

5
(2010)

Studia
Litteraria
Universitatis
Iagellonicae
Cracoviensis

Edenda curavit Regina Bochenek-Franczakowa

Studia
Litteraria
Universitatis
Iagellonicae
Cracoviensis



Komitet redakcyjny

prof. dr hab. Regina Bochenek-Franczakowa

prof. dr hab. Marta Gibińska-Marzec

dr hab. Celina Juda, prof. UJ

prof. dr hab. Maria Kłańska

prof. dr hab. Józef Korpanty

prof. dr hab. Barbara Michalak-Pikulska

prof. dr hab. Wasilij Szczukin

dr hab. Monika Gurgul – sekretarz redakcji



5
(2010)

Studia
Litteraria
Universitatis
Iagellonicae
Cracoviensis

Edenda curavit Regina Bochenek-Franczakowa

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

RECENZENCI

Prof. dr hab. Regina Bochenek-Franczakowa

Dr hab. Krzysztof Bak

Dr hab. Piotr Bukowski

Prof. dr hab. Marta Gibińska-Marzec

Dr hab. Monika Gurgul

Dr hab. Justyna Łukaszewicz, Uniwersytet Wrocławski

Dr hab. Krystyna Pietrzycka-Bohosiewicz, prof. UJ

Dr hab. Jacek Rapak, prof. UJ

Dr hab. Anna Sawicka

Dr hab. Barbara Sosień, prof. UJ

Prof. dr hab. Wasilij Szczukin

Prof. dr hab. Magdalena Wandzioch, Uniwersytet Śląski

PROJEKT OKŁADKI

Paweł Bigos

© Copyright Regina Bochenek-Franczakowa & Wydawnictwo Uniwersytetu

Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2010

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Filologicznego

ISBN 978-83-223-3127-8

ISSN 1897-3035

Nakład 200 egz.



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-631-18-81, 12-631-18-82, fax 12-631-18-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 0506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325


SPIS TREŚCI – INDEX RERUM

Regina Bochenek-Franczakowa, Fryderyk Chopin i George Sand w oczach polskich biografów i krytyków literackich.....	7
Fryderyk Chopin and George Sand in the Eyes of Polish Biographers and Literary Critics.....	23
Fabio Boni, «VII: foetorem in lecto». Una lettura de <i>I donneschi difetti</i> di Giuseppe Passi Ravennate.....	25
«VII: foetorem in lecto». A Reading of <i>I donneschi difetti</i> by Giuseppe Passi Ravennate.....	36
Katarzyna Dybeł, Le désert dans le <i>Roman d'Alexandre</i> d'Alexandre de Paris (XII ^e siècle).....	37
The Desert in the <i>Roman d'Alexandre</i> of Alexandre de Paris (12th century)	45
Monika Gurgul, Un viaggio futurista in cerca dell'assoluto. <i>Vulcano</i> di F.T. Marinetti.....	47
A Futurist Travel towards the Absolute. <i>Vulcano</i> of Filippo Tommaso Marinetti.....	52
Jakub Kornhauser, <i>Wędrowny podżegacz</i> oraz <i>Vasco da Gama</i> Gellu Nauma. Bohater surrealistyczny <i>in statu nascendi</i>	53
<i>The Incendiary Traveller</i> and <i>Vasco da Gama</i> of Gellu Naum. Surrealist Hero <i>in statu nascendi</i>	66
Robert Kusek, Re-territorialising South Africa. Political Allegory in <i>The Master of Petersburg</i> by J.M. Coetzee.....	67
Reterytorializacja Republiki Południowej Afryki. Alegoria polityczna w <i>Mistrzu z Petersburga</i> J.M. Coetzee.....	82
Ewa Nawrocka, El imaginario de la casa en <i>El obsceno pájaro de la noche</i> de José Donoso.....	83
The Image of House in <i>El obsceno pájaro de la noche</i> by José Donoso.....	92
Marta Rey-Radlińska, The Old-Norse Narrative <i>Auðunar þáttur vestfirzka</i> as a Parabolic Fiction.....	95
<i>Auðunar þáttur vestfirzka</i> jako fikcja paraboliczna.....	110

Robert Samek, Verkehrung als Prinzip. Über einige Grotesken Mynonas	111
The Principle of Inversion. Some Mynona Grotesques	121
Katarzyna Syska, Sentymentalność dziś: idylliczna, elegijna i komiczna.....	123
Sentimentality Today: Idyllic, Elegiac and Comic	132
Aleksandra Szramek, <i>Dramma per musica</i> początku XX wieku – muzyczność powieści <i>Mistrz i Małgorzata</i> Michaiła Bułhakowa w nawiązaniu do filozofii nowej muzyki Theodora Adorno	133
<i>Dramma per musica</i> of the Early 20th Century – the Theme of Music in <i>Master and Margarita</i> by Mikhail Bulgakov with Reference to Theodor Adorno's Philosophy of Modern Music	150
Noty o autorach.....	153
Publikacje książkowe pracowników Wydziału Filologicznego w roku 2009....	155



REGINA BOCHENEK-FRANCZAKOWA
Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytet Jagielloński



FRYDERYK CHOPIN I GEORGE SAND W OCZACH POLSKICH BIOGRAFÓW I KRYTYKÓW LITERACKICH

Kilkuletni związek wielkiego polskiego kompozytora z francuską pisarką Aurorą Dudevant piszącą pod męskim pseudonimem George Sand stał się przedmiotem jednej z tych opowieści o słynnych kochankach, które obrastają różnymi interpretacjami i żyją własnym życiem. W jubileuszowym roku chopinowskim warto przywołać postać George Sand, wielkiej miłości Chopina, kobietę, która budziła – i nadal budzi – wiele sprzecznych uczuć wśród biografów kompozytora.

Przypomnijmy kilka faktów, w wielkim skrócie, z uwypukleniem tych momentów, wokół których będą snuć opowieści polscy biografowie kompozytora. George Sand i Fryderyk Chopin poznali się pod koniec października 1836 roku, w salonie hrabiny d'Agoult, towarzyszką życia Franciszka Liszta. Aurora Dudevant była już znaną pisarką, zarazem barwną postacią życia paryskiej elity artystycznej, kobietą niezależną w swych poglądach i obyczajach. Od 1836 roku żyła w separacji z mężem, sama wychowywała dwoje dzieci, Maurycego i Solange, jednocześnie prowadziła życie dalekie od norm mieszczańskich obowiązujących kobiety w XIX wieku. Fryderyk Chopin był wtedy znanym i cenionym kompozytorem i pianistą. Jego znajomość z Marią Wodzińską, z którą łączył matrymonialne plany, zmierzała właśnie do zerwania cichych zaręczyn. Wiosną 1838 roku Chopin i Sand widywali się coraz częściej na wieczorach muzycznych w paryskich salonach. Zostali kochankami w czerwcu i spędzali w Paryżu pierwsze upojne miesiące. W październiku Chopin i George Sand wraz z Maurycym i Solange wyruszyli w podróż na Majorkę. Przebywali na wyspie kilka miesięcy, do lutego 1839 roku. Pobyt ten zaznaczył się całym ciągiem niefortunnych zdarzeń, przeciwności i kłopotów, a przede wszystkim stanowił „ogniową” próbę ich miłości; Fryderyk bardzo poważnie zachorował, Aurora opiekowała się nim z wielkim oddaniem. W czerwcu Chopin przybył po raz pierwszy do Nohant. Od tamtego życia obojga miało się toczyć przez kilka lat, do rozstania w 1847 roku, w regularnym rytmie. Miesiące letnie spędzali oboje w Nohant, rodzinnej posiadłości pisarki w regionie Berry, natomiast od jesieni do maja przebywali w Paryżu, gdzie

mieszkali osobno, ale blisko siebie i prowadzili życie wypełnione pracą i obowiązkami towarzyskimi. Oboje obracali się w kręgach elity artystycznej Paryża – dzięki Chopinowi George Sand bliżej poznała środowisko polskiej emigracji, przede wszystkim zaś Adama Mickiewicza, którego szczerze podziwiała; natomiast Chopin wielką przyjaźnią darzył malarza Eugène'a Delacroix oraz śpiewaczkę Paulinę Garcia-Viardot, poznanych dzięki pisarce. Kryzys zaczął się około 1844 roku. Trudno w kilku zdaniach określić, co się nań złożyło – jest to zresztą wciąż przedmiotem różnych interpretacji, opartych najczęściej na domysłach. Na pewno zmęczenie George Sand przedłużającą się, trudną dla niej sytuacją uczuciową i rodzinną pchnęło ją do napisania powieści *Lukrecja Floriani*, w której wszyscy doszukują się elementów autobiograficznych, a w portrecie księcia Karola – obrazu samego Chopina. Powieść ukazała się w 1846 roku, wywołując mieszane uczucia wśród znajomych słynnej pary. Fryderyk Chopin czuł się coraz gorzej w Nohant, w którym narastał konflikt między nim a synem pisarki – Maurycym oraz między córką, Solange a matką. Chopin opuścił Nohant jesienią roku 1846, by już nigdy tam nie wrócić. Rozstanie kochanków nastąpiło wiosną 1847 roku, tuż po ślubie Solange z rzeźbiarzem Clésingerem. Chopin, który stanął po stronie Solange, zamknął sobie tym samym drogę powrotu do George Sand. Bez opieki Aurory coraz trudniej było mu pokonać kolejne ataki postępującej choroby. Fryderyk Chopin zmarł 17 października 1849 roku w Paryżu.

George Sand i Chopin, słynni już za życia, budzili żywe zainteresowanie Polaków, poczynając od lat czterdziestych XIX wieku. Najwięcej śladów tego zainteresowania można znaleźć po śmierci Chopina (1849) i Sand (1876); potem zaś przybywało publikacji zwłaszcza z okazji kolejnych rocznic urodzin i śmierci kompozytora. Interesujące wydaje się, jak obraz tego związku kształtował się, zmieniał w polskich biografiach Chopina i różnych pracach na jego temat w czasie 170 lat¹.

Na wstępie chciałabym podkreślić dwie kwestie: po pierwsze, Fryderyk Chopin należy do „panteonu” najbardziej znamienitych Polaków – wszyscy polscy biografowie odnoszą się więc do jego życia i twórczości z wielkim szacunkiem i podziwem, co wcale nie ułatwia nakreślenia w miarę bezstronnego obrazu związku kompozytora z francuską pisarką. Po drugie, trzeba zdać sobie sprawę, że w XIX wieku obecność George Sand w kulturze polskiej dotyczy przede wszystkim jej twórczości – do śmierci pisarki z uwagą śledzono w prasie kulturalnej jej nowe powieści, tłumaczono utwory, drukowano recenzje z przedstawień jej sztuk, granych na scenach paryskich i polskich. W większych esejach i publikacjach prasowych poświęconych George Sand wspomina się o Chopinie raczej zdawkowo, by podkreślić, że dzięki niemu pisarka zbliżyła się do twórców z kręgu polskiej emigracji².

¹ Biorę pod uwagę wyłącznie teksty ogłoszone drukiem i napisane przez polskich twórców, od 1840 roku.

² Anon. *Salon Jerzego Sand*, „Gazeta Warszawska” 1844, nr 94, s. 4. Najwcześniejszą wzmiankę o związku Chopina i Sand, w formie zabawnej „plotki literackiej”, znalazłam w „Tygodniku Literackim” z roku 1840: „Nasz Chopin wyjeżdża i tego roku z panią Dudevant do Hiszpanii. Trudnoby było wyrzec, czy Chopinowi p. Dudevant, czy pani Dudevant Chopina pozazdrościć” (nr 25, s. 200).

„Pani Sand” pojawia się jako partnerka Chopina głównie w artykułach o wielkim kompozytorze. Tuż po jego śmierci, w kilku publikacjach prasowych, nie omieszkało przypomnieć roli, jaką George Sand odegrała w życiu polskiego artysty. Już od tej chwili widać zarysowujące się dwie krańcowe postawy w traktowaniu francuskiej pisarki. Z „wielkim bólem” przypomina o tym związku Jan Koźmian w artykule z „Przeglądu Poznańskiego”:

Ani uwielbienie dla jeniusza, ani cześć dla pamięci szlachetnego człowieka nie powinny zaślepić aż do pobłażania i zamilczenia zbroczeń, które się w pospolitych ludziach tak surowo potępia. Głęboko przeto żałować wypada, iż tak piękny żywot bez skazy nie pozostał³.

Krańcowo odmienny jest artykuł zamieszczony w „Gazecie Warszawskiej”, podkreślający duchowy związek dwojga wybitnych artystów: „geniusz marzenia, tęsknoty i boleści spotkał się z geniuszem czynu, śmiałości i potęgi (...) Te dwa duchy, tak sprzeczne na pozór, pojęły się”. Autor⁴ z podziwem patrzy na ów „związek bratni”, który dał nam arcydzieła: powieść *Consuelo*, gdzie „szukać należy źródła głębokiego uczucia muzyki słowiańskiej” oraz „może najszczytniejszy utwór Chopina, Sonatę z marszem pogrzebowym, którą wzniosłe uczucie wiary religijnym blaskiem uświetnia”. Świat ów związek „czernił a on mu w nagrodę rzucił ideały, w formie marzeń autora, w formie śpiewu muzyki”⁵.

Jeszcze za życia George Sand ukazały się w polskich periodykach dwa teksty poświęcone Chopinowi, które przywołują również postać pisarki. Pierwszym jest *Wspomnienie*, pióra Eleonory Ziemięckiej, przyjaciółki rodziny Chopinów⁶. Ziemięcka przez dyskrecję wzbrania się przed opowieścią o tym związku „dwóch serc kochających się wprawdzie, ale wychowanych w innych żywiołach, w innej sferze obyczajów i zasad” – nie omieszka jednak wspomnieć o winie płynącej „z wysokiego pojęcia obowiązków uczucia, które bez sankcji Sakramentu, w słabej naturze ludzkiej rękami znaleźć nie mogą”⁷; kwestia ta często będzie powracać w polskich biografiach Chopina. Ziemięcka dostrzega również twórczy, oryginalny charakter tego uczucia, który dał światu *Consuelo* oraz arcydzieła Chopina. Podkreśla wreszcie, iż George Sand zawdzięcza kompozytorowi nie tylko znajomość muzyki, ale i literatury polskiej. Chopin to uczynił, „że może w całej Francji nie ma umysłu, który lepiej rozumiał mistrzostwo naszej poezji i głębokość naszych dążeń”⁸.

W zupełnie innym tonie pisze historyk, hrabia Stanisław Tarnowski w swym esejku *Kilka słów o Chopinie*. George Sand jawi mu się jako „fatalna Dalila”, która

³ „Przegląd Poznański” 1849, t. IX, s. 689–690.

⁴ Jeden z pierwszych polskich biografów Chopina, Ferdynand Hæssick, przypisuje autorstwo tego artykułu Oskarowi Kolbergowi, znawcy polskiej muzyki ludowej, zarazem zaprzyjaźnionemu z rodziną Chopinów (*Chopin. Życie i twórczość*, Kraków 1967, t. III, s. 304–305).

⁵ „Gazeta Warszawska” 1849, nr 293, s. 4.

⁶ Warto przypomnieć, że dwadzieścia lat wcześniej Eleonora Ziemięcka opublikowała spory, dość krytyczny esej o twórczości George Sand: *Charakterystyka pani Sand*, „Athenæum” 1842, t. V, s. 55–72.

⁷ E. Ziemięcka, *Wspomnienie*, „Noworocznik Ilustrowany dla Polek”, Warszawa 1862, s. 6.

⁸ *Ibid.*, s. 8.

po złamaniu serca Mussetowi zatrąła życie Chopina⁹. Dla polskiego historyka wszystko jest proste: „Z jednej strony oddanie całej duszy, skupienie całego życia w tym uczuciu; ta dusza była może drażliwa, chora, do zbytku czuła, może czasem niesprawiedliwa, przykra, ale oddała się cała, bezwzględnie, bez restrykcji i na zawsze”; z drugiej zaś strony, obłuda kobiety pospolitej¹⁰. Ich miłość, może zrazu szczerą, szybko przerodziła się w związek, w którym zdaniem Tarnowskiego Fryderyk cierpliwie „tłumił w sobie wszystkie upokorzenia, wszystkie bóleści zadawane rozmyślnie i z zimną krwią”¹¹; według badacza nawet powieść *Lukrecja Floriani* przyjął spokojnie, choć wiedział, że jest skarykaturowany w postaci księcia Karola, wszystko to znosił z poczucia godności i wierności samemu sobie. Taka interpretacja długo będzie obowiązywać w polskich biografiach Chopina od początków XX wieku.

W roku śmierci George Sand (1876) ukazują się publikacje poświęcone jej życiu i twórczości. W dużym eseju zamieszczonym w „Biesiadzie Literackiej”¹² Waleria Marrené (Morżkowska) broni pisarki przed zarzutami niemoralności. Autorka kładzie nacisk na wartości jej twórczości: „żądza prawdy, szukanie jej niez mordowane, niezadowolanie się żadnym utartym komunałem, głębokie współczucie dla każdego cierpienia są to charakterystyczne cechy całej literatury i działalności znakomitej pisarki”¹³. O Chopinie i wpływie jego muzyki autorka eseju pisze krótko: dzięki kompozytorowi pisarka „zaczepnęła owo głębokie poczucie i zrozumienie muzyki, których tylekroć dała dowody w swoich dziełach, szczególnież też w *Consuelo* i *Adrianim*”¹⁴. Można też znaleźć artykuł, w którym słynny związek pisarki z Chopinem jest schowany za eufemizmem „przyjaźni”: „Nasz Szopen był dla niej mistrzem, którego poznała osobiście i kilka lat spędziła w stosunku zażyłej przyjaźni z wielkim artystą, co opisała pięknie potem”¹⁵.

George Sand i Chopin zostali bohaterami słynnej historii miłosnej pod koniec XIX stulecia, głównie dzięki pierwszym biografiom sławnego kompozytora. Jedną z nich¹⁶, pióra polskiego autora – Maurycyego Karasowskiego (1882), pozwala dostrzec interpretacje, które zważają na wizerunku „pani Sand” i przedstawianiu jej relacji z Chopinem. Karasowski nie może jeszcze zaprzeczyć, że George Sand to „wielka artystka, obdarzona cudownym darem opisywania najdelikatniejszych tajników serca, najgwałtowniejszych namiętności uczuć ludzkich”¹⁷. Ale jej „wyższa inteligencja” połączona ze zbytnią swobodą razi autora, który widzi w Sand kobietę „w pragnieniach zmysłowych nienasyconą”, gotową „odtrącić to,

⁹ S. Tarnowski, *Kilka słów o Chopinie*, „Przegląd Polski” maj 1871, s. 228.

¹⁰ Ibidem, s. 228–229.

¹¹ Ibidem, s. 230.

¹² W. Marrené (Morżkowska), *Pani Sand*, „Biesiada Literacka” 1876, numery 33–36.

¹³ Ibidem, nr 33, s. 517.

¹⁴ Ibidem, nr 36, s. 567.

¹⁵ „Tygodnik Ilustrowany” 1876, nr 25, s. 390. Artykuł jest podpisany: *L.W.* Takie przedstawienie związku Chopina i George Sand występuje czasem w późniejszych biografiach, zwłaszcza jeśli przeznaczone są dla młodego lub niewyrobionego czytelnika.

¹⁶ Bierzymy pod uwagę wyłącznie biografie napisane przez autorów polskich nawet, jeśli niektóre z nich zostały najpierw napisane po angielsku i wydane za granicą (np. Wierzyńskiego i Zamoyskiego).

¹⁷ M. Karasowski, *Fryderyk Chopin. Życie – listy – dzieła*, Warszawa 1882, t. II, s. 71.

co przed chwilą zdawało się jej być potrzebnym do zaspokojenia jej żądz wzburzonych”. George Sand jawi się więc jako *femme fatale*:

Cóż za fatalność, iż Chopin musiał na drodze swego życia spotkać się z tą błyszczącą, lecz straszną zarazem gwiazdą! On tęskniący do cichej, spokojnej bez walki egzystencji, wszedł w związki, które go miały skruszyć, złamać; zbliżył się do płomienia, co go miał spalić i w popiół obrócić!¹⁸

Karasowski powołuje się na esej Tarnowskiego, utrwała zatem te interpretacje związku Chopina z George Sand, w których to ona jest winna wszystkim nieszczęściom, jakie spotkały kompozytora, odkąd ją poznał.

Od początku XX wieku o George Sand będzie się w Polsce przypominać już tylko z okazji rocznic. W setną rocznicę urodzin pisarki liczba publikacji przedstawia się raczej skromnie; w 1904 roku nie interesowano się już twórczością autorki *Consuelo* i czytano ją coraz rzadziej. Wydaje się natomiast, że jest to moment, w którym Sand przechodzi do legendy. Odtąd jej postać będzie pobudzać ciekawość i wyobraźnię amatorów historii o sławnych kochankach. W oczach Polaków George Sand przekształca się, stopniowo, ale nieubłaganie, z wielkiej pisarki w jedną z najważniejszych postaci kobiecych w życiu Fryderyka Chopina. Można się o tym przekonać, czytając ciekawy tekst z 1904 roku, *Zły duch Chopina*¹⁹. Autor (autorka?) zdaje się usprawiedliwiać przed czytelnikiem, że zajmuje jego uwagę osobą, która „jest dla naszego ogółu uosobieniem złego ducha” wielkiego Polaka; ale przecież była to kobieta niepospolita, godna, by stać się partnerką „takiego olbrzyma, jak nasz genialny poeta tonów. Szczegóły usprawiedliwiają go poniekąd ze słabości charakteru, kusicielka była potęgą, przed którą nawet zasady pierzchają”²⁰. Z jednej strony autor(ka) żałuje, że Chopin tyle lat życia zmarnował w związku z George Sand, z drugiej zaś przyznaje, że przynajmniej „nie uległ popolitości”. Po takim wstępie odkrywamy ze zdziwieniem, że całość tekstu poświęconego „pani Sand” jest po prostu przedrukiem eseju Walerii Marrené zamieszczonego w tym samym periodyku w roku 1876. Rzecz znamienita: od 1876 do 1904 roku coś pękło w sławie literackiej pisarki w Polsce. Trzeba było niejako „przemycić” George Sand pod szyldem „złego ducha Chopina”, by uczcić stulecie jej urodzin.

Jak można się spodziewać, prawdziwy wysyp publikacji nastąpił z okazji stulecia urodzin Fryderyka Chopina. George Sand jest w nich wszechobecna, ale jej portret jest wszędzie nieprzychylny, wręcz nienawistny. *Femme fatale* wybierająca słabych mężczyzn, „pani Sand”, utalentowana artystycznie była zarazem „demoniczną naturą” – pisze Henryk Strenger²¹. Zmysłowa „jak najbardziej zmysłowy samiec-mężczyzna”, potrafiła przyciągnąć Chopina, który „z ciałem i duszą pochłonięty został tym żarem namiętnego płciowego oddania się”²². O ile Fryderyk „żywił ku pani Sand również i miłość – głęboką, trwałą”, o tyle uczucia

¹⁸ Ibidem, s. 72.

¹⁹ [W.w.M.m.], *Zły duch Chopina*, „Biesiada Literacka” 1904, numery 33–36.

²⁰ Ibidem, nr 33, s. 129.

²¹ H. Strenger, *O życiu Chopina, geniuszu i duchu jego muzyki. Próba syntezy*, Lwów 1910, s. 56.

²² Ibidem, s. 57.

pani Sand były oparte na „czystym pożądaniu płciowej rozkoszy”²³. Ten portret George Sand z początku XX wieku, który odnajdujemy również u innych biografów Chopina z tej epoki, wydaje się naznaczony dekadencją i motywem *femme fatale*, swymi niebezpiecznymi wdziękami rozpalającej miłość u kochanka, by go potem zniszczyć²⁴. Brakuje jasnych kolorów w owym wizerunku pisarki. Jeśli przypomina się o wdzięczności, jaką winniśmy jej za opiekę nad chorym kompozytorem, zaraz dorzuca się uwagę, że zanadto się tym chwaliła. Winę za zerwanie zrzucano wyłącznie na nią. Wyjaśnienia, które dawano, były jak zwykle proste: Sand znudziła się szybko chorym kochankiem i szukała pretekstu, by z nim zerwać²⁵. Chętnie powtarzano kalumnie krążące w środowisku polskiej emigracji, jakoby George Sand swym wybujałym temperamentem wyczerpała siły fizyczne Chopina. Nawet hasło w *Encyklopedii muzycznej* z 1909 roku zawiera, oprócz kilku nieścisłości, tendencyjny obraz tego związku: to miłość do Sand zabiła Chopina²⁶. Wreszcie inna myśl przewija się w tych biografjach: sztuka karmi się cierpieniami artystów i wznosi się ponad „filisterską vegetację”. Ten argument miał zapewne usprawiedliwić wielkiego kompozytora w oczach tych wszystkich, których gorszył „wolny związek” rodaka z „kobietą-demonem”²⁷.

Z całą pewnością przełomem w polskiej biografistyce Chopina stało się trzutomowe dzieło pióra Ferdynanda Hæsicka (1911), które rzuciło nowe światło na interpretację życia Chopina i zarazem jego związku z George Sand. Zanim jednak powstało to dzieło, pierwotna, bardzo skrótowa jego wersja z 1899 roku przedstawia tradycyjnie nieprzyjazny portret pani Sand:

Najgenialniejsza ze wszystkich kobiet piszących, świetna stylistka, obdarzona niezwykle bujną wyobraźnią poetycką, choć nie grzesząca zbytnią głębią swych paradoksalnych pomysłów, był to Don Juan w spódnicy, stający się wampirem dla tych, których swym urokiem opętał. Zmysłowa i lubieżna, była nienasycona w swych cielesnych żądzach, a gdy chodziło o ich zaspokojenie, nie krepowała się żadnymi skrupułami²⁸.

W swej biografii z 1911 roku Hæsick zachowuje wprawdzie niektóre uprzedzenia do George Sand (sądząc na przykład, że bała się zarazić od chorego i czuła doń odrazę²⁹), to jednak maluje jej portret w dużo cieplejszych barwach. Piękna, obdarzona żywą wyobraźnią, a zarazem zmysłem praktycznym, bezinteresowna, uczynna i gościnna, Aurora miała charakter skomplikowany, ale składały się

²³ Ibidem, s. 58.

²⁴ Zob.: H. Opieński, *Chopin*, Lwów–Warszawa 1910 [reprint: Warszawa 1996]; W. Nawrocki, *George Sand*, „Bluszcz” 1910, nr 9, s. 92–93; A. A., *Fryderyk Chopin*, Warszawa 1910; J. Głowacki, *Fryderyk Chopin (Jego życie i twórczość)*, Kołomyja 1910; A. Poliński, *Chopin*, Kijów 1914.

²⁵ J. Głowacki, op.cit., s. 11; A. A., op.cit., s. 31.

²⁶ *W stuletnią rocznicę urodzin Fryderyka Chopina 1810–1910 – wyjątek z Encyklopedii Muzycznej opracowanej przez Władysławę Stefanowską-Tobiczyk*, Lwów 1909.

²⁷ H. Strenger, op.cit., s. 61. Wyjątkową pozycję zajmuje odczyt Stanisława Przybyszewskiego: znany pisarz Młodej Polski odrzuca myśl o jakimkolwiek wpływie George Sand na Chopina, sztuka bowiem nie ma, jego zdaniem, żadnego związku z życiem artysty. S. Przybyszewski, *Szopen a Naród*, Kraków 1910.

²⁸ F. Hæsick, *Fryderyk Chopin. Zarys biograficzny*, Petersburg 1899, s. 70–71.

²⁹ F. Hæsick, *Chopin. Życie i twórczość*, op.cit., t. II, s. 319.

nań trzy główne cechy: dobroć, wspaniałomyślność i pracowitość, uważa autor³⁰. Hoesick był pierwszym polskim biografem Chopina, który zauważył, że pisarka znała się na muzyce, wprawdzie jako dyletantka – a takie przekonanie wcale nie jest powszechne wśród chopinologów. Dla większości biografów kompozytora jego związek z George Sand jest zjawiskiem tajemniczym, które próbują zrozumieć i wyjaśnić. Hoesick, jak wielu biografów z pierwszej połowy XX wieku, szuka formuły prostej, niewykłanej w niuanse. Jego zdaniem, jak „Chopina przykuwała do pani Sand jej kobiecość, tak panią Sand przykuwał do Chopina jego geniusz”³¹. Inną kwestią zwracającą uwagę biografów jest rozwój długotrwałego związku i przyczyny jego zerwania. Hoesick jest jednym z pierwszych, którzy otwarcie biorą stronę George Sand: odrzucił interpretację, według której *Lukrecja Floriani* została napisana, by „pozbyć się” Chopina. Więcej, Hoesick uważa, że kompozytor, który rozpoznał swe rysy w postaci księcia, dyplomatycznie udawał obojętność. Autor żałuje również, że zaciął się on w gniewie. Zdaniem Hoesicka George Sand czekała tylko na znak, by doń wrócić³². Zatrzymaliśmy się dłużej na tej biografii Chopina, cieszyła się ona bowiem dość długo autorytetem w Polsce – każdy, kto zajmował się biografiami Chopina, powoływał się odtąd na to dzieło, nie zawsze jednak przyjmując jego optykę życzliwą dla George Sand.

W latach międzywojennych, w kraju, który nareszcie odzyskał wolność po latach zaborów, zainteresowanie Chopinem i George Sand nie słabnie. Można zaobserwować kilka tendencji. Z jednej strony muzykologów, na przykład Zdzisław Jachimecki, usiłują ustalić fakty w świetle najnowszych badań. Jachimecki wyjaśnia, że przedstawianie Chopina jako ofiary George Sand wynika z potrzeby gloryfikowania wielkiego kompozytora, z uprzedzeń w stosunku do pisarki oraz stąd, że nie znano wszystkich źródeł³³. Leopold Binental również odrzuca obraz „fatalnego” związku Chopina z George Sand; wręcz przeciwnie, podkreśla autor, to u boku pisarki kompozytor stworzył swe arcydzieła³⁴. Z drugiej strony znajdujemy biografie zabarwione romansowo, które powielają obrazy i wypowiedzi nieprzychylnie francuskiej pisarce. Józef Jankowski, wzorem poprzedników z początków stulecia, buduje portret George Sand łączący jej niepospolite cechy jako pisarki z męskimi cechami charakteru i pragnieniem niezależności za wszelką cenę. „Kim była w istocie ta bujna i niepodległa natura, ta głowa zapalona, ta ryzykantka szalona miłości, ta gwałtownica nieugięta wolności i praw kobiety, genialna pisarka, umysł rozległy i bystry...”³⁵. Chopin, owa „dusza nieskazitelna, ładem patriarchalnym i cnotami polskimi namaszczona (...) nie znał namiętności i zmysłów rozpalenia”³⁶ – a jednak uległ magnetycznej sile, jakiej „pani Sand” potrafiła użyć, by zdobyć mężczyznę. Jankowski usiłuje zrozumieć motywacje

³⁰ Ibidem, t. II, s. 249–250. Zmiana poglądów autora jest znacząca.

³¹ Ibidem, t. II, s. 347.

³² Ibidem, t. III, s. 131.

³³ Z. Jachimecki, *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości*, Warszawa 1949, s. 85 (wyd. oryg.: 1927).

³⁴ L. Binental, *Chopin. Życiorys twórcy i jego sztuka*, Warszawa 1937, s. 94–95.

³⁵ J. Jankowski, *Miłość artysty. Szopen i pani Sand*, Warszawa 1927, s. 9–10.

³⁶ Ibidem, s. 42.

Chopina pozostającego w związku z taką partnerką. Pragnienie stworzenia rodzinnego gniazda tłumaczyłoby „jego wymaganie wyłączności uczuć” oraz „troskę o dzieci pani Sand, o ład moralny domu, o sankcję obyczajów”, ale także „mękę jego z powodu odmienności poglądów i natury”. Autor dostrzega jednak i to: „potrzebę upojenia się fatalnym ciałem pani Sand dla zapomnienia nieszczęścia duszy”³⁷. A George Sand? „Bezwzględna”, „cyniczna niemal w swym egoizmie”, zostawiła Chopina przy sobie „nie tylko dla macierzyńskiej opieki”, lecz głównie aby był „zabezpieczeniem od pokus względem innych mężczyzn”³⁸. Powieść *Lukrecja Floriani* autor nazywa „szelmostwem literackim”, nie znajdując dość słów potępienia: „To oczernienie, to oszczerstwo skryte (...) człowieka szlachetnego i idealnego (...) jest czynem tak brzydkim (...), że można go położyć tylko na karb niepoczytalności moralnej pani Sand”³⁹. Mówiąc krótko, „Pani Sand była chorobą nieuleczalną Szopena”⁴⁰, on natomiast, był jej sumieniem, „ocalił (...) tę duszę od grożącego jej (...) nierządu, od otchłani wiecznej”⁴¹.

Spośród publikacji o Chopinie z tego okresu warto wyróżnić biografię pióra Juliusza Kadena-Bandrowskiego, która proponuje ciekawą interpretację słynnej pary. Portret pani Sand nakreślony jest pod znakiem żywiołu, energii i ruchu: George w nocy pisze, a w dzień – „tygodniki bojowe wydaje, gotuje kuchnię wyborną, dzieci uczy, konno jeździ (...) wszelakie akcje społeczne, publicystyczne [sprawia – przyp. R.B.-F.], a jeszcze wieczorami na salony wystąpi, urocza, czarnooka, w turbanie, szarawarach, z cygarem w ustach”⁴². Kaden-Bandrowski wyraża zdziwienie, że Chopin, „wcielenie miary, szyku”, i „ta pani Jerzy Sand, socjalistka a zarazem hrabini, utaprzana ziemią rodzinną po łokcie” mogli się z sobą związać. A jednak miłość sprawiła, że „trwali razem zadając sobie rany”⁴³. W interpretacji Kadena-Bandrowskiego, jedynej tego rodzaju, Chopin

przeniknął biernym urokiem życia swej ukochanej zagrażając jej spokojowi każdej chwili, żądając ciągłych ofiar, chorym wdziękiem przymuszając do nieustannej opieki i czułości. (...) Widać, że (...) musiał swoim mierzchnącym trwaniem nasuwać się, zachodzić na taką bujność, na taki wrzątek ruchu, pośpiechu, światła⁴⁴.

W tym chórze autorów okresu międzywojennego odcinają się dwa głosy kobiece. Jadwiga Kiewniarska, współpracowniczka postępowych kobiecych czasopism, propagowała w nich „feministyczny” obraz George Sand. Czasopismo „Bluszcz” opublikowało pośmiertnie tekst odczytu Kiewniarskiej o George Sand i Chopinie, w którym ujęła się ona za francuską pisarką, istotą „niezwykle po-

³⁷ Ibidem, s. 43.

³⁸ Ibidem, s. 133–134.

³⁹ Ibidem, s. 128.

⁴⁰ Ibidem, s. 131.

⁴¹ Ibidem, s. 135.

⁴² J. Kaden-Bandrowski, *Życie Chopina*, Warszawa 1938, s. 66. Ten barwny portret George Sand w szarawarach został skreślony przez Juliana U. Niemcewicza w jego dzienniku. Niemcewicz spotkał Sand u Wojciecha Grzymały w roku 1838. Portret ten jest chętnie cytowany i powtarzany przez polskich biografów Chopina.

⁴³ Ibidem, s. 67.

⁴⁴ Ibidem, s. 70.

ciągającą (...), imponująco odważną”, pionierką współczesnych kobiet⁴⁵. Podobnie brzmi głos Marii Czapskiej, która z okazji setnego jubileuszu romantyzmu francuskiego przypomniała życie i sylwetkę twórczą George Sand, kładąc nacisk na jej postępowe poglądy w latach czterdziestych XIX wieku przygotowujących rewolucję – poglądy obce Chopinowi, który nie lubił też przyjaciół Sand „o zaniedbanym wyglądzie”. Autorka przyjmuje punkt widzenia pisarki, cytując jej wypowiedzi o wzajemnej tolerancji „w gustach, ideach, zasadach politycznych” George Sand i Chopina. Przez osiem lat trwania tego związku, uważa Czapska, Sand była dla kompozytora „nie tylko kochanką, ale też przyjacielem, najlepszą opiekunką i matką”⁴⁶.

Po wojnie, w nowej sytuacji politycznej i kulturalnej, George Sand była postrzegana w Polsce głównie jako pisarka zaangażowana w walkę o postęp i sprawiedliwość społeczną. W niewielkiej broszurce o Chopinie, wydanej w 1944 roku w Moskwie, Zofia Lissa kładzie nacisk na wartości patriotyczne muzyki Chopina, a George Sand jest przedstawiona jako „płomienna pisarka, związana z kołami republikanów i ówczesnych socjalistów, walcząca piórem z przesadami i martwą tradycją”. Rzecz znamienita, Lissa widzi jedynie wpływ George Sand na życie i twórczość Chopina: „Lata przyjaźni z George Sand są latami najwybitniejszego rozkwitu jego genialnych zdolności”⁴⁷. Ale pisarka, która „brała aktywny udział w demokratycznym ruchu Francji”, nie zdołała „wciągnąć Chopina do działalności politycznej”, bo kompozytor myślał jedynie o wolności Polski⁴⁸. Takie naświetlenie życia słynnej pary pojawi się również w powieści biograficznej pióra Jerzego Broszkiewicza *Kształt miłości*. Autor przedstawia George Sand w czasie pisania powieści⁴⁹ oraz prowadzenia dyskusji, jakie toczyły się w Nohant, podczas wizyt twórcy „socjalizmu utopijnego” Pierre’a Leroux czy malarza Eugène’a Delacroix. George Sand nie jest więc w tej powieści ani kochanką, ani pielęgniarzką, lecz zaangażowaną pisarką, która wiezie dysputy o polityce i sztuce w towarzystwie Chopina, zawsze różniącego się od niej w poglądach.

Setna rocznica śmierci Fryderyka Chopina stała się okazją do powstania nowych dzieł poświęconych wielkiemu kompozytorowi. W Nowym Jorku ukazała się biografia pióra poety polskiego żyjącego na emigracji, Kazimierza Wierzyńskiego. Biografia adresowana do czytelnika amerykańskiego, przetłumaczona i wydana w Polsce po kilkudziesięciu latach⁵⁰, przedstawia w sposób bardzo wy-

⁴⁵ J. Kiewniarska, *Sprawa George Sand i Szopena*, „Bluszczy” 1939, nr 29, s. 7. Wydawca informuje, że jest to odczyt, który autorka wygłaszała w wielu miastach polskich w 1938 roku, wieńcząc w ten sposób biografię George Sand pt. *Najdziwniejszy z romansów George Sand I. Młodość* (Warszawa 1933) zakończonej na romansie pisarki z Mussetem. Zob. też: J. Kiewniarska, *George Sand*, „Bluszczy” 1930, nr 50–51.

⁴⁶ M. Czapska, *George Sand (Aurora Dupin, baronowa Dudevant) 1804–1876*, „Kobieta Współczesna” 1928, nr 7, s. 14.

⁴⁷ Z. Lissa, *Fryderyk Szopen*, Moskwa 1944, s. 20–21. Ten sam tekst zostanie wydany po wojnie, na użytek szkół, Warszawa 1960.

⁴⁸ Ibidem, s. 26–27.

⁴⁹ Tytuł tej powieści nie jest podany, sądząc jednak po zacytowanej stronie o drodze jako metaforze wolności, chodzi o *Consuelo*. J. Broszkiewicz, *Kształt miłości*, Warszawa 1951, s. 344–346.

⁵⁰ K. Wierzyński, *Życie Chopina*, Warszawa 1999 (wyd. oryg.: New York 1949).

ważony stosunki uczuciowe między Chopinem i George Sand. Autor poświęca dużo miejsca na przedstawienie dzieciństwa i młodości Aurory Dudevant, przekonany, że to nie jej dzieło, a życie „jest najbardziej przejmujące”⁵¹. Podzielając zdanie większości biografów, że „wszystko różniło” kochanków, „wiek, narodowość, charakter, upodobania”⁵², Wierzyński nie szuka wyjaśnień kategoriycznych, unikając stronniczości. Podkreśla, że Chopin pozostał tak długo u boku Sand nie tylko z potrzeby rodzinnej atmosfery, ale również dzięki głębokiemu porozumieniu, jakie łączyło go z wielką artystką. Autor przypomina, że powieściopisarka, która śpiewała i grała na fortepianie, poznała się od razu na geniuszu Chopina. *Lukrecja Floriani* nie jest bynajmniej pamfletem, sądzi Wierzyński – raczej

mniej lub więcej podświadomą próbą wyzwolenia się George Sand ze stosunku z Chopinem. Zapewne chciała zdać sobie sprawę, kim był człowiek związany z nią tak blisko, a tak od niej daleki i zmniejszyć przez to uciążliwość tego związku, który trwał lata, dawno przestał być namiętnością, a w tym czasie wchodził w okres kryzysu⁵³.

Jak sądzi Wierzyński, tym, co mogło zabijać Chopina i doprowadzić do zerwania, była „utrata praw w jej rodzinie, a tego pozbawiała go pani Sand świadomie i nieustępliwie”⁵⁴. Zdziwiająco, pisze Wierzyński, że w tych trudnych chwilach rozstania to słaby, schorowany Chopin dał dowód rozwagi, w przeciwieństwie do George Sand, zapiekłej swym gniewie. Ich związek, konkluduje poeta, był jednym „z najdziwniejszych i najbardziej skomplikowanych”⁵⁵. Biografia Wierzyńskiego, choć mniej ceniona przez znawców życia i twórczości kompozytora ze względu na poważne potraktowanie w niej wątku korespondencji Chopina z Delfiną Potocką, wydaje się interesująca z powodu owego wyważonego spojrzenia na skomplikowaną historię uczuć, dlatego też zatrzymała moją uwagę.

W licznych biografiach Chopina powstałych w latach 1960–1990 wielu autorów stara się utrzymać bezstronny obraz związku Chopina z George Sand: przywołajmy prace Józefa Chomińskiego, Adama Zamoyskiego, Adama Czartkowskiego i Zofii Jeżewskiej, Tadeusza A. Zielińskiego⁵⁶. Józef Chomiński w swej opowieści o miłości Chopina i George Sand bierze często pod uwagę punkt widzenia pisarki, cytując fragmenty jej listów i autobiografii. Troskliwość tej „przyjaciółki-matki” w chorobie Fryderyka „zasługuje na najwyższe uznanie. Doprowadziła przecież do poprawy zdrowia i zapewniła mu osiem lat twórczego życia” – przypomina autor⁵⁷. Pisząc o zerwaniu, Chomiński wysuwa dość oryginalną tezę na temat *Lukrecji Floriani*, którą uważa za ucieczkę Sand w świat fikcji w celu zastanowienia się nad własną twórczością i odpoczynku od codziennych trosk⁵⁸. Adam Zamoyski zwraca uwagę na fakt, że do wypaczenia obrazu tego związku przyczyniła się w dużej mierze sama pisarka, lekceważąc go w *Histoire de ma vie*. Po kilku latach

⁵¹ Ibidem, s. 220.

⁵² Ibidem, s. 241.

⁵³ Ibidem, s. 301.

⁵⁴ Ibidem, s. 314.

⁵⁵ Ibidem, s. 325.

⁵⁶ T.A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1993.

⁵⁷ J. Chomiński, *Chopin*, Kraków 1978, s. 221.

⁵⁸ Ibidem, s. 136 i 139.

harmonijnego współżycia George Sand, która wyraźnie „nie rozumiała przyczyny przejawów stanów nerwowych” Chopina, „nieświadomie ustawiła go w roli małego dziecka” i uzależniła od swej macierzyńskiej opieki⁵⁹. Pisząc o *Lukrecji Floriani*, Zamoyski zauważa, że

linia rozdzielająca osobiste doświadczenia [Sand – przyp. R. B.-F.] od fantazji jest w jej powieściach tak cienka, że możliwe, iż przedstawiając swój własny związek z Chopinem nie zdawała sobie z tego sprawy. (...) Zwiększa to tylko wartość tej książki jako dokumentu, pokazuje ona bowiem w szczegółach, jak George Sand widziała ten związek w owym okresie⁶⁰.

Biografia pióra dwojga autorów, Adama Czartkowskiego i Zofii Jeżewskiej również stara się o bezstronne przedstawienie związku Chopina z George Sand, chociaż zachowano pewne stereotypy w kreśleniu postaci: „ona była kobietą ze znaczną dozą męskości, on mężczyzną z pewnymi cechami kobiecości”⁶¹. Trzeba jednak przyznać, że autorzy uwzględniają najnowsze prace na temat Chopina i George Sand i odrzucają niektóre mylne sądy, na przykład ten o szkodliwości tego związku dla Chopina: podkreślają, że – przeciwnie – „to dzięki rozsądnej i niezwykle starannej opiece tej kobiety życie Chopina zostało przedłużone co najmniej o dziesięć lat (...) były to starania nacechowane zadziwiającą delikatnością i subtelnnością”⁶². Kompozytor znalazł w tym związku coś więcej – zrozumienie drugiego artysty. Autorzy biografii kładą nacisk na kompetencje muzyczne George Sand, pogłębione pod wpływem Chopina i Liszta. Odnosząc się do zerwania, autorzy tej biografii odrzucają interpretacje wrogie George Sand, które zrzucają całą winę na nią w kwestii *Lukrecji Floriani*; okrucieństwo nie leżało w naturze pisarki. Autorzy zauważają:

Nie potępiamy tedy George Sand. Pamiętajmy natomiast (...), że tylko dzięki temu, iż ona się nim tak po macierzyńsku zajmowała, mamy tyle jego arcydzieł (...): razem 37 opusów z 65 wydanych przed jego śmiercią⁶³.

Tradycja biografii Chopina nieprzychylnych jego partnerce nie zniknęła jednak w Polsce. W 1955 roku ukazała się znana biografia pióra Jarosława Iwaszkiewicza, wielkiego polskiego pisarza XX wieku. Dzieło to, bardzo cenione przez znawców Chopina, przedstawia jednak wyjątkowo nieżyczliwy, wręcz wrogi obraz jego związku z George Sand. Odnosi się wrażenie, że wszystko irytuje Iwaszkiewicza w postaci francuskiej pisarki. Przede wszystkim za dużo mówiła i pisała; gorzej, wierzyła w to, co wypowiadała: „jej elokwencja jest przerażająca”⁶⁴. U Iwaszkiewicza odnajdujemy to samo zdziwienie co u Kadena-Bandrowskiego:

⁵⁹ A. Zamoyski, *Chopin*, Warszawa 1990, s. 185, 194 i 198 (wyd. oryg. w języku angielskim: 1979).

⁶⁰ Ibidem, s. 210.

⁶¹ A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 1975, s. 272.

⁶² Ibidem, s. 275.

⁶³ Ibidem, s. 468.

⁶⁴ J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, Kraków 1983, s. 180.

Jakże go [Chopina] nie raziło, tego wykwintnego człowieka, wulgarnie efekciarstwo ‘tej strasznej kobiety’? (...) Jak mogło nie razić człowieka tak zamkniętego w sobie jej gadulstwo i robiona szczerłość, jej zwierzenia się do połowy prawdziwe, pełne melodramatycznych gestów na prawo i lewo? Jak mogły nie razić jej straszne maniery?⁶⁵

Iwaszkiewicz posądza George Sand o „francuską interesowność, (...) przywiązanie do dóbr materialnych i liczenia każdego grosza”, co jest wielce niesprawiedliwe⁶⁶. Jediną zasługą pisarki w oczach biografa było stworzenie Chopinowi świetnych warunków w Nohant, gdzie mógł odpoczywać i tworzyć, ale już „macierzyńskość owej opieki w barchanowym szlafroku” (!) jest „niecierpliwiąca”, jeśli rozciąga się na Chopina, gdy jest on poza Nohant⁶⁷. George Sand nie potrafiła ani kochać, ani cierpieć, uważa Iwaszkiewicz – „słowa zastępowały u niej sentymenty” i „stroiła się w nie jak w draperie szat, jak w zawoje, jak w swoje szarawary”⁶⁸. Jak można się spodziewać, zdaniem Iwaszkiewicza George Sand zupełnie nie знаła się na muzyce. O jej powieściach mówi z największą pogardą: *Spiridion* jest „słabym, mistycznym romansidłem”, natomiast *Lukrecja Floriani*, napisana, by pozbyć się Chopina, ma zakończenie, które „pani Sand owinęła w taki stek frazesów, że czasami człowiek kołowacieje czytając te papiery”⁶⁹. Wreszcie, zdaniem Iwaszkiewicza Chopin mylił się, sądząc, że Sand również cierpiała po ich zerwaniu: „Należy ona do istot, którym obce jest cierpienie. To jej przeszkadza być wielką pisarką. Jest tylko «romansjerką»”⁷⁰.

Najnowsze prace polskich muzykologów i historyków literatury, chociaż nie są tak stronnicze w stosunku do George Sand, zachowują jednak pewną rezerwę a nawet podtrzymują niektóre nieprzychylnie opinie. W swych esejach o Chopinie Ryszard Przybylski, wielki znawca polskiej literatury przełomu oświecenia i romantyzmu, mówi o George Sand z nieukrywaną niechęcią. Przyznaje wprawdzie pisarce przenikliwość „godną wielkiego psychoanalityka” na stronicach, które poświęciła kompozytorowi⁷¹, jednak w portrecie, który on sam kreśli, nie ma żadnych jasnych barw. Autor przyjmuje punkt widzenia Chopina, dla którego życie George Sand jawiło się „jako nieustanny wir namiętności”⁷². Polski badacz podąża tym tropem myśli i dochodzi do mylnych i kontrowersyjnych sądów, świadczących o tym, że słabo zna osobowość i twórczość pisarki: „pani Sand nie mogła żyć bez krzyku politycznej codzienności, pakowała siebie w awantury publiczne i domowe, wprawiając w niepokój całe otoczenie”⁷³. Więcej, „pani Sand prowokowała (...) sytuacje, z których czerpała nowe doświadczenia. W każdym razie potrzebna jej była wrzawa czasu. Kiedy poznała Chopina, wydawało się jej, że znalazła człowieka, który wyciągnie ją z tego odmetu”⁷⁴. Przybylski

⁶⁵ Ibidem, s. 182.

⁶⁶ Ibidem, s. 183.

⁶⁷ Ibidem, s. 188.

⁶⁸ Ibidem, s. 238.

⁶⁹ Ibidem, s. 187 i 196.

⁷⁰ Ibidem, s. 223.

⁷¹ R. Przybylski, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Kraków 2009, s. 280.

⁷² Ibidem, s. 249.

⁷³ Ibidem, s. 253.

⁷⁴ Ibidem, s. 251.

formuluje też osobliwą koncepcję sztuki epickiej: „ten bezładny styl życia stanowił według Chopina kondycję jej talentu. (...) Istotnie, aby stać się prozaikiem, trzeba samemu przeżyć antynomie rozdzierające egzystencję ludzką i utylać się czasem w trywialności”; otóż George Sand, konkluduje autor, „pilnie zbierała doświadczenie, ale chyba nie zachowała duszy poety”⁷⁵. Widać wyraźnie, że brak współczesnych przekładów polskich powieści takich jak *Consuelo* czy *La mare au diable* daje się boleśnie odczuć.

Największe zasługi dla poznania tajników twórczości Chopina oraz jego życiorysu ma obecnie Mieczysław Tomaszewski, autor wielu prac, w tym wielkiej monografii o kompozytorze, książki popularyzującej jego związek z George Sand, wreszcie posłowania do wydanego niedawno pierwszego polskiego przekładu *Lukrecji Floriani*⁷⁶. W książce o związku Chopina z George Sand znajdziemy zarówno słowa podziwu dla francuskiej pisarki, jak i sądy o zabarwieniu stronnictwym. Podziw autora budzi oczywiście oddanie, z jakim Aurora troszczyła się o chorego Fryderyka; jednak gdy Tomaszewski pisze o relacjach uczuciowych między kochankami, bierze stronę kompozytora: „wszystko wskazuje na to, iż z jego strony w grę wchodziło uczucie trwałe, wierne i niewzruszone. Stanał jedynie wobec ostrego konfliktu sumienia” z powodu nielegalnego charakteru związku⁷⁷. Co do George Sand, „przyjęła na siebie obowiązki ponad swoje siły” i przeceniła „swe możliwości dotyczące panowania nad własnym temperamentem”, powodując, że Chopin był zazdrosny o jej flirty i przelotne romanse⁷⁸. Ponadto, Sand „zawsze znajdowała filozofię, która przynosiła jej alibi dla własnych czynów”⁷⁹. Zadając sobie pytanie o więź łączącą tak odrębne indywidualności, Tomaszewski znajduje taką oto odpowiedź: ten związek „musiał opierać się *przecież w końcu na jakiejś choćby ograniczonej* wspólnocie wrażeń, odczuć, myśli, przekonań. Trzeba *podgodzić się* z faktem, iż pozostać musi nadal jako *zadziwiający i nieodgadniony*”⁸⁰ – nie oddaliśmy się zbyt od zdziwienia Iwaszkiewicza. Bilans tej historii jest, zdaniem Tomaszewskiego, przede wszystkim korzystny dla George Sand. Jej życie „z naznaczonego buntem, ekscentrycznością i przekorą – stało się heroiczne”. Walcząc o uczucie Chopina, potem jego zdrowie i życie, walczyła zarazem „o nowy, głębszy i wyższy styl życia własnego”⁸¹. Trzeba jednak przyznać, że Mieczysław Tomaszewski nie zapomina o tym, iż George Sand była znaną pisarką i nie przestała tworzyć przez cały okres trwania tego związku. Jako jedyny wśród polskich biografów Chopina przedstawia i omawia wszystkie utwory, które Sand napisała i wydała w latach 1838–1847. Wskazuje na ewolucję jej twórczo-

⁷⁵ Ibidem, s. 250–251.

⁷⁶ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 1998, 2005; idem, *Chopin i George Sand. Miłość nie od pierwszego spojrzenia*, Kraków 2003; idem, *Czytając Lukrecję* [w:] G. Sand, *Lukrecja Floriani*, Warszawa 2009, s. 298–320.

⁷⁷ M. Tomaszewski, *Chopin i George Sand*, op.cit., s. 108. Symptomatyczny jest fakt, że polscy biografowie podnoszą często kwestię skrupułów religijnych Chopina, który miał poczucie winy z powodu pozostawania w związku nieusankcjonowanym przez Kościół.

⁷⁸ Ibidem, s. 149.

⁷⁹ Ibidem, s. 165.

⁸⁰ Ibidem, s. 212 (wyróżnienie R.B.-F.).

⁸¹ Ibidem, s. 214.

ści oraz na niewątpliwy wpływ estetyki i poetyki Chopina na powstałe w latach czterdziestych XIX wieku arcydzieła, takie jak *Consuelo* czy powieści wiejskie. W porównaniu jednak z Chopinem, Sand ukazuje się jako twórczyni niedbająca o doskonałość swej sztuki⁸². W sumie, sądzi M. Tomaszewski, „jeśli można by mówić o *swoistej nieśmiertelności* George Sand, to uzyskała ją *chyba jedynie* niezwykła i barwna ponad wyobrażenie powieść jej niepowtarzalnego życia”⁸³, którą odkrywamy dzięki jej listom i autobiografii. Nie wchodzimy tu w szczegóły wszystkich interpretacji autora. Jerzy Popiel demaskuje to, co nazywa „antysandowską mitomanią”, wykazując w swym artykule, jak szkodliwy był wpływ obrazu związku pisarki z Chopinem, jaki pozostawił Iwaszkiewicz, obrazu z którego wielu współczesnych polskich chopinologów nie może się do końca wyzwolić⁸⁴.

Problem ten nabiera jeszcze innego wymiaru, kiedy zwrócimy się w stronę całej literatury popularyzującej historię słynnej pary kochanków. Sztuki teatralne, film, słuchowiska radiowe, spektakle oparte na adaptacji korespondencji i autobiografii rozpowszechniają obraz uproszczony, i często niechętny George Sand. Zacząć wypada od sztuki Jarosława Iwaszkiewicza *Lato w Nohant*, wystawionej po raz pierwszy w Warszawie w 1936 roku, a po wojnie granej bardzo często na scenach polskich, zwłaszcza w latach 1945–1960⁸⁵. Ta „komedia w trzech aktach” ukazuje kochanków tuż przed rozstaniem; George Sand jest zajęta planami matrymonialnymi swych dzieci. Chopin, który usiłuje odizolować się od ciężkiej i burzliwej atmosfery, pracuje nad *sonatą h-moll*, której ostatni akord znajduje tuż przed końcem sztuki. Obecność kompozytora jest przede wszystkim zaznaczona przez jego muzykę, on sam pojawia się na scenie pod koniec drugiego aktu. Sztuka Iwaszkiewicza gloryfikuje muzykę: to ona triumfuje w zakończeniu, w niemej scenie łączącej w salonie wszystkie postacie wsłuchane w grę Chopina. To również tryumf Artysty, postaci kluczowej w twórczości dramatycznej Iwaszkiewicza⁸⁶. George Sand nie ma tu jednak ładnej roli. Nie ucieleśnia Artysty, jest „tylko” powieściopisarką, przedstawioną ponadto jako osoba obłudna i interesowna. W kwestiach, jakie wypowiada na temat sztuki, muzyki, jest zadufana i próżna – co jest nieprawdziwe i krzywdzące pisarkę. Przeciwwstawiona Chopinowi, Sand jest tutaj osobą twardo stąpającą po ziemi i zmęczoną życiem. Sama o sobie mówi: „Jest we mnie jakaś mieszanina męskiego poszukiwania i macierzyńskiej czułości”⁸⁷. Na swój sposób tragiczna i pełna sprzeczności, George Sand jest jednak w tej sztuce postacią raczej żalną i płaską.

⁸² Ibidem, s. 165. Dla poparcia tego sądu M. Tomaszewski cytuje znaną i nieprzychylną krytykę Sand przez Emila Zolę.

⁸³ Ibidem, s. 211 (wyróżnienie R.B.-F.).

⁸⁴ J. Popiel, *Mythomanie antisandienne*, „Arcana” 2004, nr 55–56, s. 279–297. Chociaż tytuł podany jest w języku francuskim, artykuł napisany został po polsku.

⁸⁵ Trzeba by dodać adaptacje sztuki dla Teatru Telewizji (1960, 1972, 1980, 1999) oraz słuchowiska radiowe.

⁸⁶ Zob. J. Późniak, *Dramaturgia Jarosława Iwaszkiewicza*, Szczecin 1989, s. 44–54.

⁸⁷ J. Iwaszkiewicz, *Lato w Nohant*, Warszawa 1937, s. 20.

Inna, mało znana sztuka Janusza Kasińskiego *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*⁸⁸ pokazuje początki związku Chopina i Sand. Jak wskazuje tytuł, akcja toczy się na Majorce. Oboje są ukazani jako bardzo w sobie zakochani, ale w miarę jak piętrzą się trudności, a Fryderyk poważnie zapada na zdrowiu, rysuje się konflikt. Rozdarta między uczuciem do syna zazdrosnego o Chopina i do ukochanego zazdrosnego o jej przeszłość, pisarka wydaje się bezbronna. Dramaturg pokusił się o rzecz trudną – ukazanie na scenie grozy sytuacji kochanków w klasztorze Valdemosa, oddanie i dzikiego krajobrazu, i prymitywnych warunków życia, wrogości tubylców, przeciwności, z którymi Sand heroicznie walczyła. Didaskalia, narracyjne i opisowe, tworzą atmosferę fantastyczną, która ma współgrać z „przywidzeniami” Chopina wyrażonymi poprzez środki teatralne.

Na końcu tego przeglądu należy wspomnieć o filmie Jerzego Antczaka *Chopin pragnienie miłości* z 2002 roku, z udziałem Danuty Stenki (George Sand) i Piotra Adamczyka (Chopin). Film przedstawia związek Chopina z Sand od pobytu na Majorce do narastającego konfliktu, wywołanego zazdrością Maurycego i intrygami Solange. Autorzy filmu przyjęli dość osobliwą optykę: Maurycy jest tu neurotycznym epileptykiem, chorobliwie zazdrosnym o matkę, co ujawnia się już na Majorce; Solange po kilku latach otwarcie wyznaje miłość Chopinowi i próbuje go uwieść. George Sand znowu jest przedstawiona jako kochanka-pielęgniarka, bardzo macierzyńska, która jednak odmawia czułości Fryderykowi już na Majorce, gdy dowiaduje się, na jaką chorobę cierpi. „Brzydzisz się mą chorobą”, z wyrzutem mówi Fryderyk. Sand jest w tym filmie kobietą rozdartą między dwoma chorymi, wręcz histerycznymi mężczyznami a zbuntowaną córką – jej położenie budzi współczucie. Chopin zaś od początku tego związku sprawia wrażenie nieobecnego. Jest to może jeszcze jedna reminiscencja obrazu kompozytora, jaki nakreślił Iwaszkiewicz.

Trudno w tak krótkim przeglądzie zdać sprawę z wszystkich polskich interpretacji związku Chopina z George Sand. Jest jednak kilka wspólnych punktów widzenia, niezależnie od optyki przyjętej przez autorów, zwłaszcza w stosunku do pisarki. Wszyscy są zgodni co do odwagi i poświęcenia, których Sand dała dowód w czasie pobytu na Majorce: opowieści o tym dramatycznym wyjeździe zawsze podkreślają upór i oddanie, z jakim ratowała życie Chopina. Drugą zasługą George Sand było stworzenie Chopinowi rodzinnej atmosfery oraz znakomitych warunków do pracy w Nohant, a nawet w Paryżu. Wszyscy biografowie zgodnie podkreślają, że u boku George Sand Chopin stworzył połowę swych utworów wydanych za życia. Problemy i różnice zdań pojawiają się, gdy dochodzi do interpretacji delikatnej materii uczuć. Podstawową barierą są tu sami protagoniści: daleko posunięta dyskrecja Chopina i wyznania Sand nie ułatwiają sprawy, zwłaszcza, że wiele listów zaginęło lub zostało zniszczonych. Te luki, niedopowiedzenia, retrospekcyjne opowieści, plotki i „rewelacje” osób postronnych bardziej zaciemniają niż wyjaśniają, czym był ośmioletni związek między indywidualnościami, które wszystko zdawało się dzielić. Polscy biografowie Chopina radzą sobie na miarę

⁸⁸ J. Kasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa. Romanca w stylu hiszpańskim w trzech aktach*, Warszawa 1980.

swej przenikliwości i empatii. Często biorą stronę kompozytora i oceniają George Sand w świetle tego, co Chopin pisał po zerwaniu, gdy dawał posłuch już tylko osobom ze swego polskiego otoczenia, wrogiemu wtedy pisarce. Ten wypaczony obraz przejawia się w różnym natężeniu, w oskarżeniach bezpośrednich lub ukrytych, w insynuacjach, manipulowanych cytatach, nawet w pochwałach zwieńczonych formułą „tak, ale...”. Optyka ta rozciąga się również na twórczość George Sand, o której się pisze, często jej nie znając. Zawiniła zapewne słaba obecność współczesnych przekładów największych powieści Sand w Polsce. Co znamienne, prawie nie słychać głosu pisarki: wybór fragmentów z *Dziejów mojego życia*, gdzie znaleźć można wszystko, co dotyczy jej związku z Chopinem, oraz ciekawe refleksje na temat jego muzyki, nie był wznawiany od 1968 roku⁸⁹. *Zima na Majorce* została po raz pierwszy przełożona na język polski i wydana dopiero w 2006 roku⁹⁰. Dzięki staraniom Mieczysława Tomaszewskiego ukazał się wreszcie polski przekład *Lukrecji Floriani*⁹¹. Na szczęście polski czytelnik może sam wyrobić sobie zdanie na temat związku Chopina z George Sand, dzięki świetnej edycji krytycznej ich korespondencji, przygotowanej i zredagowanej przez Krystynę Kobylańską⁹². Najpierw przedstawione są losy tej korespondencji. Przede wszystkim jednak można się przekonać, jak głębokie więzy łączyły oboje kochanków. Braki w korespondencji, której ocalały szczątki, mogą sprawić zawód, ale fragmenty listów, w których Sand pisała o Chopinie do przyjaciół, najlepiej świadczą o jej czułości i troskliwości w stosunku do swego ukochanego i przyjaciela (tom II). Z listów Chopina można również się przekonać, jak widział swą partnerkę, wreszcie, jak skomplikowane i delikatne były motywy ich zerwania. Listy te, przełożone przez poetkę Julię Hartwig i opatrzone dokładnymi komentarzami Krystyny Kobylańskiej, są nieocenionym źródłem informacji i wzruszeń.

Żalować wypada, że polska publiczność wciąż nie zna ani *Consuelo* ani *La Mare au diable* (*Diabelski staw*), o których polscy biografowie Chopina piszą zawsze z podziwem⁹³. Z wszystkich utworów, które George Sand napisała i wydała w czasie trwania związku z Chopinem, ukazał się po wojnie jedynie *Esej o dramacie fantastycznym* (1958) i dwie powieści „społeczne” (*Wędrowny czeladnik*, 1955 i *Grzech pana Antoniego*, 1956). Nic więc dziwnego, że obraz francuskiej pisarki został wchłonięty przez wizerunek kochanki, bohaterki sławnego romansu, stając się figurą podatną na wszystkie kaprysy subiektywnych punktów widzenia (uprzedzeń, mizoginii, ignorancji) i mód interpretacyjnych (feministycznych, socjalistycznych). Przykład portretu George Sand w Polsce pokazuje również wpływ czynników narodowych i moralnych: mentalność Polaków, silnie

⁸⁹ G. Sand, *Dzieje mojego życia*, przeł. M. Dрамиńska-Joczowa, Warszawa 1968.

⁹⁰ G. Sand, *Zima na Majorce*, przeł. Magdalena Zorga-Krzychowicz, Pelplin 2006.

⁹¹ G. Sand, *Lucrecja Floriani*, przeł. Z. Jędrzejowska-Waszczyk, Warszawa 2009. M. Tomaszewski w posłowie dokonał przeglądu polskich interpretacji tej powieści (s. 298–320). Edycja jest bardzo staranna, z reprodukcjami rycin Maurycego Sand i H. Delaville’a z wydania Calmann Lévy z 1853 roku.

⁹² *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i jej dziećmi*, K. Kobylańska (red.), teksty francuskie przeł. J. Hartwig, Warszawa 1981.

⁹³ A przecież obie powieści zostały przełożone i wydane w XIX wieku: *Konsuelo*, przeł. B.[ogumił] W.[isłocki], Lipszig 1844 i Warszawa 1875; *Diabla Kahuza*, przeł. S. Mikułowski, Warszawa 1851. Nie było ani wznowień ani współczesnych przekładów tych dwu utworów.

naznaczona tradycyjnymi wartościami katolickimi, utrudniała zaakceptowanie pisarki. George Sand, ze swymi zachowaniami „kobiety wolnej”, która wybiera kochanków, przejawia inicjatywę i zrywa związki, kiedy chce, zapisała się w wyobraźni polskich autorów i ich publiczności dużo silniej niż obraz wielkiej pisarki i „dobrej pani z Nohant”. Nic dziwnego, że przedstawiano ją chętnie jako istotę ekscentryczną, w szarawarach, z cygarem w ustach. A przecież portret George Sand był skazany na niejednoznaczność, gdyż nie można było przemilczeć jej pełnej troskliwości i poświęcenia opieki nad chorym kochankiem: aby pomniejszyć jej niezaprzeczalne zasługi, wystarczyło więc zdeformować jej sylwetkę, sprowadzić ją do poziomu istoty niezrozumiałej, zanurzonej w świecie całkowicie obcym Chopinowi, bez prawdziwego z nim kontaktu.

„Pomimo licznych komentarzy na temat tej historycznej przyjaźni – wyrobienie o niej nieulegającej wątpliwości opinii wydaje się rzeczą niemożliwą”⁹⁴ – ta konstatacja Zdzisława Jachimeckiego sprzed blisko 90 lat nie straciła na aktualności mimo postępu studiów nad Chopinem i George Sand. W materii uczuć trzeba taktu, umiaru, dużej dozy empatii: wszystko to nie zawsze jest obecne w polskich biografiach Chopina. Podziw dla wielkiego kompozytora powoduje, że biografowie przyjmują jego punkt widzenia, zwłaszcza na podstawie listów z czasów kryzysu (1845–1847), przez co stają się nadto krytyczni wobec George Sand. Dociekliwy polski czytelnik ma jeszcze do dyspozycji kilka książek przetłumaczonych z angielskiego i francuskiego – biografie George Sand⁹⁵ i pozycje o Chopinie⁹⁶, które dają bardziej złożony i bezstronny obraz słynnego związku.

Polski czytelnik musi sobie zadać trochę trudu, powieści George Sand nie weszły bowiem w Polsce do kanonu „lektur, które wypada znać”. Autorka *Consuelo* została w Polsce sprowadzona do roli słynnej kochanki – jej wizerunek poddawany jest zatem przeróżnym „przeróbkom” i deformacjom, jakim w kulturze popularnej podlegają słynne postacie przeszłości. A szkoda, bo z całą pewnością łatwiej byłoby czytelnikowi zrozumieć uczucia, które łączyły tych dwoje artystów, a wizerunek genialnego kompozytora opróżniałby blask miłości do niepospolitej kobiety i znakomitej pisarki.

Summary

Fryderyk Chopin and George Sand in the Eyes of Polish Biographers and Literary Critics

The Polish composer Fryderyk Chopin and the French writer Aurore Dudevant (pen name George Sand) have spent several years in a close relationship, which has become the source

⁹⁴ Z. Jachimecki, op.cit., s. 82–83.

⁹⁵ Zob. J. Barry, *George Sand*, przeł. I. Szymańska, Warszawa 1996; A. Maurois, *Lelia czyli życie George Sand*, przeł. A. Kotuła, Warszawa 1960.

⁹⁶ Zob. S. Delaigue-Moins, *Chopin w Nohant*, przeł. H. Wołek-Wiśniewska, Warszawa 2000; M.P. Rambeau, *Chopin w życiu i twórczości George Sand*, przeł. Z. Skowron, Kraków 2009; T. Szulc, *Chopin w Paryżu*, przeł. J. Kumaniecka, Warszawa 1999.

of one of those tales about famous lovers, tales that with time acquire various interpretations and begin their own independent life. The present article offers the picture of this relationship gleaned from essays, biographies and literary works written and published in Polish from 1840 until today. The most interesting discovery of the research is a change in the image of George Sand, who had been first seen as a great writer, and only then gradually became no more than Chopin's lover. Also, the attitude towards George Sand, in spite of numerous objective interpretations by Polish biographers, is still hostile, which distorts the complex character of their relationship.



FABIO BONI
Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytet Jagielloński

«VII: FOETOREM IN LECTO». UNA LETTURA DE *I DONNESCHI DIFETTI* DI GIUSEPPE PASSI RAVENNATE

Dietro l'impostazione antifemminile e misogina che attraversa il XVII secolo stava un grande sforzo erudito e teorico teso a motivare il giudizio negativo che gravava sulla donna, un essere ritenuto subordinato per natura, preda di vizi e passioni, volubile ed inaffidabile, nonché dotato di una certa pericolosità. Un animale da temere, insomma, ma anche da studiare. Fiorisce così una serie di trattati, il cui scopo è quello di mettere in luce le tare di questo animale, le sue imperfezioni, le sue armi, la sua inevitabile sottomissione¹. Questa trattatistica ereditava a sua volta le riflessioni che, fin dall'antichità, insigni ed incontestabili autori avevano espresso sulla donna².

¹ Oltre a Passi, si dedicarono a questa produzione, tra gli altri, G.A. Massinoni con il breve ma feroce *Flagello delle meretrici*, 1599, Venezia 1605; F. Buoninsegni con *Contro il lusso donnesco*, Venezia 1644, opera questa non meno violenta della precedente; il cardinale G.B. De Luca, più raffinato nell'argomentare la tesi della dipendenza della donna dall'uomo, con il dialogo intitolato *Il cavaliere e la dama*, Roma 1675; l'Abate Tondi, con *La femina origine d'ogni male*, Venezia 1687, una sorta di compendio dello spirito misogino barocco. Da ricordare anche la *Disputatio perjuranda qua anonimus probare nititur mulieres homine non esse*, apparsa nel 1595 in Germania, attribuita ad un certo Acidalius Valens e poi introdotta in Italia, in cui, tra il serio e il faceto, si disquisiva sul fatto se la donna fosse della stessa specie dell'uomo. (cfr. G. Conti Odorisio, *Donna e società nel Seicento*, Bulzoni editrice, Roma 1979).

² La tesi, esposta da Aristotele in *Parti degli animali*, che la donna fosse un uomo mal riuscito, un errore di natura, inferiore sul piano intellettuale e necessariamente sottomessa al maschio, fu una delle basi su cui si poté sviluppare il pensiero misogino. Furono poi i primi teologi e apologisti cristiani a dare un colpo decisivo all'immagine della donna, influenzando pesantemente il sapere delle epoche successive. Eva viene presentata come responsabile del peccato originale e del male diffusi nel mondo dopo la cacciata dal Paradiso Terrestre. Tertulliano, ad esempio, in *De cultu feminarum*, assimila tutte le donne ad Eva, la donna è quindi responsabile della dannazione dell'uomo e viene definita *ianua inferi*. Anche San Cipriano in *De Habitu Virginum* si dimostra severo nei confronti del sesso femminile e richiama all'ordine le giovani cristiane, le quali dovrebbero coltivare il culto

Sulla base di tali riflessioni poté prendere forma il pensiero misogino, fino alle punte del primo Seicento. In questo secolo, il tema centrale della produzione misogina è proprio l'ineguaglianza della donna come inferiorità³. Si può così provare a vedere quali siano queste mancanze, queste imperfezioni. Questi "doneschi difetti". A tale proposito, potrà essere utile fare riferimento all'erudita ravennate Giuseppe Passi⁴, che ha lasciato ai posteri una meticolosa compilazione delle femminili lacune, il cui titolo, *I donneschi difetti*, tradisce una certa mancanza di originalità ma, se non altro, ha il pregio della chiarezza. Del resto non è questo propriamente un volume di evasione e di intrattenimento⁵: si ha a che fare con un trattato la cui tesi è ben precisa, ossia che la donna è un essere inferiore all'uomo. L'opera di questo autore può offrire uno spunto importante per gettare uno sguardo sulla qualità, la quantità ed il contenuto degli attacchi rivolti alla donna e la si può annoverare tra le più violente e dirette dell'epoca⁶.

La prima edizione del trattato vide la luce nel 1599 a Venezia, presso l'editore Vincenzo Somasco. Successivamente ne vennero ristampate altre, visto evidentemente il successo⁷ della prima, e nella quarta, pubblicata sempre a Venezia, nel 1618, lo scrittore assicura ai suoi lettori «aggiuntovi in questa quarta impressio-

della verginità ed aborrire qualsiasi orpello che possa rendere il loro corpo attraente agli occhi dei maschi. È ormai già evidente il richiamo (in seguito sempre più ossessivo) alla componente della sessualità, la caratteristica più perturbante della donna. Sant'Agostino riprende quest'ultimo motivo in *De Civitate Dei* e in altre opere, come *Quaestiones in Heptateuchum*, sostiene che la colpa di Eva creò il desiderio sessuale ed ammonisce gli uomini dal guardarsi dalle lusinghe femminili; ribadisce poi che l'inferiorità della donna era già intrinseca nella Creazione e che questo essere è intellettualmente e moralmente inferiore, per natura sottomesso all'uomo. Anche San Girolamo si richiama alla questione della carne (sempre in chiave misogina: la donna è una seduttrice, incline alla lussuria) in *Adversus Iovinianum* e nelle *Lettere a Demetriade*. Successivamente, gli scolastici unirono la riflessione di Aristotele a quella dei primi pensatori cristiani e San Tommaso d'Aquino nella *Summa Theologiae* sancì la necessaria inferiorità della donna, debole nel fisico come nell'intelletto.

Per maggiori dettagli si può vedere Merry E. Wiesner, *Le donne nell'Europa moderna. 1500–1750*, Einaudi, Torino 2003 (pp. 3–24); G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne. Il Medioevo*, Laterza, Bari 2009; A. Romagnoli, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI secolo)*, Universitat de Barcelona 2009 (pp. 14–20).

³ Cfr. G. Conti Odorisio, op. cit.

⁴ Giuseppe Passi nacque nel 1569 a Ravenna. Fece parte dell'Accademia degli Informi della città natale col nome di Ardito, dell'Accademia dei Filoponi di Faenza e dei Ricovrati di Padova; nel 1616 si ritirò nel monastero camaldolese di San Michele di Murano, vestendo l'abito e mutando il nome in Pietro. Morì nel 1620. (cfr. G. Ernst, *Dai donneschi difetti alla Magic'arte. Giuseppe Passi tra stregoneria e magia naturale* [in:] *Sculture di carta e alchimie di parole. Scienza e cultura nell'età moderna: voci dalla Romagna*. A cura di Elide Casali, il Mulino, Bologna 2008, pp. 125–149).

⁵ Secondo Germana Ernst, invece, uno degli intenti di Passi, era proprio quello di «suscitare il divertimento compiaciuto e ammiccante entro la cerchia dei letterati suoi pari, oltre che la loro ammirazione» (cfr. Germana Ernst, op. cit.).

⁶ Cfr. G. Conti Odorisio, op. cit., p. 37.

⁷ Oltre alla popolarità, il trattato sollevò anche la critica pungente di una letterata veneziana, Lucrezia Marinelli, che a distanza di un anno dalla prima edizione de *I donneschi difetti*, rispose a Passi con *La nobiltà et l'eccellenza delle donne co' difetti et mancamenti de gli huomini* (Venezia 1601), per dimostrare come siano gli uomini ad avere assai più difetti delle donne, le quali sono loro superiori. Per maggiori approfondimenti cfr. G. Conti Odorisio, op. cit.

ne per compimento di essi molte cose curiose, che ne gl'altri mancavano, degne d'essere lette, da chi disegna schivare gli inganni delle femine»⁸.

Come si può immaginare, il volume è ponderoso. Il tema si snoda attraverso trentaquattro *Discorsi*, come li chiama l'autore, ciascuno dedicato a un difetto o caratteristica (negativa) femminile; aspetti questi che si andranno ad analizzare, non prima però di aver reso conto del modo di ragionare e di argomentare dell'autore stesso. È comunque tutto molto semplice, palese, pacifico. La serenità con cui Passi dimostra le sue tesi non è mai attraversata da dubbi o titubanze, il suo ragionamento non conosce ostacoli.

In linea di massima, il suo schema (assimilabile al sillogismo) è questo: il tale difetto è uno dei peggiori difetti possibili, da cui nascono enormi peccati, è tipico delle persone vili, deboli, ecc., quindi, siccome la donna è per natura un essere vile, debole, fragile, ecc. tale difetto si ritrova nel sesso femminile. E subito dopo si procede con un profluvio di citazioni più o meno dotte, aneddoti e ovviamente con la discesa in campo della cavalleria di *auctores* che confermano quanto si voleva dimostrare. Tra questi ultimi Aristotele occupa il primo posto, è la vera autorità in materia, verso le sue opere si mostra totale ammirazione, in particolare per *La Storia degli animali*, per *l'Etica Nicomachea* e *La Politica*. Da questi trattati il ravennate trae citazioni a getto continuo (spesso in maniera disordinata) per mostrare la fondatezza delle sue affermazioni.

Aristotele è poi seguito dai Padri della Chiesa, San Girolamo, Sant'Agostino, Sant'Ambrogio e San Giovanni Crisostomo. Questi quattro autori rappresentano un costante punto di riferimento per Passi, oltretutto una miniera di citazioni adattabili ad ogni situazione e vizio femminile. Per quanto riguarda San Girolamo, il testo di riferimento (almeno laddove ci si degna di specificare non solo l'autore, ma anche l'opera da cui si cita) è il trattato *Adversus Iovinianum*, in cui il Santo difende l'astinenza dalle pratiche sessuali ed esalta la verginità. Di Sant'Agostino si cita, invece, da *De Civitate Dei* e da vari discorsi e sermoni, come nel caso del sermone *De Tempore*. Sant'Ambrogio rappresenta un'autorità con le sue opere morali ed ascetiche, in particolare con *De Virginibus* e *De virginitate*. Infine, San Giovanni Crisostomo viene chiamato in causa (per la verità forse persino più spesso degli altri) con citazioni dalle sue innumerevoli *Omellie* (la *XXII in San Matteo*, ad esempio) e da altre opere come *De Sacerdotio*. Questi fin qui menzionati sono gli autori (e le opere) considerati da Passi i punti di riferimento per la sua trattazione, le autorità a cui riferirsi per sigillare la discussione con un *ipse dixit* che non ammetta repliche. Un ruolo importante rivestono, ovviamente, anche le Sacre Scritture, con particolare attenzione al libro del *Deuteronomio* e all'*Ecclesiaste*.

Volendosi poi egli accreditare come fine erudita (e del resto ritenendosi tale), non possono mancare nelle citazioni i più conosciuti autori classici: i grandi poeti dell'epica Esiodo ed Omero, quelli lirici, i comici Aristofane (*Lisistrata*) e Menandro (*Il punitore di se stesso*), i filosofi presocratici, Socrate stesso, Platone

⁸ Così si legge nel frontespizio della quarta edizione de *I donneschi difetti* di Giuseppe Passi Ravennate, Venezia 1618, dalla quale si cita in questa pubblicazione.

(*Dialoghi, Repubblica, Leggi*), gli oratori Demostene e Isocrate, gli storici come Tucideide, Polibio, Diogene, i tragici Eschilo-Sofocle-Euripide, gli scienziati Ippocrate e Galeno, per quanto riguarda la parte greca; da Plauto a Terenzio, a Catone il Censore, la triade Virgilio (*Eneide, Bucoliche*), Orazio (*Satire*), Ovidio (*Ars Amandi, Amores, Fasti*), Persio (*Satire*), Lucano, Propertio, ovviamente Giovenale con la sua *Satira VI*, per quanto riguarda i latini.

L'accatastamento di autori può senz'altro trasmettere un senso di confusione e disordine, ma a tale proposito è opportuno far notare che immergersi nella lettura de *I donneschi difetti* è come calarsi in un vortice di citazioni, un fiume in piena che travolge il lettore, non gli dà punti di riferimento; la citazione è continua, incessante, disordinata (nella maggior parte dei casi, l'autore si limita a citare il nome dell'autorità in questione, senza dare riferimenti più precisi). Ritornando, invece, allo schema di ragionamento di Passi, non si può fare a meno di notare come tutto sia semplice. Alla base di ogni dimostrazione, infatti, c'è un a priori che giustifica tutto il resto: la donna è un essere inferiore. Molto ragionevolmente, quindi, il trattato si apre proprio su questo aspetto, base su cui poggeranno poi i restanti trentatré discorsi e le quasi quattrocento successive pagine.

Per prima cosa ci si chiede: «La donna che cosa sia» (p.1). Da subito, l'autore sfoggia la sua conoscenza in campo etimologico: c'è qualcuno che sostiene che *mulier* deriverebbe da *melior*, il che vorrebbe dire che la donna sarebbe migliore, tra le altre cose, anche dell'uomo, ma è «come se si dicesse il pane è migliore della pietra» (p.3). Insomma, è un ragionamento che non può sussistere. Hanno invece ragione quelli che sostengono che la parola *mulier* derivi non già da *melior*, ma da *mollis*: basti pensare che «mulier è detta quasi mollis» perché una delle proprietà naturali della donna è l'essere molle, il che, di conseguenza, esclude categoricamente una sua qualsivoglia posizione di privilegio sull'uomo (cfr. *ivi* e *sgg.*).

A conferma dello stato di inferiorità della donna, si porta anche un'altra interessante etimologia, questa volta della parola *foemina*. Essa deriverebbe (anzi *deriva*, visto che non si ammettono dubbi) da *femur*, femore, quindi dal nome di un osso la cui posizione è per natura inferiore. La dimostrazione, a questo punto, sembrerebbe al sicuro, ma l'autore preferisce portare un'altra, decisiva, testimonianza: un certo rabbino, David Kimchi, ha notato come la parola *foemina* abbia la sua origine in una radice ebraica che significa «inclinazione al male», in più San Girolamo aggiunge che «la femmina nelle sacre lettere significa ogni peccato ed iniquità»⁹. È da notare che, riportando tutte queste etimologie, non viene fornito alcun riferimento testuale, ci si limita ad un generico «si diceva che» (è il caso dell'etimologia latina di *mulier* e *foemina*), oppure si menzionano alcuni nomi (David Kimchi e San Girolamo), sempre senza riferimenti alle relative opere.

A questo punto, dopo una ulteriore sequenza di citazioni, l'autore ritiene di aver raggiunto il suo scopo. Abbiamo la risposta alla domanda «la donna che cosa sia»: un essere inferiore.

Si può quindi passare all'analisi dettagliata dei donneschi difetti. Prima di calarsi in tali bolge, Passi ricorda però, tramite Afrodiseo, le sette proprietà delle

⁹ Cfr. Passi, *op. cit. Discorso I* e G. Conti Odorisio, *op. cit.*, p. 37.

donne: «sancta in ecclesia, angelos in accessu, doemones in casa, bubones in fenestra, picas in portas, capras in horte». Queste sono sei, ne manca una, quella che le racchiude tutte, la settima, la peggiore, la più insultante. Eccola: «VII: foetorem in lecto» (p. 4 anche qui senza riferimento testuale).

Florilegio di difetti

Tra numerosi difetti che si vorrebbe definire come *standard* (i sette peccati capitali) e altri legati alla sfera caratteriale e psicologica (la vanagloria, l'ambizione, la crudeltà, l'ingratitude, la ruffianeria, l'ipocrisia, la codardia, la curiosità, la loquacità, la pigrizia, ecc.), spiccano però quelli che si legano alla sessualità ed al corpo femminile (adulterio e meretricio, ovviamente, ma anche bellezza, cura del corpo, danza, musica, ecc.).

La trattazione dei suddetti peccati è inframmezzata, di tanto in tanto, da aneddoti, storielle ed *exempla*, tratti dalle fonti più disparate. Sono questi forse i momenti più interessanti del trattato, non tanto per la loro qualità letteraria, quanto piuttosto per l'atteggiamento dell'autore che, con le sue pose moralistiche (decisamente compiaciute ed affettate) ed estreme, oltre ad una certa comicità involontaria, svela anche le sue paure, le sue ossessioni per il sesso femminile.

Il primo difetto/peccato connesso con la sfera corporea e sessuale riguarda l'adulterio (femminile ovviamente). Il capitolo dedicato a questo tema è uno dei più lunghi e dettagliati del trattato, quello in cui si nota il maggior sforzo intellettuale dell'autore. La lotta della ragione contro la corporeità. Qui egli non si allontana molto dalla concezione che nel Seicento la società aveva dell'adulterio femminile, ritenuto assai più grave di quello maschile per via dei problemi relativi alle eredità ed ai passaggi di titoli, in una parola, cioè, dei figli illegittimi¹⁰. Ma dietro questa condivisione dello spirito dei tempi, si nota una foga argomentativa, una frenesia aneddótica in cui si proietta il malessere dell'autore. L'adulterio è peggio ancora dell'idolatria (come assicura S. Giovanni Crisostomo): «Iddio non s'incrudelisce tanto contra gli altri peccati, come egli fa contra l'adulterio, perché non è peccato, che abbia più forza d'allontanare l'anima dalla mente di Dio, del peccato della carne» (p. 104).

Si può notare in questo *Discorso XIII* la violenza dell'attacco misogino, qui l'autore mostra forse il suo volto più scuro. Indugia, in particolare, con una certa compiacenza sui metodi con cui si punivano le donne adultere, quasi a suggerire che, in fondo, ci si può anche sbarazzare fisicamente di una adultera. Del resto «varie genti hanno variamente castigato gli adulterij, e per parlarne più chiaro, impose Dio a Mosè, che l'adultera fosse tolta di vita, e la morte seguiva con le pietre» (p. 106). Ricordando queste usanze l'autore viene preso da un momento di nostalgia ed esclama: «Ma felice potrebbe chiamarsi il secolo nostro, se questi istituti si osservassero, perché ogni donna si guarderebbe di incorrere in tanta

¹⁰ Cfr. G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di N. Zemon Davis e A. Farge, Laterza, Bari 2009.

infamia a tutti manifesta» (p. 110). Sebbene si possa disquisire sulle punizioni da adottare per i più vari crimini, per quanto riguarda l'adulterio femminile «quasi tutti convengono, che all'adulterio sia assegnata per pena la morte, col ferro, col fuoco, co' sassi, con lacci, con battiture, e con ogni più amara e grave pena» (p. 111).

Nelle pagine dedicate alle donne adulate non possono ovviamente mancare i consigli da dare al marito, fermo restando che la scelta migliore sarebbe quella dell'eliminazione (scelta peraltro dai più non disdegnata). Il trattatista avverte, appoggiandosi sulla solita schiera di autori (nel caso Tucidide), che per ridurre al minimo il rischio di adulterio, la donna dovrebbe uscire di casa il meno possibile; infatti, dalla donna a cui piace girovagare qua e là non ci si può aspettare niente di buono. La donna vagabonda ha il petto e la mente corrotta, persino Penelope viene tirata giù dal piedistallo e svelata come fedifraga moglie di Ulisse. (p. 134).

L'adulterio commesso da una donna è motivo di scandalo. Ma più che l'adulterio in sé, per il marito è disonorevole il mancato controllo sulla moglie e la mancata reazione all'offesa (come minimo deve rispedire a casa sua la consorte). Attenzione però a non esagerare con le punizioni ed è meglio comportarsi bene perché la donna non è solo testarda ma anche vendicativa. C'è quindi il rischio di finire come il marito di quella donna della provincia di *Herbona*, la quale «sapendo che il marito non gli osservava la fede matrimoniale, come lei a lui, et avendoglielo detto più volte, si deliberò castigarlo in quella parte, con la quale egli peccava; onde una notte, mentre l'infelice dormiva, gli tagliò il membro virile» (p. 143). Il motivo della castrazione rivela, probabilmente, anche l'ansia e l'angoscia dell'uomo Passi per il pericolo che rappresenta quella bestia vorace e carnivora in cui si può trasformare la donna nel rapporto sessuale.

Il timore legato alla sfera della sessualità ritorna poi ossessivamente nei capitoli dedicati alle meretrici e donne da partito chiamate, per maggiore chiarezza, *puttane*. «Meretrice in latino significa femina, la quale per guadagno vende la sua pudicizia; et è detta Meretrice perché merere in latino significa guadagnare» (p. 153), così si chiarisce, con la consueta precisione, il difetto di cui si tratterà.

Se tutte le donne per natura sono sfacciate ed inclini alla lussuria, le meretrici lo sono ancora di più: con la loro audacia rappresentano non solo un pericolo per gli uomini, ma anche per le (poche) donne oneste. Per questo motivo chi professa l'arte del meretricio, deve essere deportata in luoghi ben separati e lontani dal commercio con gli altri uomini. Il ragionamento come sempre è accompagnato da qualche aneddoto sulla sfacciataggine delle meretrici e delle donne in genere. Ma dietro il moralismo e lo scandalo che gridano da queste pagine, si scopre un certo interesse e timore per quelle parti del corpo femminile che in un lampo mostrano tutta la loro carica erotica.

Il senso di attrazione-repulsione (e di timore) nei confronti del sesso femminile porta a volte ad effetti comici, ad esempio quando l'autore dà testimonianza di alcune usanze, come quelle delle donne dell'isola di Dalica, «le quali portavano la natura cucita fino al tempo del maritarsi, lasciando però un poco d'adito, per il quale l'urina potesse uscire» (p. 199).

Legato alla sfera corporea ed ai pericoli che vi si nascondono è anche il tritico di capitoli dedicati alla bellezza femminile: *Quanto sia cosa disdicevole a donna*

il farsi bella. Discorso XXIII, Quanto siano biasimevoli a donna gli ornamenti soverchi. Discorso XXIV e Donna bella quanto sospetta [...]. Discorso XXV.

L'origine dello *sbellezzarsi* risale ai tempi degli antichi romani e con grave danno per l'economia domestica «tal uso è giunto fino ai tempi nostri, perché se una meschinella abbia sei quattrini, quattro se gliene vede sul viso» (p. 271). Dopodiché il trattatista vuole far rabbrivire il lettore e svela la composizione, il principio attivo, del belletto tanto in voga ai tempi antichi: escrementi di cocodrillo. Per dimostrare la sua perizia, si lancia anche in una disquisizione se tali escrementi fossero di cocodrillo acquatico o di cocodrillo terrestre, vagliando le opinioni delle più autorevoli fonti (Antifone, Galeno, Orazio, Ovidio). Alla fine pare sposare la posizione di Galeno e propendere per il cocodrillo terrestre. A questo punto, dopo aver già conturbato lo stomaco del lettore, si rivolge direttamente alle donne per invitarle a rinunciare al vizio di *sbellezzarsi* ed elenca gli effetti collaterali del trucco: «Non v'accorgete donne, che invece di farvi belle, che le attossicate composizioni vi rodono, et accrepano la pelle, in luogo di polirla, tirarla e colorirla: corrompono lo stomaco, et immarciscono i denti, che sono una parte molto nella donna riguardevole; che altro poi ci vuole da fregarli che la polvere dei coralli, che l'erba salvia, et il sangue di drago; onde ne nasce poi un grande odor di fiato, un color pallido, una corrosione d'umori, che tutto il corpo affligge, e distempera» (ivi), per poi concludere che: «lodar si deve quella bellezza semplice, che dalla natura viene aiutata con politezza, e necessaria cura, non dagli impiastri, o ferri, o fila» (p. 272).

Truccarsi è peccato mortale. Le donne, però, sembrano sottovalutare questo aspetto e indulgono, sprecano il tempo trastullandosi tra mille ornamenti. Sperperano i guadagni ammassati con tanta fatica ed operosità dai mariti, spendendo tutto in ventagli, scarpe, pianelle, zoccoli, trucchi e ridicoli addobbi. La donna che va in giro addobbata attira gli sguardi e suscita l'impudicizia nelle altre donne e la lussuria negli uomini. Ciò che spaventa, anzi terrorizza, lo scrittore è la seduzione, perché l'uomo che ne cade vittima perde il controllo, non è più lui a comandare, e questo non è accettabile.

Da quanto fin qui riportato pare emergere un particolare: quando l'autore entra in contatto col corpo femminile, avverte un turbamento (sempre nel capitolo XXV vi sono alcune considerazioni sul ballo, arte disdicevole per l'essere umano, ma tanto cara alle donne, le quali quando danzano si mutano in un groviglio di serpi striscianti). Il discorso si contorce così in una spirale argomentativa che possa mettere al sicuro da una eventuale perdita di controllo su quella che dovrebbe rimanere in uno stato di dipendenza dall'uomo; dipendenza materiale, ma soprattutto morale.

Il perché del trattato

Dopo aver chiarito che cosa sia la donna (un essere inferiore) e lo schema argomentativo dell'autore, è bene porsi un quesito in apparenza semplice, ossia il perché di questo trattato. Che cosa cioè si nasconde dietro la volontà dell'autore

di dedicarsi alla ricerca così meticolosa dei difetti femminili. Un timore per il corpo femminile e per l'attrazione che verso di questo si prova, come risulterebbe dalla analisi presentata sopra, o magari il problema è più complesso? Una risposta a questa domanda è stata data da Germana Ernst¹¹, la quale vede alla base della compilazione un esercizio retorico-letterario, con il quale Passi avrebbe voluto divertire i suoi colleghi accademici e dimostrare allo stesso tempo la sua abilità di erudita. Si tratterebbe, in quest'ottica, di un'opera scherzosa, da leggere con la dovuta distanza ironica e pensata per la circolazione entro un cerchio di intellettuali, in grado di sorridere di fronte ad una evidente operazione parodica. Tuttavia, la mole dell'opera, la sua impostazione (a cui si è fatto riferimento in precedenza) e l'affannosa ricerca di *auctoritas* su cui fondare la propria architettura argomentativa, sembrano far propendere per un'altra interpretazione.

Per avvicinarsi al perché de *I donneschi difetti* è forse utile tornare indietro di qualche anno rispetto alla data della sua prima pubblicazione (1599) e soffermarsi su di un nuovo aspetto che sta facendo la sua comparsa in letteratura. Il secolo XVI che si sta per concludere ha portato, infatti, con sé un fenomeno che in precedenza era pressoché sconosciuto al mondo della letteratura e degli intellettuali in genere: la donna, fino a quel momento oggetto letterario, diventa soggetto. Gradualmente si affacciano sul panorama letterario le prime scrittrici, le prime poetesse. Si può pensare a Gaspara Stampa e Veronica Franco, entrambe veneziane ed entrambe poetesse¹²; per rimanere in area veneta si può ricordare ancora Maddalena Campiglia, vicentina, vissuta nella seconda metà del Cinquecento ed autrice di una favola pastorale¹³. Come si può notare è proprio in quest'area geografica che si propone con maggior successo la nuova figura di donna intellettuale. A confermare questa svolta è anche la scelta del grande editore Manuzio di pubblicare in quegli anni le lettere di Caterina da Siena. Anche nelle altre regioni italiane si registrano, comunque, nuove importanti prove letterarie al femminile. Beatrice del Sera, monaca, è attiva a Firenze e si cimenta nella produzione teatrale con *Amor di Virtù: commedia in cinque atti*¹⁴; Laura Battiferri¹⁵, urbinata, apprezzata da Tasso, scrive rime e salmi e mantiene una corrispondenza epistolare con Benedetto Varchi, protagonista in quegli anni del dibattito sulla questione della lingua. Per quanto riguarda l'area meridionale, Isabella di Morra traspone in poesia la sua tragica vicenda sentimentale (ventiseienne, sarà uccisa dai fratelli nel 1546 per la sua relazione clandestina col barone spagnolo Diego Sandoval de Castro).

È sulla scorta di questo antefatto culturale che va collocata non solo l'opera, ma anche la figura stessa di Giuseppe Passi. Egli, intellettuale di provincia desideroso di affermarsi nel campo letterario, difensore della sua categoria di intel-

¹¹ Cfr. G. Ernst, op. cit.

¹² G. Stampa (1523–1554) scrisse una raccolta di rime (*Rime*, Venezia 1554) sul modello petrarchesco. Veronica Franco (1546–1599) fu protagonista a Venezia come cortigiana, intellettuale e poetessa (*Rime*, Venezia 1575).

¹³ Si tratta di *Flori. Favola boscareccia*, Vicenza 1588.

¹⁴ L'opera esce a Firenze nel 1548. Beatrice del Sera vive tra il 1515 ed il 1585.

¹⁵ Su Laura Battiferri (Urbino 1523, Firenze 1589) così come sulle altre scrittrici a cui si fa riferimento nel testo, si rimanda, per maggiori approfondimenti, al volume di G. Morandini, *Sospiri e palpiti. Scrittrici italiane del Seicento*, Marietti 1820, Genova 2001.

lettuali maschi, al sicuro nei circoli accademici, scopre con disappunto che nella sua attività più amata è comparso un nuovo soggetto pienamente in grado di far sentire la propria voce: la donna intellettuale, che spesso in modo libero e spregiudicato tende a disporre della propria mente e del proprio corpo.

Avvicinandosi al 1599, la situazione, da questo punto di vista, per l'autore, non può che peggiorare. Nel 1581, infatti, erano usciti a Venezia i *Tredici canti del Floridoro* di Moderata Fonte, un poema cavalleresco secondo il gusto del tempo, ricco di avventurose peripezie¹⁶. Nel 1588, poi, sempre in area veneta, per la precisione a Verona, esce *Mirtilla, pastorale d'Isabella Andreini Padovana Comica Gelosa*. Un'altra donna quindi, la Andreini¹⁷, in questo caso non solo letterata che si permette di scrivere testi ispirandosi all'autorità del Tasso, ma anche donna di successo, attrice acclamata in tutte le corti e piazze d'Europa. E qualche anno più tardi, nel 1598, di Lucrezia Marinelli, uscirà a Venezia il poemetto mitologico *Amore innamorato e impazzato*. L'anno prima, sempre della stessa autrice e sempre a Venezia, era uscito il componimento agiografico *Vita del serafico e glorioso San Francesco*.

Si potrebbe a questo punto supporre che Passi ignorasse il nuovo fenomeno letterario delle donne presenti sulla scena intellettuale. Tuttavia, sembrerebbe poco sensato credere che il futuro autore de *I donneschi difetti* non fosse al corrente di quanto accadeva ed era accaduto in quegli anni in ambito letterario. Non fosse altro perché era affiliato a ben tre accademie, ciò che testimonia del suo impegno e della sua ansia di affermarsi come intellettuale. Due di queste accademie facevano parte della sua area geografica, una era quella dei Filoponi di Faenza e l'altra quella ravennate degli Informi; ma la terza, I Ricovrati di Padova, lo poneva proprio al centro di quel Veneto che – come già si è notato – aveva visto e vedeva tuttora un'intensa fioritura di prove letterarie al femminile.

Trovandosi di fronte alla donna scrittrice, una figura sicuramente nuova non solo per la letteratura ma anche per la società di quel periodo, Passi reagisce non solo come intellettuale geloso del suo *status*, ma anche come uomo turbato da questa novità che rischia di compromettere la superiorità del maschio e porta la donna a competere in un campo inteso come privilegio maschile.

È il momento quindi di muoversi in prima persona per affermare il proprio valore di uomo di lettere e per difendere la propria categoria da una minaccia imminente. Passi sceglie un attacco frontale, ben lontano da un qualsivoglia gioco o scherzo intellettuale con cui intrattenere i suoi compagni delle accademie. E il luogo prescelto in cui scagliare questo attacco non è certo casuale. Egli si cala nell'agone scegliendo proprio Venezia per dare alle stampe la prima edizione de *I donneschi difetti*, nel 1599. Il perché di questa operazione si può quindi spiegare con la volontà da parte sua di screditare l'immagine della donna, di dimostrare come questa non sia mai da considerare pari all'uomo (tantomeno nelle lettere)

¹⁶ Su Moderata Fonte (1555–1592) cfr. Ginevra Conti Odorisio, op. cit.

¹⁷ Isabella Andreini (Padova 1562, Lione 1604) fu prima attrice nella compagnia de *I Gelosi* e col marito Francesco si affermò come protagonista della stagione della Commedia dell'Arte, scrisse rime, canovacci e fu in relazione con intellettuali dell'epoca (tra gli altri, Tasso, Marino, Chiabrera).

e, allo stesso tempo, di accreditarsi come *autore*. E per fare questo, quale migliore cassa di risonanza se non Venezia?

A questo punto è chiaro che non si tratta più di uno scherzo, l'operazione è quanto mai seria, tanto da suscitare vivaci reazioni: la già ricordata Lucrezia Marinelli, nel giro di un anno, risponderà puntigliosamente, scegliendo questa volta, lei sì, l'arma dell'ironia, con la composizione di un contro-trattato, specularmente a quello di Passi, *La nobiltà et l'eccellenza delle donne co' difetti et mancamenti de gli huomini*. Non è qui il caso di operare un confronto dettagliato tra i due testi, basti ricordare che se per Passi le donne sono iraconde, invidiose, ambiziose, ingrati, crudeli, litigiose, ecc. per la Marinelli, di controcanto, gli uomini sono avari, invidiosi, golosi, iracondi, superbi, ingrati, ecc. La differenza sta nel fatto che la Marinelli, tra il serio e il faceto, risponde a Passi con un'eco ironica, mentre il ravennate, nella sua teoria di difetti non adotta alcuna ironia ed anzi dimostra di prendersi assai sul serio. Tra le altre voci che si levano a difesa dell'immagine della donna è da ricordare anche quella di Moderata Fonte, veneziana anch'essa, di cui esce nel 1601, postumo, (sempre a Venezia) *Il merito delle donne*¹⁸.

Quella di Passi, quindi, è un'operazione ben meditata, tutt'altro che estemporanea. E sembrerebbe poco credibile il fatto che, una volta ultimato e pubblicato il trattato, l'autore, come suggerisce ancora Germana Ernst, «non si sarebbe mai aspettato di scatenare una vera sollevazione, e che fra i suoi lettori una donna letterata [...] impugnasse la penna per difendere la causa delle proprie simili e gli rispondesse per le rime»¹⁹. Questo per il contenuto stesso del trattato, quanto mai aggressivo e feroce, per la scelta del luogo di pubblicazione e per un'altra questione in particolare, ovvero la presenza attiva sulla scena letteraria della donna intellettuale. Passi, infatti, non poteva essere tanto ingenuo da pensare che il suo trattato venisse letto solo da un pubblico maschile. Non poteva non immaginare che questo finisse anche tra le mani di qualche intellettuale donna, visto ormai l'affermarsi di questa figura, ed in particolare nell'ambiente veneziano. E non poteva, quindi, non considerare una eventuale presa di posizione da parte di una di queste donne, come in effetti poi avvenne. Se si osserva la serie di difetti stilata dall'autore, infatti, sembra che questi si sia quasi voluto premunire nei confronti di un eventuale attacco da parte del pubblico intellettuale femminile.

Tra le varie mancanze attribuite alla donna, di cui si è scritto sopra, sono più vistose quelle legate all'adulterio, alla dissolutezza, alla stregoneria, insomma a quei difetti da cui poter trarre aneddoti e storie che potessero maggiormente soddisfare il gusto di un folto pubblico ed appagarlo nella lettura. Poi, però, ecco che se ne presentano altri che, invece, sembrano essere più specifici, destinati non soltanto a colpire la donna in generale, ma mirati proprio ad irriderne una in particolare: la donna letterata. Questo non viene mai esplicitato a chiare lettere dall'autore, ma la scelta di dedicare alcuni *Discorsi* a ben precisi difetti sembra

¹⁸ Per una dettagliata analisi della relazione tra il testo di Passi e quello delle due autrici veneziane si rimanda all'articolo di S. Kolsky, *Moderata Fonte, Lucrezia Marinella and Giuseppe Passi: an early seventeenth-century feminist controversy*, apparso in *Modern Language Review*, 96. 2001, IV, pp. 973–989. Su Lucrezia Marinelli e Moderata Fonte cfr. Ginevra Conti Odorisio, op. cit.

¹⁹ Cfr. G. Ernst, op. cit.

voler colpire e screditare questa figura di donna. Ecco quindi trattare *Delle donne vanagloriose. Discorso IX* (p. 84 sgg.), *Delle ambiziose. Discorso X* (p. 89 sgg.), *Delle donne ingrato. Discorso XI* (p. 92 sgg.), *Delle donne linguacciate, ciarliere, maldicenti, mormoratrici, mentitrici, bugiarde e mordaci. Discorso XVI* (p. 200 sgg.), *Delle donne curiose. Discorso XVII* (p. 216 sgg.), *Delle donne pertinaci, et ostinate. Discorso XVIII* (p. 217 sgg.), *Delle donne litigiose, contenziose, rissose, discordanti, e discrepanti. Discorso XIX* (p. 219 sgg.), *Delle donne volubili, inconstanti, instabili, leggiere, credulone, sciocche, e scempie. Discorso XXXI* (p. 356 sgg.).

Nel suo elementare schema argomentativo, l'autore, attribuendo alla donna vizi come la ricerca della gloria, dell'ambizione, la garrulità («ove vi son femine e oche, non vi son parole poche», p. 200), la curiosità, la volubilità («le donne non stanno mai stabili in un proposito [...] ma come al vento foglia girano sempre or quinci, or quindi, avendo instabile il pensiero, instabile il desiderio, instabile il vedere, instabili in tutte le loro maniere et attioni», p. 356), vuole soprattutto colpirla nella sua sfera intellettuale (tutti questi difetti sono, infatti, riconducibili proprio all'intelletto). Ogni prodotto, quindi, della mente femminile è già di per sé guasto e del tutto trascurabile, degno soltanto di biasimo e irrisione perché la donna è soprattutto corpo. Se una donna scrive, lo fa per vanagloria, spinta dalla sua volubilità, dalla superficialità. Essa è talmente incostante da non sapere nemmeno quello che vuole; il suo sforzo intellettuale, sembra voler suggerire l'autore, non potrà mai ambire ad entrare nel mondo delle lettere.

Tuttavia, la donna pensa, parla, scrive. A questo Passi non può né vuole rassegnarsi. Non si tratta tanto di stare a disquisire sul fatto se essa sia o non sia inferiore all'uomo. L'autore non si cimenta nella compilazione del trattato perché mosso da un atavico risentimento nei confronti della donna. Finché questa rimane oggetto letterario, magari anche da apprezzare nelle trasfigurazioni che i grandi autori della tradizione ne hanno fatto, non vi sono problemi. Quando però questo oggetto comincia a muoversi e a prendere vita come soggetto pensante ed autonomo in un campo come quello delle lettere, c'è chi si risente (e si preoccupa). Passi è uno di questi. Ciò che muove l'autore a concepire un trattato misogino come *I donneschi difetti* è colpire e punire la donna per quello che *fa* (pensa e scrive), piuttosto che per quello che è. Risponde, così, come può, con un trattato denigratorio che tolga ogni credibilità alla donna in generale e alla donna scrittrice in particolare.

Summary

«VII: foetorem in lecto». A Reading of I donneschi difetti by Giuseppe Passi Ravennate

This article analyses the treatise *I donneschi difetti*, written by the scholar Giuseppe Passi in 1599.

The first part of the article presents the architecture of the treatise and the author's way of arguing. The second introduces a few examples of female defects related to the sexual sphere and tries to demonstrate how, under the stigmatization of these defects, the author cannot hide his attraction and fear for women.

The last part tries to explain the reason for this work, which could be interpreted as a stance by the author himself against the new phenomenon which was taking place at the time in Italian culture: that is, the figure of the female writer.



KATARZYNA DYBEŁ
Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytet Jagielloński

LE DÉSERT DANS LE ROMAN D’ALEXANDRE D’ALEXANDRE DE PARIS (XII^e SIÈCLE)

Le désert constitue un cadre privilégié de nombreux textes narratifs français des XII^e–XIII^e siècles. Espace d’inquiétude, de peur, de transgression, d’initiation aux mystères de la vie et de la mort, il appartient à une des plus importantes composantes de l’imaginaire médiéval alimenté par des mythes et des récits des voyages exotiques, hérités de l’Antiquité orientale et occidentale. Bien des choses se jouent dans cet espace : la quête, la conquête, les victoires, les échecs, l’amitié, l’amour, les épreuves, la mort et la trahison.

Le terme français « désert » provient du latin *desertum* et apparaît vers 1170¹. Dès le début, il est doté d’une connotation négative – quand on pense « le désert », on pense : un endroit écarté, vide, peu fréquenté, abandonné, dépeuplé, désolé, sauvage, mais aussi : le néant et la solitude. Dans le contexte qui se réfère à un espace géographique, le désert désigne une zone sèche, aride et inhabitée. Pourtant, malgré cette association des idées peu encourageante, il ne renvoie pas au Moyen Âge uniquement à une réalité qui fait fuir. Il inquiète et effraie, mais en même temps attire. Ce double aspect – répugnant et fascinant – trouve son reflet dans la littérature et l’iconographie de la France médiévale. Les chansons de geste, les romans, les textes hagiographiques recourent volontiers à ce motif, faisant de lui un espace emblématique de l’initiation, de la purification, de l’épreuve, de l’altérité ou bien de l’oubli.

Parmi les romans du XII^e siècle il y en a un qui, de façon particulière, est marqué par la présence du désert : c’est le *Roman d’Alexandre*, composé (ou plutôt compilé) par Alexandre de Paris, vers 1180². On lui attribue une triple influence :

¹ Cf. A.J. Greimas, *Dictionnaire de l’ancien français. Le Moyen Âge*, Paris 1992, p. 164.

² Alexandre, né à Bernay, en Normandie, mais dit “de Paris”, a rassemblé des versions antérieures de l’histoire d’Alexandre le Grand, en leur donnant une forme unifiée qui embrasse env. 16 000 vers en laisses monorimes. Son texte est considéré comme vulgate du *Roman d’Alexandre*. Dans notre étude, nous allons nous référer à l’édition : Alexandre de Paris, *Le Roman d’Alexandre*, traduction, présentation et notes de L. Harf-Lancner (avec le texte édité par E.C. Armstrong et al.), LGF 1994.

orientale (arménienne, syrienne), byzantine et latine³. C'est un texte qui fait le pont non seulement entre l'Orient et l'Occident, mais aussi entre les traditions épique et romanesque. Il se compose de 16 000 vers dodécasyllabes (appelés, à partir du XV s., alexandrins⁴), groupés en laisses et terminés par les rimes. L'ensemble se divise en quatre branches : *enfances*, expédition en Orient (Indes), mort d'Alexandre, partage de son empire. C'est dans la troisième branche (centrale, la plus développée et occupant la moitié du texte entier) qu'est située la description de la traversée du désert indien⁵. Sa spécificité se traduit avant tout par des évocations constantes et multiformes des merveilles.

Il est à préciser qu'il existe bien des déserts dans le *Roman d'Alexandre*. Dans la première phase de leurs conquêtes, les Macédoniens traversent le désert persan où, en remontant vers la Mer Caspienne, Alexandre poursuit Darius. Ensuite, après la conquête de la Perse (dès le 327 av. J.-C.), ils pénètrent dans les déserts indiens. Le désert persan est soumis à l'idée de la guerre et fait partie de l'esprit épique du texte. Le désert indien, par contre, est associé à l'idée de l'aventure et du merveilleux, faisant ainsi partie de l'esprit romanesque de l'œuvre. C'est ici que les merveilles se montrent plus abondantes et surtout plus actives. Elles ne sont plus un simple décor des événements de guerre, fait pour impressionner et se faire admirer, mais deviennent des co-protagonistes du roman. D'autant plus que leur évocation se fait dans le contexte du libre choix de l'empereur : Alexandre doit pénétrer dans le désert persan pour vaincre Darius, mais il n'est point obligé d'entrer dans le désert indien. Il y pénètre, car il veut voir de ses propres yeux les merveilles qui y habitent. Dans le fragment qui relate la prise de la décision de traverser ce désert, le narrateur insiste sur le motif de la curiosité du roi :

³ Parmi les sources qui ont pu influencer les romans d'Alexandre *en romanz*, citons surtout le texte grec (disparu) du Pseudo-Callisthène (fin du III^e s. ap. J.-C.), rédigé à Alexandrie et faussement attribuée à Callisthène, parent d'Aristote et compagnon d'Alexandre. Considéré comme première biographie romanesque d'Alexandre, il combine des sources historiques et légendaires grecques et égyptiennes, en devenant ensuite texte-source des trois traditions : orientale, byzantine et occidentale. Une des versions du texte du Pseudo-Callisthène fut traduite au IV^e s. ap. J.-C. en latin par Julius Valerius (*Res gestae Alexandri Macedonis*). Au IX^e s., l'abrégé *Epitome Julii Valerii* connut un grand succès, trouvant des imitateurs jusqu'au XII^e s. Un autre manuscrit grec du Pseudo-Callisthène fut traduit en latin au X^e s. par l'archiprêtre Léon, envoyé en mission diplomatique de Naples à Byzance. Cette traduction (*Nativitas et victoria Alexandri Magni regis*), fut adaptée volontiers dans des siècles postérieurs. Il existe aussi un texte court, mais de grande importance: la *Lettre d'Alexandre à Aristote sur les merveilles de l'Inde* et un récit talmudique, s'inscrivant dans la tradition d'*Iter ad Paradisum*, qui relate le voyage d'Alexandre au paradis terrestre (voir *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, ouvrage préparé par R. Bossuat, L. Pichard, G. Raynaud de Lage, revu et mis à jour par G. Hasenohr et M. Zink, Paris 1992; L. Harf-Lancner, Introduction à Alexandre de Paris, op. cit., pp. 5–68).

⁴ D'après les sources qui se sont conservées, le terme "alexandrin" apparaît pour la première fois dans les *Règles anonymes de la seconde rhétorique* (1411). Le vers dodécasyllabe était déjà employé au milieu du XII^e s. (p. ex. dans le *Pèlerinage de Charlemagne*), mais c'est grâce au succès du *Roman d'Alexandre* qu'il se montre imité et c'est justement à ce texte qu'il devra ensuite son nom d'alexandrin restant jusqu'aujourd'hui en usage.

⁵ Elle a été largement inspirée par le texte de Lambert le Tort (clerc de Châteaudun). Alexandre de Paris s'y montre plus original et plus romanesque que Thomas de Kent où l'évocation des monstres et des merveilles de l'Inde possède une allure plus encyclopédique et plus schématique.

Ja soit ce que la voie li soit destalentee
 Et que trestuit si home li aient desloëe,
 Il en jure sa teste qui d'or est couronee
 Ains esteroit tous jors qu'il ne çaindroit espee
 Ne voie la meruelle dont Ynde est abitee
 Et com li solaus l'a o sa chalor gaste⁶.

[Bien qu'on cherche à le dissuader de ce voyage
 et que ses hommes le lui déconseillent,
 il jure sur la couronne d'or qui orne son front
 qu'il préférerait ne plus jamais porter l'épée
 plutôt que renoncer à voir les merveilles que renferme l'Inde
 et les déserts brûlés par le soleil.]⁷

Parmi de nombreuses catégories des merveilles qui peuplent le désert indien, il y en a trois qui se montrent particulièrement importantes pour le sens, la portée et la composition du roman : les animaux monstrueux (branche III, vv. 1156–1479), les fontaines merveilleuses (branche III, vv. 2980–3712) et les arbres parlant du Soleil et de la Lune (branche III, vv. 3713–3883). Les monstres introduisent Alexandre et ses compagnons à l'épreuve du désert. Les arbres sont placés au terme de cette épreuve et initient Alexandre à celle de la mort. Les fontaines sont une halte, un réconfort au milieu de l'expédition, une promesse de l'immortalité. Les merveilles accompagnent donc les héros à toute étape de leur traversée du désert. L'évocation de leur profusion n'est pas due au hasard. Elle s'inscrit dans une tradition littéraire lointaine (en particulier latine) qui fait associer l'Inde à une terre de merveilles⁸. Tradition qui commence avec Hérodote (V^e s. av. J.-C. ; *Histoires*) et continue avec Pline l'Ancien (I^{er} s. ap. J.-C. : livre VI de son *Histoire Naturelle*), Solin (III^e s., *Collectanea rerum memorabilium*), Isidore de Séville (VI^e/VII^e s. ; *Etymologiae*) et la fameuse *Lettre d'Alexandre à Aristote sur les merveilles de l'Inde* (*Epistola Alexandri ad Aristotelem de mirabilibus Indiae* – IX^{er} s.)⁹.

⁶ Alexandre de Paris, op. cit., pp. 354/356, vv. 992–997.

⁷ Ibid., pp. 355/357, vv. 992–997.

⁸ Comme le remarque J. le Goff, « l'Inde a fait irruption très tôt dans l'imaginaire occidental. À cet égard, le Moyen Âge est l'héritier de l'Antiquité occidentale. L'Inde est associée, alors, à un personnage qui sera lui-même élément-clé de la culture médiévale en Occident : Alexandre le Grand (356–323 av. J.-C.). C'est Alexandre qui a en quelque sorte révélé cette contrée lointaine aux Occidentaux et à une grande partie du monde. Et qui a renforcé cette double représentation de l'Inde : pays de merveilles et de monstres ». (J. Le Goff, « L'Inde, ou l'antichambre du Paradis », dans *Héros et merveilles du Moyen Âge* (*Les collections de l'Histoire*) n° 36, juillet-septembre 2007, p. 86).

⁹ Il existe aussi la *Lettre à Hadrien sur les merveilles de l'Orient*. Sur le merveilleux au Moyen Âge voir, par exemple : E. Baumgartner, « L'Orient d'Alexandre », in *Bien dire et bien apprendre* 6, 1988, p. 7–15 ; E. Caldarini, « Fantasia e mirabilia nel *Roman d'Alexandre* », in *Studi di Letteratura Francese*, Florence 1997, p. 17–29 ; F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (12^{ème}–13^{ème} siècles) : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris/Genève 1991 ; L. Harf-Lancner, *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris 1985 ; C. Lecouteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris 1993 ; J. Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge*, Paris 1977 ; J. Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval : le bestiaire des clercs du V^e au XII^e s.*, Turnhout 2000 ; R. Wittkower, *L'Orient fabuleux*, Londres 1991.

Le fragment qui décrit la lutte contre les monstres du désert est placé dans le contexte dramatique de l'épreuve de la soif qui torture l'armée grecque. Les deux autochtones généreux sauvent les égarés dans le désert en leur indiquant un étang d'eau douce. À Alexandre qui veut leur offrir des richesses, ils répondent dignement :

(...) Nos n'avons d'avoir cure,
 Que marchié ne faisons de nule creature ;
 Ensi com a ces bestes est commune pasture,
 Prent l'uns l'avoir a l'autre sans conte et sans mesure.
 Mais por ce que fait estes a la nostre figure
 Et veons que de soif souffrés si grant ardure,
 Vous enseignerons eaue ou a ombre et froidure.
 Vées vous la cel tertre a cele desjointure ?
 Tres en mi ces desers a une grant couture,
 Uns estans d'eaue douce sourt iluec par nature,
 Il n'en a plus en Ynde, si com dist l'escripture.
 Iluec a un sentier qui tresq'a l'estanc dure ;
 Se voie nel vos taut ou grant mesaventure,
 Ains none i porrés estre a petite aleüre.
 Savés, font il, segnor, que vous volons mentoivre,
 Por ce que de noient ne vos volons deçoivre ?
 Qant venrés a l'estanc, troverés grant aboivre ;
 Pins i a et lauriers, iliviers et genoivre,
 Dont nous cuellons la graine por mesler o le poivre ;
 Molt est grans li herbages que paissent li atoivre.
 Gardés n'i deschargiés un point de vostre atoivre,
 Qu'il n'a merveille en Ynde la nuit n'i viegne boivre ;
 Se serpent vous i truevent, des ames serés soivre¹⁰.

[(...) Peu nous chaut des richesses !
 Nous ne faisons le commerce d'aucune créature.
 Tout comme les bêtes qui partagent le pâturage,
 nous partageons nos richesses sans compter ni mesurer.
 Mais vous êtes faits à notre semblance
 et nous voyons combien la soif vous tourmente :
 nous vous indiquerons où trouver de l'eau, de l'ombre et de la fraîcheur.
 Voyez-vous, là, cette trouée dans la montagne ?
 Au milieu des déserts il y a des vastes champs;
 la nature a placé là un étang d'eau douce,
 le seul de toute l'Inde, à ce que dit l'écrit.
 Voyez-là un sentier qui vous mène à l'étang :
 à moins de le perdre ou de rencontrer un malheur,
 vous pouvez y être avant l'heure de none sans vous presser.

Écoutez bien, seigneurs, notre avertissement,
 car nous ne voulons pas vous tromper !
 Parvenus à l'étang, vous trouverez de quoi boire,

¹⁰ Alexandre de Paris, op. cit., p. 366, vv. 1156–1178.

des pins et des lauriers, des oliviers, des genévriers
 dont nous recueillons les graines pour les mêler au poivre.
 Les animaux y paissent dans d'immenses herbages.
 Gardez-vous cependant de décharger votre attirail :
 toutes les merveilles de l'Inde viennent y boire la nuit.
 Si les serpents vous trouvent, vous y perdrez la vie !]¹¹

Il s'agit là d'une invitation à faire face au défi du désert, à entrer dans une épreuve qui fera valoir la prouesse des Grecs. Alexandre, sans hésiter, accepte ce défi.

La nuit tombée, les animaux merveilleux manifestent leur présence : les chats huants plus grands que des vautours, les chauves-souris plus petites que des corneilles mais plus grandes que des perdrix, les lions blancs, les céastes, les scorpions, les souris indiennes plus grosses que des renards, les reptiles à la taille gigantesque, d'énormes serpents à crête pourvus de deux ou trois têtes aux yeux pleins de venin. Quelques heures avant l'aube vient Dentirant : une bête magnifique au front armé de trois grandes cornes¹². Les Grecs la tuent après une bataille acharnée, en offrant sa fourrure blanche au roi et en jetant ses os dans l'étang. Le défilé se termine avec le passage des nycticorax (gigantesques oiseaux bleus aux pattes noires et au bec de bécasse, à la crête de coq et à queue de paon) et des couleuvres au visage de femme, effrayantes à voir et portant au milieu du front une pierre précieuse aux vertus magiques : « Nus hom n'est tant navrés de lances ne d'espees, / se deus de celes pierres i fuissent adesees, / sempres ne fust garis et ses plaies sanees »¹³ [« Un homme blessé d'un coup de lance ou d'épée / n'aurait qu'à appliquer deux de ces pierres sur ses blessures / pour guérir aussitôt et voir ses plaies fermées »¹⁴].

L'épisode des monstres du désert se distingue des autres épisodes par son caractère dynamique mais aussi plastique. Il y va de tout un spectacle, rythmé par des manifestations succinctes de différentes catégories des animaux dont le trait commun est un aspect insolite qui suscite l'admiration et la crainte. L'imaginaire de l'Orient y trouve son expression néfaste qui frôle un cauchemar et trahit une hantise de l'espace inconnu tournant au mirage qui séduit et menace.

L'épisode des fontaines magiques introduit un aspect plus accueillant du désert. Alexandre, une fois de plus, se trouve invité à découvrir les merveilles des Indes. Quatre vieillards gigantesques, velus comme des ours, avec des poils piquants et des cornes de cerf sur le front¹⁵, révèlent au roi les secrets du désert :

Sire rois Alixandres, un petit nos entent.
 Nous somes quatre frere si somes d'Orient,
 Par les desers alons ensi priveement.
 Ça en arriere fumes a une feste aiglent

¹¹ Ibid., p. 367, vv. 1156–1178.

¹² Cf. *ibid.*, pp. 378 ss., vv. 1361 ss.

¹³ Ibid., p. 386, vv. 1456–1458.

¹⁴ Ibid., p. 387, vv. 1456–1458.

¹⁵ Cf., p. 478, vv. 2940–2941.

Et de pluisors contrees i furent li jovent.
 Uns astrenomïens nos dist veraïement
 Que en ceste contree fontaines i a cent ;
 Les trois en sont faees, jel sai a ensïent.
 Hom qui a set vins ans, de noient ne vos ment,
 Se en l'une se baigne et en l'eau descent,
 En l'aé de trente ans revient hastieusement.
 Sire rois Alixandres, se toi vient a plaisir,
 La seconde fontaine devés tres bien oïr ;
 Li dieu la firent sordre et de terre venir.
 Qui en cele se baigne ne puet puis pas morir ;
 Ne la puet on en l'an que une fois choisir.
 (...)

Rois, la tierce fontaine refait molt a loër.
 Qui voit mort son ami, ne fait mie a douter,
 S'il le puet a cele eae conduire et amener
 Et entor la fontaine quatre jors sejourner
 Et un petit de l'eae dedens le cors geter,
 Au quint jor le fera de mort resusciter¹⁶.

[Seigneur roi Alexandre, écoute nos paroles.
 Nous sommes quatre frères, nous venons de l'Orient
 et traversons ainsi les déserts seuls.
 Il y a peu, nous avons assisté à une fête de l'eau,
 où s'étaient réunis les jeunes gens de nombreux pays.
 Un astronome nous a dit qu'en vérité
 il y a dans ce pays cent fontaines,
 dont trois sont magiques, je le sais en toute certitude.
 Si un homme de cent quarante ans, sans mentir,
 se baigne dans l'une d'elles et se plonge dans son eau,
 il retrouve aussitôt l'âge de trente ans.
 Seigneur roi Alexandre, écoute, s'il te plaît,
 le pouvoir de la deuxième fontaine.
 Les dieux eux-mêmes l'ont fait jaillir de la terre :
 celui qui s'y baigne ne peut plus mourir ;
 mais on ne peut la voir qu'une fois par an.
 (...)
 Roi, la troisième fontaine est précieuse, elle aussi.
 C'est une chose certaine : celui qui voit mourir son ami,
 s'il peut le mener à cette eau,
 rester quatre jours près de la fontaine
 et jeter un peu d'eau sur le corps,
 le verra ressusciter le cinquième jour¹⁷.]

Le roi retrouvera les trois fontaines, sans pourtant gagner l'immortalité. C'est un de ses compagnons, Enoch, qui prendra avant lui le bain désiré. Alexandre le punira en l'emmurant dans un pilier, d'où il ne pourra sortir jusqu'à la fin du monde.

¹⁶ Ibid., pp. 482/484, vv. 2983–3011.

¹⁷ Ibid., pp. 483/485, vv. 2983–3011.

Malgré cet accent tragique, l'épisode des trois fontaines introduit un climat de sérénité, de plaisance et d'espoir. C'est un autre visage de l'Orient : bienfaisant, réconfortant, frais et salutaire. Les Grecs y trouvent leur récompense des peines et des sacrifices subis lors de la traversée du désert.

Le dernier des épisodes évoqués dans notre analyse, celui des arbres du Soleil et de la Lune, fait lire l'expérience du désert dans le contexte de la connaissance. Le désert s'y fait découvrir comme clé du savoir et de la sagesse, comme chemin d'accès à la vérité. Alexandre seul affrontera cette épreuve qui le rendra conscient de sa propre faiblesse.

Une fois de plus, la présence des vieillards se trouve associée au motif des merveilles. Deux autochtones annoncent au roi des choses insolites :

(...) Se nos veus escouter,
Ja te dirons merveilles ses porras esprover.
La sus en ces desers pués deus arbres trover
Qui cent piés ont de haut et de grosse sont per.
Li solaus et la lune les ont fais si sacrer
Qu'il sevent tous langages et entendre et parler
Et tout dient a home quanque il veut penser
Et qu'avenir li est et qu'il a a passer¹⁸.

[(...) Écoute bien,
Tu vas apprendre une merveille que tu pourras voir de tes yeux.
Là-haut, dans ces déserts, on trouve deux arbres
Qui ont cent pieds de haut, aussi épais l'un que l'autre.
Ce sont les arbres sacrés du Soleil et de la Lune :
Ils comprennent et parlent toutes les langues
Et révèlent à un homme toutes ses pensées,
Et tout ce qui doit lui arriver dans l'avenir¹⁹.]

L'enthousiasme du roi cèdera vite la place au désespoir. Alexandre apprendra des arbres qu'il mourra à Babylone, un an et sept mois après, au début de mai. La sentence est dure : « Sires seras du mont et a venim morras »²⁰ [« Tu seras le maître du monde et tu mourras empoisonné »²¹]. À l'entendre, le roi tremble, devient blême et commence à pleurer. Spectacle déchirant qui annonce la fin inévitable. Le désert cesse d'être l'espace de l'ascension, du triomphe ; il annonce la chute et l'échec.

* * *

Nombreuses sont encore les aventures qui se jouent dans les sables du désert indien. La majorité d'elles ont trouvé leur continuation dans la littérature, les arts musicaux ou plastiques des siècles postérieurs, en témoignant ainsi de la vitalité

¹⁸ Ibid., p. 528, vv. 3719–3726.

¹⁹ Ibid., p. 529, vv. 3719–3726.

²⁰ Ibid., p. 534, v. 3807.

²¹ Ibid., p. 535, v. 3807.

du motif du désert. Son succès, semble-t-il, est dû d'abord à son caractère étrange. Au Moyen Âge, tout ce qui est exotique attire et inspire, ouvre l'imagination et fait naître le rêve. Le désert fait rêver et l'homme a besoin des rêves. C'est un rêve aux visages multiples et chacun y trouve suffisamment de charme pour s'en laisser séduire.

L'homme du Moyen Âge existe comme *homo viator* : homme qui bouge, qui cherche, qui veut connaître le monde et soi-même, qui interroge et qui s'interroge. Le roman du XII^e siècle recourt à cette attitude en proposant une catégorie particulière – celle de la quête chevaleresque. Alexandre et ses compagnons deviennent ainsi le prototype des chevaliers errants et ceci grâce à la présence du désert. Celui-ci offre le terrain unique d'un voyage sans fin et toujours inexploré. Tout peut arriver dans le désert. C'est un risque, mais aussi une chance : on veut la tenter.

Le motif du désert s'inscrit habilement dans la trame narrative du texte où l'auteur l'insère non comme une simple évocation ou description d'ordre encyclopédique, mais la revêt d'un sens et d'un message à transmettre. Il constitue un cadre fascinant des aventures tout en les orientant. Sa présence découle naturellement de la narration. Elle fait partie d'un parcours initiatique que le héros doit réaliser dans la découverte de l'univers et de soi-même. Le motif du désert devient ainsi porteur du rêve et de la volonté de dépassement des protagonistes et en même temps du public auquel le texte était destiné.

Grâce à la présence du désert, l'univers représenté se fait séduisant et encourage le destinataire du texte à y pénétrer. Il se transforme en l'Autre Monde, où le réel côtoie le merveilleux, irréductible aux formes et aux forces du monde réel qui dépassent la compréhension intellectuelle. L'auteur du *Roman d'Alexandre* rejoint ici les théoriciens du merveilleux au Moyen Âge, tel Gervais de Tilbury qui, vers 1210, dans *Otia imperialia*, le définissait dans les termes suivants : « Nous appelons merveilles les phénomènes qui échappent à notre compréhension bien qu'ils soient naturels ».

Le désert parle et il a un message à transmettre. C'est une sorte de langage qui s'exprime par les signes et les symboles. Il y va, en plus, d'un divertissement, d'une forme particulière d'un jeu intellectuel où il s'agit d'un « plaisir de la surprise ». Tel est d'ailleurs le sens primitif du mot grec *thaumaston* (traduit en latin comme *mirabile*), employé par Aristote dans trois passages de sa *Poétique*, qui signifie à la fois « étonnant » et « admirable »²².

Loin d'être un simple élément du décor oriental, le motif du désert traduit une certaine vision du monde, car il se transforme d'un simple espace géographico-climatique en un espace mythique et métaphysique. Il devient un espace de l'épreuve, de l'initiation, mais aussi de l'échec. Alexandre échoue en tant que conquérant : dès qu'il pénètre en Inde, il ne peut plus affirmer son emprise sur les merveilles qu'il affronte. Il échoue aussi comme homme : c'est ici que se fait sentir une obsession de la mort qui ne le laissera plus tranquille. Le désert le purifie

²² Aristote est le premier théoricien du merveilleux, même si l'on attribue aujourd'hui cette fonction à la Renaissance.

et lui montre ses faiblesses : son désir démesuré de la gloire et de l'immortalité, son orgueil, son avidité de savoir et son obsession de conquérir pour le plaisir de vaincre.

Le désert est une catégorie d'espace qui, dans notre texte, offre un répertoire des merveilles le plus diversifié. Les lions blancs, les chats-huants gigantesques, les nycticorax, le dent-tirant, les serpents à crête, les couleuvres au visage de femme, les fontaines de résurrection, de jouvence et d'immortalité, les arbres parlant du Soleil et de la Lune ont de quoi surprendre et séduire l'imagination du lecteur moderne. Une telle représentation de la traversée fabuleuse de ce « pays le plus lointain » qu'est l'Inde se veut un exemple d'une image de l'Orient filtrée par le regard de l'Occident médiéval. Les merveilles du désert, en tant que projections des désirs, des rêves, des traumatismes et des cauchemars occidentaux, créent un visage complexe de l'Ailleurs mystérieux, dangereux, inquiétant, fascinant et irrésistiblement attirant. Le désert devient d'ailleurs un facteur de l'orientalisation du texte et témoigne d'une attention particulière des penseurs du XII^e s. qui découvrent et se laissent entraîner par *orientale lumen* – la lumière qui vient de l'Orient.

Enfin, la représentation du désert dans le *Roman d'Alexandre* implique une réflexion sur la façon de penser le désert dans la littérature de la France médiévale. Penser dans le sens de pénétrer dans un espace étrange de l'imaginaire qui passe par le rêve pour se mouvoir dans une transgression constante. Penser le désert y signifie penser l'inconnu, penser un « autre » exotique et bizarre en essayant de le comprendre, de l'assimiler et de l'appriivoiser. Pour l'auteur et pour le destinataire d'un texte médiéval penser le désert c'est voir le désert, c'est le regarder avec les yeux des protagonistes et du narrateur. Les épisodes évoquant le désert sont plus « plastiques » que les autres : ils nous font assister à tout un spectacle. Spectacle existentiel qui se joue dans le *theatrum mundi*, dans un fascinant *statio orbis* où l'homme et l'univers entier se mirent comme dans un miroir. Spectacle qui permet de s'approcher de la transcendance, qui fait pénétrer au cœur du mystère de la vie humaine pour découvrir sa fragilité, mais aussi sa grandeur.

Summary

The Desert in the *Roman d'Alexandre* of Alexandre de Paris (12th century)

The desert is a favourite setting for adventures in the *Roman d'Alexandre* composed by Alexandre de Paris, around 1188. The space of anxiety, of fear, of transgression, of initiation into the mysteries of life and death, it all belongs to one of the most important parts of the medieval imagination, fed by myths and tales of exotic travels, inherited from oriental and occidental Antiquity. There are many things going on in this area, such as quests, conquests, victories, defeats, friendships, love, hardships, death and treason.

The motif of a desert becomes a dream carrier, expressing the protagonists' will of surpassing themselves, the will which could be shared with the public to whom the text was addressed. Instead of being a simple element of oriental decoration, it expresses a certain vision of the world, as it transforms itself from a simple geographic and climatic space into a mythic

space. Its representation, connected with the omnipresence of marvels, echoes the images of the Orient, as they were perceived by the medieval Occident. The marvels of the desert, seen as projections of desires, dreams, and occidental traumatism and nightmares, create a complex figure of a mysterious Elsewhere – dangerous, disturbing, fascinating and irresistibly attractive.



MONIKA GURGUL
Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytet Jagielloński

UN VIAGGIO FUTURISTA IN CERCA DELL'ASSOLUTO. *VULCANO* DI F.T. MARINETTI

I futuristi, cantori del movimento, si associano nell'immaginario comune con un continuo viaggiare nello spazio, in uno stato di ebbrezza che solo la velocità può provocare. Nei primi anni della loro attività artistica i futuristi esaltano l'automobile o il treno, e ben presto rivolgono tutta la loro ammirazione verso l'aereo (aeropoesia, aeropittura, aeromusica, aerosillografia, teatro aereo). Il Veicolo diventa un Idolo e la Velocità – una nuova Dea, indispensabile per colmare almeno in parte la lacuna creatasi dopo la morte del tradizionale Dio cristiano¹.

Nonostante tanto amore per il muoversi, il viaggio futurista, diversamente da tanti altri viaggi, non è sottoposto all'obiettivo di conoscere il mondo esterno. È un viaggio intrapreso soprattutto per ripristinare la sensualità umana (trattata con tanta diffidenza dalla cultura cristiana), e allo stesso tempo un viaggio spirituale verso l'essenza dell'essere, verso l'Assoluto e verso l'uomo in quanto parte inseparabile di quell'Assoluto. Contemporaneamente rappresenta un cammino verso una nuova percezione della realtà, perciò avviene anche nella dimensione estetica e i futuristi dimostreranno l'interessamento ad essa con numerosissime sperimentazioni formali: nella poesia si serviranno dell'analogia; nella pittura si daranno alle ricerche del dinamismo; nel teatro – basandosi sulla simultaneità e compenetrazione, e facendo rivivere la romantica corrispondenza tra le arti – contribuiranno a una rivoluzione estetica della scena.

Un fondamento filosofico di questa particolare attenzione dei futuristi riguardante il movimento (preferibilmente in su, *verso le stelle*) in quanto continuo

¹ Cfr. F.T. Marinetti, *Manifesto della nuova religione morale della velocità*, "L'Italia futurista" 1916, Milano 11 maggio: "Se pregare vuol dire comunicare con la divinità, correre a grande velocità è una preghiera. Santità della ruota e delle rotaie. Bisogna inginocchiarsi sulle rotaie per pregare la divina velocità. (...) Nostri santi sono gli innumerevoli corpuscoli che penetrano nella nostra atmosfera a una velocità media di 42000 metri al secondo. Nostre sante sono la luce e le onde elettromagnetiche 3 per 10/10 metri al secondo. L'ebbrezza delle grandi velocità in automobile non è che la gioia di sentirsi fusi con l'unica divinità".

modificare/modificarsi e co-creare/co-crearsi si ritrova facilmente nel bergsonismo che ha influito in modo particolare sull'atteggiamento filosofico ed estetico futurista. In *L'évolution créatrice* Bergson sottolinea che ogni momento della vita dell'uomo è una specie di creazione che modifica chi crea. Dunque creare significa crearsi. E meglio si capisce ciò che si fa, più riuscito è il processo di autocreazione². Bergson unisce questo attivismo con una nuova concezione della realtà in quanto durata e fluidità continua. Per chi gli ha creduto, vivere vorrà dire immergersi in essa.

Il bergsonismo non è stato comunque né l'unico né il primo stimolo del viaggio futurista concepito come superamento del visibile e come modificazione di base dello status ontologico dell'uomo nuovo. Il ruolo principale nella formazione filosofica o almeno ideologica di molti intellettuali e artisti di quel tempo deve essere attribuito anche all'occultismo³, un grande mito positivo che non evitava promesse soteriologiche e ridava all'uomo la speranza di superare l'*hic et nunc* e di ritrovare lo stato androgino della pienezza paradisiaca nella realtà incondizionata e con essa la felicità primordiale di Adamo. L'occultismo aveva avuto in Europa una lunga storia e nel XIX secolo aveva vissuto un momento particolarmente felice. Al tradizionale interesse romantico e decadente per la cabala o l'ermetismo (ad es. alchimia), si sovrapposero i primi successi della nascente orientalistica, che – tramite sempre più numerose traduzioni di testi sacri (in prevalenza) indiani e tibetani – inaugurò il libero accesso alla tradizione spirituale dell'Oriente. Tutti questi sistemi, appoggiati dalle scoperte della scienza moderna, incoraggiarono i contemporanei a scoprire le forze misteriose attive attorno all'uomo e addirittura in lui.

I futuristi accettarono in pieno il messaggio riguardante la forza creativa dell'uomo e il suo futuro luminoso. Ma dietro il chiassoso e sconfinato entusiasmo di fronte alla potenza dell'uomo ogni tanto si può scorgere una vena di diffidenza e di pessimismo decadente. La troviamo soprattutto nella drammaturgia marinettiana, dove condivide lo spazio con l'ufficiale ottimismo, pervadendo sistematicamente la *Weltanschauung* dell'artista.

In questa sede vorrei concentrarmi sull'importanza e sul ruolo del tema di viaggio nei testi teatrali di Marinetti, sottoposti alla riflessione del drammaturgo sulla necessità dell'ascesa spirituale dell'uomo. Secondo l'autore l'uomo (nella dimensione individuale e collettiva) deve dare senso alla propria esistenza, sottoporla a un'Idea⁴. Marinetti non ha una risposta pronta su che idea dovrebbe essere. Perciò costringe i suoi personaggi a cercarla. Così il viaggio (nell'accezione geo-

² “Pour un être conscient, exister consiste à changer, changer à se mûrir, se mûrir à se créer indéfiniment soi-même”. H. Bergson, *L'évolution créatrice* [in:] *Œuvres*, Presses Universitaires de France, Paris 1991, p. 500.

³ Bisogna sottolineare l'interesse di Bergson per l'occultismo. Il filosofo fece parte della Society for Psychological Research, la cui ricerca psichica sfruttava per esempio varie esperienze di spiritismo, mentre suo cognato Mac Gregor Mathers fu un “mago” e fondatore di una società segreta scismatica dell'Hermetic Order of the Golden Dawn.

⁴ Tutte le filosofie e ideologie del tempo, nate dalla reazione contro il positivismo, puntano sulla necessità di ridimensionare la vita individuale e sociale in chiave idealista. Cfr. S. Cigliana, *Idealismo e idealismi* [in:] *Futurismo esoterico*, Liguori, Napoli 2002, p. 67–89.

grafica e spirituale) diventa un motivo centrale della struttura di numerose *pièces* marinettiane. Una volta è un viaggio intrapreso nella dimensione storica in nome del progresso e della fede nell'uomo (*Tamburo del fuoco*), un'altra volta è un cammino verso il Dio cristiano (*Oceano nel cuore*), può essere anche un viaggio verso la pienezza androgina promessa varie volte da diversi occultisti europei come Jacob Boehme, Franz von Badeer o Emile Swedenborg (*Vulcano*). Ma tutti questi casi rivelano una profonda mancanza di fede nella riuscita di tali intenti. Nonostante gli sforzi i protagonisti di Marinetti non riescono a realizzare il proprio proposito: si fermano a metà strada o perdono senza mezzi termini e l'autore non riesce a liberarsi dallo schema negativo rivelatosi per la prima volta con il suo debutto teatrale *Roi Bombance* (1909⁵). Il viaggio che, indipendentemente dalla direzione scelta, dovrebbe finire "tra le stelle", finisce sempre in terra. E la morte, la sua ultima tappa – invece di diventare un passaggio rituale all'arcaico tempo e spazio ciclico e un abbandono della dimensione storica che non porta che disavventure e insoddisfazioni – non è altro che un salto nel vuoto. Il *Vulcano* ne è una prova che racchiude numerosi *leitmotivs* della scrittura del poeta.

L'azione del dramma si svolge in Sicilia. I protagonisti sono due coppie: gli iniziati all'occultismo Eugenia e Mario Brancaccio e due scienziati, Lucia e Giovanni, che nel percepire la realtà si sono affidati al metodo empirico-razionalistico e che lavorano al progetto di una macchina fermalava. Accanto a loro troviamo il poeta Serena e il pirotecnico/mago Porpora. Su tutti domina il vulcano.

I coniugi Brancaccio hanno girato tutto il mondo "consultando tutti i serbatoi di fuoco e di colore, le musiche, le letterature, i cieli, i vulcani e i pazzi... hanno attraversato un oceano di emozioni"⁶. Partendo dal presupposto di superare il visibile e fondersi con la realtà incondizionata, hanno cercato un *entourage* scenografico sempre nuovo per esercitarsi in questo continuo approfondimento e allargamento della percezione del Reale.

Mario racconta il carattere delle esperienze avute:

Le nostre vite e le nostre anime mutarono incessantemente. Dimenticavamo l'ultimo paese goduto e tentavamo di acclimatarci nel nuovo mescolando subito la nostra intimità con la parte più tipica dell'ambiente che noi esploravamo. Eugenia è stata per me volta a volta una languida egiziana, una gelosissima spagnola, una slava fluida inquieta fedele all'infedeltà, una italiana assoluta nel dono di se stessa, io con meno facilità sono diventato un amante orientale, uno scettico cerebralissimo, un anglo-sassone distratto dallo sport e dal turismo.

E aggiunge:

Queste forze misteriose svegliate da noi balzavano fuori e popolavano benignamente quella parte del nostro essere che l'amore lasciava inoperosa. Quando il paesaggio non ci soffocava con la sua bellezza, noi gli imprimevamo una ispirazione lirica tale da trasformarlo in un pubblico attento umile ed estatico davanti all'impressionante nostro amore perfetto⁷.

⁵ È l'anno del debutto teatrale del testo a Parigi (Théâtre de l'Oeuvre; messa in scena realizzata da A.M. Lugné Poe).

⁶ F.T. Marinetti, *Vulcano* [in:] G. Calendoli (a cura di), *Teatro di F. T. Marinetti*, Roma 1963, p. 144. La pièce destò l'interesse di Luigi Pirandello che la mise in scena con la Compagnia del suo Teatro d'Arte il 31 marzo 1926 al Teatro Valle (Roma). I ruoli di Eugenia e Mario furono interpretati da Marta Abba e Alessandro Ruffini. La prima pubblicazione in volume ebbe luogo a Milano nel 1927.

⁷ *ivi*, p. 178.

Le parole del protagonista sono inquietanti. I due sembrano una perfetta coppia swedenborghiana in viaggio verso il cielo. Sembrano realizzate le condizioni *sine qua non* dell'impresa: i protagonisti hanno scoperto l'invisibile, hanno sperimentato la fusione con il cosmo e si sono dedicati al perfezionamento del loro amore coniugale. Ora li troviamo nella casa di un mago alchimista in compagnia di un Poeta. Chi meglio di questi due personaggi iconici dell'ascesa spirituale può far pensare al desiderio di comunione con il Cosmo?

Ma Marinetti complica la cosa decostruendo pian piano il quadro iniziale. I due appaiono sempre più spesso come una coppia di ricchi esaltati che si danno alle gioie mondane (del resto in questo modo li caratterizza lo scienziato Giovanni). Porpora in realtà non aspira a una vera saggezza e pare piuttosto un vecchio pazzo che campa di servizi commissionati in occasione di varie festicciole del paese. Il poeta, una volta eroe di guerra, si rivela un miserabile cocainomane in crisi creativa. Anche l'amore dei coniugi lascia perplessi. Il sentimento della donna confina con un'ossessione morbosa, mentre l'atteggiamento dell'uomo ogni tanto rivela mancanza di un vero affiatamento tra i due. Non è quell'amore di cui scriveva Swedenborg, puntando sul legame matrimoniale, basato sull'amore e sulla saggezza, sulla bontà e sulla verità⁸. L'amore (attributo della moglie) e la saggezza (attributo del marito) di cui parla lo svedese sembrano dissolversi nella frenetica corsa attraverso paesi, mari, città. Il filosofo insegna che la felicità non dipende dal luogo, ma dallo stato d'animo, e che il cielo si scopre nel proprio cuore. E aggiunge che la vera saggezza non consiste nel vivere per se stessi, ma anche per gli altri⁹.

Invece gli sposi aspiranti all'androgina pienezza celestiale non vivono che nella dimensione privata del proprio sentimento. Mario Brancaccio è proprietario di mezza Sicilia, ma considera l'incontro con la disperata gente del luogo che vegeta in povertà, esclusivamente come un'emozione nuova, come un'iniezione di adrenalina.

I due sono arrivati in Sicilia per terminare il proprio viaggio scendendo nel profondo del vulcano (questo è un raro caso quando un eroe futurista si muove in giù, scendendo "agli inferi") per confermare la forza della propria unione e rinascere tra le fiamme come in uno dei tanti rituali di passaggio tipici di varie civiltà arcaiche. Eugenia ha progettato un grande rito di discesa/ascesa: l'esperienza ultima, accompagnata dal fuoco, calore e luminosità, realizzata in presenza del più grande alchimista di tutti i tempi, il Vulcano, in un luogo che permette di sentire una profonda unione tra la terra, il cielo e l'inferno (simbolico come *l'albero del mondo*¹⁰).

⁸ "Married partners become more united in the marriage of good and truth, and the marriage of good and truth is the marriage of love and wisdom", E. Swedenborg, *Conjugal love*, trad. A. Acton, pass. 18 [in:] www.heavenlydoctrines.com

⁹ "At first man was imbued with wisdom and the love thereof, not for himself but that from himself he might communicate it to others. Hence, it is inscribed on the wisdom of the wise, that none is wise and none lives for himself alone unless at the same time for others. From this comes society, otherwise society would not exist", *ivi*.

¹⁰ Cfr. www.guruji.it/alberovita.htm, 30.01.2010.

La scena della morte/rinascita dei due, della loro totale fusione nelle fiamme purificanti del vulcano/utero¹¹ si riduce a un miserevole atto di disperazione e smarrimento, casuale e fatalmente gratuito. Tutti coloro che ricorrono a qualunque rito di passaggio sanno che prima bisogna purificarsi, altrimenti si rischia di pagare il prezzo più alto.

Eugenia preparandosi alla rinascita spirituale sogna probabilmente un divino risveglio. Invece dopo l'incidente si sveglia nel dormitorio dei pastori "ingombro di cappotti, pelli di pecora, sacchi e selle di mulo... bacinelle per la fabbricazione del formaggio". Le sue vesti sono stracciate, il corpo ferito e bruciato. Si sente nell'aria l'anidride solforosa emessa dal vulcano.

L'eruzione del vulcano, che ha luogo subito dopo l'infortunio di Eugenia, e la lava che porta distruzione attorno, fanno pensare al vecchio mito propagato negli anni '20 da René Guénon, un occultista atipico del suo tempo, che a differenza di facili entusiasmi per altre dottrine esoteriche, prediceva al mondo occidentale una fine vicina, una catastrofe inevitabile e indispensabile per una futura *renovatio* cosmica. Il tono delle sue ipotesi s'avvicina al pessimismo che ha rivelato Marinetti scrivendo nel 1905 *Roi Bombance* e che ora, dopo più di vent'anni permane in lui, e, nonostante clamorose apparenze, vi rimarrà vivo fino alla fine della sua lunga stagione drammaturgica. Tutti aspirano alla salvezza, ma chi la merita? Mentre la lava scende qualcuno approfitta del panico generale e ruba; qualcun altro, invece di salvare il villaggio, pensa all'antico conflitto con un villaggio vicino; appena la lava si ferma, inizia una rissa.

La lava per i coniugi non è altro che una "miscela chiamata amore". Sono convinti di aver trovato il rimedio contro il raffreddamento del sentimento; l'amore è come la lava sempre ardente. Anche per il vecchio Porpora la lava e l'amore costituiscono una coppia sinonimica, solo che stavolta la definizione è diversa: "L'amore! Lava che si spegne". Per Marinetti invece la lava rappresenta l'amore che annienta l'uomo. Quell'amore che Marinetti ha sempre desiderato nel profondo del cuore e di cui ha sempre avuto terrore conoscendo la sua forza distruttiva. Ecco perché aderisce così volentieri al clima (bergsonian, pragmatista, occultista) di perfezionamento spirituale dell'uomo (tipico di tutte le filosofie dell'azione), del suo maturare di fronte a un'Idea che riempia la sua esistenza di senso e di valore positivi ridimensionando contemporaneamente il carattere dell'amore. Con la vita extra-artistica l'autore dà continuamente prove di saper incarnare questo ideale (è attivo come leader del movimento futurista, combatte come soldato su vari fronti, si butta nelle imprese impossibili). Ma la sua drammaturgia fa capire che tra il Marinetti pubblico (padre del futurismo e autore di manifesti e romanzi futuristi) e il Marinetti intimo (uomo e drammaturgo) esiste un evidente divario. L'autore riprende il tema tenacemente e costringe i suoi pro-

¹¹ Alludo qui al concetto di utero, tipico dei rituali di purificazione il cui obiettivo è quello di ridare la giovinezza o donare la longevità. M. Eliade nel suo studio *Le Mythe de l'Alchimie* (Editions de l'Herne, Paris 1990) descrive un rito iniziatico indiano, la cui essenza è costituita dal *regressus ad uterum*: l'iniziato viene chiuso in una capanna, che simbolizza proprio l'utero, diventando lui stesso un simbolico embrione. Solo così, come un "neonato" può rientrare nel mondo e godere del beneficio del rito.

tagonisti a un nuovo viaggio verso le stelle, viaggio che porta alla delusione, sofferenza e alla morte (la stessa morte che ha vinto i personaggi del primo dramma marinettiano *Dramma senza titolo* redatto probabilmente nel 1900¹²).

Perciò la discesa nel cuore del vulcano, che all'inizio si apriva a varie interpretazioni ora può essere interpretata solo in chiave negativa come discesa agli inferi. L'impossibilità di arrivare all'obiettivo viene messa in rilievo anche da un espediente formale: la sesta sintesi (lo spettacolo è composto di otto parti), che arriva nel momento dell'agonia di Eugenia, rompe l'incanto e fa scoprire allo spettatore la dimensione fittizia della realtà rappresentata: Marinetti ci fa assistere alla discussione dei tecnici sulla messa in scena. Così tutto si ridimensiona: il dramma esistenziale dell'uomo viene ridotto a una storiella rappresentata in un teatro. Quando nella sintesi seguente ritorniamo al mondo dei protagonisti l'effetto di straniamento (usando il termine brechtiano) è inevitabile. Quando dal petto della morente si alza un raggio di luce biancastra e il popolo siciliano la chiama santa, lo spettatore non si lascerà intrappolare dalle suggestioni del mondo rappresentato e rimarrà freddo di fronte a tali "eccessi" considerandoli al massimo un espediente critico (o addirittura ironico) da parte dell'autore.

Marinetti sembra ammonire che le grandi idee richiedono grande sforzo da parte di chi decide di dedicare loro la vita. Il viaggio dei coniugi Brancaccio verso l'assoluto, benché accompagnato da tanti fuochi d'artificio, finisce con una chiara e netta sconfitta. I miti si dissolvono come le ali di cera di Icaro. Chi non sa controllare il percorso, chi non capisce che il viaggio non è solo un'avventura, ma anche una dura prova di carattere, deve annegare nel mare delle proprie illusioni.

Summary

A Futurist Travel towards the Absolute. *Vulcano* of Filippo Tommaso Marinetti

Italian futurists, eulogists of movement and velocity, avail themselves of the theme of travel, which frequently becomes a travel towards the Absolute and is based on such philosophical foundations as Bergsonism and occultism. This topic also appears a few times in Marinetti's dramaturgy. His protagonists always begin their journey hoping that it will bring them closer to the stars, but inevitably fail to achieve their target. Marinetti's drama *Vulcano*, analyzed in this paper, is both a rich source of futurist leitmotifs associated with the spiritual ascent and an interesting example of the unexpected pessimism of the founder of that bellicose movement.

¹² La data è approssimativa. Marinetti non ha mai pubblicato né messo in scena il dramma. Per la prima volta lo pubblica G. Calendoli, op. cit., vol. I, p. 1–88.

JAKUB KORNHAUSER
Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytet Jagielloński

WĘDROWNY PODŻEGACZ ORAZ VASCO DA GAMA GELLU NAUMA. BOHATER SURREALISTYCZNY IN STATU NASCENDI

Wczesna twórczość poetycka Gellu Nauma (1915–2001), często w Rumunii określanego mianem „ostatniego surrealisty”, stanowi z jednej strony interesującą kontynuację poszukiwań estetycznych awangardystów, z drugiej swoisty fenomen językowy, oryginalny wkład autora w odnowę języka rumuńskiej poezji. Inspirując w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku powstanie Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej (działającej do roku 1947), stał się jej czołowym reprezentantem, autorem najwartościowszej propozycji literackiej i głównym teoretykiem. W zbiorach poezji i tekstów programowych z tego okresu Naum daje wyobraźni pierwszeństwo w kreowaniu rozbudowanych, podlegających ciągłym metamorfom obrazów. Surrealistyczna przestrzeń zostaje zaludniona przez szczególny typ postaci o płynnej tożsamości, ogniskujących dyspersyjną narrację kilkunasto- czy wręcz kilkudziesięciostronicowych poematów rzek, które przypominają w istocie gonitwę wizji, skojarzeń, zjawisk.

Drumețul incendiar (Wędrowny podżegacz¹), debiutancki zbiór poezji Gellu Nauma z roku 1936, stanowi w istocie pierwszy etap budowy surrealistycznego podmiotu, tworu pełniącego jednocześnie funkcję *alter ego* autora, głównej postaci wydarzeń w zrodzonym mocą jego wyobraźni świecie, oraz będącego specyficznym *spiritus movens* poetyckiej nadrzeczywistości. Budowy niejako zawieszony w następnym tomie, *Libertatea de a dormi pe o frunte* (Wolność spania na czole, 1937), ale dokończony i osiągnął apogeum w kreacji tytułowego bohatera zbioru *Vasco da Gama*, pochodzącego z roku 1940. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o budowę postaci w klasycznej, uświęconej literacką tradycją wersji, której

¹ Cytowane w tekście tytuły oraz fragmenty utworów Gellu Nauma, a także rumuńskojęzyczne opracowania krytyczne w przekładzie autora. W artykule używa się także oznaczeń – DI (*Drumețul incendiar* – Wędrowny podżegacz) oraz VG (*Vasco da Gama*). Oryginalne fragmenty poematów za: G. Naum, *Vasco da Gama și alte poheme / Vasco da Gama and other poems*, București 2007, s. 39–53 (DI) oraz 55–78 (VG).

poetyka surrealistyczna zdecydowanie się przeciwstawia; w *Manifeście surrealizmu* André Breton z przekąsem zauważa:

Autor upatruje sobie jakiś typ postaci, a kiedy już ma bohatera, puszcza go na wędrowną po świecie. Cokolwiek się zdarzy, bohater, którego postęпки i reakcje dają się przewidzieć niezawodnie, ma obowiązek tak się zachować, aby spełnić rachuby, z pozoru ich nie spełniając. Fale życia mogą go porywać, przerzucać, zatapiać, on się zawsze i wszędzie okaże uformowanym typem ludzkim².

Breton podkreśla ubezwłasnowolnienie bohatera, który dotychczas był jedynie odbiciem, klonem, kalką zastanej, wypróbowanej formy, obciążonej z góry określonym bagażem cech, a więc niczym więcej niż marionetką w rękach wszechmocnego autora, egzystującą przy tym w nader nieprzyjaznych realiach świata mimetycznych odwzorowań, logiki przyczynowo-skutkowej. Dzięki surrealizmem bohater odzyskuje swobodę, zrywa łańcuchy przewidywalności, łamie wytyczne racjonalnego porządku. Jest wszakże w pierwszej kolejności wytworem języka wyzwolonej wyobraźni, a co za tym idzie, jego obecność w tekście zostaje silnie zdeterminowana działaniem przypadku.

Naum-poeta „(...) wymyślił postaci, które przejmują jego przesłanie, wszelkie idiosynkrazje, awersje, emocjonalne zachowanie”³. Przede wszystkim jednak surrealistyczny poeta tworzy swojego tekstualnego reprezentanta po to, by umożliwić mu eksplorację świata wyobraźni na własną rękę, jak gdyby zrzekając się w ten sposób praw do samodecydowania o jego kształcie. W konsekwencji rzeczywistości wewnątrztekstowej zostaje przydany walor autonomiczności, zaś jej eksploratorowi możliwość współtworzenia poetyckich obrazów, nadawania kształtu „wewnętrznej przestrzeni” (*l'espace du dedans*), jak to określił Henri Michaux.

Należy zaznaczyć, że dychotomia podmiotu, który z jednej strony odgrywa rolę *alter ego* poety-twórcy, z drugiej zaś poety-bohatera, a także obserwatora zdarzeń przez siebie samego zaplanowanych, jest silnie zakorzeniona w poetyce marzeń sennych, którą jako metodą twórczą z chęcią posługiwali się surrealiści, wśród nich i Gellu Naum. Jak zauważa Krystyna Janicka, „surrealiści nadawali rangę dzieła sztuki literackiej opisom marzeń sennych, a co ważniejsze, mieli czerpać inspiracje z ich treści”⁴. Porzuciwszy eksperymenty z zapisem automatycznym (*écriture automatique*), surrealiści wyzwolili wyobraźnię z oków myślowych schematów, a w konsekwencji znacznie poszerzyli krąg poszukiwań estetycznych. Podobnie jak powstała w ten sposób wizja, również uczestniczące w niej podmioty balansują na krawędzi między jawą i snem (na płaszczyźnie nazwanej przez serbskiego nadrealistę Marka Risticia *filią jawy*⁵), tworzeniem i odtwarzaniem, rzeczywistością świata realnego a rzeczywistością tekstu.

Model, w którym poeta najpierw tworzy dychotomicznego bohatera, a następnie pozwala mu w swoim imieniu przeczesywać własną wyobraźnię, czyniąc go

² A. Breton, *Manifest surrealizmu* [w:] *Surrealizm. Antologia*, red. i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 60.

³ S. Popescu, *Poezia-rețea* [w:] G. Naum, *Despre identic și felurit. Antologie*, Iași 2004, s. 16.

⁴ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 48.

⁵ Zob. M. Ristić, *Filia jawy* [w:] idem, *Wiersze*, przeł. J. Kornhauser, Kraków 1977, s. 62–77.

jednocześnie współodpowiedzialnym za kształt świata odkrytego w fascynującej podróży, bezpośrednio wpływa na koncepcję bohatera-samotnego eksploratora, tułacza po oceanie obrazów, słów, skojarzeń. Stąd u Nauma tytułowi „wędrowiec” i „Vasco da Gama”: „(...) sam tytuł przywołuje obraz-jądro poezji Gellu Nauma, w której motyw podróży fantastycznej będzie stale od tej pory powracał”⁶. Podobnie u pozostałych rumuńskich surrealistów: odpowiednikiem Vasco da Gamy u Paula Păuna jest Robinson Cruzo (Poem cu Robinson Cruzo), u Gherasima Luki bohater wiersza *Uneori obișnuiesc să stau în fața unui felinar și să fluier* (Czasami zwykłem stać przed latarnią i gwizdać). Surrealistyczny *homo viator*, dla którego wędrowka stanowi bezkresną drogę kreacji. Nicolae Balotă zauważa, że „(...) podróż jest przede wszystkim ucieczką. Właśnie w zamknięciu pożąda się bezkresnych przestrzeni”⁷ z tym však zastrzeżeniem, że odnosi te uwagi do bohaterów groteskowych tekstów prozatorskich Urmuza⁸, przygniecionych balastem niekończącego się odzyskiwania utraconej tożsamości, niejako predestynowanych do ucieczki. Ma ona w tym przypadku charakter „namacalny”, faktyczny, egzystencjalny, podczas gdy „ucieczka” bohaterów Nauma polega na pozbyciu się bagażu dotychczasowej tradycji poetyckiej i wyzwoleniu wyobraźni spod jarzma logiki, jest więc wyłącznie symbolicznym gestem, preludium do podróży bez końca.

Postaci-eksploratorzy są u Nauma zarazem obserwatorami bezustannie zmieniających się form, zjawisk, obrazów, świadkami nieoczekiwanych zdarzeń, sytuacji, metamorfoz, jak i ich twórczymi uczestnikami.

„Wędrowiec” jest wszakże „podmiotem” cudowności, „podżegając”, a więc dynamizując przemierzane okolice, nadając im gwałtowność własnych impulsów wewnętrznych (...)”⁹.

„Ksiądz albo krawat”. Casus: *Wędrowny podżegacz*

Wędrowny podżegacz – postać w ciągłym ruchu – może być równocześnie *wędrownym podżegaczem*, jak i *podżegającym wędrowcem*: jego rola wydaje się w dwojnasób intrygująca. Jako *drumet* (wędrowiec) sam przemieszcza się w czasie i przestrzeni, także przestrzeni tekstu, jest podmiotem dynamicznym, aktywnym, podlegającym ciągłym przeobrażeniom, jako *incendiar* (podżegacz) zaś aktywizuje otoczenie, wpływa na przemianę napotkanych elementów nadrzeczywistości, budzi do życia kolejne obrazy.

Poemat *Wędrowny podżegacz*, kluczowy dla wizji wyłaniającej się z debiutanckiego zbioru, stanowi przestrzeń, w której rozwija się wędrowka tytułowego bohatera. Zza wiru bezkresnej drogi pomiędzy wersami wyłania się coraz to nowe

⁶ I. Pop, *Avangardismul poetic românesc*, Cluj 1969, s. 255.

⁷ N. Balotă, *Urmuz*, Timișoara 1997, s. 62.

⁸ Urmuz (właśc. Demetru Demetrescu-Buzău, 1883–1923), autor kilkunastu krótkich tekstów utrzymanych w absurdalnym, groteskowym tonie, zebranych pośmiertnie w zbiór *Pagini bizare* (Dziwaczne stroniczki); uważany za prekursora i patrona rumuńskiej awangardy.

⁹ I. Pop, *Avangardismul poetic...*, s. 255.

oblicze świata. Wraz z wędrowcem eksplorujemy świat na naszych oczach powołany do życia, ukonstytuowany mocą języka wyobraźni. Poznajemy wędrowca jako jego główną postać. Wokół jej działalności skupiają się wszystkie najciekawsze wydarzenia, to ona zaraża cudownością mijane krajobrazy, wprowadza nowe relacje między wydobytymi z zatęchłych komórek wytworami rzeczywistości. W pierwszym rzędzie bohater określony jest przez listę czynności, które wykonuje, niespotykane nawyki i umiejętności. Używając w drobiazgowej charakterystyce szeregu czasowników, autor aktywizuje postać, która:

- „wyostrza sobie świece / oczu w zeszytach pełnych statystyk” (DI, 40);
- „układa sobie fryzurę w zegarach” (DI, 40);
- „jeży się na widok pończoch z naturalnego jedwabiu” (DI, 40);
- „obmacuje palcami znawcy pełne kieliszki snu” (DI, 40);
- „gania za pąkami które rosą / szybko się kręcąc na miejscu drzew” (DI, 40);
- „zna menażerie spod podszewki każdego kapelusza” (DI, 41).

Przede wszystkim jest ów *podżegacz* postacią niekonwencjonalną, właśnie: nie-konwencjonalną, która nie poddaje się stereotypom, zwłaszcza językowym, burzy skostniałą formę, by – w nieco anarchicznym geście – zmanifestować swoją odrębność. Jest zawieszony pomiędzy dosłownością a metaforą, bawi się dwuznacznością, nieokreślonością słów i znaczeń, sprawdza wytrzymałość językowych norm. *Incendiar* zatem równocześnie jako „podżegający”, w sensie przenośnym, a także „zapalający”, „podpalający”, w sensie jak najbardziej dosłownym. Naum wskazuje z przymrużeniem oka, że w poezji, w świecie tekstu, różnica między tymi rejestrami zaciera się całkowicie, występują one na jednej płaszczyźnie i zaczynają żyć własnym życiem. Klasyczna, nader banalna metafora – *świece oczu* – traci swój charakter: to, co wyobrażone, staje się w tej rzeczywistości faktem, przyjmujemy ze zrozumieniem, że postać ma zamiast oczu świece. Nie oczy jak świece, a świece zamiast oczu. Dodatkowo ironicznie, groteskowo odwraca normalny porządek: wpatrując się w szeregi cyfr, można wyostrzyć sobie wzrok, zamiast go zmęczyć czy wręcz stracić. Przedmioty tracą swoje właściwości, są zastępowane innymi, w danej sytuacji niespodziewanymi (kieliszki wypełnione snem), bądź z nimi kontaminowane (fryzura ozdobiona zegarkami).

Otwiera się przed nami magiczna, antropomorficzna przestrzeń, w której zamieszkiwane są podszewki kapelusza. Wędrowiec-eksplorator przyczynia się do jej kształtu, „(...) bawiąc się stereotypami językowymi, spektakularnie odwracając znaczenia, bohater Gellu Nauma sugeruje radykalne wywrócenie konwencji literackich i społecznych, niesubordynację i niezależność ducha”¹⁰. Tym bardziej że

- „jest w każdym pakunku z szynką lub manifestami” (DI, 40);
- „mógłby być księdzem albo krawatem” (DI, 40);
- „jego wnętrze jest odrębnym lasem” (DI, 40).

¹⁰ I. Pop, *Avangarda în literatura română*, București 1990, s. 343–344.

Podkreślenie autonomiczności podmiotu ma kolosalne znaczenie, sankcjonuje bowiem wiodącą rolę niczym nie skrepowanej wyobraźni:

(...) w autentycznie, od samego początku surrealistycznym języku o płynności niecodziennych skojarzeń, który eksploatuje walory „maksymalnej niejednoznaczności”, zerwanie poziomów znaczenia wywołuje często groteskowy, ironiczno-sarkastyczny efekt¹¹.

Poeta-wędrowiec ma do spełnienia ważne zadanie, musi uwolnić poezję od poezji (sam Gellu Naum stwierdza w swych zapiskach: „Tym, co mamy zniszczyć, jest poezja. Tym, co mamy zachować, jest poezja. Jak łatwo można stwierdzić, „poezja” jest dwiema zupełnie różnymi rzeczami”¹²), a więc poezję rozumianą jako najdoskonalsza forma ekspresji twórczej odseparować od wielowiekowej tradycji poezji, stanowiącej jedynie balast wykorzystanych znaczeń, zaskorupałych relacji, zmurszałych obrazów. Nie czyni tego jednak w dadaistycznym, nihilistycznym geście sprzeciwu, choć przecież zrywa z dotychczasowymi przyzwyczajeniami. Naddaje, proponuje, układa słowne kolaże. *Wnętrze jest odrębnym lasem*, zatem różnica między popem a krawatem jest nieistotna, a za każdym pniem czyha niespodzianka. Zgodnie z uwagami, jakie poczynił Paul Eluard – „Nie wymyślam słów. Ale wymyślam rzeczy, istoty, zdarzenia, i nasze zmysły są zdolne do ich postrzegania (...)”¹³ – Naum nie tworzy nowych słów, korzysta ze słów już istniejących.

Nadrealna płaszczyzna, laboratorium, w którym przeprowadzany jest ten eksperyment, też nie składa się z elementów obcych, nieistniejących; wprost przeciwnie, budulcami są fragmenty rzeczywistości świata realnego, takie jak Naumowski krawat, pop, kapelusz, szynka czy manifest. Operacja polega na ich przetransponowaniu na odpowiedni grunt, gdzie zostaną powołane do istnienia raz jeszcze, ale bez obciążenia poprzednią tożsamością. „Poeta pokona przygnębiającą ideę nieodwołalnego rozdziału między działaniem a marzeniem”¹⁴, o której wspominał w jednym ze swych pism André Breton, będzie marzył, śnił na jawie, będzie wędrownym podżegaczem, podżegającym wędrowcem.

Gazety piszą: „jest strasliwym mordercą. Ma pod nosem wąsy jak wróbel i można go rozpoznać po pończochach” (DI, 42).

Portretu surrealistycznego bohatera dopełniają fragmenty przypominające notatkę z gazety, a więc pochodzące jak gdyby „z zewnątrz”, z równoległego dyskursu. Naum przypatruje się swojemu reprezentantowi z innej perspektywy, oczami quasi-obiektywnego obserwatora, choć spreparowanego na własny użytek. I znów powyższy rysopis łączy sensacyjny w wymowie osąd („strasliwy morderca”) z charakterystycznymi cechami fizjonomii („pod nosem wąsy

¹¹ Ibidem, s. 343.

¹² G. Naum, *Cermeala surdă* [w:] *Teribilul interzis*, București 1945, s. 13.

¹³ P. Eluard, *Definicja (1936). Z odczytu wygłoszonego na wystawie surrealistycznej w Londynie* [w:] *Surrealizm. Antologia...*, s. 169.

¹⁴ A. Breton, *Funkcja poety* [w:] op. cit., s. 196.

jak wróbel”) i znakami szczególnymi („można go rozpoznać po pończochach”). Celowy zabieg umieszczenia zaskakującej zawartości w formie notatki wprost z prasy przydaje temu fragmentowi groteskowej, absurdałnej aury. Nie powinno to jednak tak bardzo dziwić, wszak można się spodziewać, iż ów *wędrownny podżegacz* dysponuje wąsami niczym wróbel, domaga się tego surrealistyczna tożsamość.

Powyższe passusy podkreślają karykaturalne wyolbrzymienie opisu surrealistycznego podmiotu, uzyskane przez żonglowanie rejestrami stylistycznymi.

Oryginalność tych poematów zasadza się na niezmierzonej wolności poetyckiej w połączeniu z typowymi wizjami surrealistycznymi, uchwyconymi w rejestrze parodystyczno-groteskowym, a wmontowanymi w rejestry stylistyczne najróżniejsze, począwszy od dziennikarskiego, „goniącego za sensacją” po sentymentalny czy zjadliwie pamphletarski; ta trywializacja w ostatecznym rozrachunku daje efekt karykaturalnej inscenizacji¹⁵.

Naum wyposaża ów podmiot w pełen garnitur cech buntownika, burzyciela wszelkich norm i tradycji, który za nic ma ograniczenia i konwenanse, w celowo przerysowany sposób anarchicznego, czyniąc swą surrealistyczną powinność, postulowaną przez Bretona: („Surrealizm bez lęku uznaje za swój dogmat bunt absolutny, całkowite nieposłuszeństwo, sabotaż z reguły, i że już niczego nie potrzebuje, oprócz przemocy”¹⁶):

- „obmacuje przezroczyste majtki Historii” (DI, 40);
- „Biblia jest zgubnym wąsem dla / nosa słowików z Alaski” (DI, 42);
- „żeby moje zaśmierdłe skarpetki fruwały u wrót Akademii Rumuńskiej” (DI, 44).

W ten sposób zdejmuje jarzmo znaczeń z uświęconych, mających – jak mogłoby się wydawać – niezmienną rangę „ikon starego porządku”, sprowadzając je do roli nagich słów, które należy na nowo określić, powtórnie „wynaleźć”. Poziom nadrzeczywistości poetyckiej wydaje się ostatnią deską ratunku dla rozkładającego się świata. „ŚWIAT ZACZAŁ CUCHNAĆ” (DI, 46) – bezlitośnie obwieszcza wędrowiec, odwiedzając najciemniejsze zakątki rzeczywistości, choć tu i ówdzie jej najbardziej przyziemne przejawy anektują go do swych celów („czasami przyczepia się do administracyjnych zasłon”, DI, 42), najczęściej jednak jest dla nich niewidoczny („niezauważony przechodzi dalej”, DI, 42): w takich momentach wychodzi na jaw pogarda, z którą ów wielki eksplorator spogląda na materię swojej działalności („klozety z cesarskimi lampionami”, DI, 46). Zamienia się w kontestatora, kwestionującego swoją przynależność do świata rozpadu („na wszystkich mijanych dworcach szybko oddawał moc ku czci burmistrzów”, DI, 48), w którym nie można już tworzyć; literatura, sztuka stały się bezładnym potokiem dawno zużytych motywów, pomysłów, znaczeń, choć wciąż roszczą sobie pretensje do kształtowania jego wizerunku. Zapada zmierzch tradycji, która w dotychczasowym kształcie nie ma prawa istnieć, twórcy starego porządku muszą natychmiast zostać zdemaskowani („poeci mają otwory inspiracji zalepione gumą arabską”, DI, 48). „Dla Nauma, zerwanie łączności między poezją, któ-

¹⁵ I. Pop, *Avangarda in...*, s. 343.

¹⁶ A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu* [w:] *Surrealizm. Antologia...*, s. 127.

ra sam tworzy a dogorywającą, afektowaną tradycją jest wyrażone przy użyciu terminologii wisceralnej, wybijale groteskowej¹⁷ – potwierdza Alistair Blyth, przywołując fragment poematu: „będę wiedział jak wyjąć sobie z mózgu ssawki / aby puścić cuchnący sok cikliwej melodii” (DI, 50).

Przytoczone słowa stanowią niezbity dowód „(...) na obrazoburstwo Gellu Nauma, widoczne na wszystkich stronicach, chociażby w odrzuceniu idealizowanych «cikliwości» i wzniosłych pretensji «sztuki» literackiej¹⁸. Zamiast *cikliwej melodii*, Naum proponuje grę, której bohater będzie wymykał się klasyfikacjom, będzie raz po raz porzucał kostiumy tożsamości i zastępował je następnymi, szykowanymi wedle swojego uznania. Z równą łatwością przybierze postać księdza, krawata, szalonego mordercy z wróblim wąsikiem pod nosem, a w końcu okaże się, że „wędrowny podżegacz jest garderobą albo pieśnią trzymaną w kieszeni eleganckiego fraka” (DI, 44). Jest postacią o nieskończonych możliwościach, w której wnętrzu czają się niewygodne pytania, zaskakujące rozstrzygnięcia, zadziwiające argumenty. W każdej chwili jest gotów sięgnąć po jedno z wielu rozwiązań przygotowywanych dla danego problemu. Skierowuje swój wzrok do wewnątrz, dosłownie: do wewnątrz swojego ciała, aby wydobyć z niego nowe obrazy, rozwinąć mapę swego własnego, odrębnego lasu, prywatnego *silva rerum*: „Wędrowny podżegacz ułożył na oknie swój mózg / przetrząsnął szuflady żeber / i wydobył dźwięk (...)” (DI, 44). Przypomina w tym geście bohatera krótkiej prozy Fernando Arrabala, który eksploruje własne wnętrze, rezygnując z pomocy intelektu („Co rano wypadają mi kawałki głowy, a nawet kawałki twarzy. Czasem połowa głowy wali się w gruzy. Muszę spędzać całe godziny w łazience, żeby właściwie złożyć kawałki¹⁹). O ile jednak ten zmagają się z własną niemocą twórczą, *wędrowny podżegacz* potrafi wydobyć choćby dźwięk.

„Wielki żeglarz”. Casus: *Vasco da Gama*

W odróżnieniu od bohatera swojego debiutanckiego tomu, Vasco da Gama jest postacią w pełni ukształtowaną, która wzięła już całkowity rozbrat zarówno z tradycją literacką, jak i z rzeczywistością świata realnego. Nie musi zatem korzystać z pozy kontestatora; z buntownika przeistacza się w melancholijnego, zanurzonego w bezkresie wędrowca. Naum traktuje historyczną postać wyłącznie jako archetyp odkrywcy, wielkiego eksploratora. Portugalski żeglarz, który odkrył drogę morską do Indii i podbił dla swojej ojczyzny Mozambik, zostaje pozbawiony pierwotnej identyfikacji i przetransponowany na zupełnie nowy grunt, do nowej rzeczywistości, którą dopiero trzeba odkryć, opisać, nazwać; zachowuje jednakże przy tym swój symboliczny charakter.

¹⁷ A. Blyth, *Suprarealul ca infra-real* [w:] G. Naum, *Vasco da Gama și alte poheme / Vasco da Gama and other pohems*, București 2007, s. 8.

¹⁸ I. Pop, *Avangarda în...*, s. 344.

¹⁹ F. Arrabal, *Jądro szaleństwa*, przeł. M. Ziębina, Kraków 1979, s. 13.

Naumowski Vasco znajduje się z powrotem na początku drogi, stoi przed nie lada wyzwaniem, musi skolonizować nieznane obszary, nadać im nowe znaczenie. Autor *Athanora* ustawia czytelnika na jednej płaszczyźnie ze swoim bohaterem, przydaje mu niejako podobnych praw. Wspólnie wyruszą w niekończącą się podróż po bezkresnych przestrzeniach świata wyobraźni. Podróż w nieznane będzie pierwszą podróżą Vasco, wielką inicjacją; kolejne obrazy, jakie rozpostrą się przed jego wzrokiem, będą dla niego nowością, ale on dzięki temu stanie się odkrywcą w pełnym tego słowa znaczeniu. Wraz z nim na dziewicze terytoria wkraczać będzie czytelnik, który, porzuciwszy dotychczasowe przyzwyczajenia, zamknie sobie raz na zawsze ewentualną drogę powrotu. Opowieść o podróży Vasco da Gamy – centralny punkt tomu o tej samej nazwie z roku 1940 – rozpisana jest w formie kilkunastostronicowego poematu, poprzedzonego swoistym wstępem, rodzajem poetyckich didaskaliów, dzięki którym właściwy tekst nabiera onirycznej aury, didaskaliów *de facto* zbędnych, nieodnoszących się bowiem ściśle do treści poematu: „Podróż po oceanie kości. Dźwigając niezbędny ekwipunek: sen, miłość, krew. Z portu do portu, chwiejna łódź podążała nietknięta. W poetyckich dokach deklamowano” (VG, 56); Vasco jest podróżnikiem po oceanie kości, oceanie, z którego woda dawno już wyparowała. Przebywa przestrzeń grozy, tajemnicy, niepewności, wysysając z czytelnika oczywiste skojarzenia: czasy, kiedy desygnat bezbłędnie odpowiadał określającemu go wyrazowi, bezpowrotnie minęły. Ocean przypomina raczej cmentarz: to rzeczywistość odrębna, ukryta pod powłoką powszedniości. To ów specyficzny świat poezji, rozumianej, rzecz jasna, jako nieprzerwana aktywność wyobraźni, inwencji twórczej (*poetyckie doki*), który sankcjonuje niespójne, niejasne, nawet paradoksalne prawa, wymaga, aby się do nich dostosować, jeśli chce się ujść z życiem.

„Roztrzaskany wrak okrętu, jedyny w stanie przeciwstawić się huraganowi, kontynuował zygzak ohydnej i feerycznej trajektorii” (VG, 56); Naum wysłał swego odkrywcę w nieznane, we wraku okrętu, a tak naprawdę w szkielecie pełniącym funkcję okrętu na oceanie kości. Tylko w ten sposób – a więc dostosowując się do okoliczności – otrzyma szansę dotarcia do niezbadanych przedmiotów, istot, zjawisk, choć będzie mu towarzyszyć bezustanne zagrożenie. „Słowa są skrajnie niebezpieczne, na każdym kroku zastawiają pułapki, czasami, gdy ich podejrzliwość staje się mniej uważna, mogą zabijać”²⁰ – zauważa sam Gellu Naum w *Teribilul interzis (Strasznosc wzbrowniona)*. Na poziomie tekstu Vasco da Gama jest bezbronny, dysponuje tożsamością równą każdemu innemu wyrazowi, podlega identycznym prawom; co za tym idzie, może zarówno sam te wyrazy przeobrażać, ustawiać w dowolnym porządku, a jednocześnie być przez nie przeobrażany i ustawiany. Spełnia tym samym Bretonowski postulat dotyczący charakterystyki surrealistycznego bohatera: będąc równocześnie *alter ego* autora i tekstowym konstruktem, wymyka się więzom logiki, opiera rygorom rozumu.

O ile poemat *Wędrowni podżegacz* rozpoczyna opis tytułowej postaci, co pozwala czytelnikowi od pierwszej linijki zorientować się, że owa postać stanowi oś narracji poetyckiej, o tyle Vasco da Gama jako właściwy bohater pojawia się

²⁰ G. Naum, *Cerneala surdă* [w:] *Teribilul interzis*, București 1945, s. 12.

jakby niezauważony, w głębi pierwszej części poematu, najpierw jako nieokreślony podmiot działania, dopiero kilkanaście wersów dalej dowiadujemy się o nim nieco więcej:

Ale Vasco da Gama jest innym wędrowcem
węszy za wodą przy użyciu lunety
nozdrza wydłużają mu się aż po brzeg
ponieważ zjada także głowę sternika (VG, 60).

Naum wyjawia *explicite* naturę wędrowca po oceanie kości: *inny wędrowiec* odnosi się po pierwsze do inności wobec historycznego pierwowzoru – nie jest Vasco da Gama tym samym Vasco z „realnego” świata, mimo że w pewnym sensie odgrywa jego rolę, po drugie zaś do odrębności wobec ogółu podróżników; Vasco jest niepowtarzalny, nietuzinkowy, unikalny, w dodatku przeczesuje zupełnie wyizolowane obszary. To postać *par excellence* surrealistyczna, aktywna i aktywizująca otoczenie („Vasco da Gama nie jest więc prostym rejestratorem fantastycznych wydarzeń, tylko «innym wędrowcem», który przeczesuje z tą samą cudownością nieznane szlaki”²¹). Opisując tytułowego bohatera poematu, Ion Pop wyraża się o jego „ruchomej obecności w ciągle przeobrażającym się wszechświecie”; Vasco, *alter ego* poety, to według Popa:

(...) eksplorator z odnowionymi narzędziami, który burzy ustalone hierarchie rzeczywistości, tworzy szokujące relacje między obiektami, przeciwstawia się utartym formom, co więcej, jakkolwiek zewnętrzna, zniewalająca racja będzie wyeliminowana na rzecz przypadku i przejęcia na własny użytek prospekcji tajemniczości²².

Nie do końca jednak można zgodzić się ze stwierdzeniem, że jego działaniem rządzą jedynie siły przypadku i tajemniczości. Poemat ten nie jest prostym zapisem snu, którego elementy niejako z założenia do siebie nie przystają, wykonanym zgodnie z zasadami *écriture automatique*, lecz raczej wizją przemyślaną, pozostającą pod kontrolą przypadku zamierzonego (snu na jawie), wynikającego ze szczególnej wrażliwości poetyckiej Nauma. Portret eksploratora jest celowo zamazany, niespójny, rozłaczający się po wersach, nielogiczny, niepełny, ulepiony z rozrzuconych tu i ówdzie obrazów, raz przedstawiających go jako magicznego podróżnika („Vasco mierzy głębokość morza palcem / który wydłuża mu się w nieskończoność”, VG, 60), by za chwilę wydobyć z tego kostiumu uwagę z innego rejestru („Vasco da Gama obwąchuje łydki”). Świadczy to tylko o „ruchomej obecności” (wszak „Vasco ślizga się w deszczu”, VG, 58), niejednoznacznej tożsamości podmiotu, który w każdym momencie może się przeobrazić w dowolną postać, przedmiot czy pojęcie abstrakcyjne, zgodnie z rozwojem sytuacji, chwytając pojawiające się obrazy:

Tam są pszczoła i kobieta
i kobieta kłuje pszczołę palcem
tak jakby ukłuć oko z którego
wypadają niezliczone krzesła
Na których siada Vasco da Gama

²¹ I. Pop, *Avangardismul poetic...*, s. 255–256.

²² I. Pop, *Avangarda în...*, s. 345.

sadząc
ptaka ze skrzypiec który przeżuł swoje gardło (VG, 60).

Vasco reaguje na feerię następujących po sobie metamorfoz i niespodziewanych zdarzeń. *Universum* odwróconych znaczeń i ról (zmiana desygnatów wyrazów *pszczola* i *kobieta*) zdaje się wiecznie żywe, płynnie przechodzi z obrazu w obraz, ze skojarzenia w skojarzenie, w którym na równych prawach i jednej płaszczyźnie koegzystują postaci ludzkie i zwierzęce, przedmioty oraz wyobrażenia. Wszystko, co pomyślane, natychmiast ożywa, staje się częścią krwioobiegu, uczestniczy w grze polegającej na jak najszybszym kojarzeniu poszczególnych obrazów z następnymi, co w rezultacie prowadzi do utworzenia nieprzerwanej ich rzeki (a właściwie oceanu), którą próbuje ogarnąć Vasco da Gama. „Ludzie, zwierzęta, rośliny i nieruchome przedmioty pożerają się nawzajem podczas niejednoznacznej, nieustającej orgii płynnych przeobrażeń”²³, potwierdza Alistair Blyth. Vasco łączy w sobie role dyrygenta, muzyka i widza, jego podróż przebiega w nieustającej relacji ze zantropomorfizowanymi przedmiotami, abstraktami, przedstawicielami flory i fauny. Przypomina to scenierię obrazów René Magritte’a, jak choćby *La présence d’esprit* (Museum Ludwig, Kolonia, 1960): w nieokreślonej, opustoszałej, bezkresnej przestrzeni, przywołującej na myśl Naumowski *ocean kości*, umieszczone są w równych odległościach trzy postaci jednakowej postury, zastygłe w zwodniczym bezruchu, jak gdyby „wycięte” z innego kontekstu i „wklejone” na płótno. Od lewej ptak, mężczyzna w płaszczu i meloniku oraz ryba, ustawiona pionowo, głową do góry. Na pierwszy rzut oka widać dysproporcję między naszymi oczekiwaniami (wizerunek ryby i ptaka, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni) a rzeczywistością obrazu, w której sylwetka ludzka dorównuje rozmiarem sylwetkom zwierząt, co powoduje jej optyczne zmniejszenie, przy jednoczesnym spotęgowaniu oddziaływania postaci ryby i ptaka. Zdarzenie to jest przesiąknięte aurą tajemniczości i niepokoju, nie potrafimy określić relacji między aktorami tego niezwykłego spektaklu, którzy, jak zdaje się wskazywać Magritte, funkcjonują w tej rzeczywistości na jednakowych prawach, zostali przetransponowani na inny grunt, aby ich losy mogły się zetknąć. Jesteśmy świadkami zainscenizowanego spotkania znanych z codzienności elementów w zupełnie nowym porządku, kwestionującym nadrzędną rolę człowieka.

Podobnie zbudowana jest przestrzeń w poemacie Gellu Nauma; rola Vasco da Gamy zależy od aktywności pozostałych jej elementów. Najważniejszą różnicą zdaje się jednak rodzaj wzajemnych relacji pomiędzy nimi: o ile u Magritte’a są one ustawione wobec siebie, uchwycone w bezruchu, o tyle u Nauma panuje, jak zauważa Blyth, „nieustanna orgia płynnych przeobrażeń”, której szczególne napięcie osiągnięte jest w procesie natychmiastowej materializacji słów, myśli i wyobrażeń („tak jakby ukłuć oko z którego / wypadają niezliczone krzesła / na których siada Vasco da Gama...” VG, 59). Vasco jest centralną postacią, która mijając kolejne obrazy, ożywia je, wykorzystuje do własnych celów, ustala ich przeznaczenie („sadząc / ptaka ze skrzypiec który przeżuł swoje gardło” VG, 64), mimo że do pewnego stopnia jest ich więźniem – w każdej chwili może zostać

²³ A. Blyth, op.cit., s. 12.

przez nie pochłonięty, by zaraz potem powstać na nowo, odrodzić się w nowej wersji.

Vasco da Gama-poeta wydaje się nie robić nic więcej poza asystowaniem w niecodziennych metamorfozach w świecie nadrzeczywistym, w którym to, co realne i to, co wyobrażone – tutaj słowo i rzecz – przestaje być uważane za sprzeczne²⁴,

bierze udział w farsie popstrzonej absurdalnymi wydarzeniami, chwilami purnonsensowym humorem:

Vasco Vasco wdycha walizka zos
tawiłeś nogę na ostatnim okręcie
(...) broda prosiła estetykę o wybaczenie
estetyka zjadła biskopoty
które wdrapały się w męczącej wspinaczce na usta (VG, 60).

Ion Pop słusznie zestawia ten fragment z prozami Urmuza:

Proceder nie jest obcy formule Urmuza kreującej absurd właśnie na bazie świadomej konfuzji między słowem a określoną rzeczywistością materialną, czyniąc każde rozróżnienie niemożliwym. Procesowi patronuje ogólny automatyzm (...). Język pełni się pasożytniczo, rozwijając się na mocy całkowitej inercji. Słowa rodzą się jedne z drugich bez wytchnienia, grożąc unicestwieniem znaczeń²⁵.

U Urmuza absurd wynikał z przeniesienia pewnych aspektów „cudowności”, „dziwności” do rzeczywistości świata realnego (bohater przemieszczający się w fortepianie), u surrealistów, także u Nauma, jesteśmy świadkami translacji dokładnie odwrotnej – elementy realne wbudowuje się w strukturę świata wyobraźni, prywatną *filie jawy*.

Vasco czuje wszechobecne zagrożenie, co pewien czas traci rezon, zbacza z kursu („Vasco da Gama boi się / nic z tego wszystkiego nie rozumie”, VG, 66), przeszywa go dreszcz na samą myśl o byciu pochłoniętym przez wytwory żarłocznej wyobraźni („ulica pochłonie przechodnia o ustalonej godzinie”, VG, 56), spotyka na swej drodze dziwaczne indywidua („kapitan / który kołysze w uszach wahadłami”, VG, 58; „dyplomata, który wyciąga z brzucha watę”, VG, 64), obserwuje niezwykle, zmieniające się niczym w kalejdoskopie sytuacje:

Kobieta Knoss kładzie nerki na szybach
słońce spala wszystkie i przekształca je
w zające
zające obgryzają ją w całości (VG, 72).

Często stara się zachować anonimowość, prowadzić swój szkielet okrętu niezauważony, ukrywając się we mgłę niedomówień, choć jego dominująca pozycja jest bezdyskusyjna („on jest WIELKIM ŻEGLARZEM”, VG, 68). Nie drażni ostentacyjnym lekceważeniem „cuchnącego świata”, zdaje się zachowywać do niego spory dystans, podróż kosztuje zbyt dużo sił, by trwonić je bezmyślnie; posiada także znacznie silniejszą osobowość, która pozwala mu na systematyczne poszerzanie eksplorowanych obszarów:

²⁴ I. Pop, *Avangarda în...*, s. 347.

²⁵ I. Pop, *Avangardismul...*, s. 258.

(...) wielki żeglarz znużony
siada pod drzewem i czyści sobie skrzydła
powolnym gestem przez który przebija
inny gest bardziej powolny który oznacza
podróż w stronę nowych lądów (VG, 70).

W powyższym fragmencie Vasco przybiera pozę utrudzonego demiurga, przezywającego na moment twórcze wysiłki, by zaczerpnąć tchu. Widoczny w tej postawie pierwiastek nieomal boski każe spojrzeć na wędrowca z nieco innej perspektywy; bieg wydarzeń zostaje wstrzymany, zupełnie jak na obrazie Magritte'a, drzewo pełni funkcję bocianiego gniazda, z którego widać bezmiar przestrzeni, skrzydła, które – jak się okazuje – wchodzą w skład wyposażenia „wielkiego żeglarza”, stają się na moment bezużyteczne. Nadszedł czas podsumowań, wniosków, przygotowań do dalszej drogi. Tym sposobem Vasco da Gama udowadnia, że jest wieczystym, pozaczasowym odkrywcą, a Naum – doprawiając rozbuchaną poetykę szczyptą melancholii – że to dopiero pewien etap w surrealistycznych poszukiwaniach. „Podróż w stronę nowych lądów” wskazuje na chęć odszukania jeszcze innego języka, nowszej formuły, dziwniejszych zestawień, odważniejszych eksperymentów; Vasco odbywa ją z pełną świadomością, że nie znajdzie drogi powrotnej („Vasco zgubił moteczki”, VG, 70).

W odróżnieniu od swego poprzednika z debiutanckiego tomu, Vasco da Gama na długie chwile znika z pola widzenia. Poeta wprowadza swego reprezentanta zaledwie kilkunastokrotnie na przestrzeni dwudziestostronicowego poematu, ostrożnie szafuje szczegółami charakteryzującymi bohatera. Odwrotnie dzieje się w przypadku bohatera debiutanckiego tomu: wędrowny podżegacz znajduje się w centrum uwagi, Naum przedstawia go jako uczestnika rozmaitych wydarzeń, podmiot podczas wykonywania czynności, używając głównie czasowników. W kolejnej części utworu określa jego przeobrażającą się tożsamość:

- a) „jest straszliwym mordercą” (DI, 42);
- b) „jest garderobą” (DI, 44);
- c) „jest pieśnią trzymaną w kieszeni fraka” (DI, 44).

Wędrowny podżegacz przybiera zatem postać:

- a) człowieka;
- b) obiektu nieruchomego (przedmiotu);
- c) dźwięku (obektu niematerialnego) o charakterze obiektu materialnego.

Naum zdradza również niektóre szczegóły fizjonomii i znaki szczególne wędrowca, choć jednocześnie dystansuje się od ich wiarygodności („gazety piszą”, DI, 42):

- „ma / pod nosem wąsy jak wróbel” (DI, 42);
- „można go rozpoznać po pończochach” (DI, 42).

Naumowskiego Vasco da Gamę charakteryzuje kilka sytuacji, w których się znajduje, i wykonywane przezeń gesty („obwąčuje łydki”; „ślizga się w deszczu”), inaczej jednak niż w przypadku swego poetyckiego poprzednika, jego podstawowa, biologiczna tożsamość nie zostaje bezpośrednio wyjawiona. Tu i ówdzie rozrzucone są informacje dotyczące szczegółów anatomicznych:

- „palec, który wydłuża mu się w nieskończoność” (VG, 58);
- „wydłuża oko” (VG, 58);

- „nozdrza wydłużają mu się aż po brzeg” (VG, 60);
- „ucho Vasco da Gamy / bije rytmicznie jak wahadło” (VG, 60);
- „zostawił nogę na ostatnim okręcie” (VG, 62);
- „czyści sobie skrzydła” (VG, 72).

Powyższe przykłady, paradoksalnie spójne, niezbitnie wskazywałyby na to, że Vasco nie jest człowiekiem, posiada bowiem całkiem niestandardowe biologiczne zdolności – dowolnie wydłużające się nozdrza, palec i oko, drgające rytmicznie uszy. Narządy okazują się autonomicznymi bytami, wydostającymi się spod panowania ich teoretycznego właściciela i działającymi na własną, *nomen omen*, rękę bądź mają cechy nieruchomego przedmiotu (noga jako coś, co można gdzieś zostawić). Obrazu dopełniają skrzydła: są rzecz jasna atrybutem podróżnika, ale zdecydowanie dyskwalifikują go jako istotę ludzką.

I znów przypomina się Urmuz: Nicolae Balotă wyróżnia dwa typy postaci występujące w jego tekstach: „człowieka-ptaka” oraz „człowieka mechanomorficznego”²⁶, stanowiące hybrydy człowieka ze zwierzęciem lub maszyną. Czyżby więc Vasco da Gama wykazywał tak wyraźne pokrewieństwo na przykład z Emilem Gaykiem („dobrze zaostrzony na obu końcach i wygięty w łuk”²⁷) czy Grummerem (który wyposażył się w dziób z aromatycznego drewna)?

Z całą pewnością nie, i to z kilku co najmniej przyczyn. Najważniejszą z nich jest kontekst, w jakim postać występuje. Bohaterowie opowiadań Urmuza nie mają surrealistycznego charakteru, bo i nie mogą mieć, skoro ich autor surrealistą nie był, może co najwyżej pre-surrealistą, choć i to opinia, zdaje się, nieco na wyrost. Egzystują więc w świecie realnym, czyli zupełnie innej płaszczyźnie, i co prawda szokują swą dziwacznością, ale jest to dziwaczność mimo wszystko „tradycyjnie zbudowanego” (wedle kanonów Bretona) bohatera, ujawniająca się na tle powszedniości. Groteskowość wyglądu zewnętrznego i zachowania nie przekreśla ich „namacalności”, materialności, a nawet je wzmacnia.

Postacie ludzi-zwierząt i ludzi-maszyn mogą się wydawać absurdalne, ale właśnie dlatego, że realnie istnieją – są przez Urmuza wprowadzone do codzienności, podczas gdy Naumowscy wędrowcy faktycznie nie istnieją – brakuje im cielesności, są wytworami języka, a co za tym idzie, składają się wyłącznie ze słów, wydobywanych przez poetę z odmetów wyobraźni, dowolnie zestawianych obrazów, płynnych i niepozwalających się ująć w ramy. W surrealistycznym świecie marzeń sennych trudno przyznać jakiegokolwiek postaci samodzielność. Można powiedzieć, że autor nie tyle konstruuje bohaterów, ile pozwala im się pojawić w swoich utworach. Takimi tekstowymi twórcami są i wędrowny podżegacz, i Vasco da Gama. Naum przypomina o tym, umieszczając swoich bohaterów w samym centrum językowych gier i eksperymentów. Ion Pop, nawiązując do fragmentu *Vasco da Gamy*:

Vasco da Gama czesze sobie grzywę
wygrzewa na zębach trochę soli
salto mortale ponad srebrzystymi końmi (VG, 74),

²⁶ Zob. N. Balotă, op. cit., s. 40–53.

²⁷ Urmuz, *Emil Gayk* [w:] idem, *Pagini bizare*, București 2004, s. 43.

zauważa:

Bardzo często tekst wydaje się składać z czystych kontaminacji dźwiękowych, jak w powyższym fragmencie, gdzie elementy morskiego pejzażu, który objawia się „żeglarzowi” (grzywy i zęby fal, sól i konie morskie) uczestniczą w grze aliteracji, dyseminacji znaczenia²⁸.

Vasco i wędrowny podżegacz są mieszkańcami świata, którego fundament stanowią wolne skojarzenia prowadzące do desemantyzacji przekazu. Naum materializuje wyrażenia metaforyczne, pozbawiając je przypisanych im funkcji, i stawia swoich tekstowych reprezentantów w jednym szeregu ze znakami, które utraciły swoje podstawowe odniesienia. Tradycyjny podmiot liryczny zostaje zastąpiony bohaterem surrealistycznym, jest uwolniony z pancerza jedynej i niezmiennej tożsamości. Występując w trzech funkcjach: *alter ego* poety, a więc architekta wydarzeń, ich czynnego uczestnika, a także biernego obserwatora, postać rozszczepia się, przybierając rozmaite kształty i cechy. Postaci ludzkiej, inaczej niż przedmiotom, Naum często odmawia „człowieczeństwa”: zdeformowany bohater surrealistyczny traci kontrolę nad swoim zachowaniem, odgrywa podrzędną rolę w świecie zdominowanym przez żarłoczne i agresywne obiekty.

Summary

The Incendiary Traveller and Vasco da Gama of Gellu Naum. Surrealist Hero in statu nascendi

The paper presents the early poetic works of Gellu Naum, leading representative of the Romanian surrealism. The point of departure for considerations becomes the theoretical background of Naum's aesthetic premises. On that basis, surrealism is being reconsidered as a special type of sensibility reclined on an unruly imagination rather than anarchical doctrine. With a starting glimpse of Naum's debut (*The Incendiary Traveller*, 1936), surrealism in Romania has earned a lot of consciousness, confirmed by several volumes (particularly Naum's *Vasco da Gama*, 1940). The new lease of life brought to the movement by the Romanian group was incontestable.

The principal part of the paper is devoted exclusively to the analysis of Gellu Naum's early masterpieces – *The Incendiary Traveller* (1936) and *Vasco da Gama* (1940). The main aim is to reconstruct Naum's imaginary areas full of unseen things that underlie the surfaces of the quotidian and consciousness. The Romanian poet concentrates on the liberation of the subject or a person from the necessity of identity. The Surrealist hero (both Vasco da Gama and *The Incendiary Traveller*) has to be at the same time a textual construct, only a toy in the demonically animated inorganic things' hands, an inert object, and, at least, the poet's *alter ego*, explorer of the irrational and marvellous, a grand voyager over the devouring sea of objects (*sea of bones*), a platform build on the basis of free imagination.

The goal of the Gellu Naum's textual representative is to move between worlds, to participate in a fluid series of magical changes in the permanent process of seeking for a secret identity.

²⁸ I. Pop, *Avangarda în...*, s. 348.

ROBERT KUSEK
Instytut Filologii Angielskiej
Uniwersytet Jagielloński

RE-TERRITORIALISING SOUTH AFRICA. POLITICAL ALLEGORY IN *THE MASTER OF PETERSBURG* BY J.M. COETZEE

One of the most important terms in the critical lexicon of John Maxwell Coetzee is allegory. As defined by *The Oxford English Dictionary*, allegory is a “description of a subject under the guise of some other subject of aptly suggestive resemblance”.¹ The entry further reads: “an instance of such description, a figurative sentence, discourse, or narrative, in which properties and circumstances attributed to the apparent subject really refer to the subject they are meant to suggest; an extended or continued metaphor”.² The literal vs. symbolic controversy has surely dominated the critical discourse concerning J.M. Coetzee’s oeuvre and ranges from acknowledgement of allegory as a principal mode of reading (most notably the works of Dominic Head³ and Teresa Dovey⁴) to refusal of treatment of textual elements as metaphors or symbols of other, grander entities or ideas as exemplified by critical studies of Derek Attridge.⁵ When analysing the works, both fiction and non-fiction, of J.M. Coetzee, one inevitably encounters arguments that offer support to both positions taken by the critics. Though in an interview with David Attwell Coetzee refuses either to endorse or reject allegorical reading of his works,⁶ throughout his career he has been formulating opinions on the nature

¹ *The Oxford English Dictionary*, 2nd edition, Vol. 1, A – Bazouki, prepared by J.A. Simpson & E.S.C. Weiner, Oxford: Clarendon Press, 1991, p. 333.

² *Ibidem*.

³ D. Head, *J.M. Coetzee*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

⁴ T. Dovey, *The Novels of J.M. Coetzee: Lacanian Allegories*, Johannesburg: Ad. Dinker, 1988.

⁵ One of the chapters in D. Attridge’s *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading* is entitled “Against Allegory” and refers to S. Sontag’s 1964 essay “Against Interpretation” which famously speaks against attempts to ascribe a set of meanings to works of art [in:] D. Attridge, *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading, Literature in the Event*, Chicago & London: Chicago University Press, 2005, pp. 32–64.

⁶ D. Attwell (ed.), *J.M. Coetzee. Doubling the Point. Essays and Interviews*. London: Secker & Warburg, 1999, p. 204.

of his writing which cause conundrum among his readers and are bound to leave any researcher puzzled as far as an interplay of symbolic and literal orders in his oeuvre is concerned.

An inquiry into an anti-allegorical move provides a student of Coetzee's fiction with enough data to speak of Coetzee's reluctance to acknowledge his novels as being something else than what they are, saying or meaning more than their most literal reading allows. As early as in 1988, in his seminal essay "The Novel Today," Coetzee wrote:

No matter what it may appear to be doing, the story may not really be playing the game you call Class Conflict or the game called Male Domination or any other game in the games handbook. While it may certainly be possible to read the book as playing one of those games, in reading it in that way you may have missed something. You may have missed not just something, you may have missed everything. Because (I parody the position somewhat) a story is not a message with a covering, a rhetorical or aesthetic covering.⁷

Coetzee's insistence on literal instead of symbolic is especially visible in his approach to body, the suffering body in particular (the broken feet of the barbarian girl in *Waiting for the Barbarians*, mutilated Friday in *Foe*, crippled Paul Rayment in *Slow Man*). In another of his interviews with David Attwell, J. M. Coetzee stated:

And let me be unambiguous: it is not that one grants the authority of the suffering body: the suffering body takes this authority: that is its power. To use other words: its power is undeniable.⁸

Coetzee has always been preoccupied, obsessed even, with corporeality, his pages being populated by images of the body and its detailed descriptions. What, however, remains of utmost importance, is, to use Coetzee's term, authority of the body; in other words, the body *is* the meaning and any attempt at charging it with extra significations or interpreting it as something else is an act of violation of that authority. In Coetzee's fiction the relation with the Other overflows the comprehension because it is not the relation with one's beliefs, religion, gender, nation and ethnic origin etc., but the relation with the Other's body. Body is all inclusive. It encapsulates somebody we "see, hear, touch and violate; hungering, thirsting, enjoying, suffering, working, loving, murdering human being in all its corporeality".⁹ Moreover, Coetzee, apparently following the ideas of Martin Buber¹⁰, inscribes the animals into the category of the Other as well. Both in *Disgrace* and *Elizabeth Costello*, the South African writer claims that although we do not share a language with the animals, we can connect with them at a certain level of consciousness. Just as we should recognise and respect the Other on the ground of his/her having a suffering body, likewise we should recognise animals'

⁷ J.M. Coetzee, "The Novel Today", *Upstream* 6 (1988), p. 4.

⁸ D. Attwell, *J.M. Coetzee. Doubling the Point. Essays and Interviews*, op. cit., p. 248.

⁹ S. Critchley, R. Bernasconi (eds.), *The Cambridge Companion to Levinas*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 71.

¹⁰ In his seminal work *I and Thou* Martin Buber claims that though the relation of I-Thou is different from the relation I-It, it can be ultimately replaced by He/She [in:] W. Herberg (ed.), *The Writings of Martin Buber*, New York: A Meridian Book, New American Library, 1950, p. 43.

“fullness, embodiedness, the sensation of being (...), of being a body with limbs that have extension in space, of being alive to the world”.¹¹ *Elizabeth Costello* is, in particular, an overt manifestation of Coetzee’s move against meanings, against interpretation, against symbols and allegories. In the conclusive chapter “At the Gate” Elizabeth Costello is asked to share a confession, a statement of belief with a gate-keeper. What she produces is an account of her childhood and frogs. Immediately, however, she insists on reading her story in a literal manner. “In my account,” she claims, “(...) the life cycle of the frog may sound allegorical, but to the frogs themselves it is no allegory, it is the thing itself, the only thing”.¹² And she adds: “I believe in what does not bother to believe in me”.¹³ The culmination of this anti-allegorical move is reached in the post-script to the novel, an imagined letter of Elizabeth Chandos to Francis Bacon. “All is allegory, says my Philip”, Elizabeth Chandos declares. “Each creature is key to all other creatures. A dog sitting in a patch of sun licking itself, says he, is at one moment a dog and at the next a vessel of revelation”.¹⁴ But Chandos’s missive is written to subvert and contradict the arguments of her husband. Being another fictional mouthpiece of Coetzee’s reasoning, she develops her own point: “How I ask you can I live with rats and dogs and beetles crawling through me day and night, drowning and gasping, scratching at me, tugging me, urging me deeper and deeper into revelation – how? *We are not made for revelation*, I want to cry out, *nor I nor you, my Philip*, revelation that sears the eye like staring into the sun”.¹⁵ What Elizabeth Chandos appears to speak is that nothing is allegory. Each creature writes out of their “separate fates”.¹⁶ A dog is a dog, not a vessel of meanings. “I don’t speak in parables”¹⁷, Fyodor Dostoevsky declares in *The Master of Petersburg* when accused by the revolutionary leader Nechaev of writing “perverse make-believe”¹⁸ – the statement which appears to be in total concord with Coetzee’s own beliefs.

So far I have briefly discussed the anti-allegorical components of Coetzee’s oeuvre. But as it has already been stated, a vision of the desirable mode of reading is, in a manner similar to Coetzee’s take on life-writing principles, governed by paradox and certain degree of inconsistency. Despite their insistence on literal reading, Coetzee’s works open themselves up to a number of interpretative procedures that scholars all over the world have been diligently embarking on over the last thirty years, following a release of what is believed Coetzee’s first fully-developed allegorical work¹⁹, namely *Waiting for the Barbarians* in 1980, which was seen as performing a double move of engaging with and simultaneously distancing from a social, political and historical context of South Africa. The sub-

¹¹ J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, London: Secker & Warburg, 2003, p. 78.

¹² *Ibid.*, p. 217.

¹³ *Ibid.*, p. 218.

¹⁴ *Ibid.*, p. 229.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 230.

¹⁷ J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, London: Vintage, 1999, p. 181.

¹⁸ *Ibid.*, p. 184.

¹⁹ D. Head, *The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 48.

sequent works by Coetzee provided the critics with more evidence of Coetzee's literary tendencies. Perhaps one of the most important statements ever expressed by Coetzee's character in all of his fiction and the one that clearly determined the future processes of allegorising Coetzee is the opinion of the doctor in *Life and Times of Michael K*; a statement which refers to Michael but which can be extended to most of the marginalised figures populating the pages of his novels. "Your stay in the camp was merely an allegory, if you know that word. It was an allegory – speaking at the highest level – of how scandalously, how outrageously a meaning can take up residence in a system without becoming a term in it" – the doctor states and, subsequently, adds – "Let me tell you the meaning of the sacred and alluring garden that blooms in the heart of the desert and produces the food of life. The garden for which you are presently heading is nowhere and everywhere except in the camps. It is another name for the only place where you belong, Michael, where you do not feel homeless. It is off every map, no road leads to I that is merely a road, and only you know the way".²⁰ Other constitutive elements of Coetzee's fiction also played an important role in the critics ascribing allegorical interpretation to them – enigmatic and often anonymous protagonists (e.g. the barbarian girl in *Waiting for Barbarians*, Michael in *Life and Times of Michael K*, Magda in *In the Heart of the Country*), unspecified location (out of all of Coetzee's major novels only *Age of Iron* and, in particular, *Disgrace* are locatable in specific time and place, Cape Town and the Eastern Province of the mid 1980s and the late 1990s respectively²¹), rejection of a realist mode of representation, and an a-historical character of the narratives. It needs to be mentioned that this position of distancing oneself from a given socio-political context and, hence, allegorising one's work, has frequently been the object of serious attacks from Coetzee's fellow-writers and critics.²² In her review of *Life and Times of Michael K*, Nadine Gordimer expressed the view that although Coetzee had written a marvellous work that left nothing unsaid about the suffering of human beings in South Africa, "he does not recognize what the victims, seeing themselves as victims no longer, have done, are doing, and believe they must do for themselves".²³ It is the silent withdrawal of Coetzee's characters from participation in the discourse and swerving from an ethno-national or racial grounding – in particular by the refusal to participate in constituting an African and black subjectivity²⁴ – that a number of Coetzee's readers find intolerable. I believe that this mood among both critics and

²⁰ J.M. Coetzee, *Life and Times of Michael K*, London: Secker & Warburg, 1983, p. 228.

²¹ I exclude from the group the representation of early eighteenth-century London in *Foe* and nineteenth-century St. Petersburg in *The Master of Petersburg* whose historicity, despite their local and temporal specificity, is questioned by other elements of the narratives, most importantly factual inaccuracy.

²² Though considered a general view, it was not shared by everyone. In 1984 Njabulo S. Ndebele famously called for writers to be 'storytellers, not just casemakers' [in:] N.S. Ndebele, "Turkish Tales and Some Thoughts on South African Fiction", *Staffrider*, 6, 1 (1984), p. 48.

²³ N. Gordimer, "The Idea of Gardening" [in:] *Critical Essays on J.M. Coetzee*, S. Kossew (ed.), New York: G.K. Hall & Co, 1998, p. 142.

²⁴ K.L. Korang, "An Allegory of Re-Reading: Post-colonialism, Resistance, and J.M. Coetzee's *Foe*" [in:] S. Kossew, op. cit., p. 152.

readers was perhaps best captured by Michael Chapman's dismissive commentary on *Foe* in his review of Teresa Dovey's study of Coetzee's works in which he stated: "In our knowledge of the human suffering on our own doorstep of thousands of detainees who are denied recourse to the rule of law, *Foe* does not so much speak to Africa as to provide a kind of masturbatory release, in this country, for the Europeanising dreams of an intellectual coterie".²⁵ But the supporters and admirers of Coetzee's fiction suggested that there is some serious misunderstanding on the part of Gordimer and her acolytes. Tracing Coetzee's literary ancestry to Kafka and Beckett²⁶, they claimed that it is precisely through allegory, rejection of realist representation of Nadine Gordimer, Alan Paton, Breyten Breytenbach Alex la Guma or, to some extent, André Brink that he speaks of South Africa of his times.²⁷ Graham Pechey says of this phenomenon in the following way: "the more his work engages the Western literary canon of the past, the more it globalises, without dilution, the particular situation from which it speaks"²⁸; and he adds: "reading him, the world becomes for us, politically and culturally – and not just geographically – a sphere, a surface upon which any point is a centre".²⁹ This reading of Coetzee's works was finally and officially acknowledged by the Nobel Prize Committee which, when awarding Coetzee with the Nobel Prize in Literature in 2003, in an official verdict spoke of the South African writer as the one "who in innumerable guises portrays the surprising involvement of the outsider".³⁰ In a manner crucial for Coetzee's critical reception, the term used by the Committee was "guise" (also the key word in the definition of allegory as exemplified by the quoted entry from *The Oxford English Dictionary*) which is easily substituted by other synonymous expressions such as "figure" or "representation". It seems, then, that what Coetzee was partly awarded for is the allegorical character of his works.

However, Coetzee himself is also partly responsible for stimulating and encouraging non-literal reading of his works, not only by creating an impulse for such a strategy in his novels³¹, but also by means of pursuing the subject in his theoretical studies. In "The Novel Today", the already quoted essay by Coetzee and

²⁵ M. Chapman, "The Writing of Politics and the Politics of Writing: On Reading Dovey on Reading Lacan on Reading Coetzee on Reading... (?)", *Journal of Literary Studies* 4 (1988), p. 335.

²⁶ S. Van Zanten Gallagher, *A Story of South Africa. J. M. Coetzee's Fiction in Context*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991, pp. 45 and 221.

²⁷ David Attwell uses the term "regional writer" to refer to J.M. Coetzee [in:] D. Attwell, *J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*, Berkeley: Berkeley University Press, 1993, p. 25.

²⁸ G. Pechey, "The post-apartheid sublime rediscovering the extraordinary" [in:] D. Attridge & R. Jolly (eds.), *Writing South Africa: Literature, Apartheid, and Democracy. 1970–1995*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 66–67.

²⁹ *Ibid.*, p. 67.

³⁰ The verdict of Committee of the Nobel Prize in Literature in 2003. Available at http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2003/#. Last accessed on October 5, 2010 at 11.14 a.m.

³¹ Apart from the already quoted passage in *Life and Times of Michael K.*, one should also note other instances of pro-allegorical gestures, just to mention *In the Heart of the Country* ("We have retired to sleep, to dream allegories of baulked desire such as we are blessedly unfitted to interpret"; "If I am and emblem then I am an emblem" [in:] J.M. Coetzee, *In the Heart of the Country*, London:

one of the most powerful discussions of the novelistic practice, Coetzee writes of two modes in which history can be approached, one governed by the principle of “supplementation,” while the other by “rivalry”.³² Coetzee speaks against history from the novelist’s point of view. He argues against “the appropriating appetite of the discourse of history”³³ and “the colonisation of the novel”³⁴ by the former. What Coetzee identifies to be a governing rule concerning the novel and history in South Africa in the 1980s is “a tendency, a powerful tendency, perhaps even a dominant tendency, to subsume the novel under history”.³⁵ He clearly recognises two modes of writing, two responses to the colonising claims of history. On the one hand the novel can “supplement” history which he understands as “depending on the model of history” for “its principal structuration”.³⁶ This would result in realist novels practiced by most of his fellow South African writers. But Coetzee sees a way how to escape history and he identifies a solution to that in “rivalling” it, which he understands as “occupy[ing] an autonomous place (...), operate[ing] in terms of its own procedures and issues”.³⁷ Needless to say, Coetzee believes himself to be practicing the latter of the modes. However, what I find of utmost importance in Coetzee’s theoretical musings on the nature of writing in South Africa is that both “supplementation” and “rivalry” cannot escape the common point of reference, which is constituted by historical situatedness in a given time and place. Though assuming different forms, they both enter into a debate with a specific hypotext. It seems justifiable to claim that “allegorising” South Africa is one of the methods in which history is “rivalled” (one could wonder if the two could not be used synonymously in reference to Coetzee’s writing) and not simply “supplemented,” since it is in the very nature of allegory that it operates with “its own procedures and issues”.³⁸

What the present paper wishes to discuss is one of Coetzee’s articulation of the before mentioned “rivalry.” What I am interested in is a possibility of reading *The Master of Petersburg*, Coetzee’s 1994 novel which offers a fictional account of two months of Fyodor Dostoevsky’s life, as an allegorical work and, as such, addressing, in the guise, the issue of South Africa in line with Dominic Head’s statement that while Coetzee indeed “has betrayed a dynamic of resistance that challenges the dominance of the political over the literary”; his work also “acknowledges the power of contemporary politics to delimit any fictional power”.³⁹ In my reading I will also follow a contention of Edward Said who in the opening pages of *The World, the Text, and the Critic* stated that

Vintage, 1999, p. 3 and p. 10), and *Waiting for the Barbarians* (“form and allegory” [in:] J.M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, London: Secker & Warburg, 1980, p. 112).

³² J.M. Coetzee, “The Novel Today”, op. cit., p. 2.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., pp. 2–4.

³⁸ Ibid.

³⁹ D. Head, “A belief in Eros. J. M. Coetzee’s Enduring Faith in Fiction” [in:] J. Poyner (ed.), *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*, Athens: Ohio University Press, 2006, p. 100.

texts are worldly, to some degrees they are events, and, even when they appears to deny it, they are nevertheless a part of the social world, human life, and of course the historical moments in which they are located and interpreted.⁴⁰

Susan Gallagher directed my attention to the fact that the Dutch word ‘apartheid’ (meaning apartness, separateness) has never been translated into any other language.⁴¹ This fact has also been commented on by Jacques Derrida in his essay “Racism’s Last Word”. Derrida states:

no tongue has ever translated this name – as if all the languages of the world were defending themselves, shutting their mouths against a sinister incorporation of the thing by means of word, as if all tongues were refusing to give equivalent through the contagious hospitality of word-for-word.⁴²

As the language of extreme violence and evil cannot be translated into any other language, likewise, the language of suffering and unbearable anguish cannot be uttered in language other than its own. Following Benita Parry’s meditations on the subject, one could further add that although it is the language of silence, it nevertheless “shouts as if there were a thousand people screaming together”.⁴³ However, what can be identified in Coetzee’s literary oeuvre is precisely an act of translation of South Africa and, consequently, apartheid into an often nameless, timeless, spaceless and, above all, universal narrative. Bernard Levin in his 1980 review of *Waiting for the Barbarians* approached the issue of untranslatability of South Africa from the different point of view, claiming that it is the nature of the apartheid-governed society, its isolation and oppression that make it unable for the people of South Africa to “address themselves to themes of any wider significance than those represented by the tragic dilemma of their country”.⁴⁴ Unlike Derrida, he considered the writers’ focalisation on South Africa to be a serious constraint. According to Levin the works of Coetzee find the way out of the impasse since their author “sees the heart of darkness in all societies, and gradually it becomes clear that he is not dealing in politics at all, but inquiring into the nature of the beast that lurks within each of us, and needs no collective stimulus to turn and rend us”.⁴⁵

I believe that Coetzee’s fiction could serve as an exemplification of how the two conflicting orders and demands could be reconciled. I consider his writing to be performing a double move – on the one hand a gesture of escape and refusal to address the South African context in a realist mode (hence an allegorical mode resulting in Levin’s universal properties being ascribed to Coetzee’s works), and, simultaneously, a move of engagement and concern with South Africa achieved

⁴⁰ E. Said, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983, p. 4.

⁴¹ S. Van Zanten Gallagher, op. cit., p. 1.

⁴² J. Derrida, “Racism’s Last Word”, *Critical Inquiry* 12 (1985), p. 292.

⁴³ B. Parry, “Speech and Silence in J.M. Coetzee” [in:] G. Huggon, S. Watson (eds.), *Critical Perspectives on J.M. Coetzee*, Basingstoke: Macmillan, 1996, p. 44.

⁴⁴ B. Levin, “On the Edge of the Empire,” *Sunday Times*, November 23 (1980), p. 44.

⁴⁵ Ibid.

by means of intricate set of “translation” procedures. It is the latter that remains of utmost importance and interest to the present discussion.

The Master of Petersburg begins in October 1869 when Dostoevsky (under the name of Isaev) arrives in Saint Petersburg from Germany following a telegram which announced the death of his stepson Pavel Isaev. The circumstances of Pavel’s demise are not clear and not even once does the novel provide its readers with a conclusive answer as to its nature and causes – the act being considered an accident, a suicide, a murder committed by Pavel’s revolutionary comrades and, ultimately, the police crime against a person associated with the anti-Tsarist movement. Dostoevsky moves in to Pavel’s former lodgings also occupied by Anna Sergeyevna Kolenkina, his son’s landlady, and her daughter Matryona. The former soon becomes Dostoevsky’s lover, while the latter an object of fascination, also of sexual nature. Twenty chapters of the novel trace Dostoevsky’s days (October and November 1869) in Saint Petersburg as he is preoccupied with constant and obsessive thoughts of Pavel as well as with activities, primarily meetings with Councillor Maximov, an officer of Tsarist police who investigates the death of Pavel and, subsequently, Sergei Nechaev, a revolutionary leader suspected of being Pavel’s murderer. Trying to come to terms with the loss, Dostoevsky involuntarily becomes entangled in the political debate of his times against nihilists and the Tsarist state. The novel ends with Dostoevsky embarking on a process of writing his masterpiece, namely *Devils*.⁴⁶ Despite its promises, *The Master of Petersburg* can by no means be read as a biographical novel about Fyodor Dostoevsky and 19th century Russia – such an act of reading is in fact blocked by anti-historical (in October and November 1869 Dostoevsky lived in Dresden) and a-factual (Dostoevsky’s stepson Pasha survived his father) move of the narrative. Consequently, a question that any researcher of this “perversion of the truth...”⁴⁷ inevitably needs to pose is what the novel, if not Dostoevsky and Tsarist Russia, is really about?

To a perceptive reader of Coetzee’s works, who is further acquainted with the writer’s precision of style and language, the title of the novel could already be read as a first trace of the novel’s not only anti-realist and allegorical properties, but its South African component as well, of its position of “being in the world but not of the world”⁴⁸. Patrick McGrath in *The New York Times Book Review* wrote immediately on the novels’ release of its being emblematic not only of a general, but of a specific form of tyranny as well: “The relevance of this political allegory to apartheid era South Africa, and the increasingly vicious response of a doomed regime to what it perceives as the enemy at its gates, is clear at once”.⁴⁹

⁴⁶ Also translated in English as *The Possessed and Demons*.

⁴⁷ J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 236.

⁴⁸ M. Marais, “Death and the Space of the Response to the Other in J.M. Coetzee’s *The Master of Petersburg*” [in:] J. Poyner, op. cit., p. 94.

⁴⁹ P. McGrath, “To be Conscious is to Suffer”, *The New York Times Book Review*, November 20, 1994, p. 9.

The first element that should draw the attention of any Coetzee's scholar⁵⁰ is the lack of the word "Saint" before Petersburg⁵¹ as in English the name of the Russia city always consists of the two elements. A quick inquiry into world geography reveals that the city of Pietersburg is a major urban settlement in the Northern Transvaal.⁵² Is it possible that the locale of Coetzee's novel is in fact a South African city of the Northern Transvaal? Pietersburg, in a manner similar to Saint Petersburg is both a border city (Northern Transvaal having borders with Mozambique, Zimbabwe and Botswana) and the biggest South African city reaching into the heart of the continent. Moreover, its white (minority) and black (majority) society was particularly divided during the years of apartheid and was one of the first to stand against and overthrow the apartheid government. Still, differences between the two cities seems to outnumber the possible similarities. Pietersburg up to 2000⁵³ was a provincial and conservative town and if one is to look for an equivalent of Saint Petersburg in South Africa, an obvious choice would be Cape Town, the most European of all South African urban centres and Coetzee's hometown for many years. Surely I do not wish to read Coetzee's Petersburg as a direct guise of the Northern Transvaal city, which, nevertheless, he must have been familiar with. Yet, I certainly see Coetzee's misnaming of Saint Petersburg as a deliberate move which is to emphasise an a-historical character of his novel and, possibly, accentuate certain South African reference that *The Master of Petersburg* contains.

There are further echoes of South Africa and its history in the novel that I would like to elaborate on. *The Master of Petersburg* is a book about revolutionaries and revolution itself. Every character of the novel (with the sole exception of Dostoevsky who constantly refuses to identify himself with either revolutionaries led by Nechaev or people of the system, despite constant expectation to do so on both parts) belongs to one of the opposing orders. Towards the end of the novel even the child Matryona reveals herself to be an ally and associate of Nechaev and his comrades (she does not only provide a hiding place for Nechaevists but gives a bottle of poison to the Finn girl, Nechaev's associate, when the latter is caught by the Tsarist police). *The Master of Petersburg* was published in 1994, the year of the first multiracial elections in South Africa. Hence, the years of writing the novel witnessed the final demise of apartheid – the release of Nelson Mandela from prison and unbanning of the National African Congress which ultimately did win the 1994 election and put an end to the age of apartheid. What Coetzee

⁵⁰ The issue was problematised in early reviews of *The Master of Petersburg*, e.g. B. Beynen, "The Master of Petersburg – review", *The Slavic and East European Journal*, 39 (1995), pp. 447–448.

⁵¹ However, the first sentence of the novel announces: "October, 1869. A doroshky passes slowly down a street in the Haymarket district of S. Petersburg" (J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 1), hence, further problematising the issue of the narrative's diegesis.

⁵² The city's name is spelt "Pietersburg" in Afrikaans but pronounceable like "Petersburg" in English. In 2005, following the government's declaration on the change of the city names, Pietersburg was changed to Polokwane which is a Northern Sotho word meaning "a place of safety".

⁵³ The city enjoyed a considerable growth following its selection as one of the host cities of the 2010 FIFA World Cup with a population exceeding 500 000 people. Information on the city available at <http://www.polokwane.org.za/>. Last accessed on October 7, 2010 at 2.19 p.m.

observed in the early 1990s was the South African revolution which shattered the existing order and introduced new laws and regulations and, as Dominic Head observes, “the prospect of being ruled by a party headed (for obvious reasons) by revolutionary leaders”.⁵⁴ It appears more than justifiable to read the world of Saint Petersburg in 1869 as an allegory of South Africa of the first years of the 1990s – especially that incidents and constitutive elements of the novel’s diegesis are hardly attributable to the realities of Tsarist Russia. I have already mentioned a specific type of polarisation of the society of Saint Petersburg which characterises the protagonists of Coetzee’s novel, an entirely inaccurate move as far as social history is concerned. The second half of the 19th century saw, indeed, the emergence of new revolutionary systems (Marxism being the most important one), but social awareness, not to mention people’s involvement into a new ideological system, was not an experience to be shared by the majority, let alone the whole of society. However, undoubtedly, the experience of belonging to either of the two existing categories (white vs. black), a principle of being unshakeably equipped with characteristics which define one’s status of insider/outsider, were to be shared by each and every individual in apartheid-governed South Africa. Ron Nixon’s study entitled *Homelands* is particularly instructive on the nature of this social polarisation in South Africa which he acknowledges as “the Manichean clarity (...) a showdown between good and evil, victims and villains, black and white, oppressed and oppressors, the masses and a racist minority”.⁵⁵ Pro- and anti-revolutionary tendencies that are inherently inscribed into the protagonists of *The Master of Petersburg* are, in my opinion, representations of pro- and anti-apartheid attitudes that no South African could escape from. This inevitable polarisation and ideological positioning of every individual born in South Africa was addressed by Coetzee in his “Jerusalem Prize Acceptance Speech”:

Everyone born with a white skin is born into the caste. Since there is no way of escaping the skin you are born with (can the leopard change its spots?), you cannot resign from the caste. You can imagine resigning, you can perform symbolic resignation, but, short of shaking the dust of the country off your feet, there is no way of actually *doing* it.⁵⁶

But the inaccuracies of *The Master of Petersburg* are not only of social, but, above all, of historical character. In Coetzee’s novel the readers accompany Dostoevsky who does not only witness the final days before the outbreak of revolution, but the revolution itself. Chapter nineteen entitled “The fires” sees the beginning of the revolt as Anna Sergeyevna arrives at home to share with Dostoevsky the following news:

“We had to close the shop”, she says. “There have been battles going on all day between students and the police. In the Petrogradskaya district mainly, but on this side of the river too. All the business have closed – it’s too dangerous to be out on the streets. Yakovlev’s nephew was coming back from market in the cart and someone threw a cobblestone at him,

⁵⁴ D. Head, *The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee*, op. cit., p. 72.

⁵⁵ R. Nixon, *Homelands, Harlem and Hollywood: South African Culture and the World Beyond*, London 1994, p. 204.

⁵⁶ J.M. Coetzee, “Jerusalem Prize Acceptance Speech” [in:] D. Attwell, *J.M. Coetzee. Doubling the Point. Essays and Interviews*, op. cit., p. 96.

for no reason at all. It hit him on the wrist; he is in great pain, he can't move his fingers, he thinks a bone is broken. He says the working-men have begun to join in. And the students are setting fires again".⁵⁷

When Dostoevsky leaves the apartment, he learns of "widespread indiscipline among the student body"⁵⁸ and the closing of the university. Importantly, he does not discover any news in the newspapers – an evident expression of state censorship. But the revolution cannot be hidden from the society at large. "All the bridges are barred; gendarmes in sky-blue uniforms and plumed helmets stand on guard with fixed bayonets. On the far bank fires glow against the twilight".⁵⁹ At night, when Dostoevsky wakes up, the revolution is in full swing as "flames leap into the night sky less than a mile away. The fire across the river rages so hugely that he can swear he feels its heat".⁶⁰ It takes no expertise in Russian history to know that such a revolt did not take place in late 1869. The citizens of Saint Petersburg had to wait another thirty six years for the first mass social and political unrest to arrive in Russia. I would claim that if there was anyone who could feel the heat of revolt, it was J. M. Coetzee as he observed the dismantling of apartheid in the early 1990s (dismantling which included an armed struggle, often involving Afrikaner and English speaking youth).

The Master of Petersburg also shows a number of mechanism to be in operation in the Russian state which any researcher would find impossible to contextualise in the historical period of the 1860s. Oppression and suffering compose the tissue of Russia as portrayed by Coetzee, "a place where you get beaten".⁶¹ In a conversation with Matryona Dostoevsky draws a metaphor in which the people of Russia are represented as horses:

"A horse does not understand that it has been born into the world to pull carts. It thinks it is here to be beaten. It thinks of a cart as a huge object it is tied to so that it cannot run away while it is being beaten." (...) He knows she rejects with all her soul the vision of the world he is offering. She wants to believe in goodness. But her belief is tentative, without resilience. (...) This is Russia! He wants to say, forcing the words upon her, rubbing her face in them. In Russia you cannot afford to be a delicate flower. In Russia you must be a burdock or a dandelion.⁶²

Saint Petersburg, a city of starving children and mothers selling themselves on the street, "the poorest of our black poor of Petersburg"⁶³, is, according to Coetzee, a place of a totalitarian regime which wishes to take control over every aspects of its people's daily activities. As confirmed by research⁶⁴, pre-revolutionary

⁵⁷ J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 229.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid., p. 72.

⁶² Ibid., p. 73.

⁶³ Ibid., p. 180.

⁶⁴ I find B. Beynen's comments on the political realities of 1860s Russia as well as Nancy L. Clark study of apartheid to be most useful in formulating my claims concerning *The Master of Petersburg*. See B. Beynen, "The Master of Petersburg – review", *The Slavic and East European Journal*, 39 (1995), pp. 447–448 and N.L. Clark, *South Africa: The Rise and Fall of Apartheid*, London: Longman, 2004.

Russian police and the Tsarist state in general cannot be seen as using the instruments that were to be later associated with oppressive systems of the 20th century. In *The Master of Petersburg* one constantly remains under the watchful surveillance of the state, both officially (Dostoevsky is to report to the police station every day following his meeting with Nechaev and not to leave Russia unless permitted) and unofficially (Dostoevsky being spied on by Ivanov). However, the most striking (and telling) historical inaccuracy is the idea put forward by Nechaev, namely that Pavel's death was a political murder committed by the state and staged to suggest an act of suicide. This method was by no means used by pre-revolutionary Russia; however, the historical sources are rich in providing accounts of "dozens of anti-Apartheid activists [who] died in police custody when they jumped, supposedly, to their death from windows or stairs".⁶⁵ The process that Coetzee appears to execute is transplantation of the mechanisms of a totalitarian state into the fictional reality of 1860s Russia. But the mechanisms in question are not the only link with the oppressive society of South Africa. Ideological tenets of Nechaevism bear striking resemblance to Marxist postulates; more so, in Coetzee's take on the story of Nechaev, nihilism, which was the governing principle of Nechaev's manifesto, almost entirely disappears to offer space to Marxist ideology. Nechaev's vision of revolution is as follows:

Once the spiders and their webs are destroyed, children like these will be freed. All over Russia children will be able to emerge from their cellars. There will be food and clothes and housing, proper housing, for everyone. And there will be work to do – so much work! The first will be to raze the banks to the ground, and the stock exchanges, and the government ministries, raze them so thoroughly that they will never be rebuilt.⁶⁶

This fact brings one back to the story of South Africa since Marxism was indeed highly relevant to anti-apartheid activists of the period who considered the categories of class and race to be entirely interchangeable, two axes of significance. The race conflict was believed to be on a par with the class struggle. For example, the African National Congress, the major revolutionary force of South Africa, has always been a left-wing organisation; moreover, it has always operated in an alliance with the South African Communist Party. I do not wish to claim that the revolutionaries of *The Master of Petersburg* should be read as "a salute to the fighting members"⁶⁷ of the ANC or the South African Communist Party.⁶⁸ However, I do intend to emphasise the fact that not only the diegetic and

⁶⁵ B. Beynen, op. cit., p. 448.

⁶⁶ J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., pp. 181–182.

⁶⁷ D. Attridge, *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading*, op. cit., p. 119.

⁶⁸ Attention should be paid to the paradoxical double application of communist ideology to the South African context. On the one hand, the anti-apartheid movement was clearly characterised by Marxist beliefs; on the other hand, apartheid was long identified with Eastern European communism, especially as far as its respectable, morally robust and liberal oppositional literature was concerned (e.g. J.M. Coetzee's interest in Russian and Polish writers of the period, Joseph Brodsky and Zbigniew Herbert in particular), [in:] J.M. Coetzee, *Stranger Shores. Literary Essays 1986–1999*, London: Penguin Books, 2001, pp. 16, 127–138.

pragmatic character of *The Master of Petersburg*, but the “relevance” (to use the term of André Viola⁶⁹) of the story are attributable to the South African reality.

There are also other elements of the narrative, “transcendings”⁷⁰ as Clive Barnett calls them, that could possibly guide the readers of Coetzee from one context to another. Nechaev’s insistence on Dostoevsky writing a statement so that it could be printed by the revolutionaries and distributed (“«The source of every writer’s power», says Nechaev, giving the machine a slap. «Your statement will be distributed to the cells tonight and on the streets tomorrow. Or, if you prefer, we can hold it up till you are across the border. If ever you are taxed with it, you can say it was a forgery. It won’t matter by then – it will have had its effect»”⁷¹) echoes both expectations and practice of a number of writers in the oppressive societies (as well as all parties of the system, including the oppressor and the oppressed) to engage their writing into the dismantling or maintaining the system. I read Nechaev’s demands on Dostoevsky to be the claims on Coetzee that were repeatedly made by those who found his refusal to address the South African conflict and openly oppose the apartheid government intolerable. I have no doubts that an implication of a writer into politics which *The Master of Petersburg* exemplifies is an ostensible reference to Coetzee’s own context. Moreover, Nechaev’s temptation of Dostoevsky (especially in the chapters entitled “The cellar” and “The printing press”), a perverse relationship between the two men, bears an uncanny resemblance to a story of a South African poet Breyten Breytenbach and his oppressor, the lead investigator for the domestic security police, Kalfie Broodryk.⁷² Lawrence Weschler in his study *Calamities of Exile* recounts the relationship between the two men (Broodryk enjoyed a perverse play with the poet – taking him out of his cell, arranging random meetings, taking him into his own house, yet not allowing Breytenbach to meet his wife Yolande) describing it as a “strange dance” and a “frightening symbiosis”.⁷³ The perverted and deviant nature of the relationship between the men is best exemplified by the fact that Breytenbach dedicated a book of poems written in prison to his oppressor. When Breytenbach was convicted for sabotage, Broodryk started crying, Weschler reports elsewhere.⁷⁴ A similar claim on translation of one context into another could be formulated in respect to the confessional mode which, to a great extent, dominates the narrative of *The Master of Petersburg*, in particular the voices of Dostoevsky and Nechaev, and which anticipates a method to be later used by the Truth and Reconciliation

⁶⁹ A. Viola, *New Fiction in English from Africa. West, East, and South*, Amsterdam–Atlanta: Radopi, 1998, pp. 200–215.

⁷⁰ C. Barnett, “Construction of Apartheid in the International Reception of the Novels of J.M. Coetzee”, *Journal of South African Studies* 25, November 2 (1999), p. 289.

⁷¹ J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., pp. 197–198.

⁷² Coetzee was familiar with the story as he wrote an essay on the memoir of Breytenbach in 1993. See J.M. Coetzee, “The Memoirs of Breyten Breytenbach” [in:] J.M. Coetzee, *Stranger Shores. Literary Essays*, op. cit., pp. 249–260.

⁷³ L. Weschler, *Calamities of Exile*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, pp. 167–168.

⁷⁴ L. Weschler, “An Afrikaner Dante”, *The New Yorker*, November 8 (1993), pp. 90–92.

Commission set up a year after the publication of Coetzee's novel.⁷⁵ However, in my opinion, the most important trace of the South African context, an imperative which makes me think of *The Master of Petersburg* as a means of cultural mediation of the totalitarian regime is the book's acknowledgment of an impossibility of escape from the oppressive system one is born into, of contamination, of evil that one finds no cure for.

The Master of Petersburg is pervaded by feelings of great injustice and suffering that take place in Russia; an imagined country which, as I have repeatedly argued in the present paper, could be read as a representation of South Africa. "Must multitudes perish before the heavens will tremble?"⁷⁶ Dostoevsky asks rhetorically in one of the opening pages of the novel, hence emphasising a particular kind of sickness that Russia is infected with and suffers from. In chapter three entitled "Pavel" Dostoevsky has a vision of Petersburg "stretched out vast and low under the pitiless stars. Written in a scroll across is a word in Hebrew characters. He cannot read the word but knows it is a condemnation, a curse".⁷⁷ In one of the conversations of Dostoevsky with Maximov a key sentence as far as the analysis of *The Master of Petersburg* is concerned is uttered by the former: "Nechaevism (...) is a spirit, and Nechaev himself is not its embodiment but its host; or rather, he is under possession by it".⁷⁸ Towards the end of the book the readers observe how the spirit overtakes Dostoevsky – we do not only stop just a moment before he commits the act of rape on Matryona, but we actually witness visitation of the real devil that precedes the creation of the *Devils* episodes (narrated) and the rape (not narrated):

(...) at last the face is revealed, even if it's is the ox-face of Baal?

The head of the figure across the table is slightly too large, larger than a human head ought to be. In fact, in all its proportions there is something subtly wrong with the figure, something excessive. (...)

From the figure he feels nothing, nothing at all. Or rather, he feels around it a field of indifference tremendous in its force, like a cloak of darkness. Is that why he cannot find the name – not because the name is hidden but because the figure is indifferent to all names, all words, anything that might be said about it?

The force is so strong that he feels it pressing out upon him, wave upon silent wave.⁷⁹

One, and in my opinion the most convincing interpretation of the act of possession that Dostoevsky falls victim to in the final pages of the novel while he embarks on writing *Devils* could be that he finally becomes contaminated with evil that Russia hosts. At least that is what an earlier conversation with his landlady implies: "I mean that I am not here in Russia in this time of ours to live a life free of pain. I am required to live – what shall I call it? – a Russian life:

⁷⁵ It is worth noting that despite Coetzee's criticism and scepticism as to the "truthfulness" and moral status of the confessional mode, the methods applied by the South African government is generally considered to have been a successful enterprises.

⁷⁶ J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 9.

⁷⁷ Ibid., p. 19.

⁷⁸ Ibid., pp. 43–44.

⁷⁹ Ibid., p. 238.

a life inside Russia, or with Russia inside me, and whatever Russia means, It is not a fate I can evade”.⁸⁰ A couple of pages later Dostoevsky confirms the diagnosis: “To live in Russia and hear the voices of Russia murmuring within him. To hold it all within him: Russia, Pavel, death”.⁸¹ What Russia means is madness, an act of possession by evil. “I am the one”, Dostoevsky adds, “I am the one who carries the madness”.⁸² What I would like to suggest in my analysis of *The Master of Petersburg* is substitution of Russia with South Africa and, consequently, reading the novel as a story of one’s inescapable implication into the oppressive system whose evil and corruption spare nobody. From this point of view, *The Master of Petersburg* could be seen as an example of a “travelling text”⁸³ (a term introduced by T. Kai Norris Easton), a kind that first dislocates the narrative from its topography and, consequently, re-inscribes it, hence creating a new kind of mapmaking⁸⁴, or as Graham Huggan would call it, a sign of “re-territorialisation”.⁸⁵ The key to such an interpretation can actually be found in Coetzee’s own writing of non-fiction. I have already quoted extensively from Coetzee’s “Jerusalem Prize Acceptance Speech” about impossibility of “shaking the dust of the country off [one’s] feet”.⁸⁶ His speech continues in the following manner:

About these [unnatural] structures of power [that define the South African state] there is a great deal to be said (...). The deformed and stunted relations between human beings that were created under colonialism and exacerbated under what is loosely called apartheid have their psychic representation in a deformed and stunted inner life. All expressions of that inner life, no matter how intense, no matter how pierced with exultation or despair, suffer from the same stuntedness and deformity. I make this observation with due deliberation, and in the fullest awareness that it applies to myself and my own writing as much as to anyone else.⁸⁷

In a similar mode Coetzee spoke of South African literature:

South African literature is an enslaved literature (...). It is a literature which is not fully human; being more preoccupied than is natural, with power and with the torsions of power, it does not know how to pass from the elementary relations of contestation, of domination, and of subjugation, to the vast and complex human world which extends beyond (...) the power which the world (where his body lives) has to impose itself on him, and (in the last instance) on his imagination (...). The coarseness of life in South Africa, the naked force of its seductions, not only on the physical level, but also on the moral level, its harshness and

⁸⁰ Ibid., p. 221.

⁸¹ Ibid., p. 235.

⁸² Ibid., p. 202.

⁸³ T. Kai Norris Easton, “Text and Hindreland: J.M. Coetzee and the South African Novel”, *Journal of South African Studies* 21, 4 (1995), p. 585.

⁸⁴ T. Kai Norris Easton also speaks of “landscapes in the making; boundaries are renegotiated, erased, or ever-shifting”, [in:] T. Kai Norris Easton, op. cit., p. 597.

⁸⁵ G. Huggan, “Decolonising the Map: Post-Colonialism, Post-Structuralism and the Cartographic Connection” [in:] *Past the Land Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, eds. I. Adam, H. Tiffin, Calgary: University of Calgary Press, 1991, p. 131.

⁸⁶ J.M. Coetzee, “Jerusalem Prize Acceptance Speech” [in:] D. Attwell, *J.M. Coetzee. Doubling the Point. Essays and Interviews*, op. cit., p. 96.

⁸⁷ Ibid., pp. 97–98.

its savageries, its hungers and its furies, its greediness and its lies make it as irresistible and it is displeasing.⁸⁸

Coetzee believes that once born in the oppressive society, one is “cursed” (to use the term from *The Master of Petersburg*) to live the “cursed” life (life of madness, evil, possession, deformity, stuntedness, Russia – to apply a number of mutually interchangeable words from Coetzee’s vocabulary), Everyone is afflicted, nobody spared, including the writer, not only Dostoevsky, but Coetzee himself as well.

“He is a specialist of the story”, David Attwell stated in one of his studies of J.M. Coetzee’s oeuvre, “and has declared his allegiance to this vocation without apology”.⁸⁹ He further added: “against this position – though I trust, in ways that I respect his version of fictionality – I assert again and again the historicity of the act of storytelling, continually reading the novels back into their context”.⁹⁰ The reading of *The Master of Petersburg* that I have suggested in the present paper could by all means be categorised as such an attempt; a move to read this novel back into its South African context.

Streszczenie

Reterytorializacja Republiki Południowej Afryki. Alegoria polityczna w *Mistrzu z Petersburga* J.M. Coetzeego

Jednym z najważniejszych terminów w krytyce twórczości J.M. Coetzeego jest alegoria. Kontrowersje wokół prób literalnego i symbolicznego odczytania twórczości tego południowoafrykańskiego pisarza zdominowały dyskurs naukowy na temat jego twórczości, poczynając od uznania alegorii za podstawową metodę recepcji dzieła literackiego (zwłaszcza w ujęciu takich badaczy jak Dominic Head czy Teresa Dovey), a kończąc na odrzuceniu symbolicznej próby odczytania powieści noblisty (prace Dereka Attridge’a). Niniejszy artykuł dokonuje alegorycznej interpretacji powieści *Mistrz z Petersburga* z roku 1994, będącej fikcyjną biografią Fiodora Dostojewskiego, a jednocześnie, jak twierdzi autor, zakamufłowaną opowieścią o Republice Południowej Afryki w ostatnich latach apartheidu.

⁸⁸ J.M. Coetzee, “Apartheid: La Littérature Muutilée”, *Le Nouvel Observateur* May 8–14, 1987, p. 58.

⁸⁹ D. Attwell, *J.M. Coetzee. South Africa and the Politics of Writing*, Berkeley. Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1993, p. 7.

⁹⁰ Ibid.

EWA NAWROCKA
Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytet Jagielloński

EL IMAGINARIO DE LA CASA EN *EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE* DE JOSÉ DONOSO

José Donoso, uno de los escritores más destacados del famoso *boom* hispanoamericano, es a la vez el representante de la llamada “novela del lenguaje” (término de Emir Rodríguez Monegal) que se distingue como una de las fundamentales tendencias estéticas de la creación literaria inscrita en la “nueva narrativa”. Es verdad que se podría indicar los experimentos verbales y la intención de renovar las estructuras de la obra literaria como procedimientos característicos para la narrativa iberoamericana creada a partir del 1940; sin embargo, en la novela del lenguaje “lo importante parece ser que los aspectos formales de la obra adquieran protagonismo por sí mismos, que ellos ‘digan’ tanto o más en la novela que la historia que se nos cuenta”¹. Buscando una definición que podría funcionar como una especie de clave para captar lo esencial de esta tendencia, muy variada en sus conceptos – ya que en su afán renovador los escritores abren numerosas vías originales de expresión – Marina Gálvez Acero recurre a un modelo de la narrativa española denominado “novela poemática”, que es

una novela que tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de virtudes del texto poético por excelencia: el texto en verso (épico, dramático, lírico, temático), en el cual los estratos todos de la obra de arte de lenguaje desde el sonido al sentido, cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad; semiosis (no mimesis), lámpara (no espejo), símbolo (no concreción), mito (no historia), espacio íntimo, tiempo rítmico, acción como vehículo del conocimiento, exploración de las fronteras entre lo perceptible y lo oculto, personajes insondables, narrador omnímodo, lenguaje que más que decir lo visto canta lo soñado².

En ese “poemático” concepto del mundo presentado que nos ofrece la narrativa de José Donoso el espacio sin duda desempeña un papel muy especial, lo que se manifiesta con mucha consecuencia en todas las obras del escritor chileno des-

¹ M. Gálvez Acero, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Taurus, Madrid 1990, p. 104.

² G. Sobejano, *La novela poemática y sus alrededores*, “Ínsula” 1985, no 464–465, p. 1.

de la *Coronación* hasta sus últimas novelas, como *El Mochó*. Son las categorías espaciales las que construyen una tensión dramática y las que edifican el mensaje. Al analizar la estructura del espacio en la obra donosiana se pueden distinguir dos perspectivas fundamentales; la primera es vertical y su eje es la oposición *alto / bajo*, mientras que la segunda es horizontal y se define por la oposición *dentro / afuera*. Refiriéndose a la primera escribe Adrián Santini:

Quando hacemos alusión a los conceptos de *alto* y *bajo* inferimos en primer lugar – y por comparación – una idea de mensura y tamaño; además, por su dirección vertical, los relacionamos con *cielo* y *tierra*, siendo, por ejemplo, *paraíso / infierno* otra antinomia que connota simbólicamente la misma oposición. Así podemos también obtener oposiciones de naturaleza más abstracta, de evaluación axiológica, moral o estética: *bueno / malo*, *hermoso / feo*, *libertad / esclavitud*, *positivo / negativo*, *rico / pobre*, *poseedor / desposeído*³.

Escaleras, pisos, sótanos y buhardillas funcionan como un contexto metafórico-simbólico para los personajes, reflejan sus relaciones recíprocas, definen su lugar en la sociedad, desvelan sus angustias y obsesiones, sus internos conflictos morales. Los edificios se alzan orgullosamente exponiendo la condición dominante de sus habitantes, o bien se hunden en la tierra en el triste proceso de destrucción y degradación.

No menos importante resulta la antinomia *dentro / afuera* que expresa una mezcla extraña de las sensaciones agorafóbicas y claustrofóbicas a la vez, lo que en nuestra opinión llega a ser uno de los rasgos más significativos del universo literario de José Donoso. En la configuración espacial de sus novelas Donoso alude a la antigua interpretación que en el espacio abierto veía el caos y el acto de cercar presentaba como un intento de transformar este caos en el cosmos. El lugar limitado por los muros o las paredes se convertía en el refugio que le protegía al hombre de todos los peligros que esperaban afuera. El espacio cerrado ofrecía también la posibilidad de crear un centro que le daba un carácter sacral (Eliade) y establecer un orden que organizaba la vida de la comunidad en todos sus aspectos. Tanto el espacio abierto, como el espacio cerrado en las obras del escritor chileno aparecen cargados de un significado simbólico muy complejo y polivalente. Y si por lo general se mantiene la valoración negativa del primero (basta con recordar la equivalencia que se hace entre el infierno y “el lugar sin límites”), queda alterada la imagen protectora del segundo.

Entre varias figuras del espacio cerrado que aparecen en las obras de Donoso destaca la de la casa. En *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* el autor escribía:

Para mí la casa es un espacio donde ocurre la fábula, donde sucede la novela, el lugar de la acción y la pasión, del orden y las reglas, y del catastrófico, aunque a menudo insignificante, advenimiento del caos. Insisto en el tema porque soy, esencialmente, un hombre de casas – tal vez también de las ciudades –, rara vez un hombre de paisaje y de campo. (...) No puedo permanecer ciego a cómo se inscribe en una habitación toda la historia, toda la antropología de un grupo humano, o de la persona que produjo ese ambiente físico. Cómo están presentes en él su cultura, su clase social, sus pretensiones y fracasos, todo visible en la disposición de sillas y mesas y cuadros, en la selección de colores y texturas:

³ A. Santini, *Encierro y sustitución en “El obsceno pájaro de la noche”*, RIL Editores, Santiago de Chile 2001, p. 24.

allí está inscrito lo que esa gente es, o quiso ser, o intentó ser. O se sacrificó por ser. Todo alterado por la moda y el entorno social o nacional. Esas habitaciones tienen una voz, y hablan, y uno puede reconstruir a los habitantes a partir de astillas y trapos. Uno recrea relaciones y estructuras, inventa armamentos y sensibilidades y emociones. Una habitación, una casa, son ricas o interesantes si ofrecen una variedad de lecturas, según la variedad y la fuerza de las relaciones que son capaces de evocar⁴.

Es una declaración que pone de relieve los sentidos metafórico-simbólicos de la casa que encontramos inscritos en las novelas de Donoso. Está allí la casa como un objeto de estudio antropológico o socio-cultural, como un espacio de la memoria individual o colectiva, como una manifestación de la jerarquía social o como una imagen alegórica de la patria. Sin embargo lo fundamental parece una relación íntima entre el ser humano y su casa entendida como una estructura imaginaria de la mente humana, una estructura mítica que organiza sus vivencias. La lectura del significado simbólico de la casa en la obra donosiana puede realizarse por el prisma del pensamiento de Martin Heidegger, de Mircea Eliade, Gerald van der Leeuw, Jean-Paul Sartre, pero entre todas las miradas la que a nuestro parecer especialmente se ajusta a la intención del escritor parece ser la de Gaston Bachelard. De todas maneras resulta imposible limitarse a una de las perspectivas mencionadas ya que en la estructura de la casa que nos ofrece Donoso coexisten lo mítico y lo histórico, lo universal y lo individual, personal. En las páginas siguientes intentaremos presentar esenciales contextos y significados simbólicos de la figura espacial de la casa en *El obsceno pájaro de la noche* que por muchos críticos es considerada la novela cumbre de José Donoso y seguro que es la obra más compleja y polisemántica de este escritor. Esta novela, tan sombría y misteriosa como lo anuncia su título, ha sido ya el objeto de varios estudios donde se enfrentaba también el tema de la casa. Entre los más interesantes señalemos los trabajos de Miguel Ángel Náter (*José Donoso: entre la esfinge y la quimera*), Adrián Santini (*Encierro y sustitución en "El obsceno pájaro de la noche"*), Roberto Pinhero Machado (*"El obsceno pájaro de la noche" y el absurdo en la obra de José Donoso*), así como los artículos de Beatriz Zaplana Bebia y de Sebastián Schoennenbeck Grohnert. Al lado de los numerosos análisis críticos creados durante cuarenta años que transcurrieron de la publicación de *El obsceno pájaro de la noche* existe otra fuente de información de fundamental importancia y es la propia voz de su autor. Están allí sus entrevistas, cartas, el libro de recuerdos *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Este año la editorial Alfaguara ha publicado una biografía de José Donoso escrita por su hija adoptiva Pilar a base de 64 volúmenes del diario que el escritor había dejado a la universidad de Princeton. Todo este material confirma una relación muy singular que había entre la vivencia personal de Donoso y la creación artística de sus mundos literarios. Los diarios de Donoso elaborados por su hija manifiestan una importancia especial de *El obsceno pájaro de la noche* en este contexto. Es una novela que recoge todos los fantasmas y todas las obsesiones de su autor. Hagamos entonces un recorrido breve por las casas de *El obsceno...* para descubrir el mensaje simbólico que le sugieren al lector.

⁴ J. Donoso, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, Alfaguara, Madrid 1996, pp. 327–328.

La casa familiar

En la configuración espacial de *El obsceno pájaro de la noche* destacan dos casas cargadas del mayor contenido simbólico, que son la Casa de los Ejercicios Espirituales y La Rinconada; es allá donde se desarrolla la trama de la novela. Sin embargo en la historia del personaje protagonista se inscribe también evocada en los recuerdos de Humberto su casa familiar, que a nuestro parecer cumple en la novela un papel muy importante, aunque se presenta sólo apenas dibujada con un número muy escaso de detalles. Un espacio oscuro, feo, dolorosamente ordinario, con muebles cojos, una “lámpara fétida de parafina”, una carpeta bordada “que lograba disimular la ordinariéz pero no la cojera” de la mesa, una “pantalla de caireles rotos”, un frío “con olor a guiso y a cosas que se han ido ablandando con la humedad”⁵. Lo primero que llama atención es precisamente la escasez de detalles, tanto más si se la ve a la luz de amplias y muy precisas presentaciones de otras casas.

Gaston Bachelard refiriéndose a la casa natal insiste en una serie de características constantes que son – entre otras – la función protectora, el calor y un conjunto de vivencias que le equiparan al hombre para toda la vida:

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso (...). Es cuerpo y alma. Es el primer mundo de ser humano. Antes de ser ‘lanzado al mundo’ (...) el hombre es depositado en la cuna de la casa (...). La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa⁶.

En el concepto de la casa que ofrece Bachelard vale la pena subrayar un elemento que parece esencial para la lectura de *El obsceno pájaro de la noche* y es una relación directa que existe entre el ser humano en sus dos dimensiones básicas – la espiritual y también la carnal – y el espacio que habita. La casa natal de Humberto Peñaloza corresponde al carácter de su familia (“este vacío de nuestra triste familia sin historia ni tradiciones ni rituales ni recuerdos”⁷) y, desde luego, de él mismo, marcado por un temor obsesivo de no llegar a ser *alguien*. Así pues el vacío familiar encuentra su reflejo en el vacío de la casa. El simbólico frío se refiere a la falta de sentimiento de amor, de estos lazos calurosos que suelen unir a los padres e hijos. Humberto manifiesta el profundo desprecio frente a su padre y su estirpe: “Somos Peñaloza, un apellido feo, vulgar, apellido que los sainetes usan como chiste chabacano, símbolo de la ordinariéz irremediable que reviste al personaje ridículo, sellándolo para siempre dentro de la prisión del apellido plebeyo que fue la herencia de mi padre”⁸. A su padre el protagonista lo define como *nadie* – un ser sin cara, “de ni siquiera poder fabricarse una máscara para ocultar la avidez de ese rostro que no tenía porque nació sin rostro y sin derecho a llamar-

⁵ J. Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, Alfaguara, Madrid 1999, pp. 102–104.

⁶ G. Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, FCE, Buenos Aires 2000, p. 30.

⁷ J. Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, ed. cit., p. 102.

⁸ *Ibid.*, p. 101–102.

se caballero, que era la única forma de tenerlo”⁹. Al rechazar sus raíces familiares, al intentar borrar de su biografía la época de su infancia Humberto da el primer paso hacia su destrucción o desintegración que llega a realizarse plenamente en la Casa de Ejercicios Espirituales. Una paradoja trágica – la obsesión de no ser *nadie* le conduce al desarraigo, le quita el primer trozo de su propio “yo” que después en las etapas siguientes de su vida irá disluyéndose hasta una aniquilación absoluta.

Otro contexto importante que se relaciona con la imagen de la casa familiar de Humberto Peñaloza es el que tiene que ver con la problemática social expuesta en la novela. En el ambiente de la casa vista con los ojos del protagonista resalta lo vulgar, lo ordinario, lo mediocre. La casa es una manifestación de toda la tristeza, amargura, falta de esperanza de la gente condenada a la mediocridad por su posición social. La frustración de Humberto surge de las ambiciones del ascenso social que le parecen imposibles de realizarse. En la desesperada busca de su identidad el protagonista decide entonces eliminar esta parte de su pasado que se asociaba con su entorno familiar e intenta una especie de fusión con el personaje de don Jerónimo de Azcoitia y el *status* social que éste encarna. Su casa familiar en vez de funcionar como un refugio para él era más bien una cárcel que le tenía preso en la condición de su clase social.

La Rinconada

El espacio de la Rinconada aparece en la novela en dos imágenes diferentes. La primera imagen es la de una propiedad esplendorosa de los Azcoitia. Analizando este espacio Santini dice que sus características del lugar ideal e idílico corresponden al personaje de don Jerónimo que se proyecta como “prototipo del caballero elegante y exitoso cuyo poder individual es ilimitado”¹⁰. Ajustándose a la leyenda de la estirpe don Jerónimo contrae un matrimonio con su hermosa prima Inés y sueña con un sucesor igualmente perfecto. Con los problemas de esterilidad empieza a derrumbarse la visión idealizada y finalmente el nacimiento de Boy, el niño monstruoso, cierra la primera etapa de la Rinconada que se convierte en el reino de los monstruos:

Don Jerónimo de Azcoitia mandó sacar de las casas de la Rinconada todos los muebles, tapices, libros y cuadros que aludieran al mundo de afuera: que nada creara en su hijo la añoranza por lo que jamás iba a conocer. También hizo tapiar todas las puertas y ventanas que comunicaran con el exterior, salvo una puerta, cuya llave se reservó. La mansión quedó convertida en una cáscara hueca sellada compuesta de una serie de estancias despobladas, de corredores y pasadizos, en un limbo de muros abierto sólo hacia el interior de los patios de donde ordenó arrancar los clásicos naranjos de frutos de oro, las buganvillas, las hortensias azules, las hileras de lirios, reemplazándolos por matorrales podados en estrictas formas geométricas que disfrazaran su exuberancia natural¹¹.

⁹ Ibid., p. 103.

¹⁰ A. Santini, ed. cit., p. 31.

¹¹ J. Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, ed. cit., p. 237.

La clausura del espacio lo convierte en un microcosmos de leyes propias y su papel básico es el de protegerle a Boy del mundo de afuera, sin embargo con el tiempo se convierte en una cárcel, tanto para el chico como para Humberto que por el mando de don Jerónimo gobierna esta comunidad grotesca. Al lado de la actitud de tapiar y cerrar puertas y ventanas hay en este fragmento otro motivo de suma importancia y es el carácter laberíntico de la Rinconada. La casa crece hacia dentro desarrollándose en una red de corredores, patios, pasadizos. En la novela de Donoso el laberinto es un símbolo de locura, de pérdida, imposibilidad de autodefinirse frente a la realidad exterior. Todas estas funciones aparecen ya en la Rinconada aunque con mayor fuerza se presentan en la Casa de Ejercicios Espirituales, como veremos luego. Para estas dos casas vale también el principio de la división del espacio que lo interior relaciona con la inconciencia y lo exterior con la conciencia. A este nivel de lectura el concepto grotesco de la Rinconada sería una expresión artística de la imaginación deformante de Donoso que en varias etapas de su vida sufría de paranoia compulsiva (en más de una ocasión el escritor confesaba que había creado una buena parte de esta novela en un estado casi delirante bajo la influencia de las medicinas que se le aplicaba después de la operación de su úlcera). Al mismo tiempo la mencionada división entre lo consciente y lo inconsciente vale para el estudio del personaje protagónico. Presentando su interpretación del espacio donosiano como apocalíptico Miguel Ángel Náter ve en la Rinconada el momento de pasar del orden al caos¹² y en cierto sentido tiene razón, sobre todo si nos referimos al personaje de Humberto. Desde su punto de vista es una experiencia de una inversión total de las reglas de la realidad. Él que como único en este mundo torcido no era monstruo, se convertía en un ser monstruoso según las normas de la Rinconada lo que alteraba de una manera dramática su conciencia del “yo”. Por otro lado hay que tener en cuenta los esfuerzos de don Jerónimo que ante una destrucción total de los fundamentos de su imagen del mundo intenta construir otro tipo del orden:

Don Jerónimo cuidó todos estos detalles porque nada de lo que rodeara a Boy debía ser feo, nada mezquino ni innoble. Una cosa es la fealdad. Pero otra cosa, muy distinta, con un alcance semejante pero invertido al alcance de la belleza, es la monstruosidad, por lo tanto merecía prerrogativas también semejantes¹³.

Se trata entonces de un código estético, un sistema donde no hay nada casual. Que sirvan de ejemplos las estatuas situadas en los jardines de la Rinconada: de Diana Cazadora (“gibada, la mandíbula acromegálica, las piernas torcidas”) o de Apolo (“del cuerpo jorobado y las facciones del futuro Boy adolescente, la nariz y la mandíbula de gárgola, las orejas asimétricas, el labio leporino, los brazos contrahechos y el descomunal sexo colgante”)¹⁴. El principio fundamental de esta estética es lo grotesco, lo inverso, lo torcido. Los moldes aparentemente quedan los mismos y lo que cambia es la substancia que los llena. Esto abre varias per-

¹² M.Á. Náter, *José Donoso: entre la esfinge y la quimera*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile 2007.

¹³ J. Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, ed. cit., p. 238.

¹⁴ Ibid.

spectivas de interpretación y puede aplicarse tanto a la problemática de la gran crisis de una clase social que sin duda es uno de los grandes temas de *El obsceno pájaro...* como a la búsqueda artística de Donoso relacionada con una crisis de la novela tradicional en Chile en particular y en toda la Hispanoamérica en general (véase el estudio citado de Miguel Ángel Náter).

La Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba

Al principio de su existencia la Casa era una capellanía fundada en el siglo XVIII por un antepasado de don Jerónimo de Azcoitia. Funcionaba allí un convento de monjas en clausura que se creó para encerrar la hija del fundador por su inclinación hacia la brujería. Luego se desacralizó el edificio y se lo convirtió en un refugio para las viejas sirvientas. Vivían allí cuarenta mujeres ancianas, tres monjas, cinco chicas huérfanas y El Mudito – un hombre que se encargaba de las llaves. Según las palabras de Santini este espacio se caracteriza “por la propiedad de una anulación física que sufren los moradores y hasta el inmueble mismo”. La progresiva destrucción de la casa corresponde al proceso destructor de la vejez – la circunstancia que le preocupaba a Donoso casi obsesivamente. En *Correr el tupido velo* Pilar Donoso escribe:

Siempre se sintió atraído por la vejez. Desde niño observaba a los ancianos, hablaba con ellos, interrogándolos sobre sus vidas. Diría que así no fue un niño, era un viejo-niño o un niño-viejo. Le gustaba seguirlos por todas partes, casi embrujado. En un cuaderno explica el porqué de esta atracción: *por su ceceo, por su cojera, por ese aroma tan particular que tienen los que transitan cerca de la muerte*¹⁵.

En uno de sus diarios el escritor confiesa:

De dónde salió, de dónde vino esta sensación, esta neurosis, y está, quizás o seguramente, vinculada con la suciedad granujienta de las viejas de *El obsceno pájaro de la noche*, siento que en una forma muy profunda (...) me identifico por la suciedad asquerosa de las viejas del *Pájaro*, y por eso no toco, ni me dejo tocar, más que en relaciones que yo mismo puedo contemplar como ‘sucias’ (...) Pienso que es olor al limbo, esa suciedad, esa suciedad ‘inexistente’ pero que me mancha (...) es lo que impide que todo el mundo (...) me quiera, que es el olor que siento ahora, yo tengo un estigma o mancha que a la gente le da asco y por eso no me quiere, y por eso no puedo comunicarme con nadie, y permanezco en el limbo de los que no han nacido¹⁶.

En el proceso de envejecimiento la aniquilación se realiza no sólo por la destrucción física del cuerpo sino también por la repugnancia, el rechazo. Las ancianas de la novela se están muriendo abandonadas como los objetos inútiles, encerradas en la Casa, separadas cada vez más de la corriente de la vida que pulsa afuera (“No es verdad que las manden a esa casa para que pasen sus últimos días en paz, como dicen ellos. Esto es una prisión, llena de celdas, con barrotes en las

¹⁵ P. Donoso, *Correr el tupido velo*, Alfaguara, Madrid 2010, p. 42.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 35–36.

ventanas, con un carcelero implacable a cargo de las llaves”¹⁷). Bien distinto es el caso de la desintegración del personaje protagónico que durante su estancia en la Casa de Ejercicios Espirituales va perdiendo sus últimas señas de identidad; Humberto Peñaloza se convierte en El Mudito – un ser sin nombre, sin sexo (desde cierto momento actúa como la séptima bruja), sin rostro (con la cabeza encapuchada). Sin embargo el proceso de su aniquilación va más lejos y alcanza una dimensión absoluta – en el desenlace metafórico le vemos empaquetado en una bolsa junto a la basura que la vieja quema debajo del puente:

La vieja (...) agarra el saco y abriéndolo lo sacude sobre el fuego, lo vacía en las llamas: astillas, cartones, medias, trapos, diarios, papeles, mugre, qué importa lo que sea con tal de que la llama se avive un poco para no sentir frío (...) En unos cuantos minutos no queda nada debajo del puente. Sólo la mancha negra que el fuego dejó en las piedras y un tarro negruzco con asa de alambres. El viento lo vuelca, rueda por las piedras y cae al río¹⁸.

La estructura de la Casa de Ejercicios Espirituales se inscribe en uno de los tópicos fundamentales de *El obsceno pájaro de la noche*, que es el imbunche. El motivo tiene su fuente en la vieja conseja y ya en el capítulo segundo se le explica al lector su sentido, contándole la historia de brujas que raptaban los niños y les cosían todos los huecos del cuerpo. A continuación va creciendo la fuerza simbólica de este tópico que finalmente se convierte en una clave para la interpretación de la novela. Las ancianas deciden hacer el imbunche del niño de Iris, una de las huérfanas que vivían en la Casa, para convertirlo en un santo y de esta manera conseguir el milagro de vencer la muerte:

Cuando una de nosotras se muera hay que elegir a otra y el niño irá pasando de vieja en vieja (...) hasta que él haga su voluntad y un día decida que ya está bueno de tanta muerte y nos lleve a todas a la gloria. El imbunche. Todo cosido, los ojos, la boca, el culo, el sexo, las narices, los oídos, las manos, las piernas¹⁹.

La Casa llega a ser una figura espacial del imbunche con la tarea del Mudito de tapiar las puertas y las ventanas:

No sólo he ido condenando todas las ventanas que dan hacia afuera. También adentro de la casa he clausurado secciones peligrosas, como el piso de arriba por ejemplo, después de que la Asunción Morales se apoyó en la balustrada y se desplomó todo, con balustrada, madre-selva y Asunción. Ahora no se necesita tanto espacio, por eso hay que ir limitándolo²⁰.

Con tapiar más y más ventanas la Casa poco a poco se convierte en un laberinto de corredores que no conducen a ninguna parte. Cada vez más se separa del mundo exterior, puesto que – como lo constataba Bachelard – las puertas y las ventanas crean una zona de contacto entre la casa y el universo. El encierro de la Casa – que equivale al imbunche – hay que verlo como una metáfora de alienación e incomunicación. En ciertos casos puede asociarse con la protección de los peligros que le esperan al hombre en un mundo enemigo. Vale la pena recordar el comportamiento del Mudito que tras huir de la Rinconada se refugia en la Casa

¹⁷ J. Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, ed. cit., p. 67.

¹⁸ *Ibid.*, p. 564.

¹⁹ *Ibid.*, p. 66–67.

²⁰ *Ibid.*, p. 57.

de Ejercicios Espirituales: “Encerrado en mi patio y metido en mi cama no me encontrarían. (...) envuélvanme, viejas, arrópenme bien para que no tirite de fiebre, para no poder mover los brazos ni las manos ni las piernas ni los pies, apúrense, viejas, cósanme entero (...)”²¹.

Según las palabras de Náter, la desaparición de espacios interiores funciona en la novela como metonimia del olvido²². Es un proceso que acompaña la desintegración del Mudito, su progresiva degradación.

El personaje “imbunchado” – como la Casa de las ancianas o como la Rinconada, es decir como un lugar cerrado, desconectado del exterior – se desarrolla, de cierta manera “crece” hacia dentro. La casa le sirve de envoltorio que le separa del mundo de afuera. Donoso refuerza esta imagen sirviéndose de la metáfora de paquete. Los paquetes aparecen al principio (los que en el cuarto de la difunta Brígida encontraron el Mudito y la Madre Benita) y al final de la novela (la imagen del Mudito convertido en un paquete) creando un encuadre para toda la obra. En ambos casos el envoltorio crea la vana ilusión de proteger algo valioso, es como una promesa que no se cumple. Es una metáfora que une dos grandes motivos simbólicos de *El obsceno pájaro de la noche* que son el imbunche y la máscara (o, si se prefiere, el disfraz). Las casas de Donoso corresponden a la idea de disfraz por su característica de disimulo, ya que cada una de ellas resulta finalmente una negación de la idea tradicional de la casa entendida como refugio, como un lugar básico para la construcción de la identidad del ser humano, como gestación de un orden determinado. El refugio se convierte en una prisión y más que proteger – encarcela a sus habitantes. La estructura laberíntica y la presentación grotesca manifiestan el caos que se impone sobre los viejos sistemas del orden. La realidad presentada en la novela es un mundo distorsionado, un mundo en una crisis profunda – del código ético, del sistema social, de la identidad, de la literatura...

Las figuras imaginarias de imbunche, de paquete y de máscara se refieren a la perspectiva horizontal de la organización del espacio (*dentro/afuera*). Sin embargo hay que notar también la importancia de la otra perspectiva que hemos mencionado al comienzo del artículo, creada como una oposición vertical (*alto/bajo*). Básicamente se expresa a través de ella el concepto de la jerarquía. Los personajes dotados del poder ocupan simbólicamente los puestos a nivel de lo alto (véase el caso de la Rinconada). Este aspecto de la organización del espacio le sirve a Donoso para expresar la relación *amo/sirviente* que es uno de los ejes estructurales de la novela pero no es su significado único. Siguiendo la interpretación de Bachelard y viendo la importancia que él atribuye a las escaleras, las buhardillas y los sótanos se puede ver el proceso de desacralización al que se somete la Casa de Ejercicios Espirituales. La primera etapa se realiza todavía en un pasado remoto cuando por la orden de las autoridades de la Iglesia se desacraliza la capilla del antiguo convento – el hecho que no quieren aceptar las ancianas. Para ellas la capilla sigue siendo un lugar sagrado y funciona como este centro sagrado que conocemos de la interpretación mítica de la casa propuesta por Mircea Eliade. Sin

²¹ Ibid., p. 90.

²² M. Á. Náter, ed. cit., p. 281.

embargo es el sótano este espacio donde transcurre la mayor parte de la trama. Es allí donde se encuentran las viejas para hacer sus proyectos de imbunchaje. El sótano se asocia con el misterio, con la actividad clandestina de las ancianas y sobre todo con la brujería. Es muy significativa la tarea del Mudito de ir tapiando las partes más altas del edificio – el edificio que se derrumba desde arriba. De esta manera se hace imposible este contacto con el cielo, con lo sagrado que en la óptica Bachelardiana ofrecían las buhardillas. En la Casa de Ejercicios Espirituales con el tiempo la vida se relaciona cada vez más con el espacio de sótano y este descenso a los sectores más bajos nos hace pensar en el carácter infernal del lugar. El problema de la oposición *alto / bajo* analiza detenidamente Adrián Santini que concluye:

La oposición semántica *alto/bajo* con la cual se expresa la posición social o jerarquía del personaje dentro del grupo, se presenta como un eje invariable desde el cual se derivan otros ejes, variables del anterior, donde se ubican modelos culturales de realidad más abstracta; nos referimos a estructuras de expresiones que por oposición construyen modelos culturales que contienen (...) valoraciones del orden moral, religioso o estético²³.

Conclusiones

En *El obsceno pájaro de la noche* se enlaza una relación muy estrecha entre la estructura del espacio, la estructura del personaje y la estructura de la novela. El significado simbólico y metafórico del espacio constituye una expresión de la destrucción gradual del personaje, refleja una crisis del sistema social, corresponde también a la descomposición del proceso de la escritura. Es a nivel del espacio donde más plenamente se manifiesta el carácter apocalíptico del mundo donosiano. El concepto del espacio en gran parte surge de las vivencias personales del autor enlazando una relación íntima entre el escritor y el lector. El rasgo fundamental de este espacio es la intención de presentar a través de las concretas figuras espaciales un mensaje de índole abstracta lo que es un mecanismo propio de la poética de la “novela del lenguaje”.

Summary

The Image of House in *El obsceno pájaro de la noche* by José Donoso

The topic of the article is the symbolism of house in *El obsceno pájaro de la noche*, a novel by José Donoso. There are three images of house (home of Humberto Peñaloza, Rinconada and Casa de Ejercicios Espirituales) are discussed in the article, primarily relating to the symbolic meaning of the “house” in the interpretation of Gaston Bachelard and also to opinions of the author himself, drawn from his journals developed by Pilar Donoso. The analysis of these images enables to perceive the strict relationship between the composition of space and the

²³ A. Santini, ed. cit., p. 23.

composition of characters. It also shows how the vision of the “house” understood as a space structure, fits into the symbolism of “imbunche” and the symbolism of the mask, both dominant in the novel. The metaphorical conception of space, typical for the “novela del lenguaje”, in “*El obsceno pájaro de la noche*” becomes the key to the interpretation of the represented world of the text in the sense of apocalypse. The very figure of the house with its symbolical and metaphorical contexts shows in the fullest way the progressive destruction of the main character, the deep crisis of ethical values, social system and also the crisis of the novel as a genre.



MARTA REY-RADLIŃSKA
Instytut Filologii Germańskiej
Zakład Filologii Szwedzkiej
Uniwersytet Jagielloński

THE OLD-NORSE NARRATIVE *AUÐUNAR ÞÁTTR* *VESTFIRZKA* AS A PARABOLIC FICTION

Introduction

Auðunar þáttir vestfirzka (literally: *The þáttir of Auðun from the West Fjords*) is doubtless one of the prose masterpieces of the European Middle Ages. The story of a poor Icelander who travels to the old country to gain wealth and recognition is well known and has been translated to many languages. It has been considered as one of most classical examples of the Old-Norse short narratives, so-called *þættir*. The number of short narratives called today *þættir* varies depending on the criteria applied. As Elizabeth Ashman Rowe and Joseph Harris concluded in *A Companion to Old-Norse Icelandic Literature and Culture*:

Because such short narratives are not always clearly labelled, whether with ‘þáttir’ or another term, and because other criteria for their recognition can be subjective, their exact number will always be a matter of controversy. We feel, however, that a conservative estimate would recognize between 75 and 100 short narratives as *þættir*.¹

The research on this kind of narratives has a long history but is not yet exhaustive.² The modern lexical definition of a *þáttir* points out the two modern meanings of the term:

Þáttir m., (eig. “Tastrang, Kardeel”, Pl. *þættir*) ist ein literar. Begriff mit zwei versch. Bedeutungen: 1. ein Abschnitt einer längeren Saga (z.B. den *Kristni þáttir* der *Laxdæla*

¹ E.A. Rowe, J. Harris, “Short Prose Narrative (þáttir)”. *A Companion to Old-Norse Icelandic Literature and Culture*, R. McTurk (ed.), 2004, pp. 462–478.

² For detailed summary of the research on *þættir* see above mentioned *Companion*... and also: S. Würth, *Elemente des Erzählens: die thættir der Flateyjarbók*, Frankfurt am Main: Helbing Und Lichtenhahn 1991.

saga oder die Þættir der Karlamagnúss saga), 2. eine kurze, unabhängige Geschichte über Isländer (so in den Íslendingaþættir).³

Þættir can be considered as fully dependent, semi-independent or independent on the host-saga.⁴ The stories have been often published separately in anthologies and translated in isolation from their context⁵ which popularized the genre but resulted in the false belief about their total autonomy.

Although the *Lexicon* gives a quite concrete definition of the so-called *þátrr*, one must be aware of the risk of considering this kind of story to be a specific, homogenous genre. The primary meaning of the word “*þátrr*” is a “strand in a rope”⁶ but in a more metaphorical sense it means a “subsidiary part of something” – also, with reference to saga literature, as “narrative strand” or “episode” within a longer saga.⁷ With “longer saga” in most of cases is meant a king saga or a family saga. The meaning of the word gives, according to Lönnroth, “a good clue to the real nature and function of the short stories”, which is, inter alia, to illustrate vices or virtues of a particular king “by showing the king’s relationship to some particular type of visiting Icelander (the fool, the impetuous warrior, the skald, etc.)”.⁸ The so called *þættir* cannot, therefore, be studied and analyzed outside their context. Lars Lönnroth compares the custom of interpolating *þættir* into king sagas to the “general medieval tendency to interpolate *digressions* in the chronicles, often in the form of *exempla*”.⁹ The separation from the primary context and use of the term *þátrr* for individual tales began, according Lönnroth research, in the 15th century.

However, there is a large group of short narratives which were never presented as part of longer works, but those stories were not called *þættir* in the time when the sagas were recorded in the 13th century. Lönnroth suggest that the term *þátrr* should be reserved for the tales called so by the saga-writers and a new term should be found for the independent short stories.¹⁰

The generic identity of *þættir* is not the subject of this study, so I choose to use the term in modern common meaning. I agree with Lönnroth that the *þættir* which are interpolated in longer sagas should not be considered outside their context if we are seeking the intended sense. However, I assume that they could work as

³ R. Simek, H. Pálsson, *Lexikon der altnordischen Literatur*, Stuttgart 2007, p. 374.

⁴ *Morkinskinna. The Earliest Icelandic Chronicle of the Norwegian Kings (1030–1157)*. Translated with Introduction and Notes by Theodore M. Andersson and Kari Ellen Gade, Ithaca and London 2000, p. 13.

⁵ *Six sögu-þættir*, J. Þorkelsson (ed.), Reykjavík 1855, *Fjörtíu Íslendingaþættir*, Þ. Jónsson (ed.), Reykjavík 1904, *Íslendingaþættir*, G. Jónsson (ed.), Reykjavík 1935, *Fornar smásögur úr Noregs konunga sögum*, E. Gardiner (ed.), Reykjavík 1949.

⁶ J. Lindow, *Old Icelandic Þátrr: Early Usage and Semantic History*, „Scripta Islandica” 29 (1978), pp. 3–44.

⁷ L. Lönnroth, *The Concept of Genre in Saga Literature*, „Scandinavian Studies” 47 (1975), pp. 419–426.

⁸ *Ibid.*, s. 423.

⁹ L. Lönnroth, *European Sources of Icelandic Saga-Writing*, dissertation at Stockholms Universitet, 1965, p. 8.

¹⁰ L. Lönnroth, *The Concept of Genre in Saga...*, p. 424.

separate tales – at least some of them – as small masterpieces of the medieval narrative art. The reception is naturally different in both cases, but the one does not exclude the other.

It is difficult to determine the date when the *þættir* were created – probably some of them existed in the oral tradition for many decades prior to the recording on parchment; some of them were composed as paraphrases or translations of already existing works, others seem to be the original creation of the scribe. In the sixties, there was a popular theory suggesting the origin of family sagas in *þættir*.¹¹

Auðunar þáttir is included in three manuscripts: the probably oldest preserved version is found in the *Morkinskinna*¹² (M), a similar, but extended version in *Flateyjarbók*¹³ (F) and the third in *Hulda*¹⁴ (H). The M version has been regarded as the most genuine and preferred for translations. This *þáttir* has been recognized as an example of narratives in Icelandic literature's history. Professor Bjarni Guðnason wrote in *Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid*:

Den episke tråd er enkel, begivenhedsforløbet er jævnt fremadskridende, personbeskrivelserne gode og samtalerne sikkert styrede. Genealogier og topografien, som tit er forsinkende momenter i islændingesagaer, er udeladt, og tilbage står beretningens tidløse præg.¹⁵

There are two well known studies of the *Auðunar þáttir* – one, based on the M, by Arnold R. Taylor, including a translation with short comment¹⁶ and the second by William Ian Miller, who has recently translated the tale using the F version, and written a brilliant commentary, in which he interprets the plot and its aspects.¹⁷ In the introduction to his book he argues against recognition of the M version as the closest to original. He chooses the F version for his translation, because it is more complete and not as pared down as the M.¹⁸ The *Auðunar þáttir* is also named and, to some extent, commented in other studies.¹⁹

In my article I use, first of all, the M version but, in some aspects, even the F version if it clarifies a particular issue. In this study, I would like to present

¹¹ C.J. Clover, "Icelandic Family Sagas", *Old Norse-Icelandic Literature. A Critical Guide*, C.J. Clover, J. Lindow (ed.), Toronto 2005, p. 291.

¹² *Morkinskinna* – "rotten parchment" – a manuscript containing the chronicle of the Norwegian rulers from 1030 to 1157 and some *þættir*; dated in 13th century.

¹³ *Flateyjarbók* – "book from the Flatey island" – a largest compilation of king's sagas and *þættir*, codex of 225 folia, dated in 14th century.

¹⁴ *Hulda* – "hidden" – another 13th century manuscript containing set of king's sagas and *þættir*.

¹⁵ *Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid*, band 20, 2nd edition, column 405–410, J. Granlund (ed.), 22 vols. Viborg 1982, col. 408.

¹⁶ A.R. Taylor, "Auðun and the Bear", *Saga Book*, vol. XIII, 1946–1953, pp. 78–96.

¹⁷ W.I. Miller, *Auðun and the Polar Bear: Luck, Law, and Largesse in a Medieval Tale of Risky Business*. Leiden and Boston 2008.

¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁹ To mention only a few: Marlene Ciklamini, "Exempla in an Old Norse Historiographic Mold", *Neophilologus* 81, 1 (1996), pp. 71–87; J. Harris, *Folktale and Þáttir: The Case of Rogvald and Raud*, *Folklore Forum* 13 (2/3), pp. 158–198; J. Kristjánsson, *Eddas and Sagas. Iceland's Medieval Literature*, Reykjavík 1988, pp. 302–303 or dissertation of H. Gimmler, *Die þættir der Morkinskinna. Ein Beitrag zur Überlieferungsproblematik und zur Typologie der altnordischen Kurzerzählung*, 1976.

Auðunar þáttir vestfirzka from a new, communicative perspective, as an example of a special type of narrative fiction.

Four types of narrative fiction

The starting point for my analysis is the concept of the four main types of narrative fiction, as formulated by Michał Głowiński.²⁰ Głowiński begins with the well known quotation from Diderot's *Ceci n'est pas un conte*, where the author considers the role of the listener in the narratives: one of the listener's functions is to interrupt the storyteller and to ask questions. Diderot meant oral narratives, but according to Głowiński, the same concerns a written text. A reader interrogates the text, using his own experience, knowledge and attitude and also constitutes a part in a dialogue. The type of the narrative fiction is according to Głowiński a suggestion to the recipient, a clue which must be taken into account to understand the text properly. A type of fiction is considered as a component of the narrative structure, which presumes a specific kind of reception. The recipient is an implicit reader, whose role is defined by the text. The narrative fiction is a bearer of meanings but is not semantically autonomous because it needs a story to obtain its implications. In Głowiński's meaning the narrative fiction is an element of contact between the sender and recipient.

Głowiński uses two main categories in his study on narrative fiction: the communicative perspective mentioned above and a distance, understood also as a component of the communication. There are two types of distance: between narrator and the fiction created by him and between recipient and fiction. Both types of distance depend on each other. Głowiński refers to the conception of "distance to form" as formulated by Witold Gombrowicz and one of the main conceptions of his aesthetics. "Form" in this perception was all narrative transfer, its elements and the referring tradition. For Głowiński, the category of distance is part of a communication process which is the outcome of a literary composition.

The four main types of narrative fiction described by Głowiński are mythical, parabolic, mimetic and grotesque fiction, but there are also many intermediate forms on the borderland of those four. The most relevant difference between these four is both semantic composition and the type of distance on the sender's and receiver's part.

The mythical fiction excludes the distance: it presumes a complete and blind identification and disallows the possibility of challenging its elements. It refers to the sphere of beliefs and commonly accepted values so it should be generally understandable and that there is no need to explain its sense.

The parabolic fiction does not contain the final meanings itself, but is subordinated a higher sense. A story appeals to some other – parallel, hidden – meaning, which can be discovered through thorough interpretation. This kind of fiction as-

²⁰ M. Głowiński, "Cztery typy fikcji narracyjnej", *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, pp. 207–218.

sumes a great distance toward a dependent, undetailed story which without its context does not have a final sense. The plot is not necessarily guided by the category of probability; it directs the reader towards some different, possible understanding. This kind of fiction is focused on a wide range of conceivable interpretations. The parabolic text can be read on diverse levels, from a narrative whole to an allegory, and its understanding depends on the relationship between the reader and the text.²¹

The mimetic fiction assumes the existence of some common conviction of what is and what is not real. It expects the reader to accept as reality whatever is treated as reality within its framework but it allows many points of view and all kinds of distance: from complete identification to an ironic questioning.

The last type of fiction is the grotesque fiction – with an assumption that the reader recognizes its polemical nature towards conventional structures, beliefs, and values.

Medieval Icelandic *þættir* can be seen as examples of parabolic fiction, where the narrative structure of the text designs an implicit reader/listener and proposes possible interpretations. In my article I will not immerse myself in the genre problematic of those narratives²² but I will concentrate on manifestation of the parabolic fiction in *Auðunar þáttir vestfirzka* and its implications.

The plot

The plot of the story can be located in the second half of the eleventh century, as both kings who appear in the tale are historical figures. The tale is probably written after 1190 – this is the year of the death of Þorsteinn Gyðusson, mentioned in the last words of the *þáttir*: “Fra þessom manni Avþvni var kominn Þorsteinn Gyðusson” – and as Guðni Jónsson concludes – the descendent must have been dead when the tale was written, otherwise the scribe would have used the form *er kominn*.²³

Auðun represents the poorer part of Icelandic society. He gains the gratitude of skipper Þórir – a man who can help him to leave Iceland and go to the continent. In the Viking Age it was a common custom that the sons of farmers in Iceland traveled to Europe to gain fame and experience, and explore the world – hence the frequently repeated in the sagas motif of departure – *útanferð*. In previous years, the journey to Norway was often combined with Viking raids. Young men could demonstrate, highly recognized at that time, courage and bravado and win valuable prizes. But the most important objectives of such an educational trip was to

²¹ D.P. Parris, “Imitating the Parables: Allegory, Narrative and the Role of Mimesis”, *Journal for the Study of the New Testament* 25.1 (2002), 33–53, p. 33.

²² See T. Andersson, *The Icelandic Family Saga: An Analytic Reading*: Cambridge, Mass. 1967; J. Harris, “Genre and Narrative Structure in Some Íslendingaþættir” 44 (1972), pp. 1–27; L. Lönnroth, “The Concept of Genre in Saga Literature”, *Scandinavian Studies* 47 (1975), pp. 419–426; J. Harris, “Genre in the Saga Literature: A Squib”, *Scandinavian Studies* 47 (1975), pp. 427–436.

²³ *Íslensk fornrit VI. bindi*, foreword by G. Jónsson, p. CVI f., Reykjavík 1943.

establish contacts with relatives who remained in Norway, sometimes to receive a heritage, often to join the *hird* at a jarl or king's court.

Auðun goes abroad with Þórir and comes to Greenland where he buys a polar bear – a great treasure – which he intends to give to King Sveinn of Denmark. It is a precious, regal gift for which he paid with all his fortune²⁴:

Then they left for abroad and had a good journey and Auðunn stayed with skipper Þórir, who owned a farm in Mærr. The following summer they sailed for Greenland, and spent the next winter there.

Now it is said that Auðunn bought a bear in Greenland; it was of great value and Auðunn paid for it everything he had.²⁵

On his way south Auðun comes to a place where the stern and awesome King of Norway – Haraldr harðráði (Harald “hard-ruler”) is stationing. King Harald is curious about the foreigner who came with such a treasure and calls him to the court:

The King sent for him immediately; and when Auðunn stood before the King he greeted him well. The King returned his greeting and then asked: “Have you a bear of great value?” He answered saying that he had an animal with him. The King said: “Would you be willing to sell us the animal for the price that you paid for it?” He answered “No, sire, I would not”. “Would you like me to give twice the price?” said the King, “and indeed that would be fairer since you gave everything that you had for it”. “I would not, sire” he said. The King said “Will you give it to me then?” He answered “No, sire”. The King said “What do you want to do with it then?” He answered “Go to Denmark” he said “and give it to King Sveyn”.²⁶

The above-cited part is one of the most interesting in this tale: the dialogue between the powerful and cruel King Harald and the poor, unknown Icelander. The narrator successfully manages to gradually increase the tension: the king, hoping that the bear is meant for him, in turn offers the equivalent of the animal and, when Auðun refuses, twice its value. He is denied again, which certainly raised his curiosity, and, perhaps, respect for the courage of the man standing before him, as King Haraldr harðráði is accustomed to the fact that people fear him. Then he offers a solution: offering a bear as a gift to the king. In this way, the ruler would have to repay the gift with a gift, and since the bear cost Auðun all his fortune, the king would be obliged to reciprocate with an exceptionally generous gift. However, Auðun once again refuses. Asked by the ruler about his plans, the Icelander answers that the animal is intended for King Sveinn, the ruler of a country at war with Norway. Harald is confused about his decision:

Are you so foolish that you are unaware of the state of war between us and Denmark, or is it that you think your luck so great that you can manage to get there with your precious gift when others, who have more pressing business cannot make it unharmed?²⁷

²⁴ The similar motif can be found in the manuscript *Hungrvaka*: in the year 1055 the first bishop in Skálholt, Ísleifr Gizurarson gave a white bear to the German Emperor. The bear was described as *gørsimi mikil* – “great treasure”, exactly with the same words which are used in *Auðunar þáttur*. See Taylor, op. cit., p. 95.

²⁵ Ibid., p. 81. All excerpts from M version in translation of Arnold R. Taylor.

²⁶ Ibid., p. 82.

²⁷ Ibid.

But the Icelander is stubborn, he says: “Sir, it all lies in your power, but I cannot agree to anything except what I have formerly planned”.²⁸ The King lets Auðun go in peace but he asks him to come back to the Norwegian court before going home to Iceland, and recount his meeting with the King of Denmark.

Auðun goes south, but during the long journey to Denmark his small resources run out. Before he reaches King Sveinn of Denmark he must beg for food and shelter for himself and the bear. He meets the King’s steward, Áki. But Áki in return for some food and a roof over Auðun’s head wants to get half of the Icelander’s reward. When the King gets to know about his steward’s doings, he punishes him. Instead of half of the reward for the animal, he is sentenced to banishment for disloyalty to his master.

Auðun gains the friendship and gratitude of King Sveinn, who agrees to equip him for a pilgrimage to Rome. After coming back from the journey to Rome, Auðun gives up the honours offered to him by the Danish king, and decides to return to Iceland, where his poor mother waits for him. The King understands the noble desire to take care of one’s mother and lets Auðun go, but first he wants to show him his gratitude for the bear. Auðun receives a ship with a cargo, a leather pouch full of silver and a gold ring. The ring is a special gift, for the king says:

Do not give away the ring unless you think that you owe so much to some noble man – than give him the ring, for it in an honour for distinguished men to take gifts.²⁹

On his way home, Auðun visits King Harald as had been agreed. The King welcomes him and asks, inquisitively, what he had been given as a reward for the bear. Auðun responds succinctly and the King replies that some money for a pilgrimage and a ship with a cargo were not so remarkable a reward, and that he himself could have rewarded him in the same way. But he appreciates the honourable offer to be King Sveins’ cup-bearer and when Auðun tells him about the silver, which he received in case he lost the ship, Harold recognizes that it was “excellently done” and that he himself “would not have done” anything like that as he “should have thought [himself] quit” after giving him the ship. Then the King asks whether there were any other rewards and Auðun tells him about the ring.

In the end, Auðun gives the King the most precious gift: the gold ring he received from King Sveinn. He says:

And now I have found that man, for you had the chance of taking both from me, the bear and also my life, but you allowed me to go in peace where no one else could go.³⁰

After that, Auðun receives generous gifts in return and goes home to Island. He returns to his homeland endowed by both rulers, surrounded by respect and appreciation.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., p. 86.

³⁰ Ibid., p. 87.

The type of fiction in *Auðunar þáttur*

In *Auðunar þáttur vestfirzka* I am going to examine the structure of the tale to see whether it is possible to trace any stylistic artifice that may have been used to give rise to the multiplicity of meanings. I will use the concept of parabolic fiction formulated by Michał Głowiński and the idea of “transfer signals” in parables formulated by Rüdiger Zymner:

Eine Parabel hat mindestens ein Transfersignal, das anzeigt, daß es sich bei dem Text um einen global uneigentlichen Text handelt, und eben dadurch dazu auffordert, eine andere, vom Wortlaut abweichende Textsemantik zu entwerfen, also eine ‘Richtungsänderung des Bedeutens’ vorzunehmen.³¹

The “Transfersignale“ in Zymner’s model can be explicit or implicit:

Explizite oder Implizite Transfersignale kennzeichnen den Erzähltext *ausdrücklich* als mehr sinnig und fordern dadurch dazu auf, im Rahmen des Bedeutungsspielraums des Erzähltextes eine oder mehrere (aber keineswegs fixierte) neu globale Kohärenzbeziehungen zwischen den Elementen der Erzählung herzustellen.³²

The formal structure, the plot structure, occurrence of symbols, and diverse “transfer signals” suggest that this medieval narrative can be considered on different planes.

The tale of Auðun is very well structured with a remarkable awareness of composition. The complex, chiasmic structure constitutes a skeleton for the whole story, based on the number three. It can be illustrated using a chart:

- 1 Travel from Iceland
 - 2 Encounter with king Harald
 - 3 Encounter with king Sveinn
 - X Pilgrimage to Rome
 - 3 Encounter with king Sveinn
 - 2 Encounter with king Harald
- 1 Travel to Iceland

The number three occurs in this tale in several places, which suggest the purposeful use: the main character’s journey was planned for three years and money for his mother’s living should last three years. There is a clear gradation in the dialogues between Auðun and the kings based on number three. Three stages of the journey out (Norway, Denmark, Rome) and three stages of the journey in. The Icelander receives three gifts from the Danish king. He meets also three kings – and here again we can observe a distinct three-step gradation of a king’s figure. This thread I discuss later on in my article.

³¹ R. Zymner, “Der Stein wan ein Opal...”: Eine versteckte Kunst-Apotheose in Lessings morgenländischer ‘Ringparabel’?” *Lessing Yearbook/Jahrbuch XXIV*, Michigan 1993, p. 78.

³² R. Zymner, *Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel*, Paderborn 1991, p. 100.

Although the plot is outwardly constructed to represent the historical outside reality – the historical figures, theoretically probable situations – it is quite easy to recognize that the mimetic function in this case is misleading. The narrator scrupulously avoids every opportunity to describe Iceland, Greenland, Norway and Denmark, and those countries are only mentioned in general terms as places for the events. The main story line – Auðun’s journey through the feuding countries, with a treasure – is rather implausible, having in mind the distance covered, and how many difficulties the main figure must overcome. The schematic plot and, at first sight, the uncomplicated characters, some well known motifs – e.g. evil steward who demands half of the reward for his help – or a mixture of Christian and pagan ethics, suggest already at the first reading that there are some other ways to understand the story.

The technique used for presenting the main characters, revealed by their own actions without any interference or comment from the author, is quite common in medieval Icelandic narratives, but in the case of the *Auðunar þáttir* it is maximized. Under the mantle of a brief description of the course of events, decorated with laconic dialogues, we have a sense of much more complicated emotions, undertones and implicit messages.

In my analysis I concentrate on various “transfer signals” which allow a further elucidation. I present some of the results of my investigation in a form of comprehensive and more in-depth interpretations.

Auðunar þáttir as an example of parabolic fiction

The parabolic fiction in *Auðunar þáttir* does not enforce one interpretation or one way of understanding the text; it does not either decide the type of subordination or kind of distance. The story is much more complicated and allows different approaches.

The presence of the parabolic fiction can be traced at several points, as was mentioned above: first I want to focus on one of the most evident transfer signals: the use of the number three, which implies further connotations. It is already visible in the structure of the tale and in several passages in the text. The number three already appears in the first paragraph of the story:

But before he went on board Auðunn laid aside the greater portion of his wealth for his mother, and it was reckoned sufficient to last for three winters.³³

Auðun’s trip was planned for three years. King Harald asks him thrice whether the bear is meant for him and what he wants in return. King Sven gives Auðun three generous gifts: a ship with a cargo, a leather pouch full of silver and a gold ring. The number three has a very special meaning. This symbol appears in all cultures as a holy number, it embodies an implication of an idea of universality. The world consists of three components – heaven, earth and underworld, and the

³³ A.R. Taylor, op. cit., p. 81.

number three unites the beginning, the middle and the end. Three is the number of the Trinity, a symbol of holiness, harmony and perfection.³⁴ Following this trace we can observe other Christian inspirations, such as a clear influence of Christian ethics coupled with the ethos of a proud and free inhabitant of Iceland. Among the traits given to the main character the most important are still honor and pride, but the violence of fathers is gradually supplanted by Christian charity and concern for the salvation of the soul. As King Sveinn concludes, when the emaciated, fatigued Auðun comes back to Denmark after the pilgrimage to Rome and ridiculed by King's retainers:

There is no need for you to laugh at him, for he has provided for his soul better than you.³⁵

In this story the Christian ethics are intertwined with the rights contained in the second poem of *Poetic Edda – Hávamál – The Ballad of the High One*³⁶ where the highest god in the pagan mythology utters words of wisdom:

40. *None so free with gifts | or food have I found
That gladly he took not a gift,
Nor one who so widely | scattered his wealth
That of recompense hatred he had.*

41. *Friends shall gladden each other | with arms and garments,
As each for himself can see;
Gift-givers' friendships | are longest found,
If fair their fates may be.*

42. *To his friend a man | a friend shall prove,
And gifts with gifts requite;
But men shall mocking | with mockery answer,
And fraud with falsehood meet.*

The Norwegian King Harald symbolizes this ancient law, which is clearly visible in both of his audiences with Auðun. He concentrates on gift-exchange and estimates value of his enemy based on the value of the presents given to the Icelander. The heathen principle is combined with the Christian idea of mutual gifts even through the visible evolution of the main hero towards Christianity. By accepting a gift, we conclude an alliance and renounce hostilities. Giving gifts means goodwill and nobility. Giving gifts to the poor is also a kind of mutual gift: the donor can expect something in exchange either from the poor person, who may in the future have a chance for requital, or from God himself.³⁷ Auðun gives King Sveinn everything he possesses. In exchange he gets a possibility to "provide for his soul". After Auðun's return to Denmark, the King bestows on him

³⁴ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, transl. K. Romaniuk, Poznań: Pallotinum, 1989, p. 252f.

³⁵ *Ibid.*, p. 85.

³⁶ Transl. Henry Adams Bellows, 1936.

³⁷ *Słownik teologii biblijnej*, ed. X. L. Dufour, transl. K. Romaniuk, Poznań: Pallotinum, 1990, p. 199ff.

honours and splendid rewards. The increase in the value of the gifts can suggest that at the end of this exchange awaits the most valuable prize – heavenly prize.

A new Christian era becomes visible in the motif of Auðun's pilgrimage. In *Auðunar þáttur* we can observe a modification of the *útanferð* motif: fame and fortune are more a side-effect of his adventures, in the foreground Christian qualities stand out. When, on the way back, Auðun falls ill and loses the rest of the money that he received from the King and emaciated and weak, returns to Denmark along with other beggars, the King recognizes and rewards him. The greater his humiliation, the greater the prize that awaits him. The motif of illness, poverty and the beggar's stick, and then rewarding the hero with the highest honor at the royal court, may illustrate the message of the Sermon on the Mount: the pilgrimage to the See of Peter and the subsequent sufferings, disease, poverty and humiliation of a beggar, predispose him to receive rewards at the royal court, which symbolizes heaven.

Christian influence can be traced also in the construction of the characters in the story. Maybe clearest and most evident is the contrast between King Sveinn and his steward Áki. The evil character of Áki is emphasized by his behavior:

And when he [Auðun] arrived there [to Denmark] he had used up every penny of his money, and was forced to beg food both for himself and the animal. He visited King Sweyn's steward, who was called Áki, and asked him for victuals for both himself and his bear, and said: "I am going to give the animal to King Sweyn." Áki offered to sell him victuals if he wished. Auðun told him that he had no money to pay for them "though" he said, "I should very much like to be able to make the King a present of the bear." "I will give you all the food and lodging that you require until you meet the King, but in return I want a half share in the animal. Think of it this way, that otherwise the animal would die on your hands – for you need a lot of provisions and your money is all spent – and then you can expect to get nothing out of your bear".³⁸

The steward Áki is an embodiment of two deadly sins: envy and greed, and could be an illustration of one of the taunting woes in the book of the prophet Habakkuk: "Disaster to anyone who amasses goods not his (for how long?) and to anyone who weighs himself down with goods taken in pledge!"³⁹ His greed and lust for privileges is contrasted with the just and noble King of Denmark.

King Sveinn's outrage because of Áki's behavior is reinforced by Auðun's account about the circumstances of Harald's decision⁴⁰:

And did you think, after I had made a great man of you, that it was the right thing to do, to place difficulties and hindrances in the way when some was trying to present me with valuables for which he had given all that he possessed? And even King Harold, who is our enemy, thought fit to let him go in peace.⁴¹

³⁸ A.R. Taylor, op. cit., p. 82f.

³⁹ New Jerusalem Bible, Habakkuk 2:6.

⁴⁰ In the F version the scene of the talk with Sveinn is extended – the hero recounts: *I had intended to present you this bear that I bought with everything I had. I met King Harald and he gave me permission to travel as I wished, even though he failed in his attempt to buy it from me.* (All excerpts from F version in translation of William Ian Miller.)

⁴¹ A.R. Taylor, op. cit., p. 83.

He shows, however, his magnanimity – he states that the steward's offence should be punished with death, but he decides to show him mercy and only banishes the disloyal servant. Another of the King's traits in this *þáttir* is his willingness to support Christian pilgrims and his piety. He is twice shown in his way to and from the church. The King of Denmark is presented as a *rex justus*, generous, merciful and just, God's representative on earth, but the character lacks the psychological depth and rather represents a type of monarch than a portrayal of a real king.

Áki is banished, Auðun rewarded with both spiritual and material goods. In this meaning *Auðunar þáttir*'s function is didactic – to spread the moral: Christian values do pay. But to reduce this masterpiece of narrative art to a simple didactic story would be to deprive it of much of its attractiveness.

* * *

As mentioned above, the representations of the outside reality ostensibly encourages one to read the story as a mimetic fiction. Ostensibly – because the composition of this tale, its narrative structure and the presence of some transfer signals, which suggest complexity, lead to a wider range of interpretations.

In the *konungasögur* – the king sagas – Harald is presented primarily as the opposite of Magnus the Good, the holy King Olav's son. He is depicted as a violent and fiery man. John Douglas Shafer noted, that the picture of King Harald in *Morkinskinna* emphasizes his greediness. We can observe it in another *þáttir* – *Brands þáttir örva*, which is located just two chapters after *Auðunar þáttir* in the *Morkinskinna*, where the King demands from his guest all his belongings. Shafer states: "Haraldr's excessive concern in comparing the generosity of his and the Danish king Sveinn's gifts in *Auðunar þáttir* (...) may also relate to Haraldr's avaricious portrayal".⁴² In the case of Sveinn, because of his dealings with the heathen Slavs, and because he fought against the holy king's son, Magnus, he also appears in an unfavorable light in the king sagas.

The story of Auðun gives a quite different picture of those two monarchs. King Harald, in other depictions violent and greedy, is presented here as noble, human and able to recognize "the inherent nobility of the man".⁴³ The same applies to King Svein – a *rex justus*, generous, merciful and just, God's representative on earth. Let us trace how those characters are presented in the tale of Auðun. First we meet King Harald who, in an indirect way, reveals his qualities in the discourse with the Icelander. What we see is a confrontation of two men – a powerful, greedy king and an insignificant stranger who possesses a great treasure, and who acts as an equal. The treasure constitutes the Icelander's value and strength. Without any comment or description, with just a taciturn, concentrated to the maximum dialogue, the narrative becomes a scene intensely loaded with emotions. The meeting between those two could possibly end in two ways and, hence, the increasing suspense: either the king could appreciate the Icelander's pride and

⁴² J.D. Shafer, *Saga-Accounts of Norse Far-Travellers*, Thesis submitted for the degree of PhD, University of Durham, Department of English Studies, 2009, s. 100.

⁴³ A.R. Taylor, op. cit., p. 89.

courage and his obstinacy and let him go or he could be angry and deprive him of both the bear and his life. Auðun is risking the king's wrath, but at the same time there is a possibility that the king would be curious to see how his opponent – King Sveinn – is going to reward this Icelander for such a valuable gift. Apart from a humorous element in this situation, one may notice that this passage reveals the pride of the Icelander – here a typical saga-hero – who is not subject to any king but a free man who answers the ruler with respect, but does not intend to depart from his original plan.

The element of rivalry between the two kings manifests itself most clearly in three dialogues: the first, the opening audience with King Harald, then the first meeting with King Sveinn, where he points out that permission given to Auðun by Harald multiplies the value of the gift, and in one of the climactic points of the story – the final conversation between Harald and Auðun, where the king admits his defeat in the competition, which raises him even higher on the throne of nobility than before.⁴⁴ Nobility as a royal virtue could be thus named as one of the main subjects of this interpretation.

King Sveinn is closest to the concept of ideal king. In the scenes at the Danish court, he is recognized as a man of honor. The Christian values and piety of King Sveinn are emphasized by his willingness to help pilgrims in their undertakings.

As I already mentioned above, there are actually three kings in the story. Gradation of leading qualities points the third, implicated king. The first, most human and most pagan, is King Harald. In his behavior, although noble and just, we can trace the heathen moral: *gifts with gifts requite* as it is told in the *Hávamál*. The second is King Sveinn – *rex justus*, supporting Christians. The third, although not mentioned with his name, is God symbolized by the See of Peter – Rome – the last stage of Auðun's pilgrimage. The treasure, which Auðun takes with him is his soul.

As we can see, the kings in this story have little to do with the historical figures. The names and places are components of the presented world, which place the story in historical reality. At the same time, treated as a model-situation, they put the story in widely understood contemporaneity in order to create a parabolic tale about an ideal king. A King meant as an embodiment of qualities, such as justice, nobility, wisdom, piety, generosity and honesty, a resultant of the values and virtues of the kings depicted in the story. The *rex justus*, who can recognize a noble man among beggars and poor foreigners, the righteous judge, who rewards good and punishes evil, who acts according to the code of honor. This set of the possible meanings of the story of Auðun uses the plot as just a pretext for portraying an ideal king. The location of the story in the middle of the Harald's saga, its dependence and schematic composition support this interpretation.

* * *

There are, thus, two treasures. The first gift – the polar bear – is symbolizing the barbarian culture, and the second – Auðun's soul – is symbolizing the Christian

⁴⁴ Ibid., p. 89.

era. The treasure – regardless of whether it is spiritual or material – constitutes the Icelander's value. He acts as an equal to a king when he meets Harald for the first time, aware of the value of his treasure. During the second encounter, after the pilgrimage to Rome and – what we can suppose – conversion to Christianity – he shows yet more nobility and self-esteem.

King Sveinn serves as a intermediary between paganism and Christianity. Auðun gives him his greatest treasure and, in fact, everything he possess and in exchange he gets a possibility to take care of his soul – the journey to the third “court“, an allegory of God. The way back symbolizes the process of recognition of the new values and realization of one's virtues. The initial humiliation of Auðun – he comes back from Rome with beggars, baldheaded and “down-and-out” and ridiculed – can bring to mind the primary unwillingness of the Northmen to give up the old, proud and warlike pagan gods in favour of a weak God who accepted a painful and dishonoring death. But for Auðun, after humiliation comes an almost heavenly reward – riches and honors. The hero – and all new Christians – must learn his new worth and importance and regain his pride. When he comes back to Norway, he is treated as an equal by the king, and then when he goes back to Iceland – it is in aura of fame and glory.

Auðunar þáttur can be, therefore, read both as a representation of the conversion process in micro- and macro scale and as a conception of an ideal king shown in parabolic form.

* * *

The main character of the *Auðunar þáttur vestfirzka* is, perhaps, most difficult to interpret. It is quite obvious that he is not a “simple, honest fellow”, as Taylor suggests⁴⁵ in his analysis of this story, although the character construction is schematic and without psychological depth. His complexity consist of the ambiguous meanings which he brings in to the story.

How could it be that Auðun – an insignificant, poor person from the countryside – became a rich man of the world, friend of kings who fought with each other, but who favored him and generously presented him with gifts? He managed to become a subject of competition in generosity between two powerful rulers. He accumulates all the characteristics of a positive saga hero: he is brave, risks a lot by putting at stake both his life and fortune, however, he is lucky. The statement about his luck is a recurrent refrain in this story. He strives to reach his goal, and when something is in his way, he manages to turn the difficult situation into his favor.

If we ignore the shallow layer and think of other possible interpretations, we can reach quite surprising conclusions. There are some passages, some transfer signals, which induce the reader to search other meanings.

Auðun's choices seem sometimes odd. He is not trying to avoid dangerous encounters and he seems to act as if he was able to predict the reactions of his op-

⁴⁵ Ibid., p. 88.

ponents. He is a “lucky-one”, who manages to do what others could not. Already those things support the idea of the non-realistic and implausible character of his undertakings and weaken the mimetic interpretation.

The most significant thread in *Auðunar þáttur* is the travel pattern. *Auðun*’s travel starts in Iceland, where he is leaving his mother, and begins as a typical *útanferð*. The journey continues through the royal courts, and reaches its climax in Rome. The whole *útanferð* motif can be understood as an allegory of pilgrimage and in result as evolution of the inner man. From the poverty of Iceland, through a fortuitous encounter with King Harald, and then the meeting with the noble and just King Sveinn who equips him for the journey to Rome, the character of Auðun is quite stable. Proud, stubborn and honest, suddenly he goes through a metamorphosis. He “dare not let himself be seen and hid in the corner of the church“, he “fells at the feet of the King”.⁴⁶ He changes – as King Sveinn says: “You have greatly changed (...) since we last met”.⁴⁷ The humility, servitude and acknowledgment of one’s own vanity – qualities so desirable in the Middle Ages – replace the old saga-hero’s features. This image can also symbolize the process of conversion of Nordic countries.

There are some other possible, but sometimes conflicting, interpretations of this character: one conceivable interpretation could be that he is not significant for the story and his function can be reduced to an axis of the plot, an “event causer”, or maybe that he is an allegory of a harbinger, bringing enlightenment to Nordic countries. Between those two ways of understanding this figure fit many other interpretations such as that Auðun as an instrument of communication for both kings, aware of this fact or not, a bearer of hidden messages. On the one hand he carries implicit information from one ruler to another; on the other hand he is an apostle who brings new, Christian values to the North.

Nevertheless, this figure – simple and schematic in construction – through the transfer signals is elevated on the dimension of various interpretations. There are numerous possible readings inscribed in text but – which is in accordance with Głowiński’s idea of parabolic fiction – none of them is ultimate or foregone.

Conclusion

The idea of parabolic fiction applied on the medieval short narrative about Auðun from West Fjords opens multiple possibilities for the reading of this famous Old-Norse text. The parabolisation is accomplished by reduction and moderation. The story is not self-sufficient, it indicates a need of further interpretation. It is schematic and the question of probability is not so important here – the slightly implausible events induce the reader to other than mimetic reading of the story, whereas putting it in the historical context ensures a serious reception. It suggests that it is not just a tale for entertainment, but that there is a deeper meaning which

⁴⁶ Ibid., p. 84.

⁴⁷ Ibid.

must be uncovered. The narrative structure implies distance by lack of details, recurring statements, folk-tale motifs, composition based on the number three. There is no ultimate meaning – the narrative implies a huge number of meanings from micro- to macro scale. At the same time it does not prejudge the type of subordination to a higher sense, or the type of distance.

There are several “transfer signals” which do not allow focus on the outer layer of the story, and which suggest the existence of parabolic fiction. They direct the reader’s attention to other spheres of possible interpretations, opening the tale for more universal senses.

The proposed interpretations do not deplete the subject. However they show the utility of the idea of parabolic fiction, which can be even applied on other medieval narratives.

Streszczenie

Auðunar þáttur vestfirzka jako fikcja paraboliczna

Średniowieczna opowieść o Auðunie z Zachodnich Fiordów to przykład staronordyckiego opowiadania z grupy *þættir*. Jest historią ubogiego Islandczyka, który wyrusza w podróż, w wyniku której zdobywa sławę i bogactwo. Kompozycja utworu jest skoncentrowana wokół podróży i spotkań bohatera z królami Norwegii i Danii, a motywem przewodnim jest pragnienie przekazania kosztownego daru jednemu z nich. Struktura narracyjna zbliża to opowiadanie do fikcji parabolicznej w rozumieniu Michała Głowińskiego, otwierając możliwości interpretacji. W niniejszym artykule przedstawiam je w nowej, komunikacyjnej perspektywie, prezentując ten utwór jako przykład szczególnego rodzaju fikcji narracyjnej.

ROBERT SAMEK
Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Jagielloński

VERKEHRUNG ALS PRINZIP. ÜBER EINIGE GROTESKEN MYNONAS

Salomo Friedlaender/Mynona (geb. 4.05.1871 in Gollantsch bei Posen – gest. 9.09.1946 in Paris), Philosoph und Schriftsteller, wird in der Literaturgeschichte kaum beachtet, allenfalls dem Namen nach erwähnt. Bereits während seines Lebens wegen seiner Scharfzüngigkeit unbeliebt, geriet er rasch in Vergessenheit, die bis unsere Zeit hinein andauert. Dabei zeigt er sich als literarisch durchaus lesenswert. Eine besondere Aufmerksamkeit verdient die Tatsache, dass Mynona sich explizit als Groteskenautor verstand und eine eigene Poetologie des Grotesken formulierte¹.

In den letzten Jahren beschäftigt sich die Literaturwissenschaft zunehmend mit dem Phänomen des Grotesken und dessen Ausdrucksformen². Im Folgenden wird auf einige Texte Mynonas unter dem Gesichtspunkt des Grotesken, insbesondere aus der Perspektive der Verkehrung als einem der populärsten grotesken Kunstgriffe eingegangen. Bis auf einen werden in Betracht Texte gezogen, die zwar aus verschiedenen Schaffensperioden des Autors stammen, aber in einem Sammelband mit dem Titel „Rosa, die schöne Schutzmannsfrau und andere Grotesken“ veröffentlicht worden sind³.

Da sich Mynona selbst als Groteskenschreiber versteht und seine literarischen Kurztexte als Grotesken bezeichnet, scheint es nahe zu liegen, diese *a priori* als solche zu betrachten. Es handelt sich im Folgenden vornehmlich darum, groteske Züge in Mynonas Texten zu finden und zu interpretieren.

¹ S. Friedlaender/Mynona, *Grotesk. Beitrag zur Mappe «Köpfe» von Werner Heuser*. Zit. nach: M. Kuxdorf, *Der Schriftsteller Salomo Friedlaender/Mynona: Kommentator einer Epoche*; eine Monographie, Frankfurt/Main u.a. 1990, S. 62f.

² P. Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln 2001.

³ Mynona, *Rosa, die schöne Schutzmannsfrau und andere Grotesken*. Hrsg. v. E. Otten, Zürich 1989.

Die groteske Kunst ist ohne einen Bezug auf das Mimetische nicht denkbar. Das Groteske ist nicht einfach "nicht-mimetisch", sondern "partiell mimetisch"⁴. Es braucht ständig eine realistische Vorlage, auf der es sich offenbaren kann. Denn das Groteske ist als ein Gegenpol zum Mimetischen anzusehen und die menschliche Phantasie, was auch immer diese kreiert, bedient sich ständig des aus der Realität Bekannten⁵. Die Verfahrensweisen, welchen das Mimetische in der grotesken Kunst unterzogen wird, sind: Verkehrung, Verzerrung und Vermischung.

Nach Peter Fuß ist Verkehrung – eine Mimesis, die zwar die Elemente und Relationen ihres Modells nachahmt, jedoch die Ausrichtung und die hierarchische Reihenfolge verändert⁶.

Die erste veröffentlichte Groteske Mynonas, "Das Weihnachtsfest des alten Schauspielers Nesselgrün", schildert die Titelfigur begriffen in ihrem Element: Nesselgrün ist ein Schauspieler. Er feiert das Weihnachtsfest. Er lässt Weihnachtslieder vorspielen, schmückt einen Tannenbaum, bereitet Geschenke vor. Er lädt Kinder ein, damit diese mit ihm Weihnachten miterleben. Er führt Regie, indem er sich ganz und gar an den Weihnachtsbrauch hält. Bloß wird dieses Weihnachten im August gespielt. Der alte Schauspieler kommt zur Ansicht, dass sich das Leben anders führen lasse. Er lehnt sich gegen den Brauch und den Zwang auf, Weihnachten ausgerechnet im Dezember zu feiern, denn er will das Leben im Griff haben und selbst entscheiden, wann er was erlebt.

Diese Groteske untermalt sehr prägnant die Denkweise und Strategie eines Groteskenschreibers: Die Welt in der Form, in welcher wir sie vorfinden, müsse umgestülpt werden. Der Mensch habe sich über die Regeln und Ordnung zu stellen, um nach seinem Gutdünken leben zu können.

Mynona vollzieht in diesem Text eine Verkehrung der herrschenden Ordnung: er geht von einem realistischen Rahmen aus, dreht nur mehr einen Faktor um, nämlich die Zeit. Er greift die Überzeugung an, dass alles seine Zeit hat. Der alte Nesselgrün will auf keinen Fall einige Monate warten, bis Weihnachten kommt. Und es gelingt ihm, auch einige davon zu überzeugen, dass gerade zu diesem Zeitpunkt das Weihnachten zu feiern ist. Nicht von ungefähr sind dies vor allem Kinder. Denn *die Kleinen*, wie Mynona selbst sagt, seien einfach und relativ frei von der Ordnung, die den Erwachsenen fessele.

Von Bedeutung scheint die Tatsache, dass Nesselgrün ein Schauspieler ist bzw. war. Er hat sein ganzes berufliches Leben über gespielt. Er hat das echte Leben nachgeahmt, aber auch das Illusorische heraufzubeschwören versucht. Es lässt sich hier eine Parallele zur Konzeption von *teatrum mundi* herstellen. Wenn das Leben ein Spiel ist und die Welt die Kulisse für diese Spiel bildet, dann unterliegt

⁴ P. Fuß, a.a.O., S. 236.

⁵ Vgl. T. Gryglewicz, *Groteska w polskiej sztuce współczesnej* [Das Groteske in der zeitgenössischen polnischen Kunst], Kraków 1984, S. 10–20; L.B. Jennings, *Termin "groteska"* [Terminus "das Groteske"], übers. v. M.B. Fedewicz. In: "Pamiętnik Literacki" XXL 1979, S. 285; M. Głowiński, *Groteska we współczesnej literaturze polskiej* [Das Groteske in der zeitgenössischen polnischen Literatur]. In: Ders., *Intertekstualność, Groteska, Parabola* [Die Intertextualität, das Groteske, die Parabel], Kraków 2000, S. 155–168.

⁶ P. Fuß, a.a.O., S. 236.

es nur der Entscheidung des Regisseurs, was, wann, und wie gespielt wird. Das Ludische gehört zum Grotresken⁷. „Das Weihnachtsfest des alten Schauspielers Nesselgrün“ verfolgt noch ein anderes Ziel des Grotreskenschreibers, das Mynona in seinem programmatischen Text „grotresk“ zur Sprache gebracht hat: Er habe nämlich die Heiligtümer zu peitschen⁸. Das Weihnachtsfest ist in der abendländischen Kultur ein Brauchtum, der sowohl religiös als auch weltlich gesehen in die Sphäre von *sacrum* gehört. Und diese wird hier angegriffen. Selbst zu entscheiden, wann die traditionellen Feste gefeiert werden, scheint beinahe blasphemisch.

Die Welt *à rebour* ist ein tradiertes, man ist versucht zu sagen, ein klassisches Element der grotresken Literatur. Und unter dem modernen Blickwinkel betrachtet – überholt.

Neu und originell scheint bei Mynona das Spiel mit der literarischen Tradition zu sein – die Verkehrung der in der Literatur verankerten und versteinerten Motive. Als Beispiel dafür sei hier die Grotreske, die den Sammelband „Rosa die schöne Schutzmansfrau“ eröffnet: „Der zarte Riese“. Diese Grotreske ist durchaus intertextuell als eine Variante der Erzählung von dem Riesen Gargantua Rabelais' zu lesen. Was aber die Texte verbindet, ist lediglich die Figur des Riesen. Denn Mynona nimmt sich die Figur als einen Ausgangspunkt für sein Spiel vor. Der Riese, der bei Rabelais vulgär und ordinär ist, tritt bei Mynona als zart auf. Das im Titel enthaltene Oxymoron ist ein durchgängiges Element des Grotresken. Das Zusammenführen des im Grunde Unvereinbaren versetzt den Rezipienten in eine ungewöhnliche Lage. Im klassischen Repertoire der literarischen Motive und Figuren kommt der Riese mit bestimmten Zügen ausgestattet vor: er wirkt durch seine Größe bedrohlich. Das Attribut „zart“ passt einfach nicht zum Riesen. Denn dieser ist von Natur aus gewaltig, zerstörerisch. Aber – da muss man einräumen – er ist zerstörerisch, denn er wird in der menschlichen „normalen“ Welt dargestellt. Nur aus dieser Perspektive gesehen kann er riesenhaft vorkommen. Der Riese bei Mynona weckt Mitleid. Bei Rabelais hingegen – Abscheu. Gargantua ist ordinär, wirkt zerstörerisch und findet daran seinen Spaß. Er pisst und ertränkt dabei hunderte von Parisern⁹.

Der Mynonsche Riese ist sich seiner zerstörerischen Macht bewusst. Er ist vergeblich bemüht, nicht zu töten. Aber je zarter er zu sein versucht, desto verhängnisvoller wirken sich seine Versuche aus. Weil ihn seine Taten zu Tränen rühren, lässt er genauso wie Gargantua die Menschen ertrinken. Aber diesmal in seinen Tränen. Nicht in Urin. Hier verkehrt Mynona das grotreske Motiv selbst. Die Tränen stehen für die Unschuld, für das Echte. Urin dagegen für das Ordinaire, das Beabsichtigte.

⁷ Vgl. E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen u.a., 1993, S. 148.

⁸ Vgl. Mynona, [Anm. 1], S. 64.

⁹ Vgl. F. Rabelais, *Gargantua und Pantagruel*, übers. v. E. Hegaur, München 1960, S. 40: „Da lufft' er lächelnd seinen schönen Hosenlatz, zog sein Ablaufrohr an die Luft herfür und bebrunzelte sie so haarscharf, dass ihrer 26418 elend ersoffen, ohn die Weiber und kleinen Kinder“.

Da weinte er. Wie Wolkenbrüche, aber salzig, stürzten seine Tränen auf gute, liebe Menschennaturen. Die Kinderschule, ja die Kinderschule kam ins Schwimmen, brach ein, sank. Der Riese weinte, Mütter schrieten, Versicherungsgesellschaften starben¹⁰.

Da er dies nicht ertragen kann, denn er ist den lieben Menschen zugetan, wirft er sich vor Entsetzen und Ratlosigkeit auf den Boden, was aber zu weiteren Verwüstungen führt: “Der schmerzlich bewegte Riese warf sich zu Boden, aber die Erde bebte: London, Madrid, Zahlendorf und Nowawes fielen zusammen wie Kartenhäuschen“¹¹.

Die Art und Weise, wie er dargestellt wird, wirkt pathetisch, was durch Geminatio oder Epanalepse – eine rhetorische Figur, welche stets zur pathetischen Ausdruckssteigerung gebraucht wird¹² – hervorgerufen wird: “Es war einmal ein Riese, der war so zart, so zart! (...) Wie sanft nur setzte er seine Schritte, wie sanft“¹³.

Außerdem wird diese Geminatio noch einmal gebraucht, um das Komische vom Pathetischen herzuleiten. Trotz seiner Sanftmut zerstört er alles (genauso wie der Riese aus “Gargantua und Pantagruel“): “Und noch mit seinem allersanftesten [Schritt] zertrat er so viele nette freundliche Menschen: Frau Direktor Buller ganz platt, ganz platt“¹⁴.

Hier gebraucht Mynona die klassischen Kunstgriffe des Grotesken. Zum einen stehen sich Agens, der Riese, und Aktio, sein Bemühen, nicht zu töten, entgegen, denn ein Riese ist von Natur aus, wie es oben erwähnt wurde, zerstörerisch. Zum anderen widerspricht das Resultat der Intention.

Laut den modernen Konzeptionen des Grotesken wird das Verwenden einer grotesken Figur zu keiner grotesken Wirkung mehr hinführen. Drachen, Fledermäuse, Riesen usw. gehören in das Repertoire des Grotesken, aber die wirken als verbraucht¹⁵. Was Mynona mit dem Riesen macht, wirkt erfrischend und neu. Mynonas Text über den zarten Riesen nimmt einen traditionellen monströs-grotesken Topos auf und unterzieht ihn einer erneuten Anamorphose durch Verkehrung¹⁶. Seine grotesken Kunstgriffe zielen hier besonders auf das Intertextuelle und Tradierte ab. Er unterzieht einem grotesken Verfahren etwas, was seit Jahrhunderten in der literarischen Tradition als grotesk empfunden wird. Einfach einen Riesen darzustellen, wäre schematisch und aus der Perspektive der literarischen Produktion rückständig. Weil die Figur, welche aus dem Roman von Rabelais bekannt ist, als Ausgangspunkt angesehen wird, vervielfältigt die Groteske Mynonas nicht einfach das Bekannte, sondern stellt einen neuen literarischen Bezug her.

¹⁰ Mynona, *Der zarte Riese*. In: Ders., [Anm. 2], S. 9.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. D. Till, *Epanalepse*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Hrsg. v. G. Ueding, Bd. 2, Tübingen 1994, S. 1237–1240 und Ders., *Geminatio*. In: a.a.O., Bd. 3, S. 697–701.

¹³ Mynona, a.a.O., S. 9.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana [Das Groteske und seine moderne Form]*, übers. v. M.B. Fedewicz. In: *Groteska*, hrsg. v. M. Głowiński, Gdańsk 2003, S. 149.

¹⁶ P. Fuß, a.a.O., S. 95.

Die Verkehrung als Rezentrierung des Verdrängten und Marginalisierten, um sich der Sprache von Fuß zu bedienen¹⁷, kommt bei Mynona in der Grotreske vor, die synonymisch für sein literarisches Schaffen steht, nämlich in "Rosa die schöne Schutzmansfrau". In diesem Text wagt Mynona zwei Sphären zu berühren, welche als untastbar gelten, nämlich das Erotische, weil es nie im Zentrum der geordneten Gesellschaft steht, und das Politische, das in bestimmten Zeiten als heilig und unanfechtbar angesehen wird.

Das Erotische ist in der Geschichte das meist Tabuisierte und Verdrängte. Peter Fuß schreibt dazu:

Vor allem der Körper und die Körpervorgänge bilden einen Bereich des seit je Verborgenen. Der Körper und seine Triebe sind das im Rahmen der Kultivierung des Menschen Marginalisierte, die undisziplinierte Leiblichkeit am Rand der Kulturordnung¹⁸.

In der besprochenen Grotreske steht das Erotische in engem Zusammenhang mit dem Politischen, mit der Macht. Rosa, eine schöne Frau, steht im Banne ihres Mannes, eines Polizisten, denn er trägt eine Uniform. Nicht der Mann selbst, sondern der uniformierte Mann zieht die Titelfigur an. Interessant ist der Name der Hauptprotagonistin: Die Rose gehört, wie Ewa Kuryluk ausführt¹⁹, zu uralten erotischen Symbolen. Sie kann für die durchgeistigte, platonische Liebe stehen, sie kann aber zugleich eine Blume des unzüchtigen Eros sein. Sie ist sowohl im Kranz von Aphrodite vorhanden, als auch am Altar der Allerheiligsten Jungfrau²⁰.

Rosa aus der Grotreske Mynonas ist aus gegensätzlichen Elementen konstruiert. Sie verkörpert diese von Kuryluk erwähnte Dichotomie. Die Spannung, die dadurch entsteht, macht den Text vieldeutig. Rosa, die einerseits als rein und treu dargestellt wird, wird zugleich zur von der Uniform ihres Mannes besessenen Frau. Ihre Liebe ist gar nicht so rein, sie wird vom Fetischismus hergeleitet. Gäbe es keine Uniform, wäre Rosa im Stande, dem Fremden zu folgen. Ihre Lage ist verhängnisvoll, denn sie ist vor allem die Frau eines Polizisten und nicht eines Mannes.

Sie versucht dem unbekanntem Mann, der sie umwirbt, klar zu machen, warum sie denn außer Stande ist, mit ihm eine Beziehung einzugehen, indem sie sagt:

Es ist mir innerlich unmöglich: nicht als Ehe-, sondern als Schutzmansfrau. (...) ich bin schlimmer daran als eine Nonne, denn die kann ihr Gelübde abschwören, ich bin durch mich selbst gebunden. (...) Begreifen Sie mich doch! Ich habe ja schon als kleines Kind, wenn ich einen Schutzmans sah, Konvulsionen bekommen. (...) diese Uniform erst macht mich zum Weibe, zu etwas Weichem, Bleichem, Zitterndem, Überwältigtem²¹.

Das Erotische wird bei Mynona mit der Uniform in Verbindung gebracht, die das Politische, das Starke repräsentiert und dadurch als Fetisch fungiert. Es ist nicht einfach das Erotische, sondern das Perverse. Dies bildet eine Schicht des

¹⁷ Ebd., S. 75.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. E. Kuryluk, *Salome albo o rozkoszy. O grotresce w twórczości Aubreya Beardsleya*, [Salome oder über die Lust. Über das Grotreske im Werk Aubrey Beardsleys], Kraków 1976, S. 75f.

²⁰ Ebd.

²¹ Mynona, *Rosa, die schöne Schutzmansfrau*. In: Ders., [Anm. 2], S. 60.

Textes, auf der das Grotteske zum Ausdruck gebracht wird in Form des Marginalisierten, das zum Gegenstand der Analyse wird.

Auf der anderen Ebene wird das Politische als etwas Zentrales, Unantastbares vom Sockel herabgesetzt. In Person des Schutzmanns wird die herrschende Ordnung verschmäht. Seine Stärke scheint ausschließlich von seiner Uniform herzurühren. Bei der Lektüre von "Rosa, die schöne Schutzmannsfrau" ist man an eine Passage aus "Die Schlafwandler" von Hermann Broch erinnert. Der Roman, der ungefähr 10 Jahre später entstand als Mynonas Grotteske, enthält in seinem I. Teil mit dem Titel "Pasenow oder die Romantik" eine Betrachtung zum Thema Uniform. Bei Broch ist zu lesen:

Ein jeder, der viele Jahre die Uniform trägt, in ihr eine bessere Ordnung der Dinge findet als der Mensch, der bloß das Zivilgewand der Nacht gegen das des Tages vertauscht. (...) eine richtige Uniform gibt ihrem Träger eine deutliche Abgrenzung seiner Person gegenüber der Umwelt... Es ist ja der Uniform wahre Aufgabe, die Ordnung in der Welt zu zeigen und zu statuieren...²²

Der Schutzmann ist ein Vertreter der Ordnung. Die Ordnung ist hier politisch gemeint. Die Ordnung bestimmen diejenigen, die die Macht ausüben. Darüber hinaus scheint die Ordnung, durch die Uniform garantiert, das Einzige zu sein, worüber der Schutzmann verfügt. Er wird nicht als eine wahre Person wahrgenommen, sondern als ein perfekter Träger der Uniform. Seine Gewissheit, Rosa würde ihn nie verlassen, fußt einzig auf der Wirkung, welche seine Uniform auf sie ausübt. Die Art und Weise, wie der Schutzmann geschildert wird, fügt sich wieder in die Richtlinie, welche Mynona in "grottesk" bestimmt hat, nämlich in das Peitschen der Heiligtümer. Er wagt eine Profanierung. Die Ordnung, allen voran die politische, ist eines der Heiligtümer der Welt. Und an dieses wagt sich der Autor heran. Als Resümee des Textes steht ein Satz, der den bekannten Titel von Friedrich Nietzsche paraphrasiert: "die Geburt der Uniform aus dem Geist der Erotik"²³.

Das Erotische ist ein wichtiges und oft in Mynonas Texten vorkommendes Motiv. Hartmut Geerken meint, Mynonas Texte sind sehr erotisch, oder "vulgärvagisch", wie Mynona sie selbst zu nennen pflegte. In Mynonas Grottesken wird *deep throat* vorweggenommen, indem sich Genitalien in den Kehlkopf verwandeln, da gibt es eine Vagina, aus der es hustet und niest²⁴. In der Widmung zur Mynonas Grotteskensammlung "Das Eisenbahnglück oder der Anti-Freud" ist es hingegen zu lesen: "Herrn Professor S. Freud in Wien mit dem Herzinnigsten «coeo, ergo sum!» gewidmet"²⁵.

²² H. Broch, *Die Schlafwandler*, Frankfurt/M. 1996, S. 23f.

²³ Mynona, a.a.O., S. 60.

²⁴ Vgl. H. Geerken, *Nachwort*. In: Mynona [Sammlung], *Prosa/Mynona*. Hrsg. von H. Geerken, München 1980, S. 230.

²⁵ Mynona (S. Friedlaender), *Das Eisenbahnglück oder Der Anti-Freud*, Hamburg 1988, Seite nicht paginiert. Vgl. hierzu auch: Ders., *Skepsis*, in: *Das Eisenbahnglück...*, a.a.O., S. 104: "In den Werkendes Cartesius steht meiner Ansicht nach einer der entstellendsten Druckfehler; es soll gewiß nicht heißen:«Cogito, ergo sum», sondern sicherlich: coeo, ergo sum!..."

In einigen Grotresken überwiegt die Lust am Provozierem, es gibt aber auch Texte, die über den Bereich der tabuisierten Sexualität hinausweisen. So kann beispielsweise in "Die Jungfrau als Zahnpulver"²⁶ als eine Illustrierung der seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zunehmenden Verdinglichung des Einzelnen und der konsequenten Ausrichtung auf die Vermarktung aller Lebensbereiche anhand der Beziehung zwischen Mann und Frau gelesen werden.

In diesem Text werden zwei Figuren gegenübergestellt: eine Jungfrau, Lisette Wischeln, der Inbegriff der Reinheit, und Max Bömmel, der "vielleicht schöne, jedenfalls fürchterlich verwahrloste Beißerchen" hatte²⁷. Dieser umwirbt die Jungfrau, wird aber seiner Zähne wegen abgewiesen. Ein Unbekannter rät ihm, die Zähne mit Kohlenasche zu putzen, was Max Bömmel mit aller Ernsthaftigkeit tut. Das Grotreske offenbart sich in diesem Text auf mehreren Niveaus. Zum einen betrifft dieses den Titel und dessen Verhältnis zum ganzen Text, für den er steht. Der Titel nutzt wieder das Oxymoron, das typische Stilmittel des Grotresken. Die Jungfrau wird mit Zahnpulver in Verbindung gebracht, was dem Leser gleichermaßen komisch und absurd vorkommt. Diese Verbindung wirkt überraschend, ja verblüffend. Noch verblüffender wirkt aber die konsequente Umsetzung des im Titel angesprochenen Sachverhaltes. Der Leser wird doppelt verblüfft, denn nachdem er das Oxymoron durchblickt hat, macht er sich heiter an die weitere Lektüre der Grotreske. Aber er muss stauen, denn es stellt sich heraus, dass die Titelfigur tatsächlich zum Zähneputzen gebraucht wird. Die Handlung wird so konstruiert und geführt, dass das durchaus unsinnige Titelversprechen, welches der Leser nur mit Lächeln abwinken kann, eingehalten wird. Wie es sich später zeigen wird, verfährt Mynona in einem anderen Text auch ganz umgekehrt, er wird dem Text einen äußerst harmlosen Titel voranstellen, was den Leser auf einen unschuldigen Verlauf der Handlung schließen lässt und was ihn wieder zumindest für einen Augenblick in einen intellektuellen und psychologischen Engpass treibt.

Das falsche Versprechen im Titel ist einer der Kunstgriffe des Grotresken, aber dies gehört nicht nur in den Bereich der grotresken Literatur.

Des Weiteren kommt in "Die Jungfrau als Zahnpulver" die Vermischung des Komischen und des Grausigen zu Stande. Dies ist für die meisten zeitgenössischen Theoretiker – man denke allen voran an Lee Byron Jennings – eine *conditio sine qua non* des Vorhandenseins des Grotresken in der Kunst²⁸. Die gemeinte Vermischung lässt den Rezipienten nicht ganz lachen, aber sich auch nicht ganz fürchten. Und es ist keinesfalls von der Hand zu weisen, dass ausgerechnet dieser Text Mynonas den Leser in ein Mischgefühl versetzt.

Die Art und Weise, wie der männliche Protagonist konstruiert wird, ist ebenfalls grotresker Provenienz. Ihn zeichnen sehr schlechte Zähne aus. Die Handlung wird auf dieser Tatsache aufgebaut. Für Lisette Wischeln sind die Zähne von Max Bömmel der Vorwand, seine Bemühungen abzulehnen, für ihn hingegen sind sie die Antriebkraft seines Handelns. Der Text fokussiert sich dermaßen

²⁶ Ders., *Die Jungfrau als Zahnpulver*. In: <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/collection.htm> (abgerufen am 20.01.2006; der angeführte Text ist nicht mehr abrufbar).

²⁷ Ebd., S. 17.

²⁸ Vgl. L.B. Jennings, a.a.O., S. 283.

auf die Zähne, dass sie dem Leser sehr groß und fast unheimlich vorkommen. Auch die Vehemenz, mit der Max diese putzt, die Größe der Bürste, die er kauft – „ein Mittelding zwischen Klosett- und Handseifenbürste“²⁹ – lässt die Zähne als grotesk verzerrt erscheinen. Max Bömmel ist, wie es sich im Laufe der Handlung zeigt, ein Geisteskranker. Zunächst wird er jedoch als ganz harmlos beschrieben: „(...) dessen Gehirn nicht allzu richtig funktionierte. Wissen Sie, er hatte beides: er war ziemlich gescheit, aber auch reichlich blöde“³⁰.

Seine Umnachtung wird durch den Rat eines Vorbeigehenden, er solle sich die Zähne mit Kohlenasche putzen, vertieft. Darauf wird Max richtig besessen. Man gewinnt sogar den Eindruck, Lisette verkohlt im Brand, weil ihre Kohlenasche von Max herbeigesehnt wurde. Eine tragische Koinzidenz gewinnt eine andere Dimension. Im grotesken Repertoire wird als eine groteske Figur ein Behinderter immer wieder erwähnt. Meistens handelt es sich dabei um eine Person, die körperlich entstellt ist. Hier haben wir es mit einer psychischen Entstellung zu tun.

Ein weiteres Beispiel der verkehrten Welt liefert Mynonas Grotteske „Neues Kinderspielzeug“³¹. Der Text, im Jahre 1918 erstmals veröffentlicht, präsentiert sich als expositorischer Text pädagogischer bzw. didaktischer Ausrichtung. Bekanntlich umfasst die Publikationsliste Salomo Friedlaender/Mynonas sowohl philosophische Studien als auch literarische Arbeiten. Nicht zu vergessen eine erzieherische Abhandlung, die er keineswegs als Beiwerk bewertet. In seiner Autobiographie schreibt er z.B.: „Oft [...] habe ich mir überlegt, was aus mir hätte werden können, wenn damals bereits in alle Schulen mein, Kant für Kinder‘ eingeführt gewesen wäre“³².

Wie bei dem Autor, der solche Worte niederschreibt, nicht unbedingt zu erwarten wäre, handelt es sich bei dem besprochenen Text um eine Satire, mehr noch um eine Grotteske³³. Zwar sind nicht eigentlich „unsre lieben Kleinen“ sein satirisches Opfer, sondern diese sind Opfer einer bestimmten Erziehung. Jede Kritik hätte eher ihre Erzieher zu treffen, die ja auch im Text selber angesprochen werden. Aber ebenso wie Erziehung wird hier auch Satire auf dem Rücken der Kinder ausgetragen. Das satirische Ziel wird ästhetisch indirekt anvisiert. Der Definition nach soll die Satire einen guten Zweck haben³⁴, demnach dürfte die literarische Aggression einer unschuldigen Zielgruppe den natürlichen Dispositionen des Publikums widersprechen, wenn sich auch im Tabuverständnis von Randgruppen der Gesellschaft – Irren, Kriminellen, Behinderten und so auch Kindern – geschichtlich Wandlungen beobachten lassen. Der Leser, der Mynona zum ersten Mal lesen würde, könnte sich berechtigt fühlen, seinen Text als pervertiert aus der Hand zu legen oder aber beim Wort zu nehmen³⁵.

²⁹ Mynona, a.a.O., S. 19.

³⁰ Ebd.

³¹ Mynona, *Neues Kinderspielzeug*. In: Ders., [Anm. 2], S. 185.

³² Mynona, *ICH. Autobiographische Skizze (1871–1936)*. In: Mynona/Salomo Friedlaender, *Rosa, die schöne Schutzmannsfrau und andere Grottesken*. Hrsg. v. E. Otten, Zürich 1965, S. 209.

³³ Vgl. K.H. Kiefer, *Avantgarde-Weltkrieg-Exil: Materialien zu Carl Einstein u. Salomo Friedlaender/Mynona*, Frankfurt/M. u.a. 1986, S. 139.

³⁴ Ebd., S. 140.

³⁵ Ebd.

Die Möglichkeit, ungläubwürdigen Ernst oder glaubwürdigen Unernst zu kombinieren, die Möglichkeit also eines kommunikativen Erfolgs im Sinne letzten Endes doch humaner Verständigung kann indessen mit folgender Hypothese vorab gesichert werden: Mynonas Satire ist mit Ironie gekoppelt, und zwar so, dass im gegebenen Fall die texttranszendenten Funktionen dominant satirisch wirken oder, falls sie falsch verstanden werden, blasphemisch pervers, zynisch u.ä. Die textimmanenten Strukturen dagegen würden durch ein ironisches Doppelspiel umgepolt: dränge nämlich Ironie in die transzendentfunktionale Rezeptionvorgabe selbst ein, tendierte die Textbedeutung zum weltverklärenden Humor, dessen Begriff kein anderer als Jean Paul unter dem Aspekt der Verwechslung aller Gattungen kritisch reflektiert. Dass es auch um Verklärung im Kleinen, d.h. textimmanent, mikrostrukturell, nicht geht, sei mit einem Zitat aus Friedlaenders "Jean Paul als Denker" vorläufig festgehalten: "Der schnelle Wechsel zwischen Scherz und Ernst macht nur ernster"³⁶.

Nicht nur im Spiel mit den Genres – dem falschen Titelversprechen eines aktuellen pädagogischen Beitrags – hat Mynona dem impliziten Leser eine Falle oder eine Aufgabe gestellt: der pädagogische Ratgeber, der im Wesentlichen hier als Sprecher fungiert, stellenweise, wenn er seine erzieherischen Erfolge referiert, wird er zum Erzähler – scheint ja mitnichten unernst, unzuverlässig, er zeigt sich seriös, engagiert. Allerdings gerät gerade infolge seiner Übererfüllung persuasiver Strategien der Text – zur Parodie. Das Parodistische wirkt somit nicht nur auf der Ebene der Textklasse, sondern in der Sprech- und Erzählungshaltung, im Ton. In jedem Falle wird freilich eine Rezeption entsprechender pädagogischer bzw. didaktischer Vorlagen in der Fiktion gesetzt oder vorausgesetzt; und diese Texte sind nunmehr und für alle Zeiten durch ihre Literarisierung der Lächerlichkeit preisgegeben³⁷.

Wenn nicht zuvor die Autorintention, so geht doch zunächst deren gattungsspezifische Vermittlung auf satirische Vernichtung der zumindest Ironisierung kindlicher Unschuld aus. Der pädagogische Ratgeber fällt ja mit dem "grotesken Humoristen" zusammen, der – wie Mynona schreibt – "das verweichlichte Gemüt mit Härte, das sentimentale durch Zynismen, das in Gewohnheiten abgestandene durch Paradoxie"³⁸ kuriert. Hier kommt eine Verwechslung der Vermittlungssysteme – affirmativer vs. kritischer Diskurs – zu Stande³⁹.

Der Leser erwartet von einem Text, welcher solch einen Titel führt, einen harmlosen Inhalt. Doch diese Erwartung wird gleich am Anfang revidiert. Dieser Kunstgriff gehört durchaus zum grotesken Verfahren. Das Gewohnte und das zu Erwartende zu verkehren und den Rezipienten zu überraschen. Dies betrifft zunächst die klassische literarische Konvention, das im Titel Angekündigte im Text weiter zu realisieren. Hier wird der zum Trugbild, statt Hilfsmittel zu sein. Darüber hinaus ist diese auf Überraschung zielende Verkehrung psychologischer Natur. Der Leser, der eine geregelte literarische Darstellungsweise gewohnt ist,

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ Mynona, *Grotresk*, [Anm. 1], S. 65.

³⁹ K.H. Kiefer, a.a.O., S. 142.

sieht sich hinters Licht gebracht. Dies kann sowohl irritierend als auch komisch wirken. Und das Komische gehört durchaus zum Grotesken⁴⁰.

Im Text wird die Ansicht vertreten, das Spielzeug sei viel zu unrealistisch, da die Kinder dadurch auf die Wirklichkeit nicht vorbereitet würden. Dies rührt von der Einstellung des Erzählers zur Kinderwelt her:

Ganz falsch und verhängnisvoll ist es, die Kinder für unvollständig zu halten. Sie sind so vollständig wie wir Erwachsene: sie sind nur in jeder Hinsicht enger, kleiner, feiner, schwächer; aber nichts Menschliches ist ihnen fremd und *sei* ihnen fremd!⁴¹

Von dieser Ansicht ausgehend, prangert der Erzähler, der sich überaus engagiert zeigt, die bisherige, herkömmliche Erziehungsmethode an und schlägt eine neue vor:

Das Erziehungsprinzip, wonach man die Kinder möglichst lange vom echten, vollen, runden Leben abhält, ist absurd. Nicht durch Fernhaltung erziehe man, sondern *mitten* im Element des so ängstlich Gescheuten sollen die Kinder schon spielerisch schwimmen und fliegen um so das Furchtbare oder Ekelhafte oder Böse oder Gemeine und Kranke überwinden und beherrschen lernen⁴².

Das Kinderspielzeug sei bisher von Feiglingen erdacht worden, meint der Erzähler⁴³.

Zwar gibt es auch hier Soldaten, Festungen, Kanonen, Wehr und Waffen, so dass es knallt, dampft, zischt und prasselt, schreckliche Schlachten geliefert werden. Aber es fließt kein Blut, die Sache bleibt trocken⁴⁴. Deswegen führe man Blut ein (natürlich künstliches!!!), und sofort macht es den Kindchen mehr Spaß⁴⁵.

Gleichsam wie eine Kuh, die nicht gemolken werden kann, keinen Spaß macht, sollte man eine Wöchnerinnenpuppe besorgen, entzückende kleine Leichenwagen und Särgchen, Puppenfriedhöfe und Krematorien anschaffen. Schließlich lernt das Kind vom "echten, vollen, runden Leben". Mynonas Ratschläge, wie das neue Spielzeug auszusehen habe, sind von Ironie durchsetzt, welche an Sarkasmus grenzt:

Welche begeisternde Idee! Eine entzückende kleine Morgue mit allem Drum und Drin; eine Anatomie; ein Mütterheim mit Hebammen: vom Vater keine Spur. Wundervoll gelingende kleine Bombenattentate mit entzweigehenden, leicht heilbaren Prinzen. Warenhäuser mit automatisch funktionierenden Brandstiftungen, Einbrüchen, Diebstählen. Auf vielerlei Weise ermordete Opfer und die zu ihnen gehörigen Mörderpuppen mit allen einschlägigen Instrumenten⁴⁶.

Bezeichnenderweise kommt die Welt, in der die Kleinen zukünftig selbständig zu leben haben werden, als die Kehrseite einer heilen Welt vor, von der Mynonas

⁴⁰ Vgl. M. Steig, *Zur Definition des Grotesken: Versuch einer Synthese*. In: *Das Groteske in der Dichtung*. Hrsg. von O. Best, Darmstadt 1980.

⁴¹ Mynona, *Neues Kinderspielzeug*, a.a.O., S. 185.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 186.

⁴⁶ Ebd., S. 188.

alter ego, Salomo Friedlaender, träumt. „Neues Kinderspielzeug“ ist eine Antiutopie. Durch Verkehrung und Hyperbolisierung der in der Welt existierenden Widersprüche streift der besprochene Text die expressionistischen Erneuerungstendenzen. Die Alltagsverhältnisse, die buchstäblich unter die Lupe genommen werden und dadurch mehrfach vergrößert werden, werden augenscheinlicher. Der Rezipient wird drastisch wachgerüttelt. In dieser an Swift gemahnenden Satire verwirklicht Mynona die Zielsetzung, die er in seinem programmatischen Text „grotesk“ als Desiderat für den Grotreskenschriftsteller aufstellt. Die Schlüsselworte sind hier wohl Zynismus und Paradoxie⁴⁷.

Mynona äußerte sich einmal zu seinem literarischen Schaffen, dieses sei immer nur ein Nebenprodukt gewesen. Er sei hauptsächlich Philosoph und seine Grotresken nur eine Nutzenweisung seiner Philosophie gewesen⁴⁸. Die kurze Analyse seiner Texte, die hier dargestellt worden war, zeigte, dass er sich täuschte oder einfach kokettierte, denn literarisch gesehen sind sie oft Meisterstücke der grotresken Kunst.

Summary

The Principle of Inversion. Some Mynona Grotresques

Grotresque art is inconceivable without reference to the mimetic. It must always reflect a realistic template. The grotresque should be seen as the antithesis of the mimetic, and human imagination, whatever it is creating, constantly draws on familiar aspects of reality. The processes which the mimetic undergoes in grotresque art are inversion, distortion and blending. This article explores the creative work of Salomo Friedlaender/Mynona, with particular focus on inversion. Mynona's literary oeuvre is generally considered as grotresque. To a considerable extent this is due to the fact that he described himself as a grotresque writer and his short works, for which he is known, simply as grotresques. According to Peter Fuss, inversion is a mimesis which imitates certain elements and relationships of its models but effects changes in direction and hierarchical sequence. Mynona uses the whole range of grotresque devices, including inversion. With the exception of one of the texts, the grotresques by Mynona which are analysed and interpreted here are taken from *Rosa, die schöne Schutzmannsfrau und andere Grotresken*.

⁴⁷ Vgl. M. Kuxdorf, [Anm. 1], S. 46–74.

⁴⁸ Vgl. E. Günther, *Der andere Planet. Ein Interview mit dem Schriftsteller, Musiker und Sun Ra-Archivar Hartmut Geerken*. In: <http://jungle-world.com/artikel/2006/32/18011.html> (abgerufen am 21.10.2010).

KATARZYNA SYSKA
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Uniwersytet Jagielloński

SENTYMENTALNOŚĆ DZIŚ: IDYLICZNA, ELEGIJNA I KOMICZNA

Od połowy lat osiemdziesiątych na łamach rosyjskiej krytyki oraz w postulatach samych twórców pojawiały się dość liczne głosy o nasileniu się tendencji sentymentalnych w literaturze. Chronologicznie pierwsze (rok 1984) było hasło „nowej szczerości” (*новая искренность*). Pod takim tytułem czołowy moskiewski konceptualista Dmitrij Prigow wydał tom poezji, dając w przedmowie teoretyczną wykładnię nowego pojęcia. Nowa szczerość miała oznaczać ostry zwrot w twórczości poety – od skrajnie postmodernistycznych gier językowych, demaskujących treściową pustkę mowy, która ma kamuflować otaczający człowieka chaos, do prób odnalezienia nowego lirycznego i osobistego języka. Idea reaktywacji liryki osobistej w warunkach postświadomości nie pozostała zapomnianym manifestem – jej praktykiem i popularyzatorem stał się Timur Kibirow – jeszcze jeden poeta z kręgu niegdysiejszych konceptualistów. Jego wiersz *Льву Рубинштейну* został uznany za programowy utwór nurtu szczerostymentalnego (nazywanego najczęściej postkonceptualizmem) w nowej rosyjskiej poezji. Jest to jednak sentymentalizm specyficzny, który materiałem swojej refleksji czyni nie idylliczne pejzaże, a rzeczywistość schyłku i upadku Imperium i chwilę obecną – życie na jego ruinach. Słusznie zauważają badacze, że w twórczości Kibirowa *homo sovieticus* przepoczwarza się w *homo sentimentalis*, dla którego spokojny, banalny mieszczański byt wydaje się najwyższą z możliwych form istnienia w warunkach wszechobecnego chaosu. Można rzec – jakie sentymenty, taki sentymentalizm. Nad fenomenem „wadliwej” uczuciowości obywatela Związku Radzieckiego, a później Federacji Rosyjskiej w okresie transformacji jako źródłem twórczości poetyckiej zastanawiał się Siergiej Gandlewski. Efektem tej refleksji stała się koncepcja sentymentalizmu krytycznego, a więc takiej postawy, jaka nie przymyka oczu na nieludzkie zbrodnie reżimu, nie dyskredytuje jednak całej radzieckiej

przeszłości z tego względu, że właśnie tam i wtedy toczyły się osobiste losy zwykłych ludzi¹.

Postulaty poetów postkonceptualistów szybko stały się przedmiotem zainteresowania krytyków literackich i rozprzestrzeniły się na obszar dramaturgii i prozy. Już jednak wielość nazw stosowanych w krytyce dobitnie świadczy o małej precyzyjności wyznaczników i granic neosentymentalnych tendencji, a co za tym idzie – braku jednomyślności w określaniu przedstawicieli kierunku. Wśród propozycji nazw pojawiały się te najwcześniejsze, związane jeszcze z konceptualizmem: postkonceptualizm (Dmitrij Kuźmin), romantyczny konceptualizm, post-postmodernizm (Michaił Epsztejn), jak i późniejsze, zorientowane na wartości sentymentalne: nowa szczerłość (*новая искренность*, D. Prigow), neosentymentalizm, postradycjonalizm, nowy autobiografizm, nowy tradycjonalizm, nowa powaga (*новая серьезность*, N. Iwanowa)², nowa sentymentalność, nowa utopijność i transsentymentalność (M. Epsztejn)³, sentymentalizm krytyczny (S. Gandlewski), sentymentalizm metafizyczny i nowa czułość (*новая чувствительность*, M. Zołotonosow)⁴, serdeczna literatura (Paweł Basinski) oraz sentymentalny naturalizm (Naum Lejderman)⁵. Częstą praktyką jest także stosowanie przez jednego krytyka jednocześnie kilku nazw. Wśród pisarzy, których część tekstów bywa nazywana neosentymentalnymi, poza wymienionymi poetami pojawiają się między innymi następujące osoby: Ludmiła Ulicka, Marina Palej, Galina Szczerbakowa, Aleksiej Warłamow, Nikołaj Kolada czy Jewgienij Griszkwowicz.

Wyrażna większość proponowanych terminów bądź zawiera w sobie pierwiastek „sentymentalnego”, bądź pozostaje w obrębie semantycznego pola sentymentalizmu (czułość, szczerłość, serdeczność), co wskazywałoby na ten prąd jako źródło inspiracji. Uważna lektura prac wyżej wspomnianych krytyków może jednak tylko utwierdzić czytelnika w przekonaniu, że ma do czynienia z bardzo różniącymi się od siebie koncepcjami oraz że żadna z nich nie obejmuje refleksji nad wyjściowym znaczeniem pojęcia sentymentalności. Michaił Epsztejn, który bodajże najszerzej zajmował się proklamowanym przez siebie fenomenem nowej sentymentalności (transsentymentalności), wywodzi ją z kryzysu postmodernizmu i charakteryzuje jako próbę powrotu do bezpośredniej wypowiedzi lirycznej, banalności i uczuć jako podstawowej materii twórczej⁶. Z kolei wybitny literaturoznawca Naum Lejderman wpisuje neosentymentalizm w szereg neotradycyjnych struktur, takich jak neo/postrealizm, neoromantyzm czy *czernucha*, będąca wariantem nowego naturalizmu, które stały się popularne w latach dzie-

¹ С. Гандлевский, *Критический сентиментализм* [w:] *Поэтическая кухня*, Sankt-Petersburg 1998, s. 13–17. Oryginalnie esej został napisany w roku 1989.

² Н. Иванова, *Неопалимый голубок: «пошлость» как эстетический феномен*, „Знамя” 1991, N. 8, s. 211–223; *Преодолевшие постмодернизм*, „Знамя” 1998, N. 4, s. 193–204.

³ М. Эпштейн, *Прото-, или конец постмодернизма*, „Знамя” 1993, N. 3, s. 196–209.

⁴ М. Золотоносов, *Сентиментализм с приставкой «нео»*. — „Московские новости” 1993, N. 6 (7 февраля), s. 26.

⁵ Н. Лейдерман, *Траектории экспериментирующей эпохи*, «Вопросы литературы» 2002, N. 4, s. 3–47.

⁶ М. Эпштейн, *Постмодерн в русской литературе*, Moskwa 2005, s. 441.

więćdziesiątych. Istota odradzania się tradycyjnych stylów polega w tym ujęciu na próbach budowania obrazu świata jako porządku, Kosmosu, w opozycji do postmodernistycznego modelu Chaosu⁷. W praktyce badacz w znacznym stopniu utożsamia neosentymentalizm ze współczesnym naturalizmem i związaną z nim tak zwaną prozą kobiecą (*женская проза*)⁸. Natalia Iwanowa umieszcza interesujące nas zjawiska w ramach „nowego tradycjonalizmu” (termin Iwanowej) – strategii twórczej alternatywnej wobec postmodernizmu, zorientowanej na tradycyjne dla rosyjskiej literatury wartości estetyczne i etyczne⁹. U innych badaczy pod pojęciem sentymentalności kryją się różne rzeczy: dominacja pierwiastka emocjonalnego w konstrukcji bohaterów, zwrot w pisarstwie do osobistego doświadczenia, reaktywacja autobiografizmu, akcent na codzienne prywatne życie zwykłych ludzi, skłonność do wykorzystywania w poetyce estetycznego kiczu czy bliżej nieokreślona „serdeczność” (P. Basinskij).

Warto zwrócić uwagę, że poza M. Epsztejnem, który Wieniczkę – bohatera poematu *Moskwa-Pietuszki* nazywa „nową biedną Lizą”, żaden z badaczy nie odwołuje się do konkretnych cech historycznego sentymentalizmu, które byłyby jakoś reaktywowane w jego wariacie „neo”. W sposób nieunikniony pojawia się zatem wiele pytań: na jakiej podstawie krytycy używają tych określeń; co rozumieją pod terminem „sentymentalny”; czy ma to coś wspólnego z nurtem przełomu XVIII i XIX wieku, i jeśli tak – co konkretnie; i w końcu – jakimi metodami możemy rozpoznawać, badać i opisywać nowe inkarnacje sentymentalności i odgraniczać je od innych tendencji współczesnej literatury?

Już sama nazwa implikuje kłopotliwą niejednoznaczność, wynikającą z nieożsamości samych pojęć: sentymentalizmu (*сентиментализм*) i sentymentalności¹⁰ (*сентиментальность*) oraz odpowiadających im przymiotników: *сентименталистский* i *сентиментальный*. Pierwsze ma najczęściej charakter naukowy i odnosi się do konkretnej epoki w historii kultury oraz do kompleksu zjawisk dla niej charakterystycznych. Drugie jest potoczne (poziom bytu), często

⁷ Lejderman pisze: (...) хотя неосентиментализм был маргинальной линией литературного процесса в XX веке, но линией живучей, которая время от времени заявляла о себе значительными произведениями. I dalej: «Новая сентиментальность», (...) будучи прямым продолжением «неосентиментализма», (...) действительно становится в 1980—1990-е годы заметной и сильной тенденцией литературного процесса. (...) «Новая сентиментальность» по пафосу своему противоположна постмодернистскому скепсису, и возвращает она к традициям художественной системы романтического типа. Op. cit., s. 46.

⁸ Por. rozdział *Феномен «чернухи»: от неонатурализма к неосентиментализму* w akademickim podręczniku współczesnej literatury: Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература 1950–1990 годы*, Moskwa 2003, t. 2, s. 560–568.

⁹ *Литература последнего десятилетия – тенденции и перспективы*, „Вопросы литературы” 1998, N. 2, s. 15.

¹⁰ Pragnę odnotować, że tekstami źródłowymi są dla mnie głównie teksty rosyjskojęzyczne i zaznaczony tu problem terminologiczny – zakresy znaczeniowe słów *сентиментальность* i *сентиментализм* mogą być w pełni zrozumiałe tylko w kontekstach tego języka. Wydaje się, że w języku polskim termin „sentymentalność” nie zyskał popularności – sentymentalizm określa zarówno aspekt kulturowy, jak i potoczny. Rozróżnienie tych znaczeń na poziomie przymiotników w ogóle nie funkcjonuje – „sentymentalny” jest specjalistycznym określeniem literaturoznawczym i potoczną cechą zjawisk.

lekkie pejoratywne i może być synonimem takich cech, jak: przesadna uczuciowość, podwyższona wrażliwość, a nawet kicz. Niestety, jak konstatują wciąż nieliczni badacze problemu, w praktyce oba pojęcia bywają używane zamiennie, co znacznie utrudnia precyzyjną dyskusję na temat zjawisk sentymentalnych i neosentymentalnych, nasuwa się bowiem pytanie, czy „neosentymentalny” odwołuje się do ogólnego, historycznie niekonkretnego konceptu emocjonalności, czy też do XVIII-wiecznego sentymentalizmu¹¹. W pierwszym przypadku powstaje konieczność odgraniczenia tego zjawiska od innych kulturowo określonych typów uczuciowości, na przykład romantycznej czy modernistycznej. W drugim niezbędne okazuje się sięgnięcie do dość odległej już epoki sentymentalizmu w celu ustalenia pewnego estetyczno-światopoglądowego kanonu dla komparatystycznego zestawienia. Niestety, sentymentalizm nie należy do najlepiej zbadanych prądów, na co zwraca uwagę wielu jego rosyjskich badaczy. Sytuacja ta zazwyczaj jest tłumaczona krótkim trwaniem tej formacji oraz jej słabym oddzieleniem od sąsiednich – klasycyzmu i romantyzmu. W efekcie stan wiedzy na temat czulej epoki przypomina raczej zbiór motywów i wątków, „obłok semantyczny” pewnych pojęć niż całościowy obraz¹².

Na zasygnalizowany wyżej problem niejednoznaczności definicji sentymentalizmu nakłada się główny obiekt naszego zainteresowania – współczesna sentymentalność, a więc formacja z gatunku „neo”, zawsze wstępująca z pierwotnym wzorem w skomplikowane i nieoczywiste relacje¹³. Szczególnie w kontekście charakterystycznej dla postmodernistycznej poetyki zasady gry literackiej i intertekstualności, należy oczekiwać daleko idących przeobrażeń i wieloznacznych nawiązań.

¹¹ Por. М. Томилина, *Чувствительная модальность в художественной системе английского романа XVIII века* [w:] «Другой XVIII век», Moskwa 2002, s. 105–115; М. Кожевников, „Сентиментализм” – происхождение и эволюция термина [w:] «Проблемы истории, филологии, культуры», Magnitogorsk 2003, zeszyt 13, s. 419–424; А. Курилов, *Классицизм и сентиментализм: соотношение понятий* [w:] «Живая мысль: К 100-летию со дня рождения Г.Н. Пospelова», Moskwa 1999, s. 188–204.

¹² Obłokiem semantycznym nazywa Michaił Iwanow zarówno prace na temat historycznego sentymentalizmu, jak i próby śledzenia tradycji sentymentalnej w późniejszej literaturze. Autor książki *Судьба русского сентиментализма* (Sankt-Petersburg 1996) podkreśla, że późniejsze badania dotyczyły głównie śledzenia wyrwanych z kontekstu całości epoki sentymentalnych motywów lub bohaterów (s. 46). Istnieją, oczywiście, uznane opracowania rosyjskiego sentymentalizmu, m.in.: Г. Гуковский, *Русская литература XVIII века*, Moskwa 1999; Ю. Лотман, *Карамзин. «Сотворение Карамзина». Статьи и исследования 1957–1990. Заметки и рецензии*, Sankt-Petersburg 1997; П. Орлов, *Русский сентиментализм*, Moskwa 1997; z polskich publikacji wnikliwym potraktowaniem tematu odznacza się książka Magdaleny Dąbrowskiej *Rosyjska opowieść sentymentalna przelotu XVIII i XIX wieku*.

¹³ Na takie niebezpieczeństwo zwraca uwagę M. Iwanow, podkreślając elastyczność granic sentymentalizmu: *Сентиментализм как культурологическое понятие при малой структурности оказывается и малоупругим, оказывающим слабое сопротивление при неосторожном и необоснованном вторжении в свою сферу. Границы становятся размытыми, а система взаимодействия между опорными понятиями – нарушена. Есть опасность и исказить облик сентиментализма и допустить самообман в накоплении «сентиментальных корней» в произведении автора, обратившегося к «чувствительной» традиции.* Op. cit., s. 23.

Zachodzi więc konieczność znalezienia kategorii szerszej, ujmującej istotę sentymentalności, która byłaby rozpoznawalna poza okresem historycznego sentymentalizmu.

Michaił Iwanow, autor książki o XIX- i XX-wiecznych falach sentymentalności (*Судьба русского сентиментализма*) za taką kategorię uznał Bachtinowski chronotop idylliczny¹⁴. Sentymentalny sposób postrzegania rzeczywistości w żadnym wypadku nie ogranicza się jednak do idylli. Równie typowa jest dla niego postawa elegijna, w dużej mierze przeciwstawna idyllicznej. Nie należy też zapominać o tak charakterystycznym, szczególnie dla literatury spod znaku Laurence'a Sterne'a, sentymentalnym humorze.

Takie pojęcia jak komizm, idylliczność odsyłają do klasycznych kategorii estetyki – tak zwanych modusów estetycznych (heroizm, tragizm, komizm i tak dalej), które w dużym uproszczeniu można zdefiniować jako system relacji podmiotu (bohatera/narratora) wobec obowiązującego konceptu rzeczywistości. Stosowanie takich pojęć jak modus, patos literacki czy modalność jest w rosyjskim literaturoznawstwie dość rozpowszechnione¹⁵. Właśnie ów modus wydaje nam się tą szeroką ponadgatunkową i ponadepokową kategorią przydatną do badania współczesnej sentymentalności, tym bardziej że wielu rosyjskich teoretyków w swoich typologiach obok tradycyjnych kategorii tragizmu, komizmu, heroizmu czy dramatyzmu uwzględnia również sentymentalność. Z modusem sentymentalnym rzecz ma się jednak podobnie jak z samą epoką sentymentalizmu – jego definicja jest dość niekonkretna. Jurij Boriew uwzględnia bliżej niedookreśloną kategorię estetyczną „wzruszającego” (*трогательное*). Giennadij Pospielow i Elena Rudniewa piszą o patosie sentymentalnym głównie w wymiarze moralno-społecznym, a jego źródła są upatrywane przede wszystkim w kryzysie ustroju feudalnego i reakcji na zepsucie klas uprzywilejowanych, którym została przeciwstawiona naturalność i moralna czystość człowieka prostego. Podobnie rozumie sentymentalność Wiktor Chaliziew, który używa terminu *сентиментальный тип авторской эмоциональности*. Z kolei M. Tomilina proponuje pojęcie „czułej modalności” utworu, która sprowadza się do obecności w nim ponadprzeciętnie emocjonalnych bohaterów.

¹⁴ М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, s. 234, Moskwa 1975.

¹⁵ Należy pamiętać, że modus jest pierwotnie terminem filozoficznym, który legł u podstaw logiki modalnej Arystotelesa. W *Metafyzyce* filozof wprowadził tak zwane pojęcia modalne, czyli odnoszące się do sposobu istnienia (łac. *modi existendi*) – możliwości, konieczności. Bardziej intensywnie modalność (wypowiedzenia modalne) stosowane są w dziedzinie lingwistyki. W sferze literaturoznawstwa do tej kategorii odwoływali się między innymi zachodni badacze Northrop Frye i Alastair Fowler (*literary mode*), a także J. Genette (dopełniająca cecha gatunkowa). Za zwiastun literackiego modusu można uznać słynny esej Fryderyka Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, który odkrył różnicę pomiędzy idyllą, elegią i komedią jako gatunkami, a idyllicznością, elegijnością i komizmem jako „sposobami odczuwania”, niezależnymi od gatunku i epoki; [w:] *Teorie badań literackich za granicą*, t. 1, s. 93–102. Wśród współczesnych rosyjskich badaczy zagadnienie to było obecne między innymi w badaniach G. Pospielowa, J. Rudniewej, M. Tomilinej i W. Chaliziewa. Na niedostateczne wykorzystanie tej kategorii w polskich badaniach literackich zwraca uwagę Włodzimirz Bolecki w artykule *Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm (rekonesans)* [w:] „Teksty Drugie” 2001, nr 5(67), s. 31–49.

Sentymentalność jest nieobecna natomiast w typologii modusów artystycznych (*модусы художественности*) współczesnego badacza Walerija Tiupa, która wydaje nam się najbardziej kompleksowa i na której zostaną oparte nasze dalsze rozważania. Inspirowany Bachtinowską koncepcją „architektonicznych form spełnienia artystycznego”¹⁶, Tiupa określa modus jako sposób realizacji zamysłu artystycznego, wszechstronnie przejawiający się w tkance dzieła literackiego i determinujący konkretne rozwiązania artystyczne, a także programujący sposób odbioru dzieła przez czytelnika.

Модус художественности – это всеобъемлющая характеристика художественного целого. Это тот или иной строй эстетической завершенности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей, и соответствующую ей поэтику¹⁷.

Podstawą wyodrębnienia owego metadeterminantu ideowej treści i artystycznej formy dzieła, sposobu estetycznego zwieńczenia tekstu jest zawsze aktualna relacja *Ja* z otoczeniem. Określony modus to efekt napięcia między dwiema płaszczyznami istnienia człowieka: samookreśleniem *Ja* – podmiotu – i jego wyobrażeniem o własnej roli w utrwalonym porządku świata (rozumianym jako *los*). Na tej podstawie Tiupa buduje typologię głównych modusów artystycznych, w którą wchodzi chronologicznie: heroizm, satyra, tragizm, komizm oraz ich nowoczesne odpowiedniki – idylla, elegia, dramatyzm i ironia¹⁸.

Pierwsze cztery modusy należą do epoki, którą Siergiej Awierincew w swoim trójdzielnym systemie zmian typów świadomości artystycznej nazwał tradycjonalizmem. Tradycjonalizm (normatywizm) stanowił mentalną dominantę kultury od późnego antyku aż do schyłku XVIII wieku. Zasadzał się na przekonaniu, że samorealizacja jednostki polega na wypełnieniu przeznaczonych jej zadań w obiektywnie istniejącym porządku świata (*los*, religia, społeczeństwo). „Świadomość roli” w sferze sztuki rodziła normatywną estetykę, w której artysta jawił się jako wykonawca ponadjednostkowego kanonu. W drugiej połowie XVIII wieku, a więc w okresie przypadającym na sentymentalizm, doszło do ostatecznego kryzysu tradycjonalizmu. Sprzeciw wobec poprzedniego paradygmatu i poszukiwanie nowej definicji miejsca człowieka świecie (i w akcie twórczym) znalazły szczególnie mocny wyraz w twórczości sentymentalnych klasyków – Lawrence’a Sterne’a i Jakuba Rousseau. Dominujący w ich poetyce bunt przeciw kanonowi i sztywnej klasyczności oraz torowanie drogi subiektywności

¹⁶ Architektoniczna forma spełnienia artystycznego (*архитектурная форма художественного завершения*) to w ujęciu Bachtina niezbędny element przedmiotu estetycznego, „nastawiony na emocje, na wartość wewnętrznego dążenia i napięcia” (*Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s. 21). Wśród form architektonicznych wymienia Bachtin między innymi epickość, komizm, tragizm, humor i heroizację.

¹⁷ В. Тюпа, *Художественный дискурс (Введение в литературоведение)*, Seria „Лекции в Твери”, Twer 2001, s. 38.

¹⁸ Pełną wersję tej typologii, wzbogaconą o przykłady literackie, można znaleźć w następujących pozycjach: С. Бройтман, Н. Тамарченко, В. Тюпа, *Теория литературы*, t. 1, Moskwa 2004, s. 56–77; В. Тюпа, Л. Фуксон, М. Дарвин, *Литературное произведение: проблемы теории и анализа*, Kamerowo 1997, s. 58–79.

jako podstawowej zasadzie twórczej określiły nowy – indywidualny twórczy typ świadomości artystycznej, który od romantyzmu aż do dziś dominuje w europejskiej kulturze¹⁹. Zmiany w przestrzeni świadomości artystycznej wynikają oczywiście z bardziej globalnego przededefiniowania koncepcji natury ludzkiej, jednostki i jej miejsca w porządku świata. W tym kontekście sentymentalizm jawi się jako epoka przejściowa między dwoma skrajnie różnymi paradygmatami kultury: normatywnym jeszcze klasycyzmem, w którym jednostka utożsamia się ze swoją rolą w porządku świata i mierzona jest kategorią użyteczności, a romantycznym egotyzmem, który absolutyzuje znaczenie *Ja* i wyraźnie rozluźnia jego związki z otoczeniem.

Ów przejściowy charakter sentymentalizmu stanowi w naszym przekonaniu jeden z najważniejszych jego wyznaczników i znajduje odzwierciedlenie w dominujących w literaturze tej epoki modusach artystycznych: komizmie, idylli i elegii. Według Tiupy modus komiczny (charakterystyczny dla sentymentalnego humoru) reprezentuje świadomość relatywizmu ról i przekonanie, że nie da się sprowadzić *Ja* do gotowej funkcji, co owocuje wesołą grą z porządkiem świata – rola staje się dla człowieka komiczną maską. Podstawową płaszczyzną samookreślenia podmiotu przestaje być obiektywny ponadjednostkowy los. Dochodzi do aktualizacji granic naturalnych – między człowiekiem a przyrodą (rozumianą jako żywy organizm), oraz intersubiektywnych – „intymnych relacji między wewnętrznymi ludźmi”²⁰. Ideał bohatera sentymentalnego to zatem człowiek prywatny, funkcjonujący w małej grupie bliskich ludzi: kochający członek rodziny, przyjaciel, kochanek. Idylla wyraża poczucie nierozdzielności i harmonii jednostki ze światem (który rozumiany jest jako życie natury i życie innych bliskich jednostek). Głównymi przejawami tego rodzaju modusu (w ślad za Bachtinowskim chronotopem idyllicznym) jest na poziomie topiki przebywanie bohaterów w ograniczonym, dobrze znanym i kochanym miejscu, zadomowionym przez pamięć kilku pokoleń (chata, dom, wieś). Kameralność i wielopokoleniowe zasiedlenie miejsca sprawiają, że czas skłania się tu ku cykliczności, podporządkowując się niezmiennemu rytmowi przyrody. W efekcie granice pomiędzy życiem i śmiercią oraz między indywidualnymi istnieniami upłynniają się, jednocząc mieszkańców idylli z sobą nawzajem i z przyrodą. Zakres ich zainteresowań i działań jest również ograniczony do najprostszych, a zarazem najistotniejszych czynności – jedzenia, kochania, rodzenia się i umierania, które są uwznioślane i przedstawiane jako obrzędy codzienności²¹. Taka czasoprzestrzeń determinuje

¹⁹ Por. *Поэтика древнегреческой литературы*, red. С. Аверинцев, Moskwa 1981, s. 7. Na tezy Awierincewa powoływał się również Samson Brojtman, uznając okres sentymentalizmu za początek epoki modalności artystycznej, w której dokonuje się radykalna zmiana postrzegania jednostki, jawiącej się odtąd jako „изменяющаяся внутренняя мера «я» и «другого», как подвижное, модальное, «двухполюсное» их взаимоотношение”; por. С. Бройтман, Н. Тамарченко, В. Тюпа, op. cit., s. 223.

²⁰ М. Бахтин, *Проблема сентиментализма* [w:] *Собрание сочинений в семи томах*, t. 5, Moskwa, „Русские словари” 1997, s. 305.

²¹ O chronotopach, w tym idyllicznym por.: М.М. Бахтин, *Вопросы литературы...*, s. 234–407. Analizy *Staroświeckich ziemian* Mikołaja Gogola z punktu widzenia modusu idyllicznego dokonał też Iwan Jesaulow w pracy *Спектр адекватности в истолковании литературного произведения*, Moskwa 1997, s. 22–41.

konkretne stosunki między postaciami, które pozostają w układzie tak zwanej małej grupy – niewielkiego zbioru osób połączonych bliskimi, pozytywnymi relacjami²². Idylliczny wzorzec (i w tym widział Schiller specyfikę poezji sentymentalnej w odróżnieniu od naiwnej) występuje jednak raczej jako postulat niż fakt wcielony²³. Świat małej grupy istnieje w sąsiedztwie zagrażającego mu wielkiego świata, jego krucha konstrukcja często ulega zachwianiu bądź zniszczeniu. W związku z tym Iwanow zauważa, że zarówno w sentymentalnych realizacjach idyllicznego chronotopu, jak i szczególnie w późniejszych jego transformacjach – pierwotna harmonia spełnionego szczęścia miewa wyraźną domieszkę smutku, pojawia się obca temu czasowi śmierć jako definitywny koniec. I jeśli nasz autor owe fakty interpretuje w obrębie przemian idyllicznej czasoprzestrzeni, my chcielibyśmy widzieć w nich subdominację innego, w wielu aspektach przeciwstawnego, ale równie charakterystycznego dla sentymentalizmu, a szczególnie późnej jego fazy, modusu elegijnego. Elegia jest modusem nieprzystawalności *Ja* do świata, utraty poczucia jedności z naturą i wynikającego stąd zaostrożonego poczucia własnej przemijalności, objawiając się zatopieniem w przeszłości, wzmocnieniem wrażenia indywidualizmu i alienacji²⁴.

Bieguny elegijności i idylliczności są zapewne w znacznym stopniu związane z przejściowym charakterem epoki, w której odrodzenie się sielankowego ideału, będące reakcją na wybujały racjonalizm wieku światła, współlistniało z formowaniem się romantycznego indywidualizmu. W kontekście posentymentalnych transformacji nosicieli świadomości idyllicznej Iwanow mówi nawet o fenomenie „niewyklutych romantyków” (*невьлупившиеся романтики*), w którym to my bylibyśmy skłonni upatrywać raczej przejawów elegijnego stosunku do rzeczywistości. Rosyjska badaczka elegijnego modusu – Jewgienija Rogowa w ślad za W. Tiupą widzi w tej kategorii, wyrosłej wprawdzie na gatunku elegii, perspektywę transgatunkowego i transhistorycznego badania zjawiska, które najpełniejszą realizację znalazło w ramach sentymentalnej literatury końca XVIII wieku. Dla Rogowej gwarantem ciągłości i rozpoznawalności modusu elegijnego jawi się podmiot będący nosicielem tego rodzaju świadomości (*элегический субъект*), „неотъемлемой чертой которого является его пограничное положение между жизнью и смертью, созерцательное отношение к жизни”²⁵. Elegia jest organicznie związana z idyllą, z niej wyrasta i do pewnego stopnia staje się

²² Na temat teorii małej grupy patrz: М. Иванов, *Судьба...*, s. 73–80.

²³ W. Chaliziew, który kategorie estetyczne rozumie jako „typu emocjonalności autora”, tak komentuje specyfikę zagrożonej idylli: Идиллический мир далек от бурных страстей, от всяческой розни, от каких-либо преобразующих жизнь действий. При этом идиллическое бытие не защищено, уязвимо, подвластно вторжениям враждебных ему сил. В художественной литературе настойчиво заявляет о себе тема разрушения идиллических очагов. Вспомним «Старосветских помещиков» Н. Гоголя или историю любви Мастера и Маргариты в романе М. Булгакова. (*Теория литературы*, Moskwa 1999, s. 71). Również Bachtin, śledząc obecność idyllicznego chronotopu w powieściach końca XVIII i XIX wieku, zauważył, że jednym z głównych tematów staje się właśnie zniszczenie idylli (op. cit., s. 381).

²⁴ В. Тюпа, *Художественный...*, s. 40–41.

²⁵ Е. Рогова., *Элегический модус художественности в литературном произведении*, tekst rozprawy doktorskiej, Kamerowo 2005, s. 25.

jej przeciwwagą. Jej podmiot traci harmonijną jedność z przyrodą i *Innymi*, co wywołuje nostalgiczny smutek za utraconym ideałem. Rekompensatą staje się jednak poczucie własnej niepowtarzalności, w której świetle śmierć przestaje być elementem naturalnego cyklu zmiany pokoleń, a odbierana jest jako bezpowrotne zniszczenie unikalnej osoby. Swoista ambiwalencja – rozdarcie między nieosiągalnym ideałem jedności z otoczeniem a mocno doznawaną wartością własnej indywidualności stanowi sedno doświadczenia elegijnego podmiotu i owocuje nastrojem smutku, nostalgii, niespełnienia, samotności i w końcu – śmierci.

Zaproponowaną tu diadę organicznie dopełnia trzeci element – wspomniany już sentymentalny humor (modus komiczny). Ten rodzaj humoru (szczególnie w wydaniu Sterne'owskim) wyróżnia się na tle wielorakich podtypów tak szerokiej kategorii jak śmiech. Od szeroko opisanego przez Bachtina śmiechu karnawałowego, obrzędowego, różni go jego „osobowy, indywidualno-inicjatywny”²⁶ charakter. Źródłem komizmu staje się tu odnotowana już wyżej przez W. Tiupę ambiwalentna świadomość rozbieżności społecznej roli/maski bohatera i jego nieuchwytniej, nieschematycznej jednostkowości. Owa iluzoryczność społecznego bycia *Ja*, nietożsama z jego prawdziwą naturą, wiąże się z jednym z głównych filozoficznych tematów sentymentalizmu – kontrastem egzystencji konwencjonalnej, sztucznej (należącej do przestrzeni dużej grupy – państwa, społeczeństwa) i bycia naturalnego – w prywatnej sferze łagodnych emocji. Śmieszna maska nie prowadzi do zanegowania rzeczywistości ani nie ośmiesza bohatera, tylko podkreśla jego autentyczną twarz. Posługując się sformułowaniem W. Tiupy: „комический разрыв между внутренней и внешней сторонами *я-в-мире*, между лицом и маской (...) может вести к обнаружению подлинной индивидуальности”²⁷. Swoista łagodność sentymentalnego śmiechu (nigdy nieprzybierającego form ostrej ironii, satyry czy sarkazmu) wynika z sąsiedztwa z serdeczną uczuciowością.

W naszym przekonaniu rozumienie dość płynnego konceptu sentymentalności jako wzajemnie dopełniającego się układu trzech konstytutywnych dla historycznego sentymentalizmu modusów: komicznego, idyllicznego i elegijnego stwarza perspektywę bardziej precyzyjnego odnajdywania i interpretowania transformacji *sentymentalnego* we współczesnych tekstach. Ujęcie takie zakłada, oczywiście, uwzględnienie nieraz daleko posuniętych przeobrażeń pierwotnych modusów, jak i zasady dominacji jednego z nich przy różnym stopniu subdominacji innych.

²⁶ В. Хализиев, В. Шикин, *Смех как предмет изображения в русской литературе 19 века* [w:] „Контекст 1985”, Moskwa 1986, s. 180, tłumaczenie własne. Por. również: Г. Жиличева, *Комический модус художественности в русских романах XX века*, tekst rozprawy doktorskiej, Nowosybirsk 2002, s. 34.

²⁷ В. Тюпа, *Художественность* [w:] *Введение в литературоведение*, Moskwa 1999, s. 475.

Summary

Sentimentality Today: Idyllic, Elegiac and Comic

Since the late 1980's literary critics have noticed a renaissance of sentimental trends in Russian literature. The so-called „new sentimentality” or „new sincerity” seems to be one of the most essential phenomena in contemporary literature in Russia and at the same time one of the less investigated, as the concept of sentimentality itself is not well-defined. In this paper I attempt to present actual possibilities of conceptualizing the sentimentality beyond the framework of historical sentimentalism and develop my own idea, based on the theory of aesthetic modes: idyllic, elegiac and comic ones.



ALEKSANDRA SZRAMEK
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Uniwersytet Jagielloński

DRAMMA PER MUSICA POCZĄTKU XX WIEKU – MUZYCZNOŚĆ POWIEŚCI *MISTRZ I MAŁGORZATA* MICHAIŁA BUŁHAKOWA W NAWIĄZANIU DO FILOZOFII NOWEJ MUZYKI THEODORA ADORNO

Problem przenikania się muzyki i literatury w wieku minionym i obecnym stał się przedmiotem badań teoretyków, wśród których znajdują się zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy koncepcji „intertekstualności” i „interdyscyplinarności”. Dla Rolanda Barthes’a „Przestrzeń tekstu (czytelnego) jest całkowicie porównywalna z muzyczną partyturą (klasyczną)”¹. Paul Ricoeur uważa, że „tekst jest podobny do zapisu muzycznego, a czytelnik – do dyrygenta orkiestry, który postępuje zgodnie z instrukcjami partytury”². Metaforycznych paraleli między „sztuką układania dźwięków” a „sztuką słów” znajdziemy wiele. Jednocześnie mnogość ta podpowiada istnienie wartości trzecich, do których może się odnieść sztuka w ogólności. Do prawd, które nie zależą od miejsca i czasu, z pewnością nawiązują słowo i dźwięk w powieści *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa. Pisany niemal przez całe życie tekst stanowi feerię przemyśleń i aluzji do historii – tej minionej oraz obecnej, a także do moralności człowieka, która nieraz wynika z momentu historycznego.

Muzyki w powieści *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa jest wiele. Posługując się tezą Jeana-Louisa Cupersa, że każde „słowo jest muzyką”³ można stwierdzić, iż cały utwór stanowi kompozycję dźwięków. Za pomocą terminologii muzycznej do przestrzeni artystycznej wprowadzane są kolejne postaci. Często charakteryzuje je określony ton głosu, który umiejętnie dobierany jest ze skali tonalnej, i nierzadko znajduje on swoje paralelne odniesienie do skali wartości

¹ Cyt. za: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 67.

² *Ibid.*, s. 68.

³ *Ibid.*, s. 49.

moralnych reprezentowanych przez poszczególnych bohaterów. Swego rodzaju kompozycję prawdy i fikcji stanowią imiona osób i nazwy miejsc, a polifonia głosów i epizodów buduje semantykę utworu. Pojawiające się w tekście środki artystyczne zapożyczone z dziedziny muzyki, tytuły dzieł oraz tematyka w nich poruszana, stwarzają odpowiedni nastrój powieści, a także wzbogacają ją w kontekst historyczno-kulturowy. Podobną funkcję pełnią nazwiska, które bezpośrednio nawiązują do świata muzyki, by metaforycznie odnieść się do treści znacznie głębszych.

Temat muzyki „słyszeć” już w początkowej scenie powieści. W przestrzeni dwudziestowiecznej Moskwy na Patriarszych Prudach spotykamy wówczas pierwszego bohatera – Michała Aleksandrowicza Berlioza. Znanicy Bułhakowa widzą w postaci Berlioza odcienie wielu aktywnych działaczy lat dwudziestych i trzydziestych, wśród nich najczęściej wymienia się osoby takie jak Leonid Auerbach (1903–1939), Michaił Kolcow (1898–1940), Fiodor Raskolnikow (1892–1939), Anatolij Łunaczarski (1875–1933)⁴. Zgoła odmienna jest „muzyczna” interpretacja nazwiska bohatera. „Berlioza pan zna?”, pyta Iwan w szpitalu, na co doktor pytaniem odpowiada „Tego... kompozytora?”⁵. Wspomnianym kompozytorem jest Louis Hector Berlioz (1803–1869), francuski przedstawiciel romantycznego nurtu w muzyce, chórzysta w Théâtre des Nouveautés. Jego postać przytaczana jest w linii rozważań nad utworem Bułhakowa z powodu bezpośredniego pojawienia się w tekście nazwiska kompozytora, a także z powodu zauważalnej korespondencji innowacyjnej struktury i treści dzieł francuskiego artysty z twórczością rosyjskiego pisarza. Hektora Berlioza uważa się za ojca gatunku symfonii romantycznej, w której spajają się z sobą teatralny gest, plastyczne przedstawienie, dramatyczność i patos. „Berlioz nie wahał się rozszerzać zespołu orkiestrowego i chórów do granic możliwości przestrzennych i ekonomicznych”, stwierdza Bogusław Schaeffer⁶. W nowej orkiestracji różnorodne instrumenty umożliwiają odtworzenie odmiennych pierwowzorów, ukrytych głównie w poezji. Bezpośrednie przejęcie tematu z literatury i jego rozwinięcie w postaci tytułu, nazw poszczególnych części lub opisu całości utworu stanowią

⁴ Патрз: И. Белобровцева, С. Кульяс, *Роман М. Булгакова „Мастер и Маргарита”*. *Комментарий*, Москва 2007, s. 149. Potwierdzenie słuszności powyższych porównań odnajdujemy w cechach charakteru bohatera, a także w treści głoszonych przez niego poglądów. Redaktor miesięcznika i dyrektor literackiej organizacji Massolit jest zagorzałym zwolennikiem nowej ideologii, przyjmuje ateistyczny pogląd na świat i w duchu tego poglądu nakazuje Iwanowi tworzyć poemat. Poruszana przez Berlioza kwestia istnienia Chrystusa nawiązuje także do toczącej się w latach dwudziestych XX wieku reformy w Cerkwi. Zmiana ustroju państwa spowodowała, że stary porządek został całkowicie wyparty przez „nowy ład”. Ideologia zawładnęła wszystkimi dziedzinami życia, łącznie z osobistą sferą religii. Renowacjonizm i ruch Żywej Cerkwi stanowią przejaw próby zmierzenia się władzy duchowej z narastającymi zmianami, dyktowanymi przez władzę świecką. Dysputa, którą toczy Berlioz na Patriarszych Prudach z poetą i cudzoziemcem, ma swoje odniesienie do dyskusji prowadzonej w ubiegłym stuleciu w Kościele prawosławnym. W obu z nich, zarówno w fikcyjnej, jak i realnej, rozgrywającej się w przełomowym dla Rosji czasie wybrzmiewają różnorodne zdania zwolenników bądź przeciwników reform, a także tych, którzy uznani są za heretyków.

⁵ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski, Warszawa 2008, s. 93. Wszystkie pozostałe cytaty podaje za tym wydaniem. Strony podaje w tekście w nawiasie.

⁶ B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 298.

wyznacznik proponowanej przez Berlioza muzyki programowej, przeciwstawnej „wolnej od czasu i miejsca”⁷ muzyce absolutnej. Równie wolna i wyzwalająca dla bohaterów oraz autora okaże się powieść Bułhakowa.

Na początku XX wieku Theodor Adorno stwierdza, iż „wartość muzyki nigdy nie zostaje obojętna na wartość tekstu”⁸. Nowatorstwem, które przypisuje się Berliozowi, jest właśnie program literacki stanowiący jeden z głównych wątków kompozycji muzycznej. Podobnie jak synkretyczne jest dzieło Bułhakowa, również wielopłaszczyznowe są utwory Berlioza. Z powieścią *Mistrz i Małgorzata* komunikuje się *Symfonia fantastyczna* (*Symphonie fantastique*, 1830), zbudowana z pięciu części (co zaprzecza tradycyjnej czteroczęściowej strukturze): *Marzenia – Namietności, Bal, Wśród pól, Marsz na miejsce stracenia* oraz *Sabat czarownic*. Tematem wiodącym utworu jest historia cierpiącego artysty, a w tle słychać *idée fixe* – powtarzającą się melodię, która nieustannie przypomina bohaterowi o ukochanej kobiecie – źródle zarówno jego uniesień, jak i klęsk. *Idée fixe* warunkuje rytmikę dzieła. W programie literackim pełni natomiast funkcję „myśli natrętnej” – obsesji bohatera, która wkrótce staje się głównym tematem, kolejną *idée fixe*, dzięki której utwór jest dziełem subiektywnym. Melodia powtarzająca się jak mantra koresponduje z manią artysty, która przeradza się w irracjonalność – bohater przekonany o dokonaniu przez siebie zabójstwie kobiety zostaje skazany na śmierć, a w marszu na szafot towarzyszą mu nieziemskie istoty, czarownice i zjawy. Pieśń *Dies Irae* współbrzmi wówczas z *Rondem*, wysoka melodia łączy się z dzikimi okrzykami, a szlachetność przechodzi w trywialność i groteskę.

Określony powyższymi epitetami nastrój *Symfonii fantastycznej* bliski jest nastrojowi świata przedstawionego w *Mistrzu i Małgorzacie*. Wspólny dla obu utworów jest motyw balu i kaźni, równie fantasmagoryczne są niektóre ich postaci, a tytułowy Mistrz z powieści Bułhakowa posiada cechy świadomego i doznającego miłości twórcy. *Idée fixe* stanowi natomiast powtarzający się motyw dzieła otwartego, przenikająca różne wymiary tekstu historia Piłata z Pontu; od czasów Jeruzalaim powtarza się także historia wad i słabości człowieka, o których traktuje powieść.

Potępienie Fausta (*La Damnation de Faust*, 1846) – kantata Berlioza przerebiona z czasem na operę koncertową, jest kolejnym utworem, którego tematyka powraca do średniowiecznej postaci alchemika Johanna Georga Fausta (1480–1540) i przypomina o wielu jego artystycznych interpretacjach. Kantata Berlioza porusza temat legendarnego doktora i włącza się tym samym w obręb dzieł sztuki zbudowanych na motywie faustowskim. Do dramatu *Faust* (*Faust*, 1772–1832) Johanna Wolfganga von Goethe bezpośrednio sięga Bułhakow, do niego odwołuje się także Berlioz i współczesny mu Charles Gounod (1818–1893), twórca opery o tym samym tytule (*Faust*, 1859). Gounod jest jednym z kompozytorów, do których Bułhakow powraca częstokroć. *Fausta* autorstwa francuskiego artysty najczęściej grywają bohaterowie felietonów i opowiadań rosyjskiego pisarza⁹.

⁷ Ibid., s. 296.

⁸ T. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1958, s. 56.

⁹ Fortepian i widniejące na nim otwarte nuty *Fausta* wypełniają przestrzeń artystyczną utworu – wyznania *Do tajnego przyjaciela* (*Тайному другу*, 1929): „На пиани-

Kolejnym „bohaterem-kompozytorem” powieści *Mistrz i Małgorzata* jest doktor Strawiński. Kompozytor Igor Strawiński (1882–1971), do którego bezpośrednio odnosi się nazwisko bohatera, do dziś uznawany jest za twórcę przełomowego, nierzadko skandalicznego¹⁰. O zbieżnej manierze artystycznej kompozytora i pisarza traktują rozważania badaczek Iriny Bielobrowcewej i Swietłany Kulius. Według nich cechami wspólnymi są tutaj wspomniane nowatorstwo, różnorodność stylów, synteza farsy i błazeństwa z misterium i sakralnością¹¹. Kompozytor bliski był zarówno awangardy, jak i tradycji ludowej. W opinii Elliotta Antokoletza wpływ folkloru na „powojenną modernistyczną estetykę Strawińskiego znajduje swoje odzwierciedlenie w staraniach kompozytora o zachowanie klasycznych zasad obiektywizmu, równowagi i prostoty”¹². Theodor Adorno pisze natomiast o pragnieniu Strawińskiego „by zostać uświęconym klasykiem, a nie zwykłym modernistą”¹³. Motywy zaczerpnięte z obrzędów pogańskich lub z pieśni narodowych są zauważalne już we wczesnych kompozycjach, ale dopiero w tak zwanym okresie neoklasycznym staną się brzemienym środkiem artystycznym związanym z tworzeniem się stylów narodowych.

Równie znacząca jest zasada *ostinato*, która dominuje w utworach Strawińskiego, ponieważ warunkuje ona ich rytmikę i nadaje dziełom cechę powtarzalności. Antokoletz pisze, że „w statycznych fragmentach modalnych efekt ruchu uzyskany jest dzięki ciągłemu rozkładaniu się i reinterpretacji akcentu, metrum, rytmu i frazy”¹⁴. *Ostinato* zwiększa zatem pojemność semantyczną muzyki. Analogicznie przenikanie się gatunków literackich, mitów, archetypów i symboli, czasów i przestrzeni umożliwia różnorodną interpretację pisanej przez całe życie powieści Bułhakowa. Struktura utworu muzycznego koresponduje więc ze strukturą tekstu literackiego, a wspólne dla obu z nich są pewne cechy, to jest

но над раскрытыми клавишами стоял клавир «Фауста», он был раскрыт на той странице, где Валентин поет”. М. Булгаков, *Тайному другу* [w:] М. Булгаков, *Записки покойника. Автобиографическая проза*, сост. В. Лосев, Санкт-Петербург 2006, s. 352.

Znaczenie muzyki w twórczość narratora – pisarza odzwierciedla także fragment z *Powieści teatralnej*: „Стало быть, я и пишу: картинка первая. Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют «Фауста». Вдруг «Фауст» смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вот он выходит из дверей с гитарой в руке. Слышу – напевает. Пишу – напевает”. М. Булгаков, *Записки покойника. Театральный роман* [w:] М. Булгаков, *Записки покойника. Автобиографическая проза*, сост. В. Лосев, Санкт-Петербург, s. 420.

¹⁰ Oprócz wymienionych dwóch najbardziej znanych kompozytorów, do których nawiązuje utwór, należy także wspomnieć o mniej znaczących w tekście nazwiskach, takich jak Rimski i Vieuxtemps. Nikołaj Rimski-Korsakow (1844–1908) to wybitny przedstawiciel rosyjskiego romantyzmu w muzyce, członek ugrupowania „Potężna Gromadka” („Могучая кучка”) i autor utworów będących dziś symbolami narodowej kultury Rosji, między innymi suity i baletu *Szecherezada* (*Шехерезада*, 1888), opery *Bajka o carze Saltanie* (*Сказка о царе Салтане*, 1900). W tekście bohater o tym imieniu jest dyrektorem teatru Variétés i należy do kręgu osób, które zagadkowo znikają z miasta. Henri Vieuxtemps (1820–1881) pracował jako solista na dworze cara Mikołaja I w Petersburgu. W powieści bohater o tym imieniu współtworzy orkiestrę Straussa.

¹¹ Patrz: И. Белобровцева, С. Кулюс, op. cit., s. 266.

¹² E. Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, przeł. J. Chęsy-Parda, J. Lesiński, A. Kubiak, Inowrocław 2009, s. 340.

¹³ T. Adorno, op. cit., s. 184.

¹⁴ E. Antokoletz, op. cit., s. 138.

mozaikowość i wielopłaszczyznowość. Nie bez znaczenia pozostaje także ich tematyka. Pozostając w kręgu rozmyślań dotyczących postaci Strawińskiego, do podkreślenia paraleli między fikcyjnym bohaterem o tym nazwisku a realną postacią historyczną zachęca fakt, że miejscem pracy powieściowego lekarza jest klinika psychiatryczna, w której znajduje się Iwan. Zgodnie z postawioną diagnozą poeta choruje na schizofrenię. Problem schizofrenii pojawia się także w rozważaniach nad twórczością Strawińskiego. Adorno formułuje tezę, że twórczość ta ściśle wiąże się z psychologią. „Postawa muzyki Strawińskiego jest naśladowaniem nerwicy obsesyjnej, a bardziej jeszcze jej chorobliwego spotęgowania”¹⁵, stwierdza filozof. Dalej, w kontekście *Historii żołnierza (Histoire du Soldat, 1918)*, czytamy, że „sam negatywny obiektywizm utworu przypomina pewien rodzaj regresji psychicznej. Psychiatryczna teoria schizofrenii nazywa ten objaw depersonalizacją”¹⁶. Depersonalizacja polega na tym, że „organiczna jedność estetyczna ulega rozkojarzeniu”¹⁷. Główna linia melodii przekracza wówczas granice muzyki artystycznej i ukazuje się w ruchu ciał tancerzy. Adorno spostrzega, że oddzielenie osobowości od muzyki i jednocześnie łączenie jej z cielesnością mają patologiczną analogię w postaci odczuwania własnego ciała jako cudze¹⁸.

Fenomen depersonalizacji obecny w baletach Strawińskiego koresponduje z procesem odindywidualizowania, który zdarza się w lustrzanej i teatralnej przestrzeni powieści Bułhakowa. Przejawia się on w porannych perypetiach Stio-py Lichodiejewa, który niczym trzydziestoletni Józio z metaforycznej powieści *Ferdydurke* (1937) Witolda Gombrowicza, „nagi” i bezbronny zastaje w swoim pokoju nieznanego gościa. Depersonalizację widać w obecnych w zwierciadle sobowtórach oraz w wewnętrznych dialogach bohaterów¹⁹. Znamiona schizofrenii posiada tragiczny dylemat Piłata, jego poczucie winy, którego zewnętrznym przejawem jest silny ból głowy. Fatalny staje się także monolog Lewity, który prowadzi do równie mocnej dezintegracji osobowości. W dialogach bohaterów dominuje ambiwalencja prawdy i fikcji, niemożliwe staje się w nich bezwzględne wartościowanie świata – zdaniem Iwana świat zewnętrzny jest szalony, podczas gdy „inni” to jego uznają za obłąkanego. Podobnie Riuchin, przekonany o wartości swoich wierszy, podczas nocnej drogi do Moskwy konfrontuje swą twórczość z opiniującymi ją słowami Bezdomego. „Rozmyta” tożsamość bohaterów przypomina zatem o relatywizmie oraz o ciężarze, które wynikają z braku wiedzy o tym, co jest dobre, a co złe. Powieść Bułhakowa czyni jakby aluzję do kondycji człowieka, który nawet w najbardziej „uporządkowanym” i „programowym” świecie, wewnętrznie ciągle pozostaje zagubiony i samotny. Depersonalizacja zawiera w sobie informację o potrzebie samodzielności i chęci przeciwstawie-

¹⁵ T. Adorno, op. cit., s. 218.

¹⁶ Ibid., s. 225.

¹⁷ Ibid., s. 224.

¹⁸ Ibid., s. 225.

¹⁹ Przykładem dychotomii w wypowiedzi, która wyraźnie odzwierciedlałaby dychotomię „cho-rej” osobowości, jest wewnętrzny dialog Iwana, przebywającego już w szpitalu psychiatrycznym: „No-no-no! – nowy Iwan usłyszał nagle surowy głos dawnego Iwana, nie wiedział, czy był to głos wewnętrzny, czy też dobiegał z zewnątrz” (s. 157).

nia się narzuconemu porządkowi, czego rezultatem są wewnętrzne sprzeczności i moralne dylematy bohaterów. Fenomen, o którym mówi Adorno, ukazuje jednak niebezpieczeństwo wynikające z zaniku własnej woli i świadomości. Znamiona „wymarłej” i opustoszałej osobowości przejawiają się w motywie sugestii i masowej hipnozy, której pod wpływem muzyki poddają się pracownicy teatru. Rozdwojenie psychiki prowadzi wówczas do utraty zdolności racjonalizacji swoich czynów, a przeblysłk „szaleństwa” zaciera czystą definicję dobra i zła. Bohaterowie tracą kontrolę nad światem, który ponownie staje się wielowymiarowy i polifoniczny. Muzycznym ekwiwalentem polifonii jest natomiast pojęcie kontrapunktu, a także, w przypadku twórczości Strawińskiego, dodekafonii, w której ów kontrapunkt jest pierwszoplanowy.

W dziele *Filozofia nowej muzyki (Philosophie der neuen Musik, 1949)* Adorno w sposób następujący definiuje technikę kompozytorską, którą wyróżnia brak określonej tonacji:

Dodekafonia wynika z głęboko dialektycznej zasady wariacji. Zasada ta głosiła, że w kompozycji ciągłe trwanie, ciągła analiza czegoś identycznego (wszelka praca motywiczna jest analizą, bo dzieli swój przedmiot na najdrobniejsze części) tworzy wciąż coś nowego. W wariacji teza muzyczna, „temat” w najściślejszym tego słowa znaczeniu, wykracza poza swe własne granice²⁰.

Filozof uważa, iż dodekafonia „nauczyła nas myśleć jednocześnie kilkoma niezależnymi głosami i organizować je w całość bez akordowych podpórek”²¹ i jest to stwierdzenie, które żywo koresponduje z późniejszą opinią Umberto Eco o tekście, którego intencja zaprasza do nieustannego dryfowania²². W utworze *Mistrz i Małgorzata* kontrapunkt i wynikający z niego dualizm negują istnienie jednego słusznego wariantu oraz podkreślają potrzebę odmienności przekonań oraz wolności człowieka. „Efekt wariacji” przejawia się w planie ideologicznym powieści (oznacza wówczas „pluralizm myślenia”), w sferze przekonań religijnych (swoboda wyznania, przeciwstawna dogmatom Cerkwi), oraz w aspekcie filozoficznym (w którego centrum znajduje się „osobliwy Bułhakowowski kosmos”, u którego podstaw tkwią opozycje „życie ziemskie – inny byt”, „śmierć – nieśmiertelność”)²³. Kontrapunkt odsłania grę dobra ze złem, światła z ciemnością, wolności z niewolą, miłosierdzia z nienawiścią. W powyższych antytezach jest ukazana prawda o polifonicznym charakterze życia, w którym aktualna jest straszna zasada, głosząca, że tak jak „Franciszek Liszt urodził się po to, by grać na fortepianie swoje zadziwiające rapsodie, tak chodia Sen-Cin-Po przyszedł na ten świat, żeby strzelać z karabinu maszynowego”²⁴.

²⁰ T. Adorno, op. cit., s. 146.

²¹ Ibid., s. 133.

²² Patrz: U. Eco, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003.

²³ Patrz: И. Белобровцева, С. Кулюс, op. cit., s. 78–79.

²⁴ M. Bułhakow, *Chińska historia [w:] Czarny mag. Rozdziały z powieści. Opowiadania*, przeł. K. Tur, Białystok 1992, s. 16–17.

Wraz z dychotomią struktura otwarta dzieła i tak zwana „totalność zjawiska”²⁵, a więc cechy wspólne dla muzyki i literatury, u Bułhakowa przejawiają się również w koncepcji „tekstu w tekście”, uznanej współcześnie za wyznacznik literatury postmodernistycznej. Autorstwo pojawiającej się w utworze historii Piłata z Pontu pozostaje niewyjaśnione. W małej suterenie pisze ją Mistrz, który umiera, zanim dzieło zostaje zakończone. Nocne rozmowy pisarza z Iwanem, którego nazywa swoim uczniem, oraz końcowa scena powieści sugerują zamysł Mistrza, by zmieniony i uzdrowiony już poeta dopisał ostatnie słowa tekstu. Problem autorstwa łączy się także z zagadnieniem twórczej roli słowa, o którym traktuje powieść. W scenach finałowych okazuje się, że wydarzenia wątku jerozolimskiego stanowią fikcję literacką, w której Piłatowi „przyszło zagrać niedobłą rolę” (s. 519). Zbudowany ze słów bohater pod ich wpływem zostanie przez autora uwolniony. Także fragmenty miasta, którego kontury wyraźnie kreślą się podczas snu w umyśle Iwana, w końcu powieści również nagle znikają. „Słowo mistrza przemienia się w grom, który niszczy skały i wywołuje wizje Jeruzalem”²⁶, stwierdzają badacze (I. Biełobrowcewa, S. Kulus). Utwór Bułhakowa przypomina, że słowo posiada w sobie archetypiczną i magiczną moc nazywania i stwarzania. Jednocześnie podkreśla on „faustowską” prawdę o roli artysty, który za pomocą słowa, a także dźwięku i barwy kreuje alternatywne rzeczywistości. *Mistrz i Małgorzata* jest zatem „metaliteraturą”, ponieważ traktuje o demiurgicznym charakterze dzieła literackiego. Przekształcane w powieści mity i archetypy, wśród których dominuje chrześcijańska historia Piłata z Pontu, uaktualniają prawdy zawarte w pierwszych opowieściach. Podobnie jak powtarzane są tematy w muzyce, utrwalane w literaturze motywy pochodzące z tekstów wcześniejszych sprawiają, że pisarstwo staje się „zjawiskiem totalnym” i ciągle aktualnym.

Z polifonią i dodekafonią wiążą się kolejne elementy struktury, wspólne dla kompozycji Strawińskiego i pisarstwa Bułhakowa. Są nimi gest i gestykulacja. W muzyce rosyjskiego kompozytora obie figury wynikają z ekspresjonizmu i związanego z nim „rozdarcia”, które „wypływa z irracjonalności organicznej. Jego wzorem jest gwałtowny gest i znieruchomienie ciała. Jego rytm naśladuje rytm czuwania i snu”²⁷. Adorno pisze, że „muzyka ekspresjonistyczna przejęła z muzyki tradycyjno-romantycznej zasadę ekspresyjności w sposób tak dosłowny, że nabrała cech sprawozdania”²⁸. Ekspresjonistyczne „opisanie” zjawisk może być formą ich oswojenia, bowiem przemiany społeczno-historyczne z początku XX wieku wpływały na kształt ówczesnej sztuki i często stawały się jej tematem, by w ten sposób ostrzec przed nimi lub im zapobiec. Zdaniem Adorna dzieła sztuki są zależne od realiów, dlatego stanowią „ukrytą rzeczywistość społeczną,

²⁵ „Totalność zjawiska” w muzyce Adorno tłumaczy jako „nawiązywanie składników muzycznych do czegoś poza nimi, przy ich jednoczesnym całkowitym mieszczaniu się w ramach utworu, jest odczuwane jako sens dzieła”. T. Adorno, op. cit., s. 173. W kontekście literatury „totalność” może się przejawiać w sensach naddanych, które sugerują elementy świata przedstawionego i które na wiele sposobów mogą być interpretowane.

²⁶ Patrz: I. Бєлєбровцєвє, С. Кулєус, op. cit., s. 99.

²⁷ T. Adorno, op. cit., s. 89.

²⁸ Ibid., s. 87.

cytowaną w swych objawach”²⁹. Przeczucie nadchodzących zmian jednoczy Strawińskiego z Bułhakowem. Obu twórców łączy także potrzeba skomentowania zachodzących przemian oraz zareagowania na „grozę historii”³⁰ przez „wewnętrzne napięcie”³¹ w strukturze swoich utworów. Funkcję komentarza oraz oceny w pewnym stopniu pełni temat muzyki, który pojawia się w powieści *Mistrz i Małgorzata*. Nazwiska kompozytorów i konkretne nazwy utworów przywołują i uaktualniają dorobek kultury rosyjskiej i europejskiej, ale także za pomocą postaci i motywów muzycznych tekst wyraża nowe treści lub powtarza te, które już zostały w nich zawarte. Bohater o nazwisku Berlioz wnosi do utworu zagadnienia związane z twórczością francuskiego kompozytora, a także sugeruje obecny w nim motyw faustowski. Nazwisko Strawińskiego zapowiada elementy „dzikości” i pierwotności. Oba imiona akcentują poruszony w powieści problem artysty, który jest zależny od silnej władzy, a także jego twórczości, nigdy nie pozostającej wyłącznie sztuką abstrakcyjną, lecz uwarunkowanej sytuacją historyczną.

Dzieła Bułhakowa i Strawińskiego łączy wspomniany element „wstrząsu”, który również wynika z przemian historycznych i ideologicznych. Według Adorna, pojęcie wstrząsu wyróżnia miniony XX wiek, a także jest elementem konstytuującym tak zwaną nową muzykę, która „jakby gestykułuje, jest jak człowiek ogarnięty dzikim strachem”³². U Strawińskiego „wstrząs” na poziomie struktury kompozycji jest spowodowany zetknięciem się folkloru ze sztuką abstrakcyjną. Powrót do kultury totemicznej jest wymownym chwytem, który ukazuje, że „w tej dziwacznej funkcjonalistycznej magii naśladowanie dzikich ma chronić przed groźącym zdziczeniem”³³. Przedstawiona na scenie „dzikość” z jednej strony jest odrzuceniem szaleństwa, z drugiej natomiast, umożliwia konfrontację pierwotnej siły żywiołu z bardziej okrutną gwałtownością nowej cywilizacji³⁴. Ze względu na swoją formę i tematykę muzyka rosyjskiego kompozytora sugestywnie komentuje więc czas przełomu.

Pełną aluzji i satyry relacją końca starego ładu jest twórczość Bułhakowa. Akcja utworu *Biała Gwardia* (*Белая Гвардия*, 1923–1924) rozgrywa się w przełomowym dla Kijowa momencie historycznym. Zniszczeniu ulega wówczas znamieny Dom, a wraz z nim kończy się spokojny i dobry dla jego mieszkańców czas. W opowiadaniach № 13. – *Дом Элиты Рабкоммуна* (1922) i *Ханский огонь* (1924) niszczycielski ogień powoduje zagładę mieszkania oraz pałacu, które symbolizują tradycję i stary porządek. Podobną funkcję pełnią woda i ogień w powieści *Mistrz i Małgorzata*. Żywioły natury wyraźnie wpływają na strukturę świata przedstawionego oraz na semantykę tekstu. Ogień i woda sprawiają,

²⁹ Ibid., s. 177.

³⁰ Ibid., s. 178.

³¹ Ibid.

³² Ibid., s. 204.

³³ Ibid., s. 196.

³⁴ W kontekście zagadnienia „dzikości” i jej „kolonizacji”, dzięki której „dzikość” może być unikniona, niezwykle wymowne okazują się wydarzenia związane z premierą *Święta wiosny* 29 maja 1913 roku w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu. Rozgrywający się wówczas skandal ukazał ludzkie paradoksy, które nierzadko sztuka właśnie odsłania – teatralny atawizm spowodował bardziej okrutną dzikość po drugiej stronie sceny.

że kształty stają się dynamiczne i plastyczne. Podobnie jak sprzeczne „żywioty” pierwotnego rytmu i muzyki wysokiej, powodują one „wstrząs” w budowie i znaczeniu dzieła literackiego. Nierzadko „dźwięk” natury jest paralelny względem tonu, w jakim wypowiadają się bohaterowie: ulewę na Nagiej Górze poprzedzają głośne przekleństwa Mateusza Lewity, a w „zastygłym” słońcu na wzniesieniu bohaterowie milczą. W wątku moskiewskim dynamika drobnych i komplementarnych względem siebie wydarzeń uruchamia się wskutek wypowiedzianych zdań i czynionych gestów: na okrzyk Nikanora Iwanowicza natychmiast reagują pozostali pacjenci kliniki, w rytm melodii zza ściany na biurku Kuźmina wróbel tańczył fokstrota:

Wzbił się w górę, zawisł w powietrzu, po czym z rozpędu, dziobem niczym ze stali, uderzył w szkło fotografii przedstawiającej grono absolwentów uniwersyteckich z roku 1894, rozbił to szkło na drobne kawałki i wyfrunął przez okno (s. 291).

Wykonane przez Korowiowa i Behemota „dla żartu” (s. 514) gwizdy powodują wstrząs i zagładę fragmentu miasta. Jedną z największych przemian dotknie natomiast Iwana, ponieważ „wstrząsy, które przeżyje, każą mu się wmyślić w sens istnienia; poszukać własnej tożsamości, odrzucić pseudonim”³⁵. Szept, śmiech, krzyk lub gwizd, mają zarówno moc kreacyjną jak i niszczycielską. W sekwencji fantasmagorycznych wydarzeń nimi spowodowanych dominuje pozorny przypadek podobny do przypadkowości, która ciąży na kompozycji muzycznej i jest „daniną, jaką muzyka składa serii”³⁶. Szczegóły, z których zbudowana jest fabuła, podobnie jak pojedyncze nuty, okazują się jednak istotne w perspektywie całego tekstu. Na poziomie semantycznym utkana z drobnych wydarzeń fabuła realizuje jedną z głównych prawd, o których traktuje powieść. Jest nią wiara w providencjalizm oraz przekonanie, że „wszystko będzie jak należy, tak bowiem urządzony jest świat”.

„Смеются тогда, когда хотят поколебать серьезную жизненную цель и серьезное жизненное дело (...) метрополия смеха есть трагическая культура, смех есть колониальное ее расширение”³⁷, stwierdza Lew Pumpianski (1891–1940). W powieści śmiech wyraźnie zmienia swoją funkcję. Powolnie staje się szyderstwem, ponieważ nie sugeruje komizmu sytuacji, lecz wnosi do fabuły tragizm i elementy szaleństwa. Rzeczywistość literacka staje się podobna do świata, w którym „tragedia i komedia z jednego wyrastają pnia i niekiedy wystarczy zmienić tylko oświetlenie, aby jedno przeszło w drugie”³⁸. W powieści *Mistrz i Małgorzata* słychać różnorodne głosy, w których radość przeplata się ze smutkiem. W centrum miasta Jeruszałaim „o uszy niepatrzącego Piłata uderzyła fala krzyku «Ha-a-a...». Zrodzona gdzieś daleko, aż pod hipodromem, słaba z początku, nabrała siły grzmotu, trwała tak przez kilka sekund, a potem zaczęła

³⁵ Ibid., s. 477.

³⁶ T. Adorno, op. cit., s. 127.

³⁷ Cyt. za: E. Меньшикова, *Гротескное сознание. Явление советской культуры*, Санкт-Петербург 2009, s. 57.

³⁸ T. Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2008, s. 314.

zacichać” (s. 52). W tym samym czasie, z dala od huku i hałasu samotnie śpiewa swoją pieśń Gestas:

Od najbliższego słupa dobiegała ochrypla bezsensowna piosenka. Muchy i słońce sprawiły, że wiszący na nim Gestas pod koniec trzeciej godziny zwariował, teraz śpiewał cicho coś o winoroślach, a okręcona zawojem głowa kiwała mu się z rzadka, wtedy muchy leniwie podrywały się z jego twarzy, by niebawem powrócić (s. 246).

W utworze pojawia się polifonia i niejednoznaczność nastrojów, która przywodzi na myśl prawdę przypomnianą przez diabła w powieści Thomasa Manna (1875–1955): „każdy, kto z natury swej ma do czynienia z Kusicielem, jest z uczuciami ludzkimi na bakier i stale odczuwa pokusę, aby śmiać się, gdy inni płaczą, a płakać, gdy się śmieją”³⁹. Odwrócenie wartości i karnawalizacja świata ukazuje obecność działających w nim sił nieczystych, podkreślając jednocześnie, że szaleństwo i piekło nie tylko do diabła przynależą. Wszak Iwan, „obłąkany wybuchnął takim śmiechem, że z lipy, pod którą stała ławka, wyfrunął wróbel” (s. 60). Małgorzata „zachichotała złowieszczco (...) krzyknęła jeszcze głośniejsze i pomiędzy gałęziami klonu, które smagnęły ją po twarzy, przemknęła nad bramą i wyleciała w zaułek” (s. 318), a w trakcie seansu czarnej magii „młodziutką kuzyneczkę po raz drugi ogarnął napad urywanego satanicznego śmiechu” (s. 176). Nieznośny i potężny staje się w powieści „chichot tłumu”. „Porusza” świat przenikliwy śmiech świty diabelskiej i huczące „jak jazz” (s. 369) śmiechy kobiet pod kolumnami teatru. Pojawiające się w tle tłumy, zarówno jerszalański, gromadzący się na jarmarku w przeddzień święta Pesach, jak i „masowy odbiorca” seansów moskiewskich, towarzyszą głównym wydarzeniom i często je komentują. „Nie ma takiej siły, która kazałaby tłumowi zamilknąć, zanim nie wyrzuci z siebie wszystkiego, co ma na sercu, i nie zamilknie sam” (s. 52), myśli w duchu procurator. Przeplatające się w odgłosach tłumu śmiech i płacz mogą świat unicestwiać oraz oczyszczać. Ściśle związane z emocją, elementy te wzbogacają warstwę brzmieniową tekstu o treści głęboko filozoficzne oraz sugerują zagrożenia, które niesie z sobą nowo powstałe społeczeństwo masowe.

Z funkcją katartyczną zbiorowego krzyku, ze wspomnianym gestem i „wstrząsem”, a także z wybranymi cechami społeczeństwa masowego łączy się motyw chóru i orkiestry. W powieści znamienny pozostaje fakt, że byłym regentem chóru cerkiewnego określa siebie Korowiow. W „niepokojny dzień” po seansie w Variétés staje się on dyrygentem i wprawia pracowników teatru w hipnotyczny śpiew:

Popłakawszy sobie nieco, sprzedawczyni nagle drgnęła, krzyknęła histerycznie (...) Do głosu gońca przyłączyły się dalsze głosy, chór rozrastał się, aż wreszcie pieśń zagrzmiała we wszystkich pomieszczeniach oddziału. W najbliższym pokoju, pod szóstką, gdzie mieściła się rachuba, dominował czyjś potężny, zachrypnięty *basso profundo*. Śpiewającym akompaniował wzmagający się hałas rozdzwonionych telefonów (...) Łzy płynęły dziewczoi po twarzy, próbowała zacisnąć zęby, ale usta same się jej otwierały i śpiewała o oktawę wyżej niż goniec (s. 261).

³⁹ Ibid., s. 242.

Pracownicy teatru nie mogą powstrzymać śpiewu oraz towarzyszącego mu płaczu. Stają się uczestnikami seansu hipnotycznego, w którym demaskowane zostają ich myśli i arkany psychiki. Muzyka zyskuje wówczas wymiar demoniczny, ponieważ jest źródłem niezbadanego i niemożliwego do powstrzymania odruchu. Staje się sztuką, tworzoną przez artystę – „brata zbrodniarza i szaleńca”⁴⁰. Adorno określa istotę muzyki następująco: „blisko spokrewniony ze źródłem płaczu. Jest to gest rozluźnienia (...). Muzyka i płacz rozchylają usta i dają ujście zatamowanemu człowieczeństwu”⁴¹. Historia chóru dowodzi, że intencją śpiewu zbiorowego jest oplkanie pewnego wydarzenia, lament nad nim lub jego gloryfikacja. Już w pierwszych dramatach chór pojawiał się jako element narracji bądź jej sensualne dopełnienie. W przytoczonym wyżej fragmencie „hipnotyczny” śpiew ma cechy pieśni masowej, która w pierwszych dekadach XX wieku stała się silnym narzędziem propagandy służącym do gloryfikacji nowego porządku. Tekst czyni zatem kolejną aluzję do kondycji ówczesnej sztuki oraz podkreśla zniewalającą siłę, którą posiada uboga artystycznie socrealistyczna muzyka. Podobnie jak w literaturze, architekturze oraz malarstwie, socrealizm w muzyce zwalczał przejawy zakazanego i „niehumanicznego” awangardyzmu. Socrealistyczna doktryna sprzeciwiała się wszelkim oznakom indywidualizmu, dlatego nawet muzyka, jak stwierdził sam Lenin, jest „środkiem zespolenia szerokich mas”⁴². Przeciwnostwem „dzikiego” nieuporządkowania obecnego w nurcie awangardowym miała być programowa i patetyczna muzyka nowych czasów. W powieści Bułhakowa motyw pieśni masowej stanowi metaforę zniewolenia oraz walki z niezależną myślą i gestem. Zwieńczenie metafory stanowi śpiew szaleńczego chóru stworzonego przez pracowników Komisji Nadzoru Widowisk i Rozrywek Lżejszego Gatunku (sama nazwa instytucji ironicznie sugeruje wartość sztuki):

Oniemiałych interesantów oddziały zadziwiło to, że chórzyści, rozsiani przecież po różnych zakątkach budynku, śpiewali zadziwiająco zgodnie, zupełnie jak gdyby cały chór stał i wpatrywał się w niewidzialnego dyrygenta (s. 261).

Pracownikom akompaniuje śpiew pozostałych mieszkańców miasta, a wszystkie głosy komentuje i powiela chór świty diabelskiej, która jak echo powtarza zdania Wolanda⁴³. Jeśli nastrój panujący w Jeruzalaim sugeruje czas Wielkiego Postu, oczekiwania i cichego przeżywania tajemnicy, to Moskwa będzie Nowym Babilonem⁴⁴, czasem wielkiego karnawału i głośnego przewrotu. W Jeruzalaim

⁴⁰ Ibid., s. 243.

⁴¹ T. Adorno, op. cit., s. 174.

⁴² Cyt. za: K. Meyer, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Warszawa 1999, s. 107.

⁴³ Motyw echa może być rozpatrywany jako kolejny element tekstu, który decyduje o jego polifonicznym charakterze. Echo nawiązuje ponadto do „efektu lustra”, ponieważ zniekształca obraz, jednocześnie pozostając źródłem wiedzy o obrazie prawdziwym.

⁴⁴ O utopijnej koncepcji „neobabilonii”, która ma formę „przestrzennych symboli” i wynika z chęci „uzurpcji boskiej przestrzeni”, traktuje praca Jakuba Sadowskiego. W kontekście zagadnienia starotestamentowej wieży Babel, które znalazło swój ekwiwalent w dwudziestowiecznych utopijnych ideach budowy „kryształowego pałacu”, badacz przytacza fragment utworu *Wieża* (Бауля, 1913–1917) Aleksieja Gastiewa, w którym mowa jest o „odgłosach wieży żelaznej”. Zgola odmienny od tekstu Bułhakowa jest nastrój utworu Gastiewa, łączy je jednak przestrzenno-akustyczny wertykalizm i symboliczna „ekspansja wzwyż”. Patrz: J. Sadowski, *Pomniki „Nowego bytu”. Utopiści o przestrzeni*

dominują odgłosy przyrody przeciwstawne wobec huczącej i „metalicznej” symfonii w Moskwie. W świąteczną noc w Jerozolimie „tańczyły swój balet wieczorne cienie” (s. 421), a „w każdym oknie pełgało światło szabaśników i zewsząd dobiegały modły zlewające się w nieskładny chór” (s. 432). Jest on odmienny od dwudziestowiecznego chóru moskiewskiego, w którym dominuje „skrzeczący” dźwięk patefonu, a mieszkańcy poruszają się w rytm nowatorskiego fokstrotu i jazzu. Oba miasta łączy głośnie *Alleluja*, ale tło, w którym zostaje ono wykrzywane, zmienia jego znaczenie⁴⁵. Bliskie prymarnej, religijnej symbolice jest *Alleluja* jersuzalaimskie, w Moskwie wiąże się ono natomiast z tematyką diabelską. Dźwięk psalmu po raz pierwszy słychać o północy w domu Gribojedowa, przez co symbolicznie zaznaczone zostaje wejście w demoniczny czas i przestrzeń. Towarzyszy mu rytm jazzu lub fokstrotu, a więc zakazanej i „szkodliwej” muzyki.

Zgodnie ze stwierdzeniem krytyka Emmanuiła Bieskina,

fokstrot to taniec „zmierechu Europy”, w którym pełno jest sceptycyzmu i wynaturzenia spowodowanego kokainą i seksualnością kapitalistycznego miasta. Jest pozbawionym otuchy tańcem „degenerującej burżuazji”, stworzonym po to, by pełzać między stolikami zachodnioeuropejskich barów i restauracji, ponieważ nie jest zdolny do żadnego lotu⁴⁶.

Pojawiający się częstokroć w tekście motyw „obrazoburczej” muzyki stanowi aluzję do ideologii, której celem było całkowite zawładnięcie i zniewolenie sztuki i człowieka. Wyznacznikiem jazzu jest improwizacja oraz „rozpad muzycznego czasu”⁴⁷. Konstituujące go wolność i przypadek całkowicie sprzeciwiają się programowości melodii propagowanych przez nową doktrynę⁴⁸. Temat muzyki w powieści *Mistrz i Małgorzata* jest więc wymownym elementem świata przedstawionego. Z jednej strony motywy jazzu, fokstrotu oraz pieśni masowej stanowią krytyczną aluzję do wydarzeń historycznych, z drugiej strony stają się elementami, które tak jak moskiewskie sceny teatralne i seanse demaskują moralność bohaterów. Zdeformowany jest czas w gatunkach muzycznych takich jak jazz i fokstrot, równie groteskowe i niezależne od czasu są wydarzenia, które rozgrywają się w domu literatów. Sugerują one schyłek cywilizacji, zapowiadany w ówczesnej rzeczywistości przez Oswalda Spenglera (1880–1936), bowiem zasada dowolności i improwizacji wbudowana w strukturę utworów, które grywa

życia [w:] *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, Łódź 2005, s. 85, 87.

⁴⁵ W języku hebrajskim *Hallelu Jah* oznacza „chwalcie Pana”. Psalmi o tym tytule śpiewane były w okresie święta Pesach, a w liturgii zachodniej od Święta Wielkanocy aż po Zesłanie Ducha Świętego. W trakcie roku liturgicznego stanowiły one niezależne pieśni, które w obrządku łacińskim wykonywane były głównie przez kantorów, a towarzyszący im chór powtarzał frazy z rozszerzeniem, tzw. *jubilus*.

⁴⁶ Cyt. za: И. Белобровцева, С. Кульяс, op. cit., s. 246.

⁴⁷ T. Adorno, op. cit., s. 99.

⁴⁸ Aktywną kampanię skierowaną przeciwko jazzowi, fokstrotowi, „muzyce pseudocygańskiej” i romansom bulwarowym uwiecznił dokument wydany w roku 1931 przez Główniepiertkom. Dekretuje się w nim całkowity zakaz rozpowszechniania opisanej muzyki za pomocą nagrań gramofonowych, w musicalach, scenach *variétés*. Historyczny pozostał jeden przypadek, w którym zezwolono na wykonanie fokstrotu w operetce. Służył on charakteryzacji bohatera negatywnego. Patrz: И. Белобровцева, С. Кульяс, op. cit., s. 247.

orkiestra w domu Gribojedowa, groteskowo odsłania zniwolenie oraz znieprawienie tańczących w ich rytm „artystów”:

Tak zagrzmiał słynny jazz-band Gribojedowa (...) nagle ożyły na suficie wymalowane konie, lampy bodaj zaświeciły jaśniej i nagle obie sale poszły w tany, jakby zerwały się z łańcucha, a za nimi ruszyła do tańca i weranda (s. 82).

W domu literatów o północy otwiera się bal, który da początek kolejnym teatralnym zabawom. Cechuje je osobliwość charakterystyki i bogactwo podtekstów, zwłaszcza tych, które poruszają problem znaczenia pojęć artysty i sztuki w upadłym społeczeństwie. Jednocześnie nieobca Bułhakowowi jest literacka tradycja opisu życia towarzyskiego, która w sposób niezwykle kształtowała się na kartach utworów Aleksandra Puszkina i Lwa Tołstoja. „Wściekle ciągnęło mnie na bale / W wesołe dni młodości szumnej”⁴⁹, stwierdza narrator poematu *Eugeniusz Oniegin* (*Евгений Онегин*, 1823–1831). Pieśń o miłości do Tatiany, zaczerpnięta z poematu, śpiewa także „wszechobecna orkiestra” (s. 73), a jej nieustanna melodia dręczy podążającego w stronę siedziby Massolitu Iwana. Bale, o których traktuje rosyjska literatura dziewiętnastowieczna, odzwierciedlają hierarchię społeczną oraz ilustrują specyfikę tła historyczno-kulturowego, w jakim osadzona jest ich fabuła. Trafną charakterystykę uroczystości proponuje Jurij Łotman:

Wewnętrzna organizacja balu stawała się zagadnieniem o wyjątkowej wadze kulturalnej, ponieważ powinna była nadać formy komunikacji „kawalerów” i „dam” (...). Powstawała gramatyka balu, a on sam przekształcał się w pewne całościowe teatralizowane przedstawienie, w którym każdemu elementowi (...) odpowiadały typowe emocje, ustalone znaczenia i style zachowania⁵⁰.

Podczas balu każdy gest i forma wypowiedzi stawały się ceremoniałem. Najważniejszym z nich w „estetyczno-społecznym widowisku” był natomiast taniec, ponieważ decydował on o linii całego wieczoru i nadawał określony charakter toczonych podczas balu konwersacji⁵¹.

Widowiskiem w powieści *Mistrz i Małgorzata* są bale. Bohaterowie kolejno pojawiają się na scenie i tańczą w rytm granej przez orkiestrę melodii, a różnorodność tańców nie jest tu przypadkowa. Wedle tradycji każdy z nich, zarówno dworskich jak i ludowych, ma swoją semantykę i sugeruje określony charakter relacji między dwojgiem ludzi. Wyznacza on „styl ruchów”⁵² i temat rozmowy. Płask literatów w domu Gribojedowa otwiera „desperackie *Alleluja*”⁵³, wraz z nim

⁴⁹ A. Puszkina, *Eugeniusz Oniegin*, przeł. M. Jastrun, Katowice 1951, s. 112.

⁵⁰ J. Łotman, *Bal [w:] Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, L. Kolankiewicz (red.), Warszawa 2005, s. 530.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid, s. 536.

⁵³ W kontekście zagadnienia zabronionej muzyki z Zachodu i słynnej kwestii „jazgotu zamiast muzyki”, badacze przytaczają także biograficzny fakt, że w Moskwie, niedaleko domu Gribojedowa, znajdował się jeden z pierwszych jazzowych klubów, w którym orkiestra Aleksandra Cfasmana (1906–1971), przypuszczalny prototyp Gribojedowskiego jazz-bandu, regularnie wykonywała utwór *Alleluja* Vincenta Youmansa (1898–1946). Utwór ten często grywał również Bułhakow. Patrz: Г. Лексис, К. Атарова, *Путеводитель по роману Михаила Булгакова „Мастер и Маргарита”*, Москва 2007, s. 16–17.

dociera do gości wieść o śmierci Berlioza. Bal do końca pozostanie już straszny i rozpaczliwy, ponieważ rozpoczyna go i wieńczy śmierć, której nikt nie zauważa. Stwierdzenie „Tak, nie żyje, nie żyje... Ale my przecież żyjemy” (s. 83) odzwierciedla duchową pustkę człowieka, który nawet w obliczu czyjegoś odejścia nie potrafi milczeć, zatrzymać się i współczuć.

Przy innych tańcach bawią się widzowie seansu w Variétés. Dominuje tu fokstrot oraz wieńczący widowisko marsz. W latach, w których pisała się powieść, fokstrot był tańcem nowatorskim. Ze Stanów Zjednoczonych dotarł do Europy w roku 1918 i wraz z jazzem, pomimo określonych reguł rytmicznych, bardzo szybko stał się symbolem swobody ruchów i interpretacji muzycznej. Innowacja i „dzikość” fokstrota (słowo tłumaczy się jako „krok lisa”, a w samym tańcu widoczne są elementy kroku kłusującego) w powieści korespondują z groteskowością jego wykonawcy:

Niewysoki człowiek o malinowym nosie przypominającym kształtem gruszkę, w dziurawym żółtym meloniku, w kraciastych spodniach i w lakierkach z cholewką wjechał na scenę Variétés na najzwyczajszym dwukołowym rowerze. Przy dźwiękach fokstrota zatoczył krąg, a potem wydał zwycięski okrzyk, co spowodowało, że rower stanął dęba (s. 159).

Muzyka wielokrotnie stanowi jedynie tło licznych prowokacji, lecz jej cechy często wpływają na semantykę tekstu. Szybkie tempo i synkopowany rytm melodii sugerują zerwanie z tradycyjną „harmonią” narracji, a w awangardowości rytmu odzwierciedla się niespójny i groteskowy charakter wydarzeń, do których dochodzi na scenie. „Paradę” demaskacji i sztuczek kończą słowa marsza, którym towarzyszą „piekielne śmiechy”, „oszałałe okrzyki” i „złoty brzęk talerzy orkiestry” (s. 177). Marsz, w odróżnieniu od fokstrota, wyznacza uporządkowany rytm i krok. Żałobny, weselny lub wojskowy, nadaje wydarzeniom cechy patosu i wagi, ich uczestników włącza natomiast w defiladę, która w Variétés przemienia się w „istną wieżę Babel” (s. 177).

Marszem zakończy się lot Małgorzaty. Rozpoczyna go dźwięk „oszałałego walca” (s. 318), tańca, który zgodnie z dworską etykietą XIX wieku był uznany za „namiętny, nierozumny, niebezpieczny i bliski naturze (...) został dopuszczony na bale Europy jako danina złożona nowym czasom”⁵⁴. Nierozumne i niebezpieczne są czyny, które wykonuje Małgorzata podczas lotu nad Moskwą. Jej nagość, lekkość i niewidzialność świadczą o irrealnym charakterze sceny, a także sugerują odzyskane przez bohaterkę uczucie wolności. Wiedźma Małgorzata, podobnie jak pary zataczające krąg w tańcu, unosi się lub zniża, zagląda do mieszkań i w rytm szalonej melodii mści się i niszczy je⁵⁵. Z okien mieszkań dobiega odrębna muzyka patefonów, fortepianów i prymusów, która wraz z oskarżycielskimi krzykami ich mieszkańców tworzy różnolitą „symfonię Annuszek”. W scenie lotu nad Moskwą dźwięk pełni funkcję dynamizującą przestrzeń artystyczną i zapowiada nadchodzące zniszczenie miasta. Pod wpływem „wściekłego” gwizdu portiera

⁵⁴ J. Łotman, op. cit., s. 535.

⁵⁵ Cechę zemsty odślania scena, w której bohaterka demoluje mieszkanie krytyka Łatuńskiego. Tekst czyni tutaj aluzję do wydarzeń literackich i kondycji sztuki na początku XX wieku. Wyraża nienawiść do instytucji cenzury oraz niszczyielskiej krytyki symbolizowanej przez „Dramlit”.

gesty bohaterki stają się mocniejsze i bardziej demoniczne. Instrumenty „krzyczą”, „wyją” i „jęczą” jak opętane. Elementy fantastyczne – chór „żab o tłustych pyskach” (s. 334), „świecące próchna”, wodorosty i rusałki – wprowadzają do powieści „dzikość”, rządzącą utworami Strawińskiego, a także eksponują charakterystyczną dla przestrzeni bajek cechę abstrakcyjności. Muzyka, która pojawia się w tle, „prowokuje” wspomniany wyżej gest, związany z nim żart oraz ukazuje niszczycielską cechę „wstrząsu”. Hałasy „opętanych” instrumentów, gwizdy i krzyki odzwierciedlają szaleństwo panujące w mieście. Sprawiają, że staje się ono diabelskie, fantasmagoryczne i surrealistyczne. Przewycięzenie tej fantasmagorii dokonuje się właśnie w locie – „fizycznym pokonaniu przestrzeni, któremu towarzyszy przemiana wewnętrzna, zastąpienie codzienności poetyckością”⁵⁶. Podczas lotu Małgorzaty nad Moskwą czas i przestrzeń ulegają zniekształceniu, przestają być wartościami, które zniewalają. Bohaterka jest niewidzialna i porusza się bezgłośnie, „dotykając” ziemi lub księżyca. Opuszcza miasto i widzi żywą przyrodę – lasy, łąkę i staw. Scena obrazuje, że tylko wolny człowiek potrafi się wznieść ponad nieubłagany czas i materialną przestrzeń. Zniewolone „Annuszki” nie opuszczają więc swoich przymusów, podczas gdy wolna Małgorzata choć przez krótką chwilę widzi piękno, „żyje i lata”.

Wiedźma Małgorzata zostaje królową na „balu stu królów” (s. 342), który zakończy się „ostatnim” już marszem. Ze względu na infernalną i magiczną symbolikę, bal u szatana stanowi w powieści przeciwwagę wydarzeń związanych ze świętem Pesach⁵⁷. Początek uroczystości u Wolanda przypada na noc z piątku na sobotę, w tym samym czasie w Jeruzalaim na krzyżu kona Jezus Ha-Nocri. To świąteczna noc, w którą do władzy dopuszczony jest także diabeł, dlatego bal „zwałił się na nią [Małgorzate] najpierw pod postacią jasności, a zarazem dźwięku i zapachu” (s. 356). Uroczystość stanowi feerię obrazów i postaci. Rytualny taniec, motyw składania ofiary, maskarada i nagość przywodzą na myśl obrzędy i ceremonie praktykowane w czasie przesilenia wiosennego, przypominają także o kulturowej tradycji *dance macabre*. Pokrewne cechy świata przedstawionego występują w kręgu dzieł traktujących o legendarnym Fauscie: w opisie nocy u Walpurgii z dramatu Goethego⁵⁸, czy w operze Gounoda z głośną partią „Szatan tam urządza bal...”⁵⁹. Elementy przestrzeni egzotycznej – papugi, las, liany, „Murzyni w jasnoczerwonych turbanach” (s. 358) – przesycają świat przedstawiony cechami pierwotności i gwałtowności, które korespondują z „dzikością” piasów

⁵⁶ Patrz: И. Белобровцева, С. Кульюс, op. cit., s. 64.

⁵⁷ Ibid., s. 365.

⁵⁸ Łącznikiem między dwoma utworami jest także wizerunek czarnego pudła. W dramacie Goethego pod postacią psa Mefistofeles po raz pierwszy ukazuje się Faustowi. W powieści Bułhakowa medalion z podobizną czarnego pudła otrzymuje Małgorzata od Korowiowa. Złoty pudel wyhaftowany jest natomiast na poduszce, na której kłęczy ona podczas balu. Oprócz genezy literackiej wizerunek pudła oraz medalion mają znaczenie symboliczne, związane z chrześcijańską ikoną lub medalikiem. Według badaczy (Lidia Sazonowa i Michaił Robinson) pocałunki, które otrzymuje Małgorzata od gości, stanowią „lustrzane odbicie sakralnego ucałowania ręki duchownego podczas nabożeństwa chrześcijańskiego”. Po raz kolejny zatem w powieści dokonuje się transformacja i uaktualnienie klasycznych mitów i symbolów. Ibid., s. 367.

⁵⁹ Ibid., s. 365.

i tańcem ziemi, obecnymi w *Święcie wiosny* Strawińskiego. Z dynamiką obecną w twórczości rosyjskiego awangardzisty koresponduje taniec kamaryński (камаринская), który na estradzie wykonują niedźwiedzie. O powrocie do rzeczywistości pierwotnej, w której taniec poprzedzał słowo, świadczą często pojawiające się w powieści instrumenty dęte z dominującym wśród nich fagotem.

Bal rozpoczyna polonez grany przez stu pięćdziesięcioosobową orkiestrę. Nie bez znaczenia w kontekście powieści pozostaje historia tego tańca oraz fakt, że w okresie wczesnego chrześcijaństwa towarzyszył on rytuałom egzorcyzmu. Przez wieki był ściśle związany z kulturą ludową, dlatego stał się jednym z najbardziej charakterystycznych tańców narodowych, z czasem przeniknął także w kulturę dworską. Zgodnie z dziewiętnastowieczną tradycją przyjęcie otwiera właśnie polonez, „który ma więcej swobody i którego tańczy dowolna liczba par, a z tego względu uwalnia on od zbytecznego i ścisłego rygoru”⁶⁰. W rytm poloneza w powieści *Mistrz i Małgorzata* tworzy się maskarada, w której łączą się przybywające na bal postaci historyczne i fikcyjne. Bal u Wolanda początkowo przynosi im rozkosz i upojenie, a podniosłość wydarzenia zaznacza donośny okrzyk Małgorzaty „Jestem zachwycona”, który przywołuje na myśl zgubne dla Fausta wołanie „Chwilo trwaj wiecznie”. Elementy balu podkreślają dramatyczność widowiska, a także zaznaczają obecne w nich nieczyste moce⁶¹. Szatan jest gospodarzem uroczystości, a w zabawie towarzyszy mu świta, do której należą kot Behemot, Aza-zello, Korowioł i Hella. Wszystkie postaci posiadają wiele prototypów zaczerpniętych z tradycji kultury (większość z nich wiąże się z nieuchronną śmiercią oraz odwiecznym zagadnieniem walki o duszę ludzką), jednak każda z nich odznacza się unikatowym nastrojem. Podobnie jak większość postaci utworu, członkowie diabelskiej świty stanowią autorską grę między prawdą a zmyśleniem. W tekście dokonuje się wariacja, która może zostać nazwana wariacją muzyczną, bowiem oznacza różnorodność przeplatających się tańców i melodii, a także kulturowo-literacką, na podstawie której kreowane są hybrydyczne postaci powieści. Postaci te i kompozycje rozwijają się w toku fabuły, której kulminacją jest właśnie bal u szatana. Dokonuje się wówczas kolejne przewartościowanie *sacrum* i *profanum*, ponieważ, „szatański bal jest widowiskiem pysznym i makabrycznym, ale do zniesienia dla normalnej ludzkiej wrażliwości, ukształtowanej przez tradycję romantyzmu grozy, malarstwo Boscha i Goi czy współczesny horror filmowy”⁶². Nieznośne i piekielne okazuje się w tekście to, co ludzkie i codzienne.

Posługując się terminologią muzyczną można stwierdzić, że powieść *Mistrz i Małgorzata* stanowi metaforyczną partyturę oraz symfonię, w której harmonijnie łączą się różne głosy orkiestry. W tekście „słyszać” wiele orkiestr, swego rodzaju instrumentację stanowią także opisywane za pomocą skali głosów postaci. Wygłaszane przez nie partie i arie, pośród których najbardziej przenikliwie

⁶⁰ Cyt. za: J. Łotman, op. cit., s. 534.

⁶¹ Atrybutem i przejawem siły diabelskiej w myśli prawosławnej była maska; na balu w powieści spotykamy ich wiele. U Wolanda pod różnymi maskami kryją się ludzie, demony i czorty załadniające od wieków kulturę ludową i wysoką.

⁶² A. Drawicz, *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bulhakowie*, Warszawa 2002, s. 465.

słysząc słowa „Alleluja” oraz „O bogowie!”⁶³ jednoczą różne wymiary tekstu, opartego na kontrapunktowym „splocie lejtmotywów”⁶⁴. Wzorem utworu symfonicznego odgłosy te cechuje wertykalizm, który koresponduje ze „wznoszącą się” przestrzenią artystyczną, jej binarną opozycją góra–dół oraz archetypicznym motywem zamkniętego kręgu⁶⁵. Elementy te przywodzą na myśl „pitagorejską” interpretację muzyki, w której równorzędne rytm, harmonia i *logos* mają swój wertykalny bądź horyzontalny ekwiwalent w postaci zapisu nutowego. Odpowiednikiem archetypicznego kręgu jest natomiast interpretacja liczby, której dokonał Beocjusz. Według średniowiecznego myśliciela liczba połączona ze strukturą muzyczną obrazuje harmonię kulistego kosmosu. W powieści harmonię tę odzwierciedla prawda o powtarzającej się historii Piłata i Jezui, będącej „modelem i prototypem sytuacji Moliera i Ludwika, Puszkina i Mikołaja”⁶⁶, a także, idąc dalej, prawda o okrutnej „torturze pamięci”⁶⁷ i nieuchronności kary.

Badając twórczość Nikołaja Gogoła, Jurij Łotman stwierdził, że przestrzeń jest pojęciem, które zawiera w sobie elementy i zjawiska to jest taniec, muzykę, towarzystwo i walkę. Wszystkie razem sprawiają, że bohaterowie łączą się, tworząc spójną całość⁶⁸. Podobnie dzieje się w twórczości Bułhakowa, pisarza, którego wrażliwość kształtowała się pod wpływem muzyki i teatru⁶⁹. Jako element przestrzeni artystycznej, zarówno w scenie balu jak i w większości scen powieści, muzyka pełni funkcję estetyczną i wartościującą świat przedstawiony. W wątku jersuzalaimskim nieśpieszne dialogi oraz odgłosy natury wyrażają prawdy biblijne lub apokryficzne, które od wieków nieprzerwanie pielęgnuje literatura. W fabule moskiewskiej muzyka z gramofonu – „drugiego, sztucznego języka muzycznego, stechnicyzowanego i prymitywnego”⁷⁰ – oraz odgłosy mieszkańców obrazują „hałaśliwe” i przekłamanie społeczeństwo. Dwa wymiary powieści charakteryzują przeciwstawne względem siebie dźwięki, w obu z nich jest ukazany człowiek w zgoła różnym czasie historycznym – u początku cywilizacji oraz w momencie jej burzliwego rozwoju. Synkretyzm i zróżnicowanie muzyki wyrażają motywy wariacji i gry, na których zbudowany jest tekst, ukazując tym samym możliwość istnienia odmiennych wariantów w jego semantyce.

W Jersuzalaim pionową antytezę *sacrum–profanum* symbolizuje struktura miasta oraz elementy przyrody, spośród których najbardziej znamienne jest wzniesienie – miejsce kaźni Jezui. W Moskwie opozycja ta wyraża się przez zestawienie z sobą miejsc odmiennych ze względu na scenerię oraz przeznaczenie: cichej piwniczki i wielkich sal, sutereny i „neobabilońskiego” domu literatów. Tradycyjna symbolika przeciwwagi góra–dół zostaje tu przerwana i ambiwalen-

⁶³ Słynny okrzyk wywodzi się z opery Giuseppe Verdiego *Aida* (*Aida*, 1871).

⁶⁴ Patrz: B. Сахаров, *Михаил Булгаков: загадки и уроки судьбы*, Москва 2006, s. 153.

⁶⁵ Patrz: И. Белобровцева, С. Кульюс, op. cit., s. 58.

⁶⁶ A. Drawicz, op. cit., s. 469.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ J. Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej u Gogoła* [w:] *Semiotyka kultury*, E. Janusz, M. Meyenowa (red.), Warszawa 1977, s. 244.

⁶⁹ Sacharow nazywa dwie opery, które nieustannie kształtują twórczość pisarza. Są nimi *Aida* Giuseppe Verdiego oraz *Faust* Charlesa Gounoda. Patrz: B. Сахаров, op. cit., s. 151.

⁷⁰ T. Adorno, op. cit., s. 223.

tny staje się tym samym moskiewski świat, w którym wydarzenia łączą z sobą motywy żartu i skandalu. Z Worobiowych Gór, czyli z wysokości, na miasto spogląda świta diabelska, w przestworzach lata także „wolna” wiedźma Małgorzata. Poprzez symfoniczny wertykalizm w powieści dokonuje się karnawałowe odwrócenie prawd, które dążąc do punktu kulminacyjnego, ostatecznie porządkują się: zarówno ciche, jak i „brzęczące” głosy pewnego dnia się skończą, a świat stwarzany lekkim gestem uderzenia w klawisz, również jednym, żartobliwym „ruchem batuty” zostanie zniszczony. Znikną budynki miasta, ucichną kłótnie i patefony. Wolni już Mistrz i Małgorzata odejdą do „domu wieczystego”, w którym „wieczorem odwiedzą cię ci, których kochasz (...) będą ci grali i śpiewali, zobaczysz jak jasno jest w pokoju, kiedy palą się świece” (s. 522). Pozostanie transcendentalny świat i „niebiańska sfera”⁷¹, w której nierozpoznawalne są już płacz, śmiech i krzyk⁷².

Finał powieści sprawia, że *Mistrz i Małgorzata* staje się *dramma per musica*, w której realizują się wielowiekowe funkcje słowa i muzyki. Oba środki wyrazu – słowo i dźwięk – metaforycznie łączą się z sobą, spajają się także ich treści, by razem sugestywnie wyrazić główne przesłanie tekstu. Odzwierciedla się w nim siedemnastowieczna „nauka o afektach”, w duchu romantyzmu utwór porusza faustyczne zagadnienie artysty i funkcji sztuki, a dociekania Adorna niejako realizują się w temacie muzyki, która czyni w dziele aluzję do chorobliwego społeczeństwa żyjącego w przełomowym i „schizofrenicznym” czasie. Polifonia nastrojów i myśli konstytuuje kompozycję powieści pisanej przez całe życie. Jej intencją jest podkreślenie cnoty wolności, piękna, miłości, nieśmiertelności i godności człowieka. Do wartości tych odnosi się prawdziwa sztuka i do nich nieprzerwanie powracał Bułhakow.

Summary

Dramma per musica of the Early 20th Century – the Theme of Music in *Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov with Reference to Theodor Adorno's Philosophy of Modern Music

The aim of the article is to present how musical themes create the artistic space in the novel *Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov. The question „music in literature” became a significant part of discussion in modern literary and tendencies like intertextuality and intersemiotics. With the support of above-mentioned theories and with reference to postulates proposed by

⁷¹ Nawiązanie do frazy wypowiedzianej przez narratora powieści Manna: „Tylko muzyka, jedyna ze wszystkich sztuk, jest w stanie wyrazić piękno, wywierające już wpływ wprost fizyczny, ogarniające całego człowieka, zatraćające wprost o «niebiańskie sfery». I gloryfikacja tego właśnie tematu w „tutti”, w ostatniej części z wariacjami, doprowadza do otwartego C-durowego wybuchu”. T. Mann, op. cit., s. 420.

⁷² Narrator powieści tak określa Piłata kroczącego po „księżycowej ścieżce”: „Nie można było się zorientować, czy płacze, czy też się śmieje, ani też, co krzyczy. Można było tylko zobaczyć, że i on pośpieszył księżycową ścieżką za tym, który wiernie pełnił przy nim straż” (s. 521).

representative of New Hermeneutics in music, Theodor Adorno (1903–1969), I aim at proving that music theme not only „beautifies” artistic space (what concerns especially motives of folk and national songs and dances), or co-creates and supplements the plot, but can also imply deep philosophical and historiosophical meaning.

According to Adorno, art never can be independent of historical and social changes. Consequently, a quality of an art reflects a moral condition of society. In the novel *Master and Margarita* especially music themes vividly allude to reality which is devoid of freedom (as if reality in which Bulgakov indeed lived) and also to humankind losing morality at a critical historic moment. „Grotesque” steps, improvisation and deconstruction of time in „forbidden music” (in Soviet times the term included particularly jazz and fokstrot) are the elements of musical composition which enrich novel’s semantics. On the one hand, they correspond with perversion and chaos of new times. On the other hand, they reveal a human desire for freedom.

Apart from historical aspects, the music themes in the text appear together with the names of composers (the most significant among characters-composers are Berlioz and doctor Stravinsky), titles of works or their theme. Music is suggested by structural elements: polyphony, variation, depersonalization, dodecaphony, also by philosophical laugh, crying, gesture and shock. Due to dynamics and expressionism, an atmosphere of the end of old world is created and the lunacy of upcoming one is shown. Meanwhile, a famous new music’s chaos is closed by the revaluation and orderliness. In accordance with the main novel’s truth – „everything will be like it should be, that is how a world is constructed” – *sacrum* and *profanum* would finally find its’ place. Suggestive reflection of that truth can be found in metaphor of symphony proposed in the article.



NOTY O AUTORACH

Regina Bochenek-Franczakowa is Professor in the Institute of Romance Philology, Jagiellonian University, Cracow; her field of research is French novel of the 18th and 19th centuries, in particular the works of George Sand (*George Sand*, Wrocław 1981), epistolary novel (*Le Personnage dans le roman par lettres à voix multiples de « La Nouvelle Héloïse » aux « Liaisons dangereuses »*, Kraków 1996), and the novel of the time of the French Revolution.

Fabio Boni graduated in 2003 in Italian literature at the University of Genoa (Italy). In 2005 he obtained a post-graduate qualification in Teaching of the Italian Language to Foreigners (University of Genoa). In 2004–2005 he obtained a scholarship at the University Pompeu Fabra in Barcelona (Spain). He worked in Lodz (Poland) for three years as a teacher on the course of Italian Philology at the Lodz Academy of International Studies. Currently he is a Ph.D. student at the Institute of Romance Philology, Jagiellonian University in Cracow (Poland); his theme of research is Francesco Pona and the portrait of woman in his works in the context of the 17th century.

Katarzyna Dybel is Professor of French Medieval Literature at the Romance Philology Institute of the Jagiellonian University in Cracow. Her key interests are: the old French arthurian romance and the perception of Orient in the medieval French literature. She wrote ca. 40 scholarly papers and the book entitled *Etre heureux au Moyen Âge. D'après le roman arthurien en prose du XIIIe s.*, (Louvain/Paris/Dudley, MA, Peeters, 2004); *The Loneliness in the Medieval French Literature (narrative literature of the XIIth and XIIIth century)*, (Kraków, WUJ, 2009); she is also co-author of the *History of French Literature (Middle Ages)*, (Warszawa 2005).

Monika Gurgul – Ph.D. is an Associate Professor of Italian Literature at the Institute of Romance Philology of the Jagiellonian University, Kraków, Poland. Her main area of research is history of Italian theatre and drama. She is author of the books: *Teatr Daria Fo (Theatre of Dario Fo*, Kraków 1997), *Historia dramatu i teatru włoskiego, t. II: Od wieku XIX do 2007 roku (History of Italian Theatre from XIX Century until 2007*, Kraków 2008), *W drodze do gwiazd. Teatr i dramat włoskiego futuryzmu (Up to the Stars. Italian Futurist Theatre and Drama*, Kraków 2009) and many articles. Her interests include also cultural relations between Poland and Italy (f.e. *Echa włoskie w prasie polskiej (1860–1939) – Italian traces in Polish Press 1860–1939*, Kraków 2006).

Jakub Kornhauser – Ph.D. candidate in Literature, Institute of Roman Philology, Jagiellonian University, Kraków. He is working on his dissertation on the poetry of the European Surrealism. His research and teaching interests include history of the avant-garde and experimental poetry movements of the 20th century (principally Romanian Surrealism and the concrete poetry), theory of literature and contemporary Polish poetry. His most recent essays appeared in “Pamiętnik Słowiański”, “Źródła Humanistyki Europejskiej”, “Polisemia”, and “e-splot” magazine; in addition, he published two books of his own poetry and several works in “Odra”, “Topos”, “Dekada Literacka”, “Kwartalnik Artystyczny” among others.

Robert Kusek is an Assistant Lecturer at the Institute of English Philology of the Jagiellonian University, Kraków, as well as journalist and translator. He graduated from the Institute of English Philology and the Institute of Journalism and Social Communication of the Jagiellonian University, Krakow, currently working on his PhD at the Institute of English Philology. His research interests include poetics of memory (biography, autobiography, memoir) and loss, the Holocaust and its representation in culture, postcolonialism and media. He is also active in intercultural dialogue and holds the position of the Polish Coordinator of the Anna Lindh Euro-Mediterranean Foundation for the Dialogue Between Cultures.

Ewa Nawrocka – Latin Americanist, associate professor in the Institute of Spanish and Portuguese Languages and Literatures of Jagiellonian University, specialized in Latin American literature of 20th century. Her interests include, inter alia, issues of American cultural identity. An author of articles about history of literature, which reveal functioning of cultural contexts in literature.

Marta Rey-Radlińska is Ph.D student at the Faculty of Philology at the Jagiellonian University in Cracow, writing her thesis “Poetyka *islendinga þættir*” under supervision of Assistant Professor Piotr Bukowski.

Robert Samek – studied Polish and German language and literature at the Jagiellonian University in Krakow. Since 2007 he has worked at the Institute of Philology at the State College of Higher Education in Oświęcim. He has been a PhD student at the Faculty of Philology at the Jagiellonian University since 2009. His particular areas of interest are 20th century German literature, literary theory and the interrelationships between literature and theology.

Katarzyna Syska graduated from the Russian Philology Faculty of the Jagiellonian University in Cracow in 2007. She currently works on Ph.D. thesis on sentimental trends in contemporary Russian literature, being at the same time an assistant at the Russian State University for Humanities in Moscow (RGGU). Her main area of interest focuses on the most recent Russian literature, particularly drama, and contemporary Russian theatre.

Aleksandra Szramek – graduated in Russian Philology at the Jagiellonian University. Also was studying at the Tallinn University (European Programme Erasmus) and at the Pushkin State Russian Language Institute in Moscow (International Scholarships). Master thesis concerns the question of artistic space and musical themes in the novel *Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov. Among her specializations are modern Russian literature and culture, anthropology, musicology, semiotics, proxemics.

PUBLIKACJE KSIĄŻKOWE PRACOWNIKÓW WYDZIAŁU FILOLOGICZNEGO W ROKU 2009

BAŁUK-ULEWICZOWA Teresa, *Goslicius' Ideal Senator and His Cultural Impact over the Centuries: Shakespearean Reflections*, Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU, tom LXXVIII, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk i Uniwersytetu Jagiellońskiego, 265 s.

BARANIWSKA Oksana, FAŁOWSKI Adam, *Movo ridna, Slovo ridne. Prace naukowe ofiarowane Doktor Bożenie Zinkiewicz-Tomanek*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 252 s.

BOBROWSKI Antoni, *Dziennik wojny trojańskiej Diktysa z Krety. Studium historycznoliterackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 289 s.

BORYŚ Wiesław, *Odabir radova*, Hrvatski Kulturni Klub, Zagreb, 129 s.

BRODKA Dariusz, *Ammianus Marcellinus. Studien zum Geschichtsdenken im vierten Jahrhundert n. Chr.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 166 s.

BRZozowski Jerzy, *Czytane w przekładzie*, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała, 141 s.

BUKOWSKI Piotr, HEYDEL Magda, *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Znak, Kraków, 600 s.

CHROBAK Marzena, *Optymizm Kandyda oraz inne problemy oświeconych tłumaczy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 160 s.

CZEKALSKA Renata, *Traktat o sztuce celebracji czyli główne struktury tematyczne w liryce Aśoka Wadźpeji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 476 s.

DYBEŁ Katarzyna, *Samotność w literaturze średniowiecznej Francji. Literatura narracyjna XII–XIII wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 143 s.

DYRAS Magdalena, *Re-inkarnacje narodu. Chorwackie narracje tożsamościowe w latach dziewięćdziesiątych XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 213 s.

GALEWICZ Cezary, *A Commentator in the Service of the Empire*, Sammlung DeNobili, Wien, 312 s.

GURGUL Monika, *W drodze do gwiazd. Teatr i dramat włoskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 276 s.

JAŚTAL Katarzyna, *Körperkonstruktionen in der frühen Prosa Heinrich Heines*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 307 s.

KLIMKIEWICZ Anna, *Od błędu do utopii. Śladami Orlanda Szalonego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 243 s.

MALARCZYK Dorota, BUTENT-STEFANIAK Barbara, *Obieg pieniężny na Śląsku we wczesnym średniowieczu (od X do połowy XII wieku)*, Ossolineum, Wrocław, 357 s.

MARCINIAK Hanna, *Inwencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosa*, Universitas, Kraków, 260 s.

MICHALAK-PIKULSKA Barbara, *Transcending Traditions. Thurayya Al.-Baqsami. A creative compilation – Poetry, Prose and Paint*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 117 s.

NAUMOW Aleksander, *Staro i novo. Studije o književnosti pravoslavnih Slovena*, Centar za crkvene studije, Niš, 207 s.

POLISZCZUK Jarosław, *Riwne. Mandriwka križ wiky. Narysy istoriji mista*, Wołynsky oberegy, 300 s.

RUSEK Renata, *Listy Perły Kadich jako przykład XII-wiecznej epistolografii mistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 222 s.

SOLAK Elżbieta, *Znaki szczególne: językowe i wokółjęzykowe problemy bułgarskiego Odrodzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 355 s.

TABAKOWSKA Elżbieta, *Tłumacząc się z tłumaczenia*, Znak, Kraków, 170 s.

WALIGÓRA Krystyna, *Die Dekrete des Krakauer Oberhofs als Textallianzen und Textsorten*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 229 s.



REDAKCJA

Anna Poinc

SKŁAD I ŁAMANIE

Wojciech Wojewoda

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 012-631-18-81, 012-631-18-82, fax 012-631-18-83

Regina Bochenek-Franczakowa

Fabio Boni

Katarzyna Dybel

Monika Gurgul

Jakub Kornhauser

Robert Kusek

Ewa Nawrocka

Marta Rey-Radlińska

Robert Samek

Katarzyna Syska

Aleksandra Szramek

5
(2010)

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

ISSN 1897-3035
ISBN 978-83-233-3127-8

