombie, Post-Ghosts, Obcy, Cyborgi/Androidy. Łatwo zauważyć, że katowicki badacz czyni ukłon w stronę współczesnej kultury popularnej; widać to także w samym spisie treści, w którym niemal każdy tytuł podrozdziału to gra słowna i intertekstualna (choćby „[W]inne zombie”, „Jeszcze Polska nie-umarła” czy „*Surogaci*, czyli jak nie dać ciała”). Autor sygnalizuje w ten sposób — w sposób zamierzony lub nie — że jego książka nie jest przeznaczona dla każdego odbiorcy, nawet literaturoznawcy czy kulturoznawcy, mimo że są w niej fragmenty o charakterze popularnonaukowym. Marcela, pisząc o monstrach, wymaga od czytelnika dużej wiedzy na temat ich pochodzenia i powstałych dotąd tekstów kultury z ich udziałem, np. romantycznych, a przede wszystkim dobrego rozeznania w materiale badawczym, czyli w najnowszej (choć nie tylko) kulturze angloamerykańskiej.

We wprowadzeniu do publikacji znajdziemy wyjaśnienia dotyczące przedmiotu badań, założeń autora, a także pewną charakterystykę nowoczesności i jej lęków. Relacje Rozumu/Logosu i potworności utożsamianej z folklorem, innością, marginesem to odwieczny konflikt, którego zniekształconym odbiciem są, wedle autora, monstra. Doświadczenie inności właśnie z perspektywy „człowieka Zachodu” to punkt wyjścia do prezentacji kolejnych figur lęku. Pierwszą z nich jest Wampir — symbol nie do końca określonej nieczystości (seksualnej?), budzący wstret i fascynujący zarazem, reprezentujący krytykę władzy, wyższych sfer i kultury wysokiej (45). Marcela porusza przy tym tematy takie, jak: homoseksualizm, stosunki imperialne, kapitalizm, przekraczanie tabu, nowe technologie, feminizm; sięga do klasycznej powieści gotyckiej, by pokazać, jak zmieniła się od czasu jej świetności postać krwiopijcy. Współczesne przykłady to m.in. powieści Anne Rice oraz *Zmierzył czy Czysta krew*.

Zombie ze swoimi najstarszymi (Haiti) i najnowszymi (biały wędrowcy z *Gry o tron*) wcieleniami jest przedmiotem rozdziału drugiego. „Pochodzenie” tego potwora, pokrótce przedstawione w publikacji, sprawia, że kontekstem dla mówienia o nim stają się: relacje pracowników i pracodawców, rasizm, wykluczenie, konsumpcja, wyparcie śmierci. Badacz podkreśla przy tym, że zombie to figury bardziej filmowe niż literackie i charakteryzuje je głównie na przykładzie horrorów filmowych, takich jak *Ziemia żywych trupów* czy *The Walking Dead*, rzadziej odwołując się do literatury.

W kolejnej części Marcela wprowadza nazwę Post-Ghosts. Ma ona odpowiadać współczesnym reprezentacjom duchów, głównie tych romantycznych. Wprowadzając czytelnika w temat poprzez sięgnięcie m.in. do *Hamleta*, *Snów Marii Dunin*, teorii Freuda czy Žižka, odpowiada na pytanie, co mówią dzisiejsze amerykańskie zjawy. Interpretuje *Ducha* z 1982 roku jako krytykę ówczesnej polityki, rozwoju mediów (telewizji) i odpowiedź na kryzys. Finanse, ekonomia, rynek nieruchomości, problem niechcianych dzieci i uwikłanych w opresyjny system kobiet to problemy, które badacz odnajduje w *Amityville* czy serialu *American Horror Story*.

Rozdział czwarty został poświęcony Obcemu. Marcela stawia tu ważne pytanie: skoro wszyscy są Inni, to kto nie jest obcy?, które pozostaje w tle rozważań dotyczących takich kryjących się za tytułowym monstrum zagadnień, jak: ksenofobia, rasizm, homofobia, lęk przed chorobą (AIDS), kobiecość (por. *Literatura menstrualna* Izabeli Filipiak), macierzyństwo, korporacjonizm. Ta część płynnie łączy się w zakończeniu mówiącym o Cyborgach/Androidach i ewolucji człowieka do superczłowieka. Hybrydy ludzi i maszyn komplikują status „człowieczeństwa”, zacierają granice między tym co ludzkie i nieludzkie. Reprezentują strach przed narodzinami sztucznych ciał i zastąpieniem przez nie człowieka (286–287), przed „czymś nowym”.

Na przykładzie poszczególnych monstrów możemy prześledzić, jak zmieniały się ludzkie lęki i co symbolizują ich wcielenia. *Monstruarium nowoczesnemu* wydaje się przyświecać podobny cel do tego, o jakim pisała Anna Wiczorkiewicz w swojej publikacji: próba odpowiedzi na pytanie, po co nam potwory. Bardzo ważną uwagę na temat swojego podejścia do popkulturowej „potworności” autor zawarł w przypisie, gdzie polemizuje z koncepcją Anny Gemry wyłożoną w książce *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankenstein w wybranych utworach*. Marcela – w przeciwieństwie do Gemry — dostrzega w popularnych przepisaniach motywu znanych monstrów coś więcej niż tylko powtórzenie i przetworzenie. „Powrót potwora to dla mnie każdorazowo odpowiedź na zmianę (społeczną, ekonomiczną, polityczną, kulturową) i wyraz próby zmierzenia się z nią” (32) —

pisze autor. W jego publikacji nie znajdziemy dokładnego prześledzenia ewolucji wszystkich potworów, mimo że pojawiają się punkty takie, jak historia czy pochodzenie danej postaci. Marcela koncentruje się na ich współczesnych odsłonach, przyczynach ewentualnych przekształceń, a przede wszystkim na tym, co symbolizowały i co znaczą dzisiaj dla (po) nowoczesnego człowieka. W myśl zasady „Powiedz mi, czego się boisz, a powiem ci, kim jesteś” próbuje odpowiedzieć na pytanie, które stawiała już Maria Janion, czyli co nurtuje podświadomość.

Niewątpliwą zaletą recenzowanej publikacji jest wskazanie określonego kręgu kulturowego, który poddawany jest badaniu. Wybór autor uzasadnia twierdzeniem — wydaje się, że słusznym — iż kultura angloamerykańska stała się naszym podstawowym słownikiem symbolicznym (32–33) i analizując przykłady właśnie z niej czerpane, można dokonywać małych uniwersalizacji w obrębie poszczególnych „monstrów”. Nie można odmówić *Monstrarium nowoczesnemu* podbudowy filozoficzno-kulturowej ani bogactwa przykładów. W obrębie samych rozdziałów, choć są one jasno nazwane według podstawowych figur potworności, panuje spory nieporządek. Wydawałoby się, że narracja jest prowadzona linearnie, np. od zasygnalizowania historii zombie poprzez kolejne reprezentacje i ich symbolikę po najnowsze przykłady, jednak mieszanie analiz tekstów literackich, interpretacji dzieł filmowych, wywodów filozoficznych, fragmentów eseistycznych i kolejnych intertekstualnych gier powoduje, że czytelnik, zwłaszcza niezaznajomiony z kulturą popularną, gubi się w gąszczu odniesień. Autor nie wyjaśnia właściwie, dlaczego wybiera te, a nie inne teksty, dlaczego niektóre analizuje, a niektóre tylko wspomina. Brak klarownego wyłożenia kryteriów doboru przykładów i ilości poświęconej im uwagi sprawia, że wywód nie jest do końca przejrzysty.

Obszerna filmografia (i „serialografia”), wydzielona w bibliografii, to z kolei zaleta, podobnie jak sięganie do literatury popularnej, która wciąż w dyskursie akademickim jest marginalizowana. Marcela nie traktuje jej jak gorszej siostry kultury wysokiej, wręcz przeciwnie — stwierdza nawet: „Dzisiaj wszak znaczenie kultury popularnej i jej wpływ na sposób postrzegania przez nas świata są co najmniej tak istotne, jak niegdyś tego, co funkcjonowało pod mianem «kultury wysokiej»” (32). O wyzwalającej mocy popkultury wspomina także w „Suplemencie”, w którym sięga do kultury polskiej, przywołując choćby *Nowych Żydów* Igora Ostachowicza. Przykłady czerpane z najnowszej literatury i filmu stanowią podstawę analiz. Serial *American Horror Story* jest dla Marceli krytycznym przeglądem amerykańskich upiórów, a tytułowy bohater *Dextera* — symbolem nowoczesnego półczłowieka i nadczałowieka zarazem. Obawa przed tym, że potwory zajmą miejsce ludzi, monstra opisane w „Zakończeniu”, czyli cyborgi i androidy, to już krok w stronę posthumanizmu i nowych lęków. Mimo wszystko trudno oprzeć się wrażeniu, że wszystkie potwory reprezentują właściwie zawsze to samo.

W kwestii uniwersalnego znaczenia samych potworów *Monstrarium nowoczesne* nie mówi właściwie niczego nowego, gdyż stwierdzenie, że nie powstają one w próżni, a są często wynikiem różnych niesprawiedliwości, np. marginalizowania niektórych grup społecznych, można znaleźć choćby w *Filozofii horroru* Noëla Carrolla, której nie odnalazłam w bibliografii, podobnie jak większości wymienionych na początku polskich publikacji na pokrewne tematy. Pominięcie rodzimych opracowań dotyczących grozy w kulturze, zwłaszcza *Wokół gotycyzmów* i *Horroru w literaturze współczesnej i filmie*, gdzie analizowano niekiedy te same egzemplifikacje, utrudnia ocenę i budzi wątpliwości dotyczące nowatorstwa recenzowanej publikacji.

Największą wartością książki Mikołaja Marcelli pozostaje sięganie do przykładów spoza głównego nurtu kultury — choć można się zastanawiać, jak słusznie zauważa autor, co jest w tej chwili nurtem głównym — oraz zawężenie obszaru badań do kultury angloamerykańskiej, co pozwala odróżnić tę publikację choćby od wspomnianej już książki Anny Gemry. Łączenie dyskursów: kultury popularnej z wysoką czy językowych zabaw z poważnym wywodem naukowym, można uznać zarówno za wartość *Monstruarium nowoczesnego*, jak i za zarzut wobec niego. Niemniej jednak jest to publikacja warta uwagi, szczególnie dla tych badaczy, którzy tematem swoich zainteresowań czynią nie dość jeszcze wyeksploatowane obszary popkultury: najnowsze produkcje serialowe i filmowe.

ANNA ZATORA

**Hans Magnus Enzensberger, *Eliksiry nauki.*
Spojrzenia wierszem i prozą, przeł. Sławomir Leśniak,
słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, ss. 282**

TYTUŁ ORYGINAŁU: Hans Magnus Enzensberger, *Die Elixire der Wissenschaft — Seitenblicke in Poesie und Prosa*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002

W tak bliskich Hansowi Magnusowi Enzensbergerowi rozmyślaniach na temat związków estetyki oraz nauki Fritjof Capra głosił: „W nauce często używa się metafor z dziedziny architektury w odniesieniu do wiedzy. (...) Teraz dochodzimy do metafory wiedzy raczej jako sieci niż budowli, gdzie wszystko jest wzajemnie połączone. Nie ma pionu ani poziomu, nie ma hierarchii, a wszystko jest w tym samym stopniu fundamentalne” (*Należęć do wszechświata. Rozważania na pograniczu nauki i duchowości*, przeł. P. Pieńkowski, Kraków 1995).

Książka niemieckiego poety, tłumacza i eseisty stanowi właśnie taką sieć treści i form, na którą składa się poezja długiego wersu (oddechu) — traktatowa, poezja krótkiego wersu, prozaiczne opracowania oraz postscripta, uzupełnienia, załącznik, bibliograficzne zestawienia źródeł, przekłady, wykresy. Są one autonomiczne, dają się czytać i poznawać osobno, ale pełny wymiar uzyskują dopiero w linearnej lekturze. Połączenie inspiracji encyklopedycznych: możliwego wyboru konkretnego hasła z inspiracją sylwiczną stanowi o oryginalności *Eliksirów nauki*. Obcujemy tu bowiem z przedmiotem genologicznym o dużej mocy operacyjnej, obszarem wątków korelowanych, zintegrowaną przestrzenią sieci z wciąż przemieszczającym się — wedle woli czytelnika — punktem ciężkości.

Poszczególne całości narracji wierszem i prozą są synekdochą porządku książki, której nowatorski charakter polega m.in. na równouprawnieniu spojrzeń. Sama kategoria „spojrzenia” nasuwa nie tylko skojarzenia optyczne i grę między widzialnością oraz niewidzialnością. To również domena przesuwającej się kalejdoskopowo emanacji oka, wychwytyjącego promieniowanie o dużym natężeniu — czy to błysków erudycji czy światła oświetlającego kolejne zapisy. Nadrzędna rola „spojrzenia” nie jest w kulturze wyjątkiem. Z 1944 roku pochodzi *Vingt regards sur l'enfant Jesus (Dwadzieścia spojrzeń na Dzieciątko Jezus)* wybitnego francuskiego kompozytora Oliviera Messiaena, organisty i ornitologa; to cykl na fortepian solo, jedno z najważniejszych

wydarzeń w historii muzyki fortepianowej, w którym muzyka przepleciona jest słownymi komentarzami-refleksjami; kompozytor wykorzystał w utworze śpiew ptaków, wpływy orientalne i obrzędową tradycję katolicką, a także dźwięk dzwonów, stalaktyty i galaktyki; poszczególne *regards* to m.in. *Spojrzenie Ojca*, *Spojrzenie krzyża* i *Spojrzenie kościoła miłości*.

Strategia spojrzenia uruchamia w tekście Enzensbergera ruch oka, jego rewelatorską siłę, dążenie do ogarnięcia zarówno światła, jak i przyćmienia, robotę autora, który pracę oka utrwalal w pracy ręki. Spojrzenia są wielotematyczne, nie dominuje tu wyłącznie matematyka, która jest jednak spoiwem obserwacji. Czytelnik musi z konieczności ustawić się w roli widza, reagującego emocją intelektualną na propozycje autora. Oprócz matematyki w swoim ogrodzie nauk podstawowych umieścił Enzensberger fizykę teoretyczną, kosmologię, astronomię, ekonomię, cywilizację mediów współczesnych.

Dzieło wypełnione jest personalistycznymi odwołaniami do biografii odkrywców, wynalazców, uczonych. Jest wśród nich wielu geniuszy nauki sprzed XIX stulecia przede wszystkim. Leibniz, Giovanni d'Dondi, Tycho de Brahe, Charles Messier, de Condorcet, Carl von Linne, Lazzaro Spallanzani, Raimondo di Sangro, Bernardino de Sahagun — oto oni. Dziewiętnasty i dwudziesty wiek reprezentują: Alan Mathison, Turing, John von Neumann, Frederic Winslow Taylor, Charles Robert Darwin, Wilhelm Reich, Thomas Robert Malthus, Alexander von Humboldt.

Na naszych oczach powstają ci, o których się pamięta, i ci zapomniani, znani przez specjalistów i ekspertów. *Model teoriopoznawczy*, kończący rozważania autora, zawiera takie oto twierdzenie: „Oto masz / duże pudełko / z napisem: / pudełko. [...] i jeśli / będziesz / robił tak dalej, / znajdziesz / po trudach nieskończonych / nieskończenie małe / pudełko / z napisem / tak malutkim, / iż przed oczami ci ono / jakby wyparuje. / To pudełko, / które istnieje / tylko w twojej wyobraźni. / Pudełko puste zupełnie”.

Pudełka-biogramy twórców uwarżliwiają na to, co istnieje w wyobraźni historycznej: domysły o życiu uczonych, przecucia, że był tam ktoś jeszcze, że pudełko puste w kulturze nie istnieje. Chyba że to wina braku spojrzeń, zaangażowania, introspekcji wewnątrzcywilizacyjnej. (Szkoda, że autor nie znalazł lub zapomniał o Herbertowym *Pudełku zwanym wyobraźnią*, w którym nasz poeta rozważa podobną tematykę).

Przemawia Enzensberger językiem bezpośrednich zwrotów do czytelnika, twardymi demonstracjami i nakazami: „leżysz, nieobecny, / ślepy, znieczulony”, „Śmieć się, przestraszyć, dziw / przestań, nim oszalejesz, / rozmyślać nad rozmyślaniem” (*Sieć neuronalna*), „Pomyśl (...) zaludnij (...) wyobraź sobie (...) pomyśl” (*Sieć neuronalna*), „Weź i czytaj, Wyrzuć książkę / i czytaj” (*Bibliografia*), „Zanim powiesz B, zatrzymaj się, (...) posłuchaj, rozważ, / co powiedziałeś” (A).

Zwrotami do czytelnika są pytania. „Tak wiele pytań. Do kogo, / jeśli nie do was, ostatnich Mohikanów / metafizyki, / mam je kierować?” (*Pytania do kosmologów*). „Uwolniony od swego urojenia czy w nie wplątany? / Kto w tym jaskrawym / oślepiającym świetle / to czarodziej? kto oszukany? kto ośmieszony? kto oszust?” (Raimondo di Sangro, 1710–1771).

Spojrzenia są w *Eliksirach nauki* zborne, zdają się ogromną maszynerią, której praca jest bezdena, bez końca, pokonuje opór pojęć i kategorii, zagarnia obszary od układu limbicznego po kwarki, izotop, Wielki Zderzacz Hadronów, teologię naukową.

Formalnie omawiany tom dzieli się na siedem dużych części, te z kolei uporządkowane są według osi biogramów uczonych (np. Giovanni d' Dondi, Antoine Caritat de Condorcet) oraz utworów wierszem — poezją długiego i krótkiego oddechu (*Matematycy*, *Czarno-biały rysunek*, *Bibliografia*, *Co mówią lekarze*, *Studenci filozofii*).

„Napinają się i rozluźniają, / włókna, pobudzają się membrany, / i tak ciągle, wewnątrz w Innym, pracuje, / pracuje, wewnątrz, w tobie” (*Językowe piszczałki*). Przytoczony fragment może też opisywać wrażliwą strukturę wierszy oraz rozdziałów prozą. Wątki myślowe, przykłady, eseistyczne interpretacje indukują się wzajemnie, wytyczają ramy refleksji oraz wektory napięć. To wszak czarnoksięski eliksir, napój magiczny o cudownej mocy, olejek eteryczny impulsów mózgowych, sieć zbliżania się i oddalania, pole gry o sensy i znaczenia, to punkty magnetyczne prowadzonego dyskursu.

Głównym tematem książki jest zagadka świata, bo „życie nie istnieje; istnieją tylko istoty żywe”. Dlatego „najlepiej w ogóle już nic nie mówić. Lecz to byłoby błędne” (*Co błędne jest*). Takim błędem jest ślepotą na dzieło matematyków, bo przecież — pisze w wierszu *Matematycy* Enzensberger: „Pierwiastki, co nigdzie nie mają korzeni, / odwzorowania dla zamkniętych oczu, / zarodki, wiązki, pofaldowania, włókna: / ten najbliższy ze wszystkich światów / ze swymi wiązkami, przecięciami i powłokami / jest waszą Ziemią Obiecaną”.

Wiersze w dziele mówią mową pierwotną twierdzeń (*Hommage a Goedel*), konstrukcji technicznych, molekuł i cząstek, bezkresnych wzorów, matematycznych baśni, fizyką wysokich energii. „Coraz głębiej, w galaktyki coraz dalsze / spogląda oślepla nauka” (*Astrolabium*). Poezja Enzensbergera pyta o zaistnienie światła, o to, czy gdzieś jest nicość, co mówią „zwoje pod korą”, jak egzystuje „Rodzaj ludzki, / klębek malutki / między początkiem a zapomnieniem” (*Układ limbiczny*).

Ta forma poezji dobitnej, po trzy słowa w wersie, łączy abstrakcję i konkretność, zapisuje serie terminów, nazw, pojęć („orbity niestabilne w przestrzeni fazowej”), wabi materialnością: „Róg Amona, obręcz, jądro migdałowe”, ukazuje to, co na skórze i co pod skórą. Poezji tej towarzyszą dociekania i obrazy egzystencjalne: „wyparują matematyczne baśnie, / równania się stopią, / a on z zaświatów swych powróci / do tutejszego świata / z bólu, śniegu, przyjemności, / salatki ziemniaczanej i śmierci” (*Nauka astralna*).

To, co przyciąga uwagę Enzensbergera to myśl, że my ludzie nie jesteśmy jedyni, zatem Bóg mógł nas przespać. Dlatego imperatywem poznawczym staje się czytanie: „Czytać z kości, z gwiazd, glinianych skorup / dla dobra ogółu, z trzewi, / co było i co nas czeka — / o nauko! Bądź błogosławiona” (*Towarzystwo badawcze*).

Z kolei biogramy twórców i uczonych to poezja traktatowa o długim oddechu, zwykle od czterech do sześciu słów-znaków w wersie, stosująca opis fizyczny osoby, prozopografię oraz charakterystykę wewnętrzną — etopeję. „Opat, człowiek wyniosły, mały podbródek, kłujące spojrzenie, / o temperamencie elektrycznym lecz tłusty dość” (Lazzaro Spallanzani 1729–1799); „Przeciera sobie nos, okaleczony w pojedynku, w którym / Chodziło o sporne problemy matematyczne” (Tycho Brahe 1546–1601). Można żyć się i polubić tę konsekwentną, oryginalną dykcję autora — poezję prozą. Sugestywne są zwłaszcza puenty, ważne, głębokie podkreślenia wyводу. Na przykład ta: „i pytamy, jak ma się rzecz z filozofią: / czy jest zakłębieniem, wonną kpiną, aktem strzelistym, *idee fixe*, / czy blefem?”.

Paul Valery w eseju *Poezja i myśl abstrakcyjna* nazywa poezję językiem w języku i odwołuje się do uwagi Mallarmégo twierdzącego, że nie z myśli rodzi się poezja, ale ze słów. To przypadek Enzensbergera. „Wtedy gdy chodzi o konstrukcję słowną rozmyślający nad nią autor czuje się jednocześnie źródłem energii, inżynierem i tym, co stawia ograniczenia; są w ni trzy osoby: jedna jest impulsem; druga przewiduje, komponuje, miarkuje i powstrzymuje; trzecia — która jest logiką i pamięcią — utrwała to, co dane, zachowuje istniejące związki, zapewnia jakąś ciągłość zamierzonej całości...” (Paul Valery, *Notatki i dygresje*, przeł. A. Frybesowa).

Eliksiry nauki składające się ze spojrzeń wierszem, przynoszą też spojrzenia prozą — rozdziały krytyczne na kluczowe tematy: o matematyce w zaświatach kultury, o cyfrowej ewangelii, o europejskiej organizacji badań jądrowych CERN, o najnowszej rewolucji w ch, o anachronizmie i o poezji nauki. To szczególnie frapujący rozdział finałowy książki: poezja nauki. Enzensberger odwołuje się tu do myśli, że filozofia, poezja, nauka towarzyszyły sobie wzajemnie. Ten początek to wspólne korzenie: mit-początek. Empedokles np. był autorem poetyckiej kosmologii, Pitagoras — także mistykiem. Lukrecjusz w *De rerum natura* był „poetą fizykalnej konkretności” (I. Calvino). Cardano, Dürer, da Vinci interesowali się badaniami naukowymi i włączali ich treści do twórczości artystycznej. Encyklopedysta Diderot pracował razem z matematykiem d’Alembertem, a cóż dopiero mówić o Goethem z jego teorią kolorów, metamorfozą roślin, prarośliną? Novalis studiował górnictwo i chemię.

Schizma nauk przyrodniczych ze sztukami i naukami humanistycznymi jest — według Enzensbergera — wynalazkiem XIX wieku. Lecz współcześnie Queneau, Lem, Levi, Pynchon prezentowali zainteresowanie fizyką, matematyką, kombinatoryką. Autor uważa, że lirycy zarzucili dziewiętnastowieczną schizmę poprzez zrozumienie, że „poezja może traktować o wszystkim co się wydarza”. Poeci obierają za temat swych wierszy idee naukowe. Przykłady u Larsa Gustaffona, Alberto Blanco, Miroslava Holuba.

Kluczowe dla zrozumienia roli przekładu: języka i stylu, w procesie czytelniczego przyswajania *Eliksirów nauki* jest autorskie, osobliwe łączenie pojęciowości z dosłownością (rzeczowością), niewidzialnego z widzialnym, matematycznego z literackim. Tak traktowana poetyckość znalazła w tłumaczeniu Sławomira Leśniaka oddanego współtwórcę, świetnego majstra — „kowacza”. A kul on często najcieńszą blachę. Koncepcją wyjściową przekładu Leśniaka stała się przejrzystość zróżnicowanej dykcji *Eliksirów*, zarówno troistości — poezja krótkiego, długiego wersu oraz części prozą — jak i międzysłowia. Przekład czyta się z przyjemnością, werwą, nawet szybko; nosi on życzliwe piętno zwrotu ku czytelnikowi, którego tłumacz nie chciał peszyć czy zwodzić zawilocią bądź daremną w istocie grą z wielomownym pierwowzorem. W rezultacie powstał przekład jasny, który otwiera dostęp do tajemnic eliksirowych treści i zarazem literackiego warsztatu Enzensbergera (np. tektoniczności językowej, sylwiczności tematów), który kreuje świat obrazów oraz znaczeń oryginalnych, ważnych, mądrych. Po szczególne części, tłumaczone wcześniej udatnie np. przez Grzegorza Prokopa (1982), choćby biogramy poetyckie: *B. de S.*, *T. B.*, *G. B. P.*, uderzają lapidarnością, komunikatywnością, wykończeniem. *Eliksiry nauki* to w przekładzie książka zarówno dla sawantów, jak i amatorów.

David Hilbert komentuje: „Końcowy wynik jest następujący: nieskończoność nie jest realizowana nigdzie w rzeczywistości. Nie istnieje ona w naturze, nie stanowi też prawomocnej bazy naszej myśli racjonalnej — godnej uwagi harmonii pomiędzy bytem a myślą” (przel. R. Murawski, w zbiorze: *Filozofia matematyki. Antologia tekstów klasycznych*, Poznań 1994). Rzeczywista nieskończoność myśli ludzkiej jest krańcowym domniemaniem z którego lepiej nie rezygnować. W procesie historycznym tyleż jest bowiem determinacji, co wolności. Wolność trzeba wykorzystywać: „ty jesteś wolny (...) przesmyk wolny od lodu jest wąski. / nocą zamarznie znowu” (H. M. Enzensberger *Proces historyczny*, przel. G. Prokop, Kraków 1982).

Eliksiry nauki, tom łączący perspektywę zafascynowanego nauką poety z perspektywą badacza filozofii i literatury, ma realne szanse, by wydatnie zmienić postrzeganie zadań i odmiann poezji w XXI wieku.

MATERIAŁY DO
„SŁOWNIKA
RODZAJÓW LITERACKICH”

MATERIALS TO
„THE COMPANION
OF THE LITERARY GENRES”

Recenzja cenzorska Polski Ludowej

<od łac. *ensor, census*; ang. *ensor, censor-ship*; ros. *уензурпа*> — to kryptotekst (tekst niejawny) o celowo ograniczonej dystrybucji, umocowany w aparacie państwowym, omawiający i oceniający tekst kultury (dzieło literackie, teatralne, filmowe i in.), tworzony przez pracowników Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (od 1981 Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk) oraz oddziałów terenowych w okresie 1944–1990 zazwyczaj na odpowiednim formularzu. Znamienna wydaje się nieobecność r.c. w słownikach terminów literackich i innych opracowaniach o charakterze encyklopedycznym, słownikowym czy leksykonowym, choć przez ponad pół wieku to ona wyznaczała obraz literatury polskiej. Brak definicji gatunku wynika przede wszystkim z faktu, iż materiał badawczy (konkretne r.c.) nie był przez lata dostępny. Dokumenty nie wychodziły poza siedzibę urzędu kontroli, więc nie mogły być poddane analizie i opisowi. Nieobecność definicji r.c. miała „wynagrodzić”, pojawiająca się w większości opracowań, definicja cenzury. Taka optyka wydaje się dziś jednak niewystarczająca.

Próbę omówienia poetyki r.c. (poetyki rozumianej jako nauka o zasadach budowy,

znaczeniu i funkcjonowaniu tekstu) podjęli m.in. Kamila Budrowska (Budrowska 2009: 96), Michał Rogoż (Rogoż 2013: 118).

R.c. jest odmianą recenzji w sensie ogólnym, „jest wszak krytyczną, subiektywną analizą i oceną aktualnych (i mniej aktualnych w przypadku wznowień) zjawisk artystycznych. Cenzorska recenzja wypełnia też, podobnie jak jej imienniczka, kilka zadań: poznawczo-oceniające, propagandowe, wychowawcze, postulatywne” (Budrowska 2009: 103).

R.c. jest gatunkiem powiązaniem z recenzją literacką. Obie wypowiedzi pełnią funkcję informacyjno-oceniającą oraz są pisane stylem publicystycznym (choć r.c. reprezentuje także styl urzędowy i naukowy). Tym, co nie pozwala w pełni zakwalifikować r.c. do recenzji literackiej jest jej hermetyczność — druga z wymienionych jest zwykle dostępna szerokiej publiczności, czego nie można powiedzieć o r.c., która nie była najczęściej dostępna nawet osobie najbardziej zainteresowanej, czyli autorowi.

Drugim argumentem, który wskazuje na odmiennosc obu typów wypowiedzi, jest fakt, iż recenzja literacka opisuje zazwyczaj produkt nie dość, że gotowy, to obecny na rynku. Taką funkcję spełnia jedynie r.c.

wtórna (czyli oceniająca książki już wydane) — więc tylko ona mogłaby być traktowana jako zbliżona do recenzji literackiej. Gdyby przewencyjna wypowiedź cenzora spełniała kryterium powszechności, mogłaby być traktowana jako specyficzna odmiana recenzji (literackiej), czyli jako „zajawka”, *teaser*.

Pewne cechy r.c. sytuują ją blisko recenzji wydawniczej. Oba typy wypowiedzi pełnią prymarną funkcję sprawozdawczo-oceniającą, a ich ostatecznym celem jest udzielenie zgody na druk bądź zakaz publikacji. Także kryterium hermetyczności działa w tym wypadku na korzyść omawianego podobieństwa. Jednak ze względu na specyfikę obiegu wydawniczego Polski Ludowej i PRL-u nie można traktować r.c. jako odmiany recenzji wydawniczej. Po 1989 roku nastąpiła decentralizacja ośrodków kultury, podczas gdy w systemie komunistycznym istniał główny ośrodek decyzyjny (choć reprezentowany przez oddziały terenowe), którego nie mógł pominąć nikt marzący o publikacji swego dzieła (pomijam w tym momencie publikacje drugiego obiegu). Recenzja wydawnicza była jednym z etapów recenzowania złożonego tekstu, a najważniejszym probierzem i tak pozostawała opinia funkcjonariuszy z Mysiej. Ponadto r.c. była umocowana w aparacie władzy państwowej, podczas gdy tego samego nie można powiedzieć o recenzjach wydawniczych w niezależnych oficynach. W okresie systemowej kontroli słowa autor mógł wprawdzie złożyć książkę do innego wydawnictwa, ale nie mógł (bo nie mogło żadne wydawnictwo) pominąć urzędu kontroli.

W przypadku ocen tworzonych przez GUKPPIW (oraz oddziały terenowe) możemy mówić o pewnej bliskości r.c. do naukowej. W PRL-owskiej recenzji autor porównuje treść z obowiązującą ideologią, podobnie jak recenzja naukowa porównuje treść z obowiązującą teorią naukową. Z pewnością r.c. pisana w Polsce w latach

1946–1990 musiała być zgodna z panującą ideologią, która szukała uprawomocnienia swego stanowiska w naukowych koncepcjach, podobnych chociażby doktrynie socjalizmu naukowego. Dodatkowym podobieństwem jest to, że, przy dość liberalnej interpretacji, o recenzji naukowej również powiedzieć można, że ma ona umocowanie w aparacie państwowym (dla przykładu, ministerstwo jest organem podającym definicję „monografii naukowej”).

Ważną różnicą, dystansującą obie formy wypowiedzi, jest fakt, iż w okresie Polski Ludowej to przede wszystkim aparat państwowy był „współtwórcą” (albo co najmniej propagatorem) jedyne go słusznego światopoglądu, który mógł, ale nie musiał, być zgodny z ustaleniami nauki. Drugą istotną różnicą jest to, iż autor i recenzent nie są w przypadku r.c. specjalistami z tej samej dziedziny — jak to ma miejsce w wypadku recenzji naukowej — chociaż zdarzało się, że do oceny literatury fachowej powoływano rzeczoznawców, których każdemu oddziałowi terenowemu sugerował GUKPPIW („z uwagi na słabą znajomość prawa międzynarodowego recenzenta i możliwość istnienia w treści książki trudno uchwytnych, niepożądanych niuansów politycznych, prosimy o przekazanie pracy rzeczoznawcy i wydanie ostatecznej decyzji”; Nowak 2011: 183). Recenzje sprawiające wrażenie pisanych przez osoby kompetentne w danym temacie, pojawiają się częściej w późniejszym okresie PRL-u (Aleksander Pawlicki pisze, że po odwilży wzrósł stopień wykształcenia cenzorów, a w 1970 roku już 80% miało wyższe wykształcenie; Pawlicki 2001: 81; Budrowska 2009: 114–115; Nowak 2011: 164), ale w materiałach archiwalnych rejestrujących pierwsze lata działalności urzędu cenzury też można wskazać r.c. pisane stylem naukowym i zbliżające się do analizy naukowej (z r.c. ocenianej w 1950 roku książki Wiktora Grosza, *The Polish Defeat — September 1939*:

„Drobne uwagi: 1. str. 15.: definicja dochodu narodowego niewłaściwa; 2. str. 16: wysokość nakładów czasopism i książek już dziś chyba wyższa; 3. str. 19, 28, 32: wydaje mi się, że należało raczej użyć terminu „French-Polish” i „French-Soviet” niż „Franco-Polish” i „Franco-Soviet” (ze względu na dwuznaczność słowa „Franco”) — lecz być może że tak brzmi oficjalny termin dyplomatyczny; 4. str. 41 — zdanie „polityka zbliżenia z Trzecią Rzeszą była oparta na przesłankach zbieżnej ideologii społecznej nie mniej niż na wspólnych celach antyradzieckich” — jedno wypływa z drugiego, a nie jest przeciwstawieniem; 5. str. 91 — w oryginale po słowie „dzis” (to-day) mamy „w roku 1949” — w przekładzie tego brak, a jest to konieczne ze względu na podane poniżej osiągnięcia gospodarcze; 6. str. 92 — błędny przekład — brzmi: „Przyszłość bez nędzy, bezrobocia, braku wojen”; AAN, GUKPPiW, sygn. 145 (31/26), s. 361).

Kolejnym analogonem r.c. mogłyby być teksty propagandowe (Budrowska 2009: 108). Ze względu na wspomnianą wyżej hermetyczność r.c. jest to jedynie podobieństwo powierzchowne — tekst propagandowy powinien mieć przecież zasięg masowy. Można co najwyżej mówić o wykorzystywaniu przez cenzorów pewnych cech stylu propagandowego (nacechowane słownictwo, podział na „naszych” i „wrogów” i in.), jednak r.c. nie realizuje podstawowej funkcji komunikatu propagandowego — perswazyjności, gdyż odbiorcą r.c. jest drugi cenzor, „wyposażony” w podobny (jeśli nie identyczny) zestaw przekonań i kierujący się podobnymi (jeśli nie takimi samymi) zasadami przy ocenie złożonego do Urzędu tekstu kultury.

Jak wykazano nie można jednoznacznie zaklasyfikować r.c. do żadnego z wymienionych gatunków wypowiedzi. Nie spełnia ona definicyjnych standardów recenzji literackiej, wydawniczej, naukowej czy tekstu propagandowego. Można — w celach pragmatycznych

— odwoływać się do tych form wypowiedzi, ale nie należy utożsamiać r.c. z żadną z nich.

R.c., podobnie jak recenzja literacka, wydawnicza czy naukowa, jako rodzaj komentarza do tekstu kultury, którego jest oceną, reprezentuje tzw. paratekst, „tekst towarzyszący” tekstowi głównemu, kotekstowi (Genette 1992: 320, Lane 1992, Szajnert 2011). Ze względu na stosunek do kotektu r.c. reprezentuje epitekst, czyli komentarz znajdujący się poza tekstem właściwym (epitekstem są, np. korespondencja, wywiad; podczas gdy peritekstem, czyli komentarzem występującym w otoczeniu tekstu, są, np. tytuł, motto, przedmowa). Tym, co stanowi cechę swoistą r.c., jest nieoficjalność — jest wszak ona niedostępna szerokiej publiczności. Kryterium dostępności wyróżnia r.c. spośród innych „tekstów towarzyszących”, których definicyjną (podstawową) funkcją jest prefacjalność. R.c. nie może być traktowana jak „zajawka”, nie zachęca (bądź przeciwnie, zniechęca) potencjalnego czytelnika do lektury — mającego się pojawić lada dzień — tekstu.

Z uwagi na tę niejawność, jako jedną z najważniejszych cech PRL-owskiej r.c., proponuję termin **kryptotekst** na określenie omawianego gatunku mowy. Wyraz ten, nawet bez podania precyzyjnego wyjaśnienia, wydaje się zrozumiały dla odbiorców, gdyż odnosi użytkownika języka do obecnych w słowniku polskim terminów takich jak: kryptonim, kryptogam, kryptologia, kryptoanaliza, kryptogamia i in. R.c. to zatem jednostka kryptotekstowa ze względu na kryterium dostępności. W takim rozumieniu kryptotekst określa sposób dystrybucji i powszechność tekstu: r.c. to tekst niejawny, ukryty przed (szerszym) odbiorcą. Należy zaznaczyć, że w tym rozumieniu kryptotekst określa niejawność nie ze względu na manipulację na tekście jawnym, otwartym (z czym mamy do czynienia w kryptografii), nie odwołuje się do ingerencji wewnątrz tekstu, a określa relację między testem a sposobem

jego funkcjonowania w przestrzeni publicznej (nawet zawężonej do urzędu cenzury). W kryptografii termin „kryptotekst” odnosi się do zaszyfrowanej wiadomości, czyli do tekstu, który został przekształcony i jest możliwy do odczytania przez osobę znającą „klucz” do jego odczytania (Stinson 2005, Trappe, Washington 2006).

Kryptotekstem *sensu largo* można nazwać całą twórczość, która miała z zasady ograniczonego odbiorcę, lecz nie poprzez niedostępność niezamierzoną, lecz założoną przez nadawcę tekstu bądź inny podmiot (odgórnie). Podobnie jak w wypadku folkloru (środowiskowego) czy obszarów trzecich literatury (Maciejewski 1975), tak i w wypadku definiowanego gatunku mowy odrębność trzech wymienionych typów piśmiennictwa uzależniona jest od sposobu funkcjonowania tekstu w kulturze. Należy jednak podkreślić, że kryptotekstem nie są teksty powstałe spontanicznie, funkcjonujące poza oficjalnym obiegiem, gdyż ich niedostępność jest wynikiem nie celowego działania (organów państwa), a, np. braku szerszych możliwości dystrybucyjnych (tanie druczki reprezentujące folklor środowiskowy i in.). O zakwalifikowaniu do kryptotekstu świadczy zatem nie sam zasięg, ale sposób ograniczenia tego zasięgu: celowy czy niezamierzony. O tym, czy coś jest kryptotekstem, decyduje sam twórca bądź organ, w naszym wypadku GUKPPIW jako instytucja odpowiedzialna za powstawanie kryptotekstów. W takim sensie recenzja cenzorska to **kryptotekst o celowo ograniczonej dystrybucji**, tworzony na zlecenie państwa i przez organa państwowe (nie)dys-trybuowany.

Drugą cechą różnicującą recenzję cenzorską od gatunków o ograniczonej dystrybucji jest spełnianie kryterium paratekstualności. Recenzja cenzorska (jak każda inna recenzja: filmowa, literacka, teatralna) pełni rolę paratekstu w stosunku do krotekstu, czyli dzieła, o którym traktuje.

Jako że r.c. Polski Ludowej jest tekstem uwikłanym historycznie i tworzonym na zlecenie organów państwa, odzwierciedla pożądaną przez władze obraz kultury i sztuki. W okresach wzmożonej reglamentacji wolnego słowa i politycznych przesileni zaciska się cenzorska pętla, a podstawową funkcją r.c. staje się ocena ideologiczna tekstu, ocena wartości artystycznych staje się drugorzędna. Z sytuacją odwrotną spotykamy się w okresach względnej swobody wypowiedzi, wówczas w ocenach funkcjonariuszy aparatu prewencji i represji ocena ideologiczna (choć nadal obecna) schodzi na drugi plan, oddając miejsca ocenie wartości artystycznych dzieła.

R.c. jako tekst zrelatywizowany do określonego miejsca i czasu, jest instytucjonalnie zdeterminowana i wyraźnie powiązana z typem używanego formularza, który był opisywany w kilku opracowaniach na temat działania GUKPPIW (Nowak 2011: 172–173; Rogoż 2013: 101–103).

Arkuszy cenzorskich było kilka rodzajów, możemy wyróżnić m.in. arkusze recenzji prewencyjnych i wtórnych czy arkusze dotyczące tzw. pięciodniówek. W okresie funkcjonowania powojennego aparatu prewencji i represji formularze kilkakrotnie przededagowywano, jednak wersje różniły się w szczegółach. Wyjątkiem jest zmiana, jaka dokonała się na formularzu recenzyjnym po tym, jak w 1981 roku wprowadzono możliwość odwołania się od decyzji Urzędu oraz możliwość wskazania w publikowanym tekście miejsc wyciętych, co zaznaczano przez wprowadzenie w miejsca usunięte znaku „[...]” (por. Ustawa z dnia 31 VII 1981 o kontroli publikacji i widowisk, Dz.U. 1981 nr 20 poz. 99).

Arkusze recenzji prewencyjnej miał w lewym górnym rogu nazwę „Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie. Dział Publikacji Nieperiodycznych”. W niektórych arkuszach widniał nagłówek „Główny Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy,

Publikacji i Widowisk”, w zależności od tego, do którego urzędu trafiała publikacja, należało skreślić jedną z opcji. Poniżej znajdowały się informacje następujące: tytuł i podtytuł, autor, wydawnictwo, wysokość nakładu. Inne dane dotyczyły tego, czy mamy do czynienia ze wznowieniem czy książką nową, tłumaczeniem czy pracą oryginalną (należało podać język oryginału). Ciekawa jest informacja o oddaniu pracy referentowi, gdyż na odwrocie cenzor oceniający tekst wpisywał datę oddania recenzji — dzięki temu możemy zbadać, ile czasu wynosił okres recenzowania książki. Zazwyczaj uzupełniano arkusz standardowo, podając inicjał imienia autora i pełne nazwisko, wpisując tytuł i podtytuł w pełnym brzmieniu w cudzysłowie (zdarzały się przypadki, gdy tytuł nie był jeszcze ustalony, o czym niekiedy recenzent informował, np. w wypadku *Bajki o miłości* Michałowskiej lub gdy utwór trafiał do oceny pod innym tytułem niż się ostatecznie ukazał, np. w wypadku powieści Bogdana Hamera, która trafiła na Mysię jako *Po prostu Plewa*, by ukazać się jako *Na przykład Plewa*). Niektóre z recenzji są wypełnione niedbale i mają sporo „białych plam”.

Znaczące było to, co znajdowało się w niektórych arkuszach cenzorskich — a co można traktować jako skróconą instrukcję cenzurowania, swoisty „dekalog” pracownika Mysiej: „UWAGI: Recenzja powinna między innymi dawać odpowiedź na następujące kwestie: a) Tematyka i problematyka książki; b) Ideologiczne i społeczno-wychowawcze znaczenie książki”.

Po wyżej wymienionych elementach znajdowało się miejsce przeznaczone na omówienie i ocenę tekstu przez cenzora, sygnalizowane słowem RECENZJA. Zajmowała ona zwykle pozostałą część pierwszej strony oraz ponad pół kolejnej (należy zaznaczyć, że zdarzały się recenzje krótsze, kilkudzaniowe oraz dłuższe, zajmujące kilka stron). Po opinii referenta, na dole drugiej strony arkusza,

następował WNIOSEK RECENZENTA, który wraz z kolejnym punktem, DECYZJA, kończył arkusz. Wniosek recenzenta występował w dwóch wariantach (w zależności od tego, czy książka była składana po raz pierwszy do oceny Urzędu, czy było to wznowienie):

Wniosek recenzenta (niepotrzebne skreślić):

- a. udzielić zezwolenia
- b. nie udzielić zezwolenia
- c. udzielić zezwolenia po dokonaniu ingerencji

Wniosek recenzenta (niepotrzebne skreślić):

- I. Książka nadaje się do ponownego wydania:
 - a. bez zmian,
 - b. po dokonaniu pewnych zmian.
- II. Książka nie nadaje się do ponownego wydania:
- III. Książka nadaje się do bibliotek szkolnych:
- IV. Książka nadaje się do bibliotek powszechnych:

Uwzględniając wyżej omówione elementy arkusza cenzorskiego, proponuję wprowadzenie następujących rozróżnień terminologicznych. **Pełna recenzja cenzorska** to wypełniony arkusz cenzorski. Należy zaznaczyć, że bywały recenzje tworzone nie na formularzu recenzyjnym, ale na zwykłych kartkach papieru. W wypadku czasopism zdarzała się także praktyka recenzji „na telefon” (Kozłowski 2006; Fik 1996: 132; Woźniak-Łabieniec 2011: 153). Jednak podstawową formą r.c. była ta sporządzona na formularzu recenzyjnym. **Pełna recenzja cenzorska** dzieli się na **część niezestandardyzowaną** i **część zestandardyzowaną**. Przez **recenzję cenzorską** należy rozumieć niezestandardyzowaną część pełnej recenzji cenzorskiej, czyli coś, co w nomenklaturze anglojęzycznej nazywamy *body of text* (intuicyjnie wydaje się nazwać tę część recenzją właściwą, nie można jednak tego uczynić, gdyż wówczas pojawia się problem z zaklasyfikowaniem decyzji, która nie jest zazwyczaj częścią *body of text*). Mimo braku standaryzacji, niezestandardyzowana część

recenzji cenzorskiej posiada pewną strukturę formalną — podział na **streszczenie**, **ocenę** oraz, opcjonalnie, **decyzję** (w materiałach cenzorskich ta ostatnia była bardzo często przesuwana do WNIOSKÓW RECENZENTA, poza część arkusza przewidzianą na dłuższą wypowiedź cenzora, sygnalizowaną słowem RECENZJA). O ile możemy wskazać pewne prawidłowości w stosowaniu swoistych formuł inicjalnych, o tyle w końcowych partiach wypowiedzi recenzenta często brak jasnych formuł finalnych, w tym przejrzystej, jednozdaniowej deklaracji zezwalającej bądź wstrzymującej druk.

R.c. jako kryptotekst tworzony na zamówienie państwa w okresie systemowej kontroli słowa jest jedynym bezspornie niejawnym ogniwem w schemacie komunikacyjnym: Nadawca — Tekst — Recenzja cenzorska — Tekst — Odbiorca. Konsekwencją takiej sytuacji jest, w przypadku dużych ingerencji, istnienie Tekstu Wyjściowego (Tekst A), który jest odmienny od Tekstu Końcowego (Tekst B). O ile w systemach politycznych, w których nie występuje jeden organ nadzorujący piśmiennictwo, Tekst B jest wynikiem współpracy, np. wydawcy i autora, o tyle w przypadku systemów reglamentujących wolne słowo Tekst B jest zwykle wynikiem przymusowej współpracy twórcy widocznego, autora i współtwórcy ukrytego, cenzora. Jest to sytuacja o tyle znamienna, że cenzor staje się w pewnych przypadkach współautorem (Fik 1996), zatrudnionym przez państwo swego rodzaju *ghost writerem*, gdyż nie wymienianym jako współtwórca dzieła. Należy zaznaczyć, że w stopce redakcyjnej było zakodowane nazwisko cenzora — składnia kodu cenzora złożona była z wielkiej litery alfabetu i numeru, np. Rz-40. Nie można oczywiście zrównywać tego rodzaju informacji z jawną (niezakodowaną) wiadomością o współautorstwie tekstu.

Uwzględniając wszystkie podniesione wyżej aspekty, które są swoiste dla recenzji cenzorskiej, proponuję następującą definicję:

RECENZJA CENZORSKA Polski Ludowej to kryptotekst (tekst niejawni) o celowo ograniczonej dystrybucji, umocowany w aparacie państwowym, omawiający i oceniający tekst kultury (dzieło literackie, teatralne, filmowe i in.), tworzony przez pracowników Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (od 1981 Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk) oraz oddziałów terenowych w okresie 1944–1990 zazwyczaj na odpowiednim formularzu. Ze względu na cel pełni funkcję sprawozdawczo-oceniającą (prewencyjną lub represyjną). Ze względu na formę jest wypowiedzią pisaną stylem urzędowym, publicystycznym bądź (znacznie rzadziej) naukowym. Funkcja artystyczno-programowa i popularyzatorsko-propagandowa, będące składowymi recenzji, nie występują (bądź mają znaczenie trzeciorzędne), co odróżnia recenzję cenzorską od innych odmian recenzji artystycznych.

BIBLIOGRAFIA

- Budrowska K. (2009), *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok. – Fik M. (1996), *Cenzor jako współautor* [w:] *Literatura i władza*, red. B. Wojnowska, IBL, Warszawa. – Genette G. (1992), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków. – *Krzysztof Kozłowski o cenzurze w PRL* (2006), Fundacja Tygodnika Powszechnego [online:] https://www.youtube.com/watch?v=yTTGAg_Xgt8 [dostęp: 9.12.2015]. – Lane P. (1992), *La périphérie du texte*, Nathan, Paris. – Maciejewski J. (1975), „*Obszary trzecie*” *literatury*, „Teksty”, nr 4 (25). – Nowak P. (2011), *Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy*,

- Publikacji i Widowisk w okresie nacjonalizacji rynku książki w Poznaniu (1946–1955)*, „Biblioteka”, nr 15 (24). – Pawlicki A. (2001), *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1956–1972. Instytucja i ludzie*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa. – Rogoż M. (2013), *Przekłady zagranicznej literatury dla dzieci i młodzieży w okonach polskiej cenzury. Ocena książek skierowanych do wydania w latach 1948–1956* [w:] „Nie należy dopuszczać do publikacji”. *Cenzura w PRL*, zbiór studiów pod red. G. Gzelli i J. Gzelli, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń. – Stinson D. R. (2005), *Kryptografia. W teorii i praktyce*, WNT, Warszawa. – Szajnert D. (2011), *Intencja autora i interpretacja — między inwencją a intencją. Teksty i parateksty*, Wydawnictwo UL, Łódź. – Trappe W., Washington L. (2006), *Introduction to Cryptography with Coding Theory*, Pearson Prentice Hall, Upper Saddle River, New York. – Woźniak-Łabieniec M. (2011), *Wokół recepcji „Traktatu polemicznego” Witolda Wirpszy. Głosy o Miłoszu w roku 1951 w świetle dokumentów cenzury*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, z. 4.

ANNA WIŚNIEWSKA-GRABARCZYK

Romans paranormalny — wymiennie okreśłany terminem „romans nadnaturalny” lub „metafizyczny” (wyróżnie w tym aspekcie przywołującym konotacje z barokową poezją metafizyczną i zbliżonym doń rozumieniem pojęcia metafizyki), to popularyzujący się od początku XXI stulecia, choć mający swoje źródła jeszcze w XX wieku, wariant narracji romansowej z elementami fantastycznymi. Zasadniczym komponentem warunkującym klasyfikację utworu jako narracji tego typu jest osadzenie w charakterze protagonistów i antagonistów figur jednoznacznie kojarzonych z konwencjami fantastycznymi, takimi jak (głównie) horror, fantasy, a nawet science fiction. Za moment inicjalny dla rozwoju tego subwariantu romansu uznaje się rozkwit i multiplikowanie realizacji literackich i pozaliterackich o tematyce wampirycznej. Wszelako jedną z pierwszych realizacji wpisującą się w tę subodmianę jest opublikowane w 1986 roku *Sweet Starfire* autorstwa Jayne Ann Krentz (część trylogii *Lost Colony*).

W centralnym punkcie usytuowanego w obszarze literatury popularnej romansu (Martuszevska 2014: 13) paranormalnego znajduje się wątek miłosny i/lub erotyczny. Konkretyzuje się on jako relacja emocjonalna pomiędzy przedstawicielem/-ką rasy

ludzkiej a reprezentantem gatunku o nadnaturalnej proveniencji, takim jak wampir, zmiennokształtny, duch, demon, mag, wróżka, elf, itd. Zdarza się, że obiektem afektu jest człowiek obdarzony parapsychoicznymi mocami, w rodzaju telepatii, telekinezy; ewentualnie może być to również podróżnik w czasie. Wariantów owej nadnaturalności jest bardzo wiele, a dominanty dookreślające romans paranormalny i sytuujące go w sprzeczowanym sztafażu wpłynęły na ukonstytuowanie się reguł tej konwencji.

Ta z kolei wyrosła na kanwie bogatej tradycji ugruntowującej dystynktywne cechy współcześnie definiowanego romansu XX i XXI-wiecznego. Jego początków badacze poszukują w starożytności, wskazując grecką awanturniczą powieść prób jako najpierwotniejszy etap rozwoju gatunku (Bujnicka 2006: 536, Martuszevska, Pyszny 2003: 14), następnie zaś opowieści średniowieczne i wczesnorenesansowe (Martuszevska, Pyszny 2003: 14–15) nazywane „romansami”. Na dalszą ewolucję tego typu narracji miały wpływ także romanse rycerskie i romans pasterski. W tych pierwszych zwłaszcza dominująca rola przypadku cudowności i przygodowości, a miłosne emocje postrzegano jako niepodlegającą ludzkiej kontroli potęgę, której determinantą było Fatum.

Na ukonstytuowanie się cech dystyngtywnych współczesnego romansu paranormalnego wpłynęła także XVIII-wieczna powieść sentimentalna, w której nastąpiło wyabstrahowanie miłosnych perypetii bohaterów od cudowności i przygodowości na rzecz ekspozycji emocji trawiających protagonistów. Przeobrażeniu uległa również konceptualizacja miłości, deskrybowanej wzniosłe jako rezultat działania boskiej mocy, niemożliwego do powstrzymania, dręczącego niczym choroba, a przychodzącego z nagła, uczucia, na drodze satysfakcjonującej realizacji którego stoją liczne przeszkody.

W obrębie powieści sentimentalnej ukształtowały się ponadto dwa najbardziej elementarne modele fabularne romansu, realizowane również współcześnie, także w wersji fantastycznej. Ich źródłem były dwie narracje baśniowe — schematy Kopicuszka oraz Pięknej i Bestii, uwikłane w dyskurs kształtujący się wokół instytucji małżeństwa (Martuszevska, Pyszny 2003: 23–24). Do nośności pierwszego przyczyniła się w dużym stopniu supremacja patriarchy jako czynnika eksponowanego w narracjach tego typu (stojąca niżej od męczyzny w drabinie społecznej i ekonomicznej dziewczyna wzbudza jego uczucia, co skutkuje ślubem poprzedzonym licznymi przeszkodami utrudniającymi formalizację miłosnej relacji). Z kolei matryca fabularna Pięknej i Bestii, co prawda wciąż komplementarna względem tradycji patriarchalnych, pokazuje jeszcze inny wariant realizacji uczuciowej, w którym ukształtowany został topos męczyzny pod wpływem miłości ulegającego znaczącej metamorfozie. Koncept wymuszonej (niekiedy tylko początkowo) relacji bohaterki z Bestią prefigurował jej seksualne cierpienie. Wielu badaczy zauważa, że był on również formą konsolacji w kontekście ówczesnie dogodnej społecznie tezy, że miłość nie musi być nagła i może dojrzewać w obrębie relacji małżeńskich.

Refleksy schematu Pięknej i Bestii pojawiają się współcześnie m.in. jako motyw narzuconego przez splot okoliczności partnerstwa czy przymusowego współdziałania w sytuacji odizolowania etc.

Na koncepcję romansu paranormalnego wpłynęły również inspiracje powieścią gotycką, zwłaszcza aspektami konstytuującymi pod koniec XVIII w. obecne rozumienie „gotycyzmu” m.in. jako kategorii grozy (Sinko 1961: 132). Badacze wskazują trzy warianty realizacyjne tego gatunku: historyczny, sentimentalny i powieść grozy (Sinko 1961, Żabski 2006: 457) ze względu na stopień nasycenia fabuły pierwiastkami wskazywanymi już w samych nazwach odmian. Wszystkie narracje tego typu łączy autorska predylekcja do inkrustowania ich elementami nadprzyrodzonymi, niesamowitością czy tajemnicą. Najważniejsza dla rozwoju romansu paranormalnego jest powieść grozy. Ramę modalną tej odmiany ukształtował utwór Matthew Gregory’ego Lewisa *Mnich* (1796), a także romanse niemieckie (Sinko 1961: 145). Sentymentalizm zastąpiony został przez element erotyczny. W nurcie tym dominuje estetyka makabry, dziwności, eskalacja przywoływania motywów czarnej magii czy kontaktów z szatanem.

Schemat konstrukcyjny powieści gotyckiej uległ wyczerpaniu jeszcze w pierwszej połowie XIX w., czego egzemplifikację stanowiły liczne chybione realizacje literackie. Jednak wysiłek twórczy angielskich pisarzy nie pozostał bez wpływu na autorów późniejszych, którzy m.in. w epoce wiktoriańskiej kreatywnie przetwarzali motywy i modele znane z powieści grozy. Istotną cechą wskazywaną przez badaczy literatury tego typu jest jej subwersywny charakter (De Courville Nicol 2002: 2011) wynikający z radykalnej konfrontacji libidynalnych popędów jednostki ze sztywnym gorsetem reguł ładu społecznego, narzuconym przez kulturowe superego wiktoriańskiej pruderyjności.

Narracje gotyckie uwiklane zostały w dyskurs inspirowany biologizmem oraz „modelami pozytywistycznej interwencji społecznej” (de Courvil Nicol 2002: 211) postrzeganymi jako czynniki warunkujące postęp i społeczną równowagę. W zamyśle twórców epoki wiktoriańskiej wyraźnie widać tendencję separacyjną wobec myśli romantycznej. Wyrażała się ona m.in. w postaci lansowania tezy o panowaniu przez jednostkę nad jej popędami na drodze akceptacji własnej zwierzęcej natury. Rezultatem miała być zdolność do opanowania biologicznych uwarunkowań. Takie tendencje zauważyć można np. w jednym z utworów kluczowych dla reinterpretacji figury wampira, jakim jest *Dracula* Brama Stokera. Istotnym elementem amplifikującym ów wiktoriański subwersywnizm jest inkrustacja motywami o charakterze emancypacyjnym znamionującym pewną fazę rozwoju postaci kobiecych w romansie współczesnym w ogóle (Gemra 2008). Z kolei kategoria obcości czynnika nadnaturalnego jest w interpretacjach krytycznych immanentna w kontekstach psycho-społecznych i prowadzi do konkluzji wpisujących się w dyskurs marksistowski (np. Franco Moretti) czy egzemplifikujących załamywanie się i transformację tradycyjnych struktur patriarchalnych pod koniec XIX. stulecia (Craft 1997, Cameron 2010).

W pracach wielu badaczy pojawia się także problematyka transgresyjnej seksualności stanowiącej integralną część romansu gotyckiego jako rezultat kumulacji lęków związanych z erotyzmem i implikacjami fizycznej miłości (Mutskovits 2010: 3), której wykładnię stanowią np. figury wampiryczne (Gemra 2008, Muskovits 2010). Na przełomie XIX i XX w. wyrażnia się ponadto wpływ naturalizmu na utwory romansowe konkretyzujący się jako predylekcja do biologicznej interpretacji miłości. Dążności te spowodowały przeobrażenia związane z ukazywaniem relacji fizycznej, m.in. w obrębie opisów przesy-

conych erotyzmem (Martuszczevska, Pyszny 2003: 35).

Inspiracja motywami seksualnymi i wyrażana fetyszyzacja kontaktów cielesnych stanowią kluczowy składnik wielu romansów paranormalnych, w których nad fabularnym skomplikowaniem dominuje prezentacja erotycznych zmagania bohaterów.

Schematy fabularne romansów paranormalnych są z reguły bardzo do siebie zbliżone. Choć predylekcja autorów do reorganizowania paradygmatu tradycyjnego romansu stanowi wyraźną dominantę kompozycyjną, a istotnym elementem jest również podjęcie gry z konwencjami poprzez reinterpretację znanych układów konstrukcyjnych, to główny trzon fabularny pozostaje niezmienny. Obligatoryjne są sceny przypadkowych spotkań (niektóre stanowią wariację uwikłania w czyny heroiczne skutkujące gloryfikacją amanta lub heroiny), zauroczenia, incydentalnego lub intencjonalnego pogłębienia znajomości, wahania pomiędzy wrogością a pożądaniem, niekiedy realizacja erotycznych potrzeb, klótnia/konflikt/nieporozumienie/rozłąka, wreszcie miłosny happy end. W wariacie paranormalnym występują sekwencje związane z przystosowaniem partnera/-ki do funkcjonowania w świecie liminalnym. Relevantnym komponentem fabularnym jest natychmiastowość uczucia, finalizowanego w sposób zgodny z modelem tradycyjnego romansu współczesnego, a więc sugestią, planem lub wejściem w formalny związek. Adekwatnie do schematów fabularnych kreowane są postaci protagonistów i antagonistów.

Charakterystyczną cechą bohaterek romansów paranormalnych jest ich duża atrakcyjność. Warunkowana ona bywa niekiedy aspektami genetycznych mutacji determinujących wysoką wartość tych kobiet jako partnerek mężczyzn spoza ludzkiego porządku. Walec estetyczny pełni zatem odmienną niż w tradycyjnym romansie rolę. Do atrybutów należą także znakomita kondycja fizyczna,

determinowana niekiedy częściowo nadnaturalną proveniencją lub szczałkowymi zdolnościami parapsychicznymi heroiny oraz niezaprzeczalne walory intelektualne. Cechy te wpisują się w typologię proponowaną przez Martuszewską, a służącą opisaniu postaci kobiecych romansu XX-wiecznego. Wedle tej klasyfikacji są one Madonnami i ladacznicami (Martuszevska 2014: 75–76), a to z uwagi na *modus operandi* sugestywnie wskazujące na współlistnienie obu tych predyspozycji. W zetknięciu ze światem liminalnym ludzkie heroiny romansu paranormalnego ujawniają także często cechy wojowniczek. Zdolne są do obrony zarówno siebie, jak i partnerów czy przyjaciół, reprezentując typ opanowany, o wysokiej samokontroli, niezależny od męskiej supremacji czy wsparcia. Zakochani ukazani zostają raczej w perspektywie partnerskiej, razem stawiając opór wszelkim zagrożeniom.

Dystynktywne cechy amantów nie uległy zasadniczej modyfikacji w romansie paranormalnym. Obiektami afektu pozostają mężczyźni atrakcyjni, sprawni fizycznie, silni, posiadający materialne bogactwa, niekiedy także wysoką pozycję społeczną lub przynajmniej perspektywę jej osiągnięcia. Walory charakterologiczne również wpisują się w poetykę romansową, determinując psychiczną stabilność, szczodrość, lojalność, wierność, honorowość czy odwagę. Realizują się też w postaciach nadnaturalnej proveniencji cechy znamienne dla romansu XX i XXI-wiecznego, jak osadzenie w roli bohaterów wodzów, przywódców, milionerów, właścicieli korporacji, a nawet arystokratów (sic!).

W obrębie romansu paranormalnego dokonała się znamienita reinterpretacja obecnego w tradycyjnym romansie niegdysiejszego antybohatera, na którego Martuszevska desygnowała postaci o fizycznych lub psychicznych aberracjach, gotyckich lotrów czy mężczyzn odczuwających niewłaściwie ukierunkowane żądze. Romans nadnaturalny

sytuuje tymczasem w roli amantów (a często i heroin) istoty kojarzone wprost z figurami grozy i horrorem — wampiry, wilkolaki, demony, a nawet zombie. Dotychczasowe bestie, mimo że reprezentują pierwiastki ludzkie, a ich rysy psychologiczne nierzadko (zwłaszcza w sekwencjach inicjalnych) odbiegają od modelu idealnego obiektu afektacji, pod wpływem uczucia przechodzą metamorfozę i ujawniają swoją prawdziwą, lepszą naturę. W taki oto sposób antybohater transformuje się w kochanka i wiążące parę uczucie znajduje szczęśliwy finał. Ta szczególna bonizacja figur jednoznacznie identyfikowanych ze sferą grozy wpisuje się w dyskurs osvajania obcości za pomocą mechanizmów transfikcjonalnych (w rozumieniu Richarda Saint-Gelais [2007, 2008] i Marie-Laure Ryan [2013]). Wyzyskanie figur lub postaci — znanych z baśni, folkloru, mitologii czy literatury — zaświadcza nie tylko potrzebę zmodernizowania czy choćby retellingu, lecz wprost predykcję do konstruowania im nowych lub alternatywnych biografii w kontekście wątków o charakterze romansowym. Zabiegi te wiążą się także ze zmodyfikowaniem prototypu Pięknej i Bestii funkcjonującego w tradycyjnych romansach. Przywołanie figur horroru czy baśni czyni wszelako owo reorganizowanie fabularne dość literalnym w swej istocie.

W architektonice fabularnej romansu paranormalnego niektóre elementy dystynktywne tradycyjnie pojmowanego gatunku także uległy znamiennej transformacji. Jest ona konsekwencją spełnienia wymogów dwóch konwencji — romansowej i fantastycznej. Mimo że fabuła, podobnie jak w romansie tradycyjnym, inkrustowana bywa wątkami o charakterze sensacyjnym, przygodowym, nierzadko także kryminalnym, dominantą kompozycyjną pozostają jednak aspekty fantastyczne. W wielu narracjach pojawiają się także elementy humorystyczne, związane z komizmem sytuacyjnym lub

dialogowym. Twory adresowane do starszych odbiorców zawierają często sceny erotyczne, nawet z pogranicza pornografii (Olkusz 2015), z kolei te przeznaczone dla młodego odbiorcy odnoszą się najczęściej do emocjonalnej i erotycznej inicjacji bohaterów, lecz pozbawione są scen wyrażenie odwołujących się do aktów seksualnych.

Specyficzność romansu paranormalnego wynika z rezygnacji z tematyki *stricte* miłosnej na rzecz fantastyki i wiążącego się z tym wyborem żywiołu światotwórczego. Wiele utworów przynależących do tej subodmiany tworzy rozbudowane cykle rozgrywające się w detalicznie konstruowanych uniwersach. Zaobserwować tę tendencję można w cyklu Kerrelyn Sparks *Love at Stake*, Alexandry Ivy *Strażnicy Wieczności*, Charlainy Harris *True Blood* czy Lary Adrian *Rasa Środka Nocy*. Potencjał światotwórczy uwyrażnia się nie tylko w mocno eksponowanych erotyczno-emocjonalnych interakcjach międzyrasowych, lecz przede wszystkim w szczególowości kreślonej scenarii. Ta pełni bowiem funkcję samodzielnie istniejącego konstruktów charakteryzującego się sporym potencjałem poznawczym. Podstawowe koncepty światotwórcze opierają się na opozycji pomiędzy rzeczywistością kreowaną na wzór znanej odbiorcy a utajoną domeną istot nadprzyrodzonych. Zetknięcie tych dwóch obszarów staje się częstokroć zarzewiem miłosnego konfliktu. Sytuacja taka zachodzi zwłaszcza w tych fabułach, w których dychotomia świata wpisuje się w proponowaną przez Farah Mendlesohn (Mendlesohn 2008: XIV) typologię jako fantastyka liminalna (*liminal fantasy*). Jest to taki wariant, w którym element nadnaturalny znajduje się w obszarze poznawczych peryferii protagonistów. Pozostaje zatem obecny, lecz ukryty i niedostępny dla niepowołanych, nie ujawniając swojego istnienia eksplicitnie. Istota bytów w niej funkcjonujących definiowana jest w odniesieniu do kontekstu rzeczywistości pozafantastycznej.

Drugą strategią przedstawiania świata w romansie paranormalnym jest założenie, że nieludzka społeczność nie pozostaje w ukryciu, nie tając też własnej proveniencji. Obydwie te taktyki ekspozycyjne nie pełnią w narracjach wyłącznie roli sztafazu, lecz sugerować mogą określoną ramę modalną. Niekiedy wzajemny rasowy antagonizm protagonistów lub niejawną prawdziwą egzystencję jednego z nich pełnią rolę katalizującą miłosny konflikt i skutkują początkową niemożnością nawiązania trwałej oraz jednoznacznej relacji. Wspomniane skonfliktowanie zakochanych, obecne w klasycznie pojmowanej narracji romansowej, postrzegane jest jako przeszkoda pozornie nie do pokonania leżąc u podstaw cierpień darzących się afektem bohaterów. W romansie paranormalnym uwikłane bywają one w antagonizmy będące rezultatem przynależności protagonistów do dwóch różnych porządków trwania. Istotny składnik stanowi w tych narracjach opozycja ludzkie-nieludzkie. Rozdzielenie rasowe wraz z wynikającymi zeń perturbacjami skłaniają niektórych badaczy do wskazywania postkolonialnego kontekstu romansu paranormalnego (Davis 2013: 104–126). Upatruje się tu w zakazanym uczuciu między człowiekiem a nie-człowiekiem korelację z tradycją tych romansów, których fabuła zasadzała się na opozycji społecznej lub rasowej protagonistów.

Ze względu na miejsce usytuowania akcji (miasto) oraz czasu (współczesność) romans paranormalny zestawiany bywa często z subodmianą fantastyczną, tzw. *urban fantasy*. Pisarka Jeanine Holmes zauważa, że oba te literackie warianty łączy wiele elementów wspólnych, wszelako realizacje pierwszego typu nie eksponują wątków miłosnych w pierwszym planie. Jest to definicja niepełna i upraszczająca, choć uzasadniana multiplikującą się predylekcją do terminologizowania i sankcjonowaną uporządkowaniem gatunkowo-konwencjonalnych interferencji zachodzących w obrębie literatury.

Rozwój i spopularyzowanie romansu paranormalnego spowodował pojawienie się, zwłaszcza w USA, licznych realizacji, a za czołowe przedstawicielki tej pododmiany uznaje się m.in. Kresley Cole, Sherrilyn Kenyon, Linnea Sinclair, Christine Feehan, Angelę Night, laureatki P.E.A.R.L Awards, przyznawanych w latach 1999-2009 za twórczość w dziedzinie romansu paranormalnego. Wśród pisarek tworzących dla młodszego odbiorcy są Stephenie Meyer, Cassandra Clare czy Meg Cabot. Na język polski tłumaczono m.in. cykle Alexandry Ivy, Kerrelyn Sparks, Charlainie Harris, Anne Bishop, Cassandry Clare, P.C. Cast, Kelley Armstrong, Lary Adrian i wielu in. W Polsce romanse paranormalne pisały m.in. Magdalena Rewers i Izabela Degórska.

W powszechnym odczytaniu romans paranormalny sytuuje się w paradygmacie literatury zbanalizowanej. Determinant takiego domniemania doszukać się można zarówno w krytyce feministycznej, uznającej romans w ogóle za „propatriarchalny” relikw (Setecka 2000: 187; Bujnicka 2006: 583), jak i deprecjonującym poglądzie, wedle którego romans nie reprezentuje wartości poznawczych (Szyszkowska 2003: 13, Frye: 1978), wreszcie w rezerwie wielu badaczy wobec samych konwencji fantastycznych. Te rozpatrywane są bowiem najczęściej w kontrze do fabul realistycznej proveniencji i przy użyciu narzędzi adekwatnych do naukowej refleksji o tej tematyce (Maj 2015: 21–22). Kompilacja tych czynników sprawiła, że romans paranormalny pozostaje niemal nieobecny w badaniach rodzimych i zagranicznych literaturoznawców. O jego niemaliej czytelniczej popularności zaświadczały wszelako wysokie statystyki sprzedaży i obecność wśród pozycji bestsellerowych, a także duża frekwencja na rynku wydawniczym w ogóle.

BIBLIOGRAFIA

- Belsey C. (1997), *Desire. Love Stories in Western Culture*, Blackwell, Oxford. – Bujnicka M. (2006), *Romans* [hasło], [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2006. – Cameron E. (2010), *The Psychopathology of the Gothic Romance: Perversion, Neuroses and Psychosis in Early Works of the Genre*, McFarland&Co, Jefferson. – Craft Ch. (1984), *“Kiss Me with those Red Lips”: Gender and Inversion in Bram Stoker’s Dracula*, “Representations” vol. 8. – Davis E. S. (2013), *Rethinking the Romance Genre. Global Intimacies in Contemporary Literary and Visual Culture*, Palgrave Macmillan, New York. – de Courvil N. V. (2002), *Teorie eugeniczne i behawiorystyczne w gotycyzmie wiktoriańskim*, przeł. M. Jabłkowska, A. Nowak [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Universitas, Kraków. – Frye N. (1978), *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Harvard UP. – Gemra A. (2008), *Od gotycyzmu do horror: wilkołak, wampir i monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław. – Glennis B., Townshend D. (2014), *The Gothic World*, Routledge, London, New York. – Jabłkowska J. (2002), *Gotycyzmy i prawo moralne* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Universitas, Kraków. – Jameson F. (1975), *Magic Narratives: Romances as Genre*, “New Literary History” Vol. 7, nr 1. – Maj K. M. (2015) *Alotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Universitas, Kraków. – Martuszevska A. (2014), *Architektonika literackiego romansu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk. – Martuszevska A., Pyszny J. (2003), *Romansy z różnych sfer*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław. – Mendlesohn F. (2008), *The Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan UP, Middletown. – Michie E. B. (1993), *Outside the Pale. Cultural Exclusion, Gender Differences and the Victorian Woman Writer*, Cornell UP, Ithaca and London. – Muskovits E. (2010), *The Threat of Otherness in Bram Stoker’s Dracula*, “Trans” no 10.

- Olkusz K. (2014), *W objęciach kiczu, czyli co skrywa (lub odsłania) romans paranormalny/metafizyczny. Na przykładzie cyklu „Love at Stake” Kerrelyn Sparks* [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra i A. Mazurkiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Olkusz K. (2015), *Rozbieranie wampira. Erotyczne imaginacje i seksualne fantazje w romansach paranormalnych/metafizycznych (na wybranych przykładach)*, „Orbis Linguarum”, vol. 43.
- Radway J. A. (1991), *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Ryan M.-L. (2013), *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, “Poetics Today” nr 3.
- Saint-Gelais R. (2007), *Contours de la transfictionnalité* [w:] *La fiction, suites et variations*, ed. R. Audet, R. Saint-Gelais, Nota bene, Québec.
- Saint-Gelais R. (2008), *Transfictionality* [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. D. Herman, M. Jahm, M.-L. Ryan, Routledge, London New York.
- Setecka A. (2000), *Romans — przejaw zwycięstwa czy klęski kobiet? O romansie dawniej i dziś* [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, IBL, Warszawa.
- Sinko Z. (1961), *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, PIW, Warszawa.
- Szyszkowska E. M. (2003), *Odmiany uczuć: popularny romans kieszonkowy w Polsce 1990–2000*, Biblioteka Narodowa, Warszawa.
- Żabski T. (2006), *Powieść gotycka* [w:] *Słownik literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Żabski T. (2006), *Powieść grozy* [w:] *Słownik literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

KSENIA OLKUSZ