

Orbis Linguarum

Vol. 40

Wissenschaftlicher Beirat • Advisory Board
Conseil Scientifique • Rada Naukowa

Leszek Berezowski
(Uniwersytet Wrocławski)

Edward Białek
(Uniwersytet Wrocławski)

Marcin Cieński
(Uniwersytet Wrocławski)

Rolf Fieguth
(Université de Fribourg)

Prof. Dr. Klaus Garber
(Universität Osnabrück)

Prof. Dr. Martin Kagel
(The University of Georgia, Athens)

Andrzej Kałny
(Uniwersytet Gdański)

Maria Kłańska
(Uniwersytet Jagielloński)

Sławomir Piontek
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Danuta Rytel-Schwarz
(Universität Leipzig)

Georg Schuppener
(Universität Leipzig)

Carl Vettors
(Université du Littoral)

Mykola Zymomyra
(Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка)

Institut für Germanische Philologie
der Universität Wrocław

Orbis Linguarum

Vol. 40

Herausgegeben von
Edward Białek, Krzysztof Huszcza und Ewa Rychter

Neisse
Verlag 

Neisse Verlag & Oficyna Wydawnicza ATUT

Dresden – Wrocław 2014

Orbis Linguarum 40/2014

Herausgegeben von Edward Białek, Krzysztof Huszcza und Ewa Rychter

Gutachter / Reviewers:

Prof. Dr. Iwona Bartoszewicz (Uniwersytet Wrocławski)
Prof. Dr. Leszek Berezowski (Uniwersytet Wrocławski)
Prof. Dr. Elżbieta Chłosta-Zielonka (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)
Prof. Dr. Marcin Cieński (Uniwersytet Wrocławski)
Prof. Dr. Lesław Cirko (Uniwersytet Wrocławski)
Prof. Dr. Manfred Durzak (Universität Paderborn)
Prof. Dr. Hans-Heino Ewers (Goethe-Universität in Frankfurt am Main)
Prof. Dr. Detlef Haberland (Universität Oldenburg)
Prof. Dr. Martin Kagel (The University of Georgia, Athens)
Prof. Dr. Wojciech Kalaga (Uniwersytet Śląski)
Prof. Dr. Lech Kolago (Uniwersytet Warszawski)
Prof. Dr. Czesław Karolak (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Prof. Dr. Arkadiusz Lewicki (Uniwersytet Wrocławski)
Prof. Dr. Roman Lewicki (Uniwersytet Wrocławski)
Prof. Dr. Anna Mańko-Matysiak (Uniwersytet Wrocławski)
Doz. Dr Laurent Mignon (St Antony's College – University of Oxford)
Prof. Dr. Brigitte Schultze (Universität Mainz)
Prof. Dr. Andreas Solbach (Universität Mainz)
Prof. Dr. Bogumiła Staniów (Uniwersytet Wrocławski)
Prof. Dr. Paweł Zimniak (Uniwersytet Zielonogórski)



Uniwersytet
Wrocławski

Dieser Band stellt eine Gemeinschaftsproduktion der Universität Wrocław und der Angelus Silesius-Fachhochschule in Wałbrzych dar. / Tom ten powstał we współpracy Uniwersytetu Wrocławskiego i Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Angelusa Silesiusa w Wałbrzychu.

Redaktion:

Prof. Dr. Edward Białek / Dr. Justyna Kubocz
Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Germańskiej
Plac Nankiera 15, 50-140 Wrocław
Tel. (+48) 713752863; e-mail: ebialek@atut.ig.pl
<http://www.ifg.uni.wroc.pl/stacjonarne/orbislinguarum.html>

ISSN 1426-7241
ISBN 978-3-86276-138-8
ISBN 978-83-7977-046-5

© ORBIS LINGUARUM 2014

Neisse Neisse Verlag
Verlag e-mail: mail@neisseverlag.de, www.neisseverlag.de



Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe
ul. Kościuszki 51 A, 50-011 Wrocław, Tel. (+48) 71 342 20 56; Tel./Fax (+48) 71 341 32 04
www.atut.ig.pl, oficyna@atut.ig.pl



Prof. Dr. habil. Eugeniusz Tomiczek (1944–2013)
Mitbegründer und -herausgeber der Zeitschrift ORBIS LINGUARUM

Peter Sprengel

Freie Universität Berlin

Institut für Deutsche und Niederländische Philologie

Netzausbau 1913. Wie ‚grün‘ ist Moritz Heimanns *Kastanie*?

„Der im Draht eingefangene Blitz, die gefangene Elektrizität, hat eine Kultur erzeugt, die mit dem Heidentum aufräumt. Was setzt sie an dessen Stelle? Die Naturgewalten werden nicht mehr im anthropomorphen oder biomorphen Umgang gesehen, sondern als unendliche Wellen, die unter dem Handdruck dem Menschen gehorchen.“¹ Diesen optimistischen Eindruck gewann Aby Warburg, als er 1895 von einem Forschungsaufenthalt bei den Pueblo-Indianern nach San Francisco kam und „Onkel Sam“ vor antikisierenden Säulen fotografierte, mit dem elektrischen Draht über dem Zylinder.

Moritz Heimann war weniger optimistisch. Der deutsch-jüdische Essayist, Dramatiker und Erzähler, der als Lektor des S. Fischer Verlags eine Schlüsselstellung im literarischen Leben des frühen 20. Jahrhunderts einnahm,² eröffnet seinen – unter dem harmlosen Titel *Die Kastanie* versteckten³ – Essay über die Kollateralschäden des Netzausbaus mit einem schockierenden Bild, das an blutige archaische Rituale denken lässt: An den Streben eines Strommastes in der chinesischen Hauptstadt hängt der abgeschlagene Kopf eines Angehörigen der mandschurischen Minderheit. Ob dessen Hinrichtung und die zivilisatorischen Maßstäben Hohn sprechende Ausstellung des „sorgfältig befestigten“ Hauptes just an einem Stromleitungsmast politische Hintergründe hatten (etwa in den nationalistischen Spannungen der Zeit), interessiert Heimann nicht. Ihm ist lediglich am bildlichen Knalleffekt der Ansichtskarte gelegen, die er höchstwahrscheinlich Friedrich Perzynski verdankte, der damals für die *Neue Rundschau* des S. Fischer Verlags aus Peking und anderen Orten des Fernen Ostens berichtete:⁴ der Mensch als letales Opfer einer neuen Technik!

¹ Aby Warburg: Schlangenritual, Berlin 1988, S. 58.

² Vgl. Dierk Rodewald: Moritz Heimann: Lektor, Autor, Deutscher, Preuße, Jude, in: Wilfried Barner / Christoph König (Hg.): Jüdische Intellektuelle und die Philologien in Deutschland, Göttingen 2001, S. 41-51. Ich danke Dr. Rodewald, Berlin, herzlich für die Mitteilung des ersten Druckorts von Heimanns Essay.

³ Moritz Heimann: Die Kastanie, in: Berliner Tageblatt und Handelszeitung vom 30.6.1913, Jg. 42, Nr. 326, S. 2 (,Unterm Strich‘). Wieder in: M. H.: Prosaische Schriften, Bd. 3, Berlin 1918, S. 49-54; ders.: Was ist das: ein Gedanke? Essays. Hg. v. Gert Mattenklott, Frankfurt/M. 1986, S. 82-85. Der Essay ist im Anhang dieses Artikels abgedruckt; auf einzelne Zitatnachweise und die Kennzeichnung veränderter Endungen in den Zitaten wird daher verzichtet.

⁴ Friedrich Perzynski: Peking, in: Neue Rundschau 24 (1913), II, S. 982-1002. Perzynskis Bericht erwähnt ausdrücklich „Telegraphenpfähle“ (S. 984).

An das heidnische Ritual, das sich hier andeutet, schließt sich – gleichfalls völlig konträr zu Warburgs Eingangszitat – eine „anthropomorphe und biomorphe“ Verlebendigung der Technik an, die es in sich hat. Denn Heimanns Phantasie lässt gleich zwei lange Reihen von Strommasten durch die Landschaft spazieren. Die erste besteht aus Metallmasten von Überlandleitungen und erregt scheinbar das Wohlgefallen des Essayisten; die „luftigen, schlanken Eiffeltürme“ werden ausdrücklich als „hübsch“ oder „zweckhaft schön und zierlich“ bezeichnet. Der Essay schaltet sich hier in die Diskussion ein, die schon von früh von Heimatschützern über die „Verdrahtung“ der Landschaft durch die Elektrizitätswirtschaft geführt wurde,⁵ und wirbt – mit einer prononcierten Entschiedenheit, die streckenweise den Verdacht der Ironie nährt – für die Akzeptanz technischer Vorrichtungen, deren Design offenbar unter Mitwirkung „moderner exakter Künstler“ entworfen wurde. Ästhetische Rücksichten nehmen nicht nur die Hochspannungsmasten, deren Zug durch die Lande an das Märchen von den sieben Schwaben erinnert und die überdies mit „porzellanenen Isolatoren“ und „phantastischen Henkeln“ ausgesprochen attraktiv ausgestattet sind, sondern auch die sogenannten Transformatorenhäuschen, bei deren Errichtung seinerzeit allerdings oft ein historisierender Geschmack den Ausschlag gab. Die Exemplare, die Heimann vor Augen hat, zeigen jedoch ein sachliches Outfit, das auch Adolf Loos zufrieden gestellt hätte:⁶ „Kein überflüssiges Ornament stört den Blick, das Dach befriedigt den Blick, das Verhältnis von wagerecht [sic] und senkrecht erfreut ihn.“ Selbst die Farbe der Ziegelsteine gefällt unserem fast schon harmoniesüchtigen Betrachter, auch wenn die Frage offen bleibt, ob das „edle Ziegelrot“ nicht der Farbe des Blutes allzu nahe kommt, das aus dem „Manschukopf“ geflossen ist.

Im Kontext des Erstdrucks im fortschrittsfreundlichen *Berliner Tageblatt* war dieser ästhetische Diskurs über die Umsetzung der modernen Elektrotechnik fest etabliert. Direkt auf Heimanns Betrachtung folgt im Feuilleton der Montagsausgabe vom 30. Juni 1913 ein Bericht über den Ausbau der Berliner U-Bahn als Hochbahn im Bereich Prenzlauer Berg nach Plänen des schwedischen Architekten Alfred Friedrich Grenander, eines Schülers von Messel und Wallot, der seit 1901 eine Professur am Berliner Kunstgewerbe-Museum innehatte. In Ergänzung zu einem früheren Bericht über den „ästhetische[n] Eindruck dieser oberirdischen Trace“ stellt die Zeitung fest, „daß die architektonisch vorzügliche Wirkung der vollwandigen Träger durch das in zurückhaltenden Linien gehaltene Gitter und den grauen, ein klein wenig ins Blaue spielenden Anstrich noch gewonnen hat.“⁷

Mit dem Lob des Industrie-Designs endet allerdings auch Heimanns Begeisterung. Der zweite Zug durch die Landschaft, im nächsten Absatz beschrieben, wird von weniger ansehnlichen Akteuren vollzogen oder gebildet; es sind die hölzernen Leitungsmasten,

⁵ Vgl. Hans Schwenkel: Die Verdrahtung unserer Landschaft, in: Schwäbisches Heimatbuch 1927, S. 87-111; Günther Bayerl: Die „Verdrahtung“ und „Verspargelung“ der Landschaft, in: Deutscher Rat für Landespflege (Hrsg.): Landschaft und Heimat, Bonn 2005 (Schriftenreihe des Deutschen Rates für Landespflege 77), S. 38-49.

⁶ Vgl. Adolf Loos: Ornament und Verbrechen, in: A. L.: Die Schriften, Bd. 2: Trotzdem (1900-1930), 2., verm. Aufl., Innsbruck 1931, S. 79-91.

⁷ Die neue Hochbahn (gez. af). In: Berliner Tageblatt (Anm. 3), S. 2f. (Zitat S. 2).

die die Verbindung zwischen den Überlandnetzen und dem Endverbraucher herstellen. Hier kommt die Natur ins Spiel, und zwar zunächst unter negativen Vorzeichen, nämlich als Devianz von abstrakten technischen Normen: „Die Pfähle sind nicht ganz so mathematisch gerade, wie gußeiserne Säulen. Man sieht ihnen noch an, daß sie einmal nach ihrem eignen Willen in Wäldern hochgewachsen sind, und sogar die Verknotung der Zweige ist noch erkennbar.“ Entsprechend rustikal rücken diese untergeordneten Leitungsmasten der dörflichen Realität zu Leibe, gleichsam aus jeder Aufsicht über Produktschönheit und Landschaftsschutz entlassen. An der technischen Norm, die einen Meter freien Abstand um den elektrischen Draht fordert, endet schließlich jede Rücksicht aufs ‚Grüne‘: „Und also gräbt sich dieser Faden von einem Wurm einen wahren Riesentunnel durch das grüne, lebendige Laubgewölk.“ Aby Warburg, der sich bei seinen ethnologischen Studien im amerikanischen Westen ja gerade mit dem „Schlangenritual“ beschäftigte, hätte an diesem Lindwurm-Gleichnis sicher seine Freude gehabt – auch wenn es seinem Grundgedanken von der Überwindung magisch-kultischen Denkens durch die Elektrizität glatt zuwiderläuft!

Mit dem nächsten Absatz findet ein Gattungswechsel statt: Aus dem Essay wird eine Geschichte, die Geschichte von einem Schmied, der die Kastanie vor seiner Werkstatt nicht gegen die Verstümmelung durch den Bau der elektrischen Leitung verteidigen kann. Das will etwas heißen, wenn man sich die Wehrhaftigkeit dieses Berufsstandes schon aufgrund des alltäglich benutzten Werkzeugs vor Augen führt! Tatsächlich wird der Schmied zunächst mit den „Blaujacken“ fertig, wie die Monteure hier leicht abfällig metonymisch bezeichnet werden. Aber seine Macht endet – wie uns in szenischer Darstellung, unter ausgiebigem Einsatz direkter Rede, vorgeführt wird – eben da, wo die wirtschaftliche Abhängigkeit von seinen Auftraggebern, den Bauern, ins Spiel kommt. Die Geschichte könnte sich so oder ähnlich im heute zu Grünheide (Landkreis Oder-Spree) gehörigen Dorf Kagel abgespielt haben, wo Heimanns Eltern einen Kramladen betrieben und ihn eine langjährige Freundschaft mit dem Schmied Berthold Dalibor (1862-1942) verband.⁸ Von diesem könnte Heimann, der von kräftiger Statur gewesen sein muss, Grundelemente der Schmiedetechnik gelernt haben. Die nach seinem Vorbild gezeichnete Figur des Dr. Boxer in Gerhart Hauptmanns Tragikomödie *Der rote Hahn* (1901) tritt zu Beginn des II. Akts jedenfalls in einer Dorfschmiede auf, einen Schmiedehammer in der Hand, und ist gut Freund mit Geselle und Meister.⁹ Dass die Schmiede von Kagel bei der Entstehung von Heimanns Erzählung in der einen oder anderen Weise Pate gestanden hat, legt nicht zuletzt ein Foto von 1938 nahe, das den Dorfschmied vor dem Eingang seiner Werkstatt zeigt – und zwar unter einer prächtigen Kastanie.¹⁰

⁸ Vgl. Walter Requardt / Martin Machatzke: Gerhart Hauptmann und Erkner. Studien zum Berliner Frühwerk, Berlin 1980 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft 1), S. 221.

⁹ Zum Verhältnis beider Autoren vgl. Bernhard Tempel: Moritz Heimann (1868-1925) und Gerhart Hauptmann. Eine nicht unproblematische Freundschaft, in: Klaus Hildebrandt / Krzysztof A. Kuczyński (Hg.): Gerhart Hauptmanns Freundeskreis. Internationale Studien, Wrocław 2006, S. 143-178.

¹⁰ Requardt/Machatzke (Anm. 8), Tafel 14.

Die im Titel angekündigte Kastanie tritt just am Scharnier zur narrativen Ausgestaltung in Erscheinung: als „Wahrzeichen alter Handwerkerseßhaftigkeit“. Sie ist in Heimanns Text also weit mehr als ein Stück beliebiger Natur, das dem Vordringen technischer Errungenschaften weichen muss. Sie ist auch mehr und Anderes als jener vom Besitzer misshandelte Pflaumenbaum in Heimanns Essay „*Pflaumen*“, der – ähnlich wie Fontanes berühmter Birnbaum¹¹ – durch eine schier unendliche Fruchtbarkeit triumphiert.¹² Sie unterscheidet sich zugleich von jenem Lebens- und Todessymbol, das Conrad Ferdinand Meyer in seinem gleichnamigen und dem Literaturkenner Heimann zweifellos vertrauten Gedicht aus einer „schwarzschantenden Kastanie“ macht, beginnend mit den Versen:

Schwarzschantende Kastanie, Mein windgeregtes Sommerzelt,
Du senkst zur Flut dein weit Geäst,
Dein Laub, es durstet und es trinkt,
Schwarzschantende Kastanie!¹³

Vielmehr verkörpert der „Riese von einer Kastanie“¹⁴ vor der Schmiede die Bedürfnisse und die konservative Mentalität eines ganzen Berufsstandes, der schon zur Zeit der Abfassung des Essays von der Entwicklung überholt war. Auf dem Höhepunkt des Eisenbahnzeitalters, zur Zeit der beginnenden Automobilisierung, wird ein Blick zurück auf die Verkehrswelt von gestern geworfen, in der sich Tier und Mensch gemeinsam am Baumschatten erfreuten: „Die weit und dicht entfaltete Krone beschattet einen Platz vor der Schmiede, daß die Pferde, die beschlagen werden, vor Sonnenbrand geschützt, ruhiger still halten, beschattet auch die Schwelle und das Dach.“ So weit der Schriftsteller Heimann auch von der Verklärung und Harmonisierung dieses Idylls entfernt war – er schätzte das Vergangene und von der Geschichte Überholte allein schon aus psychologischen oder Gewohnheitsgründen. Im Essay *Veränderte Landschaft* sagt er mit Bezug auf den Bau eines neuen Kanals aus wirtschaftlichen Gründen: „Wir gönnen der Industrie ihr Recht, aber das Beharren in uns, das jeden geliebten Gegenstand beharren sehen will, ist leicht gekränkt.“¹⁵

„Was diese Geschichte beweisen soll?“ Die den letzten Absatz einleitende Frage erinnert an die Formel, die früheren Schülergenerationen im Mathematikunterricht eingehämmert wurde: „Quod erat demonstrandum.“ Sie legt zugleich die allegorische Bauform des Essays offen, die sich anscheinend an Vorgaben der traditionellen Emblematik orientiert. Dem dort praktizierten dreiteiligen Gefüge aus „Inscriptio“, „Pictura“ und „Subscriptio“ entspricht bei Heimann, in leichter Abwandlung, der paradoxe Einstieg über die Horror-Ansichtskarte aus Peking, die antithetische Betrachtung zweier gegensätzlicher Beziehungen elektrischer Leitungen zur Natur (gipfelnd in

¹¹ In der populären Ballade *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland*.

¹² Prosaische Schriften, Bd. 3 (Anm. 3), S. 64-71.

¹³ Conrad Ferdinand Meyer: Gedichte, Leipzig 1882, S. 7.

¹⁴ Buchfassung: „mächtige Kastanie“. Es handelt sich um die einzige markante Abweichung im Text der *Prosaischen Schriften* gegenüber dem Erstdruck.

¹⁵ Prosaische Schriften, Bd. 3 (Anm. 3), S. 42.

der symbolträchtigen Kastanien-Geschichte) und schließlich – die Moral von der Geschichte (?).

Eine solche Moral, eine klare Nutzenanwendung, verweigert jedoch der Essayist Heimann. „Beweisen – nichts“, heißt es zunächst abwiegelnd. Dabei hat die Geschichte ja schon einiges bewiesen: die Abhängigkeit des Handwerkers von seiner kapitalkräftigeren Kundschaft und die Grenzen, die einem konkreten Naturschutz (ich verteidige diesen Baum) durch solche Abhängigkeiten gesetzt sind. Heimann jedoch begnügt sich in der ersten nachgeschobenen Positiv-Antwort mit dem – im Stil eines landläufigen Sprichworts¹⁶ formulierten – Grundsatz, „dass manches aus dem Kessel süß schmeckt, was vom Teller bitter schmeckt.“ Akzentuiert wird damit die Bedeutung der Perspektive, aus der wir bestimmte politische oder wirtschaftliche Veränderungen erfahren: Was für die Gesellschaft insgesamt von Vorteil ist, kann sich für den unmittelbar Betroffenen als gravierender Nachteil herausstellen. Als zweiter möglicher Erkenntnisgewinn wird von Heimann die Feststellung hervorgehoben, dass (und hier klingt wieder der ironische Ton des zweiten Absatzes durch) „mit den segensreichsten Beschlüssen der großen Industriegesellschaften und ihrer beratenden Künstler doch immer nur die Hälfte der Arbeit getan ist.“ Tatsächlich gehört die Geschichte von der demolierten Kastanie ja zu jenem antithetischen Gegenbild, das Heimann – quasi aus der Frosch-Perspektive – dem planerischen Optimismus von Hochspannungsleitungs-Befürwortern entgegengesetzt. Die Hochglanz-Broschüre des Energieunternehmens enthält offenbar (höchstens) die halbe Wahrheit.

Danach verlieren sich die Betrachtungen des Sprechers ins Allgemeine. „Es gibt noch mehr Gebiete, wo Geschmack und Gefühl in zwei Richtungen gespalten sind [...]“. Am Schluss steht die „unsern bürgerlichen Zuständen“ abgewonnene Erkenntnis, „daß die Freiheit unbändig wächst und währenddessen die Reaktion sich nur immer rüstiger entfaltet.“ Ist das im parteipolitischen Sinne gemeint – vielleicht mit Bezug auf die Reichstagswahlen des Vorjahrs, bei denen die SPD so viele Stimmen gewann wie noch nie eine Partei im deutschen Parlament? Bezogen auf das technikkritische Engagement, das man zunächst aus dem Gang der Darstellung herauszuhören meint (am stärksten wohl beim Paukenschlag-Einstieg mit der fernöstlichen Ansichtskarte), bedeuten diese Verallgemeinerungen eher eine Abschwächung. Überhaupt kann man sich fragen, warum Heimann eine „Subscriptio“ anhängt, wenn er keine Botschaft vermitteln will. Als Aufruf zum Naturschutz hätte sein Text wohl stärker gewirkt, wenn er mit dem Ende der Kastanien-Geschichte aufgehört hätte.

Er will aber offenbar etwas Anderes sein, nämlich ein Essay. Heimanns *Kastanie* ist nicht eindeutig ‚grün‘, sondern schillert zwischen den Farben. Und als – zu Unrecht vergessener – Essayist, als Meister dieser – hierzulande notorisch unterschätzten – Gattung wäre Heimann wohl gerade darauf stolz gewesen.

¹⁶ Es scheint sich eher um ein nachempfundenes Sprichwort zu handeln, da Recherchen in einschlägigen Sammlungen negativ verliefen.

Anhang

Moritz Heimann: Die Kastanie (nach dem Erstdruck 1913)

„Ein berühmter Reisender hatte mir versprochen, von dem abstrusesten Ort, den er in Indien, China oder Sibirien träfe, einen Gruß zu schicken. Dieser Tage bekam ich seine Karte – aus Peking. Peking, eine Haupt- und Kaiserstadt der Welt, was könnte so besonders abstrus an ihr sein? Das Bild, das auf der Karte zu sehen war, stellt einen eisernen Turm vor, der das Kabel einer elektrischen Ueberlandzentrale zu tragen hat. In dem Sperrwerk hängt, an dem eigenen Zopf sorgfältig befestigt, ein abgehauener Mandschukopf.

Solche luftigen, schlanken Eiffeltürme trifft man jetzt überall in der Welt. Sie wandern an ihren Kabeldrähten, wie die sieben Schwaben an ihrem Spieß, durch die Landschaften, machen sich Platz in den Wäldern, umgehen höflich die Dorfllur, und selbst über märkische Oedfelder, wo wenig mehr als Wolfsmilch und Flechte wuchert, wagen sie sich, ihrer Aufgabe sicher, von Siedelung zu Siedelung. Es ist nicht zu leugnen: sie sehen hübsch aus. Sie sind solide fundamementiert und steigen zweckhaft präzise, aber auch zweckhaft schön und zierlich, schmal zu ihrer stattlichen Höhe auf. Und oben blinken die großen porzellanenen Isolatoren und strecken sich allerlei dünne phantastische Henkel unter den Kabel. Hübsch wie sie, sind auch die Häuser, aus denen ihnen ihre Kraft und Aufgabe zufließt. Da gibt es draußen beim Dorf zum Beispiel das Häußchen für die Transformatoren. Es ist aus Ziegelsteinen gebaut, von einem richtigen edlen Ziegelrot, nicht jenem widerwärtig bläulichen oder gelblichen, das man sonst wohl trifft. Kein überflüssiges Ornament stört den Blick, das Dach befriedigt den Blick, das Verhältnis von wagerecht und senkrecht erfreut ihn. Freilich heult es aus diesem Häuschen ohne Unterbrechung; und so oft der Wind will, ist die Stille auch aus der tiefen Nacht des Dorfes vertrieben. Sonst aber tut die ganze Anlage der Landschaft wohl, und man sieht ordentlich, wieviel Kulturgewissen heutzutage in einer mächtigen industriellen Unternehmung bei der Arbeit ist. Sie hat sich sicherlich einen der modernen exakten Künstler zu Rate gezogen und will ihrerseits nicht mehr an der rücksichtslosen, neben dem Nutzen keinen anderen Gedanken ehrenden Verbreitung moderner Häßlichkeit teilhaben.

Nun aber gilt es noch, von den großen Kabeln die kleinen Leitungen in die Häuser, Ställe, Molkereien und Werkstätten zu bringen. Pfähle werden eingegraben und Drähte gezogen. Die Pfähle sind nicht ganz so mathematisch gerade, wie gußeiserne Säulen. Man sieht ihnen noch an, daß sie einmal nach ihrem eigenen Willen in Wäldern hochgewachsen sind, und sogar die Verknotung der Zweige ist noch erkennbar. Armselig aufdringlich lümmeln sie sich durch die Dorfstraße, drücken sich wohl das eine Mal eng an den Zaun, tapsen dafür an anderer Stelle mitten in den Weg, kommen der Kirche näher, als es einer Kirche anstehen sollte; und kurz: sie betragen sich ganz wie zu Hause und wissen nichts von einem Charakter des Dorfes, der zu schonen oder gar zu erhöhen wäre. Sind nun einmal die Masten eingegraben, so muß der Draht sie verbinden, und der kann keine Rücksichten nachträglich nehmen, die jene nicht voraussehend genommen hatten. Er zieht sich durch die Baumkronen, und dünn wie er ist, was könnte das schaden? Aber dünn wie er ist, fordert er mehr Respekt, als

man seiner Unansehnlichkeit zutraute. Ein Meter um ihn herum darf kein Zweig sich strecken und kein Blatt sich schaukeln, weil der Gefahr des elektrischen Kurzschlusses vorgebeugt werden muß. Und also gräbt sich dieser Faden von einem Wurm einen wahren Riesentunnel durch das grüne, lebendige Laubgewölk.

Vor der Schmiede steht ein Riese von einer Kastanie, ein Wahrzeichen alter Handwerkerseßhaftigkeit. In ungeheurer Drehung ist der Stamm nach rechts geschraubt, als ob eine gewaltige Bewegung ihn ständig aus der Erde herastriebe, und eine ebenso gewaltige Hemmung ihn zurückhielte. Die weit und dicht entfaltete Krone beschattet einen Platz vor der Schmiede, daß die Pferde, die beschlagen werden, vor Sonnenbrand geschützt, ruhiger still halten, beschattet auch die Schwelle und das Dach. Eines Tages wird auch neben dieser sichtlich verehrungswürdigen Kastanie, knappe sieben Schritt von ihr entfernt, ein Mast für die elektrische Leitung errichtet, ein Ding, das, gerade noch als ehemaliger Baum erkennbar, wie die Karikatur eines Baumes aussieht. Nicht lange, und die Blaujacken, die das Geschäft zu besorgen haben, machen sich in verdächtiger Weise an die Kastanie heran. Besonders der eine dieser Arbeiter, der aus humoristischen Gründen die Steigeisen den ganzen Tag nicht von den Schuhen läßt und jeden Schritt in übertrieben kavalleristischer Manier tut, versucht, zum Gaudium seiner Kollegen, an dem dicken Stamm aufwärts zu gehen. Immer wieder bleibt er mit gekrümmten Knien, auseinandergenommenen Händen und witzig dummem Gesicht davor stehen.

Endlich kommt ein anderer, der sich keine Zeit zu Spaßern nimmt, mit einer Leiter und setzt sie an die Kastanie. In diesem Augenblick steckt der Schmied seinen Kopf zur Tür heraus und blickt aufmerksam und scharf wie ein Seemann – ganz wo andershin. Dann ruckt er den Kopf halb und den Blick ganz zu den Arbeitern und fragt, beiläufig: „Was wollt ihr da?“ Und damit ist der Krach fertig; bald beteiligt sich das halbe Dorf daran; die Arbeit der Elektrotechniker stockt. Besonders über den Spaßmacher unter den Arbeitern läßt der Schmied seinen Zorn immer heftiger aus. „So ein Lump“, sagt er zu seiner Frau, „der schon gegessen hat, der in seinem Leben vielleicht nie einen Baum pflanzen wird!“ Es wird gestritten und verhandelt. Am späten Nachmittag findet sich von ungefähr am Zaun der Schmiede ein Bauer ein, der ein Interesse daran hat, die Leitung bald fertig zu sehen. Und von ungefähr träufelt er dem Handwerker die Wahrheit ins Gemüt. „Du bist abhängig von uns, wir nicht von dir; tust du uns den Willen nicht, so gehen wir ein Haus weiter mit unsern Pferden, Pflügen und Wagenreifen; bis zum nächsten Schmied im nächsten Dorf ist es eine halbe Stunde.“ Der Schmied muß es fressen und schlucken. Am Abend liegen die Aeste und Zweige des entstellten Baumes vor dem Grundstück, und die Schmiedefrau, die sonst keinen Span an der unrechten Stelle duldet, kann sich vor Zorn nicht überwinden, die derb und schonungslos herausgeschnittene Menge von Holz wegzuräumen. Und an jedem der nächsten Abende, wenn sie den Nachbarsleuten über das Unheil klagt, erzählt sie von dem Bauern, der sie bezwungen hat: wie er am Zaun stand, sein Sprüchlein sagte und davonging: „die eine Schulter schief, ich denke, was hat er denn, hat er das Reißen? aber nein, es war vor Stolz.“

Was diese Geschichte beweisen soll? Beweisen – nichts. Höchstens, daß manches aus dem Kessel süß schmeckt, was vom Teller bitter schmeckt. Vielleicht auch, daß

mit den segensreichsten Beschlüssen der großen Industriegesellschaften und ihrer beratenden Künstler doch immer nur die Hälfte der Arbeit getan ist. Es gibt noch mehr Gebiete, wo Geschmack und Gefühl in zwei Richtungen gespalten sind, von denen die eine tapfer aufwärts und die andre, im genau entsprechenden Winkel, rettungslos abwärts geht. Am Ende sehen wir ja auch in unsern bürgerlichen Zuständen täglich, daß die Freiheit unbändig wächst und währenddessen die Reaktion sich nur immer rüstiger entfaltet.”

Der Todes-Diskurs in Goethes *Werther*

I.

Ich beginne mit einem aus dem 18. Jahrhundert stammenden Zitat:

Zu den Schriften die der Herr Verfasser als sichtbare Beyspiele der Ausbrüche des Verderbens unsrer Zeiten anführet, rechnen wir billig noch die *Leiden* (Narheiten und Tollheiten sollte es heissen) *des jungen Werthers*, einen Roman, welcher keinen andern Zweck hat, als das Schändliche von dem Selbstmorde eines jungen Witzlings, den eine närrische und verbotene Liebe, und eine daher entsprungene Desparation zu dem Entschlusse gebracht haben, sich die Pistole vor dem Kopf zu setzen, abzuwischen, und diese schwarze That als eine Handlung des Heroismus vorzuspiegeln, einen Roman, der von unsern jungen Leuten nicht gelesen sondern verschlungen wird, und über dessen Verfasser noch viele Aeltern Ach! und Weh! schreyen werden, wenn sie nun ihre grauen Haare mit Herzeleid in die Grube bringen müssen, wenn er ihre Söhne verleitet, die Denkungart des *Werthers* anzunehmen, in seine Fußstapfen zu treten, und wenn sie die unsinnigen Leidenschaften ihres Herzens nicht sättigen können, Hand an sich zu legen [...]¹

Wer hier seinen Bannfluch gegen Goethes *Werther* richtet, ist ein protestantischer Fundamentalist der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der Hamburger Hauptpastor Johann Melchior Goeze, der schon dem aufgeklärten Religions-Denker Lessing buchstäblich die Hölle heiß gemacht hatte. Der streitbare Lutheraner hat sich durch seine wütenden Attacken gegen Lessing, der die *Fragmente eines Ungenannten*, die bibelkritischen Reflexionen von Reimarus, herausgegeben hatte, in die Literaturgeschichte eingeschrieben. Seine Attacken gegen den jungen Goethe als Autor des *Werther* sind in gewisser Weise der Prolog dazu.

Goethe hatte einen Tabubruch vollzogen und gleichsam in Werthers Selbstvernichtung am Ende des Romans den Suizid, ein fundamentales Vergehen gegen den christlichen Schöpfungsplan, legitimiert. Und wir wissen ja aus den Dokumenten der Zeitgeschichte, dass viele junge Männer, als Werther-Kopien kostümiert, dem Wege Werthers in den Tod gefolgt sind. Die epidemische Züge annehmende Selbstmord-Welle in der Werther-Nachfolge ist ein Faktum der Zeitgeschichte. Goeze, der nach Zensur rief und diese sündhafte Propagierung des Selbstmordes unterbunden haben wollte, war ja keineswegs eine isolierte Stimme im theologischen Lager. Auf Antrag der Theologischen Fakultät

¹ Zitiert nach Georg Jäger: *Die Leiden des alten und neuen Werther. Kommentare, Abbildungen, Materialien*, München 1984, S. 129-130.

der Universität Leipzig sprach der Stadtrat im Januar 1775 ein Verbot des Verkaufs von Goethes Schrift aus, bei einer Strafe von 10 Talern. Gleichzeitig wurde untersagt, sich öffentlich in der Werther-Tracht zu zeigen, ein Verbot, das erst 1825 aufgehoben wurde. Leipzig war ja keineswegs ein hinterwäldlerisches Schilda, sondern eine der Metropolen im damaligen Deutschland.

Und selbst der junge Friedrich Nicolai, mit Lessing und Moses Mendelssohn, später ein leuchtendes Dreigestirn der Aufklärung im damaligen Deutschland, warf Goethe in seiner gleichfalls 1775 erschienenen Parodie *Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes*² vor: Goethe habe Werther mit dem Selbstmord einen allzu bequemen Abgang verschafft. Die wirkliche Probe hätte Werther an der Seite Lottes in einer bürgerlichen Ehe bestehen müssen. So stellt er denn auch in seiner parodistischen Gegenschrift die Geschichte Werthers in diesem Sinne dar: Albert verzichtet auf Lotte. Die Pistole, mit der sich Werther erschießen wollte, hat Albert mit Hühnerblut präpariert. Werther stirbt nicht, sondern heiratet Lotte. Und nach mancherlei Problemen des bürgerlichen Alltags zeigt Nicolai Werther und Lotte, in jeder Hinsicht gereift, inmitten ihrer acht gemeinsamen Kinder.

Handelt es sich bei Werthers Selbstmord also nur um ein melodramatisches Versatzstück, um eine geradezu kolportagehafte Zuspitzung der Handlung, die eine möglichst große Rührseligkeit hervorrufen soll? Handelt es sich überhaupt um Selbstmord, dessen Bedeutung ja pathologisch eingefärbt ist, eine Verzweiflung und Kurzschlusshandlung impliziert bei gleichzeitiger Ausschaltung des kontrollierenden Verstandes? Oder ist diese Handlung Werthers aus einer philosophischen Perspektive zu sehen und nicht als depressiver Verzweiflungstod, sondern als bewusster Entschluss, sich aus dem irdischen Leben, an das einen nichts mehr bindet, mit der Freiheit seiner Entscheidung zu verabschieden. Es wäre also nicht Selbstmord, sondern Freitod, in dem sich das reflektierende Ich gegen den kreatürlichen Überlebensreflex noch einmal und zum letzten Mal selbst legitimiert. Könnte man die in den Roman eingearbeitete Begründungsgeschichte für Werthers Entschluss am Ende des Romans sogar als Manifestation eines Naturrechtes ansehen, das Werther für sich beansprucht? Wenn die Leidenschaft des einzelnen eine Grenze der Unerträglichkeit erreicht hat, steht diesem einzelnen das Recht zu sich aus dieser Leidensgeschichte zu verabschieden. Die Auslegungsmöglichkeiten sind also keineswegs eindeutig. Die Komplexität von Goethes Roman zeigt sich eben auch darin, dass er sich bei Werthers Suizid der profanen Antwort verweigert, hier bringe sich jemand aus unglücklicher Liebe um, weil die Frau, die er liebt, bereits an einen andern vergeben ist. An der Oberfläche der Ereignisse ist das sicherlich so, zumal Goethe hier ja auch die Verzweiflungstat des jungen Wetzlarer Juristen Jerusalem verarbeitet hat, mit dem Goethe bekannt war und dessen Ende Kestner, Lottes Ehemann, ihm in einem ausführlichen Brief³ geschildert hatte. Die Bedeutung dieses Todes reicht aber offenkundig über diese

² Zitiert hier nach der Dokumentation im Anhang von Klaus Scherpes Buch *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*, Bad Homburg 1970, S. 111 ff.

³ Vgl. dazu den Abdruck des Briefes im Kommentarteil der Hamburger Ausgabe, Bd. 6: *Romane und Novellen I*, hg. v. Erich Trunz, München 1998, S. 521-524.

ereignishafte Tatsächlichkeit des historischen Falles hinaus, ist vielfältiger konnotiert. Erst die Vielschichtigkeit dieses von Goethe in seinen Roman eingearbeiteten Begründungszusammenhangs, der sich offenbar nicht eindeutig aufschlüsseln läßt, macht die Sprengkraft des Buches aus, die nach wie vor besteht.

II.

Ich will im folgenden den Versuch machen, der Komplexität dieses Todes-Diskurses im *Werther* in einigen Hauptlinien seiner Bedeutung nachzugehen. Die unterschiedlichen Optionen, die die bisherige Auslegungsgeschichte des Textes vorgelegt hat, sollen zu Beginn kurz an einigen wenigen Beispielen rekapituliert werden. Es geht dabei keineswegs um forschungsgeschichtliche Vollständigkeit, sondern nur um die Andeutung des widersprüchlichen Spektrums von Deutungsansätzen. Dabei ist der von Goethes damaligem Hauptankläger Goeze erhobene Vorwurf, Goethe mache die fundamentale Sündhaftigkeit des Selbstmordes, mit dem der einzelne gegen den göttlichen Schöpfungsplan verstößt, im Sinne eines Tabubruches ungeschehen und hebe die christliche Weltordnung aus den Angeln, als historische Auslegung einer von christlichen Werten bestimmten Gesellschaftsordnung, nur noch als historische Lesart zu verbuchen:

Da der Selbstmord nicht bereut und irdisch nicht gesühnt werden kann, galt er als denkbar schwerster Verstoß gegen das religiöse und gesellschaftliche Normensystem.⁴

Dieses gesellschaftliche Normensystem hat sich in der Zwischenzeit grundlegend gewandelt. Die Religion hat zudem ihre Leitfunktion seit langem eingebüßt.

Immerhin besitzt diese negative Lesart innerhalb der ideologischen Festlegungen ihrer Zeit eine gewisse nachvollziehbare Plausibilität. Ein extremes Beispiel am andern Rand des Spektrums, das Plausibilität nahezu zum Verschwinden bringt, ist die Auslegung von Hans Vaaget, die Mitte der 80er Jahre erschien⁵. Goethes Auseinandersetzung mit dem Dilettantismus zum nahezu einzigen Bezugspunkt seiner Deutung erhebend, strapaziert Vaaget die These, *Werther* bringe sich um, weil er im Lesekontakt mit den großen Texten Klopstocks, Homers, Ossians erkenne, dass ihm die Kraft zu eigener schöpferischer Leistung fehle. *Werther* scheitere als vergeblicher Literat an seinem hohen Kunstanpruch und entleibe sich deshalb, während Goethe ihn tatsächlich die hinreißendsten Briefe schreiben läßt mit einer Vitalität des spontanen Ausdrucks und einer kraftvollen Bildersprache, die den Text bis heute lebendig gehalten haben. In seiner ungewöhnlichen Darstellung der psychischen Geschichte Goethes⁶ macht der Psychoanalytiker K.R. Eissler darauf aufmerksam:

⁴ Jäger, S. 21.

⁵ *Die Leiden des jungen Werthers*, in: *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*, hg. v. P.M. Lützelner, Stuttgart 1985, S. 37-72.

⁶ K.R. Eissler: *Goethe. Eine psychoanalytische Studie 1775-1786*, 2 Bde., München 1987.

Wo immer Kunst nur einem einzigen Ziel dient, verliert sie gewöhnlich an Bedeutung. Ihre Vieldimensionalität erweist sich in den vielen Bedeutungsschattierungen und entstammt den vielen Schichten, die in der Persönlichkeit des Künstlers während des Schaffensvorgangs aktiviert werden. (I, S. 1131)

Die monomanisch durchexerzierte These in Vagets Aufsatz und die vorsichtige und differenzierte Argumentationsweise bei Eissler, der alle Gründe und Gegen Gründe zu berücksichtigen versucht, verhalten sich also nicht nur im methodischen Ansatz gegensätzlich, sondern auch in der philologischen Arbeitsweise, die paradoxerweise der Psychoanalytiker viel ernster nimmt. Seine Hypothese, dass hinter Goethes *Werther*-Roman der traumatische Verlust seiner Schwester Cornelia erscheine, an die Goethe symbiotisch gebunden gewesen sei und die zu jener Zeit geheiratet hatte, dass hinter den deutlich negativen Zügen in der Darstellung Alberts nicht so sehr das Bild Kestners, sondern des Schwagers Schlosser verarbeitet wurde, wirkt einleuchtender als die Gewaltsamkeiten eines anderen psychoanalytischen Auslegungsversuches der letzten Jahre. Ich meine die umfangreiche Studie von Reinhart Meyer-Kalkus *Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit*.⁷ Zwar wird auch hier die zum Selbstmord führende pathologische Veranlagung Werthers auf die Struktur seines erotischen Begehrens zurückgeführt:

Wie Werthers Selbstmord dem Verlangen nach der Reintegration in einen Familienverband auch jenseits des eigenen Todes entspringt, so verdanken sich seine Leiden den Missgeschicken einer Adoleszenz, der die ‚Emanzipation‘ aus dem familiären Raum nicht gelang. (S. 78)

Aber in Lotte und ihrer Bedeutung als Mutter-Imago habe sich für Goethe auf unbewusste Weise seine Mutter-Bindung wieder aktiviert, an die er zeit seines Lebens in einer narzißtischen Regression gefesselt gewesen sei:

[...] fern von der realen Mutter beleben sich in der Liebe zu Lotte die verdrängten Bilder einer archaischen Mutter, in die Werther sich nun ausweglos verstrickt. (S. 120)

Ein infantilisierte Werther, der sich emotional nie von der Dominanz des Mutter-Bildes gelöst habe, gehe gleichsam in symbolischer Selbstbestrafung an seinem verdeckten inzestuösen Begehren zugrunde. Die Gewaltsamkeiten dieser These überzeugen mich nicht und auch nicht die Auslegung jener Stelle, in der Werther ganz am Ende des Romans, kurz vor seinem Selbstmord, Lotte gleichsam als Todesbotin, ja als Personifikation des Todes anspricht:

Hier Lotte! Ich schaudre nicht, den kalten, schrecklichen Kelch zu fassen, aus dem ich den Taumel des Todes trinken soll!! Du reichtest ihn mir, und ich zage nicht.⁸

⁷ In: *Urszenen*, hg. v. Kittler / Turk, Frankfurt am Main 1977, S. 76-138.

⁸ Zitiert hier und im folgenden nach Bd. 6 der Hamburger Ausgabe von *Goethes Werken*, hg. v. Erich Trunz, München 1998, S. 123.

Meyer-Kalkus schreibt dazu:

Der ekstatische Tod durch die Geliebte ist im Kontext des 18. Jahrhunderts ein geschichtliches Novum. Aufklärung und Empfindsamkeit kennen den Tod als Bruder des Schlafs, als Jüngling mit der umgekehrten Fackel, zuweilen taucht auch der christlich-barocke Sensenmann wieder auf, – die Frau als Todesbotin ist hingegen einzigartig. (S. 134)

Tatsächlich hat der Literaturhistoriker Karl S. Guthke in seinem Buch *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*⁹ an vielen Beispielen nachzuweisen versucht, dass die weibliche Personifikation des Todes auch im 18. Jahrhundert keineswegs ungewöhnlich ist. Ich erwähne diese psychoanalytisch inspirierten Deutungen, weil sich hier angesichts der Auslegungsgeschichte von Goethes Text am ehesten Neuansätze dokumentieren könnten.

Wo Eissler von der psychischen Erfahrungsgeschichte Goethes ausgeht und von dorthin interessante neue Perspektiven erschließt, die jedoch immer kommentierend eingeschränkt werden, pathologisiert Meyer-Kalkus Goethe und reduziert seinen Erzähltext zum bloßen diagnostischen Material, an dem, koste es, was es wolle, eine These exerziert wird.

III.

Wendet man sich dem *Werther*-Text unmittelbar zu, dann fällt auf, dass die Beschäftigung mit dem Tod Goethes gesamte Erzählung kontinuierlich durchzieht. Die erste Erwähnung steht in einem der ersten Briefe, dem Brief vom 22. Mai, in dem Werther sich der Frage zuwendet, was dem Leben des Menschen einen Sinn verleihen könnte, da die Erwachsenen im Grunde den Kindern gleich seien, die „auf diesem Erdboden herumtaumeln und wie jene nicht wissen, woher sie kommen und wohin sie gehen, ebensowenig nach wahren Zwecken handeln [...]“ (S. 13) Dieser sinnlose Kreislauf der Existenz, die sich durch geschäftige Routine selbst betäubt und in der jeder Bürger „sein Gärtchen zum Paradiese zuzustutzen weiß“ (S. 14), wäre nicht zu ertragen, wenn der einzelne nicht die Möglichkeit wüsste, dem Ganzen mit dem eigenen Entschluß ein Ende zu setzen:

Und dann, so eingeschränkt er ist, hält er doch immer im Herzen das süße Gefühl der Freiheit, und daß er diesen Kerker verlassen kann, wann er will. (S. 14)

Die Erlösung, die mit dem Tod verbunden wird, ist nicht die religiöse des christlichen Jenseits, das den einzelnen von dem irdischen Jammertal befreit, sondern nur die Aufhebung eines sinnlosen Wiederholungszwangs, in dem das Leben des einzelnen rotiert. Dieses melancholische Resümee Werthers entstammt keinem schielenden Blick auf die Welt und ist von daher nicht pathogen und angekränkt von einer

⁹ München 1997.

Leidensgeschichte an der Welt, sondern spiegelt eher den realistischen Blick auf die irdischen Dinge, in denen eine heilsgeschichtliche Spur nicht mehr zu erkennen ist. Werther distanziert sich von der Welt und ihren Ereignissen, geht nicht auf in der Betriebsamkeit des alltäglichen Lebens der vielen. Dieser grundsätzliche Abstand von der Welt, Werthers nicht vorhandene Möglichkeit, sich mit den Sachverhalten des normalen Lebens spontan identifizieren zu können, sind auch noch vorhanden, auch nachdem er Lotte kennengelernt hat und seine Euphorie über diese Bekanntschaft seine ersten Briefe füllt. Als er im Brief vom 16. Juli über das Klavierspiel Lottes berichtet und vor allem darüber, wie eine bestimmte von ihr gespielte Melodie ihn bewegt, beschreibt er seine Reaktion folgendermaßen:

Wie mich der einfache Gesang angreift! Und wie sie ihn anzubringen weiß, oft zur Zeit, wo ich mir eine Kugel vor den Kopf schießen möchte! Die Irrung und Finsternis meiner Seele zerstreut sich, und ich atme freier. (S. 39)

Dieser Selbsttötungsreflex, den er anspricht, hat ja nichts mit irgendeiner Wirkung von Unglücklichsein zu tun, das von Lotte ausgelöst worden wäre, sondern im Gegenteil: sie befreit ihn mit ihrem Spiel von seinen dunklen Gedanken. Sicherlich, in die Werther bewusst werdende emotionale Bindung an Lotte mischt sich schon frühzeitig das Gefühl der Vergeblichkeit. Der Konkurrent Albert, dem sie versprochen ist, wird durch seine Gegenwart zum ständigen Hinweis darauf. Zu Beginn des Briefes vom 8. August beginnt Werther eine rationale Lösung der emotionalen Konflikte im Schema des einfachen Entweder-Oder als oberflächlich zurückzuweisen und die mögliche Zuspitzung zu ahnen:

Und kannst du von dem Unglücklichen, dessen Leben unter einer schleichenden Krankheit unaufhaltsam allmählich abstirbt, kannst du von ihm verlangen, er solle durch einen Dolchstoß auf einmal ein Ende machen? (S. 43)

Als er einige Tage später im Gespräch mit Albert in einem Moment der tagträumerischen Abwesenheit sich „die Mündung der Pistole übers rechte Aug’ an die Stirn“ (S. 46) setzt, reagiert Albert mit der Haltung eines aufgeklärten Zeitgenossen:

Ich kann mir nicht vorstellen, wie ein Mensch so töricht sein kann, sich zu erschießen; der bloße Gedanke erregt mir Widerwillen. (S. 46)

Es entwickelt sich jetzt zwischen beiden diese ausführliche Auseinandersetzung über den Tod, die Werthers Position am umfassendsten im ersten Buch beschreibt. Werther erzählt Albert hier ausführlich die Geschichte des jungen Mädchens, das, von ihrem Geliebten verlassen, ins Wasser geht, nicht als mit Erschrecken verbundene Verzweiflungstat, sondern geradezu als notwendige Konsequenz einer Ereignisverflechtung, aus der kein Ausweg mehr möglich ist:

Die menschliche Natur [...] hat ihre Grenzen: sie kann Freude, Leid, Schmerzen bis auf einen gewissen Grad ertragen und geht zugrunde, sobald der überstiegen ist. Hier

ist also nicht die Frage, ob einer schwach oder stark ist, sondern ob er das Maß seines Leidens ausdauern kann, es mag nun moralisch oder körperlich sein. Und ich finde es ebenso wunderbar zu sagen, der Mensch ist feige, der sich das Leben nimmt, als es ungehörig wäre, den einen Feigen zu nennen, der an einem bösartigen Fieber stirbt. (S. 48)

Wenn die körperliche Konstitution so angegriffen ist, dass sie nicht wiederhergestellt werden kann, sind alle menschlichen Durchhalte-Appelle an den Fieberkranken ebenso sinnlos wie an den in seiner seelischen Konstitution fundamental Erschütterten. Dieses Naturrecht auf den eigenen Tod beschreibt Werther zu Beginn des zweiten Buches am Beispiel der edlen Pferde, die sich selbst töten:

Man erzählt von einer edlen Art Pferde, die, wenn sie schrecklich erhitzt und aufgejagt sind, sich selbst aus Instinkt eine Ader aufbeißen, um sich zum Atem zu helfen. So ist mir's oft, ich möchte mir eine Ader öffnen, die mir die ewige Freiheit schaffte. (S. 71)

Das junge Mädchen, das ins Wasser gegangen ist, verhält sich nicht anders. Kein Trost der Moral, keine Geste des Mitleids erreicht sie mehr. Sie steht außerhalb der menschlichen Kommunikation:

Sie sieht nicht die weite Welt, die vor ihr liegt, nicht die vielen, die ihr den Verlust ersetzen könnten, sie fühlt sich allein, verlassen von aller Welt, [...] stürzt sich hinunter, um in einem rings umfängenden Tode alle ihre Qualen zu ersticken. (S. 49)

Die Parallelgeschichte dazu hat Goethe nachträglich in die Erstfassung seines Romans eingearbeitet. Es ist die Geschichte des unglücklichen Bauernburschen, der sich in seine verwitwete Herrin verliebt habe, ja sie schließlich bedrängt habe und von ihrem hinzukommenden Bruder dann aus dem Hause gejagt worden sei¹⁰. Die Erzählung des fiktiven Herausgebers setzt diesen Bericht am Ende des zweiten Buches fort. Der Bauernbursche hat den neuen Knecht, der sich um die Sympathie der Herrin bewarb und offenbar erfolgreicher war, wenig später erschlagen, wird von den Behörden gejagt, verhaftet und vor den Amtmann, Lottes Vater, gebracht. Als Werther den verhafteten Bauernburschen in einem Trupp Bewaffneter erkennt und er sein Mitgefühl äußert, wird die Reaktion des Bauernburschen folgendermaßen geschildert:

Dieser sah ihn still an und versetzte endlich ganz gelassen: ‚Keiner wird sie haben, sie wird keinen haben.‘ (S. 95)

Der Bauernbursche wirkt nicht von der Katastrophe verwirrt, sondern seltsamerweise befriedigt. Werther sieht ihn außerhalb des Regelsystems der Gesellschaft. Er beurteilt seine Tat nicht juristisch, sondern aus dem Maß seines Unglücks heraus:

¹⁰ Vgl. S. 77-79.

Er fühlte ihn so unglücklich, er fand ihn als Verbrecher selbst so schuldlos, er setzte sich so tief in seine Lage, daß er gewiß glaubte, auch andere davon zu überzeugen. (S. 96)

Tatsächlich überzeugt er weder den Amtmann noch Albert und muß schließlich einsehen: „Du bist nicht zu retten, Unglücklicher! Ich sehe es wohl, daß wir nicht zu retten sind.“ (S. 97) Das „wir“ des Schlußsatzes, das ihn einschließt, ist zugleich die Vorwegnahme des eigenen späteren Entschlusses. Der sich gegenseitig reflektierende und kommentierende Kontext, in den Goethe den Entscheidungsschritt Werthers eingelagert hat, ist also durchaus vielschichtig und widerspricht der Vorstellung vom unglücklichen Liebestod Werthers aus Verzweiflung. Das wird noch dadurch verstärkt, dass ja die anfängliche Loslösung des Todes aus einer religiösen Einbettung, wodurch der Tod die Endgültigkeit einer absoluten Zäsur verliert, im Verlaufe der sich intensivierenden Beziehung zwischen Werther und Lotte rückgängig gemacht wird. Das lange Gespräch am Ende des ersten Buches über den Tod von Lottes Mutter, die ihr, Lotte, gleichsam stellvertretend die Fürsorge für die andern Geschwister übertrug, steigert sich ja zu dem Bewusstsein Lottes, dass der Tod nicht der endgültige Abschied ist, sondern die Geister der Verstorbenen den Erfahrungsweg der Lebenden begleiten:

O! die Gestalt meiner Mutter schwebt um mich, wenn ich am stillen Abend unter ihren Kindern, unter meinen Kindern sitze und sie um mich versammelt sind, wie sie um sie versammelt waren. (S. 57)

Diese Gewissheit von der Anwesenheit der Toten wird in dieser Situation, in der Werther beschlossen hat, Lotte zu verlassen, versuchsweise ein tätiges Leben in der Gesellschaft zu versuchen und sich in den Dienst einer Gesandtschaft zu stellen, bei beiden zu dem Glauben gesteigert, dass sie sich in einem andern Leben wiedersehen, dass der Tod nicht das absolute Ende ist:

‘Wir werden uns wiedersehen,’ rief ich, ‚wir werden uns finden, unter allen Gestalten werden wir uns erkennen.’ (S. 59)

Werther hat die heilsgeschichtliche Bedeutung des Todes, die er zu Anfang des Romans in Frage gestellt hat, wieder zurückgewonnen. Das bedeutet ja dann auch konkret, dass Trennung und Tod keinen endgültigen Abschied bedeuten, dass die Gewissheit eines Wiedersehens vorhanden ist in einer jenseitigen Dimension der Wirklichkeit. Das erleichtert Werthers am Ende des ersten Buches beschlossenes Weggehen, von dem Lotte ja noch nichts weiß.

Die Situation spitzt sich im zweiten Buch insofern zu, dass Werther einerseits bei seinem Versuch, in der Gesellschaft als junger Intellektueller in einer untergeordneten Funktion Fuß zu fassen, auf ganzer Ebene scheitert, durch die ihn degradierende Pedanterie seines unmittelbaren Vorgesetzten, durch seine gesellschaftliche Erniedrigung als Bürgerlicher bei der abendlichen Gesellschaft des Grafen von C., auf der ihn alle Adelligen schneiden. Sie spitzt sich andererseits dadurch zu, dass Albert in seiner Abwesenheit Lotte heiratet und sie damit im bürgerlichen Sinne für

Werther endgültig verloren ist. Das Zerschneiden seiner privaten Glücksvorstellung und seine gesellschaftliche Diskriminierung greifen, sich gegenseitig steigernd, ineinander. Und auch in seiner unmittelbaren Umgebung vermehren sich nach seiner Rückkehr die Unglückszeichen: das Schicksal des aus Liebe zum Mörder gewordenen Bauernburschen, das Fällen des alten großen, von Werther geliebten Nussbaumes vor dem Pfarrhaus, die Begegnung mit dem um seinen Verstand gebrachten Unglücklichen, der Ende November vergeblich nach Blumen für seinen Schatz sucht und der im Rückblick seinen Aufenthalt im Tollhaus als seine glücklichste Zeit bezeichnet¹¹. Legte man Werthers Verhalten ein sich verstärkendes Krankheitsbild zugrunde, so könnte man von einem Wegbrechen aller Sicherungssysteme sprechen, von einem Sog, der sich immer mehr verstärkt, bis Werther schließlich jeden Widerstand aufgibt und sich dem Strudel übergibt, der ihn verschlingt. Tatsächlich ist es jedoch äußerst bemerkenswert, wie der Erzähler aus seiner distanzierten Perspektive in dieser Phase den Zustand Werthers beschreibt:

Der Entschluß, die Welt zu verlassen, hatte in dieser Zeit, unter solchen Umständen in Werthers Seele immer mehr Kraft gewonnen. Seit der Rückkehr zu Lotten war es immer seine letzte Aussicht und Hoffnung gewesen; doch hatte er sich gesagt, es solle keine übereilte, keine rasche Tat sein, er wolle mit der besten Überzeugung, mit der möglichst ruhigen Entschlossenheit diesen Schritt tun. (S. 100)

Es ist also das Gegenteil einer von psychischer Verdunklung diktierten Kurzschlußreaktion. Die Möglichkeit, sich von dem Leben zu verabschieden, ist ein Überzeugungsschritt, der den Tod auf paradoxe Weise mit dem Moment der Hoffnung verbindet, da es ein Befreiungsvorgang ist, mit dem das Ich sich aus den einengenden Bedingtheiten seiner Existenz herauslöst. Und hatte sich zu Anfang des Romans die innere Nähe zwischen Werther und Lotte während des Tanzfestes in Wahlheim im Zeichen von Klopstocks Ode *Die Frühlingsfeier* vollzogen, als sich während des stattfindenden Gewitters ihre Seelen in Klopstocks Versen vereinten, so vollzieht sich etwas Analoges nun gegen Ende des Romans, als Werther Lotte aus seinen Übersetzungen aus dem Ossian vorliest. Es sind die Totenklagen der keltischen Sängern und Sänger, die die durch Gewalt und Unglück zugrundegegangenen Liebsten, Freunde, Kinder, Verwandte, besingen. Aufgerührt durch das Elend der zu Tode Gekommenen vollzieht sich in dieser Situation der äußersten emotionalen Bewegtheit von beiden auch die bisher stärkste körperliche Annäherung zwischen ihnen:

Die Welt verging ihnen. Er schlang seine Arme um sie her, preßte sie an seine Brust und deckte ihre zitternden, stammelnden Lippen mit wütenden Küssen. – ‚Werther!‘ rief sie mit erstickter Stimme, sich abwendend, ‚Werther!‘, und drückte mit schwacher Hand seine Brust von der ihrigen; ‚Werther!‘ rief sie mit dem gefaßten Tone des edelsten Gefühles. – Er widerstand nicht, ließ sie aus seinen Armen und warf sich unsinnig vor sie hin. – Sie riß sich auf, und in ängstlicher Verwirrung, bebend zwischen Liebe und Zorn, sagte sie: ‚Das ist das letzte Mal! Werther! Sie sehn mich nicht wieder.‘

¹¹ Vgl. S. 88-89.

Und mit dem vollsten Blick der Liebe auf den Elenden eilte sie ins Nebenzimmer und schloß hinter sich zu. (S. 115)

Eine auch im bisherigen Kontext des Romans außerordentlich wichtige Stelle, weil die Körpersprache der Liebe nur hier das moralische Regelwerk außer Kraft setzt und die Liebesbezeugungen der beiden hier nahezu unverstellt zu erkennen sind. Kein Zweifel, auch Lotte liebt Werther, auch sie erkennt, dass diese Liebe sie in eine Situation gebracht hat, in der sich die Regeln der gesellschaftlichen Konvention nicht mehr einhalten lassen. Und daher ist es für Werther trotz all seiner Zerrissenheit ein Glücksmoment, fast so etwas wie eine Erfüllung. Das Lebewohl, das er ihr durch die geschlossene Tür zuruft, die sie nicht mehr zu öffnen wagt, ist aus seiner Sicht zugleich der Abschied auf immer: „Lebe wohl, Lotte! Auf ewig lebe wohl!“ Aber in diesem „Auf ewig“ schwingt zugleich die Hoffnung des Wiedersehens in einer anderen Wirklichkeit mit, über die sie in ihrem Abschiedsgespräch zu Ende des ersten Buches meditiert hatten. In dem Sinne ist Werther nicht eigentlich verzweifelt, er ist nicht nur der von der Geliebten Zurückgewiesene, sondern zugleich auch derjenige, der ein deutliches Zeichen erhalten hat, dass seine Liebe erwidert wird, auch wenn dieser Liebe innerhalb der moralischen und gesellschaftlichen Bedingungen der Zeit die Möglichkeit zu einer Verwirklichung fehlt.

Bevor Werther kurz darauf seinem Leben ein Ende setzt, läßt er die Pistolen von Albert durch einen Boden holen, bringt seine Sachen in Ordnung, schreibt einen letzten kurzen Abschiedsbrief an Wilhelm, keineswegs im Zustand der abgrundtiefen Verzweiflung, sondern gefasst und voller Hoffnung: „Meine Sachen sind alle in Ordnung. Leb wohl! wir sehen uns wieder und freudiger.“ (S. 121). Er verabschiedet sich in einem kurzen Brief von Albert, nicht rechtend, nicht im Zustand des ihn erdrückenden Unglücks, sondern wünscht ihm und Lotte „Gottes Segen“ (S. 121). Er schreibt einen letzten kurzen Brief an Lotte, in dem er ihr das ihm so kostbare Bild, ihren Scherenschnitt, in Dankbarkeit und Liebe zurückschickt. Er ist in einem Zustand der Abgeklärtheit und Ruhe:

Alles ist so still um mich her, und so ruhig meine Seele. Ich danke dir, Gott, der du diesen letzten Augenblicken diese Wärme, diese Kraft schenkest. (S.122)

Er, der so gern sein Leben für Lotte hergegeben hätte, wenn seine Lebensgeschichte dieses Opfer von ihm verlangt hätte, begreift auf paradoxe Weise seinen Tod als Geschenk für Lotte, gleichsam als Glückspfand ihres Lebens. Der Erzähler kommentiert dieses Ende ganz lakonisch. Er beschreibt die Wunde, die Werther sich zugefügt hat, die Symptome der körperlichen Auflösung, die Reaktion von Lottes Vater und ihrer Geschwister. In diesem Kontext steht auch der Satz: „*Emilia Galotti* lag auf dem Pulte aufgeschlagen.“ (S. 124)

Nun wissen wir durch den schon erwähnten ausführlichen brieflichen Bericht, den Goethe sich über den Tod Jerusalems hatte von Kestner schicken lassen, dass die Lektüre von Lessings *Emilia Galotti* kurz vor Jerusalems Tod durch die Historie verbürgt ist. Wir wissen auch, dass Jerusalem in brieflichem Kontakt mit Lessing stand

und beide einander offenbar geschätzt haben. Dennoch scheint es mir im Kontext dieses den ganzen Roman durchziehenden Todes-Diskurses bedeutungsvoll zu sein, dass Goethe diesen Hinweis wie einen Signal-Satz in das Ende seines Erzähltextes montiert hat. Denn am Ende der *Emilia Galotti* steht ja dieser rätselhaften indirekte Selbstmord Emilias, die, in den Händen des Prinzen Hettore Gonzaga, befürchtet, dass ihr körperliches Begehren den Verführungskünsten des Prinzen, der ja der Auftragsmörder ihres Bräutigams, des Grafen Appiani, ist, letztlich nicht zu widerstehen vermag. Sie bittet daher ihren Vater Odoardo Galotti sie zu töten, um ihre moralische Integrität zu bewahren. Es ist ein Konflikt zwischen Tugendbewusstsein und sinnlicher Liebe, aus dem es für sie nur den Ausweg durch den Tod gibt. Odoardo tötet Emilia und übergibt sich und den Prinzen der Autorität eines göttlichen Richters.

Odoardo rebelliert nicht gegen den Repräsentanten der Gewalt-Willkür, den Prinzen, obwohl ihn die Gräfin Orsina dazu aufzustacheln versucht. Es ist die invertierte Gewalt, hinter der man in dieser spezifischen historischen Stunde auch die Machtlosigkeit eines Bürgertums sehen kann, das noch keine Möglichkeit hat, in der Wirklichkeit Fuß zu fassen und sich zur Wehr zu setzen. Indirekt parallelisiert Goethe Werthers Selbsttötung mit dem gewünschten Tod Emilias durch ihren Vater. Auch Werther, der sowohl beruflich als auch menschlich gescheitert ist, gerät in ein Vakuum, aus dem ihm kein Ausweg mehr möglich scheint. Gäbe er den Ansprüchen seines Liebesgefühles nach, würde er die Ehe Lottes gefährden und das moralische Regelsystem umfassend in Frage stellen, ja zerstören. Der Begründungszusammenhang ist bei Werther freilich nicht so evident wie im Falle von Lessings Emilia, die in einem umfassenden Manipulationsnetz gefangen ist und für die ein Ausweg kaum zu erkennen ist. Auch Werther hätte den Weg Goethes, die Flucht, wählen können. Er stützt statt dessen die Notwendigkeit von Werthers Entschluß durch den Verweis auf Lessings Trauerspiel ab. Er verleiht dadurch Werthers Tod zugleich eine gesellschaftliche Dimension, indem er den Abstand zwischen dem bürgerlichen Bewusstsein eines jungen Intellektuellen und den Machtstrukturen der Gesellschaft im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts als so groß erweist, dass eine Balance nicht gelingen kann. Um die Integrität seines moralischen Selbst aufrechtzuerhalten, muß der einzelne gleichsam sein physisches Selbst zum Opfer bringen. Möglicherweise ist dieser verdeckte gesellschaftliche Gehalt von Werthers Tat¹² das eigentliche Skandalon seiner Selbsttötung, gegen das vor allem die pastoralen Vertreter der christlichen Kirchen mit vorgeschobenen Scheingründen damals vorgegangen sind, indem sie Goethe die Propagierung des sündhaften Selbstmordes vorgeworfen haben. In der Einleitung zu einer umfangreichen Anthologie¹³ von Texten, die sich von Seneca bis hin zu Kafka mit dem Selbstmord auseinandersetzen, steht der Satz:

¹² Darauf hat Georg Lukács schon frühzeitig aufmerksam gemacht, vgl. Werke, Bd. 7: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, Neuwied-Berlin 1964, S. 57-66.

¹³ Roger Willemsen: *Der Selbstmord in Berichten. Briefen, Manifesten und literarischen Texten*, Köln 1986.

Es wäre eine Anstrengung denkbar, die Strukturen und Bilder der selbstmörderischen Verzweiflung als Befunde über die Wirklichkeit, als soziale Aussageformen und als Erkenntnishaltungen lesbar machte. (S. 49)

Mir scheint, dass in diesem Satz auch das Erkenntnisinteresse meiner Ausführungen angesprochen wird.

Sebastian Mrożek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Instytut Neofilologii – Filologia Germańska

Schweigen als Strategie der Resistenz in Herta Müllers Roman *Herztier*

I.

Der 1994 erschienene Roman *Herztier* von Herta Müller beginnt mit einem für dessen gesamte Handlung signifikanten Satz und zwar:

Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich.¹

Dieser von einem der Protagonisten geäußerte Satz, der zugleich auch der Schlusssatz dieses Romans ist, mag hier als Interpretationsschlüssel gelten, mit dem der zur Debatte stehende Erzähltext gedeutet werden kann. Von der Relevanz dieses Satzes zeugt schließlich seine Klammerfunktion. Dass in ihm auch eine Art Dialektik inbegriffen ist, liegt nun auf der Hand.

Das Schweigen und das Reden sind jene Momente, von denen nach wie vor die zwischenmenschliche Kommunikation lebt, darunter auf jeden Fall die Literatur. Wie es der polnische Literaturwissenschaftler Ryszard Handke trefflich bemerkt und was sich ebenfalls auf Herta Müllers *Herztier* bezieht, könne das Schweigen ein spezifischer Bedeutungsträger sein, wobei es sich nur in Hinblick auf die zustande gekommene Kommunikation interpretieren ließe.² Das besagt somit, dass das Schweigen im reziproken Verhältnis zum Reden steht und durch diese Reziprozität auch definiert wird. Es fungiert schließlich als wesentliches Element einer jeden Äußerung, die im Moment des Schweigens mit konstruiert wird und deren kontextuellen Bezugsrahmen bestimmt.³ Im Endeffekt kann dann aus der Rede eine Sprechweigerung folgen, d.h. die Weigerung eines Dialogs und erst in diesem Zusammenhang mag die Bedeutung oder Funktion einer Rede ausgelegt werden. Aus dem obigen Zitat geht allerdings hervor, dass sowohl das Schweigen als auch das Reden nicht als neutrale Kategorien erscheinen, zumindest in diesem Romantext, sondern werden sie jeweils noch zusätzlich charakterisiert und zwar mit Attributen wie unangenehm und lächerlich. In beiden

¹ Herta Müller: *Herztier*. Roman, Frankfurt/Main 2009, S. 7.

² Vgl. Ryszard Handke: *Poetyka dzieła literackiego. Instrumenty lektury*, Warszawa 2008, S. 149.

³ Vgl. Paweł Bytniewski: *Genealogia dyskursu. Problemy niehermeneutycznej koncepcji rozumienia*, Lublin 2000, S. 52.

Fällen sind es pejorative Bezeichnungen. Bereits einer der darauf folgenden Sätze bestätigt dies, indem die Ich-Erzählerin noch Folgendes formuliert:

Mit den Wörtern im Mund zertreten wie so viel wie mit den Füßen im Gras. Aber auch mit dem Schweigen.⁴

Das Zertreten meint doch das Zerstören, an dem sich, was an dieser Textstelle klar zum Ausdruck kommt, sowohl das Reden als auch das Schweigen gleichermaßen beteiligen. Und von der Zerstörung – in erster Linie der Zerstörung der menschlichen Existenz – handelt der ganze Roman, dessen narrativen Mittelpunkt das Leben in einer Diktatur ausmacht. Auf Herta Müllers Biografie bezogen bedeutet das – spürt man in ihrem Erzähltext deren autobiografischen Zügen nach⁵ – die Diktatur von Nicolae Ceaușescu. Das vor kurzem erwähnte Reden und Schweigen sind letzten Endes ebenfalls in diesen Kontext eingeschrieben. Dass es eine der brutalsten Diktaturen des kommunistischen Ostblocks in Europa war, die ihre stalinistische Prägung bis an ihren Untergang im Jahre 1989 bewahrte,⁶ steht nach wie vor außerhalb jeden Zweifels. Das Schweigen, verstanden – wie bereits erwähnt – als Weigerung des Redens, ist oft ein Effekt des Repressiven,⁷ und fokussiert in sich Gebote wie auch Verbote der totalitären Diktatur.

II.

Sigrid Grün konstatiert zu Recht, dass Bespitzelung und Verfolgung, Verhöre und Verrat zu denjenigen Motiven in *Herztier* gehören, welche die Romanhandlung leiten.⁸ Diese unmissverständlich klaren Merkmale eines jeden Regimes, das sich in seiner Totalität aller Lebensbereiche des Menschen bemächtigt und diese unter permanente Kontrolle stellt, sind Instrumente der autoritären Machtausübung. Und diese kulminiert dann folgerichtig in staatlich sanktionierter Gewalt, die entweder brachial oder verbal zum Vorschein kommt. Nicht selten hat man mit ihren beiden Arten zu tun. Das Zusammenspiel von Macht und Gewalt mündet – wie das John Scott trefflich feststellte – in Widerstand,⁹ der nach Michel Foucault paradigmatisch in einem engen,

⁴ Herta Müller, wie Anm. 1, S. 7.

⁵ Vgl. Iulia-Karin Partut: *Schwarze Schwester – Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht* bei Paul Celan und Herta Müller, Köln – Weimar – Wien 2006, S. 155.

⁶ Vgl. Vladimir Tismăneanu: *Stalinism for All Seasons. A Political History of Romanian Communism*, California 2003, hier beziehe ich mich auf die polnische Ausgabe dieser Studie – Vladimir Tismăneanu: *Stalinizm na każdą okazję. Polityczna historia rumuńskiego komunizmu*. Übersetzung von Piotr Nowakowski, Kraków 2010, S. 234 und 262.

⁷ Vgl. Paweł Bytniewski, wie Anm. 3, S. 52.

⁸ Vgl. Sigrid Grün: *„Fremd in einzelnen Dingen“*. Fremdheit und Alterität bei Herta Müller, Stuttgart 2010, S. 92.

⁹ Vgl. John Scott: *Power*, Cambridge 2001, hier benutze ich die polnische Sprachfassung dieser Monografie und zwar John Scott: *Władza*. Übersetzt von Sławomir Królak, Warszawa 2006, S. 36.

nach wie vor unzertrennlichen Zusammenhang mit Macht steht.¹⁰ Dieser Widerstand äußert sich letzten Endes in Abwehrstrategien, die den vom Staat, insbesondere dem totalitären, erwarteten Gehorsam verweigern.

Die Protagonisten in Herta Müllers Roman versuchen sich sowohl der Macht als auch der Gewalt der von ihnen am eigenen Leib erfahrenen Diktatur zu entziehen, indem sie ihre eigene Welt erschaffen und nach Möglichkeiten ihrer Persönlichkeitsentfaltung suchen. Sie scheinen, eine Nische für sich gefunden zu haben, in der sie dem gewaltbereiten Regime ausweichen können oder zumindest auszuweichen glauben. Die Nische ist ein besonderer Freiraum, den Edgar, Kurt und Georg sowie die Ich-Erzählerin, die aus ihrer Perspektive die gesamte Romanhandlung subjektiv beleuchtet, in Büchern entdeckt haben. Es waren jedoch geschmuggelte Bücher, die in das Land der Diktatur illegal gekommen sind. Die Ich-Erzählerin berichtet hierzu folgendermaßen:

Geschrieben waren sie in der Muttersprache, in der sich der Wind legte. Keine Staatssprache wie hier im Land. Aber auch keine Kinderbettsprache aus den Dörfern. In den Büchern stand die Muttersprache, aber die dörfliche Stille, die das Denken verbietet, stand in den Büchern nicht darin. Dort, wo die Bücher herkommen, denken alle, dachten wir uns. Wir rochen an den Blättern und erwischten uns in der Gewohnheit, an unseren Händen zu riechen. Wir staunten, die Hände wurden beim Lesen nicht schwarz wie von der Druckerschwärze der Zeitungen und Bücher im Land.¹¹

Die in das Land der Staatssprache illegal gebrachten Bücher, die in der Muttersprache der Protagonisten verfasst waren, ließen im Nachhinein das bisher Vertraute mit veränderter Sichtweise betrachten. Demzufolge ist der Satz der Ich-Erzählerin sehr plausibel:

Wir suchten Unterschiede, weil wir Bücher lasen.¹²

Das subversive Potential dieser Bücher wird nun offensichtlich. In erster Linie ergibt es sich aus der Möglichkeit, die gegebene und in der Diktatur staatlich sanktionierte Wirklichkeit aus einer anderen – als die offizielle – Perspektive zu betrachten. Denn eine erfolgreiche Ausübung diktatorischer Macht verlangt, das Wissen um Unterschiede oder Verschiedenheiten aus dem Bewusstsein zu tilgen, zumal das – so Vladimir Tismăneanu – eine unabdingbare Voraussetzung für die totalitäre Logik der Dominanz ist.¹³ Und auch wenn das Lesen, das bekanntlich im Stillen erfolgt, grundsätzlich dem Schweigen gleicht, zumal das Reden bei der Lektüre das Verstehen des Gelesenen wesentlich erschweren würde, so kann das doch als systemwidrig erscheinen. Nicht nur durch das Reden setzt man sich der Gefahr aus, ins Visier des autoritären Machtapparates zu geraten, sondern auch durch das Lesen, das scheinbar als passiv und unauffällig gilt, da es schließlich Denkprozesse aktiviert. Denken, dazu

¹⁰ Vgl. David Howarth: *Discourse*, Buckingham-Philadelphia 2000, hier beziehe ich mich auf die polnische Ausgabe dieser Monographie: David Howarth: *Dyskurs*. Übersetzt von Anna Gašior-Niemiec, Warszawa 2008, S. 132.

¹¹ Herta Müller, wie Anm. 1, S. 55.

¹² Ebd., S. 54.

¹³ Vgl. Vladimir Tismăneanu, wie Anm. 6, S. 231.

noch Unterschiede wahrnehmen, heißt relativieren und im Endeffekt in Frage stellen. Dies wünscht sich nach wie vor keine Diktatur, die gleichzeitig von aller Pluralität fern ist. Deswegen kann der bereits erwähnte Vladimir Tismăneanu zu Recht feststellen, dass es für die Strategie der kommunistischen Diktatur in Rumänien nichts Gefährlicheres und Erschreckenderes gab als Freiheit der Vorstellungskraft oder der Fantasie sowie kreative Selbstreflexion.¹⁴

Die fremden Bücher, die aus dem Ausland stammten, bezeichneten symbolisch auch die Fremde, aber ebenfalls die Protagonisten selbst – Edgar, Kurt und Georg samt der Ich-Erzählerin – waren Fremde. Von ihrer Fremdheit zeugt die bereits erwähnte Muttersprache, die anders als die Landessprache ist – gemeint ist hier das Deutsche und in ihrem Fall das Schwäbische – aber auch ihre ablehnende Haltung der Diktatur gegenüber. Diese Haltung in der Darstellung der Ceaușescu-Diktatur lässt sich – so Petra Renneke – als das klare Signum der Prosa Herta Müllers erkennen, in der sie sich für ein eindeutiges Handeln gegen das Regime ausspricht und allerlei zwiespältiges Lavieren missbilligt.¹⁵ Der scheinbar sichere Zufluchtsort, in dem die verbotenen, denn geschmuggelten Bücher aufbewahrt werden, d.h. das in einem wilden Garten versteckte Sommerhaus, das zu einer Art Bibliothek des geistigen Widerstandes geworden ist, bietet jedoch keine Geborgenheit. Sie ist deswegen nicht möglich, weil das totalitäre System sie kaum gewährleisten kann, zumal sich seine Legitimität unter anderem aus der Willkür dessen Machtapparates ergibt, der durch sein unvorhersehbares Verhalten – vertreten durch Geheimdienst – Angst einflößen soll. Und von Angst wurden sowohl Edgar, Kurt und Georg als auch die Ich-Erzählerin heimgesucht, was nun folgende Textstelle eindeutig belegt:

Weil wir Angst hatten, waren Edgar, Kurt, Georg und ich täglich zusammen. Wir saßen zusammen am Tisch, aber die Angst blieb so einzeln in jedem Kopf, wie wir sie mitbrachten, wenn wir uns trafen. Wir lachten viel, um sie voreinander zu verstecken. Doch Angst schert uns. Wenn man sein Gesicht beherrscht, schlüpft sie in die Stimme. Wenn es gelingt, Gesicht und Stimme wie ein abgestorbenes Stück im Griff zu halten, verläßt sie sogar die Finger. Sie legt sich außerhalb der Haut hin. Sie liegt frei herum, man sieht sie auf den Gegenständen, die in der Nähe sind.¹⁶

Die Angst wird in der Diktatur staatlich produziert und sie multipliziert sich in jedem Individuum einzeln, insbesondere in solchen Momenten, in denen man auf einem nicht systemkonformen Handeln ertappt werden könnte. Das Lesen von geschmuggelten Büchern, die darüber hinaus noch in einer fremden Sprache geschrieben und dadurch nicht direkt kontrollierbar waren, gehörte auf jeden Fall dazu. Auch wenn diese Angst nicht verbalisiert wurde, war sie doch spürbar, denn das Lachen – wie bereits klargestellt – bedeutete eigentlich sein Gegenteil, zumal die Freude nur getäuscht war. Der

¹⁴ Ebd., S. 171.

¹⁵ Vgl. Petra Renneke: „Eine kleine Kunstmaschine“. Poesie und Politik in der Prosa Herta Müllers und Oskar Pastiors, in: „Estudios Filológicos Alemanes. Revista del Grupo de Investigación. Filología Alemana“, Vol. 20, Sevilla 2010, S. 704.

¹⁶ Herta Müller, wie Anm. 1, S. 83.

Versuch, die Angst zu verschweigen, konnte nur oberflächlich wirken, jedoch hinter der Fassade war sie stets anwesend. Man konnte sich vor ihr nicht verbergen. Es kommt dazu, dass es hier kein Entrinnen gibt, denn die Angst umklammert ihr Opfer, sodass nicht der Mensch hat Angst, sondern sie hat ihn.¹⁷ Und diese Allgegenwärtigkeit der Angst, die in den Köpfen der dem totalitären Regime ausgelieferten Protagonisten steckte, hatte ihre destruktiven Folgen, die entweder zur Geisteskrankheit führen oder zum Selbstmord bringen konnten. Und der Selbstmord ist im Roman präsent. Als die erste begeht ihn eine Mitbewohnerin der Ich-Erzählerin, die das Zimmer mit ihr und fünf weiteren Mädchen in einem Studentenheim teilte. Lola war ihr Vorname. Den Freitod wählen dann auch zwei weitere Protagonisten, die Freunde der Ich-Erzählerin, Kurt und Georg. Lola erhängt sich mit einem Gürtel. Dies tut auch Kurt. Georg springt aus dem Fenster. So wird der pessimistische Grundton des Romans, der bereits in dessen ersten Textzeilen angeschlagen ist, konsequent beibehalten.

III.

Dem Druck des totalitären Regimes versuchen die Protagonisten die Stirn zu bieten, indem sie nicht nur illegale Bücher lesen, die aus dem kapitalistischen Ausland kommen, sondern auch selbst Gedichte schreiben. Damit fordern sie ganz bewusst die Diktatur und ihren Machtapparat heraus. Als ethnisch Fremde, deren Muttersprache nicht die Landessprache ist, sind sie in doppelter Weise verdächtig und lenken auf sich die Aufmerksamkeit der disziplinierenden Machtinstanzen des autoritären Staates, der unaufhaltsam in ihr Leben eingreift. Beobachtung und Durchsuchung werden nun zum alltäglichen Geschehen. Die Bedrohung soll von ihnen klar gespürt werden und die sie umgebende Welt keinen sicheren Boden mehr bieten. Die Angst, die sie heimsuchte, soll sich jetzt in Form einer potenziell möglichen Verhaftung materialisieren. Die Ich-Erzählerin berichtet hierzu wie folgt:

Edgar, Kurt und Georg gingen seit den Durchsuchungen mit der Zahnbürste und einem kleinen Handtuch in der Jackentasche herum. Sie rechneten damit, daß sie verhaftet werden.¹⁸

Um der auf sie lauenden Gefahr zu entgehen oder sie wenigstens gering zu halten und dadurch auch unter Kontrolle zu haben, entwickelten sie eine Strategie wortloser Kommunikation, in der sie das Handeln der Geheimpolizei beobachteten. Folgendermaßen beschreibt dies die Ich-Erzählerin:

Um zu sehen, ob jemand im Viereck an ihre Koffer geht, legten sie am Morgen zwei Haare auf den Kofferdeckel. Abends waren die Haare verschwunden.¹⁹

¹⁷ Vgl. Wolfgang Sofsky: *Traktat über die Gewalt*. Frankfurt/Main 2005, S. 71.

¹⁸ Herta Müller, wie Anm. 1, S. 75.

¹⁹ Ebd.

Dass damit ihre Privatsphäre beanstandet wird, liegt nun klar auf der Hand, denn der Staat greift nun in das individuelle Leben und gar dessen Intimität ebenfalls wortlos ein. Eingriffe intensivieren sich, sobald es vom Geheimdienst entdeckt wird, welchen Inhalt gelesene bzw. geschriebene Gedichte haben. Die Tatsache, dass sie in ihrer Stimmung pessimistisch und somit gleichzeitig das vorhandene Staatssystem, das allen propagandistisch Glück verspricht, in Frage stellen, statt es zu befürworten, hat letzten Endes zu Folge, dass Edgar, Kurt und Georg aber auch die Ich-Erzählerin zu Staatsfeinden erklärt werden. Schuld machten sie sich aufgrund jener Zeilen:

Jeder hatte einen Freund in jedem Stückchen Wolke
so ist das halt mit Freunden wo die Welt voll
Schrecken ist
auch meine Mutter sagte das ist ganz normal
Freunde kommen nicht in Frage
denk an seriösere Dinge.²⁰

Diese Worte mögen sicherlich kritische Reflexionen über die Qualität des menschlichen Lebens in der Diktatur evozieren. Zumindest in dessen emotionaler Dimension, indem sie solche Aspekte berühren wie Verlust einer nahe stehenden Person wie ein Freund oder aber nach dem Sinn einer Freundschaft beziehungsweise deren Zweckmäßigkeit fragen. Ein nicht minderwertiges Problem, das eigentlich an erster Stelle hier stehen soll, ist die von Schrecken erfüllte Welt, an der man scheitert, wenn man sich nicht einordnet oder deren Spielregeln nicht erlernt, wie es zuerst im Falle der dazu unfähigen Lola, d.h. der Mitbewohnerin der Ich-Erzählerin war.²¹

An dieser Welt wollten ebenfalls nicht die Freunde der Ich-Erzählerin und sie selbst zugrunde gehen, deswegen wagten sie in kleineren Dingen Widerstand zu leisten und sich eine gegen staatliche Eingriffe resistente Nische zu finden, in die sie sich zurückziehen können. Diese Resistenz, die kleinen Widerstand oder alltägliche Widerständigkeit bedeutet,²² stand mit dem Versuch im Zusammenhang, eine gewisse Unabhängigkeit in Hinblick auf die autoritäre Staatsgewalt zu bewahren. Das Regime lässt allerdings kein Fehlen der Subordination zu und reagiert hier unverzüglich mit Gewalt, denn sie ist – so Wolfgang Sofsky – letzten Endes das Mittel, das jede Herrschaft braucht, um sich selbst zu erhalten.²³ Der Gedanke, dass man dieses System – insbesondere der totalitären Herrschaft – doch überlisten kann beziehungsweise könnte, würde nichts anderes heißen, als sich einer Illusion hinzugeben. Was bloß noch möglich war, war nur ein zeitweiliges Spiel mit dem System, wobei sich das definitive Endergebnis, das nach wie vor nur die Niederlage der schwächeren Seite bedeuten konnte, gut ahnen ließ. Der Staat galt in dieser Konfrontation immer als der Stärkere.

²⁰ Ebd., S. 86.

²¹ Vgl. Paola Bozzi: *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*, Würzburg 2005, S. 80.

²² Vgl. Gerhard Botz: „Resistenz“ als Widerstand gegen Diktatur, in: *Der Ruf des Gewissens. Widerstand gegen Nationalsozialismus zwischen ‚Walküre‘ und ‚Radetzky‘*, hrsg. von Landesverteidigungsakademie, Wien 2005, S. 33.

²³ Vgl. Wolfgang Sofsky, wie Anm. 17, S. 14.

IV.

Zum Inbegriff des Staates und dessen Gewalt wurde in *Herztier* der Hauptmann Pjele. Er ist ein Funktionär des Geheimdienstes und zeichnet sich durch enorme Handlungswillkür aus. Er vermag seine Opfer grundsätzlich beliebig zu drangsalieren, zumal er in deren Beschattung so schalten und walten kann, wie es ihm nur gefällt. Als Vertreter des Geheimdienstes verkörpert er die wichtigste Säule des Systems, denn Pjele hält über dessen Integrität die Wache, indem er jedes – sobald erkannt – systemwidrige Verhalten bekämpft. Die von ihm durchgeführten Verhöre bereiten ihm ganz klar sadistische Freude, was nun folgende Textstelle recht plausibel belegt:

Der Hauptmann Pjele, der so hieß wie sein Hund, verhörte Edgar, Kurt und Georg das erste Mal wegen dieses Gedichts.

Der Hauptmann Pjele hatte das Gedicht auf einem Blatt. Er zerknüllte das Blatt, der Hund Pjele bellte. Kurt mußte den Mund öffnen, und der Hauptmann stopfte ihm das Blatt hinein. Kurt mußte das Gedicht essen. Beim Essen mußte er würgen. Der Hund Pjele sprang ihn zweimal an. Er zerriß ihm die Hose und zerkratzte ihm die Beine. Beim dritten Sprung hätte der Hund Pjele bestimmt gebissen, meinte Kurt. Aber der Hauptmann Pjele sagte müde und ruhig: Pjele, es reicht. Der Hauptmann klagte über seine Nierenschmerzen und sagte: Du hast Glück mit mir.²⁴

Der Name Pjele in seiner Doppelfunktion als Bezeichnung des Hauptmanns und seines Hundes mag zwar etwas Komik in die geschilderte Situation bringen und damit gewissermaßen die Machtposition dieses systemstützenden Funktionärs dekonstruieren, aber viel mehr verdeutlicht dies metonymisch sein beinahe tierisches Verhalten. Brutalität und Zynismus charakterisieren den von Pjele vertretenen Machtapparat, der zuerst seine Gegner durch Einschüchterung zu zähmen versucht und wenn das nicht gelingt, beseitigt er sie dann konsequent als Systemfeinde. Damit werden sie auch endgültig zum Schweigen gebracht. Bevor jedoch dieser letzte Schritt vollzogen ist, wird man mit Demütigung konfrontiert. Die verbale Verletzung der Menschenwürde und insbesondere des weiblichen Ich, welche die Ich-Erzählerin während des Verhörs mehrere Male erfährt, bringt unmissverständlich nun folgendes Zitat zum Ausdruck:

Der Hauptmann Pjele fragte: Was tut eine Frau mit drei Männern im Bett. Ich schwieg. Das muß ja ein Gewusel sein wie auf der Hundehochzeit, sagte der Hauptmann Pjele. Aber heiraten wollt ihr ja nicht, das können nur Paare, nicht Rudel. Welchen nimmst du dir zum Vater für dein Kind?

Ich sagte: Vom Reden kriegt man keine Kinder. Na, na, sagte der Hauptmann, einen Goldjungen kriegt man schnell.

Bevor ich gehen durfte, sagte der Hauptmann Pjele: Ihr seid eine böse Saat. Dich stecken wir ins Wasser.²⁵

²⁴ Herta Müller, wie Anm. 1, S. 87-88.

²⁵ Ebd., S. 106.

Die hier eindeutig spürbare Aggressivität, die zur verbalen Gewalt gehört, die genauso wie die brachiale verletzt,²⁶ samt der bereits im letzten Satz ganz klar von Hauptmann Pjele verbalisierten Einschüchterung verfolgen ein unmissverständliches Ziel und zwar sollten sie sein Opfer einerseits erniedrigen, andererseits dieses psychisch brechen. Der Regimegegner soll handlungsunfähig werden. In Hinblick auf die enorme Omnipotenz des staatlichen Machtapparates und der von ihm angewandten Gewalt scheint fast jeder Versuch der individuellen Verteidigung hoffnungslos zu sein. Man wird hier in letzter Konsequenz unter permanente Kontrolle gestellt, die nach dem Prinzip des Panopticon funktioniert und zugleich Überwachung, Beobachtung wie auch Wissen bedeutet. Und wenn man unter einem ständigen Blick gehalten wird, wie es Michel Foucault richtig bemerkt, müssen alle Aufzeichnungen über die beobachtete oder beschattete Person, die man von ihr macht, registriert und verbucht werden.²⁷ Ein lakonischer, grundsätzlich scheinbarer, wenn nicht gar kaum erfolgter Dialog aus dem Romantext belegt diese Tatsache eindeutig:

Der Hauptmann Pjele sagte: Du lebst von Privatstunden, Volksverhetzung und vom Herumhuren. Alles gegen das Gesetz. Der Hauptmann Pjele saß an seinem großen, polierten Schreibtisch und ich an der anderen Wand, an einem kleinen, nackten Sündentisch. Ich sah zwei weiße Knöchel unter dem Tisch. Und auf dem Kopf eine Glatze so feucht und gewölbt wie mein Gaumen im Mund. Ich hob die Zungenspitze. Zur Mundhöhle sagte man in seiner Sprache Mundhimmel. Ich sah die Glatze auf einem Sargkissen mit Sägemehl liegen, und die Knöchel unter einem Schleiertuch. Und, wie geht es sonst, fragte der Hauptmann Pjele. Sein Gesicht war nicht gehässig. Ich wußte, daß ich aufpassen mußte, weil die Härte immer von hinten kam, wenn sein Gesicht so ruhig war. Ich habe Glück mit Ihnen, sagte ich. Mir geht es so, wie Sie es haben wollen. Dafür arbeiten Sie doch.²⁸

Gesprochen wird es hier kaum, denn alles Geäußerte kann doch gegen die sprechende Person gewendet werden. Angebracht ist vor allem die Zurückhaltung. Darüber hinaus scheint ebenfalls das Schweigen die einzig richtige Antwort zu sein. Allerdings verbirgt dieses Schweigen in sich noch Bedeutung. Zum einen gehört es zur Strategie des Widerstandes, d.h. der alltäglichen Widerständigkeit, die eine resistente Haltung mit sich bringt, welche im Inneren dem verhassten System trotzt. Zum anderen kann es zugleich auch Resignation meinen. Edgar, Kurt und Georg ähnlich wie die Ich-Erzählerin leisten ihren kleinen Widerstand, indem sie trotz des auf sie brutal ausgeübten Drucks ihre geistige Integrität und intellektuelle Eigenständigkeit bewahren. Sie treiben stets ein Spiel mit dem Regime. Dabei setzen sie nach wie vor ihr Leben aufs Spiel, indem sie weiterhin auf ihre subversiven Angewohnheiten nicht verzichten. Nach ihrem Studium bleiben sie in Kontakt, aber auch unter Beobachtung des Machtapparates

²⁶ Vgl. Judith Butler: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, 1997, hier benutze ich die polnische Ausgabe dieses Textes und zwar Judith Butler: *Walczące słowa. Mowa nienawisności i polityka performatywu*. Übersetzung von Adam Ostolski, Warszawa 2000, S. 12-13.

²⁷ Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt/Main 1994, S. 319.

²⁸ Herta Müller, wie Anm. 1, S. 196.

und dieser Überwachung sind sie sich ebenfalls bewusst. Die Ich-Erzählerin berichtet darüber folgendermaßen:

Zu Edgar und Georg hatte der Hauptmann Pjele eine Woche später gesagt, sie lebten vom Volksverhetzen und Schmarotzen. Alles gegen das Gesetz. Lesen und Schreiben kann jeder in diesem Land. Wenn man so will, schreibt jeder Gedichte, ohne staatsfeindlich und kriminell organisiert zu sein. Unsere Kunst macht das Volk sich selber, dazu braucht unser Land keine Handvoll Asozialer. Wenn ihr deutsch schreibt, geht doch nach Deutschland, vielleicht fühlt ihr euch dort zu Hause im Morast. Ich dachte, euch kommt der Verstand.²⁹

Die Freunde der Ich-Erzählerin werden mit den gleichen Einwänden konfrontiert wie sie selbst vor kurzem. Womit Edgar und Georg darauf reagieren, ist ebenfalls das Schweigen. Dass sie überwacht und beobachtet werden, lässt sich in diesem Kontext nicht leugnen. Um dieser permanenten Kontrolle zu entkommen, entwickeln sie eine Art Geheimsprache, in der sie sich über das Verhalten des Geheimdienstes ihnen gegenüber informierten. Ihre einmalige Spezifik lag in der semantischen Neukodierung einiger Begriffe und Satzzeichen, die in ihrer bisher allgemeinen Banalität nun nicht über das Banale berichteten. Darin bestand auch der eigentliche Tick. Man hat hier somit den Versuch unternommen, die verhasste Diktatur sprachlich zu überlisten, aber auch private Kontrolle über sie zu haben. Sollte das auch trügerisch sein, so können sie den Eindruck haben, dass eine Zeit lang über den Machtapparat Oberhand gewinnen. Im Romantext heißt es wie folgt:

Beim Schreiben das Datum nicht vergessen, und immer ein Haar in den Brief legen, sagte Edgar. Wenn keines mehr darin ist, weiß man, daß der Brief geöffnet worden ist. Einzelne Haare, dachte ich mir, in den Zügen durchs Land. Ein dunkles Haar von Edgar, ein helles von mir. Ein rotes von Kurt und Georg. Beide wurden von den Studenten Goldjunge genannt. Ein Satz mit Nagelschere für Verhör, sagte Kurt, für Durchsuchung einen Satz mit Schuhe, für Beschattung einen mit erkältet. Hinter der Anrede ein Ausrufezeichen, bei Todesdrohung nur ein Komma.³⁰

So bekam man die Möglichkeit, scheinbar schweigend doch Sachverhalte mitzuteilen, die lebensrelevant waren. Man konnte sich auch vorstellen, dass man durch dieses Manöver – wie bereits angedeutet – das Regime täuscht und selber nun Freiheit genießt, zumindest zeitweilig. Das Schweigen bedeutete hier Reden und umgekehrt das Reden gleich nun dem Schweigen. Immerhin gibt es kein unschuldig Reden und ebenso kein Schweigen. In der Diktatur ist schließlich jede Aussage von Belang, auch die im privaten Bereich oder insbesondere in diesem. Wie es Judith Butler trefflich feststellt, wird eben vom Staat die öffentlich akzeptierte Rede hergestellt und die Grenze zwischen dem Sagbaren und dem Unsagbaren gezogen.³¹ Es ist auch der Staat – noch zugespitzter

²⁹ Herta Müller, wie Anm. 1, S. 197.

³⁰ Ebd., S. 90.

³¹ Vgl. Judith Butler, wie Anm. 26, S. 92.

wird das in einem totalitären realisiert –, der hier eine diesbezügliche Demarkationslinie bestimmt, worin sich unmissverständlich sein Machtpotenzial äußert.

Diese Grenzziehung schafft eindeutige Ordnung, die nach wie vor rigoros einzuhalten ist. In einem autoritären System, umso mehr in einer totalitären Diktatur ist das Werk der Ordnung nie abgeschlossen, wie das Wolfgang Sofsky formuliert, denn alle Dinge, Personen und Ereignisse müssen registriert, sortiert, klassifiziert und so miteinander verknüpft werden, dass sie als Faktoren umfassender Planung taugen.³² Für Unbestimmtes, Unvertrautes wie auch Mehrdeutiges gibt es hier keinen Platz. Jegliche Ambivalenz – darunter auf jeden Fall die Unterschiede, nach denen die Protagonisten in *Herztier* suchen – muss konsequent beseitigt werden. Ihr Versuch, aus dieser Ordnung ausbrechen, zwingt sie jedoch in ihre eigene Ordnung, die jene vom Staat festgelegte Demarkationslinie überschreitet. Trotzdem halten sie sich referenziell an das staatliche Regelwerk, zumal sie auf diese Art und Weise mit ihm spielen und es auch herausfordern. Letzten Endes bezieht sich ihre Korrespondenz auf den Machtapparat und seine Eingriffe in ihr Leben. Dass sie sich dessen panoptischer Verfahren bewusst sind, steht für sie außer Zweifel, denn die Verhöre, denen Edgar, Kurt, Georg und die Ich-Erzählerin vom Sicherheitsdienst regelmäßig unterzogen werden, sind ein Teil davon. Einen weiteren macht die Kontrolle ihres gegenseitigen Briefwechsels. Nach einem der die Ich-Erzählerin wie immer erniedrigenden Verhöre schreibt sie an ihre Freunde und kommentiert zugleich ihr Vorgehen:

Briefe mit einem Komma hinter der Anrede:

Lieber Edgar,

Lieber Georg,

Das Komma sollte schweigen, wenn der Hauptmann Pjele die Briefe las, damit er die Briefe wieder zuklebte und weiterschickte. Aber wenn Edgar und Kurt die Briefe öffnen, sollte das Komma schreien.

Ein Komma, das schweigt und schreit, gab es nicht. Das Komma hinter der Anrede war viel zu dick geworden.³³

Um diese Kontrolle dem Machtapparat zu erschweren oder ihn gewissermaßen irrezuführen, benutzen sie ganz gezielt – das Zitat mag dies gut belegen – den von sich entwickelten Code, in dem sie – ihrer Strategie zufolge – scheinbar Unwichtiges mitteilen und dabei über das Wesentliche schweigen, was jedoch seinen eigentlichen Sinn erst nach der richtigen Decodierung bekommt. Ihre Verständigung funktioniert somit nach einer Art Hieroglyphen-Sprache, ob sie durch den Sicherheitsdienst entziffert worden ist, bleibt im Roman dahingestellt, jedoch für die Protagonisten selbst erweist sie sich stellenweise auch als problematisch. Zum einen bringt diese Codierung angespannte Erwartung von neuen Nachrichten mit sich, die sich auf die jeweils bedrohte Existenz eines der Freunde beziehen. Es ist hier im Besonderen die Ich-Erzählerin, die jedes Eintreffen eines Briefes sehr emotional erlebt und die schlimmsten Befürchtungen hat. Sie berichtet nun Folgendes:

³² Vgl. Wolfgang Sofsky, wie Anm. 17, S. 20.

³³ Herta Müller, wie Anm. 1, S. 107.

Ich öffnete Georgs Brief so langsam wie drei Tage zuvor Edgars Brief. In der Falte des Briefbogens lag ein rotes Haar. Drei Tage zuvor hatte in Edgars Brief ein schwarzes Haar gelegen. Hinter der Anrede stand ein Ausrufezeichen. Ich schluckte beim Lesen, ich half mir mit den Lippen, damit auf dem Blatt keine Sätze mit erkältet, Nagelschere oder Schuhe kämen. Das Schlucken half nicht. Die Sätze kamen. Beim Lesen von Edgars Brief waren sie auch gekommen.³⁴

Zum anderem überlegt sie sich selber, auch eigene Briefe rhetorisch optimal zu verfassen. Denn wenn sie vom Sicherheitsdienst gelesen werden, sollten sie durch ihre mehr oder weniger aufgezwungene Form nicht auffallen, zumal es schließlich darum geht, dass sie noch weitergeleitet werden. In ihrer Funktion haben sie nicht nur Trost zu spenden, sondern auch zu bestätigen, dass man mit dem eigenen Schicksal nicht alleine steht. Durch diese gemeinsame und vor allem gegenseitige Benachrichtigung versuchen sich die durch die Diktatur drangsalierten Protagonisten zu unterstützen. Und auch dann, wenn sie von wenig Positivem schreiben. Deswegen ist es für die Ich-Erzählerin so wichtig, möglichst angemessen ihren Brief zu formulieren und zwar:

Ich hatte Edgar geschrieben: Ich bin seit einer Woche erkältet und finde meine Nagelschere nicht.

Georg hatte ich geschrieben: Ich bin seit einer Woche erkältet, und meine Nagelschere schneidet nicht.

Vielleicht hätte ich erkältet und Nagelschere nicht in einem Satz schreiben dürfen, vielleicht hätte ich erkältet und Nagelschere in Brief verteilen müssen. Vielleicht hätte ich zuerst Nagelschere und dann erkältet schreiben müssen. Aber erkältet und Nagelschere waren nur noch ein Klopfen gewesen, größer als mein Kopf, nachdem ich einen ganzen Nachmittag Sätze mit erkältet und Nagelschere vor mich hingesagt hatte, um den richtigen zu finden.

Erkältet und Nagelschere hatten mich herausgeworfen aus ihrem eigenen und unserem vereinbarten Sinn. Ich fand nichts mehr darin und ließ sie stehen in einem Satz, der vielleicht gut und bestimmt schlecht war. Erkältet oder Nagelschere in diesem einen Satz durchzustreichen und ein paar Sätze später wieder hinzuschreiben wäre noch schlechter gewesen. Ich hätte in beiden Briefen jeden anderen Satz durchstreichen können. Nur erkältet und Nagelschere durchzustreichen, wäre ein Hinweis gewesen und dümmer als ein schlechter Satz.³⁵

Die Relevanz dieses Briefwechsels resultiert ebenfalls aus ihrer Rolle für die Erhaltung der Integrität dieser Freundesgruppe. Solange sie den Eindruck haben, dass ihre Strategie der Kommunikation einwandfrei funktioniert, solange leisten sie ihren individuellen Widerstand dem verhassten System gegenüber. Und obwohl sie nach ihrem Studium nicht mehr zusammen wohnen, d.h. sich an anderen Orten befinden, halten sie dadurch weiterhin zusammen.

³⁴ Ebd., S. 97-98.

³⁵ Ebd., S. 101-102.

V.

Das Schweigen, das üblicherweise in Opposition zum Reden steht, und in seiner Funktion mehreres bedeuten kann – unter anderem mag es Verneinung, Bestätigung, Zweifel oder Befehl heißen³⁶ – stellt letzten Endes kein kommunikatives Vakuum dar, sondern gilt als wichtige Kategorie der sprachlichen Existenz des Menschen. Von Belang ist das Schweigen ähnlich wie das Reden in erster Linie im sozialen Kontext, denn erst hier kann in Gegenwart eines anderen Gegenübers zwischenmenschliche Kommunikation überhaupt erfolgen. Das Reden fungiert außerdem als referenzieller Rahmen des Schweigens, wobei erst die Rede das Schweigen produziert. Die Perspektive lässt sich hier jedoch auch wechseln und dadurch die Frage stellen, ob die Rede nicht aus dem Schweigen hervorgeht. Sind Schweigen und Reden im Endeffekt nicht zwei Seiten der gleichen Medaille?

Im Kontext Herta Müllers Romans *Herztier* ergibt sich das Schweigen aus dem bedrängenden Charakter der Rede im panoptisch organisierten System der totalitären Diktatur, in der sich jede Äußerung als subversiv erweisen kann, zumal sie sich nicht in die offizielle Linie der staatlich sanktionierten Ideologie einschreibt. Und diese wird durch den Sicherheitsdienst bewacht, der stets einzugreifen bereit ist, sobald man das System gefährdet – auf welche Art und Weise auch immer, ebenfalls dann, wenn es nur imaginiert sein sollte. Das Schweigen ist somit die Antwort auf die Dominanz des staatlichen, nach wie vor gewaltbereiten Machtapparates. Es gilt auch als Schutz vor persönlichen Verletzungen und Suche nach einem Freiraum der individuellen Persönlichkeitsentwicklung. Diese Nische bedeutet allerdings keine Passivität oder resignierte Zurückgezogenheit, denn damit würde der totalitäre Staat über die Bedrängten triumphieren, sondern vielmehr Resistenz, in der das Schweigen produktiv wird. Durch die Neucodierung des Gesprochenen wird der Rede ein anderer Sinn verliehen, sodass infolge dieser Resemantisierung Inhalte mitgeteilt werden, die an ihrer lexikalischen Oberfläche kaum zu erkennen sind. Dieses spezifische sprachliche Versteckspiel ist zwar riskant, aber es bringt das Gefühl gewisser Unabhängigkeit von der Diktatur, auch wenn dieses von Angst begleitet wird. Das Schweigen geht in Herta Müllers Roman *Herztier* über das Reden hinaus und als Konsequenz einer Widerstandsstrategie erweist sich in seinem Mitteilungswert als signifikanter Kommunikationsträger. Und auch wenn diese Situation ein Paradox zu sein scheint, ist es dennoch nicht, insbesondere in einem totalitären System.

³⁶ Vgl. Paweł Bytniewski, wie Anm. 3, S. 53.

Schlüsselwörter

Herta Müller, Rumänien, Diktatur, Angst, Gewalt, Widerstandsstrategie, Schweigen, totalitärer Machtapparat

Abstract

KEEPING SILENT AS A STRATEGY OF RESISTANCE IN HERTA MÜLLER'S NOVEL *HERZTIER / THE LAND OF GREEN PLUMS*

The following article focuses on Herta Müller's novel *Herztier*, published in English as *The Land of Green Plums*. It presents an aspect of the existence in the totalitarian regime as well as an attempt to avoid its oppression. What is important here is a strategy of silence which means the resistance to verbal and non-verbal violence of the state authority. The author discusses the behaviour of the main characters considering their opposition to the totalitarian government and political oppression. The strategy to keep silent is based on the establishing of the own language by protagonists of the novel who hide behind its new semantics. The dictatorship is misled in this way and the protagonists can enjoy then a little bit of freedom.

Keywords

Herta Müller, Romania, dictatorship, fear, violence, resistance, silence, totalitarian state

Zwischen Gesellschaftskritik, Provokation und Pornografie. Die Erotik im literarischen Werk von Clemens Setz

1. Erotik – von den Anfängen bis zur Moderne

Erotik wurde in der Literatur und Kunst seit jeher thematisiert. Es ist vielleicht sogar eines der am häufigsten gebrauchten künstlerischen Motive überhaupt, da sich erotische und sexuelle Bezüge schon seit den antiken Dichtungen in der Literatur auffinden lassen. Über Geschlechtlichkeit haben bereits die alten Griechen und Römer geschrieben – so hat beispielsweise der römische Autor Ovid das Liebesmotiv in seinen zahlreichen Liebesgedichten wiederholend rekrutiert. Aber nicht nur in der abendländischen Kultur finden sich erotische Beschreibungen, auch in anderen weit entfernten Kulturkreisen taucht Sexuelles in Kunst und Literatur auf – wer kennt das aus dem indischen Sprachraum stammende *Kamasutra* nicht? In heutigen Zeiten inspirieren erotische Stoffe diverse Künstler, Musiker und Schriftsteller, umso mehr noch lassen sich sexuelle Elemente in der Massenkultur finden, also in der kommerziellen Film-, Musik- und Werbebranche, wo sexuell-körperliche Reize schon beinahe an jeder Stelle überquellen vor Reichtum. Dieser umfangreiche Themengegenstand, der in jedem Kulturkreis epochenübergreifend auf irgendeine Weise – in einigen Zeiträumen beziehungsweise Regionen mehr in anderen weniger – zur Sprache gemacht wurde, weckte anhaltendes künstlerisches Interesse und scheint in jeder Literatur der Welt – sei es der Deutschen, Polnischen oder Amerikanischen – aufgegriffen worden zu sein. Bei vielen berühmten Schriftstellern lassen sich daher Schilderungen von erotischen Erlebnissen bemerken, genannt seien hier zum Beispiel der Italiener Giovanni Boccaccio, der englische Dramatiker William Shakespeare, der amerikanische Kultautor Charles Bukowski oder sogar der berühmte deutsche Dichter Johann Wolfgang von Goethe. Erotik als Gesprächsgegenstand verleitete aber nicht nur klassische Literaten der antiken griechisch-römischen oder deutschen Kunstszene, schriftstellerisch aktiv zu sein, sondern beeinflusste im erheblichen Maße auch junge Gegenwartsautoren, die durch detaillierte Beschreibungen des Geschlechtsverkehrs gesellschaftliche Tabus brachen, ihren Texten damit eine gewisse Attraktivität verliehen oder auch auf gesellschaftskritische Fragen hinwiesen. Dazu steuerte mit Sicherheit auch die Tatsache bei, dass moderne Deutungsansätze pornografische Textfragmente nicht mehr gleich als Schundliteratur abstufen, vielmehr zielen sie auf eine allgemeingültige emanzipatorische Interpretation, die sich in die Entwicklung der modernen

Kunstauffassung einschreibt und die heutige Literaturlandschaft zugleich erweitert. Auch in dem Schaffenswerk des jungen und viel versprechenden österreichischen Schriftsteller Clemens Setz¹ zeigt sich das Erotikmotiv, das in allen seinen Büchern zum Vorschein kommt. Die germanistische Fachwissenschaft hat den sexuellen Akt in Setzs Werk bislang außer Acht gelassen (vgl. Wilpert 2001: 235; *Harenbergs* 1989: 879-881; *Brockhaus* 1988: 620).

2. Das Erotikmotiv – ein kurzer Definitionsüberblick

Den Eros in Clemens Setzs Werk im Focus genommen, lohnt es sich aber zuerst einen kurzen theoretischen Überblick in Bezug auf das Erotikmotiv zu präsentieren, wobei auch gleich zu Beginn gesagt werden muss, dass dieser Überblick nur ein Überblick ist und stark vereinfacht werden muss, um den Umfang der Publikation nicht zu sprengen. Das Hauptanliegen ist eher auf das Werk von Clemens Setz gelegt und die in ihm in Erscheinung tretenden erotischen Elemente.

Über Erotik, erotische Literatur, Liebeskunst, Sexualität beziehungsweise Pornografie lassen sich sehr viele umfangreiche wissenschaftliche Studien finden. Das ist deshalb so, weil dieser Themenkomplex – wie schon in der Einleitung angedeutet – eigentlich seit dem Beginn der Literatur und auch Kunst anzutreffen ist. In *Harenbergs*

¹ Wenn es um Clemens Setzs literarischen Steckbrief geht, den es ebenfalls sinnvoll wäre, kurz zu beleuchten, weil dieser Autor noch relativ jung ist und vermutlich einem breiteren Publikum nicht bekannt sein wird, kann folgendes prägnant angegeben werden: Clemens Setz, der mit vollem Namen Clemens Johann Setz heißt, wurde 1982 in Graz geboren, wo er auch heute noch ansässig ist. Setz studierte Germanistik und Mathematik, arbeitete neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit als Übersetzer, Publizist und literarischer Kritiker für diverse Zeitungen, wie beispielsweise *Die Zeit* oder *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Auf der Internetseite des renommierten Suhrkamp Verlages, der Setzs Bücher konsequent herausbringt, sind viele wichtige biografische Informationen und Interviewaufnahmen angegeben. Was allerdings als erstes ins Auge fällt, sind die vielen Literaturpreise, die der junge Autor schon ab dem Jahre 2008 erhalten hat. Dazu zählen beispielsweise der 2008 gewonnene Ernst-Willner-Preis oder der drei Jahre danach erhaltene Preis der Leipziger Buchmesse für den Erzählband *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* (vgl. http://www.suhrkamp.de/autoren/clemens_j_setz_8336.html). Clemens Setzs Bücher machen Furore auf der deutschsprachigen Literaturszene, in der er sogar als ein bedeutender österreichischer Nachwuchsautor gesehen wird. Literaturkritiker prophezeien ihm eine grandiose schriftstellerische Karriere, betrachten ihn als eine Art Genie und Wunderkind. Setz selbst präsentiert sich in den zahlreichen im Internet erhältlichen Interviews als eher zurückgezogener und schüchterner Mensch. Auf die in einem Interview gestellte Frage: „Sie haben innerhalb kurzer Zeit große Literaturpreise bekommen. Wie verkraften Sie den Status eines literarischen Wunderkindes?“ (http://diepresse.com/home/kultur/literatur/643066/Clemens-J-Setz_Ich-habe-mit-16-kaum-gelesen), antwortete Setz wie folgt: „Man nennt mich zum Glück ohnehin nicht oft so. Das beschreibt ja nur das Phänomen, dass jemand in jungen Jahren schon Erfolg hat. Aber ich bin schon in einem Alter, in dem man sich die Kniekehlen verkühlen und sich wegen zu viel Lauchs tagelange Magenprobleme zuziehen kann. Also es geht langsam bergab. Ein wirkliches Wunderkind war ich nie. Ich habe als 16-Jähriger kaum Bücher gelesen. Ich habe gar nichts gewusst und mich nur mit Computern beschäftigt“ (http://diepresse.com/home/kultur/literatur/643066/Clemens-J-Setz_Ich-habe-mit-16-kaum-gelesen).

Lexikon der Weltliteratur heißt es sogar: „Die mit dem Eros befaßte Literatur ist so alt wie die Schrift“ (Harenbergs 1989: 879). Es verwundert deshalb auch nicht, warum sich die Wissenschaft – seien es die Literaturwissenschaft oder andere wissenschaftliche Forschungsdisziplinen wie die Psychologie oder Soziologie – der Erotik umfassend widmen, da dieses künstlerisches Motiv ein äußerst facettenreichen Themenkomplex bildet. In fast jedem größeren literaturwissenschaftlich-ausgerichteten Nachschlagewerk lässt sich ein Stichwort über erotische Literatur, Erotik, Pornographie, Liebesdichtung oder – die so genannte – „amouröse oder galante Literatur“ (Metzler 1990: 136) auffinden. Um jedoch den Terminus „erotische Literatur“ bündig zu definieren lohnt sich beispielsweise Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* aufzuschlagen, in dem erotische Literatur folgendermaßen umschrieben wird:

[T]hemat[ische] Sammelb[ezeichnung] für Werke aller lit[erarischen] Gattungen mit stärkerer Betonung des Körperl[ich]-Sinnlichen und Sexuellen in den Geschlechterbeziehungen jeder Art, mit fließenden Übergängen zur mehr seel[isch]-geistigen und gefühlhaften Liebesdichtung, in der das Sinnliche kaum Erwähnung findet, einerseits und den rein auf die Beschreibung sexueller Vorgänge als Selbstzweck und Stimulans abzielenden Werken der Pornographie andererseits (Wilpert 2001: 234).

Zur erotischen Literatur – so wiederum der *Der Literatur Brockhaus* – zählen Texte, „in denen die verschiedensten Dimensionen des Erotischen dargestellt werden“ (Brockhaus 1988: 620). Was im Kontext der erotischen Literatur vor allem berücksichtigt werden sollte, worauf auch mehrere literaturkritisch ausgerichtete Bücher hinweisen, wie beispielsweise Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* oder *Der Literatur Brockhaus*, ist das sie keine im Sinne der germanistischen Forschung eigene oder abgegrenzte Literaturgattung darstellt, sondern eher als eine Bezeichnung für diverse Werke gilt, in denen dieses Motiv hervortritt (vgl. Brockhaus 1988: 620; Wilpert 2001: 234).

Abgesehen von dem definitorischen Versuch „Erotik“ einzuordnen, ist es noch wichtiger zu analysieren, welche Auslegungen für Erotisches und Sexuelles in der Kunst ermittelt wurden. Warum schreiben Schriftsteller über Erotik oder stellen Sexszenen in ihren Büchern dar? Das *Sachwörterbuch der Literatur* liefert in diesem Sinne folgende Antwort:

Die Bandbreite [der erotischen Literatur] reicht von der Darstellung reiner Sinnenfreude, bes[onders] in der Lyrik, über galante, frivole und kom[isch]-satir[ische] Erzählungen bis zu e[iner] hinter der Erotik verborgenen Sitten- und Gesellschaftskritik (Wilpert 2001: 234).

Ähnliches betont auch *Der Literatur Brockhaus*: „Die *Intention* der e[rotischen] L[iteratur] reicht von der Darstellung reiner Sinnenfreude bis zur Kritik gesellschaftl[icher] Verhaltensweisen bzw. hinter Erotischem versteckter Gesellschaftskritik“ (Brockhaus 1988: 620). Neben der literarischen Sinnenfreude die Lesen an sich gibt, die auch erotische Texte erzeugen können, kann dieses Motiv auch einen gesellschaftskritischen Hintergrund besitzen. Genau dieser gesellschaftskritische Aspekt spielt eine bedeutende

Rolle in Clemens Setz's Werk. Geschlechtlichkeit in Literatur kann sozialkritisch sein, aber auch „[...] reine Kontrastwirkung übernehmen, die konfliktvolle Entwicklung einer Person beleuchten oder zur Deutung umfassender Lebensfragen beitragen“ (Daemmrich / Daemmrich 1995: 137).

Neben der erotischen Literatur steht auch gleich die pornographische Literatur, die auch unter den Termini Schundliteratur bzw. obszöne Literatur geführt wird (vgl. *Der Literatur Brockhaus*, Bd.3, S. 113). Die Erotik und Pornographie überschneiden sich, obzwar die pornographische Literatur mehr auf sexuelle Akte zielt, sie bildet – so Gero von Wilpert in *Sachwörterbuch der Literatur* – „e[ine] gesteigerte Form der erotischen Lit[eratur]“ (Wilpert 2001: 624). Hingegen unterscheidet Thomas Hecken in seiner Dissertation *Gestalten des Eros*, zwischen „Erotik“ und „Pornographie“, deren stärkster Unterschied in einer Gegenüberstellung von „zwanghafter, gewaltsamer Pornographie“ und „warmer, ganzheitlicher Erotik“ besteht:

Schwingt so etwas wie eine Trennung von verhüllter und nackter Sexualität bei den Absetzungen des Erotischen zum Pornographischen auch mit, überwiegt doch häufig die Vorstellung bestimmter richtiger Sexualitätsformen: erotisch ist dann, je nachdem, die fast immer somit als künstlerisch anerkannte Darstellung zärtlicher oder phallischer oder homosexueller etc. Sexualität, pornographisch deren jeweiliges, unkünstlerisches, Gegenteil. Populär ist gegenwärtig die Entgegensetzung von zwanghafter, gewaltsamer Pornographie und warmer, ganzheitlicher Erotik. [...] Bei der Aufzählung dessen, mit dem man einen Text als pornographisch (manchmal, wie im Strafgesetz auch, als „harte Pornographie“ bezeichnet) ausweisen könne, werden oft perverse, gewaltförmige Sexualitätstypen genannt (Hecken 1997: 25).

Wie der Untertitel *Die schöne Literatur und der sexuelle Akt* der Studie *Gestalten des Eros* schon aussagt, untersucht Hecken den Eros in Roman, und verweist auf den Unterschied zwischen Pornografie und Erotik, der sich auch in der Unterscheidung zwischen hoher und trivialer Kunst manifestiert: „An all die genannten Unterscheidungen läßt sich die bewertende Differenzierung Kunst/Nicht-Kunst anschließen, wobei fast immer die Erotik der Kunst zugeordnet und der Kunst ein positiver Wert verliehen wird“ (Hecken 1997: 25). Darüber hinaus können Sexualakte ebenfalls auf einen abgezielten Tabubruch ausgerichtet sein:

Die eig[entliche] P[ornographie] mit primitiver, umständl[icher] Beschreibung von Details aus dem Geschlechtsleben ev[entuell] noch in derbem Vokabular steht außerhalb der Lit[eratur] und hat bestenfalls die emanzipator[ische] Funktion, an Tabus zu rütteln und durch Unruhestiftung zu deren Überprüfung anzuregen (Wilpert 2001: 625).

Die erotische Literatur wurde entsprechend ihrer Zeit gedeutet. Nicht zu vergessen ist auch der juristische Diskurs um die Pornographie, auf den hier nicht weiter eingegangen werden soll. Was jedoch wichtig ist, ist, dass in unterschiedlichen Zeiten, unterschiedliche Bezüge zur Erotik gegeben waren: „Was eine Epoche ablehnt, findet zu anderen Zeiten Zustimmung“ (Daemmrich / Daemmrich 1995: 137), steht in *Themen und Motive in der Literatur* von Horst und Ingrid Daemmrich. In der gegen-

wärtigen Literatur, insbesondere in der Popliteratur, ist dieses Motiv in Hülle und Fülle vertreten. Für Popliteraten wie Benjamin von Stuckrad-Barre oder Christian Kracht sind Erotik und Sexualität oftmals bedeutende Inspirationsquellen. In *Neue Deutsche Popliteratur* steht in diesem Zusammenhang:

„Die Texte der Neuen Deutschen Popliteratur sind von einer eher konservativen Haltung bezüglich sexueller Orientierung geprägt und zugleich von einer eigentümlichen Offenheit in Bezug auf Sexualität, die zeitweise die Grenze zum Schamlosen überschreitet“ (Degler 2008: 74).

Die Offenheit bezüglich sexueller Beschreibungen popliterarischer Gegenwartsauf Autoren, zu denen unter bestimmter Berücksichtigung Clemens Setz dazugezählt werden kann, scheint stärker, mutiger und kontroverser zu sein, als die ihrer schriftstellerischen Vorgänger, sei es der alten Griechen, Römer oder auch deutscher Klassiker wie Johann Wolfgang von Goethe. (vgl. Daemmrich / Daemmrich 1995: 137). Gerade bei jungen Schriftstellern wie Clemens Setz sieht man ein wachsendes Interesse für erotische Motive.

3.1 Häufigkeit und Schockfunktion

In Clemens Setzs literarischem Werk lassen sich wiederholt erotische Szenen auffinden. Geschlechtlichkeit, Pornographie und Erotik, die teilweise ins Perverse überschlägt, sind gängige Sujets, die alle bisher herausgegebenen vier Bücher von Setz, d. h. *Söhne und Planeten*, *Die Frequenzen*, *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* und *Indigo*, wie ein roter Faden durchziehen und überdies vom Autor mit äußerster Akribie dargestellt werden. Diese naturalistischen Beschreibungen, die meistens auch durch eine vulgäre Sprache angereichert sind, charakterisieren das Schaffen des jungen Autors, das in gewissem Sinne an einigen Stellen wie Szenen aus einem Pornofilm erscheint. Setz macht keinen Hehl daraus, dass er kontroverse Bilder in seiner Literatur präsentiert, von exemplarischer Bedeutung mag folgendes Fragment aus dem Buch *Die Frequenzen* sein: „Wolfgang merkte, wie allmählich alle Hemmungen von ihm abfielen. Er ertappte sich dabei, wie er seine Frau ohne Kondom in den Arsch fickte – ohne dass er sie um Erlaubnis gefragt hätte“ (Setz 2009: 194). Mit derartigen obszönen Beschreibungen entpuppt sich Clemens Setz als Schriftsteller, der den Empfänger schockieren möchte, und zwar einerseits mit dem Sprachgebrauch, andererseits mit dem Beschriebenen. Die sexuellen Grenzerfahrungen, die partiell sehr infernalisch, vulgär dargestellt sind, weisen gesellschaftskritische Züge auf und besitzen emanzipatorischen Charakter – trotz der gegenwärtigen Auffassung, dass heutzutage schon jegliche moralische Barrieren durchbrochen wurden und mit derartigen Beschreibungen nicht mehr zu schockieren ist (vgl. Hecken 1997: 173).

Clemens Setz versucht mit gewagten Szenen an den Normen und dem noch Akzeptablen zu rütteln. Dabei muss man berücksichtigen, dass er beim geachteten Suhrkamp Verlag publiziert. Ist aber die gesuchte sexuelle Provokation die einzige

Intention des Schriftstellers? Schließlich führen die dargestellten Sexualhandlungen den Handlungsstrang der einzelnen Bücher keinesfalls weiter. Wofür steht also die Erotik? Ist sie aus reiner Laune heraus beschrieben, handelt es sich vielleicht nur um eine „Verschönerung seiner Literatur“? Welche sozialen Aspekte zeigen sich in ihr?

3.2 Die wirtschaftspsychologischen Mechanismen

Sicherlich wäre es falsch davon auszugehen, dass erotische Szenen in Clemens Setz's Büchern nur provokatives Potential aufweisen, welches sich gegen eine reglementierende Sexualmoral richtet, denn das wäre eine klare Abwertung für seine psychologisch-vielschichtige Literatur. Was einerseits eine Rückwirkung der Tabuisierung sexuell-pornographischer Themen ist, kann andererseits aber auch als überlegte Verkaufs- und Marketingstrategie gedeutet werden. Schon seit dem Anbeginn der deutschen Popliteratur weiß man, dass auch in der Literaturbranche wirtschaftspsychologische Mechanismen aus der Werbe-, Film- oder Musikindustrie ausgenutzt werden, um bessere Vertriebszahlen der zum Verkauf gestellten Bücher zu erreichen. Ein allgemein bekanntes Motto aus dem Werbebereich lautet schließlich: „Sex sells“. Dass Sexualität Aufmerksamkeit und Interesse beim Menschen weckt, scheinen jungen Autoren wie Setz gekonnt auszunutzen, denn im Endeffekt bereichert die veranschaulichte Erotik aus unterhaltungsorientierter Perspektive seine Texte immens.²

Ein Schriftsteller, der auch mit seinen Büchern Erfolg haben will oder der ausschließlich von dem Erwerb seiner Literatur leben will, versucht letztlich – sei es bewusst oder unbewusst – seine Bücher auch so zu verfassen, dass sie von einem möglichst breiten Publikum gelesen und gekauft werden. Nebenbei angemerkt, liegen hohe Verkaufszahlen im Interesse des Verlags. Es ist ja nicht seit gestern bekannt, dass Schriftsteller Rechnungen bezahlen müssen. In diesem Kontext sichert das Schreiben Lebensunterhalt und materielle Existenz, getreu der von dem bereits verstorbenen Undergroundschriftsteller Jörg Fauser geäußerten Devise: „Ich bin Geschäftsmann. Ich vertreibe Produkte, die ich herstelle, und das ist ein Geschäft. *Writing is my business*“ (Fauser / Karasek / Tomm 2004: 306). Diesen spezifischen Geschäftssinn den Fauser als einer der ersten in Deutschland offiziell in einer Literatursendung bekundete, weist sicherlich auch Clemens Setz auf. Mit erotischen Szenen steigert er die Verkaufszahlen und lockt Leser an, was das folgende Zitat aus dem Roman *Die Frequenzen* verdeutlicht: „Ich berührte ihre Brust. Tatsächlich. Meine hässlichen, langen Spinnenfinger berührten ihre runde, herrliche, volle Brust. Sie schaute mich an, ließ sie auf ihr herumwandern, erkunden“ (Setz 2009: 227). Die erotischen Szenen in seinem Werk dienen einer verkaufsfördernden Aufgabe, was Setz selbst in einem Interview in der Zeitschrift *Falter* gestand: „Sie [gemeint sind die Leser – Maciej Jędrzejewski] haben auch Bücher gekauft, weil sie wissen wollten: Wo sind denn nun diese entsetzlichen

² In diesem Sinne schreibt sich Clemens Setz in die von Ute Paulokat in *Neue Deutsche Popliteratur* gestellte These ein: „Dass Neue Deutsche Popliteratur ganz selbstverständlich die Prinzipien und Marketingstrategien der Film-, Werbe- und Musikbranche übernimmt, macht einen Großteil ihres Erfolges aus“ (Paulokat 2008: 15).

pornografischen Stellen?“ (Motter/Schaffer 2011: 41-42). Demgegenüber muss festgehalten werden, dass Setz an sich – simplifiziert gesagt – Interesse am Erotischen hat und vom Raum der Erotik fasziniert ist, wie dies ebenfalls in einer Interviewaussage zum Ausdruck kommt:

Ich wohne in Graz gegenüber von einem Park, wo die Huren stehen, und ich habe immer das starke Bedürfnis, mit ihnen zu reden. Ich war nie ein Kunde, weil ich nie das Geld hatte oder zu schüchtern war. Aber eine Freundin arbeitete als Escort-Girl, um ihr Studium zu finanzieren, und sie erzählte mir all diese verrückten Geschichten. Ich habe sie sehr darum beneidet. (<http://www.zeit.de/2013/16/william-vollmann-europe-central-robin-detje-clemens-setz>)

3.3 Eine „Verschönerung“ der Literatur?

Mit den Sexualhandlungen, die an einigen Stellen sogar stark überspitzt wirken und schon beinahe unreal-intensiv dargestellt sind, schmückt Clemens Setz seine Werke, genauso wie er sie mit schöner poetischer Sprache oder den zahlreichen ungewöhnlich gewählten Vergleichen schmückt. Vielleicht strebt er auch einen Kampf gegen andere mit dem ‚Medium Buch‘ konkurrierenden Medien wie das Internet oder Fernsehen an, um mehr Menschen für die „Welt der Literatur“ zu gewinnen. Letztlich erwies sich für den langjährigen Computerspielfan Setz das Thema „Belletristik“ als kreativere wie auch fesselnde Alternative der Freizeitgestaltung, da er von den Computerspielen weg zum Buch griff und sich infolgedessen als Schriftsteller versuchte. In diesem Sinne übernehmen die erotischen Beschreibungen eine Art „Verzierungsfunktion“, die sich am ausdrücklichsten in naturalistischen Darstellungen widerspiegeln, um beim Leser Interesse zu wecken:

Lydia entließ meinen Penis, atmete ein paar Mal tief durch und nahm ihn ein zweites Mal in den Mund. Diesmal brauchte sie länger, bis sie die besondere Leerlauf-Schluckbewegung (die geheime Zutat dieses atemberaubenden Zaubertricks) hinbekam, und wieder schlitterte ich mit der ganzen Länge in ihren Hals. Ihre Zähne berührten meine Hoden. (Setz 2009: 315).

Andererseits zeigt Setz mit diesen Beschreibungen auch welche immensen schriftstellerischen Fähigkeiten er besitzt und wie er beim Empfänger bestimmte Bilder erzeugen kann. In diesem Sinne sind die erotischen Szenen Versuche, mit denen er seine künstlerischen Begabungen unter Beweis stellt.

3.4 Die unikale Atmosphäre zwischen Sender und Empfänger

In Bezug auf die Vermittlung bestimmter Gefühle, Eindrücke und Empfindungen scheint die Literatur schließlich eine der am besten dazu prädestiniertesten künstlerischen Ausdrucksformen zu sein, die es gibt. Literatur malt Bilder im Kopf aus, die so

andere Medien und Künste nicht können. Das ist möglicherweise auch ein Grund und parallel Motivation, warum Clemens Setz zur Feder griff. In dem Literaturgespräch *Reden wir über das Schreiben* mit verschiedenen Kritikern und Schriftstellern gestand der junge Autor in diesem Kontext:

Ein Kopf macht ein Buch, und dieses Buch wird dann vor einen anderen Kopf gehalten. Das ist eine zauberhafte, magische Situation. Ich glaube, es gibt noch immer eine Rolle, die ein Schriftsteller erfüllen kann. Er ist derjenige, der sich mit seinen Obsessionen umgeben kann. Jemand, der sich ohne Auftrag mit seinen Dingen befasst, nach denen er süchtig wird, in die er hineinfällt und in denen er dann eine Tiefe erreicht, in die sich sonst niemand verlaufen würde. Das ist eine Figur, die man braucht. Viele Menschen möchten wissen, dass es so jemanden gibt. (<http://www.zeit.de/2012/41/Werkstattgesprach-Radisch-Mangold-Zeh-Hettche-Setz>)

Das Schreiben erscheint für Clemens Setz wie ein magisches Instrument, durch das äußerst intime Emotionen transportiert werden können, was gerade in den erotischen Textfragmenten sichtbar wird. Setz gelingt es, eine – aus wissenschaftlicher Betrachtung schwer zu ergreifende und zu analysierende – unikale Atmosphäre zwischen Autor und Empfänger zu schaffen. Schließlich ist die Beziehung zwischen Leser und Text immer etwas Intimes. Mit den intimen Beschreibungen erzeugt er einen schon beinahe unangenehm nahen Bezug zum Empfänger, so dass man sich bei der Auseinandersetzung mit seinen Büchern in gewisser Weise schämt – als Beispiel, das vielleicht dieses angesprochene Gefühl wiedergibt, kann folgendes Zitat aus dem Buch *Die Frequenzen* angeführt werden, einem Buch, das von sexuellen Beschreibungen durchtränkt ist:

Einmal onanierte ich mit verzweifelmtem Gesichtsausdruck vor dem Spiegel, in Erinnerung an ein Mädchen aus der Schule, das rote Korkenzieherlocken hatte. Dann, kurz bevor ich zum Höhepunkt kam, musste ich niesen und mein Penis wippte, ohne dass ich ihn berühren musste, abern auf und ab. Ein seltsames: Du stehst im Badezimmer, allein auf der Welt, ringsum alles wüst und leer, und dein Körper gesteht dir, um dich abzulenken, dass es Muskel in deinem Körper gibt, von denen du noch nichts gewusst hast. (Setz 2009: 221).

Selbstbefriedigung und Intimitäten sind besonders häufig in Setz bisherigem Schaffenswerk anzutreffen, so auch in seinem ersten Buch *Söhne und Planeten*, und zwar gleich im ersten Kapitel des Romans, auf der sechzehnten Seite des Buches:

Da er nun versuchte, völlig lautlos zu masturbieren, verkrampfte er sich zunehmend und seine Vorhaut begann ihm wehzutun. [...] Er faltete mit seiner freien Hand das Taschentuch auseinander, sehr langsam, dann hielt er es vor sich hin und zielte. Zwei dünne Fäden Sperma landeten auf seinem Finger. Er versuchte, das weiße Zeug aufzufangen, aber es tropfte auf den Boden, auf den grünen, halbmondförmigen Teppich vor der Klomuschel. Fluchend bückte er sich nach dem Fleck und wischte darauf herum. Dabei geriet sein Penis an sein Hemd, blieb kurz kleben. Herrgott, der Samen eines alternden Mannes war wirklich wie Kleister, zäh, dickflüssig, ganz anders

als die jugendlichen zahnpastaweißen Enterhaken, die er über die Brüste und das Gesicht und den Hintern verschiedener Frauen ausgeworfen hatte. Die Erinnerung brannte in ihm, eine mulmige Nische voll heiliger Artefakte, teurer Erinnerungen und geheimer Triumphe. (Setz 2010: 16-17).

Mag es Überinterpretation sein oder nicht, allerdings ist die von Clemens Setz gesuchte „intime Beziehung“ zum Leser, welche nahezu in eine spezifische Interaktion zwischen Sender und Empfänger mündet, aus literaturkritischer Betrachtung einzigartig. Gerade im Erotischen scheint sich diese am effektivsten zu realisieren. Am stärksten betrifft es den Sammelband *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*, die Romane *Söhne und Planeten* und *Die Frequenzen*, am wenigsten sein jüngstes Werk *Indigo*. Setz versucht die Gefühlswelt des Empfängers zu erreichen und zu stimulieren, was – nicht nur auf die Erotik bezogen – als signifikante Eigenschaft seines Oeuvre interpretiert werden kann:

Er führte zwei Finger in ihre Vagina ein, saugende Wärme empfing und umschloss sie, er bewegte sie in ihr hin und her, aber er fühlte, dass der Widerstand sehr gering war. Natürlich, er hatte sie erregt, sodass sie sich befeuchtet, dass sie sich *geweitet* hatte, ah, ein herrlicher Gedanke, diese Lockerung des Widerstands, diese sexuelle Dehnbarkeit des Fleisches (Setz 2010: 44).

3.5 Die Gesellschaftskritik

Die essenzielle Grundfunktion des Erotikmotivs bei Clemens Setz liegt jedoch nicht in ihrer angestrebten gesellschaftlichen Schockwirkung oder der aus der Werbeindustrie entnommenen verkaufsfördernden Taktik, sondern in einer gesellschaftskritisch-fundierten Aussage. In allen Werken von Setz werden Menschen, Beziehungen und Familienverhältnisse präsentiert, in denen man nur in geringen Maße auf gesunde zwischenmenschliche Relationen antrifft, die sich durch gefühlsbetonte Liebe oder Herzlichkeit charakterisieren, dafür aber reichlich mit Sex, Gewalt, Erniedrigung und Sadomasochismus konzentriert sind. Es wird nicht an die „romantische“ Liebe geglaubt. Sie wird als „Unfug“ stigmatisiert, was auch der mit dem Autor gleichnamige Protagonist Clemens Setz seinen Schüler Robert in *Indigo* wissen lässt: „Liebe!, unterbrach ihn Setz. Liebe ist nichts als ein Virus, in die Welt gesetzt von jungen Frauen, die Macht besitzen wollen. Lassen Sie am besten für immer die Finger davon!“ (Setz 2012: 435).

Die zerrüttelten Familienverhältnisse gehen einher mit den schon ins pathologisch-krankhafte neigenden Ausführungen des sexuellen Erlebens, was auf einen sozialen Verfall hindeuten kann. Sind die Menschen in der modernen europäischen Zivilisation etwa hauptsächlich von ihren niederen Instinkten geprägt? Will dies der junge Autor etwa ausdrücken? Solch eine Fragestellung beziehungsweise These kann sicherlich gestellt werden, denn Setzs Figuren lassen sich mehr von ihrem triebhaften Verlangen leiten als von ihrem sittlich-moralischen Empfinden. Die seelische Liebe ist eine marginale Erscheinung in seinen Texten, die in einem antagonistischen Verhältnis zu der Pornografie steht. Dieser gesellschaftskritische Gestus überlagert daher im

Kontext seiner Interpretation die – wie vorerst vermutet – rein zum Lesevergnügen oder zur Umsatzsteigerung dargestellten Sexualhandlungen, was sie aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ungemein relevant machen. In *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur* heißt es diesbezüglich: „Am überzeugendsten ist die literarische Behandlung der Sexualität dann, wenn sie [...] als menschliche Erfahrung gezeigt und nicht zu pornographischen Zwecken isoliert wird“ (*Harenbergs* 1989: 881). Nicht das rein Pornografische fasziniert Setz, sondern die eben im Zitat angesprochene menschliche Erfahrungsfunktion, die die Sexualhandlungen symbolisieren sollen und denen der Autor in seinen Büchern auf die Spur geht. Setz ergründet die menschliche Natur und menschlichen Grenzerfahrungen. Dahingestellt sei erstmal, ob die verbalisierten erotischen Akte auf dem Wege der Empirie gewonnen sind oder als reine Produkte der Phantasie aufgefasst werden können.

Obwohl Clemens Setz auf die Thematisierung aktueller politischer Fragen bis jetzt in allen seinen Werken verzichtet, können gesellschaftskritische Ansichten durchaus klar identifiziert werden. Er lässt den Leser in seinen Büchern hinter die Fassade verschiedener österreichischer Familienverhältnisse gucken, die von außen betrachtet, als Musterfamilien hingenommen werden könnten, bei einem detaillierten Blick jedoch ihr eigentliches oftmals durch Gewalt geprägtes entartetes Wesen enthüllen. Gerade im Sexuellen und Erotischen wird diese ganze Degeneration ersichtlich. In dem Interview *Clemens J. Setz: „Ich habe mit 16 kaum gelesen“* von Harald Klauhs antwortete Setz auf die Fragestellung: „Die Kombination von Gewalt und Sexualität ist Ihren Geschichten eingeschrieben: Kinder misshandeln einander, Mädchen werden unsanft entjungfert, Ehepartner quälen sich. Ist die Familie für Sie die Keimzelle der Verbrechen?“ (http://diepresse.com/home/kultur/literatur/643066/Clemens-J-Setz_Ich-habe-mit-16-kaum-gelesen), folgende beachtenswerte Aussage:

Das ist sie wirklich. Das klingt klischeehaft, aber es ist immer noch so, dass manche Familienmitglieder absolute Macht haben. Das ist ziemlich grotesk. Denkt man etwa an viktorianische Zeiten: Da konnte der Familienvater die Kinder sogar umbringen, ohne dass das als großes Verbrechen gegolten hätte. Diese Konzepte gehen nie wieder weg oder sehr langsam. Man muss das als ständiges Hintergrundgeräusch wahrnehmen können. (http://diepresse.com/home/kultur/literatur/643066/Clemens-J-Setz_Ich-habe-mit-16-kaum-gelesen).

In der Kurzgeschichte *Die Blitzableiterin oder Éducation Sentimentale*, die im Erzählband *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* zu finden ist, wird dieser geistige Verfall besonders deutlich. Clemens Setz skizziert hier eine schauerhafte Geschichte, in der auf gruselige Weise die niederen und perversen Triebe des Menschen veranschaulicht werden. Als Protagonisten hat Setz in *Die Blitzableiterin oder Éducation Sentimentale* gezielt den fünfundvierzig Jahre alten Grazer Schuldirektor Felix Littmann ausgewählt; also einen Repräsentanten der Mittelschicht und des Bildungsbürgertums, von dem man – gerade dadurch, dass er ein Schuldirektor ist – bestimmte pädagogische und beispielgebende Verhaltensweisen erwartet. Er sollte als Erzieher eine Vorbildfunktion für Kinder übernehmen, doch das ist die Hauptfigur – den stereotypischen Vorstellungen zum Trotz – nur nach außen hin. In Wirklichkeit

ist Littmann wie auch seine Partnerin, Sarah Brennschneider, die zugleich auch seine Exfrau ist, ein durch perverse Instinkte gelenkter Mensch, der Drogen konsumiert, der gewalttätig ist und fast ausschließlich in sexuellen Kategorien denkt. Littmann kann als ein Mensch aufgefasst werden, der zwei Gesichter hat, wie er selbst in dem angegebenen Zitat zugesteht:

Wenn meine Kollegen in der Schule wüssten, womit ich mir die Zeit zuhause vertreibe, hätten sie mich wahrscheinlich weniger lieb und wären irritiert oder neidisch. Wahrscheinlich neidisch. Aber meine Exfrau und ich lassen nur sehr wenig über unsere Aktivitäten nach außen dringen, denn wir wohnen in einem recht konservativen Vorort von Graz (Setz 2011: 127).

Als Lehrer mag er es sogar, wenn sich Kinder auf dem Schulhof schlagen:

Im Grunde mag ich die Stimmen von Kindern. [...] Ich liebe es, wenn ich in den Pausen ihr rührendes Geschrei durch eines der Fenster meines Büros höre. Ich liebe es, wenn auf dem Schulhof eine Rauferei entsteht und das anfeuernde Klatschen der Zuschauer immer lauter wird. Ich liebe Hohngelächter, ich liebe Winseln, ich liebe Hilferufe. (Setz 2011: 132).

Die Gesprächsthemen von Felix Littmann und Sarah Brennschneider aus *Die Blitzableiterin oder Éducation Sentimentale* kreisen um Sex, Sadismus, Sexorgien, Vergewaltigungen, Masturbation, Gewalt, Swingerpartys und Verführung von Minderjährigen, was auch auf die von ihm betreuten Schülerinnen ausgerichtet ist: „Und ich liebe fast jeden Monat eine andere Schülerin“ (Setz 2011: 132). Das kann für einige Leser gruselig erscheinen und schockierend sein, doch in *Die Blitzableiterin oder Éducation Sentimentale* wird das Erotikmotiv von Setz in seiner wohl schauderhaftesten Weise dargestellt, denn der Ausklang und die Interpretation dieser Geschichte, lassen auf eine sittliche Verwahrlosung der in Österreich lebenden Menschen schließen.

Die Kurzgeschichte *Die Blitzableiterin oder Éducation Sentimentale* von Clemens Setz ist durchtränkt von Perversion, sexuellen Praktiken und erotischen Erfahrungen. Sie ist nicht ironisch gemeint, sondern beinhaltet allen vom Autor angestrebten Ernst, mit dem er seinen Protagonisten, den Grazer Schuldirektoren, und das ihn umgebene Umfeld charakterisiert hat, welches wiederum einen gesellschaftskritischen Verriss noch stärker untermauert. Seine Kritik richtet sich gegen die sozialen Eliten, insbesondere gegen Akademiker und Lehrer, zu denen der ehemalige Mathematiklehrer Clemens Setz auch einst gehörte, also gegen Menschen die wichtige Ämter bekleiden und in staatlichen Institutionen angestellt sind, im Grunde gesellschaftliche Vorbilder sein sollten, aber sich in seinen Büchern als menschliche Ungeheuer entpuppen.

„Da das Erotische nicht nur das Empfinden, sondern auch sittliche Vorstellungen anspricht, eignet es sich zu scharfen Angriffen gegen den Sittenverfall einer Zeit und zu Darlegungen widersprüchlicher Wertkategorien, aber auch zu verhüllten Anspielungen auf eine unbekümmerte Lebensbejahung“ (Daemmrich / Daemmrich 1995: 137), heißt es in *Themen und Motive in der Literatur* von Horst Daemmrich und

Ingrid Daemmrich, wobei dieser Deutungsansatz wie eine interpretatorische Schablone auf Clemens Setz Werk angewendet werden kann. Denn eine ähnliche Konstellation wie in *Die Blitzableiterin oder Éducation Sentimentale* ergibt sich auch in anderen Geschichten dieses Autors.

In der Kurzgeschichte *Der Schläfer erwacht*, die ebenfalls im Band *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* angeführt ist, konfrontiert Setz den Leser mit einer analogen Figur wie in *Die Blitzableiterin oder Éducation Sentimentale*, die ganz nach dem Muster des Schuldirektors Felix Littmann skizziert ist. Gemeint ist der pessimistisch und misanthropisch eingestellte Hochschulprofessor Hubert Antonitsch, der – und das wiederum als Hochschullehrer – eine äußerst abweisende Haltung gegenüber seinen Studenten aufbringt. Ferner wird man mit seinen erotischen Gedankenflügen vertraut, die seine Studentinnen betreffen. Genau in solchen zwiespältigen Figuren konzentriert Setz seine ganze Gesellschaftskritik, die dann im Erotischen noch evidenter wird. Setz interessieren die Abnormitäten und verdeckten, gehemmten erotischen Gefühle derjenigen Menschen, welche diszipliniert sein sollten. Genau diese Konstellation wird vom Autor gesucht, die damit verbundene Spannung und der darauf folgende Schock beim Leser. In *Der Schläfer erwacht* wird dies markant, als der Protagonist Antonitsch bei der Besichtigung einer Kunstgalerie mit seinen Studierenden es nicht mehr aushält und zu einer attraktiven Studentin in aller Öffentlichkeit sagt:

Schauen Sie nicht so blöd, zischte er sie an, im Grunde wissen Sie doch ganz genau, wozu ich Sie hierherbestellt [sic!] habe. Ich will mit Ihnen ficken, das wollen alle Männer hier, vermutlich sogar einige Frauen. [...] Im Grunde wäre es besser, wir würden überhaupt nichts mehr sagen und einfach übereinander herfallen wie die Tiere, denn das ist es, was ich ehrlich gesagt am liebsten mit Ihnen machen würde, Sie dumme kleine Studentin mit Ihren engen Kleidern und Ihrem offenen Knopf an der Bluse und Ihren angemalten Lippen und dem Scheitel und den langen, ungewaschenen Haaren. (Setz 2011: 112-113).

Sind die Menschen in den heutigen Zeiten von ihren niederen Instinkten geprägt? Die Antwort müsste in diesem Falle mit einem klaren „Ja“ beantwortet werden. In *Der Schläfer erwacht* und anderen Werken übt Setz Kritik an der deutschsprachigen Gesellschaft, zeigt dass sich die Menschen in der modernen Zivilisation von ihrem sexuellen Begehren leiten lassen. Das ist stärker als die Sitten, der Humanismus, die Ausbildung und Kultur. Gerade im Sexuellen kommen die Dekadenzzustände am anschaulichsten zum Ausdruck. Das Erotische in Clemens Setz's Werk knüpft nicht – so wie das heutzutage oftmals populär ist – an die gendertheoretischen Studien an, desgleichen besitzt es keinen feministisch-emanzipatorischen Hintergrund, sondern zeichnet sich vor allem durch eine Entwertung des zeitgenössischen Menschen an sich aus.

4. Das schriftstellerische Potential und die neuen Wege

Sicherlich beinhalten die erotischen Beschreibungen ein gesellschaftskritisch ausgerichtetes Ziel, aber sie legen auch das immense schriftstellerische Potential, den Mut und das Talent des jungen Schriftstellers an den Tag, der mit seinen aufgegriffenen Themen auf der Höhe der Zeit zu sein scheint. Dabei geht es nicht nur darum, wie Setz den Sexualhandlungen in seinen Büchern Gestalt gibt, vielmehr welche damit einhergehenden Themen abgehandelt werden. Literarische Stoffe wie gleichgeschlechtliche Liebe oder Bisexualität, die von vielen Gegenwartsautoren außer Acht gelassen werden, werden von Setz konstant vom ersten Buch an bis hin zu den Werken *Die Frequenzen*, *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* und *Indigo* erörtert. Schließlich zeigt sich Homo- und Bisexualität auch im Erotischen, bildet fernerhin einen Teilaspekt der Sexualität. Gerade in *Die Frequenzen* oder in *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* finden sich sehr viele Bezüge zur gleichgeschlechtlichen Liebe. Das zeigt, dass sich Setz als Autor traut, neue und unbekannte Wege in der Literatur zu betreten. In dem Buch *Die Frequenzen* stellt er außerdem eine Liebesbeziehung zwischen einem jungen Mann und einer erheblich älteren Frau dar. Es handelt sich um die Romanze zwischen Alexander Kerfuchs und der fast doppelt so alten Valerie Messerschmidt. Liebesbeziehungen zwischen einer älteren Frau und einem Jugendlichen wurden in der deutschsprachigen Literatur nur vereinzelt dargestellt. Sie bilden eine marginale Erscheinung, sieht man von Bernhard Schlinks im Jahre 1995 publizierten Buch *Der Vorleser* ab, wo die Liebesbeziehung zwischen Michael Berg und der erheblich älteren Hanna Schmitz im Mittelpunkt steht.

5. Zusammenfassende Worte

Das Phänomen Erotik in Clemens Setz Werk offenbart sich auf unterschiedliche Weise und kann verschiedenartig interpretiert werden. Die oftmals mit vulgärer Sprache fundierten erotischen Beschreibungen und pornografischen Szenen übernehmen diverse Rollen. Neben der verkaufsfördernden Funktion, der „Verschönerung“ seiner Literatur, mit der er seine schriftstellerischen Fähigkeiten vorführt und eine unikale Wechselbeziehung zwischen Leser und Text erzeugt, der angestrebten Provokation, die vielleicht auch eine unterbewusste Katharsisfunktion übernimmt, dem Ausprobieren neuer Wege in der Literatur hat das Erotische in Setzs Werk definitiv auch einen gesellschaftskritischen Hintergrund. Die sozialkritischen Züge lassen darauf schließen, dass der junge Autor die moderne Gesellschaft für inhuman und psychisch deformiert hält. Denn anstatt unter dem Begriff ‚Liebe‘ etwas allgemein positives zu verstehen, stellt der Schriftsteller dem Leser eher drastische Assoziationen gegenüber, die in obszöne Sexszenen, Sexbesessenheit und Perversion münden. Er lässt den Leser hinter die scheinbar heile Fassade gutbürgerlicher Familien gucken und entpuppt sich als Kritiker, dessen Literatur auf einen sozialen Sittenverfall der Gesellschaft hindeutet. Die Familie als Sozialisationsform hat augenscheinlich versagt, den dass was den in Setzs Werken dargestellten Figuren geblieben ist, ist neben den zerstörten

Familienrelationen, die sich am deutlichsten im kaputten Vater-Sohn-Verhältnis zeigen, ausschließlich die rein körperbetonte Liebe. Das Setzsche Figurenpersonal scheint von den niederen tierischen Instinkten geprägt zu sein, was auch gerade in den zahlreichen erotischen Textfragmenten sichtbar wird. Vielleicht ist auch dies der Grund, warum in allen Büchern von Clemens Setz das Erotikmotiv vorkommt, am meisten in *Die Frequenzen* oder dem Erzählband *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*. Vielleicht distanziert sich Setz sogar von diesem Sujet in seinem jüngsten Buch *Indigo*, da sexuelle Handlungen hier nur im geringen Maße präsent sind. Unterliegt der Autor vielleicht etwa einem Entwicklungsprozess? Das könnte durchaus sein, aber vermutlich werden erotische Darstellungen weiterhin für sein zukünftiges Schaffenswerk charakteristisch sein, denn in *Die Frequenzen* gesteht er: „Jede Geschichte aus der Sicht eines Badezimmerspiegels ist eine Liebesgeschichte“ (Setz 2009: 64).

Bibliografie

Primärliteratur

- Setz, Clemens (2009): *Die Frequenzen*, Residenz Verlag, St. Pölten / Salzburg
Setz, Clemens (2010): *Söhne und Planeten*, Residenz Verlag, St. Pölten / Salzburg
Setz, Clemens (2011): *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*, Suhrkamp Verlag, Berlin
Setz, Clemens (2012): *Indigo*, Suhrkamp Verlag, Berlin

Sekundärliteratur

Alle Publikationen, die mit der Anmerkung [IZA] gekennzeichnet sind, entstammen aus dem Innsbrucker Zeitungsarchiv zur deutsch- und fremdsprachigen Literatur (IZA – Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Universität Innsbruck).

- Anonym (2007): *Die Kluft zwischen den Generationen*, in: *OÖ Nachrichten*, 23.11.2007, S. 20, [IZA]
Anonym (2009): „*Wie gehen Sie mit Verrissen um, Herr Setz?*“, in: *Profil*, 11.5.2009, S. 130, [IZA]
Anonym (2011): *Das Land der Verlorenen*, in: *FF*, 5.5.2011, S. 52, [IZA]
Anonym (2012): *Geisterroman ohne Geister*, in: *Vorarlberger Nachrichten*, 15.9.2012, S. C11, [IZA]
Ascher, Rupert (2011): *RAFFINIERT. Moderne Grottesken*, in: *Echo*, 1.6.2011, S. 73, [IZA]
Böttiger, Helmut (2012): *Batman, du hast recht*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 14.9.2012, S. 17, [IZA]
Daemmrich, Horst / Daemmrich, Ingrid (1995): *Themen und Motive in der Literatur*, Francke Verlag, Tübingen / Basel
Degler, Frank / Paulokat, Ute (2008): *Neue Deutsche Popliteratur*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn
Der Literatur Brockhaus (1988), Bd. 1, F. A. Brockhaus, Mannheim

- Encke, Julia (2011): *Wenn die Schläfer erwachen*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 13.3.2011, S. B3, [IZA]
- Fauser, Jörg / Karasek, Hellmuth / Tomm, Jürgen (2004): »Schreiben ist keine Sozialarbeit.« *Auszüge aus einem Gespräch zwischen Jörg Fauser, Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung »Autor-Scooter« vom 25.9.1984*, in: Jörg Fauser: *Rohstoff*, Alexander Verlag, Berlin
- Fasthuber, Sebastian (2007): „*Tut's uns provozieren*“, in: *Der Falter*, 14.12.2007, S. 75-76 [IZA]
- Fasthuber, Sebastian (2009): *Geklingel beim Sex und Umwege beim Eierköpfen*, in: *Falter*, S. 28, [IZA]
- Fasthuber, Sebastian (2009): *Oh!*, in: *Frankfurter Rundschau*, 25.9.2009, S. 35, [IZA]
- Fitzel, Tomas (2012): *Das leise Grauen der Gegenwart*, in: *Stuttgarter Zeitung*, 9.10.2012, S. 5, [IZA]
- Flicher, Bernhard (2012): *Setz bastelt im geheimen Wortkeller*, in: *Salzburger Nachrichten*, 22.10.2012, S. 9, [IZA]
- Gnüg, Hiltrud (2002): *Der erotische Roman. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Reclam, Stuttgart
- Grubmüller, Peter (2011): *Das alltägliche Grauen eines „modernen Schamanen“*, in: *OÖ Nachrichten*, 19.3.2011, S. 31, [IZA]
- Haas, Franz (2011): *Seelenabgründe aus dem Erzählbaukasten*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 29.3.2011, S. 17, [IZA]
- Halter, Martin (2011): *Einsame Prügelknaben*, in: *Stuttgarter Zeitung*, 19.3.2011, S. 31, [IZA]
- Halter, Martin (2012): *Das Wunderkind und seine Spielsachen*, in: *Frankfurter Rundschau*, 26.9.2012, S. 31, [IZA]
- Harenbergs Lexikon der Weltliteratur* (1989), Bd. 2, Harenberg Lexikon-Verlag, Dortmund
- Hecken, Thomas (1997): *Gestalteten des Eros. Die schöne Literatur und der sexuelle Akt*, Westdeutscher Verlag, Opladen
- Jaschke, Bruno (2012): *Rätselhafter Traum*, in: *Wiener Zeitung*, 6.10.2012, S. 41, [IZA]
- Kämmerlings, Richard (2009): *Vor den eigenen Fiktionen gibt es kein Entrinnen*, in: *FAZ*, 19.9.2009, S. Z5, [IZA]
- Lehmkuhl, Tobias (2008): *Das Knie küssen*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4.8.2008, S. 12, [IZA]
- Lehmkuhl, Tobias (2009): *Der gezielte Stich in den Rücken der Karotte*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 18.9.2009, S. 14, [IZA]
- Leitner, Joachim (2012): „*Ginsterkatze ist mir lieber*“, in: *Tiroler Tageszeitung*, 5.12.2012, S. 16, [IZA]
- Metzler Literatur Lexikon* (1990), J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart
- Motter, Maria / Schaffer, Tiz (2011): „*Ich habe ganz schreckliche Verrisse erlebt*“, in: *Falter*, 13.4.2011, S. 41-42, [IZA]
- Müller, Lothar (2011): *Da rumort ein Kind*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15.3.2011, S.1, [IZA]
- Neubert, Sabine (2009): *Clemens J. Setz: »Die Frequenzen«*. *Risse, nur Risse*, in: *Neues Deutschland*, 12.10.2009, S. 15, [IZA]

- Nüchtern, Klaus (2011): *Die Blümchen des Bösen im Seerosenteich*, in: *Falter*, 23.3.2011, S. 35, [IZA]
- Nüchtern, Klaus (2013): *Mit Schostakowitsch durchs 20. Jahrhundert*, in: *Falter*, 24.4.2013, S. 28-29, [IZA]
- Paterno, Wolfgang / Wörgötter, Florian (2011): *Etwas kommt ins Rollen*, in: *Profil*, 18.7.2011, S. 86-91, [IZA]
- Paterno, Wolfgang (2012): *Bibi mit Hitler-Bart*, in: *Profil*, 17.9.2012, S. 110, 112-113, [IZA]
- Pechmann, Paul (2007): *Nachwuchs und Nachwelt*, in: *Der Falter*, 19.10.2007, S. 12, [IZA]
- Prugger, Irene (2007): *Abwesende Altvordere*, in: *Wiener Zeitung*, 22.12.2007, S.11, [IZA]
- Schaffer, Tiz (2011): *Literatur kurz vor dem Abgrund*, in: *Falter*, 13.7.2011, S. 41, [IZA]
- Schotter, Karin(2011): *Ich ist eine Ausgezeichnete*, in: *Der Freitag*, 17.3.2011, S. 17, [IZA]
- Schlüter, Christian (2012): *TIMES MAGER. Handgreiflich*, in: *Frankfurter Rundschau*, 15.10.2012, S. 19, [IZA]
- Schütte, Uwe (2011): *Neuer Stern am Literaturhimmel*, in: *Wiener Zeitung (extra)*, 26.3.2011, S. 9, [IZA].
- Schröder, Christoph (2012): *Buchstaben, nur teilweise in Reizwäsche*, in: *Frankfurter Rundschau*, 24.9.2012, S. 22, [IZA]
- Schwens-Harrant, Brigitte (2011): *Preiswürdige Bücher*, in: *Die Furche*, 17.3.2011, S. 13, [IZA]
- Spanke, Kai (2012): *Als Inspiration taugt auch ein Cartoon*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.8.2012, S. 29, [IZA]
- Sternburg, Judith von (2011): *Der moderne Schamane. Clemens J. Setz wird in Leipzig ausgezeichnet*, in: *Frankfurter Rundschau*, 19.3.2011, S. 36, [IZA]
- Strobl, Sabine (2011): *Gelegenheitszauberer*, in: *Tiroler Tageszeitung*, 12.5.2011, S. 13, [IZA]
- Strobl, Sabine (2011): *Prall gefüllter Gruselkopf*, in: *Tiroler Tageszeitung am Sonntag*, 13.3.2011, S. 48, [IZA]
- Tauber, Reinhold (2009): *Der ganz normale Wahnsinn*, in: *OÖ Nachrichten*, 6.5.2009, S. 19, [IZA]
- Thuswaldner, Anton (2007): *Wildes Leben, handzahn erfasst*. In: *Salzburger Nachrichten*, 14.12.2007, S. 75-76, [IZA]
- Thuswaldner, Anton (2009): *Im Spinnenetz der Gesellschaft*, in: *Die Furche*, 5.3.2009, S. 10, [IZA]
- Tuschick, Jamal (2009): *Totale Sonnenfinsternis*, in: *Frankfurter Rundschau*, 28.9.2009, S. 32, [IZA]
- Wilpert, Gero von (2001): *Sachwörterbuch der Literatur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart
- Wilke, Insa (2011): *Unter Holzpuppen*, in: *Frankfurter Rundschau*, 15.3.2011, S. 37, [IZA]
- Winroither, Eva (2011): *SCHREIBFLUSS*, in: *Die Presse*, 9.9.2011, S. 8-12, 14, [IZA]

Andere Quellen

- <http://caterinaseneva.wordpress.com/2013/01/29/clemens-j-setz-die-frequenzen/> (Caterina Kirsten: *Clemens J. Setz: Die Frequenzen*, Stand vom 17.6.2013)
- <http://derstandard.at/1234508859947/Die-Frequenzen-Das-Leben-als-Kettenreaktion> (Daniela Strigl: *Das Leben als Kettenreaktion*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://derstandard.at/1297820133847/Buchneuerscheinung-Das-Fruehstuecksei-denkt-nach> (Klaus Zeyringer: *Das Frühstücksei denkt nach*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://derstandard.at/1297820706097/Kopf-des-Tages-Leipziger-Buchpreis-fuer-Clemens-J-Setz> (Stefan Gmünder: *Vorliebe für große Romane*, Stand vom 9.9.2013)
- <http://derstandard.at/1343744988426/Clemens-Setz-Ich-habe-jetzt-schon-genug-von-mir-selbst> (Renate Graber: *Clemens Setz: „Ich habe jetzt schon genug von mir selbst“*, Stand vom 5.4.2013)
- <http://derstandard.at/1343744899222/Longlist-fuer-Deutschen-Buchpreis-veroeffentlicht> (Anonym: *Clemens J. Setz mit „Indigo“ auf Shortlist*, Stand vom 6.9.2013)
- <http://derstandard.at/1347492364872/Clemens-Setz-liest-beim-Harbour-Front-Literaturfestival> (Anonym: *Clemens Setz liest beim „Harbour Front Literaturfestival“*, Stand vom 6.9.2013)
- <http://derstandard.at/1348284359142/Clemens-J-Setz-Die-Welt-ein-kranker-Ort> (Klaus Zeyringer: *Die Welt, ein kranker Ort*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://derstandard.at/3394825/Die-Wuerde-der-Langsamkeit> (Cornelia Niedermeier: *Die Würde der Langsamkeit*, Stand vom 9.9.2013)
- http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1298277/Buchpreis_Vorsicht-Baby-in-der-Wiege (Bettina Steiner: *Buchpreis: Vorsicht – Baby in der Wiege!*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1333585/Der-Held-des-Romans-der-bin-ich> (Bettina Steiner: *Der Held des Romans, der bin ich!*, Stand vom 10.9.2013)
- http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1351111/Clemens-Setz_Menschen-sind-mir-raetselhaft (Ulrike Weiser: *Clemens Setz: „Menschen sind mir rätselhaft“*, Stand 5.4.2013)
- http://diepresse.com/home/kultur/literatur/394738/BachmannPreis_Ein-Tyrann-als-komischer-Held (Harald Klauhs: *Bachmann-Preis: Ein Tyrann als komischer Held*, Stand vom 9.9.2013)
- http://diepresse.com/home/kultur/literatur/643066/Clemens-J-Setz_Ich-habe-mit-16-kaum-gelesen (Harald Klauhs: *Clemens J. Setz: „Ich habe mit 16 kaum gelesen“*, Stand vom 9.9.2013)
- http://diepresse.com/home/kultur/news/533024/Kritik_Schauspielhaus_Aber-er-will-doch-nur-reden (Anonym: *Kritik: Schauspielhaus: Aber er will doch nur reden...*, Stand vom 10.9.2013)
- <http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/1300948/Clemens-Setz-zeigt-die-versteckten-Ecken-von-Graz> (Martina Leingruber: *Clemens Setz zeigt die versteckten Ecken von Graz*, Stand vom 6.9.2013)
- <http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/1287971/Nicht-zu-nahe-kommen> (Klaus Kastberger: *Nicht zu nahe kommen!*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/454523/Mein-Penis-hatte-es-eilig> (Rainer Moritz: *„Mein Penis hatte es eilig“*, Stand vom 17.6.2013)

- <http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/641244/Ich-schalte-das-Meer-aus> (Klaus Kastberger: *Ich schalte das Meer aus*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://indigo.suhrkamp.de>
- <http://oe1.orf.at/artikel/214463> (Gudrun Hamböck: *Die Frequenzen. Das Buch der Woche von Clemens J. Setz*, Stand vom 17.6.2013)
- <http://stumme-erzaehler.blogspot.com/2012/04/clemens-j-setz-die-liebe-zur-zeit-des.html> (Steffen Ehrecke: *Clemens J. Setz: Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*, Stand vom 12.8.2013)
- <http://titelmagazin.com/artikel/4/6895/clemens-j-setz-frequenzen.html> (Christiane Mieth: *Clemens J. Setz: Frequenzen. Wo ist Walter?*, Stand vom 18.6.2013)
- <http://volltext.net/magazin/magazindetail/article/5303/> (Daniela Strigl: *Schrauben an der Weltmaschine*, Stand vom 4.4.2013)
- http://www.aleatorik.eu/category/der_sache_nach/lessons_lectures/setz-die-frequenzen (Aléa Torik: „*In diesem zähen Gelee aus Zusammenhängen*“. „*Die Frequenzen*“ des Mathematikers und Dichters Clemens Setz, Stand vom 14.6.2013)
- <http://www.belletristiktipps.de/archives/932> (Am: *Clemens J. Setz: „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*“, Stand vom 12.8.2013)
- <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/nominert-fuer-den-deutschen-buchpreis--clemens-setz-roman-ueber-das-rauschen-vereinsamter--frequenzen--solo-fuer-nokia-6151,10810590,10662184.html> (Katrin Schuster: *Nominert [sic!] für den Deutschen Buchpreis: Clemens Setz Roman über das Rauschen vereinsamter „Frequenzen“. Solo für Nokia 6151*, Stand vom 18.6.2013)
- <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/1047145/> (Rainer Moritz: *Vom Chaos familiären Lebens. Clemens J. Setz: „Die Frequenzen“, Residenz Verlag*, Stand vom 17.6.2013)
- <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/1410560/> (Sigrid Löffler: *Laborversuche à la Marquis de Sade*, Stand vom 12.8.2013)
- <http://www.falter.at/falter/2012/09/11/ich-glaube-ich-bin-sehr-anstrengend/> (Tiz Schaffer: „*Ich glaube, ich bin sehr anstrengend*“. *Der erfolgreiche Grazer Literat Clemens J. Setz hat einen neuen Roman veröffentlicht. Ein Gespräch*, Stand vom 5.4.2013)
- <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/clemens-j-setz-die-frequenzen-vor-den-eigenen-fiktionen-gibt-es-kein-entrinnen-1855473.html> (Richard Kämmerlings: *Clemens J. Setz: Die Frequenzen. Vor den eigenen Fiktionen gibt es kein Entrinnen*, Stand vom 14.6.2013)
- <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/clemens-j-setz-die-liebe-zur-zeit-des-mahlstaedter-kindes-am-riesenrad-des-lebens-gedreht-1613002.html> (Sandra Kegel: *Clemens J. Setz: Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes. Am Riesenrad des Lebens gedreht*, Stand vom 12.8.2013)
- <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/clemens-j-setz-indigo-die-x-akten-des-postmodernen-romans-11896226.html> (Jan Wiele: *Clemens J. Setz: Indigo. Die X-Akten des postmodernen Romans*, Stand vom 5.4.2013)
- <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/nur-keine-einflussangst-mein-sohn-1493153.html> (Richard Kämmerlings: *Nur keine Einflussangst, mein Sohn*, Stand vom 10.9.2013)

- <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/vorschau-auf-den-literaturherbst-es-geht-ums-nackte-leben-11845777-b1.html> (Andreas Platthaus: *Es geht ums nackte Leben*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/das-israel-gedicht-von-grass/schriftsteller-zu-grass-intellektuelle-senkgrube-11709829.html> (Sandra Kegel: *Schriftsteller zu Grass. Intellektuelle Senkgrube*, Stand vom 6.9.2013)
- <http://www.fr-online.de/literatur/clemens-j--setz--die-liebe-zur-zeit-des-mahlstaedter-kindes--unter-holzpuppen,1472266,8175396.html> (Insa Wilke: *Clemens J. Setz „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“*. *Unter Holzpuppen*, Stand vom 12.8.2013)
- <http://www.glanzundelend.de/Artikel/clemenssetz.htm> (Jürgen Nielsen-Sikora: »*Der Lauf der Dinge*«, Stand vom 17.6.2013)
- <http://www.furche.at/system/downloads.php?do=file&id=1233> (Anton Thuswaldner: *Im Spinnenetz der Gesellschaft*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://www.furche.at/system/downloads.php?do=file&id=2695> (Evelyne Polt-Heinzl: *Isolierte Kinder*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://www.furche.at/system/downloads.php?do=file&id=372> (Anton Thuswaldner: *Windige Charaktere und Scharlatane*, Stand vom 10.9.2013)
- http://www.getidan.de/kritik/joerg_magenau/27935/clemens-j-setz-die-liebe-zur-zeit-des-mahlstadter-kindes (Jörg Magenau: *Clemens J. Setz: Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes (Erzählungen)*, Stand vom 12.8.2013)
- <http://www.hugendubel.de/blog/clemens-j-setz-die-liebe-zur-zeit-des-mahlstaedter-kindes/> (Bernd Jooss: *Clemens J. Setz – Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*, Stand vom 12.8.2013)
- <http://www.kleinezeitung.at/steiermark/graz/graz/1322914/index.do> (Anonym: *Clemens J. Setz: „Nur der Agent“ seiner Bücher*, Stand vom 4.4.2013)
- http://www.literaturzirkel.eu/autoren_s/setz_c_j_1.htm (Rainer Uebermuth: *Clemens J. SETZ: Die Frequenzen*, Stand vom 18.6.2013)
- <http://www.nachrichten.at/nachrichten/kultur/buchrezensionen/Die-gefaehrdete-Normalitaet;art272,574732> (Christian Schacherreiter: *Die gefährdete Normalität*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://www.nachrichten.at/nachrichten/kultur/Im-Sog-der-Erzaehlung-mit-kranken-Kindern-JFK-und-Batman;art16,965463> (Wolfgang Huber-Lang: *Im Sog der Erzählung mit kranken Kindern, JFK und Batman*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://www.neues-deutschland.de/artikel/193506.stachlige-fuechse-geschwaenzte-igel.html> (Martin Hatzius: *Stachlige Füchse, geschwänzte Igel*, Stand vom 9.9.2013)
- <http://www.neues-deutschland.de/artikel/800537.kafka-und-star-trek.html> (Werner Jung: *Kafka und Star Trek*, Stand vom 10.9.2013)
- <http://www.neues-deutschland.de/artikel/193373.grau-stufen.html> (Werner Jung: *Grau-Stufen*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buchrezensionen/disharmonie-der-sphaeren-1.703977> (Paul Jandl: *Disharmonie der Sphären. Clemens J. Setz' beeindruckendes Début «Söhne und Planeten»*, Stand vom 10.9.2013)
- <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/poesie-der-klänge-1.11329785> (Roman Bucheli: *Poesie der Klänge*, Stand vom 6.9.2013)

- <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/die-schoenheit-der-quincunx-1.17657415> (Georg Renöckl: *Clemens J. Setz 'Roman «Indigo». Die Schönheit der Quincunx*, Stand vom 9.9.2013)
- <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/vom-dienstbotenelend-der-literatur-1.772585> (Paul Jandl: *Vom Dienstbotenelend der Literatur*, Stand vom 9.9.2013)
- http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/seelenabgruende-aus-dem-erzaehlbaukasten-1.10064363#gallery:zoom_1-10064363 (Franz Haas: *Seelenabgründe aus dem Erzählbaukasten*, Stand vom 6.9.2013)
- <http://www.sandammer.at/rez09/setz-frequenzen.htm> (Roland Freisitzer: *Clemens J. Setz: „Die Frequenzen“. Von Menschen im Bereitschaftsmodus und dem Abspritzen in ein Glas mit warmem Aspirinwasser*, Stand vom 18.6.2013)
- <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/deutscher-buchpreis-rezension-von-indigo-von-clemens-j-setz-a-858041.html> (Sebastian Hammelehle: *Buchpreis-Kandidat Clemens J. Setz: Mumpitz!*, Stand vom 5.4.2013)
- <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-77531720.html> (Wolfgang Höbel: *Haus der Qual*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-88963919.html> (Volker Hage: *Romane? Nie genug*, Stand vom 10.9.2013)
- <http://www.sueddeutsche.de/kultur/leipziger-buchmesse-da-rumort-ein-kind-1.1072136> (Lothar Müller: *Böser Junge*, Stand vom 12.8.2013)
- <http://www.sueddeutsche.de/kultur/leipziger-buchmesse-einfuehlsamer-beobachter-1.1073606> (Anonym: *„Einfühlsamer Beobachter“*, Stand vom 18.6.2013)
- <http://www.sueddeutsche.de/kultur/leipziger-buchpreis-fuer-setz-und-ritter-praesent-und-poroes-1.1073656> (Thomas Steinfeld: *Leipziger Buchpreis für Setz und Ritter. Präsent und porös*, Stand vom 9.9.2013)
- http://www.suhrkamp.de/autoren/clemens_j_setz_8336.html (Stand vom 20.9.2013)
- <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Die-schrecklichen-Kinder-/story/21276047> (Martin Ebel: *Die schrecklichen Kinder*, Stand vom 10.9.2013)
- <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Starke-Sprache-fuer-halbstarke-Fantasien-/story/31315112> (Simone Fässler: *Starke Sprache für halbstarke Fantasien*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://www.tagesspiegel.de/kultur/buchkritk-magie-und-masche/3943972.html> (Christoph Schröder: *Magie und Masche*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://www.tagesspiegel.de/kultur/deutscher-buchpreis-nominierungen-das-beste-in-groben-zuegen/7004914.html> (Gerrit Bartels: *Das Beste in groben Zügen*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://www.tagesspiegel.de/kultur/deutscher-buchpreis-der-schmerz-der-tiere-das-leid-der-dinge/7229414.html> (Wolfgang Schneider: *Der Schmerz der Tiere, das Leid der Dinge*, Stand vom 6.9.2013)
- <http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/auszeichnung-wir-hundertjaehrigen/1269034.html> (Gerrit Bartels: *Wir Hundertjährigen*, Stand vom 9.9.2013)
- <http://www.tagesspiegel.de/kultur/schreibwaren-lumpensammler-und-leichtmatrosen/4280852.html> (Elke Brüns: *SCHREIB Waren Lumpensammler & Leichtmatrosen*, Stand vom 6.9.2013)

- <http://www.taz.de/1/archiv/archiv-start/?ressort=ku&dig=2011%2F03%2F21%2Fa0129&cHash=e22a41fb39c86c71067e745163e5c0b7> (Andreas Fanizadeh / Dirk Knippphals: *Eine Frage der Haltungen*, Stand vom 6.9.2013)
- <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2011%2F07%2F02%2Fa0058&cHash=bd5fc1ef05> (Anonym: *Kurz vor dem Clemens-J.-Setz-Sprung*, Stand vom 6.9.2013)
- <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2012%2F09%2F15%2Fa0055&cHash=ee84a59cd56c13be50a94a2e39fa25be> (Eva Behrendt: *Angriff auf die Vernunft*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=li&dig=2011%2F03%2F17%2Fa0015&cHash=5e870f5fe3edc5206e09daffe8950fff> (Jörg Magenau: *Der Jungstar gibt gern Rätselhaftes auf*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://www.taz.de/!19415/> (Dirk Knippphals: *Öl im Getriebe*, Stand vom 9.9.2013)
- <http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-lesungen-und-buecher/clemens-j-setz-die-frequenzen> (Sassan Niasseri: *Clemens J. Setz – „Die Frequenzen“*, Stand vom 17.6.2013)
- <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article109547467/Clemens-Setz-postmoderner-Wunderknabe.html> (Tilman Krause: *Clemens Setz – postmoderner Wunderknabe*, Stand vom 5.4.2013)
- http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article110615901/Krachesk-ist-kein-Ausdruck.html (Richard Kämmerlings: *Krachesk ist kein Ausdruck*, Stand vom 6.9.2013)
- http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article12506324/Fuehjahr-ohne-Romane.html (Richard Kämmerlings: *Frühjahr ohne Romane?*, Stand vom 9.9.2013)
- http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article12954225/W-wie-Wunderkind.html (Marc Reichwein: *W wie Wunderkind*, Stand vom 6.9.2013)
- http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13352722/Wo-bleibt-die-Herrlichkeit-des-Menschen.html (Tilman Krause: *Wo bleibt die Herrlichkeit des Menschen?*, Stand vom 6.9.2013)
- http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article12871925/Sieg-eines-Abstuerzers.html (Elmar Krekler: *Sieg eines Abstürzers*, Stand vom 9.9.2013)
- http://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article109235898/Kinder-machen-krank.html (Tilman Krause: *Kinder machen krank*, Stand vom 11.9.2013)
- http://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article12883910/Eingesperartes-Vorgefuehl.html (Paul Jandl: *Eingesperartes Vorgefühl*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://www.welt.de/print/wams/kultur/article109669903/Das-soll-man-wirklich-lesen.html> (Richard Kämmerlings: *Das soll man wirklich lesen*, Stand vom 11.9.2013)
- http://www.welt.de/welt_print/kultur/literatur/article4705904/Die-besten-ersten-Saetze.html (Ulrich Weinzierl: *Die besten ersten Sätze*, Stand vom 11.9.2013)
- <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-03/clemens-setz-leipzig> (David Hugendick: *Clemens J. Setz. „Kunst ist eine Möglichkeit, nicht allein gelassen zu werden“*, Stand vom 5.4.2013)
- <http://www.zeit.de/2009/42/L-B-Setz-TAB> (Daniela Strigl: *Clemens J. Setz. Mann, Kind und Hund*, Stand vom 17.6.2013)
- <http://www.zeit.de/2011/11/L-B-Setz> (Iris Radisch: *Clemens J. Setz. Einsam sind die Hochbegabten*, Stand vom 17.6.2013)

- <http://www.zeit.de/2012/41/Clemens-Setz-Indigo> (Jens Jessen: *Kinder zum Kotzen*, Stand vom 5.4.2013)
- <http://www.zeit.de/2012/41/Werkstattgesprach-Radisch-Mangold-Zeh-Hettche-Setz> (Iris Radisch (u.a.): *Reden wir über das Schreiben*, Stand vom 6.9.2013)
- <http://www.zeit.de/2013/16/william-vollmann-europe-central-robin-detje-clemens-setz> (Ijoma Mangold: *Wie schreibt man ein Meisterwerk?*, Stand vom 6.9.2013)
- <http://www.zib21.com/5771/marwan/clemens-j-setz-negative-rezensionen-gehen-nicht-besonders-tief/> (Martin G. Wanko: *Clemens J. Setz: „Negative Rezensionen gehen nicht besonders tief“*, Stand vom 18.6.2013)

Interviews

- Aus Literaturclub vom 26.04.2011, 22:25 Uhr. «Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes». Erzählungen von Clemens J. Setz* (<http://www.srf.ch/player/tv/literaturclub/video/die-liebe-zur-zeit-des-mahlstaedter-kindes--erzaehlungen-von-clemens-j-setz?id=0ce4f5f5-84ca-4928-a13b-d29e7196d18f>, Stand vom 12.8.2013)
- Clemens J. Setz im Interview* [sic!] (http://www.suhrkamp.de/mediathek/clemens_j_setz_im_inverview_395.html, Stand vom 12.8.2013)
- Clemens J. Setz über die Liebe* (http://www.suhrkamp.de/mediathek/clemens_j_setz_ueber_die_liebe_318.html, Stand vom 12.8.2013)
- Clemens J. Setz über seinen Roman »Indigo«* (http://www.suhrkamp.de/mediathek/clemens_j_setz_ueber_seinen_roman_indigo_interview_548.html, Stand vom 12.8.2013)

Schlüsselwörter

Clemens Setz, Pornografie, Sexualität, soziale Kritik, Provokation, Erotik

Abstract

**BETWEEN SOCIAL CRITICISM,
PROVOCATION AND PORNOGRAPHY.
EROTICISM IN THE LITERARY WORK OF CLEMENS SETZ**

Clemens Setz is a young Austrian author. In his literary works, there is an erotic motif, present in all of his four books. The erotic scenes have certainly provocative potential, which shows that Setz wants to shock the viewers and refer to the rigidity of sexual morality. Sexuality, pornography and erotica in his novels can also be interpreted as a marketing strategy and a kind of “decoration”, that stimulates sales and show his writing skills, by which he creates a unique atmosphere in his texts. The basic function of eroticism in Clemens Setz's literary work lies in a particular social background. Setz turns out to be a social critic.

Keywords

Clemens Setz, pornography, sexuality, social criticism, provocation, eroticism

Die kulturelle und symbolische Landschaft der Provinz Ostpreußen in der diskursiven Analyse

Die historische Literaturregion Ostpreußen bildet unbestreitbar eine markante Zeitperiode unter den literarischen Topographien in Ostmitteleuropa von 1918 bis 1945. Von den Faktoren, die dazu beigetragen haben, sind zwei überaus bedeutend: die spezifische periphere Lage der Provinz und ein bemerkenswertes Aufeinandertreffen von ethnisch-regionalen und politischen Bedingungen. Eine solche Formulierung impliziert natürlich den Gedankengang einer Arbeit an dem Mythos Ostpreußen, was aber nicht die Aufgabe dieser kurzen Analyse ist. Diese Tatsache jedenfalls berücksichtigend, versuche ich zuerst der Frage nachzugehen, welche Elemente ihn zustande kommen ließen.

In den folgenden Ausführungen zur kulturellen und symbolischen Landschaft Ostpreußens werde ich keine exemplarischen Textanalysen durchführen. Es geht mir vielmehr darum, einen Überblick über die hegemonialen Diskurse¹ zu geben, die die ostpreußische Kulturlandschaft mit prägten und die zugleich eine Widerspiegelung in den literarischen Texten über Ostpreußen fanden. Eine solche Aufarbeitung einer Kulturlandschaft zielt darauf ab, die Zusammenhänge zwischen den geschichtlichen Gegebenheiten dieser Region, ihren multikulturellen Traditionen und dem regionalen Landesbewusstsein ihrer Bewohner sowie die Wechselwirkungen unter diesen verschiedenen Faktoren zu veranschaulichen.²

¹ Vgl. dazu: Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1988.

² Ein wichtiger Ansatz für die derart formulierte Aufgabe in der Forschung zur historischen Literaturregion Ostpreußen sind folgende Studien: Kroll, Frank-Lothar (Hg.): *Ostpreußen. Facetten einer literarischen Landschaft*. Berlin: Duncker & Humblot, 2001.; *Literatur Grenzen Erinnerungsräume: Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft*. Würzburg: Königshausen und Naumann, 2004.; Orłowski, Hubert: *Za górami za lasami... O niemieckiej literaturze Prus Wschodnich 1863-1945*. Olsztyn: Borussia, 2003. (*Krajobrazy pamięci: Miniatury Borussii*) [Hinter den sieben Bergen... Zur ostpreußischen Literatur 1863-1945. Dresden: w.e.b., 2007.]; Rothe, Hans (Hg.): *Ostdeutsche Geschichts- und Kulturlandschaften*. Tl. 2: Ost- und Westpreußen. Köln u.a.: Böhlau, 1987 (*Studien zum Deutschtum im Osten 19/II*).; Stüben, Jens (Hg.): *Ostpreussen. Westpreussen. Danzig. Eine historische Literaturlandschaft*. Oldenburg: R. Oldenbourg Verlag München, 2007 (*Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa*, Band 30).; Traba, Robert: „Wschodniopruskość”. *Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec*. Poznań u.a.: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2005 (*Wydział Historii i Nauk Społecznych, Prace Komisji Historycznej* 64). [Ostpreußen – die Konstruktion einer deutschen Provinz. Eine Studie zur regionalen

Geht man davon aus, dass Kultur ein „endlicher Ausschnitt“ einer sinnlosen Unendlichkeit von Vorgängen in der Welt ist, welchen der Mensch einen Sinn zu geben versucht³, dann kann man **das kulturelle Landschaftsbild von Ostpreußen** mit seinem ganzen kulturellen und symbolischen Kapital⁴ als eine Reihe von Erscheinungen anthropologischer (kulturelles Gedächtnis, kulturelle Identität, Kulturraum), sozialer (Zugehörigkeit zu einer größeren kulturell-ethnischen Gemeinschaft, definierbar als „Heimat“) und historischer Art begreifen, denen der Mensch eine konkrete Bedeutung verleiht.

Das mentale Konstrukt Ostpreußen entstand am Schnittpunkt der Wirkungsebene von signifikanten Elementen, die woanders nicht aufzufinden waren und nicht aufkommen konnten. Dieser Tatbestand verbindet sich sowohl mit den streng genommen geschichtlichen, aber auch mit mentalitätsgeschichtlichen Prägungen, die Ostpreußen als Region kennzeichneten und die als Voraussetzung und Grundlage für die Entstehung einer starken regionalen Identität wahrgenommen werden können. Bevor ich zur Analyse von Ostpreußens kultureller und symbolischer Landschaft übergehe, möchte ich eingangs kurz einen Begriff näher betrachten, der in zahlreichen Analysen und Texten vorkommt⁵, deren Gegenstand die Untersuchung der Einzigartigkeit Ostpreußens ist. Es handelt sich nämlich um die Kategorie der **Mentalität**.

und nationalen Identität 1914-1933. Osnabrück: fibre Verlag, 2010 (Deutsches Historisches Institut Warschau. Klio in Polen. 12, Herausgegeben von Eduard Mühle)].

³ Weber, Max: „Obiektywność“ poznania społeczno-naukowego i społeczno-politycznego. In: Weber Max: Racjonalność, władza, odczarowanie. Wybór, wstęp, przekład Marian Holona. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2004.

⁴ Diese Begrifflichkeit beruht sich auf die Theorien Pierre Bourdieus, insbesondere seine Konzeption dreier Kapitaltypen: wirtschaftliches, soziales und kulturelles Kapital, wobei im Zentrum meiner Betrachtungen das kulturelle Kapital und die symbolische Dominanz im Sinne Pierre Bourdieus stehen. Er behauptete, dass symbolische Macht das ist, was allein per Verkündung vorgegeben wird, also das Festlegen von Standards, Werten und kulturellen Visionen. Vgl. dazu: Bourdieu, Pierre / Wacquant Loic: Zaproszenie do socjologii refleksyjnej. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2001. S. 105.

⁵ Dafür folgende Beispiele: Hubert Orłowski schreibt in seiner Monographie über die ostpreußische Literatur: „Für das deutsche mentale Konstrukt namens Ostpreußen [...]“. Vgl. dazu: Orłowski, Za górami za lasami..., S. 24.; Robert Traba formuliert in dem ersten Kapitel: Die gesellschaftliche Realität: *Die Kollektivakteure des öffentlichen Lebens in Ostpreußen* in seiner Monographie über Ostpreußen folgende These: „Die Beschreibung der Macht ausübenden Organe (staatlicher oder kommunaler Natur), des Parteiensystems, der Kirchen – traditionell die grundlegenden Strukturen für die Existenz des modernen Staates – dient in meinen Überlegungen der Analyse der mentalen Prozesse und politischen Rituale.“. Vgl. dazu: Traba, Ostpreußen – die Konstruktion einer deutschen Provinz, S. 35.; Jens Stüben stellt in der Einführung einer umfangreichen Analyse zur historischen Kulturlandschaft von Ostpreußen, Westpreußen und Danzig fest: „Nach der räumlichen Abtrennung Ostpreußens vom übrigen Deutschen Reich wurden die geistesgeschichtlich wirksamen Verbindungen von und nach der östlichen Provinz, zumal die Leistungen der Ostpreußen für die ganze Kulturnation, aber auch deren vermeintliche Eigenart mit besonderem Nachdruck hervorgehoben. [...] Wie auch immer: Erlebte oder empfundene historische oder soziale Gegebenheiten und Wandlungen wirken sich auf sie Mentalität der von ihnen betroffenen;“. Vgl. dazu: Stüben, Ostpreussen. Westpreussen. Danzig, S. 14.

Die wissenschaftliche Richtung der Mentalitätsgeschichte wurde von der Tradition der französischen ‚Annales‘ – Geschichtsschreibung hergeleitet. Als Gründer dieser Bewegung gelten der Repräsentant der Straßburger Historiker aus den 1920er Jahren Lucien Febvre und der Mediävist Marc Bloch. Um 1970 vollzieht sich innerhalb dieser Richtung ein Generationswechsel. Jacques Le Goff und Georges Duby, um die bekanntesten Namen zu nennen, vollziehen eine grundsätzliche Umorientierung dieser Wissenschaftsdisziplin. Vor allem beginnt die Mentalitätsgeschichte sich für die anderen kulturwissenschaftlichen Richtungen zu interessieren, und außerdem entwickelt sie den Begriff der Mentalität zum Leitbegriff. Die Geschichte der Mentalitäten konzentriert sich seitdem vor allem auf die Prägung der Menschen durch ihre sozialen und materiellen Lebenswelten, auf Einstellungen und Wahrnehmungsweisen kollektiven Charakters und langer Dauer. Zum Gegenstand der Mentalitätsgeschichte heißt es:

Die Mentalitätsgeschichte konzentriert sich auf die bewussten und besonders unbewussten Leitlinien, nach denen Menschen in epochentypischer Weise Vorstellungen entwickeln, nach denen sie empfinden, nach denen sie handeln. Sie fragt nach dem sozialen Wissen bestimmter historischer Kollektive und untersucht den Wandel von Kognitionsweisen und Vorstellungswelten, die jeweils historisches Sein auf intersubjektiver Ebene prägen. Eben dieser Bereich ist das Metier der Mentalitätsgeschichte.⁶

Die deutsche Mentalitätenforschung hat keine lange Geschichte. Zu den wichtigsten Arbeiten, die sich mit den Schwerpunkten der Mentalitätsgeschichte auseinandersetzen, kann der Beitrag von Volker Sellin⁷ in der *Historischen Zeitschrift*, die Monographie *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen* herausgeben von Peter Dinzelbacher⁸ zählen, sowie die Studie von Sabine Jökel ‚*Nouvelle histoire‘ und Literaturwissenschaft*⁹, in der die Autorin die Nützlichkeit der Mentalitätstheorie für eine literaturwissenschaftlich orientierte Analyse prüft.

Die Mentalität erweist sich als eine nützliche Untersuchungskategorie im Fall der kulturellen und symbolischen Landschaft Ostpreußens, weil sie die Forschungsmöglichkeiten ergänzt, die der Begriff der kollektiven Identität schaffen (auf diese wird im weiteren Teil dieses Beitrags eingegangen). Durch Fokussierung auf das Merkmal der Dispositionen kann man den Prozess der Bildung einer bestimmten Mentalität als kontinuierliche Fortsetzung des in einer konkreten sozialen Lage und einem bestimmten kulturellen Milieu erworbenen Habitus auffassen.¹⁰

Im Mittelpunkt des Interesses meiner Ausführungen stehen im Folgenden die kulturelle Identität und der für diese Region auf besondere Weise definierte Begriff von Heimat und Landschaft, die als wesentliche Bedeutungsträger des ostpreußischen

⁶ Dinzelbacher, Peter (Hg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner, 1993. Vorwort.

⁷ Sellin, Volker: *Mentalität und Mentalitätsgeschichte*. *Historische Zeitschrift*, 241, 1985, S. 555-598.

⁸ Dinzelbacher, Peter (Hg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner, 1993.

⁹ Jökel, Sabine: ‚*Nouvelle histoire‘ und Literaturwissenschaft*. Bd 1. Rheinfelden: Schäuble, 1985.

¹⁰ Vgl. dazu: Dörner, Andreas / Vogt, Ludgera: *Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur*. Opladen 1994. S. 99-100.

kulturellen Landschaftsbildes fungieren. Es lässt sich feststellen, dass diese Begriffe, Heimat und Landschaft also, zugleich eine Achse für Ansatzpunkte bilden, um die sich die Hauptdiskurse über die ostpreußische Kulturlandschaft konzentrieren.

Den Entstehungszeitpunkt einer als ostpreußisch zu bezeichnenden Literatur genauer festzulegen, bereitet keine geringen Probleme. Wer immer nach Ostpreußen fragt, wird nämlich auf ein ‚Früher‘, und von jedem ‚Früher‘ aus wiederum auf ein jedes Mal noch länger ‚vergangenes‘, weiteres ‚Früher‘ verwiesen. Dadurch entzieht sich Ostpreußen jedem Zugriff in immer fernere Vergangenheiten und verurteilt den nach ihm Suchenden dazu – wie Jürgen Joachimsthaler schreibt – stets nur ‚außerhalb‘, hoffnungslos entfremdet und ‚uneigentlich‘ falsch neben einem unerreichbar ‚wahren‘ Ostpreußen zu stehen, das er in dessen entrücktem Vergangensein nicht zu erfassen vermag.¹¹

Joachimsthaler verweist in Anlehnung an Anselm von Canterbury auf einen fast schon ontologischen Regionalitätsbeweis¹² – ein Ergebnis, das mit intensiver Arbeit an einem allgemein verbreiteten Vorstellungsbild, dass „Ostpreußen“ eine uralte Region sei, eng verbunden ist. 1773 taucht zum ersten Mal der Name Ostpreußen für das von ihm bezeichnete Gebiet auf. Die ersten Buchveröffentlichungen, die zum ostpreußischen Literaturkatalog gehören, werden dann auf das Jahr 1805 datiert.¹³ Ernst Ribbat erwähnt in diesem Zusammenhang Werke von Heinrich von Kleist (1777-1811), der sich zwischen 1805 und 1807 in Königsberg aufhielt.¹⁴ Obwohl der Handlungsort der Komödien *Der zerbrochene Krug* und *Amphitryon*, die Kleist in Königsberg verfasste, irgendwo anders situiert wird, könne man feststellen, dass in den Plots die in Ostpreußen gesammelten Erfahrungen verarbeitet werden.

Der Begriff ‚einer spezifisch ostpreußischen Literatur‘ entstand, wie es Hubert Orłowski in seinen literaturwissenschaftlichen Beiträgen nachweist¹⁵, im letzten Drittel

¹¹ Joachimsthaler, Jürgen: Doppelte Vergangenheit. Ostpreußen als Fiktion. In: Stüben, Jens (Hg.): Ostpreussen. Westpreussen. Danzig. Eine historische Literaturlandschaft. Oldenburg: R. Oldenbourg Verlag München, 2007 (Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, Band 30). S. 74.

¹² Anselm von Canterbury: Proslogion [um 1080, letzte deutsche Ausgabe: Stuttgart 2005]. Kap.2-4.

¹³ Die Literatur, die auf dem Gebiet Ostpreußens früher, also vor 1805, veröffentlicht wurde, verband sich eher mit dem intellektuellen Leben der Stadt Königsberg und wird nicht mit den charakteristischen Kennzeichen der ‚spezifisch ostpreußischen Literatur‘ versehen. Die Merkmale der ‚spezifisch ostpreußischen Literatur‘ werden weiter in diesem Beitrag definiert. Eine Auswahl von Veröffentlichungen, die eine Übersicht über die ostpreußische Literaturgeschichte verschafften: Motekat, Helmut: Ostpreußische Literaturgeschichte mit Danzig und Westpreußen. München: Schild-Verlag 1977.; Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Bde. 1-4. Berlin 1938-41.; Rankl, Maximilian: Bibliographie zur Literatur Ost- und Westpreußens mit Danzig 1945-1988. Bonn: Kulturstiftung der Deutschen Vertriebenen, 1990.; Lipscher, Winfried / Brakoniecki, Kazimierz (Hg.): Meiner Heimat Gesicht. Ostpreußen im Spiegel der Literatur. München: Herbig, 1996.

¹⁴ Vgl.: Mathey, Jürgen: Königsberg. Geschichte einer Weltbürgerrepublik. München u.a.: Carl Hanser Verlag, 2005. S. 360ff.

¹⁵ Orłowski, Hubert: Die Geburtsstunde der ‚ost-preußischen‘ Literatur. In: Hundrieser, Gabriele / Pott, Hans-Georg (Hg.): Geistiges Preußen – Preußischer Geist. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003. S. 135-150.

des 19. Jahrhunderts: „Ostpreußen“ als ein literarisch abgestecktes Terrain erscheint in der deutschen Literatur erst mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Seit diesem historischen Moment ist es berechtigt, von einer gelungenen Erfindung der literarischen Heimat ‚Ostpreußen‘ zu sprechen.“¹⁶ Diese Feststellung bezog sich auf die mit den konkreten Kriegshandlungen im Jahr 1914 verbundenen Begleitumstände – und somit auf das Gefühl der inneren Bedrohung, die von ‚außen‘ kam (von den russischen Truppen). Mit dem Aufkommen des Belagerungstraumas sind Werke entstanden, die sich durch so genannte ‚ostpreußische Signatur‘ auszeichnen: Paul Hurzigs *Russische Schreckensherrschaft in Ostpreußen*, 1916, Fritz Skowronneks *Hindenburg, der Befreier des deutschen Ostens* und *Der Mann von Eisen*, beide 1915.

Zuletzt hat H. Orłowski die Zäsur dieses Entstehungsprozesses nach vorn verlegt. Der Schritt, die Entstehung einer ostpreußischen Literatur zu verlegen, beruht auf der literarischen Analyse von Werken, in denen erste Ansätze im Rahmen einer spezifischen regionalen und nationalen Identifikation, die sich an den Regeln einer Opposition von in-group und out-group orientiert, sichtbar werden. Es handelt sich um die Erzählwerke von vier Autorinnen und Autoren, die den größten Teil ihres literarischen Schaffens in den 1860er Jahren publiziert haben: Julia Burows *An der polnischen Grenze. Ein Lebensbild*, 1861, und *Aus der letzten polnischen Revolution. Ein Lebensbild*, 1864, Fanny Lewalds *Jasch*, 1868, und *Martina*, 1877, Robert Schweichels *Der Axtschwinger. Roman aus den preußischen Hinterwäldern*, 1868, und Carl Nietzkys *Die Stimme des Vaterlandes oder der deutsche Pole. Novelle*, 1866, und *Lehrer Born oder des Schulmeisters Mission. Eine Dorfgeschichte*, 1867. All diese in Ostpreußen geborenen Autoren thematisierten in ihrer Erzählprosa die Abgrenzung vom ‚Fremden‘, und die Selbstdefinition erfolgt über ‚den‘ bzw. die ‚Anderen‘ – gemeint sind vor allem Polen. Die historischen Ereignisse in Polen, die diesen Prozess hervorriefen, waren der Novemberaufstand 1830/31 und der Januaraufstand 1863. In den erwähnten Werken von Burow, Lewald, Schweichel und Nietzky geht es jedenfalls nicht um die Hervorhebung der staatspolitischen Gefährdung der Provinz Ostpreußen durch die Polen. Ihr Hauptanliegen bestand darin, zivilisatorisch und staatspolitisch für Preußen Partei zu ergreifen.

Die Zäsur des Ersten Weltkrieges mitsamt seinen geopolitischen Folgen bedeuteten für Ostpreußen – wahrscheinlich nicht anders als für die meisten Regionen im übrigen Deutschland – einen überaus spürbaren und einschneidenden Traditions- und Kontingenzbruch. Mit der russischen Invasion, die erst durch die Schlacht von Tannenberg gestoppt wurde, war der Krieg mit seinen Zerstörungen konkret erfahrbar. Die Konsequenzen der Versailler Friedensregelungen – mit der Abtrennung Ostpreußens vom übrigen Reichsgebiet durch den ‚polnischen Korridor‘, wodurch die Überzeugung um sich griff, Ostpreußen müsse nun besonders in dieser neuen Lage ein Bollwerk des Deutschtums sein – wurden zu einem konstituierenden Element der ostpreußischen kulturellen Identität. Auf die Erfahrung des Ersten Weltkrieges sind auch ganz bedeutsame Erscheinungen zurückzuführen, welche die gesellschaftliche Realität in Ostpreußen transformierten und die zu wesentlichen Bestandteilen dessen

¹⁶ Ebd., S. 136.

wurden, was die ostpreußische Literatur von anderen Regionalliteraturen zu unterscheiden vermochte.

Der Begriff der nationalen und kulturellen Identität korrespondiert mit zwei anderen, nämlich mit der personalen und kollektiven Identität. Zur Entstehung des ‚Ostpreußentums‘ führte Robert Traba interdisziplinäre Untersuchungen am Schnittpunkt von Humanwissenschaften – also Geschichte, Soziologie, Kulturanthropologie – und Literatur- und Kulturwissenschaft durch. Eine solche Herangehensweise ermöglicht dem Autor einen objektiven Blick auf die Ausformung von regionaler und nationaler Identität auf dem Gebiet Ostpreußens¹⁷.

In seinem Versuch, die regionale Identität Ostpreußens zu beschreiben, bezieht sich Traba auf die Identitätsdefinition im kollektiven Verständnis, die nicht einfach als die Summe der Identitäten von jenen Individuen, die eine Gruppe bilden, verstanden wird, sondern die die Summe von Werten und Ansichten darstellt, die allgemein in einer Gruppe akzeptiert werden. Diese Werte beruhen gleichermaßen auf praktischen gesellschaftlichen Bedürfnissen wie auch auf der Akzeptanz gemeinsamer Werte-, Norm- und Bewertungssysteme. Zu den wichtigsten Merkmalen, die die kollektive Identität in Ostpreußen mitgestalten, gehört die von einer Gemeinschaft erlebte Kulturlandschaft.

Die Analyse der ostpreußischen Literatur veranlasst uns nun dazu, die eingangs präsentierte Definition um das Element des Zugehörigkeitsgefühls zu einer Gemeinschaft zu erweitern.

Unterzieht man die narrativen Strukturen einer beträchtlichen Zahl von literarischen Texten aus Ostpreußen einer literaturwissenschaftlichen Analyse, lassen sich eine Fülle von Sozialisationsmustern einer vorindustriellen Gesellschaft feststellen. Mit Bezug auf die Terminologie von Ferdinand Tönnies¹⁸ verweisen die charakteristischen Kennzeichen der Plots eher auf eine Gemeinschaft als auf eine Gesellschaft. Die ostpreußische Literatur wartet mit einer Vielzahl von Beispielen auf, in denen das beliebteste Sozialisationsumfeld die Dorfgemeinschaft und der Wald bilden, was auf der anderen Seite mit einer entschiedenen Distanzierung vom städtischen Leben korrespondiert. Hierfür können die Werke von Ernst Wiechert, etwa *Das einfache Leben*, 1939, *Die Majorin* und *Die Jeromin-Kinder*, Bd. I 1945, Bd. II 1947, oder von Hermann Sudermann, *Litauische Geschichten*, 1917, stehen, aber auch die Familien- oder Gutsromane, die eine harmonische und stabile Welt darstellen, die in der patriarchalischen Ordnung der ostpreußischen Junkerfamilien verankert wird, etwa Otfried von Finkensteins *Fünfkirchen*, 1936, oder William von Simpsons *Die Barrings*, 1937, und *Der Enkel*, 1939.

¹⁷ Traba, Robert: „Wschodniopruskość”. Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec. Poznań u.a.: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2005 (Wydział Historii i Nauk Społecznych, Prace Komisji Historycznej 64). [Ostpreußen – die Konstruktion einer deutschen Provinz. Eine Studie zur regionalen und nationalen Identität 1914-1933. Osnabrück: fibre Verlag, 2010 (Deutsches Historisches Institut Warschau. Klio in Polen. 12, Herausgegeben von Eduard Mühle)].

¹⁸ Vgl. dazu: Osterkamp, Frank: Gemeinschaft und Gesellschaft: über die Schwierigkeiten einen Unterschied zu machen; zur Rekonstruktion des primären Theorieentwurfs von Ferdinand Tönnies. Berlin: Dunker & Humblot, 2005.

Hier haben wir es mit dem Zugehörigkeitsgefühl in einer Gemeinschaft auf der Grundlage des Gleichseins zu tun. Es bildet einen Bestandteil der kulturellen Identität mit Bezug auf die Tradition, die als eines der stabilsten Elemente der nationalen Kultur erscheint. Die Nation wird somit als eine imaginierte Gemeinschaft im Sinne der Definition von Benedict Anderson wahrgenommen. Unter dem Begriff *imagined community* verstand er eine imaginierte politische Gemeinschaft, imaginiert als unvermeidlich begrenzt und souverän.¹⁹

In den 1920er Jahren bildeten sich in Ostpreußen homogene Konstruktionen kollektiver Identität heraus. Dies verband sich mit einem offensichtlichen Missbrauch dessen, was Eric Hobsbawm als Erfinden von Traditionen bezeichnet hat. Das Erfinden von Traditionen ist für ihn eine Aufeinanderfolge von Praktiken, die als gewöhnlich, offenkundig oder stillschweigend akzeptierten Regeln unterliegen, die einen rituellen oder symbolhaften Charakter aufweisen und die das Einüben von Werten und Verhaltensnormen auf einer wiederholbaren Grundlage bezwecken, was zwangsläufig eine Kontinuität und Verbindung mit der Vergangenheit voraussetzt.²⁰

Die Nationalsozialisten haben den Bedeutungsgehalt der schon zur Zeit der Weimarer Republik konstruierten politischen Symbole und nationalen Mythen²¹ auf geschickte Weise umdefiniert, um die gesellschaftliche Realität zu verändern. Dadurch wollten sie ein neues Bild von der regionalen und nationalen Identität Ostpreußens propagieren. Literarische Beispiele gibt es in großer Menge, sie harren jedoch immer noch einer eingehenden Erforschung. Diese wäre dringend geboten, damit man nicht bloß Meinungen folgt und kolportiert, mit denen Autoren allzu leicht in Schubladen gängiger und oberflächlichen Wahrnehmung gesteckt werden, um nur das Beispiel von Alfred Brust und Ernst Wiechert zu nennen.

Unter denen, die für ihre literarische Verarbeitung der nationalsozialistischen Ideologeme erfolgreich waren und vom ‚Dritten Reich‘ anerkannt wurden, befanden sich Paul Brok mit den Romanen *Der achte Schöpfungstag*, *Der Strom fließt*, beide 1937, *Die auf den Morgen Warten*, 1939, Alfred Karrasch mit *Winke bunter Wimpel*, 1932, und *Stein gibt Brot!*, 1933, sowie der prominente Parteidichter Eberhard Wolfgang Möller mit *Die Insterburger Osterfeier*, 1934. Wenngleich die erwähnten Texte nicht zum hochliterarischen Schaffen gezählt werden können, beeinflussten sie

¹⁹ Vgl. dazu: Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts. Berlin: Ullstein, 1998.

²⁰ Vgl. dazu: Hobsbawm, Eric: Das Erfinden von Traditionen. In: Conrad Christoph / Kessel, Martina (Hg.): Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Stuttgart: Reclam, 1998. S. 97-118.

²¹ Vgl. dazu Robert Trabas Studie: Traba, Robert: „Wschodniopruskość“. Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec. Poznań u.a.: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2005 (Wydział Historii i Nauk Społecznych, Prace Komisji Historycznej 64). [Ostpreußen – die Konstruktion einer deutschen Provinz. Eine Studie zur regionalen und nationalen Identität 1914-1933. Osnabrück: fibre Verlag, 2010 (Deutsches Historisches Institut Warschau. Klio in Polen. 12, Herausgegeben von Eduard Mühle).] Hier vor allem Kapitel III: Die gesellschaftlichen Inszenierung von „Ostpreußentum“ und nationalen Einheit. 1. Politische Symbole und Rituale. S. 339-447.

das Bewusstsein vor allem der jungen Menschen, denen die Hauptanstrengungen der nationalsozialistischen Indoktrinierung galten.

Ich möchte nun zum Entstehungsprozess der kulturellen Identität in Ostpreußen zurückkehren und mich darauf konzentrieren, den zweiten Modus von der Konstruktion des breiteren Begriffs der kollektiven Identität zu besprechen, dessen Bestandteil die kulturelle Identität ist. Diesem Modus liegt die Auffassung zugrunde, dass sich das Individuum die wesentlichen Elemente der kollektiven Kultur – wie zum Beispiel die Tradition(en) – aneignet, sie als die eigenen akzeptiert und sich mit ihnen identifiziert. Damit entsteht, unter der Voraussetzung des gleichen Seins, das Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gruppe. Folgt man den Überlegungen von Stuart Hall, lässt sich andererseits feststellen, dass Identitäten eher ein Produkt der Markierung von dem, der anders ist, sind. Sie können daher in der Opposition dem Anderen gegenüber konstruiert werden.²²

Die Mitglieder einer kulturellen Gemeinschaft konstruieren also ihre Identität, indem sie sich auf die Ideen, Symbole, Kodes und Zeichen berufen, denen eine imaginierte politische Gemeinschaft, die die Nation verkörpert, politische Bedeutung verleiht.

Wie schon am Anfang des vorliegenden Aufsatzes angedeutet, hatte der Prozess des ‚Sichdefinierens‘ in der Opposition zu dem ‚Anderen‘ einen beträchtlichen Einfluss auf die Bildung der ostpreußischen regionalen Identität. Er gestaltete aber auch einen der wichtigsten Diskurse in der öffentlichen Meinung in Ostpreußen, nämlich um den Heimatbegriff, der wiederum großen Widerhall in der ostpreußischen Literatur fand.

Aufgrund der Analyse von literarischen Werken, die dem Katalog der ostpreußischen Literatur zugeschrieben werden können, aber auch der Betrachtung einer großen Zahl publizistischer Texte, die zwischen 1914 und 1945 in ostpreußischen Zeitschriften und Zeitungen veröffentlicht wurden, kann man feststellen, dass sich im Rahmen des ostpreußischen Heimat-Diskurses drei Diskursstränge herausbildeten.

Die Entstehung des modernen Verständnisses von ‚Heimat‘ reicht bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zurück. In Anlehnung an das Deutsche Wörterbuch der Brüder Grimm erklärten die ersten Definitionen dieses Begriffs ‚Heimat‘ als einen Ort, zu dem jemand tatsächlich gehörte. Es bezeichnete das „Land“ oder den „Landstrich“ unserer Geburt und unseres festen Aufenthaltes.²³ Erst in den 1880er Jahren veränderte sich in ganz Deutschland die Auffassung von Heimat. Seither wurde er zur Beschreibung der Nation verwendet. „Die Heimatidee hieß nun ‚endgültige deutsche Gemeinschaft‘ – und zwar eine reale wie imaginierte, konkrete und symbolische, lokale und nationale Heimat – von Menschen, die einander aufgrund ihrer gemeinsamen Geschichte, Herkunft und Zukunftsplanung besonders nahe standen.“²⁴

²² Vgl. dazu: Hall, Stuart: Introduction: Who needs identity. In: Hall, Stuart / Paul du Gay (Hg.): Questions of cultural Identity. London: Thousand Oaks, Ca., Sage, 1996. S. 4.

²³ Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Bd.4, Teil 2. Leipzig 1877. S. 864ff.

²⁴ Traba, Ostpreußen – die Konstruktion einer deutschen Provinz. S. 146.

Dieses Verständnis von Heimat²⁵ knüpft an den von mir früher vorgeschlagenen Begriff von Ostpreußen als einer Nation²⁶ an, die als eine imaginierte Gemeinschaft (imagined community) definiert wurde. In diesem Zusammenhang eröffnet sich die Möglichkeit, Ostpreußen mit Hilfe von Symbolen zu interpretieren. Wie schon eingangs ausgeführt, war das symbolische Kapital ein Bestandteil des kulturellen Landschaftsbildes Ostpreußens. Es war der Erste Weltkrieg, der das Gefühl der Bedrohung und inneren Gefährdung hervorrief, das auch nach dem Ende des Krieges bestehen blieb. Ostpreußen wurde zu einer von Deutschland räumlich getrennten Insel, und die Menschen fühlten sich von den Ansprüchen der Nachbarn Polen und Litauen bedroht.

Bis zum Februar 1915 wurde Ostpreußen als einziges Gebiet Deutschlands teilweise von feindlichen Truppen besetzt. In der Geschichte dieser Provinz war die sechs Monate währende russische Besatzung eine seit mehr als hundert Jahren nicht mehr gekannte Erfahrung. Die Erfahrungen von Krieg und Besatzung und die aufgrund der Versailler Beschlüsse durchgeführte Abtrennung der Provinz, ihr ‚Insel-Charakter‘, bestimmten die weiteren politischen und sozialgeschichtlichen Entwicklungen in Ostpreußen bis zu seinem Ende. Sie waren zugleich die Grundlage für die Herausbildung eines Heimatbegriffes, der darauf beruhte, dass „man sich in der Opposition zu dem ‚Anderen‘ definierte. Bei vielen ostpreußischen Autoren kam es zu einem Aufschwung des ‚vaterländischen Gefühls‘, das vorher nur unterschwellig vorhanden gewesen war und eine geringe Rolle gespielt hatte.“²⁷

Das Motiv der inneren Gefährdung tritt in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg in der ostpreußischen Literatur in einer ganzen Reihe mehr oder weniger fiktionaler Werke in literarischer Form auf. Paul Hurtzigs *Russische Schreckensherrschaft in Ostpreußen*, 1916, und Ernst Wiecherts *Hirtennovelle*, 1935, beschreiben die Invasion der russischen Truppen in Ostpreußen. Richard Skowronneks Romane *Die*

²⁵ In seinen Untersuchungen zur Konstruktion der Begriffe Heimat – Volk in Ostpreußen zitiert R. Taba eine Aussage von Walter von Molo, die hervorragend den Zusammenhang von Heimat – Vaterland – Nation darstellt, was eben ein Verständnis von diesem Begriff in Ostpreußen widerspiegelt. Ich führe Ausschnitte aus dem Vortrag von Walter von Molo an, der in der Beilage zur konservativen „Lycker Zeitung“ – „Unser Masuren-Land“ 1929 erschien: „Die Heimat, beginnend mit dem Elternhause und der Familie, mit dem Heimatsorte und der Heimatslandschaft ist die Wurzel jeder menschlichen Existenz. Ist die Wurzel nicht gesund, so macht sich der Mensch heimatlos, so wächst seine Kraft zur leeren Ranke [...] Aber die Erde, aus der die Pflanze wächst ist nichts Abgetrenntes, sie hat Zusammenhang mit der Erde ihrer Umgebung näherer und weiterer Art. [...] Daher kann die Heimat – in unserem Falle die *deutsche* Heimat – nicht ohne das ganze Land, nicht ohne den deutschen Staat, nicht ohne die Gesamtheit der deutschen Stämme bestehen [...] Heimatgefühl mit Ablehnung des gesamten großen deutschen Vaterlandes, Heimatliebe, die ohne Vaterlandsliebe existieren will, gleicht Erde in einem Blumentopf, in dem jede Pflanze stirbt, weil die Erde nicht erneuert wird.“ Vgl. dazu: Hinz, Fritz: Heimat – Deutschland – Welt! Nach Walter von Molo. In: Unser Masuren-Land 1929. Nr. 10 (Oktober). S. 73.

²⁶ Die Ostpreußen empfanden sich jedenfalls nicht als eine selbständige Nation, sondern als Teil des deutschen Volkes.

²⁷ Diese Beobachtung befindet sich als ein Kommentar in der Agnes Miegel- Dokumentensammlung. Die Notiz wurde angeblich von den Archivmitarbeitern verfasst, die sich mit der Ordnung von dem Agnes Miegel – Nachlass beschäftigten. Vgl. dazu: Dokumentensammlung des Herder-Instituts 100, Agnes Miegel Nachlass 1-13.

schwere Not, Morgenrot, beide 1916, , *Der Bauer ohne Gott*, 1929, und *Der weiße Adler*, 1919, enthalten das bereits angesprochene Muster, nach dem das Gefühl der Heimatzugehörigkeit über die Abgrenzung vom Fremden erfolgt und sich die Selbstdefinition auf die Ablehnung ‚des‘ bzw. ‚der Anderen‘ stützt. In dem zuletzt genannten Roman wird beispielsweise die ordentliche deutsche Wirtschaft einer schlecht organisierten polnischen Wirtschaft entgegengestellt.²⁸

Das Problem, sich für eine nationale Zugehörigkeit entscheiden zu müssen, wird in den sogenannten ‚Grenzland‘- beziehungsweise ‚Entscheidungsromanen‘ angesprochen. Als Beispiele dafür zählen Fritz Skowronneks Romane *Der Polenflüchtling*, 1918, *Pan Kaminsky*, 1919, und *Der Musterknabe*, 1924. Eine Abart des Entscheidungsromans stellt der so genannte Schollen-Roman dar. Die Hauptfiguren befinden sich weit weg von Zuhause und stehen vor der Entscheidung, ob sie in die, durch polnisches Staatsgebiet abgetrennte, ostpreußische Heimat ihrer Vorfahren zurückzukehren und ihre Pflicht gegenüber der Scholle erfüllen, die ihnen das vom Nationalismus geprägte ideologische Setting auferlegt. Beispiele für diese Art der Heimatliteratur sind: Paul Fechters Roman *Die Fahrt nach der Ahnfrau*, 1935, Agnes Miegels Erzählungen *Heimgekehrt*, 1931 und *Katrinchen kommt nach Hause*, 1936.

Eine andere Strömung des literarischen Schaffens verbindet sich mit der Erschaffung politischer Symbole und Mythen, die zu den konstituierenden Elementen des ostpreußischen Heimatgefühls gezählt werden können. Als ein Beispiel dafür kann der Sieg der 8. Deutschen Armee bei Tannenberg unter Hindenburg gelten, der die Selbstbehauptung Ostpreußens symbolisiert und im literarischen Schaffen seinen Widerhall fand. So schreibt Anni Piorreck, die Biographin von Agnes Miegel: „Die Nachricht von der Befreiung Ostpreußens durch die Schlacht bei Tannenberg erfährt sie [Miegel] gemeinsam mit den Nachbarn der Straßen am [Königsberger] Domplatz wieder vor der Anschlagssäule, nachdem viele Stimmen ‚Nun danket alle Gott!‘ gesungen hatten – und sie [Miegel] bringt – zum ersten Mal – ein Erlebnis solcher Art in ein Gedicht, das die Überschrift ‚Hindenburg‘ trägt. Es sind Verse voller Dank für die Befreiung der Heimat [...]“²⁹

Das nächste politisch aufwühlende historische Ereignis, das eine Fülle patriotischer Lyrik mit der Heimat als zentralem ethnischen Wert Ostpreußens hervorrief, war das Jahr der Abstimmung. Es handelte sich um eine von zwei durch die Bestimmungen in Versailles festgelegten Abstimmungen, die Polen betrafen. Am 11. Juli 1920 sollte die Bevölkerung in Ermland und Masuren darüber entscheiden, ob dieses südliche Ostpreußen an den wieder erstandenen polnischen Staat angeschlossen werden oder bei Deutschland verbleiben sollte. Aus diesem Anlass schrieb die Allensteiner Zeitschrift „Grenzland“ einen Wettbewerb für eine Hymne aus, die Ausdruck der Liebe

²⁸ Eine umfangreiche Besprechung dieses Problemkomplexes liefert H. Orłowski in seiner Monografie zur Stereotypenforschung. Vgl. dazu: Orłowski, Hubert: *Polnische Wirtschaft. Zum deutschen Polendiskurs der Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1996 (Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund, Bd. 21).

²⁹ Dokumentensammlung des Herder-Instituts 100, Agnes Miegel Nachlass 1-13. Zitat stammt aus Agnes Miegels Biographie von Anni Piorreck.

zu Heimat und Vaterland sein sollte.³⁰ In diesem Zusammenhang sind Gedichte entstanden, die zwar nicht zur deutschen Hochliteratur zu zählen sind, doch nichtsdestoweniger als wichtige Stimmen gelten können, die den ostpreußischen Heimatdiskurs mitgestalteten. Dafür kann beispielhaft die letzte Strophe des seinerzeit sehr populären Masurenliedes stehen:

Hier in der lieben Heimat will ich für immer sein,
Hier will ich sterben, und hier will ich leben,
Hier will ich sterben, und hier will ich leben.
Hier, wo unser tapferes Volk lebt
In Tugend
Und die Sonne unsere fromme Mühe beleuchtet:
Das ist unser Vaterland, diese Wasser und dieser Wald,
Es lebe Masuren, dieses schöne Land!
Ein Preuße will ich sein,
Auch wenn der Pole seine fordernden Finger ausstreckt,
und der polnische Wolf
Gegen uns in neuem Kampf zu heulen beginnt,
Wir verteidigen unsere ewigen Seen und Wälder
Gott möge uns in seiner Gnade in Sicherheit lassen!
Preußisches und nicht polnisches Land
Meine Heimat möge ewig leben!³¹

Der zweite Diskursstrang innerhalb des ostpreußischen Heimatdiskurses verbindet sich mit der Auffassung der Heimatidee von Karl Giannoni. Er sah das Wesen von Heimat in der richtigen Verbindung des Menschen mit einem bestimmten Ausschnitt seiner nächsten Umgebung. Das Wesen von ‚Heimat‘ lasse sich nur über eine enge Beziehung mit dieser Umgebung – von der Natur über die Kulturlandschaft bis hin zu Sitten, Sprache und Weltanschauung – herstellen. Giannoni unterscheidet auch deutlich ‚Heimat‘ von ‚Heimatland‘. ‚Heimatland‘ könne in seinem Verständnis im Falle von Ostpreußen die ganze Provinz sein. ‚Heimat‘ dagegen sei der kleinste Lebensraum, der durch die äußere und innere Beziehung von Landschaft und Mensch bestimmt wird, eine Beziehung, die dazu führe, dass eine „zu Gemeinschaft geschlossene Menschengruppe“ entstehe.³²

Diese Auslegung der Heimatidee spiegelt das Wesentliche an den Beziehungen zwischen den Menschen Ostpreußens und ihrer ‚kleinen Heimat‘ wider. Ich stimme hier mit H. Orłowski überein, dass mittels der Ostpreußen-Literatur die Landschaft als

³⁰ Vgl. dazu: Traba, Ostpreußen – die Konstruktion einer deutschen Provinz. S. 164.

³¹ Das Masurenlied wurde von Friedrich Dewischeit verfasst. Es verbindet sich damit aber eine sehr interessante Geschichte, die eben den Heimatdiskurs ergänzt. Das Masurenlied wurde in der deutschen Sprache verfasst. Das Lied wurde von der evangelischen Pfarrer aus Ortelsburg, Paul Hense, der Publizist und Herausgeber war, ins Polnische übersetzt. Bei dieser Gelegenheit hat er die letzte Strophe des Liedes zugeschrieben, die unmissverständlich zeigte, um wessen Vaterland es in dem Lied ging.

³² Giannoni, Karl: Heimat und Volkserziehung. In: Der deutsche Heimatschutz. Ein Rückblick und Ausblick. München: Gesellschaft der Freunde des deutschen Heimatschutzes, 1930. S. 50-69.

ein unabdingbares Unterscheidungsmerkmal und auch als das wichtigste Muster für die Identifikation mit Ostpreußen – in ethnischer, regionaler und nationaler Hinsicht – erscheint.³³

Die ostpreußische Landschaft funktionierte und funktioniert immer noch als ein bedeutsames identitätsstiftendes Element für die Bewohner dieser Region. Es fällt nicht schwer, einen Katalog der Leitmotive der ostpreußischen kulturellen Landschaft zu erstellen. Es gehörten dazu: die Kurische Nehrung, die Düne, die Weite, der See, der Wald, der Elch, die Romniter Heide, die Pferdezucht Trakehnen, das Gutshaus (wie z. B. Steinort, Friedrichstein), die Burganlagen der Ordensritter (vor allem die Marienburg). Im literarischen Schaffen der ostpreußischen Autoren unterliegen diese Elemente der kulturellen Landschaft einem starken Mythisierungsprozess, so dass sie mit einer symbolstiftenden Kraft aufgeladen werden. In seinem Beitrag *Landschaft als Blickfang. Von der Erfindung der Provinz Ostpreußen* erklärt Orłowski: „Von einem landschaftlich ‚kompakten‘ Ostpreußen lässt sich allerdings erst dann und dort sprechen, wo Ostpreußen – wie bei August Winnig – zur ‚eigentlichen‘ Heimat erklärt wird, wo es als Heimat proklamiert wird.“³⁴

Die Feststellung lässt sich dadurch belegen, dass viele Werke ostpreußischer Autoren dies sogar schon in den Titeln andeuten, so z. B.: von Richard Skowronnek *Heimat, Heimat!*, 1927, oder Agnes Miegel *Mein Bernsteinland und meine Stadt*, 1944. Ich führe nur einige Zitate an, die aber als markante Beispiele für diesen Vorgang stehen können:

Land der dunklen Wälder
und kristall'nen Seen
über weite Felder
lichte Wunder geh'n.
[...]
Und die Meere rauschen
den Choral der Zeit,
Elche steh'n und lauschen
in die Ewigkeit.
Tag hat angefangen
Über Haff und Moor,
Licht ist aufgegangen,
steigt im Ost empor.³⁵

Ich ritt längst dem Haffstrande. Rechts die Flut, links der Tiefe Sand der Heide: es blieb nur der schmale angefeuchtete Saum zwischen beiden. [...] Den ganzen, vollen Eindruck

³³ Vgl. dazu: Orłowski, *Za górami za lasami...*, S. 12.

³⁴ Orłowski, Hubert: *Landschaft als Blickfang. Von der Erfindung der Provinz Ostpreußen*. In: Lasatowicz Maria Katarzyna (Hg.): *Kulturraumforschung. Sprachpolitische, kulturpolitische, ästhetische Dimensionen*. Berlin: trafo verlag, 2004. (Silesia. Schlesien im europäischen Bezugsfeld. Quellen und Forschungen. Herausgegeben von Maria Katarzyna Lasatowicz und Andrea Rudolph. Bd.1). S. 227.

³⁵ Hannighofer, Erich: *Ostpreußenlied*. In: *Ostpreußen. Ein Lesebuch*. Ausgewählt und herausgegeben von Ernst M. Frank. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1990. S. 17.

der Dünenkette empfängt der Wanderer erst am Möwen-Haken. [...] Zuletzt wirkt sie auf seinen Geist wie eine fixe Idee oder wie ein einziger lang gehaltener Ton [...].³⁶ Steinort, der Stammsitz meiner Familie im Bereich der masurischen Seen, stand zu meiner Kinder- und Jugendzeit ganz im Zeichen seines damaligen Besitzers, meines Patenonkels Carol Lehndorff, eines Veters meines Vaters. [...] Als ich zehn Jahre alt war, fuhr mein Vater mit Heinfried und mir zum ersten Mal nach Steinort. [...] Da Onkel Carol sehr pferde-passioniert war, gab es in Steinort auch eine Vollblutzucht. [...] Das Schönste an Steinort aber war die Jagd. Im Sommer auf Enten. Die gab es in Hülle und Fülle auf allen Seiten, denn Steinort war auf drei Seen vom Mauersee umgeben, lag also gewissermaßen auf einer Halbinsel. Vom Dach des Gutshauses aus konnte man nach Osten, Süden und Westen über den Wald hinweg auf die hellglänzende Wasserfläche hinausblicken. [...].³⁷

Nicht selten wird die ostpreußische Landschaft zur eigentlichen Heimat erklärt.

In der theoretischen Begrifflichkeit von Pierre Bourdieu lässt sich sagen, dass die Landschaft zum kulturellen und symbolischen Kapital der Provinz Ostpreußen wird. Bourdieu unterscheidet drei Kapitaltypen: wirtschaftliches, soziales und kulturelles Kapital.

Das kulturelle Kapital versteht Bourdieu als eine Metapher, mit der man die ganze soziale Welt beschreiben kann. Eine genaue Definition des kulturellen Kapitals hat Bourdieu nie geliefert. Wir können sein Verständnis von diesem Kapitaltyp aber davon ableiten, auf welche Art und Weise er dieses Kapital anwendet. Er behauptete, eine Gruppe mit einer hohen sozialen Position und mit einem hohen Vertrauensniveau innerhalb einer größeren Gruppe kann ein so hohes Ansehen erreichen, dass ihre eigene Kultur als hohe Kultur etabliert wird, so dass sie zur allgemein sanktionierten hohen Kultur wird. Im Endeffekt wird das Sozialkapital von den Mitgliedern der kleineren Gruppe dadurch gestärkt, dass es teilweise ins symbolische kulturelle Kapital transformiert wird.

Das symbolische Kapital dagegen bildet eine Kategorie, die Bourdieu mit keinem der drei erwähnten Typen von Kapital verbindet. Bourdieu nimmt es als eine Form wahr, die verschiedene Typen von Kapital-Erscheinungsformen annehmen können, wenn sie wahrgenommen und als legitimierte Kapitaltypen erkannt werden.³⁸ Kompetenzen zum Beispiel sind das symbolische Kapital des kulturellen Kapitals.

Der von mir vorgeschlagene Katalog der kulturellen und symbolischen Güter macht somit das kulturelle Kapital der Provinz aus, denn er verkörpert die konkreten Objekte, die einen hohen symbolischen Wert besitzen. Die kulturellen symbolischen Objekte bilden wesentliche Bestandteile der kulturellen Landschaft Ostpreußen, auf denen die Identität der Bewohner dieser Provinz beruhte. Die Landschaft übernimmt im Schrifttum aus der Provinz Ostpreußen die Funktion eines Stiftungs-

³⁶ Passarge, Louis: Dünenritt auf der Kurischen Nehrung. In: Ostpreußen. Ein Lesebuch. S. 18-19.

³⁷ Graf von Lehndorff, Hans: Steinort. In: Ostpreußen. Ein Lesebuch. S. 168-188.

³⁸ Vgl. dazu: Bourdieu, Pierre / Wacquant Loic: Zaproszenie do socjologii refleksyjnej. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2001. S. 105.

und Fundierungsmythos³⁹ und verkörpert zugleich ein wichtiges Element des Heimatdiskurses.

Der dritte Diskursstrang des ostpreußischen Heimatdiskurses ist sehr umfangreich, und über ihn wird auch heute noch sehr intensiv weiter reflektiert. Er ist hier nur kurz anzudeuten, da er sich im zeitlichen Rahmen des in diesem Aufsatz angesprochenen Themenkomplexes der literarischen Topographien in Ostmitteleuropa bis 1945 nicht unterbringen lässt. Dieser Diskursstrang ist mit dem Verlust der Provinz Ostpreußen nach 1945 und mit dem Deprivationsgefühl verbunden, das infolge der damit einher gegangenen geschichtlichen Vorgänge entstanden ist. 1950 verfasste Agnes Miegel eine Widmung für Christa-Agnes Ide zu ihrer Konfirmation. Die Widmung wurde in ein Büchlein mit dem Ausspruch der Königin Luise mit dem Thema „Deutschland“ eingeschrieben. Mit der alten Heimat wird natürlich Ostpreußen gemeint:

Noch aus der alten Heimat mitgebracht.
Durch einer langen Wanderung Not und Nacht.
Erinnerung aus einem glücklichen Leben
Sei dieses Büchlein heut an Dich gegeben!⁴⁰

In diesem kurzen und lapidaren Zitat treten die wichtigsten Bestandteile des dritten Teils des Heimatdiskurses zutage. Seine Analyse bedarf freilich einer eigenständigen Untersuchung.

Die historische Literaturregion Ostpreußen bildet eine markante unter den literarischen Topographie in Ostmitteleuropa bis 1945. Ostpreußen war eine Wirkungsebene von signifikanten Elementen, die woanders nicht aufzufinden waren und nicht aufkommen konnten.

Es sind vor allem die kulturelle Identität und der für diese Region auf besondere Weise definierte Begriff von Heimat und Landschaft, die als wesentliche Bedeutungsträger des ostpreußischen kulturellen Landschaftsbildes fungieren und gleich über die Spezifik dieser Region entscheiden.

³⁹ Den Begriff der Landschaft als eines Fundierungsmythos führte Hubert Orłowski ein. Vgl. dazu: Orłowski, Hubert: *Za górami za lasami...*, S. 27.

⁴⁰ Dokumentensammlung des Herder-Instituts 100, Agnes Miegel Nachlass 1-13.

Schlüsselwörter

Das kulturelle und symbolische Landschaftsbild von Ostpreußen, regionale Identität Ostpreußens, der ostpreußische Heimat-Diskurs, ostpreußische Landschaft als bedeutsames identitätsstiftendes Element

Abstract

CULTURAL AND SYMBOLIC LANDSCAPE OF THE EAST PRUSSIA PROVINCE IN DISCURSIVE ANALYSIS

The mental image of East Prussia emerged from elements that were specific to this region and simply could not have existed in any other place. This was due to historical conditions and to unique mental and historical influences that determined East Prussia as a region. This uniqueness was also a basis for the development of a strong regional identity of this part of Germany.

There are two major factors, which have implied this situation: peripheral location of the province and a specific and rare combination of ethnic, religious and political circumstances.

The idea behind the following points on cultural and symbolic landscape of East Prussia goes beyond simple analyzes of texts. My ambition is to present an overview of dominant discourses, which shaped East Prussian cultural landscape and which were reflected in literature around that time.

My analysis of the cultural landscape aims to show correlations between the historical reality, multicultural traditions of this region and the local sense of identity of the indigenous people living there as well as to illustrate the mutual relations between these factors.

The fundamental part of my analysis deals with the cultural identity, the concept of Heimat (German concept of homeland/heritage) and landscape. All of these carry a special notion for the East Prussian image of cultural landscape. The concepts of Heimat and landscape are focal points of the main discourse about East Prussian cultural landscape.

The turning point for East Prussia was the First World War, which gave rise to the feeling of danger and imminent threat, which lasted even long after the war was ended. East Prussia was the only region in Germany which was partially occupied by enemy troops until February 1915. The six months of Russian occupation was an experience that had not been witnessed for over one hundred years. The experience of the time of war and occupation and the separation of the province on the basis of the Versailles Treaty, its character as an „island“, continued to determine political, social and historical development of East Prussia until its end as a part of German country.

The cultural identity and the concept of Heimat combined with scenery, all of these both original and unique, create East Prussian cultural image of landscape and determine the specific nature of this region at the same time.

Keywords

The cultural and symbolic image of the landscape of East Prussia, regional identity of East Prussia, East Prussian Heimat discourse (homeland discourse), the East Prussian landscape as an important element of identity creation

Henk J. Koning
Putten (Holland)

Schullehrer und Satire in Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* sowie Nestroys *Die schlimmen Buben in der Schule*

Nicht wahr Gottlieb, du willst ein Gelehrter werden?
(Grabbe: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*)

Witzig ist er auch, ja dieser Stanislaus ist wirklich ein Genie
(Nestroy: *Die schlimmen Buben in der Schule*)

Angeregt wurde vorliegender Aufsatz von Friedrich Walla, der zu Nestroys bekanntem und oftgespieltem Stück *Die schlimmen Buben in der Schule* schrieb: „Diese Genrebezeichnung [d.h. Burleske mit Gesang] allein schon verleitet zum Klamauk, und über den, ‚Scherz‘ gehen ‚Ernst‘, Satire und tiefere Bedeutung‘ verloren.“¹ Der Bezug zu Grabbes Lustspiel ist gelegt und fordert zu einem Vergleich zwischen beiden Werken heraus, wobei die Rolle des Schullehrers zentral stehen soll.

Haben Grabbe und Nestroy überhaupt etwas miteinander gemeinsam? Zwar wurden beide 1801, im Jahr als Novalis seinen *Heinrich von Oferdingen* schrieb, geboren, aber ihr Leben und dichterisches Oeuvre verliefen in unterschiedlichen Bahnen. Grabbe, der verkannte Dichter aus der Provinz, der hoffte als Schauspieler irgendwo ein Engagement zu bekommen, was wiederholt jämmerlich scheiterte, konnte zu seinen Lebzeiten nur die Tragödie *Don Juan und Faust* auf die Bühne bringen, während Nestroy als Schauspieler und Stückeschreiber jahrzehntelang mit zahlreichen Possen und Parodien nicht nur das Wiener Vorstadttheaterpublikum amüsierte, sondern auch auf Gastspielreisen mit seinen Stücken im ganzen deutschen Sprachgebiet Furore machte. Nestroy war fest eingebunden in das Unterhaltungstheater der Kaiserstadt und mußte für ihre Vorstadt Bühnen vertragsmäßig Stücke liefern, von denen einige sehr erfolgreich waren, andere es dagegen nicht auf unsere Zeit gebracht haben. *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* ist zum Klassiker geworden und gehört zum festen Repertoire des deutschen Theaters.

Auch die Burleske *Die schlimmen Buben in der Schule* wird heute noch gern gegeben und weiß durch die Rolle des naseweisen Schülers Willibald, die ursprünglich von Nestroy dargestellt wurde, ein Publikum zu ergötzen. Es ist Lachtheater ersten Ranges, das hier geboten wird, was aber nicht heißt, daß sich hinter dem Humor in

¹ Es wird zitiert aus: *Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates. Wien 1977-2010 (weiterhin abgekürzt als HKA). (hier HKA 25/ I, S. 1).

manchem Nestroyschen Stück keine gesellschaftskritischen Töne verbergen und so an Gefühle appelliert wird, die den Zuschauer verunsichern können. Heiterkeit und Beklemmung² stehen bei Nestroy nicht selten dicht nebeneinander und auch das fast obligate Happy End³ ist bei näherer Betrachtung kaum mehr als ein dünner Firnis, der nur notdürftig über das jeweilige Finale des Stückes gestrichen wird. Nestroy ist bestimmt kein harmloser Possenreißer, der nur die Freudenseite des Lebens beleuchtet und das Unangenehme durch das Lachen zudeckt, sondern er bringt in seinen Stücken auch das Leiden der kleinen Leute. Darüber hinaus haben Seinsfragen Nestroy sein Leben lang beschäftigt, wobei besonders das Rätsel des Todes⁴ ihn fasziniert hat.

Grabbe schreibt in einer Selbstrezension zu *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung: Scherz, Satire pp.--, ein Lustspiel, wird bei jedem lautes Lachen erregen, doch im Grunde nur ein Lachen der Verzweiflung* (GW 5, 195)⁵. Dieses deprimierte Lachen wirkt unheimlich, weil es als ein Zerrspiegel, der alles vergrößert, letzten Endes in ein absolutes Nichts, den Nihilismus führt. Grabbes Wirklichkeit wirkt darum beklemmend, weil der Zynismus omnipräsent ist und das Individuum fast vollkommen der Sinnlosigkeit des Diesseitigen ausgeliefert ist.⁶ Von seinem dramatischen Erstling *Herzog Theodor von Gothland* (1822) bis zu dem Fragment *Alexander der Große* (1835) schlägt er pessimistische Töne an.

So negativ und düster wie in diesen beiden Werken, in denen Titanen ein jämmerliches Ende finden und trotz ihrer Ideale zum Schluß mit leeren Händen dastehen, geht es in Grabbes einzigem Lustspiel nicht zu. In die stellenweise konfuse Handlung sind mitunter köstliche humoristische Szenen eingebettet, die in keinerlei Hinsicht an die grauenerregenden Bilder seines *Gothland* erinnern. Und doch ist das bis zu einem gewissen Grade nur Schein, denn Grabbe schreibt 1827 an seinen Verleger Georg Kettembeil, sein Lustspiel sei „aus den nämlichen Grundansichten⁷ entsprungen, aber in der äußeren tollkomischen Erscheinung ein vollkommener Contrast des so tragischen Gothlands.“⁸

Die Grundansichten Grabbes haben einen unverkennbar pessimistischen Ton, der in seinem Lustspiel kurzfristig von humoristischen Gedanken unterbrochen wird. Der Schulmeister, der bei Grabbe keinen Namen hat, nimmt im Dreiakter eine zentrale Position ein und gibt gleich in der ersten Szene ein bizarres Bild seines Berufes, indem

² Vgl. z. B. das Zauberspiel *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager oder Die Träume von Schale und Kern* (1834).

³ Vgl. W. Edgar Yates: „Die Sache hat bereits ein fröhliches Ende erreicht“. *Nestroy und das Happy End*. In: Jean-Marie Valentin (Hrsg.): *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830-1880*. Bern, Frankfurt/M., New York, Paris 1988, S. 71-86.

⁴ Vgl. Henk J. Koning: *Tod und Überleben bei Nestroy oder die Seinsfragen eines unsicheren Humoristen (unter besonderer Berücksichtigung des Aberglaubens)* (im Druck).

⁵ Vgl. *Christian Dietrich Grabbe: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe in sechs Bänden*. Hrsg. von Alfred Bergmann. Emsdetten 1960-1973. Bd. 5, S. 195. (weiterhin zitiert als GW).

⁶ Wie sich das im täglichen Leben Grabbes manifestiert, hat Thomas Valentin in seinem Roman *Grabbes letzter Sommer* (Berlin/ Weimar 1981) nicht ohne Geschick dargestellt.

⁷ Fett kursiv vom Verfasser.

⁸ GW 5, 158.

er als Schnapssäufer auftritt, der von dem wohlhabenden Bauern Tobias besucht wird. Dieser verlangt, daß sein Sohn zum Kanzlerredner erzogen wird. Der Schulmeister ist leicht bestechlich und bereit, Gottliebchen Bildung beizubringen was bei den geringen geistigen Fähigkeiten des Knaben keine leichte Aufgabe ist und eigentlich schon deshalb von vornherein zum Scheitern verdammt ist. Der Dorfpädagoge denkt jedoch nur an seinen eigenen Vorteil, weil seine Unterweisung des Bauernsohnes reichlich belohnt werden soll:

Jeder Zoll ein Schnaps! Ihr Sohn gehört zu den eminentesten Köpfen! Ich werde ihn nicht nur in die tiefsten Geheimnisse der Dogmatik, der Homiletik und der übrigen Nebenwissenschaften der Theologie einweihen, sondern ihn auch in den plastischen, idyllischen und mephytischen Hauptwissenschaften unserer Landprediger, als wie im Schweineschneiden, Kuhschlachten und Mistaufladen zu unterrichten suchen. (GW 1, 217)

Dem Dorfschulmeister verschlägt es hier vor Begeisterung die Stimme, wenn er sich vergegenwärtigt was ihm bevorsteht, wenn er sich um Gottliebchen kümmert. Daß hier in der Gestalt des Schulmeisters, der im Stück nirgends in einer konkreten Unterrichtssituation vorkommt, das Bankrott des damaligen Schulwesens gezeigt wird, leuchtet ein. Von Respekt und Ansehen bei den Dorfbewohnern ist kaum die Rede: als närrischer Pedant (GW 1, 224), Saufaus (GW 1, 223), Kauz (GW 1, 223) und Knittelmagister (GW 1, 259) wird er bezeichnet und über seine drastischen Unterrichtsmethoden wird nicht gerade schmeichelhaft berichtet. Er, der Alkoholstüchtige, der sich den ungebildeten Eltern seiner Schüler gegenüber mit bruchstückhaften Kenntnissen bläht, ist eine der Gestalten im Stück, die auf den morschen Bildungsstand seiner Zeitgenossen hinweist. Diese negativen Töne sind jedoch in einem größeren Zusammenhang zu betrachten, denn auch die Welt als Ganzes wird pejorativ beurteilt. Da heißt es im Dialog zwischen dem Dichter Rattengift und dem Teufel:

TEUFEL: Wissen Sie auch, was die Welt ist?

RATTENGIFT: Welche Frage? Die Welt ist der Inbegriff alles Existierenden, vom kleinsten Würmchen bis zu dem ungeheuersten Sonnensystem.

TEUFEL: So will ich Ihnen denn sagen, daß dieser Begriff des Alls, den Sie mit dem Namen Welt beehren, weiter nichts ist als ein mittelmäßiges Lustspiel, welches ein unbärtiger, gelbschnabeliger Engel, der in der ordentlichen, dem Menschen unbegreiflichen Welt lebt, und wenn ich nicht irre, noch in Prima sitzt, während seiner Schulferien zusammengeschnitten hat. Das Exemplar, in dem wir uns befinden, steht, glaube ich in der Leihbibliothek zu X, und eben jetzt wird es von einer hübschen Dame gelesen, welche den Verfasser kennt und ihn heute abend, d.h. über sechs Trillionen Jahre, beim Teetische ihr Urteil darüber mitteilen will. (GW 1, 242).

In diesem Zusammenhang werden pseudoliterarische Organe wie die Dresdener Abendzeitung⁹ neben Berühmtheiten wie Schiller, Calderon, Goethe und Shakespeare gestellt, wobei der Teufelein äußerst negatives Pauschalurteil abgibt: „Da nun heutzutage die neuere deutsche Literatur das Jämmerlichste unter dem Jämmerlichen ist, so be-

⁹ Vgl.: http://dresden.stadtwiki.de/wiki/Dresdner_Abendzeitung.

schäftigen wir uns vorzugsweise mit dieser.” (GW 1, 242) Es muß als eine fortdauernde Quälung verstanden werden, daß die Bewohner der Hölle sich mit den Machwerken der Damenschriststeller, Schicksalsdramatiker und drittrangiger Lustspielautoren beschäftigen müssen. Es ist jedoch eine unfundierte Äußerung Grabbeschen Zynismus’, wenn die gesamte deutsche Literatur der ersten zwei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts in den Schmutz gezogen wird. Vergrößerung überhaupt ist ein Merkmal dieses Grabbeschen Stückes, das gerade dadurch den Untertitel Lustspiel kaum verdient. Der Dichter hat vielleicht geahnt, daß ein derartiges Bedenken beim Publikum leicht aufkommen könnte, denn im Vorwort heißt es: „Im übrigen verspottet es [d.h. das Lustspiel] sich selbst und werden daher die literarischen Angriffe von denbeteiligten Personen leicht verziehen werden. ” (GW 1, 214)

Der heutige Rezipient muß sich in der Unterhaltungsliteratur der damaligen Zeit auskennen, um die Attacken zu verstehen. Es werden vergessene Literaten wie u.a. Krug von Nidda¹⁰, Louise Brachmann¹¹, August Kuhn¹², Theodor Hell¹³ und Ernst von Houwald¹⁴ genannt. Grabbe kannte ihre Werke wie kein anderer: schon als Kind war er ein intensiver Leser der zeitgenössischen Belletristik. Fast alle Personen des Stückes sprechen sich negativ über den kontemporären literarischen Geschmack aus und überbieten sich in destruktiven Aussagen über das literarische Leben.

Durch das abendliche Vorlesen am Krankenbett Liddys, der Nichte des Barons von Haldingen, wußte der Schulmeister von den neuesten literarischen Werken. Außerdem bekam er alle vierzehn Tage aus der Stadt von einem weitläufigen Vetter, Herrn Pfennigschlucker, ein Paketchen halbfauler Heringe, die in die frischen Druckbögen der neuesten poetischen Werke und Zeitschriften eingewickelt waren. Er kann also als Literaturkenner *par excellence* gelten und wäre die am meisten geeignete Person, einen Beitrag zur Bildung der Dorfbewohner und ihrer Kinder zu liefern. Wer aber denkt, daß der Schulmeister sich um das Wohl seiner Zöglinge kümmert und es als seine Berufspflicht sieht, den Dorfkindern Kenntnisse zu vermitteln, irrt sich: zentral steht das eigene genußsüchtige Leben, wobei die Darstellung von Exzessen von Grabbe nicht gescheut wird. Köstlich ist eine derb-erotische Szene, die Grabbe uns im dritten Akt präsentiert und in der der Schulmeister in jungen Jahren von seiner Zuneigung zur schönen Hannchen, der Tochter seines ehemaligen Lehrers erzählt. Abends besuchte er den verwitweten Konrektor, um in der dunklen Stube heimlich mit Hannchen zu lieblosen. Als zu seinem Malheur der Alte sich eines Abends auf den Platz des Mädchens gesetzt hatte, fiel unserem Liebhaber das nicht auf und wie gewöhnlich fing er an, sich ihr zu nähern. Zu spät bemerkte er, daß er den Vater seiner Angebeteten Zärtlichkeiten ins Ohr flüsterte.

¹⁰ Friedrich Albert Franz Krug von Nidda (1776-1843): Lyriker, Erzähler, Dramatiker und Übersetzer.

¹¹ Karoline Marie Louise Brachmann (1777-1822): Lyrikerin und Erzählerin.

¹² August Kuhn (1784-1829): Buchhändler und Schriftsteller.

¹³ Theodor Hell (eigentl. Karl Gottlieb Theodor Winkler) (1775-1856): Dramatiker, Lyriker, Erzähler, Übersetzer, Herausgeber und Kritiker.

¹⁴ Ernst von Houwald (1778-1845): Dramatiker, Erzähler und Jugendschriftsteller.

Nirgends so deutlich wie hier trägt Grabbe sein Talent zur Komik zur Schau und zeigt wozu er als Lustspiieldichter imstande gewesen wäre, wenn er derartige volkstümliche Szenen weiter ausgebaut hätte. Und das alles passiert bei einer unmäßigen Sauferei, wobei nicht nur der Schulmeister, sondern auch der Dichter Rattengift und ein Herr Mollfels vollkommen aus ihrer Rolle fallen und umnebelt auf die Erde purzeln. Aber auch hier geht Grabbe seinen eigenen Weg und läßt der Inhalt dieses Lustspiels sich nicht mit der herkömmlichen Gattungsbezeichnung eines unbefangenen heiteren Unterhaltungsstückes abdecken. Grabbe tarnt seine pessimistische Sicht auf die Welt nur notdürftig: nicht nur die hemmungslose Trinksucht des Dorfpädagogen wird schonungslos dargestellt, auch dessen Erziehungsmethoden werden als verfehlt geschildert. Beruflich gesehen hat er es nicht leicht. Gleich am Anfang ist der Ton gesetzt, wenn er von einem sauren Tag spricht, weil er versuchen muß, einem Bauernjungen die erste Deklination beizubringen (GW 1, 215). Er geht drastisch vor und will auf gewalttätige Weise seinen Zöglingen Wissen eintrichtern. Zu Gottliebchen sagt er:

Es gehört zu den Feinheiten meiner Erziehungsmethode, mußt du wissen, daß ich dem Schüler bei jeder interessanten Lehre eine markdurchdringende Mauschelle erteile, denn späterhin wird er alsdann immer, wenn er sich an die Mauschelle erinnert, sich auch an die Lehre erinnern, welche sie begleitete. (GW 1, 218)

Der Schulmeister, der Gottliebchen unverhohlen als Esel qualifiziert (GW 1, 217), rät seinem Eleven sich zu verstellen, wenn er sich aufs Schloß verfügen will, um ihn dort als großes Genie zu präsentieren, um so vielleicht ein Stipendium zu dessen Studium zu bekommen.¹⁵ Nach außen hin soll Gottliebchen als Genie gelten und um den Mangel an intellektuellen Fähigkeiten zu tarnen, muß er durch skurilles Verhalten die Aufmerksamkeit seiner Umgebung auf sich lenken. So liegt Gottliebchen Stärke nicht nur *im Schweigen, das die Einfältigkeit verbirgt*¹⁶, sondern auch in ekelhaften Szenen, von denen Grabbe uns eine beschreibt:

[...] du mußt bisweilen eine genialische Zerstretheit zeigen. Dies machst du ohngefähr so, Gottliebchen: dusteckst, ehe du aus dem Hause gehst, eine tote Katze in die Uhrtasche; wenn du dann nachher in Gesellschaft eines schönen Mädchens spazierst und mit ihr in der Abenddämmerung die Sterne betrachtest, so ziehst du auf einmal deine tote Katze heraus und führst sie an die Nase, als wenn du dich hineinschnupfen wolltest; da wird denn das Fräulein leichenblaß aufschreien; „Sackerlot, eine tote Katze!“ du aber erwidertest wie zertreut: „ach Gott, ich meinte, es wäre ein Gestirn!“ (GW 1, 218)

Schärfer als hier kann der Geniegedanke nicht disqualifiziert werden. Er wird vollkommen der Lächerlichkeit preisgegeben. Auch in der Beschreibung obiger derber Banalitäten trägt Grabbe seine pessimistische Weltsicht zur Schau und rechnet er mit deren philosophischem Inhalt vollkommen ab. Wenn wir in einem Kommentar zu

¹⁵ Hier klingt vielleicht ein autobiographisches Motiv an, denn auch Grabbe bekam vom Detmolder Schloß ein Stipendium.

¹⁶ Olaf Kutzmutz: *Grabbe. Klassiker ex negativo*. Bielefeld 1995, S. 39.

diesem Stück lesen: „In der Figur des Bauernsohnes Gottliebchen und im Dichter Rattengift karikiert Grabbe die verschiedenen Ausprägungen des Genie-Gedankens, der Mitte des 18. Jahrhunderts auf der Grundlage einer sich wandelnden Öffentlichkeit als Gegenposition zu normativen Poetiken entsteht“¹⁷, so ist das zu schwach formuliert: Grabbe führt seine Neigung zur Destruktion jeglicher philosophischer Theorie fast ad absurdum und gebraucht außer dem Schulmeister und dem Literaten Rattengift auch den größten Verneiner, den Teufel als Sprechrohr seiner unmißverständlichen Kulturkritik. Nachdem Rattengift vom Teufel gehört hat, daß das Hauptgeschäft in der Hölle die deutsche Literatur ist (GW 1, 242), bekommt er als Antwort auf die Frage was als Nebenbeschäftigung in der Hölle gemacht wird:

Nun, in den Nebenstunden machen wir gewöhnlich aus den Geistern, weil sie unsichtbar und deshalb auch durchsichtig sind, Fensterscheiben oder Brillengläser. So hatte neulich meine Großmutter, als sie die sonderbare Grille bekam, das Wesen der Tugend einzusehen, sich die beiden Philosophen Kant und Aristoteles auf die Nase gesetzt; da es ihr aber dadurch nur immer dunkler vor den Augen wurde, so machte sie sich statt dessen eine Lorgnette aus zwei pommerschen Bauern, und konnte nun so deutlich sehen, als sie nur wollte. (GW 1, 243)

Das Gedankengut berühmter Philosophen führt bei Lebensfragen nicht zur tieferen Einsicht, stattdessen erscheint *die* „heile“ bäuerliche Welt als Quelle der Welterkenntnis¹⁸. Ob aber diese Annäherung an das ländliche Milieu „in der Intention des Autors als ein positiver Wert reflektiert wird“¹⁹, muß in Frage gezogen werden, denn der Bauer Tobias und dessen Sohn werden eindeutig als dumm hingestellt und beweisen auch nirgends im weiteren Verlauf der Handlung, daß sie diese Qualifikation nicht verdienen. Grabbes Satire schreckt vor nichts und niemandem zurück. Auch die Adligen sind davon betroffen. Als Liddy, die Tochter des Barons, vorigen Winter krank war, mußte der Schulmeister ihr abends aus den gegenwärtigen belletristischen Werken vorlesen, so daß er durch sie mit dem Neuesten aus der Literatur bekannt wurde. Der Baron von Haldungen, der durch eine Nichte die damalige Literatur ins Schloß bringen ließ und somit als ihr Abnehmer gelten kann, attackiert sie schonungslos:

Die Muse der Tragödie ist zur Gassenhure geworden, denn jeder deutsche Schlingel notzüchtigt sie nach Belieben und zeugt mit ihr fünfbeinige Mondkälber, welche so abscheulich sind, daß ich den Hund bedaure, der sie anpißt! – Die Wörter: „genial, sinnig, gemütlich, trefflich“ werden so ungeheuer gemißbraucht, daß ich schon die Zeit sehe, wo man, um einen entsprungenen, über jeden Begriff erbärmlichen Zuchthauskandidaten vor dem ganzen Lande auf das unauslöschlichste zu infamieren, an den Galgen schlägt: N. N. ist sinnig, gemütliche, trefflich und genial! (GW 1, 227)

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Olaf Kutzmutz (wie Anm. 18), S. 39.

¹⁹ Diethelm Brüggemann: *Grabbe. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. In: Walter Hinck (Hrsg.): *Die deutsche Komödie vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf 1977, S. 127-144 (hier S. 136).

Solche Aussagen lassen Rückschlüsse auf das geistige Klima der damaligen Adligen zu und entlarven somit deren intellektuelle Dumpfheit. Grabbe mag hier an den kleinstaatlichen lippischen Hof gedacht haben, der in Detmold abseits von der großen Welt ein selbstzufriedenes Dasein fristete. Den Baron kann man ohne weiteres unterbringen in die lange Reihe von (Pseudo)-intellektuellen, die sich ergötzen an dem niedrigen literarischen Geschmack der damaligen Leser, zu denen er jedoch selber auch gehört. Sein Handeln ist inkonsequent, denn die Verdammung der Tagesschriftstellerei ist nur dann sinnvoll, wenn man eine Alternative hat. Und gerade die gibt es kaum, denn die literarische Szene wurde nicht nur zu Grabbes Lebzeiten beherrscht von einer Unzahl unterhaltsamer Ausgaben. Grabbes Agieren gegen diese Flut von seichten Publikationen stand nicht allein: viele zeitgenössische Schriftsteller und Stückeschreiber setzen sich ebenfalls mit dieser Problematik auseinander.

Fast alles wird von Grabbe verulkt und man kann der Meinung sein, daß Bildung schlechthin verspottet wird und somit „dieses Lustspiel als satirischer Weltspiegel über das rein Literarische hinausgeht“.²⁰ Liddys Welt ist während ihrer Krankheit durch das regelmäßige Vorlesen des Schulmeisters nicht aus den Fugen geraten und sie ist zu keiner wirklichkeitsfernen Schwärmerin geworden. Im Gegenteil: sie ist die Einzige, die sich um das Wohl der Dorfbewohner kümmert, indem sie der alten kranken Marie Geld gibt. Sie durchschaut den Schulmeister und schätzt ihn: „She is sympathetic and understanding to the schoolmaster though she at once sees the limitations of the peasant boy. Her good deeds to the villagers (so!) make the devil cry.“²¹

Mit weiblicher Klugheit reagiert sie auf den dicken Tintenstrich, den der Schulmeister sich als Zeichen seiner Gelehrsamkeit ins Gesicht gestrichen hat: „Bemühen Sie sich nicht, Herr Schulmeister! Wir wissen was so etwas bei Ihnen bedeutet! Nicht wahr? gestern als die Sonne unterging, ging Ihnen ein großer Gedanke auf, und da Sie grade kein weißes Papier bei sich hatten, so schrieben Sie ihn in der Eile sich ins Gesicht!“ (GW 1, 224) Auf diesen satirischen Seitenheiß kann der Schulmeister nur närrisch reagieren, so daß seine Gelehrsamkeit wieder einmal der Lächerlichkeit preisgegeben wird und es ihm schwerfällt, seinen neuen Schüler Gottliebchen in der adligen Gesellschaft als Genie vorzustellen.

Grabbe bedient sich auch eines Kollektivs von vier Naturhistorikern um die Wissenschaft und ihre Praktikanten zu verspotten: „In der Gestalt der Naturhistoriker prangerte Grabbe den Standesdünkel und die Beschränktheit der in ihren Kategorien befangenen zeitgenössischen Wissenschaft an und deckte die oft eigennützigen Motive ihrer gelehrnt anmaßenden Dispute auf, [...]“²². Es mutet grotesk an, daß dieses Quartett trotz oder vielleicht gerade wegen seiner Gelehrsamkeit nicht zur Erkenntnis gelangt, wie absurd ihr wissenschaftliches Treiben ist. Wenn einer der Vier die Vermutung ausspricht, daß es sich bei der untersuchten Person um den Gottseibeius handeln

²⁰ Benno von Wiese: *Grabbes Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ als Vorform des absurden Theaters*, in: (Ders.): *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*. Düsseldorf 1968, S. 289-308 (hier S. 296).

²¹ Roger A. Nicholls: *The dramas of Christian Dietrich Grabbe*. The Hague/ Paris 1969, S. 75.

²² Lothar Ehrlich: *Christian Dietrich Grabbe. Leben und Werk*. Leipzig 1986, S. 74.

könnte, reagieren der erste und zweite Naturhistoriker einstimmig darauf: „Das ist ab initio unmöglich, denn der Teufel paßt nicht in unser System!“ (GW 1, 220)

Das starre Systemdenken, wobei nach festen Kategorien argumentiert wird und das dem von der Norm Abweichenden keinen Raum läßt, schließt jedes Verständnis für das Irrationale aus und macht es geradezu unmöglich, das Über- oder Unnatürliche zuzulassen. In Grabbes Augen ist jedoch die Erklärung des vierten Fachkollegen noch viel schlimmer: „Betrachten Sie die enorme Häßlichkeit, welche uns aus jeder Miene dieses Gesichtes entgegenkreischt, und Sie sind ja gezwungen, mir einzuräumen, daß solch eine Fratze gar nicht existieren könnte, wenn es keine deutschen Schriftstellerinnen gäbe.“ (GW 1, 221) Dann kommt es zu einem konfusem Gespräch zwischen den vier Wissenschaftlern und dem Teufel, der Generalsuperintendent²³ im herzoglichen Dienst ist. Es ist der Dichter Rattengift, der den Teufel bei Liddy einführt. Rattengift meldet sich in der zweiten Szene des zweiten Aktes mit einem langen Monolog. Er sitzt an einem Tisch und will dichten, aber es fällt ihm nichts ein und er kommt auf keinen poetischen Gedanken. Die artistische Inspiration ist ihm abhanden gekommen, er kaut auf seine Feder und trinkt Kaffee. Aus der Realität kann er sich kein anregendes Material zu eigenem dichterischem Schaffen destillieren: „Dort sitzt ein Junge und kackt – Ne, so sieht es nicht aus! – Aber drüben auf der Steinbank sitzt ein zahnloser Bettler und beißt auf ein Stück hartes Brot – Nein, das wäre zu trivial, zu gewöhnlich!“ (GW 1, 239) Für die Außenwelt hat er sich als Anregung zu eigenen dichterischen Versuchen abgeschlossen und mißmutig schließt er das Fenster. Es kann als Verhöhnung der dichterischen Gestaltungskraft verstanden werden, wenn Rattengift durch die willkürliche Aufzählung kauender Tiere in Extase gerät:

Hm, hm! Fällt mir denn nichts ein? Ich will doch einmal alles aufzählen, was kaut. Eine Katze kaut, ein Iltis kaut, ein Löwe – Halt! Ein Löwe! – Was kaut ein Löwe? Er kaut entweder ein Schaf, oder einen Ochsen, oder eine Ziege, oder ein Pferd – Halt! Ein Pferd! – Was dem Pferde die Mähne ist, das ist einer Feder die Fahne, also sehen sich beide ziemlich ähnlich – (GW 1, 239)

Brutaler kann poetische Inspiration kaum niedergemetzelt werden. Hier kommt der Zyniker Grabbe ohne Tarnung zum Vorschein und ist von einer Glorifizierung des Dichterberufes auch nicht im entferntesten Sinne die Rede. Wiederkäuende Tiere als Inspirationsquelle eines privaten Schaffensprozesses: eine ärmlichere Ausgangsposition kann es für einen Poeten kaum geben. Wenn Rattengift dies dann auch noch als ein calderonisches Bild (GW 1, 240) bezeichnet, ist jedem Zuschauer oder Leser klar, daß Grabbe die dichterische Kraft dieses Literaten verhöhnt. Die Albernheit von dessen Versen weist auf ein totales Defizit an poetischem Talent hin, was, darüber hinaus bei genauerer Betrachtung von Grabbe in ein maliziöses Licht gerückt wird: „Die boshafte Hinweise

²³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Superintendent>; Die Superintendenten visitieren die Kirchenkreise und dabei auch die haupt- und nebenamtlichen Mitarbeiter der Kirchenkreise. Zu ihren Aufgaben gehört die Dienstaufsicht über die Pfarrerinnen und Pfarrer, Pastorinnen und Pastoren sowie die Repräsentation des Kirchenkreises in der Öffentlichkeit. Zudem sollen sie Seelsorger der Seelsorger sein.

auf animalischen Stoffwechsel sind so aufschlußreich wie vielsagend. Dort klappt, während es hier beim poetischen Schöpfungsakt allenthalben hapert. Der Junge, draußen im Freien, kackt erfolgreich. Rattengift dagegen kann sich nicht ausdrücken.”²⁴

Gewiß *Scherz, Satire, Ironie und teifere Bedeutung* ist eine Litaratur satire, die den zeitgenössischen Literaturbetrieb karikiert und es nicht scheut mit harten Mitteln unantastbare Klassiker der deutschen Literatur neben Skribenten zweiten oder dritten Ranges zu stellen. Der für die Schulbildung auf dem Dorfe verantwortliche Schulmeister ist der Prototyp einer Gestalt, die sich prahlt mit Halbwissen und primär auf sein eigenes genußreiches Leben bedacht ist. Toller als er kann ein Pädagoge es wohl kaum treiben und sein Leben kann als Vorbild dazu dienen wie es nicht gemacht werden soll. Der Untertitel *Lustspiel* kann jemandem leicht ein Bein stellen: zum Lachen wird wenig Gelegenheit geboten und wenn, dann ist durchaus nicht von einer amüsanten Harmlosigkeit die Rede. Im Grunde ist der Schulmeister eine tragische Gestalt, die seiner täglichen Trostlosigkeit zu entfliehen versucht, indem er zur Schnapsflasche greift. Hinter dieser Trinksucht versteckt sich eine existentielle Aussichtslosigkeit, die seinen Ursprung in den überaus schlechten Arbeitsbedingungen der damaligen Dorfschullehrer hat.

Bevor wird auf den Exponenten dieses Berufstandes bei Nestroy eingehen, wollen wir zuerst einen Blick auf die Position des Volksschullehrers am Anfang des 19. Jahrhunderts werfen. Die Hinweise auf die alltägliche Schulpraxis sind bei Grabbe weitaus geringer als bei Nestroy. Grabbe läßt einen namenlosen Schulmeister auftreten und bezieht sich nicht auf eine konkrete Klassensituation; er führt nur einen einzigen Schüler, den dummen Bauernsohn Gottliebchen auf.

Die Volksschulen waren im 19. Jahrhundert ganz anders organisiert als heute. Es war bis etwa 1900 gar nicht selbstverständlich, daß qualifizierte Lehrer in mehrklassigen Schulen unter normalen Arbeitsbedingungen unterrichten konnten. Auch wurden Volksschullehrer den höheren Bildungsanstalten gegenüber benachteiligt.

Wie es um die Finanzierung der Volksschulen stand, wie die konkrete Klassensituation war und wie das Ausbildungsniveau der Lehrer war, erläutert folgendes Zitat:

In Sachsen zahlte z.B. der Staat 1875 für die Schüler an höheren Bildungsanstalten pro Kopf 265, 50 Mark, für die Volksschüler pro Kopf etwas über 2,50 Mark, also nicht einmal den hundertsten Teil! In demselben Jahr kam in Sachsen ein Lehrer auf 12 Schüler in den höheren Bildungsanstalten, aber ein Lehrer auf 88 Volksschüler. Man muß dazu bemerken, daß ein Lehrer nicht selten über hundert, ja über zweihundert Schüler zu unterrichten hatte, da oft Lehrerstellen über lange Zeit unbesetzt blieben. Es kam hinzu, daß oft unausgebildete „Lehrer“ die Kinder unterwiesen, es wird ein Fall berichtet, daß ein vierzehnjähriger Junge unterrichtete, der sich bei einem drei Jahre älteren Präparanden Instruktionen verschaffte.²⁵

²⁴ Volker Klotz: *Radikal dramatik. Szenische Vor-Avantgarde: von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*. Bielefeld 1996, S. 178.

²⁵ Ludwig Fertig (Hrsg.): *Die Volksschule des Obrigkeitsstaates und ihre Kritiker. Texte zur politischen Funktion der Volksbildung im 18. Und 19. Jahrhundert*. Darmstadt 1979, S. XXXII (Einleitung).

Zu Grabbes Zeiten wurde noch ausschließlich in einklassige Schulen unterrichtet: „Ein Frequenzverhältnis von 80 Schülern pro Lehrer an einklassigen Schulen – und sie waren noch der Regelfall – galt noch gegen Jahrhundertende als normal.“²⁶ Wenn man diese Zahl betrachtet, leuchtet es ein, daß Eltern von Volksschülern, die ihre Kinder fördern möchten, zusätzliche Anstrengungen liefern mußten, um sich von der breiten Masse zu unterscheiden. Es paßt denn auch völlig in das zeitgenössische Bild, wenn der wohlhabende Bauer Tobies seinen Sohn zum Pastor ausbilden lassen möchte, und, um den Schulmeister für diesen Plan zu gewinnen, ihm verspricht an jedem Sankt Martinstag neun fette Gänse und ein Faß voll Schnaps zu schicken. (GW 1, 217) Nicht nur wird hier die Käuflichkeit der Schulbildung sichtbar, indem der Schulmeister zusagt als Gegenleistung für diese Genüsse Gottliebchen möglichst viele Elementarkenntnisse beizubringen, sondern auch zeichnen sich indirekt die schlechten Lebensbedingungen der Lehrer ab. Klagen wie „Der erste Oberlehrer in Halle hat mit dem Stiefelwischer der Herren Studiosen gleiche Einnahme“²⁷, waren keine Seltenheit.

Das niedrige Einkommen eines Schulmeisters reichte kaum aus, um eine Familie so ernähren, so daß er gezwungen war, Nebenbeschäftigungen auszuüben, die ihn stark beanspruchten:

Dass die meisten Lehrer schlechter gestellt sind als Nachtwächter, Briefträger, Arbeiter u. v.a. ist bekannt. Um also eine Familie unterhalten zu können, mussten sich die Lehrer noch zusätzlich als Sekretäre, Gemeindeschreiber, Organisten, Kantor und Sänger, Küster, Kassierer und sogar Fleischbeschauer verdingen, wobei die kirchlichen Dienste oft so zeitaufwendig wie der Schulunterricht waren. Allerdings hatten Lehrer ihre (freie) Dienstwohnung am/im Schulgebäude, das stets auch angemessenes Gartenland besaß.²⁸

In vielen Fällen war in einer ländlichen Gemeinde in einer Schulordnung festgelegt, daß die Behörde dazu verpflichtet war, für freie Feuerung (Torf oder Holz) zu sorgen und dem Lehrer gestatten mußte, eine Kuh auf der Gemeindeweide zu treiben. Es ist klar, daß diese Nebenjobs die Lehrer leicht davon abhalten konnten, sich mit vollem Eifer ihrer eigentlichen Aufgabe, dem Unterrichten von Kindern, zu widmen. Wirtschaftlich gesehen hatten die Lehrerfamilien es schlecht und Zeit und Möglichkeiten zur (Lehrerfort)bildung waren denn auch kaum vorhanden was auch nicht im Sinne der damaligen (adligen) Obrigkeit war. Es war kein primäres Anliegen des Staates seine Untertanen zu selbstständig denkenden Menschen zu erziehen, stattdessen gab es noch viele Herrscher, die dem Grundsatz huldigten: „Der Unterthan ist der beste, welcher am meisten glaubt, und der der schlechteste, welcher am meisten rasonnirt.“²⁹

Hier kann nur in sehr groben Zügen auf die Lage der Volksschullehrer und die tägliche Unterrichtssituation eingegangen werden. Erziehung zu gehorsamen Bürgern,

²⁶ Ebd.

²⁷ Zitiert bei Helmut König (Hrsg.): *Programme zur bürgerlichen Nationalerziehung in der Revolution von 1848/49*. Berlin (Ost) 1971, S. 21.

²⁸ <http://www.rondeshagen.com/Schule%20allgemein.html>

²⁹ Zitiert bei Conrad Rethwisch: *Der Staatsminister Freiherr von Zedlitz und Preußens höheres Schulwesen im Zeitalter Friedrichs des Großen*. Berlin 1881, S. 161.

die den Herrschenden und dem Vaterland bedingungslos dienten, war Hauptzweck der Volksschulbildung. Das selbstständige Denken ihrer Untertanen kam im Wörterbuch der Obrigkeit nicht vor; man mußte an erster Stelle den Staat und König gehorchen. Das Allerwichtigste der schulischen Bildung war:

[...]die Jugend einzuführen in die Kenntniß der Geschichte unserer Herrscher und unseres Volkes, wie der göttlichen Leitung, die sich in derselben offenbart, und Herz und Sinn der Schüler mit Liebe zum König und mit Achtung vor den Gesetzen und Einrichtungen des Vaterlandes zu erfüllen.³⁰

Die Unterrichtsstunden waren zum größten Teil mit dem Auswendiglernen von theologischem Gedankengut wie Psalmen, Bibelstellen und Katechismus ausgefüllt. Vieles hiervon mußte schon bloß von der altertümlichen Sprache her den Volksschülern unverständlich bleiben, so daß noch in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine Klage vernommen werden konnte, die sich ohne weiteres auf Grabbes Schulmeister beziehen könnte:

Man beachte die Hiebe, die Püffe, die Stöße, die Ohrfeigen, ja die Fußtritte, die von den unvernünftigen oft jähzornigen und rohen Lehrmeistern ausgeheilt werden, wenn das arme Kind die veralteten, unverständlichen Ausdrücke, die unklaren und holprigen Reime und Perioden in das widerstrebende Gedächtniß aufnehmen soll.³¹

Die Finanzierung der Volksschulen lag bei den Gemeinden und dem Staat; für die Schulaufsicht war die Kirche verantwortlich. So standen die meisten Lehrer in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den Pfarrern und dadurch in einer subordinierten Stellung zur Kirche. Es kam kaum Zufall sein, daß Grabbes Schulmeister an erster Stelle Gottliebchen im Bereich der Religion heranbilden möchte: „Ich werde ihn nicht nur in die tiefsten Geheimnisse der Dogmatik, der Homiletik und der übrigen Nebenwissenschaften der Theologie einweihen, [...]“ (GW 1, 217)

Aus diesen guten Vorsätzen wird nicht viel: statt seinem Schützling Kenntnisse beizubringen, sinkt Gottliebchen zum Saufkumpan herab, der zur Liederlichkeit erzogen und nicht auf ein künftiges Studium vorbereitet wird. Man ist geneigt zu fragen wie der Schulmeister zu seiner Bildung gekommen ist. War er ein gescheiterter Theologe, der in der Stadt keine Anstellung finden konnte und der abseits von der großen Welt in dörflicher Umgebung sein alkoholsüchtiges Leben fristet? Grabbe jedenfalls entwirft kein idyllisches Bild einer intakten Gesellschaft, bietet dagegen in seinem Lustspiel eine Reihe von abstrusen Gestalten, die sich an Skurrilität überbieten.

Neben dem Lustspiel Grabbes und der Burleske Nestroys soll hier zur Komplettierung vom Bild des Schullehrers und Schulwesens eine Erzählung des Epikers und Dramatikers Ernst von Houwald vorgestellt werden. Houwald, der von Grabbe in seinem

³⁰ F. Stiehl (Hrsg.): *Die drei Preußischen Regulative vom 1., 2. und 3. October 1854*. Berlin 1854, S. 74.

³¹ A. Freimund: *Kritik des preußischen Volksschulwesens und Vorschläge zu einer Reform desselben nach freisinnigen Grundsätzen*. Leipzig 1869, S. 48.

Lustspiel verspottet wurde³², ist in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auch als Kinderschriftsteller hervorgetreten und wird von dem namhaften Biedermeierforscher Friedrich Sengle aus der Unmenge an Jugendaufgeboten hervorgehoben:

Fragt man nach einem Schriftsteller, der als repräsentativer Gestalter von Kinder- und Jugendbüchern angesprochen werden könnte, so fällt wie bei allen soziologisch begründeten Gattungen die Antwort nicht leicht. Am ehesten ist wohl Ernst Christoph von Houwald (1778-1845) zu nennen (Buch für Kinder gebildeter Stände. 3 Bde. Leipzig 1819-24; Bilder für die Jugend. 3 Bde. Leipzig 1828-32; Abendunterhaltungen für Kinder. Leipzig 1833). In der Biedermeierzeit wurde er überall hervorgehoben, und es ist wirklich eine Tücke des Schicksals, dass man ihn heute nur als Vertreter des Schicksalsdramas zu kennen pflegt.³³

Die Erzählung *Der neue Schullehrer*, die als Abendunterhaltung für Kinder gedacht war, vermittelt ein Bild von der Auffassung des Bildungsbürgertums über die ländliche Volksschule. Ganz im Sinne der oben skizzenhaft dargestellten restriktiven Schulpolitik lautet der letzte Satz dieser Houwaldschen Erzählung: „[...] die Kinder zu Salbach wuchsen zur Freude aller Menschen auf, und es wurden aus ihnen brave, besonnene Hausväter und Hausmütter und treue, tüchtige Unterthanen.“³⁴ Wer aber denkt, daß Houwald in dieser Kindergeschichte die oben skizzierte staatliche Meinung über die pädagogische Richtung der Volksschule bedingungslos akzeptiert und deren Vertreter ausschließlich in gutem Licht präsentiert, irrt sich. Salbach brauchte einen neuen Schullehrer nachdem der alte gestorben und seine Unterrichtsmethoden mit ihm zu Grabe getragen waren, denn an seinem Begräbnistag wurden einige verhasste Strafinstrumente von den Dorfkindern öffentlich verbrannt. Die alte Zeit, in der den Schülern mit Gewalt Kenntnisse beigebracht wurden, war vorbei und an die Wiederbesetzung der Schulstelle mußte gedacht werden. Da war die Wahl nicht leicht: der Gutsherr wollte einen alten Feldweibel zum Volksschullehrer machen, während der Pfarrer einem jungen Seminaristen die Stelle anvertrauen möchte. Also Lebenserfahrung oder intellektuelle Bildung. Da horcht man auf, denn es war durchaus nicht selbstverständlich, daß ausgebildete Seminaristen in Volksschulen angestellt wurden.³⁵ Die Unterrichtsmethode des neuen Lehrers war eine andere, modernere:

Er beschäftigte die Dorfkinder mit wissenschaftlichen Gegenständen, von denen sie bisher noch nichts gewusst. Sie mussten vieles auswendig lernen, und konnten bald zur Verwunderung ihrer Eltern nicht allein eine Menge fremder, weit übers Meer

³² Vgl. GW 1, S. 226 und 228.

³³ Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. 3 Bde. Stuttgart 1971-1980, Bd. II, S. 90.

³⁴ Zitiert bei Henk J. Koning: *Ernst von Houwalds Epik*. In: Duitse Kroniek. 54: Im Schatten der Literaturgeschichte. Autoren, die keiner mehr kennt. Plädoyer gegen das Vergessen. Hrsg. von Jattie Enklaar und Hans Ester unter Mitarbeit von Evelyne Tax. Amsterdam/ New York 2005, S. 251-267 (hier S. 256).

³⁵ Vgl. für diese Problematik: Michael Sauer: *Vom „Schulehalten“ zum Unterricht. Preußische Volksschule im 19. Jahrhundert*. Köln/ Weimar/ Wien 1998. Besonders Kapitel 3, S. 59- 73: Vom „Schulehalten“ zum Unterrichten: Die Ausbildung der Volksschullehrer.

gelegener Länder und Städte, Inseln, Gebirge und Flüsse hersagen, sondern auch die Blumen und Gewächse nach ihren botanischen Namen nennen, und sogar altgothische Buchstaben malen, welche die Eltern mit Erstaunen betrachteten.³⁶

Der Feldwebel ging anders vor: er widmete den alltäglichen Vorfällen Aufmerksamkeit und befürwortete einen praxisbezogenen Unterricht was auch einen positiven Einfluß auf die Schüler hatte. Beide wirkten auf ihre Weise zum Vorteil der Schulkinder, so daß es eigentlich auf der Hand lag, daß sie schließlich Freunde wurden, und so einen gemeinsamen Beitrag zum Wohl der Dorfgemeinschaft lieferten. Von heutiger Sicht aus erscheint die Unterrichtsmethode des neuan gestellten Schullehrers starr und weltfremd, zu Houwalds Lebzeiten jedoch waren die aufgelisteten Fachinhalte nicht das Hauptanliegen der Wissensvermittlung eines Volkserziehers:

Im frühen 19. Jahrhundert kann in der niederen Schule von eigentlichen Unterrichtsfächern noch keine Rede sein. Elementare Inhalte des Unterrichts sind religiöse Unterweisung und die Vermittlung der Kulturtechniken Lesen, Schreiben und Rechnen. Sonstige Gegenstände werden diesen Bereichen nach Bedarf angegliedert.³⁷

Der Seminarist rechnet ab mit seinem Vorgänger, der seinen Zöglingen mit Gewalt borniertes Faktenwissen eintrichterte; er versucht den Erlebnishorizont der ihm anvertrauten Kinder zu erweitern, indem er von fremden Ländern berichtet und unbekannte Pflanzen und Tiere in seinen Stunden behandelt. Der Unterricht ist in der Houwaldschen Erzählung ein friedlicher Prozeß: nur nebenbei wird berichtet, daß der Feldwebel aushilft, wenn der Seminarist trotz härtester Strafe keine Besserung bei einem Schüler bewirken kann.³⁸ Am Ende ist wieder von einer dörflichen Idylle die Rede und können die Salbacher in Harmonie ihr friedfertiges Dasein verfolgen. Der drohende Konflikt zwischen dem jungen Lehrer und dem alten Feldwebel führt nicht zu einer unangenehmen Situation; im Gegenteil: durch ihre Zusammenarbeit profitiert die gesamte Schülerschar von ihren Ideen. Das ist weit entfernt von dem entarteten Schulmeister, den Grabbe mit grellen Farben malt und der als Saufbruder auch seinen Eleven Gottliebchen mitzieht in den alkoholischen Abgrund. Grabbe schildert seinen Dorflehrer oft besoffen und wenn ernüchtern ist, dann kann man seine hehren Worte auch kaum anders als ridikul charakterisieren. Am Anfang der dritten Szene des zweiten Aktes befindet der Schulmeister sich auf einer Anhöhe vor dem Dorfe und räsoniert über Schulwesen und Schüler:

Hier will ich stehen bleiben, auf die Fluren meines Schulbezirks niederschauen und meinen patriotischen Phantasien nachhängen. Wie könnte doch alles verbessert werden! Wenn die Bauern so lange in die Schule gehen müßten bis daß sie etwas gelernt hätten, so müßten sie selbst am Weltende noch sechs volle Wochen bei Wasser und Brot nachsitzen! Ferner, was für eine Nutzenanwendung wäre nicht mit dem großen Eichwalde da drüben vorzunehmen! Wann werden die glücklichen Zeiten der Auf-

³⁶ Zitiert bei Henk J. Koning (wie Anm. 34), S. 257.

³⁷ Michael Sauer (wie Anm. 35), S. 33.

³⁸ Vgl. Henk J. Koning (wie Anm. 34), S. 258.

klärung erscheinen, wo man ihn in lauter Schulbänke zerschneidet, diese Schulbänke systematisch geordnet auf den Gefilden umhersetzt, lernbegierige Knäblein und Jungesellen hinzutreibt, und mich zum Direktor des Ganzen kreiert? (GW 1, 247)

Das sind hohle Phrasen, die gedankenlos vom Schulmeister ausgeplappert werden und wobei er im Grunde nur an eine Verbesserung seiner eigenen wirtschaftlichen Position denkt. Daß er selber auch den Versuch unternehmen kann, seinen Zöglingen etwas beizubringen, fällt ihm nicht ein. Der Schmied spricht offen aus, daß er an seinem Sohn noch nicht gemerkt hat was der Unterricht des Schulmeisters diesem gebracht hat. (GW 1, 253f.) Grabbes Schulmeister ist ein pseudointellektueller ich-bezogener Pedant, der nicht imstande ist seine Schüler etwas zu lehren. Er ist und bleibt ein Knecht der Weinflasche und läßt sich sogar von seinem Autor einen unermeßlichen Lügenbeutel schimpfen. (GW 1, 273) Grabbes Lustspiel bietet in der Person des Schulmeisters einen entarteten Pädagogen, der den größten Teil des Tages trinkt und in seinen Nebenstunden flucht auf jegliche Form von Literatur. In dieser negativen Spirale bleibt er stecken, denn zu eigenem produktivem Schaffen kommt es nirgends. Als Lehrer ist er ein Versager, als Kulturkritiker urteilt er nur negativ und schert Klassiker und Skribenten über einen Kamm. Zynischer als Grabbe den Schulmeister gestaltet, kann wohl kaum ein Lehrer dargestellt werden.

Da geht es bei Nestroy anders zu: hatten wir es bei Grabbe mit einem Schulmeister zu tun, der nicht in eine konkrete Unterrichtssituation eingebunden war und sich eigentlich nur um einen einzigen Schüler, den Bauernsohn Gottliebchen kümmerte, bei Nestroy wird ein Dorflehrer präsentiert, der mit seinem Schulgehilfen Franz Rottmann versucht den ihm anvertrauten Kindern elementare Kenntnisse beizubringen. Es soll nicht vergessen werden, daß Nestroys Stück für das Wiener Volkstheater geschrieben war und darauf hin konzipiert war, ein Publikum zu unterhalten. In diesem Sinne soll die Burleske verstanden werden und von dieser Sicht aus sind die einzelnen Gestalten zu beurteilen. Nestroys Schulmeister ist ein Angsthase, der sich bangt, seine nicht gesicherte Stellung zu verlieren (S. 8)³⁹ und dem die liebe Jugend über den Kopf gewachsen ist (S. 7). Auch ist er ein Starrkopf, der mit Widerwillen seinen Gehilfen Franz neben sich duldet und ihm nur den Titel eines Aufsehers zugesteht. Das alles wirkt sich negativ aus und sorgt dafür, daß Unordnungen im Schulwesen (S. 7) eingetreten sind, die auch der Landrat Stern vernommen hat.

Neben dem Schulmeister Wampl, der dem kleinen korpulenten Komiker Scholz auf den Leib geschrieben wurde, trat der lange naseweise Schüler Willibald auf, eine Rolle, die Nestroy ursprünglich spielte. Dieses ausgesprochene komische Duo erregte schon von der äußeren Erscheinung her in manchen Szenen ein unbändiges Lachen und sorgte dafür, daß das Stück mit dieser Starbesetzung⁴⁰ zum großen Erfolg wurde. Wampl und Willibald tragen das Stück; sie sind die Personen, die sich über die Schule aussprechen,

³⁹ HKA 25/I. Es wird weiterhin aus diesem von Friedrich Walla herausgegebenen Band zitiert.

⁴⁰ Nach dem Tode von Wenzel Scholz spielte von 1849 an Louis Grois den Wampl.

wobei Willibald einen Vergleich zieht zwischen den Kenntnissen, die in der Schule vermittelt werden und der Lebenserfahrung, die man in der Welt sammelt. Nach einem achtstrophigen Lied hebt er in einem Monolog die Schule von der Welt ab:

Ich wart' jetzt nur bis ich ein Jüngling bin, dann geh ich in die Welt, und das is g'scheidter als in die Schul. Die Welt is die wahre Schule, denn da lernt man Alles von selbst. In der Schul da muß man die Lectionen aufsagen, sonst is man dumm, wenn man aber in der Welt eine tüchtige Lection kriegt, so muß man still seyn, und gar nix dergleichen thun [,] dann is man g'scheidt. In der Schule wird man alle Tag verlesen, in der Welt wenn man da ein Mahl verlesen is, so is es genug auf ewige Zeiten.[...] (S. 11)

Hier wird die geringe Praxisbezogenheit der schulischen Kenntnisse angeprangert und zugleich dem heutigen Rezipienten ein Einblick in die nicht gerade fortschrittliche Unterrichtsmethode Wampls gegönnt. Was er an Fachwissen besitzt, bleibt undeutlich, was er aber davon den Kindern beibringt, kann kaum viel sein, denn er hat große Angst, wenn unerwartet die Schüler vom Landrat und dem Baron examiniert werden sollen. Nestroy beschreibt wie es in der Schule vor sich geht und zeigt sich dabei als ein unübertrefflicher Humorist, wenn er die Liebesseufzer des Hilfslehrers Franz vermischt mit einem Diktat über Sokrates:

FRANZ: (seufzend nach der Seitenthüre blickend). Ach die Liebe tödtet mich noch! – (Kleine Pause). Wo sind Sie geblieben?

WILLIBALD: Bey der Liebe –FRANZ: Wer erlaubt sich Spaß zu machen? Was haben Sie geschrieben?

WILLIBALD: Als Sokrates den Giftbecher geleert, sprach er, o Nettchen, Nettchen, mit größter Seelenruhe zu seinen Schülern – ach die Liebe tödtet mich! (S. 28)

Wampl, und in geringerem Maße auch Franz Rottmann, ist ein Diktator im buchstäblichen Sinne, denn er diktiert alle Sachen und fragt nicht, ob die Schüler verstehen was sie notieren. Er sieht die Schüler als Kollektiv und kennt sich, was die besonderen Talente jedes Einzelnen angeht, nicht aus. Wie Grabbes Schulmeister ist auch Wampl wirtschaftlich abhängig von den Eltern seiner Schüler, so daß er bei einer bevorstehenden Preisverteilung nach bestandnem Examen darauf achtet, daß die Kinder wohlhabender Eltern bevorzugt werden: er will auch weiterhin profitieren von der allsonntäglichen Einladung zum Essen beim Inspektor, mit Wein versorgt werden vom Kellermeister, vom Förstermeister regelmäßig ein Hase bekommen und möchte, daß der Gärtner ihm auch in Zukunft kostenlos Kartoffeln ins Haus liefert. Aber da gibt es ein Problem: Wampl hat dem Vater von dem dummen (S. 17) und dem faulsten Schüler (S. 18) Stanislaus ein Prämium versprochen, weil dieser ihm vorhält, daß dem Schulmeister demnächst durch einen Brief eine große Überraschung bereitet werden soll. Wampl ist also korrupt und eine Kriechernatur, die alles macht um seinem Vorgesetzten zu gefallen. Seinen Untergebenen gegenüber ist er herrisch und er behandelt sie respektlos. Eltern von Schülern, die ihm keinen Vorteil bringen, werden rücksichtslos beiseitegeschoben. So sind Willibald Schnabl und Christoph Ries für ihn uninteressant: Willibalds Mutter ist Witwe und hat als Haushälterin ein

bescheidenes Auskommen, während der Vater von Christoph überhaupt nicht im Stück vorkommt. Beide sind somit mehr oder weniger vogelfrei und könnten leicht zu einem Spielball der Launen des Schullehrers werden, wenn sie nicht über besondere Talente verfügen würden. Trotz der vergeblichen Versuche Wampls Willibald zu malträtieren, wird dieser nicht in die Rolle eines Opfers gedrängt, sondern ist er der Überlegene, der weiß wie es in der Welt zugeht und auch im Schulleben seinen Mann steht. Zusammen mit dem ebenfalls vaterlosen Christoph Ries hat er die Schule geschwänzt und Birnen vom Wirtschaftsrat Wichtig gestohlen, jenem Mann dessen Sohn Stanislaus Wampls Liebling ist. Muß hier von Baumfrevel gesprochen werden, oder hat Willibald recht, wenn er folgende ausführliche undüberaus witzige Antwort gibt:

Birnen welche sich die Freyheit nehmen über die Umzäunung herauszuhängen, sind eine herrnlose Sache, und jeder vorübergehende Bube kann Herr derselben werden. Das hat mir einer gesagt der das ganze corpus juris in Leib g'habt hat. Birnen überhaupt sind ein Gemeingut, denn sie sind ein gemeines Obst, gut sind sie aber doch, folglich sind sie ein Gemeingut, und folglich hab ich sie nicht gestohlen. (S. 22).

Wiederholt sind aus dem Munde des naseweisen Willibald solche Räsonnements zu hören, sodaß seine Mutter in vollster Überzeugung glaubt, daß ihr Sohn bei der bevorstehenden Preisverteilung gut abschneiden wird. Willibald müßte da mitmischen, zumal sie ja Schulgeld bezahlt! (S. 24) Wampl erkennt jedoch die Intelligenz Willibalds nicht an und sieht ihn als einen kecken Burschen, der nichts weiß (S. 24). Als Beweis seiner Dummheit examiniert er ihn in Gegenwart seiner Mutter in den unterrichteten Fächern: Naturlehre, Rechnen, Geschichte und Naturgeschichte. Wampl stellt die Fragen und Willibald soll nach dem Schulbuch antworten (S. 27), also standartisiertes Wissen hersagen. Aber jener erwidert in einem sehr drolligen Jargon, von dem hier nur ein Beispiel geboten werden kann:

WAMPL: Zum Beschluß noch aus der Naturgeschichte. Was ist der Mensch?

WILLIBALD: Der Mensch ist das Wesen, welches die oberste Stufe in der sichtbaren Schöpfung einnimmt, und welches sich außerdem noch viel mehr einbildet, als wirklich dran ist. (S. 26)

Willibalds Antwort sich ein wenig nach dem Katechismus richtend⁴¹ wird von Wampl abgewiesen; seine Erwiderung lautet:

WAMPL: Grundfalsch, der Mensch ist ein Säugethir.

WILLIBALD: Der Mensch ist allerdings ein Säugethir, denn er saugt sehr viele Flüssigkeiten in sich, das Männchen Bir und Wein, das Weibchen Kaffee. Der Mensch ist aber auch ein Fisch, denn er hat Schuppen, die ihm manchmahl spät, manchmahl gar nie von den Augen fallen – Der Mensch ist ferner auch ein Wurm, denn er krümmt sich häufig im Staube; [...] (S. 26f.)

⁴¹ Rio Preisner: *Johann Nepomuk Nestroy. Der Schöpfer der tragischen Posse*. München 1968, S. 106.

Wampl gerät außer sich und teilt Willibald in die dritte Klasse ein, d.h. er rechnet ihn zu den schlechtesten Schülern. Obwohl die Antworten Willibalds unsinnig sind und zum Lachen manchen Anlaß bieten, kann man sie nicht als dumm abwerten. Der Sprachwitz Willibalds ist von einem so hohen Niveau, daß sein Realitätsgehalt dabei verstummt. So wird einer der geknechtet werden soll zu einer Hauptgestalt des Stückes und beherrscht souverän die Handlung. Frau Schnabl trifft denn auch vollkommen den richtigen Ton, wenn sie sagt: „In der Schul kann keiner was und mein Sohn is grad so gut als alle andern. Der Hr. Amtmann hat recht wenn er sagt, diese Lehrkanzel muß eingehen.“ (S. 27)

Schule versus Welt, Faktenwissen abgesetzt gegen praktisch anwendbare Kenntnisse und Memoriertes im Gegensatz zu Erlebtem. Das Nachplappern weltfremder Inhalte galt als Inbegriff schulischer Bildung. Das Auswendiglernen wird als zwecklos hingestellt und das bloße Nachvollziehen des von Wampl Angebotenen bringt ebenfalls nichts, wodurch das Schulsystem der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Ob Nestroy sich jedoch dabei auch politische Gedanken gemacht hat wie Erich Joachim May behauptet, steht auf einem anderen Blatt:

Die Satire auf eine gutsherrschaftliche Privatschule tarnt den Stoß gegen das österreichische Bildungssystem und dessen soziale Aspekte, konzentriert die oppositionellen Kräfte Wiens zu einem Theatererlebnis, das, wie die Revolutionsposse „Freiheit in Krähwinkel“ (1848) die österreichischen Verhältnisse, das Erziehungssystem dieses Staates in Frage stellt.⁴²

Schulsystem gleichsetzen mit staatlichem Erziehungssystem: dazu bietet diese Burleske keinen konkreten Anlaß. Bevorteilung und Korruption herrschen überall und machen auch vor der Tür der Schule keinen Halt. Sowohl Grabbe wie Nestroy geben an, daß der Schullehrer wirtschaftlich abhängig war von den Eltern seiner Zöglinge und im Grunde ist auch nichts dagegen, wenn ein Landwirt, Fleischer oder Bäcker seine Anerkennung für den Unterricht eines Lehrers als Naturallohn abgibt. Abzulehnen ist es jedoch, wenn der Geber eine Gegenleistung damit verbindet und Einfluß auf die Leistungen seines Kindes verlangt. Unehrlichkeit und unsaubere Nebenansichten kommen jedoch nicht nur bei den Erwachsenen vor, auch die Schüler wissen davon ein Lied zu singen. Willibald beschuldigt seinen Freund Christoph Ries davon, daß jener ihn verführt hat zum Birnenstehlen (S. 23) und reißt ihn wiederholt (S. 23f.). Willibald ist also durchaus nicht der brave amüsante Gassenbube, der immer moralisch korrekt handelt. Auch er denkt nur an seinen eigenen Vorteil und strebt auf seine Weise danach, bei der Preisverteilung ein Prämium zu bekommen. Die Schüler handeln im Grund denn auch nicht anders als die Erwachsenen und haben ebenfalls hauptsächlich ihr eigenes Wohlbefinden im Auge. Wampl gerät in große Panik, wenn er vom Wirtschaftsrat Wichtig hört, daß der Baron Wolkenfeld mit dem Landrat Stern in der Schule ein Examen veranstalten möchte und so persönlich prüfen will, ob die Jugend gut unterrichtet wird. Wichtig verlangt, daß sein Sohn bei dieser Prüfung alle übrigen Kinder übertrifft und macht den Schulmeister für das eventuelle Durchfallen

⁴² Erich Joachim May: *Wiener Volkskomödie und Vormärz*. Berlin (Ost) 1975, S. 223.

der Schüler verantwortlich. Der Wirtschaftsrat mißbraucht seine Stellung und setzt den Dorflehrer unter Druck. Da bietet sich der Schulgehilfe Franz an, Wampl zu helfen unter der Bedingung, daß Nettchen seine Frau werden soll. Alle denken nur an ihren eigenen Vorteil: Wichtig möchte seinen Sohn Stanislaus als Primus der Klasse auf die Bühne bringen, Wampl will seinen Ruf als Lehrer retten, indem er ein falsches Spiel treibt und Franz bekommt durch Betrug die Hand Nettchens. Rettung ist in dieser heiklen Lage nur durch einen Schülerstreich möglich: Wampl soll den Baron dazu bringen, den Schülern die Fragen der Reihe nach zu stellen. Die Schüler sollen in einer festgelegten Reihenfolge aufgerufen werden und antworten. Franz hat jedem die Antwort auf ein Zettelchen geschrieben und wer sie von den Schülern nicht behalten kann, legt das Zettelchen in seine Kappe und liest sie heraus. (S. 36) Willibald hört das und nimmt sich vor, sich an dem Schulmeister, der ihn disqualifiziert hat, zu rächen. Bevor er jedoch zu seinem Racheakt kommt, singt er in einem fünfstrophigen Lied über die Sprachlehre, Geographie, Rechenkunst, Botanik und Schreibkunst. Hier zeigt sich der Sprachvirtuose Nestroy von seiner besten Seite; so lautet etwa der Anfang der 4. Strophe:

Auch in der Botanik muß man drüber klag'n,
Daß noch unaufgelöst sind die wichtigsten Frag'n.
Warum wird das [,]gehst aussı [""] nur g'sagt beim Salat
Warum sind d'Kamehl bucklig, d'Camelien grad?
Warum 's Lebenskräutel der Hirsch nur erschaut
Während Mancher als Hirsch stirbt, frißt er noch so viel Kraut? (S. 38)

Die Idee von Franz wird von den Schülern probeweise ausgeführt und scheint zum erhofften Erfolg führen zu können. Aber dann kommt Willibald mit seiner Aktion auf den Plan: auf seinen Rat hin werden die Spickzettel verwechselt und passen sie somit nicht mehr zu den Fragen was Anlaß wird zu mancher komischen Situation. Wenn der Baron fragt: „Welche Planeten unseres Sonnensystems sind größer als unsere Erde? lautet die Antwort von Stanislaus: Kärnthen, Krain, Görz, Salzburg und die Windische Mark.“ (S. 43) Willibald lacht schadenfroh, aber Wampl entsetzt sich: Er glaubt sich dem Untergang nahe und bangt um seine Zukunft als Lehrer der Schloßschule. Der Baron Wolkenfeld macht einfach weiter und wird nicht aus der Fassung gebracht: auch er spielt seine Rolle und läßt es sich gar nicht anmerken, daß er stocktaub ist und somit die falschen Antworten überhaupt nicht hat hören können. Er winkt allen Eleven freundlich zu und erteilt dem Lausbuben Christoph Ries eine Medaille, während alle übrigen Schüler als Prämium ein Exemplar eines nützlichen Buches bekommen. (S. 47) Christoph tauscht jedoch seine Medaille mit Willibald, so daß dieser total Hintangesetzte mit einer Auszeichnung belohnt wird. Wampl wird zum Schluß mit vollem Gehalt nebst einer Zulage von 100 Gulden jährlich in den Ruhestand versetzt und Franz als Lehrer bei der Stadtschule angestellt. So wird am Ende alles doch noch wieder gut.

Der Unterscheid zwischen der Nestroyschen Posse und dem Grabbeschen Lustspiel ist evident: Nestroy führt neben dem Schulmeister Wampl ein halbes Dutzend Schüler vor, die zusammen ein lebhaftes und amüsanter Tableau abgeben. Jeder Schüler hat

seine Eigenart und alle sorgen dafür, daß das Publikum voll auf seine Kosten kommt und sich ausgezeichnet amüsiert. Es ist diese Vielfalt an sprachlichen Witzten und Bonmots, die den gesellschaftskritischen Ton mitunter fast in den Hintergrund rückt. Zwar hat Nestroy auch in anderen Stücken⁴³ Schulwesen und Bildung gestreift, aber in *Die schlimmen Buben in der Schule* ist die Schule das zentrale Thema und sind alle Personen direkt damit verbunden, während bei Grabbe das Unterrichtssystem zwar in ein zweideutiges Licht gerückt wird, daneben aber viel mehr die zeitgenössische (Unterhaltungs)literatur angegriffen wird. Schule ist bei Grabbe Nebensache und bei Nestroy Hauptsache.

Beide Stücke sind zeitbezogen und die Satire ist offensichtlich, wenn Wampl den Baron mit folgenden Worten aufs Katheder führt: „Die hohe Herablassung, die tiefste Ehre, die unterthänigste Huld und Gnade.“ (S. 42) Mit Otto Forst de Battaglia kann man sich fragen:

Ob auch die politischen Anspielungen verstanden wurden? Baron Wolkenfeld, der taube Schulpatron, wird, wie der kranke Kaiser, von seinem Intendanten Wichtig-Metternich gegängelt. Die Preisverteilung an die schlimmen Buben versinnbildlicht das österreichische Chaos; und das System kann kaum besser gekennzeichnet werden als durch den Zufall, der, im Stück und in der Wirklichkeit, allein imstande ist, über das nächstmächtige Element, die Protektion zu siegen.⁴⁴

Zwar ist die Satire *mit Händen zu greifen, wenn die höchste Instanz dieser kleinen Welt auftritt*⁴⁵, aber sie kann kaum den Pessimismus verdrängen, der im Stück überall anklingt.⁴⁶ Es geht nicht nur um die Korruption des Schulmeisters, die ja teilweise entschuldigt werden kann durch die niedrige Belohnung eines Lehrers überhaupt, sondern um Betrug und Bevorteilung im breitesten Sinne: in Nestroys Burleske wird gezeigt, daß die Schüler kein Haar besser sind als ihre Eltern, denn auch der lebenserfahrene Schulbub Willibald wäscht seine Hände in Unschuld, indem er sagt, daß sein Freund Christoph Ries ihn zum Birnenklauen verführt hat. Und Stanislaus, der Sohn des Wirtschafrates Wichtig zeigt seine Mitschüler bei Wampl an, der ihn lobt mit den Worten: *Cultiviren Sie dieses schöne Talent.* (S. 22) Auch bei Grabbe geht der Schulmeister nicht gerade mit gutem Beispiel voran. Gottliebchen ist wie sein Lehrer mit Weinflaschen bepackt und beide kommen in ein unmäßiges Saufen, wobei der Junge das schlechte Benehmen seines Lehrers ohne weiteres kopiert und sagt:

⁴³ Wir können an den ehemaligen Schulgehilfen Gottlieb Herb aus dem *Schützling* (1847) denken und an den genußsüchtigen Vincenz, der sich in dem Auftrittlied (I, 3) der Posse *Die beiden Herrn Söhne* (1845) über das Studieren lustig macht.

⁴⁴ Otto Forst de Battaglia: *Johann Nestroy. Abschätzer der Menschheit. Magier des Wortes.* Leipzig 1932, S.107f.

⁴⁵ Kurt Kahl: *Johann Nestroy oder der Wienerische Shakespeare.* Wien/ München/Zürich 1970, S. 243.

⁴⁶ In diesem Sinne urteilt auch Jürgen Hein in seinem Nachwort in: *Johann Nestroy. Die schlimmen Buben in der Schule. Frühe Verhältnisse.* Stuttgart 1996 (Reclams Universal-Bibliothek 4718), S. 87-92.

„Du schlechter Schulmeister, du! Hast mich prügelt! Hast mich schlagen! Hast mich schimpft! Bin betrunken! Prügle dich wieder! Schlage dich wieder!“ (GW 1, 262)

Das alles bedeutet ja wenig Gutes für die Zukunft. Bei Nestroy wird zum Schluß zwar eine Hochzeit angekündigt und der verräterische Stanislaus nicht mit einer Medaille belohnt, aber der senile Wolkenfeld wird weiterhin seine Macht ausüben. Alles bleibt beim Alten, nur die Schloßschule wird aufgehoben und soll mit der Stadtschule vereinigt werden. Ob das jedoch eine Verbesserung für die Kinder sein wird, ist fraglich, „denn die Frau Baronin wollte uns nicht in die allgemeine Schule gehen lassen, damit wir Schloßkinder von den Ungezogenheiten der allgemeinen Schulkinder nichts anziehen.“ (S. 12) Da bricht also eine neue Zeit für die Kinder an, die a priori keine gute zu sein braucht. Grabbe läßt am Schluß seines Lustspiels den Zuschauer auch im Ungewissen: von einem Happy End, das alle Mißverständnisse beseitigt und wobei einem schönen Paar eine glückliche Zukunft versprochen wird, ist keine Rede. Es ist im Grunde eine Verhöhnung des traditionellen Lustspielschlusses, wenn Mollfels, der sich selber „verflucht häßlich“ (GW 1, 246) findet, mit dem reizenden flotten Liddy verehelicht werden soll. Dann treten auch noch der Kaiser Nero, der Teufel dessen Großmutter und der Verfasser des Stückes auf:

Das ist der vermaladeite Grabbe, oder wie man ihn eigentlich nennen sollte, die zwer-gigte Krabbe, der Verfasser dieses Stückes! Er ist so dumm wie'n Kuhfuß, schimpft auf alle Schriftsteller und taugt selber nichts, hat verrenkte Beine, schielende Augen und ein fades Affengesicht! Schließen Sie vor ihm die Tür zu, Herr Baron, schließen Sie vor ihm die Tür zu! (GW 1, 273)

Der Schulmeister schimpft mit diesen Worten auf seinen Autor und dieser seinerseits verdammt die von ihm erschaffene Figur als „unermeßlichen Lügenbeutel“. (GW 1, 273) Wir sind hier weit entfernt von einem heiteren Schlußtableau, das den Zuschauer selbstzufrieden einlullt, so daß er in behaglicher Stimmung nach Hause gehen kann. Er steht mit leeren Händen da und fragt sich vielleicht was die tiefere Bedeutung mancher skurrilen Grabbeschen Szene gewesen sein kann. Gewiß, es gibt zerstreut einige durchaus humoristische Passagen, aber eine düstere Aussichtslosigkeit, von der der Rezipient sich nur schwerlich befreien kann, herrscht vor und bedeckt das Stück wie ein Trauerflor.

Es sind pessimistische Bühnenwerke, die Grabbe und Nestroy uns präsentieren. In dem Erlebnisbereich der Schule wie in der Realität: überall herrscht Lug und Trug und sind Bestechung und Begünstigung festverankert. Alle Menschen denken primär an ihren eigenen Vorteil und versuchen im Sinne eigennützigem Gewinn ihre Mitmenschen für private Zwecke zu gebrauchen. Diese schonungslose Entlarvung des menschlichen Treibens verbindet beide Stücke thematisch miteinander und zeigt uns auch Nestroy als ein Pessimist, der weiß, daß betrügerische Praktiken in der Welt vorherrschen und Egoismus, Protektion und Korruption gang und gäbe sind.

Biografien E.T.A. Hoffmanns – Überlegungen zur Gattung der literarischen Lebensbeschreibung

Im Jahr 2004 sind zwei E.T.A. Hoffmann-Biografien erschienen: *Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk* von Hartmut Steinecke und *E.T.A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker* von Peter Braun.¹ Der Grund für das rege Interesse an dem Autor mag mit der Edition der Sämtlichen Werke im Deutschen Klassiker Verlag Frankfurt zusammenhängen, die in den Jahren 1985 bis 2004 herausgegeben wurden. Es ist die neueste und bis dahin detaillierteste Werkausgabe E.T.A. Hoffmanns. Hartmut Steinecke, Autor von *Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*, ist Literaturprofessor und einer der Herausgeber der neuesten E.T.A. Hoffmann-Edition.

Das Interesse für Biografik ist auf dem Buchmarkt unverändert groß, neu ist die Hinwendung der Literaturwissenschaftler zur Gattung Biografie. Der sog. „linguistic turn“ in den Literaturwissenschaften, als Folge des Strukturalismus und Poststrukturalismus, verursachte eine Verbannung der Gattung Biografie sowie biografischer Bezüge aus dem literaturwissenschaftlichen Diskurs in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Hermione Lee, Professorin für Literatur in Oxford und Biografin von Virginia Woolf, äußerte sich zu den Konsequenzen dieser Ausgrenzung: „Biografie ist einer der letzten theoretisch kaum erschlossenen Bereiche.“² Auch in Deutschland wird diese Lücke langsam geschlossen; hinzuweisen wäre auf das 2009 von Christian Klein herausgegebene *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*³, in dem die Biografik historisch, theoretisch und methodologisch beleuchtet wird. Der interessierte Leser wird in Kleins Handbuch einen Überblick über die Ergebnisse der gegenwärtigen Biografik-Forschung finden.

¹ Hartmut Steinecke, *Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*, Frankfurt a. M., Leipzig: Insel Verlag, 2004, 645 S. (künftig zitiert: Steinecke); Peter Braun, *E.T.A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker*, Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, 2004, 216 S. (künftig zitiert: Braun).

² Deborah Holmes, Caitriona Ni Dhuill, Hannes Schweiger, „Ein britisches Laster. Die Virginia-Woolf Biografin Hermione Lee im Gespräch über den Boom der Biografik, über alte und neue Tabus beim Schreiben fremder Leben und die Frage, wie viel über eine Person erzählt werden kann.“, [in:] Volltext, 3/2006, S. 10.

³ Christian Klein (Hrsg.), *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2009.

Ausgehend von den neuesten E.T.A. Hoffmann-Biografien wird in dem vorliegenden Artikel versucht, die Gattungsproblematik an Hand ausgewählter Hoffmann-Biografien, die im 19. und 20. Jahrhundert entstanden sind, zu thematisieren.

Hoffmanns Leben oder Hoffmanns Werk?

Die Biografie als Gattung wirft spezifische inhaltliche und gestalterische Fragen auf. Zum einen sind es die Proportionen von Leben und Werk, zum anderen die Auswahl der erwähnten oder besprochenen Fakten und Werke. Steinecke präsentierte eine umfassende *Werkbiografie*: nicht das Leben, sondern das Werk steht im Mittelpunkt der Darstellung. Nicht nur literarische Werke, sondern auch Musikkompositionen, Libretti, Zeichnungen, Gemälde, Theaterdekorationen und juristische Beiträge des romantischen Künstlers werden analysiert. Die Werkbiographie erhebt für sich den Anspruch der Vollständigkeit. Die Entstehungsgeschichte der Werke wird hier rekonstruiert und ein Überblick über die interpretatorischen Ansätze gegeben. Steineckes Biografie hat somit Qualitäten eines Nachschlagewerkes, in dem der neueste Wissensstand über Texte und Kontexte zugänglich und fachlich sehr kompetent geschildert wird.

Sven Hanuschek verweist auf das Problematische des Subgenres Werkbiografie: der „Methodenpurismus“⁴ führe dazu, dass die Biografie sein eigentliches Publikum verfehle. Statt Biografien entstehen „biographisch ausgeweitete Forschungsberichte für ein Spezialistenpublikum“⁵. Die Kontroverse um das Subgenre der Werkbiografie führt zum weiteren gattungsspezifisch relevanten Punkt – dem Adressaten der Biografie. Biografie als Gattung ist im Rezeptionsästhetischen Kontext interessant, sie wird mit Hinblick auf ein Lesepublikum verfasst. Im Fall der Werkbiografie richtet sich die Biografie an das inzwischen umfangreiche Fachpublikum. Einen anderen Adressaten hat die Biografie Brauns *E.T.A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker* – sie ermöglicht eine erste Annäherung an den romantischen Universalkünstler Hoffmann und ist der populären Biografik zuzurechnen. Das Leben hat bei Braun Vorrang vor dem Werk. Der Autor ist um einen lebendigen Erzählstil bemüht.

Das biografische Erzählen stellt ein weiteres Problemfeld dar. Alle untersuchten Biografien setzen als Kunstgriff den Wechsel des Erzähltempus ein: Präteritum – historisches Präsens. Wird der Wechsel, ausgehend vom dominanten Erzähltempus Präteritum, oft vollzogen, was erzähltechnisch der Spannungserzeugung dienen soll, wirkt der Text „journalistisch“ und unseriös. Braun versucht seine Hoffmann-Biografie auf diese Art und Weise zu beleben. Auch der telegrafische Stil der Kapitelüberschriften soll ein Tempo ins Erzählen bringen, was jedoch eher störend als spannend wirkt (z. B.: „Berlin, 1807 bis 1808: Ein Jahr wie ein Peitschenhieb“, Braun, S. 81). Doch auch dieses Problem ist gattungsspezifisch: die Biografie bewegt sich zwischen Unterhaltungsliteratur und Geschichtsschreibung, als Leser populärer

⁴ Sven Hanuschek, „Literaturwissenschaften“, [in:] Christian Klein (Hrsg.), *Handbuch Biographie*, S. 346.

⁵ A. a. O.

Biografik erwartet man einerseits historische Genauigkeit und Seriosität, andererseits einen unterhaltenden Stil.

Das Leben des Künstlers – die Kategorie der Biografiewürdigkeit

E.T.A. Hoffmann wurden einige Biografien gewidmet und es stellt sich zwangsläufig die Frage, was sie unterscheidet und ob es Sinn macht, eine Person mehrfach zu biografieren? Die erste Biografie entstand im Freundeskreis des Dichters nur ein Jahr nach dessen Tod. Es ist Julius Eduard Hitzigs zweibändige Biografie *Aus Hoffmann's Leben und Nachlass* aus dem Jahr 1823. Die Leistung der frühen Biografien besteht einerseits in dem Festhalten noch lebendiger Erinnerungen, andererseits in der kommentierten Edition der Fragmente aus dem Nachlass. Unter diesem Gesichtspunkt leisteten Biografien zweifellos einen großen Beitrag zur Entwicklung der Literaturwissenschaft. Hitzigs Biografie wird zu jenen biografischen Texten gerechnet, die einen Wendepunkt in der Gattungsentwicklung markieren: innerhalb der „Individualbiographie“⁶ (der Schwerpunkt verlagert sich vom beispielhaften Leben zu einzigartigen Erfahrungen des Biografierten) wird die Trennung zwischen der geschichtswissenschaftlich fundierten, politischen Biografik und der Künstlerbiografik vollzogen.⁷ Vor allem die von Schriftstellern, wie Hitzig, verfassten Biografien, prägten die Subgattung der Künstlerbiografie. Biografiewürdig wurde die kreative Persönlichkeit. Die Biografie strebte eine „Vergeistigung und Ästhetisierung des Lebens“⁸ an.

Gegenwärtig erlebt die Künstlerbiografie eine Renaissance dank der beliebten Spielfilmgattung des *Biopic* (Biographical Picture). Das Interesse am Individuum ist im Grunde dasselbe wie in den frühen Künstlerbiografien. Siegrid Nieberle formuliert es treffend in der Beschreibung des *Biopic*: „Alle diese Filme erzählen von sozial inkommensurablen Figuren, die Schwierigkeiten in ihrem Umfeld haben, rebellieren, sich unkonventionell verlieben, der Verführung durch Drogen erliegen, mitunter deutliche Symptome psychischer Labilität entwickeln und sich für die Literatur „opfern“ – kurz gesagt: Sie erzählen von Figuren der Devianz, die zum einen die „Legende vom Künstler“ stets aktualisieren und zugleich in zumeist konventioneller Weise affirmieren“⁹.

E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk erfüllt alle Kriterien, die für die Künstlerbiografik von Interesse sind: eine vielseitig kreative, unangepasste Persönlichkeit, ein faszinierendes Werk, ein bewegtes Leben, in dem sich die große Geschichte spiegelt, eine unkonventionelle Liebesgeschichte, eine Reihe amüsanter Anekdoten. Ein weiterer

⁶ Anita Runge, „Formen und Erzählweisen. Literarische Biographik“, [in:] Christian Klein (Hrsg.), *Handbuch Biographie*, S. 106.

⁷ Vgl. A. a. O.

⁸ Helmut Scheuer, *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1979, S. 55. Zitiert nach: Anita Runge, a. a. O. S. 106.

⁹ Siegrid Nieberle, *Literarische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino*. Berlin 2008, S. 2.

für die Biografie wichtiger Aspekt ist die Quellenlage – im Fall Hoffmanns sind zahlreiche autobiografische Zeugnisse überliefert: Tagebücher und Briefe, sowie zahlreiche Berichte von Zeitzeugen. Dank der intensiven Hoffmann-Forschung Hans von Müllers traten die verloren geglaubten Tagebücher ans Tageslicht. Hans von Müller gab sie 1915 heraus¹⁰. Die neue Quellenlage machte eine Werkausgabe E.T.A. Hoffmanns¹¹ und eine neue zweibändige Biografie sinnvoll. Der Herausgeber und Autor war Walther Harich. Die Biografie trug den Titel *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers* und ist 1920 erschienen¹².

Die Biografiewürdigkeit Hoffmanns wurde durch die Künstlerthematik seiner Texte gesteigert. Nicht nur, dass sich in ihnen zahlreiche autobiografische Bezüge finden, die Hoffmann in die Werke einfließt. Der an den Anfängen der Psychologie und Psychiatrie sehr interessierte Dichter schuf mit der Figur des wahnsinnigen Musikers, Johannes Kreislers, eine Art Künstler-Pathografie. Sein Wissen und seine Intuition bei der Schilderung psychischer Erkrankungen und Krisen wurde von Sigmund Freud in der Studie *Das Unheimliche* gewürdigt, in der mit Instrumenten der Psychoanalyse die Erzählung *Der Sandmann* analysiert wurde. In *Kreisleriana* tritt der Kapellmeister Kreisler als Hoffmanns Freund auf: „Schon lange galt der arme Johannes allgemein für wahnsinnig, und in der Tat stach auch sein ganzes Tun und Treiben, vorzüglich sein Leben in der Kunst, so grell gegen alles ab, was vernünftig und schicklich heißt, dass an der innern Zerrüttung seines Geistes kaum zu zweifeln war. Immer exzentrischer, immer verwirrter wurde sein Ideengang; so zum Beispiel sprach er, kurz vor seiner Flucht aus dem Orte, viel von der unglücklichen Liebe einer Nachtigall zu einer Purpurnelke, das Ganze sei aber (meinte er) nichts als ein Adagio, und dies nun wieder eigentlich ein einziger lang ausgehaltener Ton Juliens, auf dem Romeo in den höchsten Himmel voll Liebe und Seligkeit hinaufschwebte.“¹³ Hoffmann tritt im Text als Figur auf, die Anspielung auf die unglückliche Liebe zu Julia Mark ist deutlich, wie auch in zahlreichen anderen Texten Hoffmanns. Die Künstler-Psychografie, die Hoffmann in seinen literarischen Werken lieferte, scheint die Biografen dazu einzuladen, eine Psychografie des Autors zu entwerfen.

¹⁰ Hans von Müller gab 1912 den Briefwechsel Hoffmanns und die Erinnerungen seiner Freunde heraus. Vgl. Hans von Müller, *E.T.A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Sein Briefwechsel und die Erinnerungen seiner Bekannten*. 3 Teile, Berlin 1912. Vgl. Hans von Müller, *E.T.A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe. Mit Erläuterungen und ausführlichen Verzeichnissen*, Erster Teil, Berlin 1915.

¹¹ *E.T.A. Hoffmann. Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher*, Gesamtausgabe in fünfzehn Bänden, hrsg. und mit Nachwort versehen von Walther Harich, Weimar: Lichtenstein, 1924.

¹² Walther Harich, *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers*, 2 Bde., Berlin 1920.

¹³ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, [in:] Ders. *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten*. Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1976, S. 350.

Die Biografie – eine prekäre Gattung in Zeiten der Diktatur

Sowohl im III. Reich als auch in der stalinistischen DDR entstanden E.T.A. Hoffmann-Biografien: 1939 erschien in der Reihe *Die Dichter der Deutschen* die Biografie des Schriftstellers Werner Bergengruens *E.T.A. Hoffmann*¹⁴, 1953 die Biografie Theo Pianas *E.T.A. Hoffmann. Ein Lebensbild*¹⁵. Über die Künstlerbiografie in der NS-Zeit schrieb Karin Hellwig, dass man Künstler zu „Trägern von Ideen, Mythen und Ideologien“¹⁶ stilisierte. Bei Bergengruen ist es nicht der Fall. Es ist eine stilistisch sehr elegante und durchaus empfehlenswerte Biografie. Warschau, in dem Hoffmann als preußischer Beamter tätig war, beschreibt Bergengruen als europäische Metropole, die Polen werden durchaus positiv geschildert. Den ideologischen Auftrag erfüllt Bergengruen nicht, allein die Reihe, in der das Buch erschienen ist, trägt das Gepräge der Ideologie des Regimes. In Theo Pianas Biografie aus dem Jahr 1953 ist der marxistisch-leninistische ideologische Auftrag durchaus präsent: er äußert sich in der Kritik der herrschenden Klasse (Hoffmanns Philister-Kritik wird als Kritik des Bourgeois interpretiert) sowie in der obligaten Kritik Preußens. Der Autor beruft sich auf Friedrich Engels, die Romantik-Kritik von Georg Lukács, den sowjetischen Kunsthistoriker S. Troizkij.

In späteren Jahrzehnten edierte der Aufbau Verlag sehr ausführlich die Werke Hoffmanns. 1976 erschien im Verlag der Nation in Ostberlin ein biografischer Band *E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*, herausgegeben und kommentiert von Klaus Günzel. Kurze biografische Einleitungen zu den Perioden in Hoffmanns Leben wurden einer großen Auswahl an Briefen und Zeugnissen von Bekannten und Freunden des Dichters vorangestellt. Die Ideologisierung tritt im Vergleich zur Biografie aus den 50er Jahren deutlich zurück, Preußen wird jedoch weiterhin als „Polizeistaat“¹⁷ präsentiert.

Rüdiger Safranskis Hoffmann-Biografie (1984) – der kulturwissenschaftliche Kontext

Rüdiger Safranskis E.T.A. Hoffmann-Biografie von 1984 *E.T.A. Hoffmann. Das Leben des skeptischen Phantasten* stellt das Leben und Werk des Dichters in einen sozialgeschichtlichen und kulturwissenschaftlichen Kontext. Safranski schreibt umfangreich und detailliert z.B. über Königsberg zu Kants-Zeiten, Warschau unter preußischer Besatzung, über das katholische Bamberg. Er fasst die Interpretationslinien der Werke zusammen, liefert seine eigenen Interpretationen. Was Safranskis Biografie von den früheren unterscheidet, ist die Darstellung der kulturellen und literaturhistorischen

¹⁴ Werner Bergengruen, *E.T.A. Hoffmann*. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1939.

¹⁵ Theo Piana, *E.T.A. Hoffmann. Ein Lebensbild*. Berlin: Das neue Berlin, 1953.

¹⁶ Karin Hellwig, „Kunstgeschichte“, [in:] Christian Klein (Hrsg.) *Handbuch Biographie*, S. 354.

¹⁷ Vgl. „Vorwort. Ein Leben zwischen Kunst und Wirklichkeit“, [in:] Klaus Günzel (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*. Berlin (Ost) 1976, S. 6.

Kontexte. Das über 500 Seiten starke Buch macht sich zum Ziel, Hoffmann und die deutsche Romantik zu popularisieren. Es ist das erste Buch einer Reihe von sehr erfolgreichen Biografien der deutschen Dichter und Denker, die der Germanist Safranski verfasst. Als Tendenz macht sich bemerkbar, dass die Grenzen zwischen der Fachliteratur und der populären Sachliteratur nicht mehr so scharf getrennt sind wie in den Jahrzehnten zuvor.

Autobiografie und Biografie – E.T.A. Hoffmanns Stellung zur Gattung

In einem Essay über das biografische Schreiben stellte László Földényi – selbst Autor einer nicht chronologischen, sondern nach literarischen Begriffen geordneten Kleist-Biografie¹⁸ – zwei philosophisch-psychologische Ansätze nebeneinander, die einen Ausblick auf die Möglichkeiten der Gattung Biografie geben.¹⁹ John Locke's These von der „Begreifbarkeit und Aussprechbarkeit der Persönlichkeit“: „Was unsere eigene Existenz betrifft, so nehmen wir sie so deutlich und gewiss wahr, dass sie eines Beweises weder bedarf noch fähig ist [...]“.²⁰ Und die konkurrierende Auffassung von David Hume: „Unsere Vorstellungen sind noch veränderlicher als unsere Gesichtswahrnehmungen, und alle anderen Sinne und Vermögen tragen zu diesem Wechsel bei; es gibt keine Kraft der Seele, die sich, sei es auch nur für einen Augenblick unverändert gleich bliebe. Der Geist ist eine Art Theater, auf dem verschiedene Perzeptionen nacheinander auftreten, kommen und gehen, und sich in unendlicher Mannigfaltigkeit der Stellungen und Arten der Anordnung untereinander mengen. Es findet sich in ihm in Wahrheit weder in einem einzelnen Zeitpunkt Einfachheit noch in verschiedenen Zeitpunkten Identität.“²¹ Die Identität wäre damit eine so unsichere Kategorie, dass das Werk des Biografen zum Scheitern verurteilt wäre.

Hoffmann stellte mit seinem ganzen Werk die Möglichkeit in Frage, ein Leben „einfach so“ zu erzählen. Die Identität der Figuren, ihre Selbsterkenntnis, die Relationen zur dargestellten äußeren Welt und schließlich das Schreiben sind bei Hoffmann höchst unsichere Bereiche. In *Lebensansichten des Katers Murr* lässt Hoffmann seine Figuren über das biografische Schreiben nachdenken. Eine Autobiografie verfasst der biedere und recht eingebilddete Kater, in der sicheren Überzeugung, dass das Beispiel seines Lebens den nachfolgenden Generation zur Selbstbildung verhelfen wird: „Es ist nämlich wohl höchst merkwürdig und lehrreich, wenn ein großer Geist in einer Autobiographie über alles, was sich mit ihm in seiner Jugend begab, sollte es auch noch so unbedeutend scheinen, recht umständlich sich auslässt. Kann aber auch wohl einem hohen Genius jemals Unbedeutendes begegnen? Alles, was er in seiner Knabenzeit unternahm oder nicht unternahm, ist von höchster Wichtigkeit und

¹⁸ László Földényi, *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, München 1999.

¹⁹ „Exemplum und Memento. László Földényi über die Entwicklung biografischer Darstellungsmöglichkeiten von den Lebensbeschreibungen Jesu bis zu Peter Esterhayz's Harmonia Caelestis“, [in:] *Volltext*, Nr. 3/2006, S. 6-7.

²⁰ John Locke, *Versuch über den menschlichen Verstand*. Zitiert nach Földényi, a. a. O.

²¹ David Hume, *Traktat über die menschliche Natur*. Zitiert nach Földényi, a. a. O.

verbreitet helles Licht über den tiefen Sinn, über die eigentliche Tendenz seiner unsterblichen Werke [...].“²² Murr nennt Beispiele biografischer Texte, unter anderem die Lebensbeschreibungen großer Griechen und Römer von Plutarch und Cornelius Nepos, an die er sich anlehnt. Hoffmann macht sich über die beliebten Gattungen seiner Zeit, die Autobiografie, Biografie und über ihre Leser lustig, die sich wie Murr an den Lebensbeschreibungen großer Männer messen: „Gerade wie ich, gerade wie ich [...]“²³ – sinniert der Kater. Mit der Biografie des Künstlers Johannes Kreisler hat der nicht namentlich genannte Biograf große Schwierigkeiten: „– nichts verdrießlicher für einen Historiographen oder Biographen, als wenn er, wie auf einem wilden Füllen reitend, hin und her sprengen muß über Stock und Stein, über Äcker und Wiesen, immer nach gebahnten Wegen trachtend, niemals sie erreichend. [...] Gern hätte er angefangen: In dem Städtchen N. oder B. oder K. und zwar am Pfingstmontag oder zu Ostern des und des Jahres, erblickte Johannes Kreisler das Licht der Welt! – Aber solche schöne chronologische Ordnung kann gar nicht aufkommen, da dem unglücklichen Erzähler nur mündlich, brockenweise mitgeteilte Nachrichten zu Gebote stehen [...].“ Und doch meint der Biograf, dass trotz der Abgerissenheit „ein fester durchlaufender Faden alle Teile zusammenhalte“.²⁴ Hoffmann hat in seinen Texten den Wahrheitsgehalt des biografischen Schreibens hinterfragt: einer Persönlichkeit kann man sich zwar nähern, sie aber mit einem Objektivitätsanspruch beschreiben, kann man nicht. Fiktionale Texte über Künstler wären von dem Schöpfer der Kreisler-Figur vermutlich höher geschätzt als Biografien, aber das Interesse am kreativen Subjekt und daran, was die Individualität ausmacht, ist für Hoffmanns Werk entscheidend.

Die besprochenen Biografien des romantischen Künstlers sind in ihrer Form durchaus traditionell. Die Gliederung folgt der Chronologie und den geografisch bestimmten Lebensetappen: Königsberg, Glogau, Berlin, Polen (Płock, Warschau), Berlin, Bamberg, Dresden und Leipzig, Berlin. Abschließend einige Bemerkungen zu neueren Monografien, die einen ausgebauten biographischen Teil beinhalten. Zu nennen wären die Monografie des polnischen E.T.A. Hoffmanns-Kenners, Marek Jaroszewski, *Życie i twórczość E. T. A. Hoffmanna: 1776-1822*²⁵ sowie die von Detlef Kremer herausgegebene Monografie *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*.²⁶

²² E.T.A. Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr*, Hoffmanns Werke in drei Bänden, Bd. III, Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, S. 30.

²³ A. a. O.

²⁴ A. a. O. S. 49.

²⁵ Marek Jaroszewski, *Życie i twórczość E. T. A. Hoffmanna: 1776-1822*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2006.

²⁶ Detlef Kremer (Hrsg.), *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2009, 2. erw. Aufl. 2010.

Schlüsselwörter

E.T.A. Hoffmann, literarische Biografie, Künstlerbiografie, Autobiografie

Abstract

BIOGRAPHIES OF E.T.A. HOFFMANN – STUDIES OF THE GENRE OF LITERARY BIOGRAPHY

The article deliberates upon the most significant biographies of the romantic artist E.T.A. Hoffmann starting from the latest publications released in 2004 and going back to the first ones published right after the death of the writer. These texts form the background for the research on the genre of the literary biography. The author poses the question why new biographies have been written and what they have contributed to the existing knowledge about the artist. The article shows the ways the political context is reflected in the biography and describes the tendencies that can be observed in the development of the genre in the latest years. The paper considers the approach of E.T.A. Hoffmann to the genres of biography and autobiography which is expressed in his literary texts.

Keywords

E.T.A. Hoffmann, literary biography, biography of an artist, autobiography

Henk J. Koning
Putten (Holland)

Holteis Versuch zu einer deutschen Volksoper – *Des Adlers Horst* (1832)*

Das schlesische Multitalent Karl von Holtei (1798-1880) gehörte im 19. Jahrhundert zu den rühmlichsten Literaten, deren Romane und Erzählungen wiederholt neuaufgelegt wurden. Aber auch im Bereich der Bühne ist er mit größeren und kleineren Arbeiten hervorgetreten; außerdem war er regelmäßig als Vortragskünstler unterwegs und wußte an manchem Abend ein Publikum mit seinen eigenen Arbeiten oder mit dem Vorlesen fremder Stücke zu unterhalten: als Deklamator Shakespearescher Dramen wurde er gerne gehört. Als Dialektdichter wurde er allgemein geschätzt. Mit vielen Berühmtheiten trat er in persönlichen Kontakt und an den bedeutendsten Theatern des damaligen deutschen Sprachgebietes hat er gewirkt. In Wien fühlte er sich genauso zu Hause wie in Berlin und das Stadttheater Breslaus war wie das deutsche Theater in Riga eine seiner Wirkungsstätten. Trotz wiederholter Versuche als Schauspieler oder Stückeschreiber irgendwo eine Bleibe zu finden, waren seine Aufenthalte allenfalls auf ein paar Jahre beschränkt; danach trieb es ihn wieder fort. So zum Beispiel Ende 1838 als seine zweite Frau Julie Holzbecher bei der Geburt von Zwillingen in Riga starb. Da fing Holteis Wanderleben aufs neue an und erst Ende der vierziger Jahre wählte er Graz, wo seine verheiratete Tochter lebte, als bleibenden Wohnsitz. In Graz widmete er sich dem Schreiben von mehrbändigen Romanen und Erzählungen, die bis weit in das 20. Jahrhundert hinein neuaufgelegt¹ wurden und von denen einige es bis auf unsere Zeit gebracht haben².

Inmitten all dieser Aktivitäten nehmen seine Versuche als Librettist auf dem Gebiet der Oper eine untergeordnete Stellung ein. So wird die hier von uns vorgestellte Oper *Des Adlers Horst* von ihm selber in seinen Schriften kaum erwähnt und ist von ihm auch kein Urteil über dieses Werk bekannt. Im folgenden soll gezeigt werden, daß *Des Adlers Horst* ein typisches Werk für das Berliner Königsstädtische Theater war und vom Autor bewußt für diese Bühne konzipiert wurde. Wenn die Bedeutung derartiger

* Ohne die Hilfe zahlreicher Bibliotheken wäre folgende Arbeit nicht zustande gekommen. Hervorgehoben seien: Koninklijke Bibliotheek Den Haag, Universiteitsbibliotheek Groningen und die Österreichische Nationalbibliothek Wien. Auch Herrn Fred Noordstar sei für einzelne Hinweise herzlichst gedankt.

¹ Eine Übersicht über Holteis Romane bietet Paul Landau: Karl von Holteis Romane. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Unterhaltungs-Literatur. Leipzig 1904.

² Ein Mord in Riga wurde 1979 (Herder: Freiburg), 1983 (Aufbau: Berlin) und 1992 (edition baltica: Michelstadt) neu herausgegeben und der Kriminalroman Schwarzwaldau wurde 2006 herausgegeben. [(mit einem Nachwort von Dieter Paul Rudolph (Books on demand).]

Arbeiten erkannt werden soll, ist es notwendig die Entstehung des Königsstädtischen Theaters und seine Entwicklung in den ersten Jahren zu skizzieren und dabei die Rolle Holteis zu berücksichtigen.

Es war in der deutschen Kulturlandschaft ein Ereignis ersten Ranges als am 4. August 1824 das Königsstädtische Theater in Berlin eröffnet wurde. Neben den beiden anderen Berliner Theatern sollte ein unabhängiges Volkstheater entstehen, das vor allem in den ersten Jahren seines Bestehens weit über die Stadtgrenzen Berlins hinaus das dauerhafte Interesse der Kulturliebhaber auf sich zog und über dessen Repertoire, Schauspieler und Schicksale in den führenden Literaturblättern ausführlich berichtet wurde. Es sind Stimmen von zeitgenössischen Kritikern, die ihre Erwartungen von dieser Bühne ventilierten und so einen Eindruck der damaligen deutschen Theaterszene im allgemeinen und von der Berliner insbesondere vermitteln. Einige sachkundige Urteile sollen hier mitgeteilt werden, von denen das letzte von dem ersten Theatersekretär des Königsstädtischen Theaters ist. Auch Holtei hat sich zum Spielplan dieses Theaters geäußert und sich über den Anfang dieser Bühne nebst seiner eigenen Tätigkeit ausgesprochen.

In vielen Besprechungen wird auf das Leopoldstädter Theater als Vorbild für die Königsstadt hingewiesen und so eine Verbindung zum damaligen Wiener Volkstheater gelegt. Der Korrespondent der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* vom Donnerstag, den 16. September 1824 (Nr. 112, S. 970f.) erweist sich als Kenner der Berliner Theaterszene. Er berichtet nicht nur von der Eröffnungsvorstellung, sondern auch über Bau und Einrichtung des Hauses. Er schreibt an ein Wiener Publikum und weist nebenbei auf die Resonanz der erfolgreichen einaktigen Holteischen Liederposse *Die Wiener in Berlin* hin, die am 14. Juni 1824 im Berliner Königlichem Schauspielhaus erstaufgeführt und bis 25. September 41mal gespielt wurde³.

Der Berichtersteller kommt, nachdem er Zweck und Intention des neuen Theaters als „ein unabhängiges, ein National-, ein Stadt-, ein Volkstheater“⁴ hingestellt hat und sein überschwengliches Lob über Einrichtung und äußere Erscheinung des Gebäudes ausgesprochen hat, dazu eine Beschreibung der Premiere und des Ensembles zu geben:

Die erste Vorstellung mit Prolog, Symphonie von Beethoven, und gelungener Darstellung eines Anekdoten- Stücks, Hoffmann's Menuet de boeuf von Haydn⁵, war für die Armen bestimmt, und soll über 1000 Th. eingebracht haben. Se. Majestät der König beehrte die zweyte mit Seiner Gegenwart. Und seitdem ist das Haus bis jetzt immer angefüllt, und schon Morgens um 10 Uhr im Verkaufs-Büreau kein Platz mehr zu haben obschon die Stücke, nach Wiener und Pariser Sitte, drey- bis viermal hinter einander gegeben werden. Die Krone der Spielenden ist Hr. Spitzeder⁶, in welchem wir, was den Gesang betrifft, keinen, was Spiel, Gesang und Handlung anbelangt,

³ Karl Goedeke: Carl von Holtei, in Ders.: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Dresden 1910 . 2. Auflage. Bd. 9, S. 496-547 (hier, S. 512).

⁴ Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode vom Donnerstag vom 16. September 1824. Nr. 112 S. 970.

⁵ Haydn, Ou Le Menuet Du Boeuf, Comedie-anecdote en 1 Acte von Gabriel Jules Joseph Lurieu und Alexis Jacques Marie Wafflard.

⁶ Joseph Spitzeder (1796-1832): Schauspieler, Sänger und Regisseur.

einen schwer und schmerzlich entbehrten Künstler, unsern braven Kaselitz⁷ wiederfinden. Hr. Spitzeder nennen, heißt ihm, besonders wo sein Name und sein Ruhm so bekannt sind, als seine Verdienste, das ihm gebührende Lob ertheilen. Nach ihm verdient der gute Komiker, der sich nach Ihren Theatern gebildet hat, Hr. Schmelka⁸ aus Breslau, ausgezeichnet zu werden. Im Drama und der wahren Komik ist Hr. Nagel⁹, ebenfalls aus Breslau, vortrefflich. Er gab den Haydn in der Vollendung. Unter den Damen ist zwar bisher keine, die man ausgezeichnet und hervorstechend nennen könnte; doch verdienen mehrere ehrenvolle und ermunternde Erwähnung. Wir nennen die Namen Sutorius¹⁰, Weitner¹¹, Spitzeder¹², Herold¹³. Die Singspiele gehen, so weit wir urtheilen können, am besten. Es werden langentbehrte Stücke auf die Bühne gebracht und mit Freuden aufgenommen. Die heimliche Ehe¹⁴, der Apotheker und Doctor¹⁵ etc. Das redende Schauspiel kann bey längerer Bekanntschaft der Spielenden unter sich, mit ihrer Bühne und mit Berlin nur gewinnen, und hat schon jetzt das für die Neugierde nicht unbedeutende Verdienst der Neuheit der Stücke. An dieser Neuheit hatte es immer der bestehenden königl. Bühne gemangelt, der es zu gefallen schien, uns Jahre lang auf beliebte und belobte Neuigkeiten warten zu lassen, weil man mit Toilette und Ausstattung nicht fertig werden konnte.

Die Erwartungen waren hochgespannt zumal der Kritiker von dem in der Wiener Theaterszeneberühmten Buffo Joseph Spitzeder berichtet, der das Berliner Publikum für sich zu gewinnen wußte. Auch in der Dresdener *Abendzeitung* wird 1824 in der Rubrik *Nachrichten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften* in mehreren Nummern (12., 13., 17. und 19. August und 9. November) von der ersten Vorstellung dieser Bühne berichtet:

In der Posse von Bäuerle wird der in Breslau sosehr beliebte Komiker Schmelka, welcher in Leipzig, Wien und auch auf der hießigen königl. Bühne zweimal in einer Reihe von Gastrollen erschienen war, als Pastetenbäcker Zweckerl, in dem Ochsenmenuett oder der rühmlich bekannte Bassist und Komiker Spitzeder, dessen Verlust in Wien allgemeine bedauert wird, als ungarischer Ochsenhändler Istok zum erstenmale auftreten.¹⁶

Im weiteren Verlauf dieses Berichtes werden die Namen der Direktionsmitglieder, Regisseure, Schauspieler und Schauspielerinnen nebst ihren Rollenfächern erwähnt. Hier erweist sich, die wegen ihres pseudobelletristischen Gehaltes oft geschmähte *Abendzeitung* als äußerst gut informiert und als präzise und wertvolle Quelle. Aber nicht nur trockenes Wissen wird vermittelt: die *Abendzeitung* weiß auch von einer

⁷ Gottfried Kaselitz (1759-1818): Schauspieler und Sänger.

⁸ Heinrich Schmelka (1777-1837): Schauspieler.

⁹ Friedrich Nagel: Schauspieler und Regisseur am Königsstädtischen Theater.

¹⁰ Karoline Sutorius (1810-1875): Schauspielerin.

¹¹ nicht ermittelt.

¹² Betty Spitzeder (1808-1872): Schauspielerin; zweite Ehefrau Joseph Spitzeders.

¹³ Marie Herold (1806-1873): Schauspielerin.

¹⁴ Die heimliche Ehe. Oper von Domenico Cimarosa (1749-1801).

¹⁵ Der Apotheker und der Doctor. Oper von Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799).

¹⁶ *Abendzeitung* vom 12. August 1824, S. 772.

komischen Szene zu erzählen, die Schmelka dem Publikum darbot als er unerwartet vor dem Vorhang erschien¹⁷. In der langen Reihe von Namen, die der Rezensent hier auflistet, kommt der Name Holtei nicht vor: es sollte etwa ein Jahr dauern, ehe er im August 1825 als Direktionssekretär, Dramaturg und Regisseur am Königsstädtischen Theater engagiert wurde. Am 28. Januar 1824 war seine erste Frau Louise Rogée, die als Schauspielerin im Königlichen Hoftheater erfolgreich ihre Rollen gab, gestorben und suchte Holtei einen neuen Wirkungskreis. Er schrieb seit dieser Zeit seine Possen, Singspiele, Schauspiele und auch die Oper *Des Adlers Horst* eigens für das Königsstädtische Theater und hier erlebten sie denn auch ihre Uraufführung. Aber soweit war es noch nicht: an der Wiege dieses neuen Schauspielhauses spielte Holtei noch keine Rolle:

Die oberste Leitung des ganzen Geschäfts ist dem Hrn. Justizrath Kunowsky übertragen, welcher den Titel eines Syndikus der königsstädtischen Bühne angenommen hat. Herr Baron v. Biedenfeld, als Schriftsteller hinlänglich bekannt, steht als Theater-Secretair an der Spitze der Regie. Hr. Ehlers, Professor der Gesangslehre, ist Regisseur der Oper. Die Herren Angely, Nagel, Schmelka, Regisseurs des Schauspieles.¹⁸

Es war der Schriftsteller, Herausgeber und Theaterleiter Ferdinand Freiherr von Biedenfeld, der im ersten Jahr die neue Kunstanstalt leitete. Biedenfeld hat als Theaterleiter nicht nur in Berlin, sondern auch in Magdeburg, Breslau und Weimar gewirkt und Bücher über die unterschiedlichsten Themen wie Heraldik und Botanik herausgegeben; aber auch als Sagen- und Märchendichter ist er hervorgetreten und außerdem ist er als Herausgeber verantwortlich für abstruse Titel wie: *Denkwürdigkeiten und Geständnisse des Scharfrichters zu London*¹⁹. Gewiß, Biedenfeld war ein vielseitig gebildeter Mann, der 1848 in einem sehr lesenswerten Buch über das Königsstädter Theater schrieb:

Schwerlich kann jemals ein deutsches Theater ganz ohne Hülfe des Auslandes bestehen, und dieses Extrem liegt auch nicht im deutschen Charakter und Wesen. Aber im Urplane dieses Theaters sprach sich der Gedanke deutlich genug aus, eine Vergnügungs- und Kunstanstalt hauptsächlich auf Nationales zu gründen, durch Pflege, Förderung und Veredlung des Nationalen ihr Dasein zu sichern, zu einer Ehrensache der Residenz zu machen, nach und nach wohlthued auf die übrigen Theater Deutschlands einzuwirken.²⁰

Wie dachte Holtei über das Königsstädtische Theater und die Möglichkeit ein deutsches Volks-theater, was man auch immer unter diesem Begriff verstand, in der preußischen

¹⁷ Abendzeitung vom 13. August 1824, S. 776.

¹⁸ Abendzeitung vom 12. August 1824, S. 772.

¹⁹ Auch später ist Holtei noch mit Biedenfeld zusammengekommen. Vgl. Karl von Holtei. Ausgewählte Werke. Hrsg. von Jürgen Hein und Henk J. Koning. Würzburg 2009. Bd. 2, S. 44. (Bd. 1. 1992). (Weiter abgekürzt als HAW).

²⁰ Ferdinand Freiherr von Biedenfeld. Die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen. Leipzig 1848, S. 224.

Hauptstadt nicht nur zu gründen, sondern auch permanente Daseinsberechtigung zu verschaffen? Er hat sich mehrmals zu den Intentionen dieser Bühne geäußert und sich eingehend mit dem Repertoire befaßt: 1827 in seinem Aufsatz *Flüchtige Betrachtungen über Vaudeville und Liederspiel*²¹ und 1832 in dem Vorwort zum ersten Band seiner *Beiträge für das Königstädter Theater*²². In beiden spricht Holtei sich unumwunden aus über die Probleme, mit denen das neue Haus zu tun hatte und geht er auf seine eigenen Arbeiten für diese Bühne ein. Es wird die Problematik des Vaudevilles und Liederspiels erörtert, wobei Holtei auch den oft geschmähten Regisseur und Übersetzer französischer Vaudevilles Louis Nagely nennt. Er spricht sich nuanciert aus, denn er weiß, daß ohne die Arbeiten Angelys der Mangel an aufführbaren Stücken noch viel größer gewesen wäre:

Das neue Königstädtische Theater schien recht eigentlich berufen, dem Vaudeville sein Recht zu thun. Doch seltsam genug: es sind von fremden Schriftstellern keine beachtenswerthen Arbeiten dieser Art eingegangen. Desto mehr hat Herr Angely geliefert. Er hat sehr viel Freunde und sehr viel Gegner gefunden. Ich kann mich unmöglich zu den letzteren bekennen. Lieber wär' es mir freilich, wenn ich ihm, neben dem Geschick der Bearbeitung, auch noch das Talent der Erfindung zusprechen könnte. (S. 280).²³

An neuem Repertoire fehlte es und deshalb war Holtei danach bestrebt mittels eigener Originalstücke zu versuchen, den Spielplan dieser Bühne zu bereichern. Die Nachfrage nach neuen spielbaren Stücken war groß, wobei im Auge behalten werden mußte, daß das neugegründete Theater in einem bedenklichen Verhältnis zum Königlichen Hoftheater stand:

Der Konzession zur Folge, darf die Bühne in der Königstadt ein für allemal nicht auf ihren Brettern erscheinen lassen: a) Große Oper. b) Die eigentlich ernste Oper. c) Tragödie. d) Großes Schauspiel. Wenn ihr nun dagegen Lustspiel, Posse, komische Oper und Melodrama vergönnt sind, so dürfen dieselben doch nie aus dem Repertoire des Königlichen Hoftheaters gewählt seyn, bevor nicht zwei volle Jahre seit ihrer ersten Aufführung verflossen sind.²⁴

Hier werden einige Schwierigkeiten sichtbar, womit das neue Theater zu kämpfen hatte. Was gab es da für Möglichkeiten bei der obigen Spielplanbeschränkung? Neues war ständig gefragt und mußte außerdem berühmten Darstellern wie Josef Spitzeder und Heinrich Schmelka etwas zu bieten haben. Holtei hatte das Maleur, daß von ihm etwas Neues einige Monate vorher im Königlichen Schauspielhaus schon gegeben worden war: die Liederposse *Die Wiener in Berlin*, die mit ihren anmutigen Melodien

²¹ Erstmals erschienen in: Karl von Holtei: Beiträge zur Geschichte dramatischer Kunst und Literatur. Berlin 1827. Bd. 1, S. 32-58 (jetzt leicht zugänglich in HAW. Bd. 1, S. 273-297).

²² Karl von Holtei: Beiträge für das Königstädter Theater. Wiesbaden 1832. Bd. 1, S. III – XXXII.

²³ Vgl. HAW. Bd. 1.

²⁴ Ebda. Vorwort, S. IV.

großen Beifall gefunden hatte, aber gerade wegen der Konzessionsbeschränkung nicht auf der Königsstädter Bühne gespielt werden durfte. Die Wiener Scherze und Lieder hatten gewirkt und „man glaubte sich nach Wien, in die Leopoldstadt versetzt“.²⁵ Schon bald sah die Direktion sich gezwungen, ältere, fast vergessene Werke zu inszenieren. Und wenn es dann vereinzelt zu einem bescheidenen Erfolg kam, war es nicht selten der Darstellungskunst Spitzeders oder Schmelkas zu verdanken, daß das Stück ein gewisses Gefallen erregen konnte. Holtei schildert die Situation als ziemlich hoffnungslos bei der oben gegebenen Beschränkung und weist auf andere Theater im In- und Ausland hin:

Nirgends in der Welt, hatte bis jetzt ein so ungleiches Verhältniß statt gefunden. In den Hauptstädten Europas, wo mehrere Theater bestehen, sind um jedes eigene Grenzen gezogen und wenn die Leopoldstadt den „Don Carlos“ nicht geben darf, so sind dem Theater an der Burg die „Schwestern von Prag“²⁶ nicht minder untersagt. Selten nur fiel der Königstadt vom Repertoire des Hoftheaters etwas zu; dies Seltene, war auch gewöhnlich nichts Besonderes.²⁷

Schon nach etwa acht Monaten war die anfängliche Jubelstimmung vorbei und blieb der Andrang aus, so daß man seine Zuflucht zu der komischen Oper suchte, denn etwas mußte geschehen um nicht schon im ersten Jahr unter zu gehen. Die Begeisterung für die Wiener Zauberpossen war vorbei und die Gastspiele Johann Nestroys²⁸ und Ferdinand Raimunds²⁹ sollten noch einige Jahre auf sich warten lassen.

In den Literaturblättern wurde diskutiert über den Unterschied zwischen der süd-deutschen (d.h. Wienerischen) und der norddeutschen Komik, in unserem Fall der Berlinischen:

Wie problematisch es demnach noch immer bleibt, ob überhaupt daran zu denken ist, daß aus dem nord-deutschen Volksleben, als solchem, ein komisches Element zur Berliner National-Bühne sich destillieren läßt, so ausgemacht schien es, daß die bunt-schäckige Komik der Leopoldstädter Lust- und Zauberspiele sich nicht dazu eigneten, bey uns Glück zu machen. Wer den Wiener- und Berliner-Charakter kennt, prophezehte daher Ihren Gästen bey uns eine laue Aufnahme. Dennoch aber haben mehrere dieser spaßhaften Localpossen gefallen, und werden noch mit immer regem Beifall gegeben. Als indessen neulich die Fee aus Frankreich³⁰ auch hier erschien, theilten sich die Meinungen, und der alte kritische Geist erwachte. So viel man auch während der Vorstellung zum Lachen gezwungen war, tönte doch nachher die Rüge, daß es nicht

²⁵ Ebda. Vorwort, S. V.

²⁶ Die Schwestern von Prag. Singspiel in zwei Aufzügen von Joachim Perinet nach einem Lustspiel von Philipp Hafner.

²⁷ Beiträge für das Königsstädter Theater (wie Anm. 26), S. VIII (Vorwort).

²⁸ Vgl. Rainer Theobald: Nestroy am Alexanderplatz. Die Berliner Erstaufführung von Zu ebener Erde und erster Stock, in: Nestroyana. 1990. Jhg. 10. Heft 3-4., S. 55-67.

²⁹ Vgl. Henk J. Koning: Karl von Holtei (1798-1880) und Ferdinand Raimund (1790-1836), in: Silesia Nova 2010. Jhg. 7, Heft 3-4, S. 99-118.

³⁰ Die Fee aus Frankreich oder Liebesqualen eines Hagestolzen. Zauberspiel mit Gesang in zwei Akten von Carl Meisl.

zu begreifen sei, wie man über solche Farcen lachen könne, laut genug hervor. Mich dünkt, daß hier das Recht auf beyden Seiten war. In so fern das Zauberspiel aus dem originellen Geiste, der ihre Volksdichter belebt, hervorgegangen, ist die Keckheit der Laune In der Erfindung und in einzelnen Situationen zu haben. Die harmlose Lust, welche das ganze Stück durchzieht, muß jede gesunde Natur ansprechen. Dagegen ist es nicht zu verkennen, wie die Ausführung gegen den Entwurf gehalten, äußerst matt ist, wie das Stück eigentlich zerfließt, und außer der Gutmüthigkeit, die sich mehr oder minder in allen auftretenden Personen hervorthut, eigentlich kein einziger durchgeführter Charakter ist, der das Stück für die Dauer halten könnte.

Diese Dichter arbeiten mit zu großer Leichtigkeit, weil die Dichtungen nur für das augenblickliche Bedürfniß berechnet sind. Wir glauben aber keinesweges, daß eine tiefere Charakteristik mit diesen kecken Planen und der eigenthümlich humoristischen Behandlung der Zaubersposse unverträglich sey: im Gegentheil, daß aus einer fleißigeren Bearbeitung in dem Genre der Leopoldstädter Localpossen eine gediegene Art deutscher Lustspiele hervorgehen könne. So ist namentlich der von Volksdichtern eingeschlagene Weg, alles, was in andern Fächern der Literatur unter dem gebildeten Stande populär geworden ist, durch die dramatische Formgebung allen Classen des Volkes bekannt zu machen, ein sehr glücklicher Fortschritt. Aus dem Wust der Ritterromane der verflossenen Decennien, haben sich größten Theils Ihre romantischen Ritter- und Zauberspiele hervorgebildet, und es wäre zu wünschen, daß aller tobende Mode-Unfug eine so erspriessliche Auflösung gewänne. Wirdürfen und wollen nicht die Hoffnung aufgeben, daß auf diese Weise nicht allein eine Vereinigung zwischen ihren gemüthlichen und unsern kritischen Ansichten von den Lustspielen, sondern wirklich eine Reihe tüchtiger, von reicher Laune strotzender deutscher Lustspiele, welche über die Zeit hinaus dauern können, hervorgehen möge, und werden von Zeit zu Zeit über den Fortgang oder über unsere getäuschten Erwartungen berichten.³¹

Die Wiener Lokalposse als möglicher Auftakt zu einem gediegenen Lustspiel? Wer so denkt, geht daran vorbei, daß nicht alle dieser Werke von vornherein als leichte Ware betrachtet werden können, die nur darauf konzipiert wurden, das Theaterpublikum zu unterhalten und auf diese Weise möglichst hohe Einnahmen zu erzielen. Die Posse hat ihre eigene Daseinsberechtigung und, ob-wohl es viele Eintagsfliegen gab, fanden die Berliner Zuschauer durchaus Gefallen an Stücken aus Wien. Die Diskussion nach dem Wienerischen auf der Berliner Bühne war auch in den kommenden Jahren ein beliebtes Thema der Rezensenten: so wird 1827 in der *Wiener Zeitschrift* vom 5. Juni geschrieben:

Das Berliner Publicum sey nicht heiter genug: ein fünfactiges Lustspiel oder gar eine fünfactige Posse sey eine so schwierige Aufgabe, daß sie den Untergang in sich trage, fünf Acte ohne Musik könne Niemand aushalten. (S. 546).

Wie erging es Holtei in den Jahren 1824-1827? Anfangs war er der Mann der kleinen Rogée, die als Käthchen in *Käthchen von Heilbronn* im Königlichen Hoftheater zum Publikumsliebbling avancierte. Sie stellte vorübergehend die artistische Karriere ihres

³¹ Wiener Zeitschrift vom 30. November 1824, S. 1238.

Mannes in den Schatten, was sich änderte als er mit seiner Liederposse *Die Wiener in Berlin* im selben Hoftheater einen bedeutenden Erfolg erzielte. Von Berlin aus verbreitete sich dieses Werk über sehr viele norddeutsche Bühnen: in u.a. Hamburg, Leipzig, Aachen und Karlsruhe wurde der Einakter gegeben; im Dresdener Stadttheater wurde die Posse bis August 1825 mit Musik von Marschner 47mal gespielt.³² In den zeitgenössischen Literaturblättern wird Holteis Talent auf diesem Gebiet anerkannt und die Hoffnung ausgesprochen, daß er von Nutzen sein wird für die weitere Entwicklung des Königsstädtischen Theaters:

Hr .v. Holtey, der früher in unbestimmten Verhältnissen zum königlichen Theater stand, hat diese jetzt aufgegeben, und ist, vorläufig als Theater-Sekretär, in ein bestimmtes zum Königsstädtischen übergegangen. Wenn ihm das Glück bey seinen künftigen Liederspielen so lächelt, wie bey dem frühern, könnte diese Anstellung eine günstige Wendung für die Angelegenheiten des neuen Theaters hervorbringen.³³

Und das alles wurde Ende Juli 1825 geschrieben, noch kein Jahr nach der Eröffnung des neuen Hauses. Holteis Wirken an diesem Theater, aber auch sein Privatleben wurden in der Berliner literarischen Szene mit Interesse und Anteilnahme verfolgt, so daß auch der tragische Schicksalsschlag, dender Tod Luise Rogées am 28. Januar 1825 ihm versetzte, ausführliche Erwähnung findet. Der Berichterstatter der *Wiener Zeitschrift* vom 14. April 1825 schreibt einen Nekrolog, in dem er ihre schauspielerischen Leistungen lobt. Es ist Wilibald Alexis, der diese Widmung verfaßt hat, denn sie ist identisch mit dem von ihm verfaßten Nekrolog der dem Bändchen *Blumen auf das Grab der Schauspielerin Luise von Holtei geborne Rogée* (Berlin 1825) vorangeschickt wurde. Holtei kannte Alexis (eigentlich Wilhelm Häring) (1798-1871) gut: 1823 war jener einer der Mitarbeiter der von ihm und den Breslauern Karl Schall³⁴ und Friedrich Barth³⁵ herausgegebenen literarischen Zeitschrift *Deutsche Blätter für Poesie, Litteratur, Kunst und Theater* und im Spätsommer 1824 besuchte Alexis Holtei in dessen Berliner Wohnung um ihn zu der ersten konstituierenden Versammlung eines literarischen Vereins, der späteren Mittwochsgesellschaft³⁶ einzuladen. Es kann also kaum Wunder nehmen, daß der ebenfalls in Breslau geborene Alexis bestens informiert war über Holteis Leben, Werk und Wirken.

Holteis Position in den Jahren ab 1825 am Königsstädtischen Theater war nicht so unbedeutend wie er sie selber schildert: nicht nur hat er praktische Versuche unternommen durch eigene Originalwerke die Unmasse französischer Übersetzungen einzudämmen und hat er angehende schauspielerische Talente wie Friedrich Beckmann gefördert, im publizistischen Bereich hat er sich mit der Herausgabe vom *Jahrbuch deutscher Nachspiele* (seit 1825: *Bühnenspiele*) für die Verbreitung deutschsprachiger

³² Goedeke (wie Anm. 7), S. 497.

³³ Wiener Zeitschrift vom 28. Juli 1825, S. 751.

³⁴ Karl Schall (1780-1833) Mentor Holteis, sehr wichtig für seine künstlerische Entwicklung. Vgl.: Henk J. Koning: Karl Schall (1780-1833) . Breslauer Bonvivant und biedermeierlicher Literat. in; Schlesien 1991. Jhg. 34, S. 76-90.

³⁵ Friedrich Barth (1794-1833). Schriftsteller und Redakteur.

³⁶ Vgl. HAW. Bd. 2, S. 54f.

Theaterstücke eingesetzt. Daneben hat er die Sängerin Henriette Sontag nach Berlin geholt und damit an der Wiege des sogenannten Sontagfiebers gestanden, das die Berliner massenweise ins Königsstädtische Theater lockte. Außer seiner Beschäftigung fürs Theater hatte Holtei sich als Deklamator einen guten Ruf verschafft und wußte sich durch seinen lebendigen Vortragsstil eine zahlreiche Hörerschaft zu verschaffen. Neben Werken Shakespeares gehörten auch Calderon, Lope de Vega und Heinrich von Kleist zu den Dichtern, deren Oeuvre er gerne vortrug. Anfang 1827 beendete Holtei kurzfristig sein Wirken für das Königsstädtische Theater, um den Winter in Begleitung des Grafen Herberstein in Paris zu verbringen. Willibald Alexis faßt das alles am 16. Januar 1827 so zusammen: Hr. v. Holtei hat mit diesem Monat seine Vorlesungen geschlossen, indem er für den Winter, und einen Theil des Sommers eine Reise nach Paris unternimmt. Seine Posse, die deutsche Sängerin, eine „Euphonomistik auf die Sontag, hat zwar Aufsehen, aber kein besonderes Glück gemacht, Berliner Local-Späße im Berliner Dialect vertragen sich nun einmal nicht mit wahrer Komik, und eben so wenig weiß die Berliner vornehme Kritik (d.h. die Theaterkritik) den echten Scherz unter einer trivialern Form zu würdigen. Glänzend war dagegen seine letzte Vorlesung, welche er im großen Jagorschen Saale vor einem zahlreich versammelten Publicum hielt, und mit einem Wort über das deutsche Theater beschloß, welches bei der er eben so viel traurige Wahrheiten summierte, als es, durch launigen Vortrag den Beyfall der Versammlung einerntete“³⁷.

Während seines Wiener Aufenthaltes im Jahre 1823 hatte er sich an dem dortigen kulturellen Leben geradezu begeistert und war fast jeden Abend in einem der Vorstadttheater zu finden; er besuchte außerdem Vorstellungen im Opernhaus oder Hofburgtheater und traf nicht nur mit alten Bekannten wie Biedenfeld zusammen und suchte die Mitarbeiter von seinen *Deutschen Blättern auf*, sondern sammelte auch Eindrücke, die ihm eine Inspirationsquelle für sein eigenes Schaffen waren.

In Paris ging es 1827 genau so; er besuchte viele Theater und lernte neben französischen Literaten wie Benjamin Constant³⁸ und Eugène Scribe³⁹ seine Landleute Alexander von Humboldt und Giacomo Meyerbeer kennen. In der französischen Kulturmetropole wird Holtei sich mit Meyerbeer über das Königsstädtische Theater unterhalten haben und das nicht nur wegen der dort gegebenen Opernvorstellungen, sondern auch weil Giacomos Vater, der Bankier Jacob Herz Beer zur siebenköpfigen Direktion dieses Hauses gehörte und Holtei nach persönlichen Mitteilungen auf gutem Fuße mit der Familie Beer stand. Später schrieb er sogar, daß die vielen Kontakte, die er hatte, ihn daran hinderten sich hundertprozentig für das neue Theater einzusetzen. Da heißt es in seiner Autobiographie *Vierzig Jahre*:

³⁷ Wiener Zeitschrift vom 16. Januar.1827, S. 54f.

³⁸ Benjamin Constant de Rebeque (1767-1830), Schriftsteller, Verfasser des autobiographischen Romans *Adolphe* (1816), in dem er sein Verhältnis zu Madame de Staël schildert.

³⁹ Eugène Scribe (1791-1861) französischer Bühnendichter und Opernlibrettist.

Zum Theil waren auch die Directoren Schuld daran, daß ich mich gehen ließ. Bei Beers war ich nun gar das Kind im Hause, und wenn auch Wilhelm Beer⁴⁰, der seinen Vater häufig in den Conferenzen vertrat, mir bisweilen in die Parade fuhr, so war er dann doch immer wieder der Erste, zu rufen: Kakadu, kommen Siemit hinaus zum Essen! Alle klagten, daß ich meine Zeit nicht besser anwendete, Neuigkeiten für unsere Bühne zu liefern, die bei der beschränkten Concession so nöthig gewesen wären; und alle trugen dazu bei, mich zu zerstreuen und in den Strudel der Berliner Geselligkeit zu ziehen, [...] ⁴¹

Nicht nur lockte es ihn während seines Pariser Aufenthaltes in die kleinen Vaudevilletheater, in denen die Stücke Scribes gespielt wurden und wo er Erfahrungen und Eindrücke sammelte, die er sich später zunutze machen sollte, auch wurden Pläne geschmiedet zu künftigen Projekten. So schreibt Holtei in dem Vorwort zu seinem Schauspiel mit Gesang in drei Akten *Lenore* (1828) :

Meyerbeer sagte mir einmal, während meines Pariser Aufenthaltes, er wünsche wohl einen ächt-deutschen, volksthümlichen Operntext zu komponiren und äußerte im lebhaften Gespräche über diesen Gegenstand, als passender Stoff dazu erscheine ihm Bürger's Lenore! Ich beschäftigte mich in Gedanken viel mit dieser seiner Äußerung und nachdem ich im Vaudeville-Theater eines jener stets wieder neu-auftauchenden Stücke, worin Friedrich der Große auftritt, gesehen und in demselben den Schauspieler Lepeintre⁴² als alten Preuß. Husaren bewundert hatte, beschloß ich, meinem gültigen musikalischen Freunde seine Idee zu rauben und ein Schauspiel mit Gesängen auf selbst gewählte Melodien für's Königstädter Theater zu schreiben.⁴³

Das Stück wurde zum Erfolg und auf vielen deutschen Bühnen gegeben; Melodien des Mantelliedes *Schier dreißig Jahre bist du alt* wurden fast zu Volksliedern. 1829 erschien das Werk mit dem Untertitel *väterländisches Schauspiel* bei Duncker und Humblot in Berlin im Druck. Holtei gestaltete hier einen Stoff, der an Vaterlandsiebe und nationalistische Gefühle appellierte.⁴⁴

Meyerbeer sollte nach Holtei ursprünglich die Oper *Des Adlers Horst* komponieren. Es ist aber nicht dazu gekommen und es war der damalige Kapellmeister des Königsstädtischen Theaters Franz Gläser, der die Musik zu Holteis Text schreiben sollte. Den Stoff hat Holtei der gleichnamigen Novelle Johanna Schopenhauers entnommen. Johanna Schopenhauer, die Mutter des Philosophen Arthur Schopenhauer und der Schriftstellerin Adele Schopenhauer, lebte 1806-1829 in Weimar und führte dort einen literarischen Salon, der auch gelegentlich von Goethe und Wieland besucht wurde. Holtei lernte die Schopenhauer nach seinem Pariser Aufenthalt 1827 kennen,

⁴⁰ Wilhelm Beer (1797-1850) Geschäftsmann, Publizist und Amateurastronom. Halbbruder von Giacomo Meyerbeer.

⁴¹ HAW. Bd. 2. S. 63.

⁴² Emmanuel Augustin Lepeintre (1788-1847) französischer Schauspieler.

⁴³ HAW. Bd. 1, S. 129.

⁴⁴ Vgl. für Lenore: Hugo Aust. *Lenore*. Ballade und Volksstück, in: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. Hrsg. Von Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein. München 1989, S. 174ff.

als er in Weimar war. Es kam zu einer Freundschaft, die erst mit ihrem Tod (1838) ein Ende nahm. Johanna Schopenhauers erste Biographin sagt es so:

Tatsächlich aber sind sich diese beiden Menschen geistig und seelisch so nahe getreten, daß daraus eine Freundschaft fürs Leben wurde; nichts konnte sie erschüttern, keine Entfernung, kein längeres Schweigen des einen oder des anderen das feste Vertrauen stören, das zwischen ihnen bestand.⁴⁵

1870 hat Holtei einen Band mit Briefen an Johanna Schopenhauer herausgegeben. Johanna Schopenhauer läßt ihre Rahmenerzählung im schottischen Hochland abspielen, das sie auf ausgedehnten Reisen durch Europa auch selber besucht hat und dessen Natur sie stark beeindruckte. Die Fabel ist dünn und denkbar einfach: das arme Volksmädchen Molly Lammond wird von dem wilden draufgängerischen Förster Roger Rowland verführt und bleibt mit ihrem Sohn sitzen. Als unverheiratete Mutter schlägt sie sich kümmerlich durch, wird von den Dorfbewohnern bemitleidet, aber wegen ihres Fehltrittes nicht von der Gemeinschaft ausgeschlossen. Das alles erfährt der Leser von einer Gastwirtin in dem ärmlichen Dorf Dalmally. Sie erzählt es einem deutschen Reisenden, der mit seinem früheren Göttinger Universitätsfreund und dessen Gattin das Tal Glenn-Orchy besucht und dort das tragische Leben des holden Geschöpfes kennenlernt. Die Verfasserin schildert die schottische Natur in bunten Farben und rühmt die sakrale Gestalt Mollys. Fast wie eine Heilige wird sie beschrieben:

[...] und nun ward uns auch das reinste Oval des lieblichsten Madonnenköpfchens sichtbar, wie es nur in begeisterten Momenten Raphaels hoher Phantasie erscheinen seyn mag. Tiefer Schmerz und fromme Ergebung schwebten um den kleinsten lieblichsten Mund, sprachen aus den schönen aber eingefallenen Zügen des blassen Gesichts, und als sie uns nahte, umschleierten die schön gewölbten Augenlider mit ihren langen seidnen Wimpern ein Paar große dunkelblaue Augen, wie ich noch nie sie gesehen⁴⁶.

Wie ein trüber Schleier liegt das Schicksal Mollys über die Geschichte. Die ländliche Idylle wird von den negativen Ereignissen um Molly herum wesentlich beeinträchtigt, so daß der Leser nur schwerlich zu einem positiven Ton zurückfindet. Es wird jedoch noch schlimmer und die Spannung der Geschichte nimmt stark zu, wenn ein plötzlich auftauchender Adler den Säugling Mollys entführt und mit sich nimmt zu seinem sehr hoch gelegenen für Menschen unerreichbaren Nest. Molly raft allen Mut zusammen und folgt dem Adler. Mit Pathos wird beschrieben welche Hindernisse sie zu überwinden hat:

⁴⁵ Laura Frost. Johanna Schopenhauer. Ein Frauenleben aus der klassischen Zeit. Leipzig [1913], 2. Auflage, S. 221.

⁴⁶ Es wird zitiert aus: Johanna Schopenhauer. Novellen. Frankfurt am Main 1830, Bd. 1 (hier S. 204).

Ohne Rast, ohne nur einen Augenblick anzuhalten, klimmte indessen Molly noch immer fels an, ob sie Athem schöpfte oder nicht, sie wußte es nicht, sie blickte weder seitwärts noch rückwärts, ihr Kind, nur ihr Kind war ihr einziger Gedanke. Auf was sie fuße, an was sie mit den Händen sich festhielt, konnte kein sterbliches Auge entdecken, aber unsichtbar umschwebte sie der Schutzengel unmündiger Kinder, der so oft den dringendsten Gefahren sie entreißt, er hielt den wankenden Stein unter ihrem Fuße und gab Festigkeit der schwachen Wurzel des Haidekrauts, die ihre Finger umklammerten.⁴⁷

Die Mutterliebe überwindet alles und ist stärker als der Mut des mit Abstand stärksten und waghalsigsten Dorfbewohners Mark Stewart, der weit in der Welt herumgekommen ist, jedoch in dieser Situation passen muß. Molly erreicht des Adlers Horst und findet ihren kleinen Sohn unversehrt vor. Bevor sie jedoch ihr Kind in ihre Arme schließen kann, wird beschrieben welches Bild sie hätte antreffen können:

Zitternd zwischen Wonne und Schmerz, zwischen Hoffnung und ängstlichem Zagen, warf jetzt die Mutter über den Horst der Adler sich hin; da lag ihr Kind, furchtbar gebettet auf blutigen Knochen, zwischen grausvollen Ueberresten gewürgter zerfleischer Thiere. Todt, todt, gewiß todt; Molly wagte nicht daran zu zweifeln, aber doch unversehrt, unentstellt, die zarten Glieder, das liebe Gesichtchen verschont von den gräulichen Schnäbeln und Krallen, und noch ganz so in seine Windeln gehüllt, wie sie vor einigen Stunden unten auf dem Erntefelde auf welches, frisches Heu es sorgsam hingelegt hatte.⁴⁸

Der Rückweg Mollys mit ihrem Kind ins Tal ist nicht weniger gefahrvoll und mit ähnlichen bedrohlichen fast nur mit unmenschlicher Kraft zu überwindenden Hindernissen verbunden. Ihr gelingt, was der kraftvolle Mark Stewart nicht schafft: das kleine Kind in Sicherheit bringen. Der fromme einfache christliche Glaube der ländlichen Bevölkerung und die vielleicht etwas naiv anmutende Zuversicht, daß Gott dafür sorgen wird, daß alles gut ausgeht, bilden ein wesentliches Element der Geschichte. Schließlich findet auch der ehemalige Geliebte Mollys Roger Rowland zu sich selber zurück. Er, der von innerer Unruhe getrieben die schottischen Wälder durchstreifte, schwört sein wildes Leben ab und gesteht öffentlich, daß er Molly gegenüber falsch gehandelt hat. So ist am Ende die ländliche Idylle wiederhergestellt und können alle ihr friedfertiges einfaches Leben wieder aufnehmen.

Es waren schlichte Leute, die von Johanna Schopenhauer in ihrer Novelle dargestellt wurden und deren bescheidenes Leben in ländlicher Umgebung nur vorübergehend von dem bedrohlichen Angriff eines Raubvogels ins Wanken gerät. Die dörfliche Gemeinschaft ist eine echte Einheit; im Grunde ist schon am Anfang der Novelle erkennbar, daß die Geschichte gut ausgehen wird. Wer oder was kann sich eigentlich behaupten gegen fromme Gottesfurcht und eine Mutterliebe, die fixiert ist auf die Rettung ihres wehrlosen Säuglings? Kommen noch die gut gelungenen Naturschilderungen hinzu und man kann sich denken, daß der Stoff für eine dramatische Gestaltung im Keime vorhanden ist. Melodramatische Elemente waren in der

⁴⁷ Ebda., S. 239f.

⁴⁸ Ebda., S. 243f.

Schopenhauerschen Novelle genügend anwesend und mögen Holtei zusätzlich dazu angeregt haben, sich mit ihr zu befassen. Eine Reise ins Riesengebirge⁴⁹ hat ihn vielleicht darauf aufmerksam gemacht, die Handlung in die schlesische Gebirgslandschaft zu verlegen.

Welche Änderungen hat Holtei noch mehr vorgenommen? Die Personen seiner romantischen Oper sind: Richard, herrschaftlicher Förster; Vater Renner, Baudenwirt; Veronika, seine Frau; Anton, beider Sohn; Marie, ihre Pflögetochter; Rose; Cassian und Lazarus, Pascher; Christian, Renners Knecht und Landleute. Die Holteische Bearbeitung vom Text der Novelle Johanna Schopenhauers wird ausführlich von einem Rezensenten des Prager Unterhaltungsblattes *Bohemia* (Nr. 148 vom 10. Dez. 1833) in der Rubrik *Theater und geselliges Leben* anlässlich der Premiere vom 7. Dezember besprochen. Nirgends so deutlich wie hier bekommen wir einen Eindruck davon was Holtei aus der epischen Vorlage gemacht hat:

Am 7. d.M. wurde zum Vortheile des Hrn. Orchesterdirektors F. Pixis eine neue Oper aufgeführt, zu welcher Herr von Holtey den Tekst, und der Herr Kapellmeister Gläser (ein geborner Böhme und Schüler des Conservatoriums) die Musik geliefert hat. Sie heißt „Des Adlers Horst“, und ihr Sujet ist in Kürze folgendes. Ein herrschaftlicher Jäger, namens Richard, verliebt sich in eine schöne, aber arme Bauerndirne, namens Rose; kaum ist er aber ihr Mann, und sie Mutter geworden, so verläßt er sie, und geht einer Andern nach. Rose ist zu stolz, um der Nebenbuhlerin ihr Verhältniß mit Richard zu entdecken; sie ergreift vielmehr den Entschluß, mit ihrem Kinde zu entfliehen, und in den Höhen des Riesengebirges ihr Unglück zu verbergen. Da man essen muß, um zu leben, so tritt unsere Heldin als Dienstmagd bei dem Baudenwirth Renner ein; und da das an sich unschuldige Wesen eines kleinen Kindes doch kein Empfehlungsbrief für sie seyn kann, so legt sie es, gehörig eingewickelt, in eine Felskluft, geht des Tages ihren Geschäften nach, und bringt die Nacht im Freien bei ihrem Kinde zu. Natürlich, daß das Kind so vernünftig ist, den ganzen Tag über zu schlafen, und sich anständig zu halten. Vater Renner lebt mit seiner Hausehre Veronika nicht in der friedfertigen Ehe, denn sie ist alt und häßlich, und er hat noch ein frisches Herz im Leibe; natürlich also, daß ihm die neue Dienstmagd lieber ist, als seine Veronika, und daß es deshalb häusliche Szenen gibt. Auch Anton, Renners Sohn, ist in Rose verliebt, trotzdem, daß er nach dem Willen der Eltern, ihre Pflögetochter Marie heirathen soll; und um das Interesse an der Heldin zu steigern, muß sich noch zum Ueberfluße ein liederlicher Schmuggler in sie verlieben, so, daß es zwischen ihm und Anton zu handgreiflichen Händeln kommt. Aber noch ehe Rose bei Vater Renner als Kuhmagd eintrat, streifte Richard um die Rennerbaude, um Adler zu schießen, die nach der Versicherung des Dichters im Riesengebirge so wohl gedeihen, daß sie sogar junge Dammhirsche durch die Lüfte in ihren Horst tragen können. Dieser Horst ist nun eine grausenhafte steile und hohe Felsenspitze, die man jedoch schwerlich auf einer Landkarte finden wird, weil die ganze Geschichte ohnehin nur erlogen ist. Richard ist auf seinen Streifzügen mehrmals in der Rennerbaude eingekehrt, und hat bei dieser Gelegenheit an Marien Wohlgefallen gefunden, aber er will sie nur als eine theilnehmende Schwester lieben; denn er ist seit der Flucht seiner Rose gewaltig melancholisch, und will eigentlich nicht

⁴⁹ Vgl. Adalbert Hoffmann: Karl von Holteis und E.T.A. Hoffmanns Bergreise. Beiträge zu ihrem Lebensbilde mit Benutzung einer bisher unbekanntten Handschrift. Oppeln, Leipzig 1898.

so sehr Adler schießen, als auf eine honette Weise klagen und jammern, oder, wenn es gut geht, den Hals brechen. Das Zusammentreffen der beiden Eheleute würde dem Stücke schon im 1. Akte den „Garaus“ machen; denn was ist natürlicher, als daß Richard seine Rose umarmen, nach seinem Kinde fragen, und Beide in das Thal hinunter nehmen würde; allein wie würde dann der Adler und sein Horst mitspielen können? Der Dichter begnügt sich damit, Rose in dem Augenblick, als Richard Marien bei der Hand faßt, vortreten, und Marien warnen zu helfen. Nach diesem Knalleffekte gehen Beide ihrer Wege, Richard zu seinen Adlern, und Rose zu ihren Kühen. Bald darauf kommt noch ein Moment, wo das Stück in Gefahr ist, vor dem 3. Akte zu Ende zu spielen. Der Dichter hat uns nämlich, um nicht gleich Alles auf einmal zu verrathen, im 1. Akte nichts von einem kleinen Kinde gesagt. Nun läßt aber Vater Renner einen Trupp Bauern und Bäuerinnen aus Langenthal holen um seine Wiesen zu mähen. Kaum werden diese ungeschlachteten Menschen die arme Rose ansichtig, als sie sogleich mit dem Geheimnisse ihrer Mutterschaft herausplatzen, ja verläumderischer genug sind, den Verdacht anzuregen, als ob Rose ihr Kind ermordet habe. Renner nimmt sie scharf in's Examen, und nun erst erfährt der Zuschauer aus ihrem Geständnisse, was ich über die Felsenwiege des Kindes schon früher erzählt habe. Wenn nun Vater Renner der Mutter aufgetragen hätte, das Kind auf der Stelle zu holen, dann ihr Bündel zu schüren, und sich fort zu machen, so wäre es um den 3. Akt geschehen. Allein der Dichter weiß sich aus der Schlinge zu ziehen. Er läßt sie zuerst eine Versöhnungsszene zwischen Anton und Marie einleiten, und dann ihr Bündel schüren, damit der Adler inzwischen Zeit hat, das Kind zu rauben, und auf den Horst zu tragen. Damit es nicht unwahrscheinlich werde, daß der Adler seine Beute nicht frischweg aufspeist, sondern im Neste liegen läßt, bis Richard erscheint, um ihn todt zu schießen, theilt uns der Schmuggler Cassian eine interessante naturgeschichtliche Notiz mit, daß nämlich der Adler das Kind nicht anrühren könne, so lange es die Augen offen habe. Wie dies Rose hört, eilt sie den gefahrvollen Felsensteg hinan, und erreicht eine schwindelnde Höhe; allein zu ihrem Entsetzen bemerkt sie, daß sie die unrechte Felsspitze getroffen habe, und des Adlers Horst gegenüber liegt. Zum Glück erscheint aber Richard auf der entgegengesetzten Seite. Nach einigen Erklärungen fordert ihn Rose zu dem Meisterschuße auf, den Adler zu schießen, ohne das Kind zu treffen, was er jedoch, als zärtlicher Vater ablehnt. Da schlägt sogar der Blitz in einen Baumstamm, und wirft ihn über den Abgrund, welcher Rose von ihrem Kinde trennt, so geschickt hinüber, daß er eine natürliche Brücke bildet. Rose wagt sich hinüber, erschrickt aber, vor dem Ungethüm des Adlers so gewaltig, daß sie den gefährlichen Weg umsonst zurückmacht. Nun drückt Richard los, und wie es sich versteht, sehr glücklich. Richard und Rose versöhnen sich einige tausend Fuß über der Meeresfläche, der Chor kommt und Leitern, Stricken und Stangen, um in dem Finale mitzuwirken und die Oper hat ein Ende. Ich glaube mir nach dem Gesagten eine Kritik des Textes ersparen zu können, kann aber nicht unbemerkt lassen, daß der Dichter fast zwei Akte verschwendet hat, um das Bischen Exposition in das taube Gestein einer Handlung einzusprengen, die gar nicht zur Sache gehört. Wozu die beiden Schmuggler? Wozu Veronika's und Mariens Verdruß? Das Trinklied ist eben nur da, als ob es ohne Trinklied keine interessante Oper geben könne. Das Gebet (sonderbar, daß Trinklieder und Gebete stehende Nummern der Oper geworden sind) erscheint so müßig und zur unrechten Zeit angebracht, daß sich selbst Cassian nicht enthalten kann, diese Bemerkung zu äußern. Und ist denn die ganze Situation des letzten Aktes singbar? Gibt es nicht Gefühle, deren Ausdruck nicht anders möglich ist, als durch die tonlose Gebärde? In den ersten zwei Akten thut der Dichter für die Hauptsache wenig oder gar nichts, und im letzten Akte schneidet er uns, was allein zu ergreifen imstande

ist, bittenweise vor. Das ganze Sujet eignet sich höchstens zu einer Novelle, und Hr. von Holtey ist in der dramatischen Behandlung desselben so unglücklich gewesen, wie in seiner Bearbeitung der Bürgerschen „Lenore“. Die Musik hat einige schöne Einzelheiten. Im Ganzen theilt sie jedoch mit einem ziemlich bemerkbaren Mangel an Originalität die Fehler des Textes.

Wenn Dem. Lutzer, welche die Parthie der Rose nicht nur ausgezeichnet schön sang, sondern auch spielte, nicht gleich in den ersten Akten interessirt hätte; wenn die lange Weile, welche die ersten Aufzüge einflößen müssen, nicht Herr Feistmantel⁵⁰ und Mad. Allram⁵¹ unterbrochen hätten; wenn endlich nicht Herr Baurath Fischer in den Felsspitzen und Wolken des letzten Actes eine effektvolle, trefflich gelungene Dekoration geliefert hätte: so wäre des „Adlers Horst“ wahrscheinlich für immer gefallen; so aber dürfte die Oper doch einige Wiederholungen erleben.

Eingehend wird der Inhalt dieses Musikwerkes besprochen und die zahlreichen Unwahrscheinlichkeiten und unlogischen Verhaltensweisen aufgelistet. Der Rezensent hat sich auf das Dramatische des Stoffes beschränkt und weist in dem Schlußabsatz seiner Besprechung fast nebenbei darauf hin, daß es namentlich einer sehr talentierten Sängerin zu verdanken war, daß *Des Adlers Horst* sich an diesem Abend im Prager Stögerischen Theater noch einigermaßen halten konnte.

Auch die *Dresdener Abendzeitung* (19. Februar 1834, S. 172) berichtet von dieser Prager Vorstellung:

Von den Novitäten, welche uns die gegenwärtige Direction in der letzteren Zeit brachte, hat „Des Adlers Horst“ nicht angesprochen und dürfte sehr bald wieder vom Repertoire verschwinden, obschon die Darstellung der Rosa (sic!) durch Dem. Lutzer (welche auch mit Beifall belohnt und gerufen wurde) als ausgezeichnet anerkannt werden muß.

Gut zehn Jahre später ist es dann erneut zur Darstellung dieser Oper in Prag gekommen, die ebenfalls in *Bohemia* besprochen wurde und wobei der Kritiker sich mit diesem Werk eingehend auseinandersetzt. Am Anfang seiner Besprechung sagt der Rezensent: „Diese Oper hat an verschiedenen Orten auch sehr verschiedenes Schicksal gehabt.“⁵² Weiter unten werden wir noch darauf eingehen, daß es auch jetzt dem Talent einzelner Künstler zu verdanken ist, daß dieses Werk mit einigem Erfolg gebracht werden konnte.

In Prag ist die Oper nicht angekommen was vielleicht zusammenhängt mit der dortigen Theaterkultur; in Berlin entsprach sie den Erwartungen vom Publikum des Königsstädtischen Theaters mehr, was seine Ursache darin finden kann, weil „die Mehrzahl eines Publicums sich überall zu der verständlichern und leichtern Waare hingezogen fühlt, so wird die königstädtische Bühne wohl noch lange in dieser Beziehung den Vorrang vor der königlichen behal ten.“⁵³

⁵⁰ Franz Feistmantl (1786-1857): Schauspieler und Sänger.

⁵¹ Babett Allram (1794-1872): Schauspielerin und Sängerin.

⁵² *Bohemia* vom 11. August 1843 .Bd. 7. Nr. 6, S. 97.

⁵³ *Wiener Zeitschrift* vom 21. Februar 1826, S. 174.

In Prag mag das Publikum anders gewesen sein und stellten die deutschsprachigen Zuschauer des Stögerschen Theaters höhere Anforderungen als in Berlin. Wurden in der Prager Besprechung die Unwahrscheinlichkeiten des Geschehens in den Vordergrund gerückt und das Musikalische fast vollkommen verdrängt, in einer fast zweispaltigen Rezension der Berliner Uraufführung vom 29. Dez. 1833 in dem neben der *Neuen Zeitschrift für Musik* bedeutendsten Musikblatt des 19. Jahrhunderts in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (1833. Nr. 3, Sp. 65f.) wird ein ganz anderer Ton angeschlagen. Hier wird das Musikalische des Werkes betont und was einzelne Aspekte angeht, sogar unverhohlenen Lob ausgesprochen. Wir hören die Stimme des Berliner Korrespondenten⁵⁴, der sich auskennt und mit großem Sachverstand von der Vorstellung berichtet:

Das Königsstädter Theater hat weder Neues noch Beachtenswerthes gegeben, ausser einer romantisch komischen Oper: „Des Adlers Horst“, gedichtet von Karl v. Holtey, in Musik gesetzt von Gläser, Dichter und Componist (der thätige, energische Musikdirektor dieser Bühne) haben in diesem deutschen Originalwerke recht viel Rühmliches geleistet.⁵⁵ Der Stoff der Handlung soll einer, dem Ref. nicht bekannten Erzählung entlehnt seyn. An sich einfach, nimmt im letzten Acte die Handlung einen tragischen Schwung und gibt zu spannenden Situationen und Theater-Effecten neuer Art Anlass, indem die Bühne die höchste Kuppe des Riesengebirges (ohne Seiten-Coulissen, ganz panoramenartig) in Wolken gehüllt und den Horst des mächtigen Adlers darstellt, der ein Kind geraubt hat. Die Rettungs-Scenen, Mutter-Angst, Verzweigung des Vaters, der die trostlose Gattin bösllich verlassen hat, geben Anlass zu den ergreifendsten Momenten der scenischen Wirkung. Dennoch scheint uns diese Begebenheit mehr für ein romantisches, erzählendes Gedicht, als für die Oper ge-eignet. Ueber die Unwahrscheinlichkeit wollen wir uns ganz wegsetzen. Die ersten beyden Acte dieses Operngedichts bewegen sich im einfachen Kreise des ländlichen Gebirgslebens, und erhalten elegischen Ton durch die Klagen der verlassenen Rose und den dumpfen Starrsinn Richard's, ihres Gatten. Heiter belebend wirken dagegen die Gestalten eines treuerzigen Baudenwirths, seiner geschwätzigten Frau, eines jungen liebenden Paares und zweyer Schleichhändler. Auch der Chor der Landleute gehört zur Gestaltung des Idylls. Die Musik hat mit gutem, aber sehr reichhaltigem Texte zu thun; ihr Charakter ist angemessen, nur theilweise zu viel auf grelle und starke Instrumental-Effecte zeitgemäss basirt; übrigens lebendig, melodisch, für die erste Sängerin (hier Dem. Hähnel⁵⁶) sehr glänzend und dankbar, und vor Allem auf Bühnen-Effect wohl berechnet. Die Lieder und Romanzen sind zart und gefühlvoll gehalten, die Ensemble-Gesänge rhythmisch belebt, durch ansprechende Canons gehoben, die Chöre frisch und charakteristisch. Nur in den tragischen Charakter-Scenen scheint der achtbare Componist weniger consequent die Motive durchzuführen, als in einzelnen auffallenden Zügen auf frappante Wirkung zu rechnen, die freylich auch nicht fehlt, jedoch nicht mit der erforderlichen Oeconomie angewandt, sich endlich selbst zerstört. Im Ganzen halten wir dennoch diese Oper, welche nur als ein Nachbild des „Freyschütz“ erscheint, für eine der gelungensten romantischer Gattung in neuerer Zeit. Die Overture ist wirk-

⁵⁴ Der Berliner Korrespondent für die Allgemeine Musikalische Zeitung war Friedrich Wilhelm Jähns.

⁵⁵ Fett kursiv von Verfasser.

⁵⁶ Amalie Hähnel (1807-1849): Sängerin.

sam, doch ohne neue Erfindung. Im ersten Acte spricht Rosens einfaches Lied und ein Terzett, auch Anton's Romanze, im zweyten Acte Rosens vortreffliche Romanze ganz besonders an. Der dritte Act allein nimmt die ungemein angestrengten Kräfte der beyden Hauptpersonen in Anspruch. Die erste Vorstellung dieser Oper ging bereits sehr genau zusammen, was sich durch die persönliche Mitwirkung des Dichters und Componisten wohl erklären lässt. Alle Musikstücke wurden lebhaft applaudirt, Dem. Hähnel, der Componist und Maschinist nach beendeter Vorstellung gerufen. Wahrscheinlich wird diese Oper ein Kassenstück des schau und hörlustigen Publicums werden, und wir freuen uns über diesen Erfolg vaterländischer Muse.

Der Berliner Kritiker gibt ein ausgewogeneres Urtheil als sein Fachkollege aus Prag. Die Holteische Oper wird von ihm als Versuch gesehen, einen ursprünglich deutschen Stoff auf die Bühne zu bringen und so einen bescheidenen Damm aufzuwerfen gegen die Unmasse fremdsprachlicher Vorlagen. Hier ist nicht der Ort die Rezeption dieses Musikwerkes im ganzen deutschen Sprachraum zu erwähnen. Der Empfang war bald positiv, bald konnte das Werk sich nicht im Repertoire halten. Außer in Berlin hatte das Werk einigen Erfolg in Leipzig⁵⁷ und München⁵⁸, während Holtei und Gläser in Wien das Opernpublikum nicht fesseln konnten⁵⁹. Der schon oben erwähnte sachkundige und über das Königsstädtische Theater sehr gut informierte Ferdinand von Biedenfeld schreibt zu Gläser:

Gläser's Musik ist reich an schönen und lieblichen Melodien und stets fleißig und sorgsam gearbeitet; das Leichte, Gefällige, Komische und das innig Gemüthliche, gelingt ihm mehr als das ernste und Großartige, welches stets gezwungen erscheint. Im Ganzen fehlt seiner Musik der dramatische Charakter durchaus, allerdings ein wesentlicher Mangel, an dem indessen die Texte viel Schuld tragen; denn es ist nicht leicht möglich, undramatische Gedichte zu finden als „des Adlers Horst“ und „der Rattenfänger“⁶⁰. - Nach diesen und vielen anderen übereinstimmenden Urtheilen sieht man wohl, daß das Repertoire der Gegenwart und der Zukunft von diesen Werken sich nicht viel zu Nutzen machen kann, und daß wird abwarten müssen, ob Herr Gläser künftig mehr Erfreuliches bringen werde.⁶¹ Biedenfeld nennt den Librettisten Holtei in diesem Bericht überhaupt nicht und ist kritisch was den Stand der komischen Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts betrifft. Er steht Gläser einiges Geschick auf dem Gebiete der Komposition zu, rechnet ihn jedoch nicht zu den Componisten, deren Werke sich einen festen Platz im Repertoire sichern können. Er wird

⁵⁷ Die Allgemeine Musikalische Zeitung vom Oktober 1833. Nr. 40, Sp. 670: ‚Von den neuen Opern ist des Adlers Horst vier oder fünf Male mit Beyfall gegeben worden‘.

⁵⁸ Die Bayerische National Zeitung vom 2. August 1836 spricht von der 17. Vorstellung, die am 4. März 1836 stattgefunden haben soll.

⁵⁹ Die Allgemeine Musikalische Zeitung vom August 1833, Nr. 32, Sp. 531f. schrieb: ‚Behufs der Gastspiele des Hrn. August Fischer vom Königsstädter Theater in Berlin wurde die romantische Oper „Des Adlers Horst“ einstudirt. Weder das zu Berlin so hoch gepriesene Buch von Holtei, noch Gläser's Musik, welche Ref. jedoch wenigstens theilweise sehr gelungen nennen möchte, erhielten Beyfall. Man fand Einzelnes gar zu trivial und die Haupt-Pointe fast empörend.‘

⁶⁰ Der Rattenfänger von Hameln. Romantisch-komische Oper von Franz Gläser.

⁶¹ Vgl. Die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen (wie Anm. 24), S. 151f.

recht behalten: späteren Generationen war Gläser kaum noch ein Begriff und in unserer Zeit ist sein Musikoeuvre in Vergessenheit geraten. Er und auch Holtei werden schwerlich gewußt haben, daß Des Adlers Horst auch außerhalb des deutschen Sprachgebiets zur Aufführung gekommen ist. So ist es in Amsterdam im Deutschen Theater an der Amstelstraße in den Jahren 1835-1836 zu einigen Vorstellungen mit deutschen Sängern und Sängerinnen gekommen, die auch in der Presse beachtet wurden. Im Allgemeinen Handelsbad vom 4. März 1836 lesen wir von einem Fräulein Deisenrider vom Hoftheater München, die als Rose ihr Bestes gab: die Darstellerin erregte allgemeinen Beifall des Publicums aber tiefes dramatisches Gefühl scheint ihr zu fehlen. [...] Chöre und Orchester waren sehr gut, und einige Wiederholungen dieser anmutigen Oper verdienen vom Publikum besucht zu werden. Das hat sich dann auch bewahrheitet: 1835 ist es mindestens zu vier Wiederholungen⁶² gekommen und auf einem Theaterzettel vom 5. März 1836 lesen wir, daß das Stück auf allgemeines Begehren neu einstudiert wurde. In einer Anzeige in diesem Blatt ist eine Aufforderung des Theaterdirektors zu lesen: Wegen Aufstellung der Decoration des 3ten Actes ersuche ich das verehrungswürdige Publicum um gewogentliche Nachsicht für die längere Pause nach dem 2ten Acte⁶³.

Das weist auf die umfangreichen Bauten hin, die erforderlich waren für die spektakuläre Rettungsszene, als Rose nach großen körperlichen Anstrengungen den Adlernest erreicht und sich nur mit übermenschlichem Mut und von schwindelerregender Höhe aus sich über ein Holzgerüst ins Tal zu retten weiß. Als zweites Beispiel der ausländischen Wirkung von Des Adlers Horst ist die Inszenierung dieser Oper am 5. Mai 1837 in London anzuführen. In dem von Joseph Alfred Novello herausgegebenen Musikblatt *The musical world* heißt es:

St. JAMES's THEATRE. – A new opera, under the title of 'The Eagle's Haunt', was produced here, and for the first time in this country, on the 5th inst. The music is by Franz Glaeser, and it has been adapted for the English stage by Mr. Edward Loder. Mr. Mc. Gregor Logan translated the opera and prepared it for representation. The kernel of the plot consists in a mother (Miss Rainforth) losing her infant, by the pounce of an eagle, and tracking it to the summit of a precipice. The bird is eventually shot by the father of the child – Mr. Lennon, a debutant at this theatre. The subordinate characters in the piece it is needless to describe: - the are supported by Miss Sala, Miss Julia Smith, Messrs, Braham, Barnett, Hart, und Leffler.

The music, which in the bill is described as being principally founded up on Bohemian melodies, is of a mixed character. The songs and lighther pieces are many of them, both original and agreeable; and a few will undoubtedly become favourites. Among these we would instance, Mr. Braham's first and second songs that have a Tyrolean burthen attached to them: 'I wreath my hat with flowers' and 'I'm a mountain ranger;' and Miss .J.Smith's little balad (and which she sings very prettily) 'Woman's love should ne'er be told'. In the loftier, and more in passioned compositions, the author sometimes reminded us of Weber in his phrases. Mr. Lennons first scene 'Oh, I was then supernaly blent', displays much character, and good instrumentation. This feature, indeed, in the music frequently gave us much pleasure. There is one song, by Miss Rainforth, which is about her sleeping child (if our memory serves) that has a delightful creeping accompaniment. The sextett 'Now all is right', which contains a blessing of a newly married pair, is perhaps the sweetest of the concerted movements.

⁶² Am 26. Mai 1835 soll die Oper am 27. Mai zum 4. Male gegeben worden sein.

⁶³ Allgemeen Handelsblad vom 29. März 1836.

The opera was evidently produced before either the band or chorus were properly drilled; the former were at times ready to scrape the skin from one's head; and the latter we expected once or twice would have come to a full stop⁶⁴.

Auch in dieser Besprechung wurde Einzelnes gelobt und bestimmte Lieder als gemütvoll hervorgehoben. Zugleich wird wie in manchen deutschsprachigen Berichten auf die Nähe zu Karl Maria von Weber hingewiesen, dessen *Freischütz* auch in London beliebt war. Eine nachhaltige Wirkung konnte *Des Adlers Horst* auch in London nicht erzielen. Der Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik* berichtet 1837 von den Londoner Aufführungen, daß das Musikwerk sich nicht *eines außerordentlichen Furores zu erfreuen*⁶⁵ habe. Ein Jahr später schreibt Heinrich Dorn, damals städtischer Musikdirektor und Direktor des Theaterorchesters in Riga über die Wirkung der Holteischen Oper im dortigen Stadttheater: „[...] v. Holtei, hat den Vorzug der leichtesten Versification; an ein Finale, den Prüfstein für musikalisch-dramatische Arbeiten, ist aber in Adlers Horst und der (von ihm nicht vollendeten) Bettlerin⁶⁶ auch nicht zu denken“. Dorn hat Holtei in den Jahren 1837-1838 persönlich gekannt, als dieser die Leitung des dortigen Stadttheaters übernommen hatte und fest eingebunden war in das örtliche kulturelle Leben⁶⁷.

Wer denkt, daß es am Ende der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts vorbei ist mit der Rezeption dieses Holteischen Werkes, irrt sich. Es kam auch später noch zu Darstellungen⁶⁸, die jedoch keinen Durchbruch herbeiführen konnten. Die letzte Runde, die das Werk über die deutschen Bühnen machte, war 1842, aber nicht als Oper, sondern als Schauspiel: *Die Ereignisse im Riesengebirge, oder des Adlers Horst. Großes romantisches Schauspiel mit Melodrama und Chören*. Die Umarbeitung wurde am 21. Juli 1824 im Theater an der Wien aufgeführt und in den Wiener Blättern rezensiert. Auch hier waren die Reaktionen gemischt wobei in einigen Fällen einzelne gelungene Melodien hervorgehoben werden und auf das Effektivolle mancher Szene hingewiesen wird. In *Der Adler* vom 23. Juli 1842, S. 734 wird eine breite Schilderung der Inhaltsangabe des Werkes geboten, wobei die Unterschiede zur Oper erkennbar werden. Der melodramatische Effekt, namentlich des dritten Aktes, wenn es zur Rettung des Kindes kommt, wird betont, wobei der anonyme Rezensent auf einen heiklen Aspekt der Handlung hinweist: „Am Ende des dritten Aktes hatte der Dichter selbst noch eine Klippe zu umgehen. Wir wissen, wie nahe dem höchst Tragischen das Lächerliche steht. Als Rose den kleinen Popanz von der Felsenspitze auf den Vordergrund der

⁶⁴ The musical world. A weekly record of musical science, literature, and intelligence. 1837. May 12. No. LXI – Vol. V, S. 141f.

⁶⁵ Neu Zeitschrift für Musik vom 21. Juli 1837. Bd. 7. Nr. 6, S. 24. unterzeichnet mit F.D.

⁶⁶ Vgl. Goedeke (wie Anm. 7) erwähnt nichts von diesem Werk.

⁶⁷ Für Holtei in Riga. Vgl.: Mathias Spohr: Der adlige Komödiant und der Aufsteiger. Karl Von Holtei und Richard Wagner in Riga. In: Meyerbeer Wagner. Eine Begegnung. Hrsg. Von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Marion Linhardt und Thomas Steiert. Wien, Köln, Weimar 1998, S. 53-70 und Henk J. Koning: Karl von Holtei in Riga und seine Erzählung Ein Mord in Riga (1855), in: Christian Andree und Jürgen Hein (Hrsg.). Karl von Holtei (1798-1880). Ein schlesischer Dichter zwischen Biedermeier und Realismus. Würzburg 2005, S. 307-324.

⁶⁸ Vgl. Goedeke (wie Anm. 7), S. 524.

Bühne brachte, und hier unter Thränen an ihr Herz drückte, konnte das Publikum einen Anflug von Heiterkeit nicht unterdrücken.“ Das Effektvolle kann allzuleicht durch Übertreibung ins Lächerliche umkippen und verfehlt dann seine Wirkung. Das Unnatürliche und Unwahrscheinliche liegen hier auf der Lauer und tun dem Ganzen Abbruch. Trotzdem schreibt der Kritiker:

Abgesehen von der Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit des ganzen Faktums ist der Stoff sehr anregend; [...] Zum Schluß heißt es dann: Die neuen Dekorationen am Ende des ersten Aktes sind sehr effektiv, so wie auch der Chor am Ende des zweiten Aktes sehr angesprochen hat. Das Schauspiel hat allgemein gefallen und wird gewiß viele Wiederholungen ersehen.

Es ist aber vor allem Friedrich Beckmann zuzuschreiben, daß das Stück in Wien ein Publikum begeistern konnte. Dieser Starspieler, den Holtei am Königsstädtischen Theater gefördert hatte, machte im Sommer 1842 eine Gastspielreise nach u.a. Wien und hatte damit einen außerordentlichen Erfolg:

Der Grundpfeiler des ganzen Schauspieles, die Sonne, von dem dasselbe Leben und Kraft erhielt, ist der Baudenwirth, den, wie oben bemerkt wurde, Herr Beckmann gibt. [...], nur einem Künstler wie Herrn Beckmann konnte es gelingen, die Idee des Dichters vollkommen zu verlebendigen.[...] von un erreichtem Erfolge war die Rauschszene⁶⁹.

Nach Holtei hat Beckmann die Rolle des Baudenwirts Renner mit großem Erfolg gegeben⁷⁰ und soll er dabei in schlesischer Mundart gesprochen haben. Davon ist in den Rezensionen nichts zu finden. Ähnlich urteilt die *Wiener Zeitschrift* vom 25. Juli 1842: „[...] und wenn die Novität sich erhalten sollte, hat sie es wohl nur der Mitwirkung Beckmann's zu verdanken [...]“ und in dem von Saphir herausgegebenen Blatt *Der Humorist* vom 23. Juli 1842, S. 591 lesen wir: „Hr. Beckmann spielte namentlich in der Rauschszene unübertrefflich“. Am 18. August 1842 nahm Beckmann vorläufig Abschied von seinem Wiener Publikum. In einem Abschiedsquolibet präsentierte er seinen Bewunderern auch einzelne Elemente aus dem Holteischen Werk:

Freunde des Jokus, Verehrer echter Komik ohne Caricatur, trauert! Beckmann, euer Liebling, ver läßt die Kaiserstadt; vorgestern war der schwarze Tag, oder vielmehr schwarze Abend, der ihn von uns Abschied nehmen ließ. Er gab, nicht den Abend, sondern Beckmann, ein Abschieds-Quolibet zu seinem Benefize. „Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten“⁷¹, „Der Eckensteher Nante“⁷², „Die Reise ins Riesengebirge“

⁶⁹ Es ist unklar welche Szene hier gemeint ist.

⁷⁰ Nach Holtei brachte Beckmann mit dieser Dialektrolle eine enorme Wirkung hervor. Vgl. HAW 2, S. 62.

⁷¹ Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten. Komisches Gemälde in fünf Aufzügen von Louis Angely.

⁷² Vgl. für Beckmann und Holtei: Henk J. Koning: Friedrich Beckmann (1803-1866). Vom Dialektspieler Holteis zum Berliner Publikumsliebling, in: Edward Bialek und Jan Pacholski (Hrsg.),

und „Der Vater der Debütantin“⁷³, bildeten die Bestandtheile dieses Quodlibets. Es wäre ebenso undenkbar, diese bereits oft besprochenen Stücke noch einmal kritisch zu beleuchten, als es überflüssig genannt werden müßte, wollte ich die allbekanntesten *vis comica* des großen Künstlers auf's neue lärmend anpreisen. Es genügt zu sagen, daß der Beifall wie immer rauschend war, und daß das Publikum, seinen Günstling nur deshalb ruhiger scheiden sah, weil es der Hoffnung lebt, ihn das nächste Jahr wieder in den Mauern der Kaiserstadt zu sehen.⁷⁴

Zu Lebzeiten Holteis wurde das Werk dann noch vereinzelt aufgeführt⁷⁵, aber zu einer, wenn auch bescheidenen, serienmäßigen Vorstellungreihe ist es nicht mehr gekommen. Wurde die Oper in den Theatern nicht mehr gespielt, in der Musikwissenschaft wird sie noch vereinzelt erwähnt und als das erfolgreichste Werk Gläasers präsentiert. Der Musikwissenschaftler William Neumann (eigentlich Arthur Friedrich Bussenius) widmet in seiner Reihe *Die Componisten der neueren Zeit* (Kassel 1856. Bd. 56) Franz Gläser siebzehn Seiten (S. 84-101) und geht auf S. 91-101 auf *Des Adlers Horst* ein wobei alle Romanzen, Arien, Rezitative, Terzette, Quartette, Chöre und Lieder einzeln besprochen werden. Neumann ist durchaus kritisch endet jedoch seine Besprechung lobend: „Trotz alledem gebührt dieser Oper ein Ehrenplatz unter den neuen, ein Vorrang vor den meisten ausländischen dieser Zeit.“

Was seine kulturgeschichtliche Stellung betrifft, so kann Gläser bezeichnet werden als ein begabter Kapellmeister, der im Unterhaltungstheater seiner Zeit als talentierter Musiker und Komponist seinen Platz hatte. Er gehört zwar nicht in die Reihe bedeutender Künstler, deren Werke in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts Furore machten und die auch heute noch zum festen Repertoire der ersten Opernhäuser Europas gehören, aber zu denen, die in der Musikgeschichte ihrer Zeit einen bescheidenen Platz innehatten und einen positiven Beitrag zum kulturellen Klima geliefert haben. Es fällt auf, daß der Erfolg von *Des Adlers Horst* vor allem auf die preußische Hauptstadt und dann auch noch auf die dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts beschränkt war: die *Neue Zeitschrift für Musik* berichtet 1837 (2. Juni. Bd. VI. Nr. 44, S. 178) von der 50. Aufführung!

In wieweit *Des Adlers Horst* als *böhmische Volksoper* wie Widmar Hader es tut⁷⁶, bezeichnet werden kann, ist fraglich. Zwar ist Gläser ein gebürtiger Böhme, aber es geht zu weit, wenn von einer „Atmosphäre heimatlicher Landschaft, die mit seelischen Befindlichkeiten ihrer Bewohner korrespondiert“⁷⁷ gesprochen wird. Es ist nicht Böhmen, das als Naturkulisse fungiert, sondern das schlesische Riesengebirge,

Schlesien erlesen. Aufsätze zur Literatur des 18. Bis 21. Jahrhunderts. Festgabe für Monika Taubitz zum 75. Geburtstag. Dresden 2012, S. 79-109. (bes. S. 96-106).

⁷³ Der Vater der Debütantin oder Doch durchgesetzt. Posse in vier Aufzügen frei nach dem Französischen von L. Schneider.

⁷⁴ Der Humorist vom 20. August .1842, S. 672.

⁷⁵ So berichtet het Algemeen Handelsblad 1864 von einer Berliner Benefizvostellung dieser Oper.

⁷⁶ Widmar Hader. Die deutsche Volksoper in den böhmischen Ländern, in: *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*. 2003-2005. Heft 38-40, S.125- 136 (hier S. 125). Auch im Internet: digilib.phil.muni.cz

⁷⁷ Ebda., S. 126.

das als Hintergrund des Geschehens diene und eine ländliche Stimmung vermittelte. Der Bezug zu Böhmen ist im weiteren Musikwerk Gläasers nicht anzutreffen und die volksliedhaften Einlagen spielen in den schlesischen Bergen ab, ohne daß dies von besonderem Interesse ist. Konkrete auf Schlesien oder Böhmen bezogene Örtlichkeiten waren für ein Großstadtpublikum sowieso nicht relevant. Die als romantisch – komisch eingestufte Oper brachte einfache Leute auf die Bühne, die in einer ländlichen Umgebung ihre Abenteuer erlebten.

Holteis Libretto wird in vielen Rezensionen oft nur nebenbei genannt. Er war es jedoch, der Gläser diesen Stoff angeboten hat. In der Geschichte des Königsstädtischen Theaters nimmt *Des Adlers Horst* einen bescheidenen Platz ein. Zu seiner Entstehung und Aufführung hatte Holtei keine feste Anstellung mehr an diesem Theater; Stücke für dieses Haus schrieb er jedoch weiterhin. Er fühlte sich verpflichtet diese Bühne immer wieder mit eigenen Werken zu versorgen, in denen er in einigen Fällen auch selber auftrat. Seine Bedeutung für dieses Haus soll vor allem seit 1825 nicht unterschätzt werden. Ohne sein praktisches Wirken hätte es zweifelsohne schlimmer gestanden um das Repertoire, denn u.a. seiner Anstrengung ist es zu verdanken, daß neue deutsche Originalstücke neben der Unmasse von Übersetzungen aus dem Französischen, hier ist Angely zu nennen, einen Platz hatten. Zeitgenossen wiesen schon auf eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Weberschen *Freischütz* hin. Verglichen mit diesem Meisterwerk ist Holteis Arbeit ein dürftiges Machwerk, das kaum Daseinsberechtigung hat. Aber nicht alle können Genien sein und Außerordentliches schaffen! Holtei wußte, daß er ein Librettist zweiter Garnitur war und für den Tagesbedarf der Bühne schrieb. Die Nachfrage nach neuen Stücken war aber enorm und namentlich in Berlin am Königsstädtischen Theater mußten wegen der würgenden Konzessionsbeschränkungen immer erneut Versuche unternommen werden, die Zuschauer ins Theater zu locken. In diesem Zusammenhang muß das Werk Holteis gesehen werden und in dieser Hinsicht ist eine Würdigung angebracht. Es war Unterhaltungstheater ohne einen hohen künstlerischen Anspruch, das hier geboten wurde. Effektvolle Szenen mit imposanten Dekorationen einer Gebirgslandschaft und eindrucksvollen Rettungsversuche konnten ein Publikum in Erstaunen setzen. Gemütvolle Lieder, die von ausgezeichneten Sängern und Sängerinnen gesungen wurden, trugen ebenfalls dazu bei *Des Adlers Horst* in Berlin, der Stadt, in der Webers *Freischütz* seine Uraufführung erlebt hatte, ein paar Jahre zu einem Repertoirestück zu machen, das auch von anderen Bühnen bemerkt wurde, sodaß es auch außerhalb des deutschen Sprachgebiets gegeben werden konnte.

**„Wo ist meine Heimat?“
Die Schicksale der Oberschlesier nach 1945
in den Filmen *Oberschlesien – kołocz na droga*¹
und *Oberschlesien. Hier, wo wir uns begegnen*²
von Michael Majerski**

Oberschlesien als Grenz- und Zwischenraum, als ein Hort hybrider Identitäten, als Areal sowohl nationaler, wie auch zwischenmenschlicher Verflechtungen. Vor allem jedoch als Platz jahrzehntelanger Tabuisierung der Geschichte, der Vergangenheit, der Wahrheit. So ein Oberschlesien skizziert den Zuschauern der in Polanica Zdrój geborene Autor und Filmregisseur Michael Majerski. Majerski wanderte 1978 mit seiner Familie nach Deutschland aus, wo er in den letzten Jahren für den NDR und ZDF tätig war. Jetzt lebt er in Berlin und ist Autor von Dokumentarfilmen. Die deutsch-polnischen Beziehungen in den ehemaligen deutschen Gebieten bilden das Hauptmerk seiner Interessen.

Schlesien als Landschaft, die nicht mehr existiert und für die der Anschluss an Polen nach 1945 verheerend war – so wird Schlesien laut Krzysztof Ruchniewicz in den Filmen von Majerski dargestellt.³

Der Regisseur berücksichtigt in seinen Filmen, in denen die oberschlesische Landschaft im Zentrum steht die Geschichten und Meinungen verschiedener Gesellschaftsschichten, die Äußerungen der Zeitzeugen, als auch der Generation ihrer Enkel. Er schildert die Schicksale sowohl der autochthonen Schlesier, die nach 1945 in Schlesien geblieben sind, als auch derer, die aus den ehemaligen polnischen Gebiete im Osten vertrieben wurden und sich nach 1945 in Schlesien ansiedeln mussten. Um das möglichst breite Spektrum der Problematik darzustellen, bezieht Majerski verschiedene Schicksale der Menschen in Schlesien nach 1945 mit ein. Er macht dabei auf ähnliche Gruppen von Menschen aufmerksam, die der Breslauer Historiker Marek Czapliński in einem seiner Beiträge genannt hat. Czapliński unterscheidet nämlich:

¹ Filmproduktion: Arkona, Berlin 2010.

² Filmproduktion: Arkona, Berlin 2013.

³ Am 20. Mai 2014 fand im Willy-Brandt-Zentrum in Wrocław die Vorführung des Films von Michael Majerski *Oberschlesien, hier wo wir uns begegnen* statt. Im Anschluss an die Vorführung gab es auch eine Diskussion mit dem Regisseur. Daraus stammen die im Text angeführten Meinungen und Kommentare von Michael Majerski. Hierzu: <http://krzysztofruchniewicz.eu/nie-rozumiem-takiego-pytania>. Zugriff am: 2.03.2014.

1) die deutschen Schlesier, die nach Deutschland vertrieben wurden; 2) die polnischen Schlesier, die sich feindsinnig über die Zeit der deutschen Herrschaft in Schlesien äußern; 3) die Schlesier, die sich weder zu Polen noch zu Deutschland bekennen, die das Land Schlesien für ihre Heimat halten; 4) diejenigen, die sich nach 1945 in Schlesien ansiedelten.⁴

Oberschlesien ist weder deutsch noch polnisch, es ist schlesisch. Es besteht also aus verschiedenen Traditionen (vornehmlich aus der deutschen, polnischen, tschechischen und mährischen Tradition). Ein Autochthone in *Oberschlesien – Koloc na droga* erinnert sich, dass die Besonderheit Oberschlesiens in seinem Zuhause immer wieder betont worden sei. „Sie hat einen Mann aus Polen“, „Der Wind weht aus Polen“, heißt es dort. Oberschlesien ist demnach etwas Anderes im Vergleich zu Polen. Es ist aber eben auch kein Deutschland. Wie ein anderer Oberschlesier, Theo Langer, berichtet, habe seine Mutter 1945 auf keinen Fall nach Deutschland flüchten wollen. „Wir sind doch Oberschlesier!“, habe ihre Begründung gelautet. Eine ältere Frau im Film *Oberschlesien. Hier, wo wir uns begegnen* versteht die Frage nicht, ob sie eine Deutsche oder eine Polin sei. Sie fühle sich in Oberschlesien eben nicht wie die Angehörige einer Minderheit, sie komme einfach „von hier“. Im Film werden ebenfalls die Schicksale derjenigen dargestellt, die nach Deutschland ausgewandert, nach einiger Zeit aber nach Schlesien zurückgekommen sind. Der Hauptgrund der Rückkehr war sowohl Heimweh, aber auch eine kulturelle, sprachliche, wie auch eine mentale Verbundenheit mit der Region.

In *Oberschlesien – Koloc na droga* wird der Zuschauer durch eine Gasse geführt, wo die Mehrheit der Häuser früher von Leuten bewohnt war, die nach Deutschland ausgewandert sind. Obwohl sie in Schlesien aufgewachsen waren, mussten sie die Region wegen der Arbeitslosigkeit und der mangelnden Entwicklungsmöglichkeiten verlassen. So ganz in Deutschland sind die meisten jedoch nicht angekommen. Zwar bauten sie dort ihre Häuser, gründeten Familien, lernten die deutsche Sprache. Eine Heimat wurde Deutschland für die meisten jedoch nicht.

Die Frage nach der Rolle, die die regionalen Gruppen in dem Weltsystem spielen, sei – so Marek S. Szczepański – schon seit längerer Zeit Gegenstand soziologischer Untersuchungen. Sie hängt direkt von dem Auftreten und von der Stärke der lokalen Identität ab. Szczepański zählt die Ebenen auf, auf denen sich die Identität gebildet und zum Ausdruck kommt (etwa die psychologische oder historische Ebene). Im Falle Schlesiens und der (Ober)Schlesier sind diese Ebenen jedoch äußerst widersprüchlich.⁵

Auch die Schicksale der Oberschlesier sind komplex und verflochten. Was bedeutet die Heimat für sie? In den Filmen von Majerski findet der Zuschauer verschiedene Erklärungen dieses Begriffes. Die Heimat ist zum Beispiel der Staat, für den man bereit ist zu kämpfen. Was bedeutet das für Walter Smyczek, einen

⁴ Vgl. Marek Czaplinski: „Pamięć historyczna a tożsamość śląska” [in:] Janusz Janeczek, Marek S. Szczepański (Hg.): *Dynamika śląskiej tożsamości*, Katowice 2006, S. 60-61.

⁵ Vgl. Marek S. Szczepański: „Od identyfikacji do tożsamości. Dynamika śląskiej tożsamości – prolegomena” [in:] Janusz Janeczek, Marek S. Szczepański (Hg.): *Dynamika śląskiej tożsamości*, Katowice 2006, S. 19-27.

Protagonisten in *Kołocz na droga*? Die Antwort spiegelt sich im Schicksal seiner Familie wieder: sein Großvater nahm an den oberschlesischen Aufständen teil, sein Vater wurde zum Militärdienst in die Wehrmacht einberufen, er selbst war Soldat in der Polnischen Volksarmee (Ludowe Wojsko Polskie), seine Söhne wiederum Soldaten der Bundeswehr. Dieses – so scheint es – ewige Hin und Her, dies Schicksal eines Grenzgängers, der sich immer *dazwischen* sieht, ist sinnbildlich für Oberschlesien. Das Verständnis der Heimat ist für Walter Smyczek verschwommen. Und lässt sich seine Identität deuten? Die Identität eines Oberschlesiers? Einen Versuch wäre es wert. Diese Identität setzt sich aus verschiedenen, oft gegenseitigen Elementen zusammen. Wir haben es hier nicht mit *einer* Identität zu tun, sondern mit Identitäten. Tadeusz Sławek vertritt die Auffassung, dass es besser sei in der Pluralform über die Identitäten Schlesiens zu sprechen. Eine gute Gemeinschaft bestehe nämlich aus Verschiedenartigkeit.⁶

Verschwommen ist das Gefühl der Verbundenheit mit der Region und das Verständnis seiner selbst in vielen Alltagssituationen. In der Schule wurden die Kinder polonisiert, zu Hause und vor allem im Kontakt mit den Großeltern stießen sie auf eine Welt, die überwiegend deutsch war, in der deutsch gesprochen wurde, was meistens die Frage auslöste: *wer bin ich?*

Die Einstellung der Oberschlesier zu Polen und Deutschen war differenziert und von persönlichen Erfahrungen geprägt. Die ersteren waren feindselig den Polen gegenüber eingestellt. Sie fühlten sich durch den polnischen Staat benachteiligt. Aber auch der Hass gegenüber den Deutschen ließ sich spüren, vor allem bei denen, die die Grausamkeiten des NS-Regimes erfahren haben. „Nur der Hass zwischen uns und den Polen war immer gewesen und er wird doch immer bleiben“⁷ – sagt ein Oberschlesier in *Oberschlesien. Hier, wo wir uns begegnen*. Eine mutig-pessimistische, jedoch auch ehrliche Feststellung eines älteren Mannes. Sie richtet sich gegen den vor allem nach 1989 praktizierten deutsch-polnischen Versöhnungskitsch. Die Zukunft gehört aber in erster Linie den jüngeren Generationen. Ein oberschlesischer Musiker äußert seine eigene Meinung zu diesem Thema und hebt hervor, dass die Unterscheidung zwischen Schlesiern, Polen, Ostpolen sinnlos sei, da die Leute heutzutage einfach nebeneinander leben, wohnen, miteinander arbeiten, zusammen Familien gründen, und zwar unabhängig von ihrer Herkunft. Die deutschen und polnischen Einflüsse stoßen aber ständig in der Region zusammen. Manchmal stehen sie sogar im Wettstreit miteinander. Die weiterhin aktuelle Frage nach der polnischen bzw. deutschen Legitimierung dieser Region kommt immer noch zum Vorschein. Dabei scheint sie – in Anbetracht der jahrhundertlangen Geschichte Schlesiens – vollkommen irrelevant zu sein. Treffend geben das die Worte des Germanisten Wojciech Kunicki wieder: „Auf Schlesien lastet eine strittige zeitliche Abfolge, die sich in der Frage zuspitzt: Wer war zuerst hier: Slawen oder Germanen bzw. Deutsche oder Polen? Diese Reihenfolge soll sich in den Steinen manifest machen. Sie verbirgt sich sorgsam in der magischen Gestalt des wunderbaren Widders von Jordansmühl, einer Tonskulptur, die um 1500 vor der

⁶ Vgl. Tadeusz Sławek: *Tożsamość i wspólnota* [in:] Janusz Janeczek, Marek S. Szczepański (Hg.): *Dynamika śląskiej tożsamości*, Katowice 2006, S.32-33.

⁷ Originelle Schreibweise.

Zeitrechnung, man weiß nicht von wem, angefertigt wurde, bestimmt durch ein Volk, dessen Legitimation bei einer gründlichen Prüfung der Abfolge und der Sesshaftigkeit stärker wäre, als der germanische und slawische Rang zusammengenommen“.⁸

Viel diskutiert wird in *Oberschlesien – Koloc na droga* die Frage der Sprache. Der Regisseur fängt signifikante Momente der ober-schlesischen Geschichte auf, in der nicht nur die deutsche Sprache selbst aus der Landschaft wegradiert wurde, sondern auch die Namen der Menschen. Mit der Tabuisierung der Vornamen und Namen geht auch die Tabuisierung der ober-schlesischen Vergangenheit und Geschichte einher. Der Nachname „Herrmann“ eines der Protagonisten, der in der Volksrepublik durch den Namen „Buczek“ ersetzt wurde, ist ein exemplarisches Beispiel dafür. Eignet man sich die Namen der Menschen an, so eignet man sich auch deren Identitäten. Dies – so scheint es – war das Hauptanliegen der Machthaber im volksrepublikanischen Polen der Nachkriegszeit.

Der mittlerweile verstorbene Publizist Michał Smolorz⁹ macht auf die Angst vor dem deutschen Element aufmerksam, von dem sich aber das schlesische Kulturgut nicht trennen lässt. Das ober-schlesische (literarische, architektonische, intellektuelle) Schaffen ist in der deutschen, europäischen Kultur aufgewachsen, worüber man in Polen gewöhnlich zu schweigen pflegt, um nicht in die Ecke des „Heimlichen deutschen Lagers“ hineingedrängt zu werden. Der Beitrag Deutschlands zur Entwicklung (Ober)Schlesiens war und ist jedoch nicht zu leugnen. Einer treffenden Metapher bedient sich ein schlesischer Musiker (*Oberschlesien. Hier, wo wir uns begegnen*), der über „zwei Lungen Schlesiens“ erzählt: über die slawische und über die germanische. Von diesen beiden sei die germanische herausgerissen worden. Zwar bleibe der ganze Organismus lebendig, er sei aber nicht vollständig. Man vermisst etwas, es entsteht ein Vakuum, etwas fehlt. Und es ist spürbar.

In dem eben erwähnten Film werden weitere Beispiele geschildert, die zeigen, wie man das deutsche Kulturerbe und die deutschen Spuren in Schlesien zu beseitigen versuchte, und zwar auch – oder vor allem – aus dem Bewusstsein. Bei der Renovierung eines Stollens in Zabrze/Hindenburg zum Beispiel verzichtete man auf die Inschrift „Glück auf“, die dort ab dem Jahr 1791 existierte und schon zu einem Element der regionalen Tradition geworden ist. Obwohl die Inschrift eine eindeutig positive Botschaft mit sich brachte, war sie doch deutsch. Und jegliche Spuren des Deutschtums wollte man beseitigen und sie sowohl von den Tafeln, als auch aus den Köpfen der Menschen ausradieren. In diesem Kontext wird von Majerski die Initiative der Schlesischen Bibliothek in Katowice beleuchtet. Bei dieser Initiative pflanzte man Bäume um das Gebäude der Bibliothek. Die Bäume sollten für das Schaffen

⁸ Wojciech Kunicki: „Mein Schlesien“ [in:] Marek Haub, Matthias Weber (Hg.), *Mein Schlesien – meine Schlesier. Zugänge und Sichtweisen*, Leipzig 2011, S. 85-86.

⁹ Michał Smolorz (1955 – 2013) – Publizist, Journalist und Drehbuchautor, Regisseur und Film- und TV-Produzent. Im Fokus seiner Interessen stand der Begriff der ober-schlesischen Identität. Er war Autor von zahlreichen Beiträgen, die u. a. in *Dziennik Zachodni*, *Gazeta Wyborcza* und *Polityka* veröffentlicht wurden. 2012 veröffentlichte er das Buch „Śląsk wymyślony”. (<http://www.tvp.info/9709638/informacje/ludzie/zmarl-dziennikarz-michal-smolorz/> Zugriff am. 1.04.2014).

namhafter Künstler und Intellektueller stehen, wie auch für Persönlichkeiten aus der Region. Bei dieser Gruppe fand sich jedoch nicht ein Deutscher, obwohl sehr viele aus Oberschlesien stammen. „Dafür wird die Zeit noch kommen“ – sagt der Direktor der Schlesischen Bibliothek dazu. Seine lakonische Äußerung weist darauf hin, dass das Problematische, das Schwierige immer wieder verdrängt, tabuisiert und vor sich her geschoben wird.

Das, was Michał Smolorz wagt, nämlich die unentbehrlichen Grundlagen für die Erforschung eines komplexen Sachverhaltes zu schaffen, ignoriert Jerzy Gorzelik¹⁰, der Vorsitzende der Bewegung für Autonomie Schlesiens, vollkommen. Er provoziert in erster Linie mit seinen Aussagen, indem er die komplizierten Fragen nur aus einer Perspektive betrachtet. Er spricht über die Entwicklung und über die Verantwortung für die Region und berücksichtigt die Zugehörigkeit dieses Raumes zum polnischen Staat überhaupt nicht. Gorzelik beruft sich auf die Zeit des Kommunismus in Polen¹¹, als die Oberschlesier verfolgt wurden und betont, dass sich bis heute nicht viel auf dieser Ebene verändert habe. Er lässt jedoch vollkommen außer Acht, dass die kommunistische Herrschaft sich nicht nur gegen die Oberschlesier richtete, sondern dass dieser Zeitabschnitt eine schmerzliche Erfahrung für das ganze Land gewesen war. Außerdem brachte die politische Wende der Jahre 1989/1990 die Veränderungen in der Wahrnehmung Schlesiens und im Verhältnis gegenüber den Schlesiern, dem schlesischen Dialekt und den deutschen Einflüssen in Schlesien. Das bedeutet natürlich nicht, dass es keine Spannungen gebe, denn die Problematik bleibt nämlich weiterhin durchaus komplex. Manche Oberschlesier, die sich zum Deutschtum bekennen und sich als Deutsche fühlen, haben Polen viel vorzuwerfen. Diese Vorwürfe werden an die ehemalige Volksrepublik gerichtet und obwohl dieser Staat schon fast 25 Jahre nicht mehr existiert, sind die schmerzhaften Erinnerungen an die damaligen Ereignisse manchmal noch bis heute lebendig geblieben. In diesem Sinne ist eben die polnische Angst zu erklären, die Michał Smolorz thematisierte – die Angst vor dem Deutschtum, die in Bezug auf die Schrecken des Zweiten Weltkrieges im Bewusstsein – oder mehr noch im Unterbewusstsein – mancher Polen noch im 21. Jh. präsent sei. Ein solch schreckliches Exempel hat die Geschichte am Menschen statuiert und zwar unabhängig davon, ob man Pole, Deutscher oder Schlesier ist.

Diese negativen Konnotationen seitens der Polen mit allem, was deutsch ist, nehmen sehr oft Bezug auf die deutsche Sprache, die stets mit der Kriegszeit assoziiert wird. Als Michael Majerski eine Gruppe von Jugendlichen befragt (*Oberschlesien. Hier, wo wir uns begegnen*), wer von ihnen auf feindliche Reaktionen gegenüber

¹⁰ Jerzy Gorzelik (geb. 1971) – Kunsthistoriker, der an der Universität Wrocław promovierte und heute als Hochschullehrer an der Schlesischen Universität in Kattowitz tätig ist. Seit 2003 ist er Vorsitzender der Bewegung für die Autonomie Schlesiens, bekannt als Autor zahlreicher Beiträge, in deren Mittelpunkt die Geschichte und Kunstgeschichte Schlesiens steht. (<http://gorzelik.eu/> Zugriff am 1.04.2014)

¹¹ In Bezug auf die Geschichte Schlesiens ist vor allem die 2011 in polnischer Übersetzung erschienene Veröffentlichung zu erwähnen: *Historia Górnego Śląska. Polityka, gospodarka i kultura europejskiego regionu*, die von Joachim Bahleke, Dan Gawrecki und Ryszard Kaczmarek herausgegeben wurde.

der deutsche Sprache stieß, meldeten sich fast alle. Dies schien etwas übertrieben zu sein. Seit der Wende 1989/1990 ist Deutsch in Polen sehr gefragt, neben Englisch ist es die am meisten unterrichtete und gelernte Sprache in der Schule und häufig auch während der späteren beruflichen Laufbahn. Zahlreiche deutsche Unternehmen, die in Polen ihre Niederlassungen haben, stellen Menschen mit Deutschkenntnissen ein. Somit wird auch die deutsche Sprache selbst zu einem Element gegenwärtiger Landschaft Polens.

Im Film *Oberschlesien. Hier, wo wir uns begegnen* fällt dem Zuschauer besonders eine Sache auf, und zwar die durch einen der Protagonisten bezeichnete „Trauerlandschaft“. Die dargestellte Umgebung Oberschlesiens ist heruntergekommen, die Landschaft wird von Armut und Arbeitslosigkeit beherrscht. Es werden keine Stadtzentren dargestellt, nur ländliche Umgebungen. Gezeigt werden Rauch, Schlamm, vernachlässigte Bürgerhäuser, schmutzige Keller, zerstörten Gebäude, leere Straßen, die heruntergekommene Eisenbahn, Kinder, auf die niemand aufpasst, bellende Hunde und soziale Randgruppen. Diese Bilder sind verdreht und können sogar die Rezeption stören. Diese Trauerlandschaft ist nicht verarbeitet worden. Im Hintergrund erzählt eine männliche Stimme, dass Oberschlesien einmal reich gewesen sei und dass sich dort das kulturelle Leben rasch entwickelte, aber „dieses Schlesien gibt’s nicht mehr“. Die Schlussfolgerung liegt nahe, dass die Zugehörigkeit der Region zu Polen schädlich für sie war, obwohl nicht der polnische Staat, sondern der deutsche Angriff auf Polen am 1. September 1939 und dessen Folgen diesen Zustand verursacht haben.

Was bisher in Bezug auf die Filme von Majerski beleuchtet wurde, ist jedoch nur ein Fragment einer größeren historischen Konstellation Europas um das Jahr 1945. Vertrieben, des Daches über den Kopf und des Hab und Gutes beraubt waren sowohl die aus Schlesien hinausgetriebenen Deutschen und Schlesier, als auch die Polen, die die damaligen Ostgebiete verlassen mussten. Im Verständnis dieser Problematik stellt Majerski (*Oberschlesien. Hier, wo wir uns begegnen*) zwei Aussagen gegenüber: einer Deutschen, die zwar in Oberschlesien geblieben ist, sich aber noch gut an die Vertreibung der Deutschen erinnert und einer Polin, die aus Lemberg kommt und sich nach diesem Ort sehnt. Den Zuschauern wird eine gewisse Ähnlichkeit der Situation zum Ausdruck gebracht. Eine autochthone Schlesierin hält den nach Schlesien angekommenen Polen vor, dass sie sich ins gemachte Netz gesetzt haben. Sie zählt die wertvollen Möbel, Antiquitäten auf, die die Polen „dank den Deutschen“ in Besitz genommen haben. Wohin sollten sie denn ziehen, wenn sie aus ihrer Heimat vertrieben wurden und sich nach den Beschlüssen der Siegermächte in Schlesien ansiedeln mussten? „Mich und meine Eltern hat man nicht gefragt, ob wir hierher umziehen möchten“ – sagt die erwähnte Polin, die 1945 als kleines Kind aus Lemberg nach Bytom kam. Man nahm ihrer Familie das Haus und das gesamte Hab und Gut. Vor ihnen stand eine große Herausforderung, sich in der neuen Umgebung einzuleben.

Dementsprechend liegt der Verdacht nahe, dass *Oberschlesien. Hier, wo wir uns begegnen* – im Gegensatz zum Film *Oberschlesien – kolocz na droga* – antipolnische Motive beinhaltet, und dass der Film nicht viel mit historischer Objektivität zu tun hat. Der Regisseur persönlich widerspricht dem deutlich. Er widerlegt diesen Vorwurf mit der Begründung, dass der Film kein Dokumentarfilm sei, dass er keinen Anspruch

darauf erhebe, als Dokumentarfilm betrachten zu werden. Majerski beleuchtet in diesem 2013 entstandenen Film zahlreiche Erinnerungen der deutschen Schlesier und nur eine Geschichte einer aus Lemberg vertriebenen Frau. Woher dieses Missverhältnis? Das sei Majerskis persönliche Entscheidung gewesen. Zwar hat er als Regisseur einen Anspruch darauf, der Film aber vermittelt ein bestimmtes Bild von Schlesien, das in diesem Fall überwiegend eine, dh. deutsche, Perspektive berücksichtigt. Gleichzeitig bedauerte Mejserski, dass das öffentliche Fernsehen in Polen kein Interesse an der Veröffentlichung seiner Oberschlesien-Filme habe. Es stellt sich also die Frage, ob der Regisseur seine Filme „für die Schublade“ dreht oder für ein breites Publikum? Vor der Öffentlichkeit müsste er die Verantwortung für die im Film dargestellte Problematik auf sich nehmen, unabhängig davon, ob es sich um einen Dokumentarfilm handelt oder nicht.

Was den geschichtlichen Kontext betrifft, so ist es notwendig sich zu vergegenwärtigen, dass die Westverschiebung Polens keine Entschädigung für die östlichen Gebiete war. Es ging vielmehr um eine Entschädigung für den militärischen Angriff Deutschlands im Jahr 1939, für die Verbrechen und Verluste des Zweiten Weltkrieges.¹² Weiter hervorzuheben sind, obwohl dies meistens im geschichtlichen Diskurs verallgemeinert wird, die Einzelheiten bezüglich der Festlegung der westlichen Nachkriegsgrenzen Polens. Man beruft sich dabei auf die Beschlüsse des Potsdamer Abkommens, obwohl die Ausweitung Polens um die ehemaligen deutschen Gebiete schon 1943 während des Abkommens in Teheran, ohne die Teilnahme Polens, vorausgesetzt und später (in Jalta und in Potsdam) nur präzisiert und bestätigt wurde. Noch interessanter zu sein scheint die Tatsache, dass die ehemaligen deutschen Gebiete als Teil des polnischen Staates einverleibt werden sollten. Dies habe man als „Pflicht“ Polens gegenüber Europa begriffen. Winston Churchill schrieb nach dem Abkommen in Teheran in einem Brief an den britischen Außenminister Anthony Eden, dass indem die Polen die damals deutschen Gebiete bis zur Oder übernehmen und diese mit fester Hand regieren, sie damit Europa als Ganzem einen guten Dienst erweisen würden.¹³ Noch ausdrücklicher lautete seine Aussage in einem Brief an Franklin Roosevelt, wo er feststellte, dass die Polen sich verpflichten müssten die Front an der Oder zu bewachen. Das sei ihre Pflicht gegenüber den europäischen Mächten, die die Polen zweimal gerettet hätten.¹⁴

Majerski thematisiert ebenfalls die Erscheinung der Ausflüge der Deutschen nach Oberschlesien, die ihren Geburtsort noch einmal besuchen wollen. Sie suchen manchmal die Häuser auf, die einmal ihren Familien gehörten und sie klagen darüber, wie sich die Landschaft verändert – zum Schlechten ihrer Meinung nach. Verschlechtert, weil sie einfach anders als damals ist. Die Frage ist leider wieder einseitig erörtert. Es ist keine Rede von den Polen, die ähnliche erinnerungsvollen Reisen nach Lemberg machen und die dieselben Emotionen und Erinnerungen an die verlorene Heimat begleiten.

¹² Diese Voraussetzung wurde im polnischen Plan formuliert, den die polnische Auslandsregierung in London bearbeitet hat. Der Plan wurde vom Premierminister Wladyslaw Sikorski im Weißen Haus eingereicht. Er befindet sich derzeit im Archiv für Staatsministerium in Washington. [B. Wierzbianański: *Teheran, Jalta, Poczdam. Reportaż w przeszłość*, Nowy Jork 1985, S. 154].

¹³ Vgl. Włodzimierz T. Kowalski: *Poczdamski ład pokojowy*, Warszawa 1986, S. 31.

¹⁴ Ebenda.

Den Deutschen fehlen die Gräber ihrer Vorfahren in Schlesien, was vollkommen verständlich und nachvollziehbar ist. Jeder hat das Recht die Erinnerung an die Opfer des Zweiten Weltkrieges zu pflegen, sowohl wenn es um die verstorbenen Deutschen in Schlesien, als auch um die polnischen Opfer hinter der Ostgrenze geht.

In *Oberschlesien. Hier, wo wir uns begegnen* wird auch die Frage des Strebens nach der Autonomie Schlesiens aufgegriffen, wobei sich die Autonomie auf die seelische und nicht politische Ebene bezieht. Geträumt wird von einer Autonomie im Denken, Handeln, beim Ausdruck der Emotionen. Im Fokus der Erwartungen steht, damit sich die Oberschlesier wegen ihres „Schlesientums“ nicht schämen und keine Angst vor diesem haben müssen.

Zu Grunde all dieser Bedenken und Probleme, die sich auf Oberschlesien beziehen, liegt das mangelnde historische Bewusstsein. Es fehlt an regionalem Geschichtsunterricht an schlesischen Schulen. Die Vergangenheit Oberschlesiens vor 1945 wird verdrängt, nicht selten vergessen. Dieses Unwissen der polnischen Mehrheit ist eine der direkten Ursachen für die Distanz oder sogar das Verschließen gegenüber allem, was schlesisch ist. Die negative Einstellung, die plötzliche Assoziation des Schlesiens mit dem Deutschen folgt aus der Unwissenheit, aus dem Unbewusstsein.

Es wäre noch vom Nutzen, sich kurz mit der Filmsprache auseinanderzusetzen. Die Musik ist traurig, laut, es gibt aber auch Szenen, wo eine absolute Stille herrscht, die ab und zu durch Schüsse unterbrochen wird. Darüber kann sich der Zuschauer entsetzen, er spürt die allgegenwärtige Unruhe. Die beiden Filme: *Oberschlesien – Kołoc na droga* und *Oberschlesien. Hier, wo wir uns begegnen* werden so gebaut (konstruiert), dass die von den Menschen erzählten Erinnerungen nacheinander auftreten. Dazwischen werden nur die schlesischen Landschaften gezeigt, wobei der Zuschauer entweder die Musik hört oder die Stille erfährt. Desöfteren sind die Fragen des Regisseurs zu hören und seine Gestalt mit der Kamera zu sehen. Dadurch gelangt der Zuschauer zur Überzeugung, dass die Protagonisten und ihre Geschichten realistisch sind. Die erzählten Erinnerungen wirken bewegend und ergreifend, unabhängig davon, welche Perspektive – deutsche, polnische oder schlesische – sie vertreten. Nicht ohne Bedeutung ist dabei die Haltung der Menschen: sie sitzen immer mit dem Gesicht zur Kamera; der Zuschauer beobachtet genau ihre Gesichter, auf denen sich ihre Emotionen widerspiegeln.

Im Film *Oberschlesien. Hier, wo wir uns begegnen* beobachtet der Zuschauer zwischen den erzählten Erinnerungen kurze Sequenzen, die eine Gruppe von Jugendlichen darstellen. Die Jugendlichen können als Inbegriff der schlesischen Identität angesehen werden. Sie scheinen zerrissen zu sein. Sie bewegen sich ständig, schauen in verschiedene Richtungen und können keine Ruhe finden. Trotzdem bilden die von ihnen ausgeübten Figuren eine Ganzheit. Durch ihren Tanz drücken sie ihre Emotionen aus: sowohl die Furcht und Verlorenheit, als auch ihre Freude und Jugendlichkeit. Sie vermitteln die Hoffnung auf neue Blickpunkte und Sichtweisen, die eine bessere Zukunft zu gestalten ermöglichen. So lässt sich die aus den beiden Filmen hergeleitete Botschaft interpretieren. Zukünftig erwartet man die Pflege um das schlesische Kulturerbe, von dem alle, insbesondere die Schlesier, die Deutschen und die Polen profitieren werden.

Bibliografia

- 1) Bahlcke J., Gawrecki D., Kaczmarek R. (Hg.): *Historia Górnego Śląska. Polityka, gospodarka i kultura europejskiego regionu*, Gliwice 2011.
 - 2) Czaplński Marek: „Pamięć historyczna a tożsamość śląska” [in:] Janusz Janeczek, Marek S. Szczepański (Hg.): *Dynamika śląskiej tożsamości*, Katowice 2006.
 - 3) Kowalski Włodzimierz T.: *Poczdamski ład pokojowy*, Warszawa 1986
 - 4) Kunicki Wojciech: „Mein Schlesien“ [in:] Marek Hałub, Matthias Weber (Hg.), *Mein Schlesien – meine Schlesier. Zugänge und Sichtweisen*, Leipzig 2011.
 - 5) Rosik Stanisław, Wunsch Thomas (Hg.): *Radices Silesiae – Silesiaca radices. Śląsk: kraj, ludzie, memoria a kształtowanie się społecznych więzi i tożsamości (do końca XVIII w.)*, Wrocław 2011.
 - 6) Sławek Tadeusz: Tożsamość i wspólnota [in:] Janusz Janeczek, Marek S. Szczepański (Hg.): *Dynamika śląskiej tożsamości*, Katowice 2006.
 - 7) Szczepański Marek S.: „Od identyfikacji do tożsamości. Dynamika śląskiej tożsamości – prolegomena” [in:] Janusz Janeczek, Marek S. Szczepański (Hg.): *Dynamika śląskiej tożsamości*, Katowice 2006.
 - 8) Wierzbiański Bolesław: *Teheran, Jalta, Poczdam. Reportaż w przeszłość*, Nowy Jork 1985.
- <http://krzysztofruchniewicz.eu/nie-rozumiem-takiego-pytania>. Zugriff am 2.03.2014
- <http://gorzelik.eu/> Zugriff am 1.04.2014
- <http://www.tvp.info/9709638/informacje/ludzie/zmarl-dziennikarz-michal-smolorz/> Zugriff am 1.04.2014

Schlüsselwörter

Oberschlesien, Identität, Heimat, Ausreise, Polens verspäteter Anschluss an den Westen, deutsch-polnische Beziehungen

Abstract

“WHERE IS MY HOMETLAND?” THE FATE OF UPPER SILESIANS AFTER 1945 IN THE MOVIES *OBERSCHLESIEIEN – KOŁOCZ NA DROGA* AND *OBERSCHLESIEIEN. TU, GDZIE SIĘ SPOTKALIŚMY* FROM MICHAEL MAJERSKI

Upper Silesia as the mainstay of hybrid identities, as a space of national and interpersonal turmoil, as a place of tabooing history for decades, of the past and the truth – this picture of Upper Silesia Michael Majerski presents to his spectators. The author and film director born in Polanica Zdroj, now living in Berlin, makes his documentary films focusing primarily on the Polish-German relations in the area of the former German territories. Majerski, in both of the movies, takes into account the fortunes of individuals who represent different social classes and different generations. He presents to audience the memories of Upper Silesians, who after 1945 for various reasons remained in the area of Poland, but also the memories of Poles who were displaced to Silesia from the former Polish territories in the east. The stories of characters in the films are usually very personal, they emanate bitterness and grief. Many a time the characters cannot determine their own nationalities: they feel neither Poles nor Germans, but they also do not call themselves minority. Discussions are held on the subject of Polish-German relationship from the perspective of post-war period and contemporary life. The subject matter concerns the meagre historical knowledge about Silesia in schools as well as the issue of treatment of German cultural heritage in Silesia by communist and contemporary Poland. Is the image of Upper Silesia created by Majerski real? Do his films depict as broad and objective historical perspective as possible?

Keywords

Upper Silesia, identity, homeland, driving out, postponement of Poland into the West, relations between German and Poland

Edward Białek

Uniwersytet Wrocławski

Instytut Filologii Germańskiej

Hans Christoph Kaergel und Wilhelm Müller-Rüdersdorf im Umkreis des Logaubundes Liegnitz¹

Der Logaubund Liegnitz (1918–1923) wurde für eine kurze Zeit zum Vorreiter literarischer, künstlerischer und musikalischer Bildung in dem durch das Desaster des verlorenen Weltkrieges zum Stillstand gebrachten kulturellen Geschehen Niederschlesiens. Die wichtigsten Akteure der Vereinsbildung waren Vertreter der Liegnitzer Lehrerschaft, darunter viele promovierte und schriftstellerisch tätige Philologen, die den Aktivitäten des Bundes ein spezifisches – teils internationales und überregionales, teils völkisches und provinzielles – Gepräge verliehen. In der kurzen Zeit ihrer Existenz tat sich die Liegnitzer Vortragsvereinigung durch zahlreiche Initiativen hervor, die weit über das örtliche Kulturgesehen hinausgingen. In dem Bundesorgan, der Zeitschrift „Die Saat“ (1919–1924), publizierten ihre Texte Autoren aus ganz Schlesien und anderen deutschen Provinzen. Im Folgenden werden zwei wichtige Persönlichkeiten dieser niederschlesischen Kultureinrichtung vorgestellt, deren Ende sich jeweils als ein tragisches erwies. Es handelt sich um Hans Christoph Kaergel und Wilhelm Müller-Rüdersdorf, Schriftsteller und Herausgeber, die zu den wichtigsten auswärtigen Mitgliedern des Logaubundes gehörten und die nach 1933 – wenigstens vorübergehend – Anschluss an den neuen, den nationalsozialistischen Literaturbetrieb finden konnten. Zeitlich geht also die Darstellung über die Liegnitzer Episode hinaus. Anhand von zugänglichen Quellen, allen voran Akten des Berliner Bundesarchivs, wird hier ein Nachtrag zu ihren literarischen und kulturpolitischen Aktivitäten geprobt.

Hans Christoph Kaergel (1889–1946)

Hans Christoph Kaergel gehörte ab 1920 zu den aktivsten Mitgliedern des Logaubundes. Er weilte oft in der Stadt an der Katzbach, präsentierte seine eigenen Texte, hielt Vorträge

¹ Über die Genese und Aktivitäten des Logaubundes Liegnitz berichtet das Buch von Edward Białek: *Der Logaubund Liegnitz und die Zeitschrift „Die Saat“ in der literarischen Kultur Niederschlesiens nach dem Ersten Weltkrieg*, Dresden 2012. Der vorliegende Aufsatz stellt eine leicht überarbeitete und erweiterte Fassung von Teilen des 6. Kapitels dar: *Die Hauptakteure: Bio- und Bibliographisches zu Logaubündern*.

über schlesische Dichtung der Gegenwart und betätigte sich als Vortragskünstler an den Veranstaltungen des Bundes. Die Rezeption seines Schaffens wurde seit den frühen zwanziger Jahren durch die ihm immanente völkisch-nationale Komponente determiniert. Seine neuen Publikationen wurden in der Zeitschrift „Die Saat“ besprochen, auch seine lyrischen und Prosatexte sowie literarhistorischen Aufsätze erschienen regelmäßig im Liegnitzer Periodikum. Viktor Ludwig und Helmut Wocke, die prominentesten unter den örtlichen Literaturkritikern, widmeten ihm darüber hinaus längere Aufsätze, in denen die angeblichen Affinitäten mit dem Werk von Hermann Stehr hervorgehoben wurden. Ludwig meinte, „Kaergels Kunst ist nicht für jeden, und wer nur Unterhaltung sucht, der greife nicht zu seinen Büchern. Ebenso wenig kommt der auf seine Rechnung, der in ihm eine neue Abart der jüngsten expressionistischen Kunstrichtung zu entdecken glaubt. Kaergel ist, wie sein Meister Hermann Stehr, denkbar unmodern. Aber wer in einem Buche aufmerksam gemacht werden möchte auf einen Weg, durch den wir Menschen hinkommen können zu einem verinnerlichten Leben, zu einer abgeklärten Art, die Welt zu betrachten und sich selbst zu finden, der greife zu Kaergels Dichtungen.“² Wocke ist es aber, der wohl als einer der ersten auf Stehrs Einfluss auf die Erzählkunst von Kaergel anhand von konkreten Texten hingewiesen hatte. Zwar hatte schon Ludwig – wie oben ausgeführt – die ästhetische Verwandtschaft der beiden angesprochen, dabei aber keine bestimmten Titel genannt. Wocke verfuhr dagegen viel präziser: er behauptete nämlich, Kaergels Erstlingswerk, der Roman *Des Heilands zweites Gesicht*, sei ein Beleg dafür, dass sich der Lehrer aus Weißwasser von Stehrs Roman *Drei Nächte* beeinflussen ließ³. Ludwigs und Wockes Urteile über sein Werk, die ja zu Beginn seiner schriftstellerischen, oder wie er es selbst hätte nennen wollen – „dichterischen“ Karriere gefällt worden waren, wurden auch von anderen Literaturhistorikern gern übernommen; so wurde der Logaubund mit seiner Zeitschrift zu einem Sprungbrett für den angehenden Autor. Er wurde seither als ein getreuer Schüler Stehrs hingestellt, der sich auch gern der Förderung seines Meisters und dessen eigentümlicher Religiosität annahm⁴. Dem von Ludwig und Wocke eingeleiteten Rezeptionsmodell folgt fünfzehn Jahre später auch der Verfasser einer theologischen Abhandlung, in der das Religiöse in der zeitgenössischen Literatur aus Schlesien untersucht wird: „Unter zwei leitenden Gesichtspunkten wird in dieser Abhandlung das Werk Kaergels und Stehrs betrachtet: hinsichtlich der Stellung zum Christentum und der Zugehörigkeit zur schlesischen Sonderreligiosität innerhalb des deutschen Raumes.“⁵

² Viktor Ludwig: *Hans-Christoph Kaergel – Ein Dichter der niederschlesischen Heide*. In: *Die Saat*, 2. Jahrgang, Heft 7/8, Doppelheft: Die schlesische Landschaft, S. 9.

³ Vgl. Helmut Wocke: *Hermann Stehr und sein Werk. Ein Bekenntnis*. Berlin [1923], S. 80.

⁴ Vgl. Heinrich Zerkaulen: *Hans Christoph Kaergel. Versuch einer Charakteristik*. In: *Das Buch Hans Christoph Kaergel. Eine Auswahl aus seinen Dichtungen*. Herausgegeben und eingeleitet von Heinrich Zerkaulen. Schweidnitz 1933, S. 9.

⁵ *Das Religiöse in der schlesischen Dichtung der Gegenwart. Dargestellt an den Werken von Kaergel und Stehr*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Licentisten der Theologie, der Hochwürdigen Evangelisch-Theologischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau vorgelegt von Werner Sorge aus Görlitz. Rigorosum: 25. Oktober 1939, Breslau, S. 3.

Kaergel wurde 1889 in Striegau geboren und wuchs in Sophienau und Fellhammer im Waldenburger Bergland auf. Nachdem er eine Präparandenanstalt in Schmiedeberg und ein Lehrerseminar in Bunzlau besucht hatte, begann er 1910 als Lehrer zu arbeiten. Bis 1921 blieb er in Weißwasser in der Oberlausitz. In diesem „Glashüttendorf“ setzt sein Werdegang als Volksdichter ein: „Zehn Jahre erlebte ich die Schicksale der schwerringenden Arbeiterschaft. Ich stand eigentlich nie gern auf dem Katheder, sondern war dort vom ersten Tage an fremd. Aber unter den Kindern, Kleinbauern und Arbeitern saß ich gern. Dort reifte ich zum Dichter. Ich brauchte ja nur von meinem Leben zu bekennen, das äußerlich so wenig beachtlich war und doch innerlich die schwersten Schicksale aus dem Wege zu räumen hatte. Und das verstehen viel eher die einfachen Menschen.“⁶ Dann ging er nach Dresden, wo er Leiter des sächsischen Bühnenvolksbundes wurde. In diesem Amt blieb er bis 1925; in diesem Jahr unternahm er eine längere Amerikareise. „Die Sehnsucht nach der Welt führte mich nach Amerika. Dort erfuhr ich die Umkehr, die jeder Schlesier erleben muss: in der Heimat Fernsehnsucht, in der Ferne Sehnsucht nach der Heimat. Daraus erwachsen meine Bücher *Wolkenkratzer* und *Einer unter Millionen*. Zwar weiß ein Mensch wenig von sich selbst zu sagen, aber ich fühle doch, dass zwischen diesen beiden Polen – Heimatsehnsucht und Fernsehnsucht – mein Leben und Schaffen dahingeht.“⁷ Im Februar 1922 kam auf seine Einladung Hermann Stehr nach Dresden; er sprach „über die deutsche Seele Oberschlesiens.“⁸ Am 1. Oktober 1927 übernahm Kaergel die Schriftleitung der Schweidnitzer Zeitschrift „Wir Schlesier!“ und im Mai 1933 wurde er zum Leiter des Reichsbundes der Schlesier ernannt. Am 1. April 1933 trat er der NSDAP bei (Mitgliedsnummer 2456791). Ab 1933 wurde er als Vollmitglied unter der Nummer 1856 in der Reichsschrifttumskammer geführt. Er nahm an den Treffen des so genannten Bamberger Dichterkreises (1936–1943) teil und war Aktivist des Vereins bzw. Volksbundes (ab 1938) für das Deutschtum im Ausland. Dieser seit 1881 bestehenden Organisation widmete er sogar ein Gedicht:

Steigt langsam, leise über unsre Stufen
Und laßt die Fahne tief gesenkt!
Gebietet den trompeten wieder Schweigen
Und senkt das Haupt und feiert lieber stumm!
Die Not steht draußen! [...]

Ein Volk, das eine Sprache sprechen darf,
Ein Volk, das einen festen Glauben hat:
Daß unzerstörbar es in seinem Tiefsten bleibt!
In dieses Reich „Hol’ über“ alle Brüder!
Dann steigt herauf hier über uns’re Stufen
Und laßt die Fahne voll entfaltet weh’n!

⁶ Hans Christoph Kaergel: *Vom eigenen Wandergang*. BArch. Personalakte Kaergel. Vollständig abgedruckt in Wojciech Kunicki: „... auf dem Weg in dieses Reich“. *NS-Kulturpolitik und Literatur in Schlesien 1933 bis 1945*. Leipzig 2006, S. 760–761.

⁷ Ebd.

⁸ Helmut Wocke: *Hermann Stehr und sein Werk. Ein Bekenntnis*. Berlin [1923], S. 113.

Senkt vor der Not nicht eure Häupter nieder
Und segnet sie, daß sie uns wiedergab,
Was wir so lange nicht besitzen durften:
Das Volk, das ganze, liebe deutsche Volk!⁹

Kaergel gestaltete das Liegnitzer Kulturgesehen auch nach der Auflösung des Logaubundes entscheidend mit. So wirkte er z.B. an der Organisation der jährlich stattfindenden Liegnitzer Kulturtag. 1930 stand diese Veranstaltung unter dem Motto „Wehrhaftes Volk“, 1931 dagegen galt das Leitwort „Schlesiens Sendung im deutschen Raum“. Kaergel kam diesmal als Ehrengast und Festredner in die Stadt an der Katzbach. In seiner Festansprache hob er vor allem die vermeintliche „urgermanische“ Geschichte Schlesiens hervor: „Ich weiß, draußen in der Welt, vor allen Dingen in dem gesamten deutschen Feld spricht man von dem Schlesier als dem Menschen mit zu viel Herz, und es ist oft genug das Wort geprägt worden, der schlesische Mensch sei der Ausdruck der mystischen Verbundenheit mit der Gottesidee und immer hätte in der gesamten Kultur der Schlesier gezeigt, dass er der dunkle Grübler sei. Man hat damit angesprochen, dass wir Schlesier belastet sind durch den slavischen Einschlag, der uns das Grübeln in das Herz gelegt habe. Ich stehe hier und bekenne im Namen der Schlesier: Es ist nicht wahr, denn im Schlesier geht um der ewige Deutsche, und wenn der nicht in uns umginge, dann stünde dieser herrliche Bau der deutschen Kultur nicht im deutschen Osten, dann stünde Deutschland nicht hier!“¹⁰

1936 kehrte er nach Schlesien zurück und ließ sich in Hain im Riesengebirge nieder. Er war Leiter der Ortsgruppe der NSDAP im benachbarten Giersdorf. 1942 wurde er zum Landesleiter der Reichskulturkammer Niederschlesien ernannt. Er unterstützte nach Möglichkeit die Arbeit seiner früheren Mitarbeiter vom Logaubund, er vertrat sie in ihren Bemühungen um die Mitgliedschaft oder Wiederaufnahme in die Reichsschrifttumskammer sowie um die Erteilung von Befreiungsscheinen. So schrieb er am 21. Dezember 1942 an den Präsidenten der Reichsschrifttumskammer in Sachen Wocke: „Herr Dr. Helmut Wocke hat an mich als Landesleiter das beiliegende Ansinnen um Erlangung eines Befreiungsscheines gerichtet. Ich leite es zuständigkeithalber an Sie weiter und bitte, Herrn Dr. Wocke den Befreiungsschein freundlichst bald zugehen lassen zu wollen. Dr. Wocke ist Herausgeber zahlreicher Veröffentlichungen und Werke und als Buchkritiker längst bekannt, so dass ich seinen Antrag nur dringend empfehlen kann. Ebenso weiß ich, dass er politisch einwandfrei ist. Ich bitte daher um Bewilligung des Befreiungsscheines. Heil Hitler!“¹¹ Am 1. September 1942 wurde ihm auf Vorschlag des Präsidenten der Reichsschrifttumskammer Hanns Johst das Kriegsverdienstkreuz II. Klasse ohne

⁹ Hans Christoph Kaergel: *Dem B.D.A.* In: *Das Buch Hans Christoph Kaergel. Eine Auswahl aus seinen Dichtungen.* Herausgegeben und eingeleitet von Heinrich Zerkaulen. Schweidnitz 1933, S. 99–100.

¹⁰ *Eröffnung der Liegnitzer Kulturtag.* Hans Christoph Kaergel sang das hohe Lied von Schlesiens Sendung im deutsche Raum. In: *Wir Schlesier!* Halbmonatsschrift für schlesisches Volkstum. Nummer 4, 15. November 1931, S. 11.

¹¹ BArch. Personalakte Helmut Wocke: Brief von Hans Christoph Kaergel an den Präsidenten der RSK vom 21. Dezember 1942.

Schwerter verliehen.¹² Am 13. März 1943 wurde er „als für die Fortsetzung des kulturellen Lebens unentbehrlich“ laut Entscheidung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda vom Arbeitseinsatz freigestellt. Im Herbst 1943 beginnt dagegen ein langer Kampf um Unabkömmlichkeits-Stellung von Kaergel. In einer inneren Korrespondenz der Reichsschrifttumskammer wird der Fall Kaergel wie folgt geschildert: „Die Kreisleitung der NSDAP beantragt die Unabkömmlichkeits-Stellung ihres Ortsgruppenleiters Hans Christoph Kaergel. Die Partei benötigt Kaergel dringend, da die von ihm geführte Ortsgruppe drei Gebirgsdörfer umfasst. Kaergel ist gleichzeitig Landesleiter der RSK und steht in seiner Eigenschaft als Schriftsteller in dauerndem Einsatz als Vortragender und auch als Redner zur Truppenbetreuung.“¹³ Erst am 19. Juli 1944 konnte die Reichskulturkammer der Reichsschrifttumskammer mitteilen, dass Kaergels Antrag auf Unabkömmlichkeits-Stellung entsprochen worden sei.¹⁴ Nach dem Fall der Festung Breslau konnte ihn sein Riesengebirgs-Domizil vor Repressalien der neuen Machthaber nicht beschützen: bald nach dem Einmarsch der Polen wurde Kaergel verhaftet und kam in einem Gefängnis in Breslau um. Am 19. September 1946 erfuhr Helmut Wocke vom Tod seines einstigen Protektors und notierte in seinem Tagebuch: „Heute Nach[r]icht] vom Tode H.Chr. Kaergels – Ende April 1946 in Breslau gestorben nach 10 Monaten polnischer Haft – zu Tode gemartert in Wahrheit. Ich bin arg betroffen: ein Stück Jugend, ein Stück Mannesalter verbindet mich mit ihm. Unsere Auffassungen hatten sich schließlich in manchem getrennt – das Menschliche einte bis zuletzt. Ich denke immerfort an sein Gedicht *Nach meinem Tode* – ich besitze es nicht mehr, kann es auch nicht auswendig; aber im Wesen ist es mir gegenwärtig: weil es das Wesen des Toten in sich barg und birgt. Und zu ihm gilt es sich zu bekennen und sein Scheiden hinzunehmen als das, was in Wahrheit ist: Opfer der Liebe, der Treue, einer Treue, die einen kindhaft vertrauenden Glauben in sich schloss.“¹⁵

Publikationen (Auswahl):

Gedichte. Leipzig 1912; *Des Heilands zweites Gesicht. Eine Geschichte aus der Heide*. Berlin 1919; *Der Hellseher. Novellen*. Berlin 1920; *Das Marienwunder. Roman*. Leipzig 1921; *Volk ohne Heimat. Ein Schauspiel in drei Aufzügen*. Berlin 1922 (Uraufführung im Residenztheater Hannover am 1. Mai 1922); *Der Traum des Urban Krain. Novellen*. Trier 1922; *Schlesiens Heide und Bergland. Eine Monographie*. Breslau 1924; *Heinrich Budschigk. Roman*. Jena 1925; *Wolkenkratzer. Mein Amerikabuch*. Breslau 1926; *Heimat und Arbeit. Lesebuch für ländliche Fortbildungsschulen*. Herausgegeben von Reinhard Heuer. Ausgabe für Schlesien bearbeitet von Hans-Christoph Kaergel. Wittenberg 1926; *Ein Mann stellt sich dem Schicksal. Roman*. Jena 1929; *Die heilige Kirmes. Schlesisches Volksstück*. Schweidnitz 1929; *Schlesischer Lichthabend. Ein*

¹² Vgl. BArch. Personalakte Kaergel: Brief von Hanns Johst an Kaergel vom 12. September 1942.

¹³ BArch. Personalakte Kaergel: Brief von Studt an Jähnert.

¹⁴ BArch. Personalakte Kaergel: Brief der RKK an die RSK vom 19. Juli 1944.

¹⁵ Helmut Wocke: *Tagebuch, Heft 3*. Begonnen: Mittwoch 27.3.1946. Beendet: Sonnabend 21.9.1946 (aus dem Privatarchiv von Frau Gertrud Baumann-Puschmann, Bielefeld).

Reigen von mundartlichen Szenen. Schweidnitz 1930; *Das Buch Hans Christoph Kaergel. Eine Auswahl aus seinen Dichtungen*. Herausgegeben und eingeleitet von Heinrich Zerkaulen. Schweidnitz 1933; *Andreas Hollmann. Ein Schauspiel in drei Akten*. Leipzig 1933; *Ostmark*. Leipzig 1933; *Der Volkskanzler. Leben und Werden Adolf Hitlers von der Jugend bis zum Führer des Volkes. Für Jugend und Volk*. Langensalza 1934; *Deutsche irren durch die Welt*. Berlin 1934; *Das Spiel vom ersten Mai*. Langensalza 1934; *Die Berge warten. Erzählungen aus dem Grenzland*. Jena 1935; *Bergfreiheit*. Dresden 1936; *Grenzlandnot und Grenzlandsendung*. Berlin 1937; *Ein Sudetendeutscher ergibt sich nicht: ein Buch um den sudetendeutschen nationalsozialistischen Führer Hans Krebs*. Breslau 1938; *Gottstein und sein Himmelreich*. Jena 1939; *Schlesische Dichtung der Gegenwart*. Breslau 1939; *Himmelreich der Heimerde. Schlesische Geschichten*. Breslau 1942; *Musik im Riesengebirge. Eine Frühlingserzählung*. Karlsbad 1942; *Peregrin Seidelmann. Erzählung*. Jena 1942.

Literatur:

Heinrich Zerkaulen: *Hans Christoph Kaergel. Versuch einer Charakteristik*. In: *Das Buch Hans Christoph Kaergel. Eine Auswahl aus seinen Dichtungen*. Herausgegeben und eingeleitet von Heinrich Zerkaulen. Schweidnitz 1933, S. 5–12; *Das Religiöse in der schlesischen Dichtung der Gegenwart. Dargestellt an den Werken von Kaergel und Stehr*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Licentisten der Theologie, der Hochwürdigen Evangelisch-Theologischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau vorgelegt von Werner Sorge aus Görlitz. Rigorosum: 25. Oktober 1939, Breslau; Hans-Eberhard von Besser: *Erinnerung an Hans Christoph Kaergel. Zum 70. Geburtstag am 6. Februar 1959*. In: Liegnitzer Heimatbrief. Lübener Heimatblatt. Heimatzeitschrift der Niederschlesier, 11. Jahrgang, Nr. 1, 10. Januar 1959, S. 18; Wulf Segebrecht (Hrsg.): *Der Bamberger Dichterkreis 1936–1943*. Peter Lang, Frankfurt am Main 1987; Olaf Haas: *Max Tau und sein Kreis. Zur Ideologieggeschichte ‚oberschlesischer‘ Literatur in der Weimarer Republik*. Paderborn 1988, S. 96–105; Ernst Josef Krzywon: *Religiöse Literatur – milieustabilisierend? Das Beispiel des schlesischen Schriftstellers Hans Christoph Kaergel (1889–1946). Dr. Helmut Neubach zum 27. Januar 2003*. In: *Kirchen- und Kulturgeschichtsschreibung in Nordost- und Ostmitteleuropa. Initiativen, Methoden, Theorien*. Herausgegeben von Rainer Bendel. Berlin 2006, S. 235–266.

Wilhelm Müller-Rüdersdorf (1886–1945)

Wilhelm Müller-Rüdersdorf (eigentlich Wilhelm Müller; anderes Pseudonym Gerhart Bergler) ist eine der umstrittensten Persönlichkeiten des schlesischen Literaturbetriebs der Weimarer Republik und des Dritten Reiches, wobei erst nach 1933 das bis dahin geordnete Leben eines in der Provinz hochgeschätzten Autors, Herausgebers und Volkskundlers ins Wanken geriet. Er wurde am 1. Juli 1886 in Berlin in einer aus Schlesien stammenden Familie geboren und galt ab Juni 1945 als vermisst. Wie die meisten seiner in Liegnitz ansässigen Kollegen vom Logaubund war er Lehrer, wo-

bei ihm eine akademische Bildung vorenthalten blieb: er besuchte zunächst einmal die Präparandenanstalt in Joachimsthal in der Uckermark und dann das Seminar in Prenzlau, das er 1907 abschloss. Er lebte seit 1910 zeitweise im Isergebirge, wo er seine volkskundlichen Forschungen betrieb. Als Ertrag dieser Recherchen gelten mehrere von ihm herausgebrachte Sammelbände mit Sprichwörtern und anderen volkstümlichen Texten in isergebirgischer Mundart. Er schrieb vor allem Naturlyrik, patriotische und „deutsche“ Sprüche, wie er seine Gedichte gern nannte, verfasste publizistische Aufsätze mit politischem Hintergrund, die er in seinen vielen „Vortragsbüchern“ unterbrachte. Mehrere Lieder von ihm wurden vertont, u.a. von Emil Burgstaller und Karl Kämpf. Er gab Anthologien mit Texten schlesischer, böhmischer und mährischer Heimatdichter heraus, betreute Volksausgaben von Werken zahlreicher Autoren deutscher Zunge wie Gustav Schwab, Emanuel Geibel, Karl Weisflog, Karl von Holtei, Johann Peter Hebel, Peter Rosegger, Max Waldau und Moritz von Strachwitz. „Neben dem Bestreben, das Kulturerbe lebendig zu erhalten, sah Müller-Rüdersdorf seine Aufgabe als Autor und als Herausgeber darin, die Bedeutung der schlesischen Literatur innerhalb der deutschen Literatur insgesamt herauszustellen.“¹⁶ Zum Auftakt seiner Mitgliedschaft beim Logaubund Liegnitz gibt Wilhelm Müller-Rüdersdorf 1921 eine Auswahl aus dem Werk des Namenspatrons der Vereinigung unter dem Titel *Die Fruchtschale Friedrichs von Logau. Eine Auslese aus des Dichters Spruchernte* (Görlitz 1921) heraus. Ein Jahr danach lässt er in seiner Anthologie *Der Schlesierbaum*¹⁷ eine Auswahl von Logaus Sprüchen erscheinen. In der Vorrede zu dieser Sammlung wird auf die „Notzeit des Dreißigjährigen Krieges“ rekurriert, aus der „kernhaft Friedrich von Logau aufragt, der Altmeister des Sinngedichtes. Ein ethisch hochgerichteter Wegzeiger im Strudel zielwirrer und entarteter Zeitgenossen, lässt er auch die künstlerisch reife Formgebung nicht vermissen.“¹⁸ Der leise kritische Ton lässt bereits hier einen gemäßigten *Homo politicus* erkennen. Müller-Rüdersdorf war es, der in der Liegnitzer Vereinigung Ansätze für eine formelle Literatengruppe erblickte: das von ihm zusammengestellte Sammelwerk *Schlesien. Ein Heimatbuch*, das 1922 erschien, stellt eine Art Anthologie des literarischen, literargeschichtlichen und volkskundlichen Schaffens der Logaubündler dar. Es enthält Beiträge folgender Mitglieder des Bundes: Bruno Clemenz, Hanns Fechner, Hermann Gebhardt, Hugo Gnielczyk, Paul Grabowski, Heinz Hauesler, Hermann Jantzen, Hans Christoph Kaergel, Kurt Mirau, Wilhelm Müller-Rüdersdorf, Konrad Urban, Erich Worbs und Hans Zuchhold. Einige von ihnen sind mit mehreren Texten vertreten. Der Untergang des Logaubundes im Jahre 1923 musste für den passionierten Regionalisten ein harter Schlag gewesen sein. Ab Mitte der zwanziger quälte ihn eine Schaffenskrise, die an der rapide sinkenden Zahl an Publikationen

¹⁶ Oliver Ehrnstorfer: *Wilhelm Müller-Rüdersdorf (1889–1945). Von schlesischen Naturdichtern*. In: Bernd Witte (Hrsg.): *Oberschlesische Literatur 1900–1925. Historischer Umbruch und literarische Reflexion*. Redaktion: Antje Johanning, Franz Steinfort. Frankfurt am Main 2000, S. 203.

¹⁷ Friedrich von Logau: *Spruchfruchtschale*. In: *Der Schlesierbaum. Eine Dichterlese vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Von Wilhelm Müller-Rüdersdorf. 1. Band: *Das Buch der schlesischen Versdichtung*. Görlitz 1922, S. 8–9.

¹⁸ Wilhelm Müller-Rüdersdorf: *Vorrede*. In: Ebd., unpaginiert.

zu erkennen und nicht zuletzt auf eine unerwartet eingetretene Verschlechterung der materiellen Situation seiner Familie zurückzuführen war. Er brachte zwar, meist als Mitherausgeber, einige Anthologien heraus, doch seine Produktivität und sein vielgeehrter Arbeitselan ließen deutlich nach.

Relativ früh begann sich Müller-Rüdersdorf mit den Nationalsozialisten zu alliieren. Am 1. November 1931 trat er der NSDAP bei; dieser Schritt wird sich in kommenden Jahren als verhängnisvoll erwiesen haben: sein Ehrgeiz, es in der veränderten politischen Situation zu etwas zu bringen, seine Schaffenskrise wettzumachen und seine organisatorischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen, führte ihn auf Abwege und ließ ihn in den Augen der Funktionäre zu einem bettelnden Versager herabsteigen. 1934 wurde er – wohl auf Drängen eines hochgestellten Freundes – zum Bürgermeister von Fraustadt ernannt. Sein politisches Abenteuer endete im Herbst 1935 mit einer Blamage, wenn man Äußerungen von etlichen Parteifunktionären Glauben schenken will. Im Oktober 1936 meldete das Geheime Staatspolizeiamt der Reichsschrifttumskammer: „Nach den bisherigen Feststellungen ist Wilhelm Müller-Rüdersdorf wegen sittlicher Verfehlungen aus dem Amt des Bürgermeisters von Fraustadt entlassen worden. Laut Auskunft des Gaugerichts Kurmark war Müller-Rüdersdorf früher Gauhauptstellenleiter im Gau Kurmark.“¹⁹ Dass die dem Dichter zur Last gelegten „moralischen Verfehlungen“ nur als Vorwand galten, ergibt sich aus einem weiteren Schreiben der Gestapo an die RSK: „Nach den weiteren Feststellungen ist Wilhelm Müller-Rüdersdorf seines Postens als Bürgermeister in Fraustadt im Oktober 1935 wegen völliger Ungeeignetheit für diese Stellung enthoben worden.“²⁰ Anfang 1937 wurde gegen Müller-Rüdersdorf ein Parteigerichtsverfahren eingeleitet; von nun an wird er selbst von dem ihm gegenüber vorerst freundlich gesinnten Abteilungsleiter bei der Reichsschrifttumskammer K.O.Fr. Metzner – wenigstens für einige Zeit – als *Persona non grata* behandelt. Auch als Mitglied des Nationalsozialistischen Lehrerverbandes musste er die bittere Wahrheit von der Übermacht der kaum transparenten Bürokratie des NS-Staates hinnehmen. Seine Gesuche, sich wieder im Lehrerberuf zu etablieren, wurden allesamt abgelehnt. Im Februar 1940 teilte das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung dem Präsidenten der RSK mit, dass eine „Wiederverwendung des früheren Lehrers Wilhelm Müller-Rüdersdorf im öffentlichen Schuldienst“²¹ nicht in Frage käme. Einige Monate später dehnte man dieses Verbot auch auf Einstellung in der Schulverwaltung aus. In seinem Schriftverkehr mit den Funktionären der RSK und anderer Institutionen beruft sich Müller-Rüdersdorf stets auf seine langjährige Freundschaft mit Wilhelm Kube²², den

¹⁹ BArch. Personalakte Wilhelm Müller-Rüdersdorf: Brief der Geheimen Staatspolizei an den Präsidenten der RSK vom 26. Oktober 1936.

²⁰ BArch. Personalakte Wilhelm Müller-Rüdersdorf: Brief der Geheimen Staatspolizei an den Präsidenten der RSK vom 10. November 1936.

²¹ BArch. Personalakte Wilhelm Müller-Rüdersdorf: Brief vom 22. Februar 1940.

²² Wilhelm Kube (1887–1943), NS-Funktionär, ab 1928 Gauleiter der NSDAP im Gau Brandenburgische Ostmark (ab 1933 Kurmark), 1933 bis 1936 Oberpräsident von Brandenburg-Berlin, 1941 zum Generalkommissar für Weißrussland in ernannt, 1943 in Minsk im Bombenanschlag getötet.

er in seinem Auftrag um die Aufnahme in den Reichsverband Deutscher Schriftsteller als Bürgen nennt. Die Bekanntschaft mit dem umstrittenen NS-Bonzen wurde ihm wohl zum Verhängnis: der der Korruption oft verdächtige SS-Gruppenführer und Judenhasser gehörte ja zu den kontroversesten Gestalten der politischen Eliten des Dritten Reiches. Die Beziehung der beiden Ungleichen war Gegenstand des Interesses der Gestapo. In einem Dienstschreiben heißt es diesbezüglich: „Die Angabe, dass er zu den engsten Mitarbeitern Kube’s gehörte, soll übertrieben sein. Die Ermittlungen sind noch nicht abgeschlossen. Weitere Mitteilung folgt.“²³

Dem gescheiterten Lokalpolitiker bleibt nach der Amtsenthebung nur die unwürdige Rolle des Bittstellers, der zum Spielball der neuen „Götter“ geworden ist. Einer der am häufigsten bedrängten Adressaten seiner zahlreichen Briefe ist Metzner: „Bitte Sie sehr, mich nicht zu vergessen! Am meisten geholfen wäre mir augenblicklich, wenn ich noch vor Weihnachten von irgendeiner Stelle eine geldliche Zuwendung erhalten würde, die mich nicht in den Geruch eines Wohlfahrtsempfängers bringt! Und das beste Glück bleibt mir weiterhin die Übertragung eines Dienstes am kulturellen Aufbau des dritten Reiches, der mir monatlich 150 bis 200 RM zuverdienen lässt! Hoffentlich findet sich eine Beschäftigung für mich – und sei es auch für 2 oder 3 Tage in der Woche!“²⁴ Metzner nennt in seinen Antwortbriefen Personen und Instanzen, an die sich der bedürftige Schriftsteller wenden könnte. In vielen Fällen blieb die angestrebte Unterstützung aus. In einem Brief an Metzner schreibt Müller-Rüdersdorf: „Beiliegende Absage erhielt ich von Dr. Warmuth. Dem diesjährigen Weihnachtsfest sehe ich mit Grausen entgegen! Ja, so geht es einem Dichter und Schriftsteller, der lebenslang treu deutschvölkisch und antisemitisch war, nie einer Loge oder dergleichen angehörte und zu den sogenannten alten Parteigenossen zählt! Ist denn bei der Stagma²⁵ oder beim Rundfunk oder beim Verband Deutscher Bühnenschriftsteller [...] oder beim Deutschen Verein gar nichts für mich zu erreichen? Wäre ja schon durch eine Teilbeschäftigung beglückt! Seit 26 Monaten sitze ich beschäftigungslos, der [...] deutsche Dichter deutscher Art, über den man in Prof. Adolf Bartels’ Literaturgeschichte der Gegenwart nur Gutes lesen kann! Wodurch ich nur solche Ausschaltung verdient habe? Zerbrech mir den Kopf darüber. Denn auf die Dauer halte ich solchen Zustand – da ich leistungsfrisch und gewillt bin – nicht aus! Trage mich mit dem Gedanken, direkt an den Führer zu schreiben. [...] Ja, wenn mein lieber alter Chef und Freund Wilhelm Kube noch für mich als anerkannten kurmärkischen Dichter und Schriftsteller etwas tun könnte! [...] Das Haarsträubendste, was mir ja geboten wurde, bot mir der jetzige Hauptschriftleiter des Gauorgans der Mark ‚Adler‘. Er sollte auch die immer wieder gegebenen Richtworte unseres hochverehrten Ministers Dr. Goebbels befolgen!“²⁶ Metzner vertrat Müller-Rüdersdorf in dessen

²³ BArch. Personalakte Wilhelm Müller-Rüdersdorf: Brief der Geheimen Staatspolizei an den Präsidenten der RSK vom 26. Oktober 1936.

²⁴ BArch. Personalakte Wilhelm Müller-Rüdersdorf: Brief von Müller-Rüdersdorf an Metzner vom 11. November 1937.

²⁵ Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte.

²⁶ BArch. Personalakte Wilhelm Müller-Rüdersdorf: Brief von Müller-Rüdersdorf an Metzner vom 27. November 1937.

Streitigkeiten mit der STAGMA und anderen Einrichtungen, die die Interessen von Kulturschaffenden wahrnehmen sollten. Anfang Dezember 1937 bat ihn der nun verpönte Volksdichter um eine Intervention: „Herzlichst danke ich Ihnen für den gütigen, Mut machenden Brief und vor allem für Ihre Bemühung in meinem Interesse bei Herrn Direktor P[artei]G[enossen] Ritter²⁷ von der STAGMA, den ich hochschätze und der mich übrigens persönlich kennt. Wird Ihre Fürsprache dort von Erfolg sein? Bitte, mir gütigst vor dem 13. Dezember eine entsprechende Andeutung zu machen! An diesem Tage ist STAGMA-Versammlung. Im Falle der Ablehnung durch Direktor Ritter erspare ich mir die Unkosten einer Teilnahme. Muss ja leider sehr mit jeder Mark rechnen. Das Weihnachtsfest wird vermutlich für meine Frau und mich recht trüb, dass ich vermöge meiner Kraft nicht verzweifle, wissen Sie, meine deutschen Sprüche zeigen es. Schreibe sie ganz aus meinem Wesen. Leider z.Z. ohne Aussicht auf Veröffentlichung. Nehmen Sie gütigst die neuesten Sprüche, die ich hier beilege, auch zur Kenntnis. Prof. Adolf Bartels rechnete mich einstmals zu den wichtigsten deutschen Sinndichtern. Mittwoch bin ich wieder bei meinem teuren Chef und Freunde Oberpräsident Wilhelm Kube zusammen mit meiner kleinen, vorbildlich edlen und tapferen Frau.“²⁸ Nach dem Kriegsausbruch wurde die finanzielle Lage Müller-Rüdersdorfs anscheinend noch schlimmer. Wieder wendet er sich – wie immer unter Berufung auf seinen Freund Kube – an den RSK-Funktionär Metzner: „Seit einigen Wochen erhalte ich auch von den Zeitungen und Zeitschriften, die noch ab und zu etwas von mir druckten alles fast zurück! [...] Auch beim Rundfunk konnte ich seit vielen Monaten nichts mehr loswerden. Trotzdem ich einst einer der meistgedruckten deutschen Volksdichter war und trotzdem ich einer der Vorkämpfer eines nationalsozialistischen deutschen Rundfunks bin. [...] Nach dem Willen unseres heißgeliebten Führers sollen wir Deutschen jetzt in der Kriegszeit zusammenstehen und allen Zwist begraben. Mir gegenüber scheinen gewisse Herrschaften dieses Gebot nicht zu befolgen, denn auch auf meine mehrfache Meldung als Bürgermeister a.D. und als ehemaliger stellvertretender Reichsführer des Bundes Deutscher Osten kam nichts. Helfen Sie mir nun bitte wenigstens bei der Deutschen Schillerstiftung.“²⁹ Die Weimarer Einrichtung blieb wohl die einzige, die ihm mit kleinen Beiträgen unter die Arme griff; im Sommer 1939 ließ aber ihr Generalsekretär Heinrich Lilienfein (1879–1952) die RSK wissen, er sei nicht mehr bereit, Geld aus der Stiftungskasse an den verarmten Dichter auszuzahlen: „Anschließend an Ihr Schreiben vom 14. Juni sende ich Ihnen anbei mit der Bitte um Rückgabe den neuen Fragebogen von Wilhelm Müller-Rüdersdorf, Strausberg bei Berlin. Es liegen auch neue Sprüche und Gedichte vor von der Sorte, in der man, wie Sie wissen, stundenlang weiterdichten kann. RM 100 bis 150 aus unserer Notstandskasse mit der ausdrücklichen Bezeichnung ‚ausnahmsweise‘ könnte ich gleichwohl verantworten. Bitte geben Sie mir noch kurz Ihre Meinung bekannt; es wäre allerdings zu begrüßen, wenn Sie Müller-Rüdersdorf andere

²⁷ Leo Ritter, seit 1928 Direktor der GEMA, nach 1933 leitete er die STAGMA.

²⁸ BArch. Personalakte Wilhelm Müller-Rüdersdorf: Brief von Müller-Rüdersdorf an Metzner vom 5. Dezember 1937.

²⁹ BArch. Personalakte Wilhelm Müller-Rüdersdorf: Brief von Müller-Rüdersdorf an Metzner vom 30. Oktober 1939.

Einnahmemöglichkeiten durch entsprechende Arbeit verschaffen könnten.“³⁰ Kube war es, der sich bei verschiedenen Behörden für seinen Freund einsetzte. In einem Schreiben an Metzner kommt seine Parteinahme ganz vehement zum Ausdruck: „Die Entscheidung des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung in der Angelegenheit des alten Parteigenossen Wilhelm Müller-Rüdersdorf verstehe ich angesichts des bestehenden Lehrermangels nicht. Aber an der Tatsache der Ablehnung lässt sich nichts ändern. Da PG Müller-Rüdersdorf in der Kampfzeit mit besonderem Einsatz für einen nationalsozialistischen Rundfunk gearbeitet hat, müsste seine Beschäftigung doch auf diesem Gebiete möglich sein, zumal hier für die zahlreichen neuen Sender doch bestimmt alte Parteigenossen gebraucht werden.“³¹ Alle Versuche, für Müller-Rüdersdorf eine Stelle beim Rundfunk zu finden, schlugen fehl, das gleiche galt für seine Hilferufe bei anderen Einrichtungen, denen er – des Öfteren über seine Parteifreunde – sein „aufrichtiges nationalsozialistisches Engagement“ anbot. In den vierziger Jahren bewarb sich der Verzweifelte um Hilfe bei der Johannes Fastenrath-Stiftung; Metzner war wieder derjenige, der sich des „alten Nationalsozialisten“, wie er Müller-Rüdersdorf zu nennen pflegte, annahm. In einem Brief an den Oberbürgermeister der Hansestadt Köln schrieb er: „Müller-Rüdersdorf ist bedürftig und der Unterstützung würdig.“³² 1944 wandte sich Müller-Rüdersdorf an die RSK um Beihilfe wegen eines von ihm angeblich erlittenen Kriegssachschadens: Manuskripte von seinen zwei neueren Werken, den Prosasammlungen *Kriegsgott Mars lächelt. Geschichten und Anekdoten um große deutsche Soldaten* und *Unsterblicher Befreier. Geschichten und Episoden um Blücher, den Marschall Vorwärts*, seien „durch Feindeinwirkung“ vernichtet worden. Auch dieser Versuch, seine materielle Lage aufzubessern, blieb erfolglos.

Sein gegen Ende 1936 an die RSK gerichteter Lebenslauf zeugt davon, dass er – trotz der bitteren Niederlage in Fraustadt – weiterhin bereit war, dem System zu schmeicheln. Ob dies nur ein Ausdruck seiner Naivität oder Angst vor weiteren Repressalien war, sei dahingestellt: er bleibt eine der tragischsten Gestalten des nationalsozialistischen Literaturbetriebs, auch wenn ihn seine „Kameraden“ zu einer durchaus komischen Figur hochstilisieren wollten.

Als ältestes von 3 Kindern eines 1935 verstorbenen Postbeamten wurde ich am 1. Juli 1886 in Berlin geboren. Mein einziger Bruder ist SS-Sturmführer in Berlin-Zehlendorf. In Berlin besuchte ich die Volksschule. Nach Besuch der Präparandenanstalt in Joachimsthal (U[cker]m[ark]) und des Seminars in Prenzlau wurde ich 1907 Lehrer. Als solcher wirkte ich nacheinander in Rüdersdorf bei Berlin, Rabishau-Mühldorf im schles.[ischen] Isergebirge (wohin ich mich wegen schriftstellerischer Arbeiten auf den Gebieten sudetendeutscher Kultur, Geschichte, Volkskunde und dichterischer Darstellungen auf 2 Jahre versetzen ließ und wo ich mehrere Bücher herausbrachte) und in Charlottenburg.

³⁰ BArch. Personalakte Wilhelm Müller-Rüdersdorf: Brief von Lilienfein an die RSK, Abt. IV vom 22. Juni 1939.

³¹ BArch. Personalakte Wilhelm Müller-Rüdersdorf: Brief von Wilhelm Kube an Metzner vom 22. Juni 1940.

³² BArch. Personalakte Wilhelm Müller-Rüdersdorf: Brief vom 12. Juli 1940.

Als vielgedruckter Dichter und Schriftsteller (auch in Schulbüchern viel berücksichtigt) wurde ich auch in Literaturgeschichten gewürdigt. Im Weltkrieg gab ich 2 Bändchen eigener Kriegsgedichte heraus. Einige Stücke daraus wurden in Schulen gelernt. Auch ein von mehreren Kultusministerien zugelassenes Kriegslesebuch *Deutschland über alles!* gab ich heraus. Als völkischer Nationalist und Judengegner sehr angefeindet – u.a. vom ‚Vereine zur Abwehr des Antisemitismus‘ – sollte ich 1924 abgebaut werden aus dem Schuldienste. Dem kam ich zuvor, indem ich mich krankheitshalber in den sogen.[annten] Wartestand versetzen ließ. Daraus wurde dann mein Ruhestand. Inzwischen hatte ich mich verheiratet (1911) und zwar mit der Tochter Erna des Musikereimeisters und bekannten Marsch- und Liederkomponisten Ferd.[inand] Kühne. Von nun an widmete ich mich ausschließlich dichterischer und schriftstellerischer Arbeit. Das kleine Lehrergehalt reichte zum Lebensunterhalt nicht aus.

Außer dichterischen Büchern veröffentlichte ich hauptsächlich geschichtliche, volkskundliche und landschaftskundliche Schriften. Die ostdeutsche Kultur und die Belange des Grenz- und Auslandsdeutchtums wurden meine wichtigsten schriftstellerischen und dichterischen Schaffensgebiete. Neuerdings widme ich mich auch schriftstellerisch dem deutschen Kolonialwerk.

Früher nie einer polit.[ischen] Partei oder dergl.[eichen] zugehörig, trat ich – obgleich ich als Lehrer im Wartestand Severingsche Verfügung gegen die NSDAP für die Beamten und Lehrer zu befolgen hatte – trat ich am 1. November 1931 in die NSDAP ein. Zuerst gehörte ich der Ortsgruppe Lützenssee (Charlottenburg) des Gaues Großberlin an.

Gauleiter Wilhelm Kube berief mich 1932 in die Gauleitung des Gaues Kurmark. Zu Anfang 1934 betraute mich mein derz.[eitiger] Gauleiter, der damals Schirmherr vom *Bund Deutscher Osten* war, für einige Monate mit der Reichsführung des bez. Bundes. Im Sommer 1934 ernannte mich der Gauleiter dann zum Gauabteilungsleiter z.b.V. Bei den Wahlkämpfen von Ende 1932 bis nach der Machtübernahme durch den Führer wirkte ich im Gau Kurmark auch als Gauredner.

Zum 15. Juni 1934 wurde ich nach Fraustadt (Grenzmark Posen-Warthe) als Bürgermeister berufen. Nachdem ich meine Aufgaben dort erledigt hatte, trat ich zum 1. Januar 1936 von diesem Amte zurück.

In die enge Heimat zurückgekehrt, kann ich mich nun zu meiner besonderen Freude wieder vor allem schriftstellerischer und dichterischer Arbeit widmen. Heil Hitler! Petershagen bei Berlin, 14. Dez. 1936.³³

Im Juni 1945 wurde er von der sowjetischen Besatzungsmacht verhaftet; seither ist sein Schicksal unbekannt.

Publikationen (Auswahl)³⁴:

Sonnenblicke. Neue Lebenssprüche und Sinngedichte. [o.O.] 1911; *Paul-Keller-Worte. Eine Geleitgabe.* [o.O.] 1913; *Die Zeit der großen Ernte. Gedichte aus Kriegstagen.* [o.O.] 1915; *Deutschland, Deutschland über alles!* [o.O.] 1914/15; *Mit Herz und Hand.*

³³ BArch. Personalakte Wilhelm Müller-Rüdersdorf.

³⁴ Eine ausführliche Bibliographie in: Bernd Witte (Hrsg.): *Oberschlesische Literatur 1900-1925. Historischer Umbruch und literarische Reflexion.* Redaktion: Antje Johanning, Franz Steinfurt. Frankfurt am Main 2000, S. 261–262.

Ein Heldenbuch vom Weltkriege. Der Jugend dargebracht. [o.O.] 1915; *Heldentafeln. Dichtungen.* [o.O.] 1916; *Des Glückes Brücke. Spruchgedichte.* München, Leipzig 1917; *Schmied' uns, Leben! Spruchgedichte.* München, Leipzig 1918; *Der Heimatkranz. Gedanken.* [o.O.] 1919; *Wo die hohen Wälder wogen.* Nürnberg 1919; *Aberglaube und Volksmeinung im Isergebirge.* [o.O.] 1920; *Iserraunen. Eine isergebirgische Dichterlese.* [o.O.] 1920; *Lieder aus dem Venussommer.* Stettin 1920; *A por Klumpa Streeßel. Die isergebirgischen Volksreime, Sprichworte und Redensarten.* [o.O.] 1921; *Die selige Stille.* Friedeberg [u.a.] 1921; *Der Schlesierbaum. Eine Dichterlese vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Band 1: *Das Buch der schlesischen Versdichtung.* Görlitz 1922; *Schlesisches Vortragsbuch.* [o.O.] 1923; *Großböhmernland. Ein Heimatbuch für Deutschböhmen, Nordmähren und das südöstliche Schlesien.* Leipzig 1923 (mit Emil Hadina); *Der zauberhafte Rübezahl. Die Geschichten vom Herrn des Riesengebirges.* [o.O.] 1923; *Die Grafschaft Glatz. Das Buch des Landes und des Volkes.* [o.O.] 1925; *Das Riesen- und Isergebirge. Ein schlesisch-böhmisches Heimatbuch.* [o.O.] 1925; *Ein Vortragsbuch für Jugendliche.* [o.O.] 1925; *Deutsches Vortragsbuch für Kinder.* [o.O.] 1925; *Oberschlesien. Heimatbuch.* Leipzig 1926 (mit Alfred Hein); *Entrissene Ostlande. Ein Heimatbuch.* [o.O.] 1927 (mit F. Lüdtkke).

Literatur:

Hans Zuchhold: *Wilhelm Müller-Rüdersdorf. Ein Dichter des Isergebirges.* In: *Die Saat*, 3. Jahrgang, März 1921, Nummer 3, S. 45-47; Arno Lubos: *Geschichte der Literatur Schlesiens.* Bd. II. München 1967, S. 449; Otto Riedrich: *Wilhelm Müller-Rüdersdorf, ein schlesischer Dichter.* In: *Wir Schlesier! Halbmonatsschrift für schlesisches Wesen und schlesische Dichtung.* Verlag L. Heege, Schweidnitz, 1. Jahrgang, Nr. 15, S. 235; Oliver Ehrnstorfer: *Wilhelm Müller-Rüdersdorf (1889–1945). Von schlesischen Naturdichtern.* In: Bernd Witte (Hrsg.): *Oberschlesische Literatur 1900–1925. Historischer Umbruch und literarische Reflexion.* Frankfurt am Main 2000, S. 203–214.

Schlüsselwörter

Hans Christoph Kaergel, Wilhelm Müller-Rüdersdorf, Logaubund Liegnitz, literarisches Leben in Niederschlesien nach dem Ersten Weltkrieg, der Nationalsozialismus

Abstract

HANS CHRISTOPH KAERTEL AND WILHELM MÜLLER-RÜDERSDORF AS CONTRIBUTORS TO LOGAUBUND LIEGNITZ

Logaubund Liegnitz Association (1919–1924) was one of the most important cultural institutions in Lower Silesia in the interwar period. The article presents profiles of two major contributors of this group – writers Hans Christoph Kaergel and Wilhelm Müller-Rudersdorf. They were both active in the literary life of the Third Reich and both ended tragically. Their stories are presented here on the basis of materials from the Federal Archives in Berlin. Lists of both writers' publications and of secondary literature are also attached to the biographies.

Keywords

Hans Christoph Kaergel, Wilhelm Müller-Rüdersdorf, Logaubund Liegnitz, literary life in Lower Silesia after World War One, national socialism

Sandra Seidel

Uniwersytet Wrocławski

Instytut Filologii Germańskiej

Kleine Heimat und ihre sprachliche Polyphonie: eine vierstimmige Rückblende

[...] Schlesiens Herrscher wechselten sich ab. Es herrschten über Schlesien die Piasten, Luxemburger, Habsburger, Preußen und Deutsche. Und doch ist die ethnisch-sprachliche Kontinuität erhalten worden. Als nach dem 1. Weltkrieg, nach drei Aufständen und der Volksabstimmung ein Teil Oberschlesiens zu Polen zurückkehrte, kam auch der schlesische Dialekt im unversehrtem Zustand zurück. Dasselbe muss man über Opper Schlesiens sagen, das im Jahre 1945 an Polen angeschlossen worden ist. [Miodek, 1991, 13]¹

In meinem Essay habe ich vor, einige Meinungen zum schlesischen Dialekt darzustellen und zu kommentieren. Die Grundlage dazu sind Interviews, die im Herbst des Jahres 2013 mit vier prominenten Schlesiern durchgeführt wurden.² Die befragten Personen waren Norbert Morciniec, Professor Emeritus an der Universität Breslau, Rektor an der Philologischen Hochschule, gebürtiger Opper, dann Dorota Simonides, Folkloristin, Philologieprofessorin und Politikerin, geboren in Janów (Janow), Alfons Nossol, römisch-katholischer Theologe und emeritierter Erzbischof von Opper, geboren in Brożec (Broschütz) und Jan Miodek, polnischer Sprachwissenschaftler, Professor, Direktor des Instituts für Polnische Philologie in Breslau, geboren in Tarnowskie Góry (Tarnowitz).

Die Interviews basierten auf einer Liste von elf Fragen, die jeder Person gestellt wurden:

1. Woher stammen Sie, wo sind Sie aufgewachsen, wo und welche Schule haben Sie besucht?
2. Welche Sprachen/Dialekte haben sie in Ihrer Kindheit erlernt? In welcher Reihenfolge?
3. Haben Sie mit dem Sprach-/Dialektgebrauch irgendwann Probleme gehabt? Wenn ja, welcher Art?

¹ Übersetzt ins Deutsche von Sandra Seidel „[...] przechodzi Śląsk z rąk do rąk. Panowali nad nim Piastowie, Luksemburczycy, Habsburgowie, Prusacy, Niemcy. A jednak ciągłość etniczno-językowa tej ziemi została utrzymana. Gdy po I wojnie światowej, trzech powstaniach i plebiscycie wróciła do Polski część Górnego Śląska, do polskiego obszaru językowego wróciła gwara śląska w stanie nienaruszonym. To samo trzeba powiedzieć o Śląsku Opolskim, gdy ten przyłączono do Polski w r. 1945.” [Miodek 1991, 13]

² Die Audioaufnahmen aller Interviews im Archiv der Autorin.

4. Identifizieren Sie sich mit dem Oppelner Schlesien/Schlesien? Warum?
5. Wurden der schlesische Dialekt und die deutsche Sprache oft im Elternhaus benutzt? In welchen Situationen?
6. Wo und in welchen Situationen sprechen sie heutzutage den schlesischen Dialekt und/oder die deutsche Sprache?
7. Welche Zukunft sehen Sie für den schlesischen Dialekt und die deutsche Sprache³ im Oppelner Schlesien?
8. Erinnern Sie sich an irgendwelche spezifischen schlesischen Wörter, die vielleicht schon aus dem alltäglichen Gebrauch verschwunden sind?
9. Welchen Einfluss hatte bzw. hat immer noch die deutsche Sprache auf den Dialekt der Region Oppelner Schlesien?
10. Welchen Einfluss hat die polnische Sprache auf den Dialekt in dieser Region?
11. Haben Sie sich irgendwann einmal mit negativen Reaktionen auseinandersetzen müssen, während Sie deutsch oder schlesisch gesprochen haben?

Alfons Nossol und Dorota Simonides bekamen die Fragen vorher per Post zugeschickt. Norbert Morciniec und Jan Miodek antworteten direkt. Die Sprache der Interviews war Polnisch, das gelegentlich zum schlesischen Dialekt übergang. Dorota Simonides und Jan Miodek wechselten zwischen der oberschlesischen und Oppelner Varietät des Schlesischen.

Der Schwerpunkt der Befragung sind persönliche Erfahrungen der Befragten, wie z.B. ihre Kindheitserinnerungen, Sprachkontakte, Erfahrungen im Gebrauch des schlesischen Dialektes und der deutschen Sprache. Wichtig ist auch, wie das Deutsche und das Polnische die Kindheit und insbesondere die Sprachentwicklung der Befragten beeinflussten. Zuletzt wurden die Befragten um ihre Meinung zur Zukunft der deutschen Sprache und des schlesischen Dialektes gebeten. Die ersten zwei Fragen, in denen die Interviewten ihre Kindheit beschrieben, waren persönlicher Natur. Die zweite Frage hat sich größtenteils erübrigt, wenn die erste ausführlich beantwortet wurde.

Norbert Morciniec lebte seit 1937 im Dorf Półwieś (Halbendorf), das heute ein Stadtteil von Opole (Oppeln) ist. Er besuchte dort vier Jahre lang eine deutsche Grundschule. Im Alter von 10 Jahren wechselte er zum klassischen Gymnasium, in dem er bis Weihnachten 1944 durchgehend in Deutsch unterrichtet wurde. In dieser Zeit gab es keine polnischen Schulen in der Region um Oppeln. Nachdem die Gegend im Jahre 1945 polnisch wurde, besuchte Norbert Morciniec dieselbe Schule wie vorher, nur wurde diese zum I. Mikołaj-Kopernik-Gymnasium umbenannt. Wie seine Schulgenossen aus der Region, konnte auch er den schlesischen Dialekt einigermaßen verstehen aber zu dieser Zeit nur deutsch sprechen. Norbert Morciniec musste die polnische Sprache schnell erlernen. Dies dauerte, laut Morciniec, etwa drei Jahre.

Dorota Simonides wuchs in Nikiszowiec (Kreis Kattowitz) auf. Ihre Familie lebte in einem typischen *familok*, einem dreistöckigen Haus aus roten Ziegelsteinen, das

³ Die Bezeichnung Deutsch umfasst zweierlei: die deutsche Hochsprache, exklusiv und nur für die obersten Gesellschaftsschichten typisch, aber auch die schlesische Varietät des Deutschen (den deutsch-schlesischen Dialekt). Von nun an verwende ich die Bezeichnung schlesischer Dialekt im Sinne eines polnischen Dialekts.

für schlesische Bergmannsfamilien bestimmt war. Sie besuchte drei Jahre lang eine polnische Schule. Danach wechselte sie in eine deutsche Schule. Dort sprach sie im Unterricht deutsch und in den Pausen den schlesischen Dialekt. Ihr Ehemann wuchs aber in der Region um Oppeln auf, deswegen konnte sie nach der Heirat beide Dialektvarianten, die oberschlesische und die Oppelner. Dorota Simonides sprach zu Hause ausschließlich im schlesischen Dialekt, der viele Germanismen beinhaltet. Ihr Ehemann sprach auch den schlesischen Dialekt, allerdings – so Simonides – ohne Germanismen: Der schlesische Dialekt und die deutsche Sprache sollten in seiner Region streng unterschieden werden. In Wirklichkeit traten auch in der Oppelner Region viele Germanismen auf, die bereits eingepolnisch wurden, als Beispiel wurde z.B. *badenki* (Badehose) genannt, vom Verb *baden* abgeleitet. Dorota Simonides und ihr Ehemann sprachen ebenfalls deutsch. Die gepflegte polnische Sprache meisterte Dorota Simonides im Zuge ihres beruflichen Werdegangs.

Erzbischof Alfons Nossol wurde in Brożec (Broschütz) geboren. Er besuchte vor 1945 fünfeinhalb Jahre noch die deutsche und dann zwei Jahre die polnische Grundschule. Später war er am Gymnasium in Głogówek (Oberglöggau). Aufgrund von langen Schulwegen und erschwerten Bedingungen, einen Internatsplatz zu bekommen, wechselte er zum Carolinum⁴ in Nysa (Neiße). Dort wohnte er in einem katholischen Internat, das später eine eigene katholische Schule eröffnete, die Alfons Nossol auch besuchte. Nach seinem Gymnasialabschluss ging er zum höheren Priesterseminar. Anschließend studierte er weiter an der Katholischen Universität in Lublin (KUL). Von zu Hause aus sprach Alfons Nossol den schlesischen Dialekt und Deutsch und erst später, in der Schule, erlernte er die polnische Sprache. (So fallen die Lebensschicksale von Morciniec und Nossol zusammen.) Deutsch sei – so Nossol – seine Sprache des Herzens, das ist „die Sprache, in der die Mutter dem Kind das erste Gebet beibringt, in der der Mensch zählt, beichtet, träumt und flucht“.

Jan Miodek wurde 1946 in Tarnowskie Góry (Tarnowitz in der Woiwodschaft Schlesien) geboren, dort hat er die Grundschule besucht und später im Jahre 1963 die Oberschule abgeschlossen. Nach dem Abitur studierte er Polonistik in Breslau. Zu Hause sprach er mit seinen Eltern Polnisch, sein Kindermädchen sprach mit ihm im Oppelner schlesischen Dialekt und mit seinen Freunden sprach er Oberschlesisch. Die ständige Vermischung der Sprachcodes, Schlesisch und Polnisch, führte zur Faszination für die polnische Sprache und ihre Varietäten. Zu seinen Schulzeiten war der Deutschunterricht in ganz Schlesien verboten. Deswegen nahm Jan Miodek kurz vor seinem Abitur Privatunterricht in Deutsch.

Alle Befragten sind in der schlesischen Region aufgewachsen, sei es in der Region um Oppeln oder im Umkreis von Kattowitz. Alle vier Personen haben sich den schlesischen Dialekt direkt angeeignet. Drei von ihnen haben Deutsch in deutschen Schulen gelernt, eine Person, die erst nach dem 2. Weltkrieg geboren wurde, erlernte die deut-

⁴ Das Carolinum war ein königlich-katholisches Gymnasium, eines der bekanntesten Bildungsstätten in Schlesien. Heutzutage wird das Gebäude durch das Allgemeinbildende Lyzeum benutzt und die Traditionen des Carolinum werden weiterhin gepflegt. Zu den bekanntesten Schülern des Carolinum zählen u.a. Michal Korybut Wiśniowiecki, Jan Sobieski, Konrad Bloch, Rafał Urban und eben Alfons Nossol.

sche Sprache im Privatunterricht. Die jüngste Person unter den vier Befragten ist parallel mit der polnischen Sprache und mit dem schlesischen Dialekt aufgewachsen. Die Übrigen lernten die polnische Sprache erst nach dem 2. Weltkrieg. Von diesem Hintergrund aus werden die nächsten Fragen gestellt, in denen es sich um die Problematik des Sprach- und Dialektgebrauchs und dessen Folgen handelt.

Norbert Morciniec erinnert sich an keine Unannehmlichkeiten wegen des Gebrauchs der deutschen Sprache in seiner Kindheit. Dies soll eine zugelassene Norm in seiner Umgebung gewesen sein. Erst später, nach dem Kriegsende, wurde die deutschsprechende einheimische Bevölkerung Schlesiens wegen des Sprachgebrauchs verfolgt. Nichtsdestotrotz sprach er Deutsch, sowohl mit seinen Eltern als auch mit seinen Bekannten und in seinem Freundeskreis. Ähnlich war die Erfahrung von Dorota Simonides. In ihrer Bergmannssiedlung wurde nur Schlesisch gesprochen und in der Schule Polnisch und Deutsch gelehrt. Sie hat diesbezüglich keine negativen Erinnerungen aus ihrer Kindheit. In einer völlig anderen Situation war dagegen Alfons Nossol. Er durfte in der Schule kein Schlesisch sprechen. Schlesisch wurde in den Zwischenkriegsjahren als Variante des Polnischen angesehen und verfolgt. Im schlesischen Dialekt hat er nur zu Hause mit seinen Eltern und Geschwistern gesprochen. Jan Miodek erinnert sich aus seinen Schuljahren, dass der Gebrauch des schlesischen Dialekts auch in der polnischen Schule nicht gern gesehen wurde.

Zusammenfassend hatten alle befragten Personen keine größeren Probleme mit dem Gebrauch der drei Sprachcodes in ihrer Kindheit. Sie wussten, welche Sprache bzw. welcher Dialekt in gegebener Situation zu benutzen war. Zugleich sei hervorzuheben, dass eine negative Reaktion auf schlesischsprechende Personen in den Zwischenkriegsjahren und Nachkriegsjahren tendenziell zunahm.

Die vierte Frage kreist um den Identifikationsgrad der Befragten mit der Region um Oppeln beziehungsweise mit Schlesien allgemein. Norbert Morciniec betrachtet sich als Pole und Deutscher, aber vor allem als Europäer. Seine doppelte Staatsangehörigkeit habe – so Morciniec – nur Vorzüge für ihn. Dorota Simonides zog mit ca. 17 Jahren von zu Hause aus und wohnte in Opole (Oppeln), wo sie das Lyzeum besuchte. Danach studierte sie in Kraków (Krakau) und Wrocław (Breslau). Nach dem Studium lebte sie in Kędzierzyn-Koźle (Kandrzin-Cosel) und Opole (Oppeln). Ein schneller Auszug aus dem Elternhaus, die Jugendjahre in Oppeln und Kandrzin-Cosel sowie die Heirat haben dazu beigetragen, dass Dorota Simonides sich sowohl mit Oberschlesien als auch mit der Region Opper Schlesien identifiziert. Für Alfons Nossol ist die Woiwodschaft Oppeln seine „kleine Heimat“. Er ist stolz auf das Kultur- und Sprachgut dieser Region und unterstreicht auch die Wichtigkeit vom Dorf Św. Anna (St. Annaberg) und dem gleichnamigen Berggipfel für das Identitätsgefühl der Schlesier. Dort befindet sich eine Wallfahrtskirche mit der Figur von Anna Selbdritt. Lassen wir Erzbischof Nossol sprechen:

St. Annaberg wurde als Weg zur Aussöhnung bezeichnet, als Weg zur Aussöhnung von Sprachen, Kulturen und Generationen. Die Heilige Anna Selbdritt, drei Generationen, die Großmutter, die Mutter und der Sohn. Also St. Annaberg als Berg der Aussöhnung von Generationen. Weiter der Berg der Aussöhnung der Sprachen, denn

in der Zeit, bis zum 2. Weltkrieg, wurden die Wallfahrtprozessionen in drei Sprachen durchgeführt. Einen Sonntag in der deutschen Sprache, den nächsten Sonntag in der polnischen Sprache und dann sogar in der mährisch-tschechischen Sprache. Und es gab sogar die Begleitbücher zu diesen Prozessionen in diesen drei Sprachen. Deswegen hatte Oberschlesien diese Mehrsprachigkeit. Mit der Mehrsprachigkeit ging auch die kulturelle Vielfalt einher. Man brauchte sich nicht ethnisch und national einschränken oder binden. Und genau die Überlappung der drei Kulturen, der drei Sprachen, diese Vielfalt war schon damals etwas, was wir heute Globalisierung nennen würden. Deswegen war dieser Reichtum an Kulturen so faszinierend.⁵

Jan Miodek identifiziert sich mit ganz Schlesien, nicht nur mit Oberschlesien und der Region, in der er geboren wurde, sondern auch mit Opper Schlesien und Niederschlesien. Er fühlt sich als Pole, Schlesier und Europäer.

Alle Befragten identifizieren sich eindeutig mit ihrer Region, mit ihrer – so Alfons Nossol – kleinen Heimat. Norbert Morciniec und Jan Miodek fühlen sich darüber hinaus mit ganz Europa verbunden.

Die fünfte und die sechste Frage berühren eine ähnliche Thematik: Die Sprache des Elternhauses im Allgemeinen, die Sprache der Großeltern, der Eltern und der Geschwister. Die sechste Frage erkundet nach Situationen, in denen heutzutage Schlesisch oder Deutsch gesprochen wird. Norbert Morciniec sprach zu Hause mit seiner Mutter im schlesischen Dialekt, mit seinen jüngeren Geschwistern Polnisch, mit den älteren Geschwistern und dem Vater Deutsch. Nach dem Jahre 1945, als er die polnische Schule besuchte, sprach er mit den Mitschülern und Lehrern Polnisch. Er passte sich dem Umfeld sprachlich an. Gegenwärtig gehört der schlesische Dialekt nicht mehr zu seinem alltäglichen Sprachgebrauch. Deutsch spricht er jeden Tag während seiner Vorlesungen und Seminare. Dorota Simonides sprach mit ihren Eltern und Geschwistern im schlesischen Dialekt. Ihre Eltern haben miteinander auch Deutsch gesprochen. Deutsch wurde den Kindern lediglich im Unterricht beigebracht, doch außerhalb der Schule nicht benutzt. Gegenwärtig benutzt Dorota Simonides in alltäglichen Situationen die polnische Sprache. Sobald sie sich aber mit anderen Schlesiern oder ihrer Familie trifft, spricht sie im schlesischen Dialekt. Alfons Nossol sprach mit seinen Eltern sowie mit seinen älteren Geschwistern deutsch und schlesisch. Mit seinen jüngeren Geschwistern hingegen nur deutsch. Alfons Nossol beherrschte alle drei Sprachen sehr gut, so dass er die Sprachcodes fließend wechseln konnte. Dies macht er bis zum heutigen Tag. Als Pfarrer spricht er und nimmt den älteren Personen

⁵ Übersetzt ins Deutsche von Sandra Seidel „Góra św. Anny była nazywana drogą pojednania, drogą pojednania języków, kultur i pokoleń. Święta Anna Samotrzecia, trzy pokolenia, babcia, matka, syn. A więc góra pojednania pokoleń. Potem góra pojednania języków, bo obchody kalwaryjskie w okresie niemieckim właściwie były, aż do rozpoczęcia II wojny światowej, obchodzone w trzech językach. W języku niemieckim, następną niedzielę powtarzana była ta kalwaria w języku polskim, potem nawet częściowo w języku morawsko-czeskim. I były książeczki kalwaryjskie w tych trzech językach. I dlatego Śląsk miał tę wielojęzyczność. A z wielojęzycznością szła też wielokulturowość. Nie trzeba było się etnicznie, nacjonalnie ograniczać, wiązać. I to zachodzenie tych trzech kultur na siebie, te trzy języki, ta wielokulturowość była czymś takim już, dziś byśmy powiedzieli, idącym w kierunku globalizacji również kulturowo. I dlatego to bogactwo kulturowe na Śląsku było czymś fascynującym.”

die Beichte in der Sprache ihres Herzens ab, sei es Deutsch, Schlesisch oder Polnisch. Im Elternhaus von Jan Miodek wurde die deutsche Sprache gar nicht benutzt. Im schlesischen Dialekt wurde im Alltag mit dem Vater gesprochen. Die Mutter kannte den schlesischen Dialekt nicht. Heutzutage spricht er im schlesischen Dialekt mit Leuten, die auch Schlesisch sprechen. Er freut sich jedes Mal, in den Dialekt wechseln zu dürfen und sagt, dass solche Situationen immer Erholung mit sich bringen.

Die Frage nach den in der Kindheit und in der heutigen Zeit benutzten Sprachcodes hat ergeben, dass alle vier Personen zwischen Hochsprache und Dialekt problemlos wechseln. In der heutigen Zeit kommunizieren die Befragten meistens in der polnischen Sprache. Sobald sie aber anderen Schlesisch- und Deutschsprechenden begegnen, wechseln sie in den Dialekt oder in die deutsche Sprache.

Die nächste Frage betraf die Zukunft des schlesischen Dialektes und der deutschen Sprache in der Oppelner Region. Norbert Morciniec meint, dass solange der Dialekt unterstützt wird und niemand in die Versuchung kommt, Dialekte zu eliminieren, der schlesische Dialekt auch eine Chance habe, weiterhin zu existieren. Dorota Simonides lobt die verschiedenen Unternehmungen der Deutschen Minderheit (ohne sie jedoch explizit zu nennen). Ihrer Meinung nach gibt es keinen Grund zur Sorge, wenn diese Vereine weiterhin so vorgehen und die deutsche Sprache und den schlesischen Dialekt pflegen. Sie sagt auch, dass der schlesische Dialekt, der in vielen Familien als Alltagssprache benutzt wurde und weiterhin benutzt wird, auf diesem Wege von Generation zu Generation weitergegeben wird. So wird er beständig bleiben und, zumindest in den schlesischen Familien, nicht aussterben. Dorota Simonides unterstreicht die Wichtigkeit der regionalen Dialektunterschiede und ist strikt gegen die Bildung eines allgemeinen schlesischen Dialektes, der aus 33 verschiedenen Modulationen besteht. Auch Alfons Nossol ist davon überzeugt, dass der schlesische Dialekt weiterhin bestehen bleibt. Dieser wird in dieser Region kultiviert und gepflegt. Er hebt aber auch die Tatsache hervor, dass in der Region Oppelner Schlesien der schlesische Dialekt zu negativ angesehen wird. Die negative Beurteilung kommt in Oberschlesien nicht vor, denn dort wird dieser nicht mit der deutschen Sprache sowie Geschichte dieser Region gleichgestellt sondern mit Stolz gesprochen. Auch Jan Miodek ist der Meinung, dass die Gegend um Oppeln eine markante Region ist, in der der Dialekt ununterbrochen von den Menschen gepflegt wird. Dies geschieht – so Miodek – obwohl die Situation der Dialekte in Polen auf rezessiver Linie steht. Eine andere Gegebenheit haben wir, seiner Meinung nach, mit der deutschen Sprache. Das Verbot bis 1989, Deutsch an Schulen zu unterrichten, hat heute seine Folgen. Seines Erachtens wird gegenwärtig mehr Wert der englischen als der deutschen Sprache zugesprochen, demzufolge wird auch Englisch zunehmend an den Schulen unterrichtet.

Zusammenfassend sind sich alle Personen einig, dass der schlesische Dialekt eine sichere Zukunft in dem Gebiet Oppelner Schlesien hat. Der Dialekt wird ihrer Meinung nach gepflegt und von Generation zu Generation weitergegeben. Die Weitergabe im familiären Umfeld ist auch einer der wichtigsten Faktoren für die Aufrechterhaltung des schlesischen Dialektes. Die Befragten unterstreichen auch die Relevanz verschiedener Projekte, die das Ziel haben, den schlesischen Dialekt zu pflegen und zu verbreiten.

Die achte Frage diente der Auflistung der spezifisch schlesischen Wörter, die heutzutage aus dem alltäglichen Gebrauch verschwunden sind. Sie zeigen auch den Einfluss der deutschen Sprache auf das Schlesische. Norbert Morciniec ist der Meinung, dass der schlesische Dialekt von Germanismen überfüllt ist und als Beispiel nennt er den folgenden Spruch: *Nie Gebrauchujcie tak tich niemieckich Ausdruckow bo to sie źle anhyruje.* (Gebraucht nicht so viele deutsche Ausdrücke, denn das hört sich schlecht an) Weitere Wörter, die Morciniec aufzählt: *birna* (die Glühbirne), *hajcować w piecu* (im Ofen heizen), *kurzyć fajka* (Zigarette rauchen). Morciniec erwähnt auch, dass es viele Bohemismen im Dialekt gibt, die noch nicht genügend untersucht wurden, wie z.B. *przoleć/przajeć komuś/kogoś* (jemanden lieben), *strom* (der Baum), *galoty* (die Hose). Dorota Simonides zählt folgende Wörter auf: *haspla* (Bergbauwerkzeug), *zowitka* (eine Frau mit unehelichem Kind), *starać sie* (sich um jemanden sorgen machen), *jankór* (die Sorge), *furgocz* (das Flugzeug), *badenki* (die Badehose). Sie erwähnt auch die regionalen Unterschiede, die sie unter anderem bei sich und ihrem Mann oder während des Wettbewerbs „Po naszymu, czyli po śląsku“ bemerkt hat: *modra/światła kapusta* (das Rotkohl), *cyganić/wichlać* (lügen). Dorota Simonides zählt auch die schon genannten Bohemismen auf: *strom* (Baum), *cesta* (die Straße). Alfons Nossol meint, dass der schlesische Dialekt der Opperlner Region viele Germanismen aber auch Wörter anderer Etymologie beinhaltet wie z.B.: *wypołstwić* (etwas ausstiften), *bezmaś* (wahrscheinlich), *rzondzić* (sprechen). In Bezug auf diese Frage erzählte er auch die folgende Anekdote *W rządzie rządzić może tylko określona liczba osób. Na Śląsku rzondzą wszyscy Ślązacy*“ (In der Regierung regiert eine bestimmte Anzahl von Personen. In Schlesien regieren/sprechen alle Schlesier.)⁶ Jan Miodek hat folgende Wörter aus seiner Fußballkindheit erwähnt, zwischen denen auch viele Germanismen sind: *wilować się* (sich wählen), *na micie* (auf der Mitte), *elwer* (elf Meter schießen), *latte* [poprzeczka] (die Latte), *kiepnać* (Kopfbal), *dekować* (den Spieler decken). Aber auch Wörter aus dem normalen Gebrauch z.B. *niewiastka* (die Schwiegermutter), *kreuzung* (die Kreuzung), *hazok* (der Hase), *hasiok* (der Mülleimer), *gelynder* (das Geländer).

Die neunte und die zehnte Frage betreffen den Einfluss der deutschen und der polnischen Sprache auf den Dialekt der Opperlner Region. Norbert Morciniec meint, dass das Deutsche früher einen enormen Einfluss auf den schlesischen Dialekt hatte. Inzwischen aber hat die polnische literarische Sprache einen größeren Einfluss. Dialekt wird im Familien- und Freundeskreis gesprochen, allerdings nicht immer, da die Kinder von klein auf in der Schule Polnisch lernen. Dorota Simonides ist ebenfalls der Meinung, dass die deutsche Sprache immer geringeren Einfluss auf den schlesischen Dialekt haben wird, da diese Sprache nicht mehr von Generation zu Generation weitergegeben wird, sondern in der Schule unterrichtet wird. Diese Generation, die von Kindesjahren auf Deutsch sprach, stirbt altersbedingt aus. Kinder, die heutzutage in der Region Opperlner Schlesien eingeschult werden, können immer seltener Deutsch von zu Hause aus. Sie sprechen im schlesischen Dialekt ohne zu wissen, dass sie Germanismen in ihrer Sprache benutzen. Sie bauen in den schlesischen Dialekt auch immer mehr polnische Wörter ein. Deswegen meint Dorota Simonides, dass die pol-

⁶ Unübersetzbares Wortspiel: *rządzić* bedeutet auf Polnisch *regieren* aber auf Schlesisch *sprechen*.

nische Sprache einen größeren Einfluss als die deutsche auf den schlesischen Dialekt gewinnt. Alfons Nossol ist anderer Meinung als Dorota Simonides und Jan Miodek. Er sagt, dass die deutsche Sprache einen größeren Einfluss auf den Dialekt der Oppelner Region als auf den Dialekt von Oberschlesien hat. Germanismen treten viel häufiger im Oppelner Schlesien als in Oberschlesien auf. Die Woiwodschaft Oppeln hatte auch keine polnischen Zwischenkriegsjahre. Aus diesem Grund ist der Einfluss der deutschen Sprache im Kontrast zu der polnischen literarischen Sprache größer. Jan Miodek ist der Meinung, dass die Germanismen sprachgeschichtlich eine relevante Rolle spielen. Die Menschen aus der Oppelner Region – so Miodek – sprechen entweder nur sehr gut Deutsch oder sie beherrschen nur den polnischen schlesischen Dialekt, der wenige Germanismen beinhaltet. Er meint, dass es in Oberschlesien viel mehr Germanismen gibt als in der Region Oppelner Schlesien, und zwar die, die mit dem Kohleabbau verbunden sind. Er sagt auch, dass es in den südlichen Regionen Schlesiens noch weniger deutsche Wörter gibt, da dort mehr die Einflüsse des Tschechischen einfließen. Zum Einfluss des Polnischen auf das Schlesische sagt Jan Miodek, dass heutzutage jedes Kind problemlos von der polnischen Sprache zum schlesischen Dialekt übergeht, und dass das auch den Einfluss der Sprache auf den Dialekt zeigt.

Diese Frage wurde nicht einstimmig beantwortet. Drei von vier Personen sind der Meinung, dass die deutsche Sprache immer weniger Wirkung auf den schlesischen Dialekt hat. Nur eine Person meint, dass die deutsche Sprache weiterhin enorme Relevanz im Dialekt aufzeigt. Alle befragten sind sich aber einig, dass die Einflüsse der polnischen literarischen Sprache im schlesischen Dialekt immer sichtbarer werden.

Die letzte Frage befasst sich mit negativen Erfahrungen bezüglich der Benutzung verschiedener Sprachen heutzutage. Jan Miodek sagt, dass das Ausmaß der negativen Reaktionen auf den schlesischen Dialekt geringer ist als früher. Er sagt auch, dass die Menschen nach Stereotypen denken (die Region um Oppeln war früher Deutschland, also wohnen dort nur Deutsche), und dass dies ausschlaggebend für die schlechten Reaktionen auf im schlesischen Dialekt und in der deutschen Sprache Sprechende ist. Dorota Simonides sieht gegenwärtig keine Probleme mit dem schlesischen Dialekt, vielmehr wird sie für ihren Dialekt gelobt. Alfons Nossol wurde nie mit negativen Reaktionen auf die deutsche Sprache und den schlesischen Dialekt konfrontiert. Er sagt, dass es in der Tat so gewesen sein konnte, dass sein schlesischer Dialekt jemanden gestört hatte, aber dies wurde ihm nicht gesagt oder angedeutet. Viele Menschen verglichen Schlesien nach dem 2. Weltkrieg mit Deutschland, was ein schlechtes Bild hinterlassen hat. Heute wird der schlesische Dialekt nicht mehr mit der deutschen Geschichte gleichgestellt. Der schlesische Dialekt ist nach Meinung von Alfons Nossol ein spezifisches kulturelles Gut, das geschätzt zu werden verdient und der das Mehrkulturerbe Schlesiens aufzeigt.⁷

Die drei befragten Personen haben annähernd gleiche Ansichten, dass alles, was Schlesien bedeutet, also die Sprache, die Menschen, das Kulturerbe und die

⁷ Diese Frage wurde Norbert Morciniec nicht gestellt, da es aus zeitlichen Gründen nicht mehr möglich war.

Traditionen, nicht mehr nur als Hinterlassenschaft der schlesisch-deutschen Geschichte sind. Gegenwärtig hat keine der befragten Personen jegliche Unannehmlichkeiten bezüglich des Gebrauchs einer Sprache oder des Dialektes.

Die Interviews haben gezeigt, welchen Einfluss die deutsche Sprachgeschichte auf die Region um Oppeln hat. Aus den ersten zwei Fragen, welche die frühen Kindheitsjahre der Befragten nähergebracht haben, geht hervor, dass fast jeder von ihnen den Kontakt mit der lebendigen deutschen Sprache hatte, was ihr Sprachbewusstsein prägte. Die darauffolgenden Fragen, die nicht immer die eigene Geschichte angesprochen haben, aber bei denen stets der Leitfaden der schlesische Dialekt und die deutsche Sprache der Oppelner Region ist, zeigen das gleiche. Der Einfluss der deutschen Sprache auf den schlesischen Dialekt ist enorm. Aus den meisten schlesischen Wörtern, die die interviewten Personen während der Gespräche genannt haben, ist die deutsche Herkunft zu erkennen. Die Wörter wurden zwar in den schlesischen Dialekt „eingebürgert“, doch der Entlehnungshintergrund ist klar zu ermitteln. Die abwechslungsreiche Geschichte dieser Region hat ihre Konsequenzen bis zum heutigen Tag. Am meisten jedoch die neuste Geschichte. Während und nach dem 1. Weltkrieg gehörte Oppelner Schlesien zu Deutschland und man sprach nur Deutsch. Nach dem 2. Weltkrieg gehörte diese Region zu Polen, und alles, was Deutsch war, wurde verpönt. Jahrelang war die deutsche Sprache verboten und der schlesische Dialekt nur ungern geduldet. Diese Hindernisse haben dazu beigetragen, dass der Einfluss der deutschen Sprache auf den schlesischen Dialekt immer geringer wird. Der Einfluss der polnischen Sprache hingegen immer stärker. Der schlesische Dialekt der Oppelner Region ändert sich kontinuierlich. Er wird ärmer an typischen schlesischen Wörtern polnischer und deutscher Abstammung, die Lexik wird immer allgemeiner und der polnischen Standardsprache ähnlicher.

Literaturverzeichnis

Miodek, J. (1991): *Śląska ojczyzna polszczyzna*, Katowice: Wojewódzka Biblioteka Publiczna.

Schlüsselwörter

Schlesischer Dialekt, deutsche Sprache, Opperner Region, Oberschlesien

Abstract

The topic of this article is the Silesian dialect and the story of four people who grew up with this dialect. The article is based on four interviews, which were conducted with four prominent persons from Silesia. These persons are: Norbert Morcieniec, emeritus professor at the University Wrocław, rector of the Philological School of Higher Education in Wrocław, born in Opole; Dorota Simonides, folklorist, philology professor and politician, born in Janów; archbishop Alfons Nossol, Roman-Catholic theologian and archbishop emeritus of Opole, born in Brożec; Jan Miodek, Polish linguist, professor, director of the Institute of Polish Philology in Wrocław, born in Tarnowskie Góry. The article is about the Silesian dialect and the history of the German language in the Opole province. The interview consists of eleven questions. The focus of the survey is based on personal experience like childhood, language contacts, experience in use of the Silesian dialect and the German language. The article contains personal opinions about the future of the Silesian dialect and German language on the province Opole. This article describes the German and Polish language influences on the Silesian dialect.

Keywords

Silesian dialect, German language, province Opole, Upper Silesia

Zum didaktischen Potenzial digitaler Literatur

Das im Titel genannte Thema erfreut sich westlich der Oder seit mehreren Jahren einer nicht nachlassenden Popularität.¹ Zur Entwicklung des Internets kam es in Polen später als in Westeuropa, und obwohl das Interesse an der digitalen Literatur und der neuen Mediendidaktik hierzulande ständig wächst, bleibt noch einiges zu tun, um den westlichen Forschungsstand zu erreichen. Die Arbeit mit Web 2.0 und digitalen Literaturformen im deutschen Literatur- und DaF-Unterricht an Hoch- und Oberschulen gehört in Polen nicht zur Alltagsroutine, das Gleiche gilt für den polnischsprachigen Literaturunterricht.² Es besteht deswegen Bedarf nach Publikationen zu diesem Thema.

Der vorliegende Beitrag ist den ausgewählten Formen und Gattungen der digitalen Literatur gewidmet, die im deutschsprachigen Literaturunterricht und DaF-Unterricht in Schule und Studium behandelt werden und als Inspiration zur eigener Produktion der Lernenden sowie Teilnahme an Mitgestaltung der literarischen Formen im Web 2.0 dienen können.

1. Bezüge zwischen Internet, Literatur und Didaktik

Das Internet und Web 2.0 prägen nachhaltig soziale Verhaltensweisen der Nutzer und haben zur Entstehung der Partizipationskultur beigetragen. Im Internet haben daher Sozialwissenschaft und Medienwissenschaft ein interessantes Forschungsfeld gefun-

¹ Digitale Literatur im Deutschunterricht gehört in Deutschland zur literarischen Bildung und Medienerziehung zugleich. Dem Einsatz von Hypertext und Hyperfiktion war das Heft Nr. 2/2001 der Zeitschrift *Der Deutschunterricht* gewidmet. Die Zeitschriften *Deutschunterricht* 06/2008, *Informationen zur Deutschdidaktik* 2/2009 hatten das Lernen mit Neuen Medien zum Schwerpunkt, wobei das Thema Netzliteratur berücksichtigt wurde. Aufsätze über Hyperfiktionen u Spiegelgeschichten in der Kinder- u Jugendliteratur und Deutschunterricht findet man in Hurrelmann / Becker 2003, der Vermittlung der digitalen Literatur ist der Artikel von Simanowski 2009 gewidmet. Didaktische Ideen zur Behandlung digitaler Literatur in einem literaturnahen DaF-Unterricht bieten z.B Neidlinger / Pasewalck (2011). Das sind nur wenige der vielen Beispiele.

² Den neuen Medien im Polnischunterricht ist u.a. die Lubliner KUL-Serie *Polonistyka Elektroniczna* (bisher 3 Bände) und die Vierteljahresschrift *Zeszyty szkolne* Nr 1 (27) / 2009 gewidmet, darin wird auch digitale Literatur berücksichtigt. Zentren der Forschung über digitale Literatur sind u.a. KUL, UJ, und das bereits entstehende Centrum Humanistyczny Cyfrowej IBL PAN in Warszawa. Autoren und Forscher gruppieren sich u.a. um die Portale [techsty](http://techsty.art.pl/) <http://techsty.art.pl/> und [Liberatura](http://www.liberatura.pl/) <http://www.liberatura.pl/> sowie um den Verlag [ha!art](http://ha!art.pl/).

den. Ins Netz werden neue Formen der digitalen Literatur gestellt, das Internet beeinflusst also auch die Entwicklung der Literatur und Literaturwissenschaft. Die Didaktik profitiert ebenso viel von der Entwicklung des Internets. Sie hat in den neuen Medien effektive und attraktive Werkzeuge gefunden. Zugleich sind sie aber hoch kompliziert und verlangen von den Lehrkräften nicht nur die höchsten didaktischen, sondern auch informationstechnologische Qualifikationen. Die Verbindungen zwischen multimedialer Computertechnologie, Internet, Literatur und Didaktik sind vielfach und mehrdimensional. Im wechselseitigen Beziehungsgeflecht lassen sich drei Hauptbereiche im Einsatz der Neuen Medien in der literarischen Bildung unterscheiden:

1. Internet als technisches Mittel: Einsatz des Internets als Medium und technische Hilfe in und außerhalb des Unterrichts zur Arbeit an (in diesem Fall literaturbezogenen) Lerninhalten, nach den Prinzipien, die von der Allgemeindidaktik und Didaktik der neuen Medien erarbeitet worden sind. Hier gehören z.B. Einsatz von Blogs, Wikis, Web Quests, interaktiven Übungen und anderen Applikationen des Webs 2.0, die als didaktische Werkzeuge einsetzbar sind, im Literaturunterricht, daneben E-Learning im Literaturlehrgang u.v.m.
2. Internet und WWW als Lerninhalte: Bekanntmachen der Schüler mit literarischen Formen im Internet, Rezeption und Interpretation der nach didaktischen Kriterien ausgewählten epischen, lyrischen und dramatischen Formen der digitalen Literatur.
3. Internet und WWW als handlungsorientierte, Kreativität fördernde Unterrichtsmethode: eigene Schülerproduktion und Veröffentlichung der Unterrichtsprodukte im Web 2.0, z.B. Remedialisierung vorhandener literarischer Texte (Textanimationen, Visualisierungen, Verfilmungen), kreatives Schreiben eigener Texte und ihre Veröffentlichung im WWW u.v.m. zum Zweck der praktischen Anwendung des erworbenen theoretischen Wissens und der Entwicklung der Medien- und der literarischen Produktions- und Handlungskompetenz. Dieser Einsatzbereich des Internets, obwohl didaktisch motiviert und von der schulischen Bildung initiiert, überschreitet die schulinternen Lernprozesse und gehört zum literarischen ‚lebenslangen Lernen‘, und die Produkte der Schülerarbeit im internet- und webgestützten Unterricht – zur allgemeinen medienliterarischen Kultur. Den didaktischen Tätigkeitsbereichen 2 und 3 ist der vorliegende Beitrag gewidmet.

2. Das Wesen der digitalen Literatur

Gleich nach der Annahme, dass die literarische Bildung auch die digitale Literatur berücksichtigen muss, stößt man auf das Problem der Wahl von angemessenen Lerninhalten. Dazu muss man sich mit dem Wesen der digitalen Literatur und ihren Gattungen auseinander setzen.

Bei der Wesensbestimmung der digitalen Literatur müssen viele Aspekte berücksichtigt werden, die sich aus zahlreichen Quellen ergeben: dem kulturell wandelbaren Literaturbegriff, dem weiten Textbegriff, der auf außersprachliche Codes ausgedehnt wird, dem Verhältnis des Literarischen zum digitalen Medium, der digitalen multi-

medialen Ästhetik u.a. Heutzutage geht man von einem weiten Literaturbegriff aus, der unter Literatur alle Texte subsumiert, und von dem weiten Textbegriff, welcher sich auch auf außersprachliche Zeichensysteme bezieht. In diesem weiten Verständnis gehören zur Literatur auch Kunstwerke, die mit sprachlichen und außersprachlichen, multimedialen Ausdrucksmitteln ein ästhetisches Erlebnis bewirken.³ Diese Ausweitung des Literaturbegriffs wird von der Evolution des Kunstbegriffs begleitet. Die traditionelle, monomediale Auffassung von Kunstarten ist im multimedialen Zeitalter überholt. Wort, Bild, Animation und Ton verschmelzen in einem künstlerischen Gesamtdigitalwerk, welches von der Interaktivität des Rezipienten modifiziert werden kann. Die Komponente ‚Wortkunst‘ ist in ihnen z.B. durch Gestaltung des Sprachmaterials oder Geschichtenerzählen repräsentiert.

Zu Zeichensystemen gehören mitunter auch Programmcodes (Heibach 2000:6). Das Wesen der digitalen Literatur ergibt sich aus dem Wesen des Internets: Programmierung, Kommunikation, Vernetzung. Sie bezieht sich auf den Gebrauch von Sprachen bzw. Zeichensystemen im Computer und in digitalen Netzwerken, die Hybrid-Texte zwischen Schrift, Bild, Klang entstehen lassen – und ihren Programmierungen und Codierungen. Sie schließt demnach Projekte ein, die an Programmcodes operieren, sie manipulieren, sichtbar machen (Codework, Softwarekunst)⁴ und über Kommunikationsmöglichkeiten mittels diverser Zeichensysteme reflektieren. Ch. Heibach setzt digitale Literatur mit Netzkunst gleich, denn sie erzählt nicht mehr (nur) in Worten, sondern versucht, Spuren der Vernetzung und der technischen Ebenen des Mediums deutlich zu machen. „[...] Die Darstellung konzentriert sich weniger auf [...] narrative Repräsentation innerer und / oder äußerer Welten, sondern auf den Einsatz von Software und die Reflexion des Mediums. [...] Insofern verschreiben sich diese Projekte der ‚Repräsentation zweiter Ordnung‘ – d.h. der Darstellung von Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen dem Medium gegenüber sowie deren Veränderungen durch das Medium“ (Heibach 2000:2-3). Für diese Literaturform, die die Grenze des Sprachlichen in Richtung des digitalen multimedialen Gesamtkunstwerkes überschritten hat, etablierten sich die Begriffe ‚digitale Poesie‘ bzw. ‚digitale Dichtung‘. Ihre Grundprinzipien sind medialer Selbstbezug, Prozessualität, Inter- bzw. Multimedialität, Hypermedialität, Interaktivität, Inszenierung, Vernetzung.

Bei der Auswahl der repräsentativen Werke der digitalen Literatur muss man ihre Wesensart und den Unterschied zur traditionellen Literatur beachten, also die Tatsache, dass „[...] bei der digitalen Poesie – wie in allen experimentellen Schreibweisen – nicht mehr der Inhalt im Fokus steht, sondern die Sprache als Material. Die digitale

³ z.B. die p0es1s-Ausstellung „Sprachspiele“, Berlin 2009. Ausschnitte online zu sehen: <http://www.youtube.com/watch?v=c7JnOGb4XP4> (12.12.2013).

⁴ Arbeiten aus dem Bereich der Softwarekunst richten ihre Aufmerksamkeit auf den Code selbst und machen auf die ästhetischen (und ggf. politischen) Subtexte technischer Befehlsabfolgen aufmerksam. Das radikalste Verständnis von Computercode als künstlerischem Material zeigt sich in den Codeworks, die zum ästhetischen Ausdruck die formalen ASCII-Instruktionscodes benutzen, ohne die von ihm geschaffenen graphischen oder multimedialen Benutzeroberflächen zu präsentieren. Dadurch werden die normalerweise durch die grafischen Oberflächen verdeckten, unsichtbaren Ebenen bloßgelegt, die das Trugbild der virtuellen Welt erschaffen. (vgl. Arns 2004).

Poesie hat nicht in erster Linie den Ausdruck von Gefühlen oder Meinungen zum Ziel, sondern will auf der Basis von bewussten Theorien und Experimenten ästhetische Sprachkunstwerke erschaffen.“(Digitale 2013:XX).

3. Epische und lyrische Literaturformen im Internet

Ein Literatur- und Sprachunterricht bzw. Seminar, insbesondere unter fremdsprachlichen Bedingungen, ist vor allem an sprachlich codierten Werken der digitalen Dichtung interessiert, weil bei der Arbeit damit die Entwicklung der Sprachkompetenz der Lerner entweder bewusst intendiert wird oder als ein Nebenziel mitschwebt. Daher liegt das Augenmerk in den weiteren Artikelteilen auf solchen Gattungen und Werken, in denen der sprachlich codierte Text den Hauptanteil an der medialen Form hat und bedeutungstragend ist. Zu ihrer Bezeichnung wird der Begriff ‚digitale Literatur‘ verwendet.

Zum Zweck einer größeren Übersichtlichkeit der didaktischen Reflexion über digitale Literatur kann auf die Klassifikation ihrer Erscheinungsformen nicht verzichtet werden. In der Forschung hat sich die Einteilung der digitalen Literatur nach dem Verhältnis des Literarischen zum digitalen Medium etabliert. Die Kriterien der Klassifikation beziehen sich auf Produktion, Rezeption und Distribution von Literatur:

- Autorschaft / Produktion / Kommunikation (Kollektiv vs. Individuum),
- Textentstehung (nichtintentionale automatische Generierung vs. intentionales Schreiben),
- Existenzort / Vermittlungsmedium / Distribution: Internet vs. Buchdruck,
- Medienkombination (Multimedia vs. Buchdruck),
- Rezeption / Interaktion (Mitgestaltungsmöglichkeiten mittels Navigation bzw. Mangel daran),
- Textanordnung / Textstruktur (Hypertext vs. linearer Text).

(vgl. Alef 2001:27-37, Liesegang 2004:5-8).

Manche Forscher unterscheiden demnach zwischen drei Kategorien der digitalen Literatur: Literatur im Netz, Netzliteratur und Computerliteratur (Ortmann 2001:47-81, hier 48). Diese Dreiteilung bildet eine günstige Grundlage für die Systematisierung diverser Formen digitaler Literatur, denn sie ist übersichtlicher und präziser und lässt sich leicht um epische, lyrische und dramatische Subgattungen erweitern, wie in der Tabelle 1 vorgeschlagen wurde. Im Hinblick auf die historische Entwicklung der digitalen Literatur und des Internets (die Entwicklungsphase, in der die Online-Kommunikation und Multimedia nicht zusammen auftraten, wie im Telnet, brachte einige, schon historisch gewordene Gattungen: literarische Wandertexte, textbasierte Rollenspiele – Textadventures, MUDs) sowie auf die heutigen, nur auf der Online-Kommunikation basierenden Formen digitaler Literatur (z.B. das kollaborative Schreiben eines Gedichts im Chat) scheint es berechtigt, diese Dreiteilung zu erhalten. Manche Forscher verzichten allerdings darauf, weil das heutige Internet alle multimedialen und Programmiermöglichkeiten für die Produktion und Rezeption

der Computerliteratur hat, und unterscheiden nur zwischen Literatur im Netz und Netzliteratur.⁵

Die Literatur im Netz bilden traditionelle literarische Printtexte in digitalisierter Form, die im Internet abrufbar sind. Man kann sie deswegen auch als ‚digitalisierte Literatur‘ bezeichnen. Es handelt sich hier lediglich um eine Remediation von Printliteratur in ein digitales Format. Dem Digitalisierungsprozess wird meistens klassische Literatur verstorbener Autoren unterzogen, deren Werke nach dem Ablauf der Urheberrechte zur freien Verfügung für die Öffentlichkeit bestimmt sind. Diese Literatur existiert außerdem und von allem in ihrer genuinen Form als Printmedium (Buch). ‚Literatur im Netz‘ gibt es in Textarchiven, Autoren-Homepages, aber auch Literaturmagazinen online und Literaturportalen.

Eine neue ästhetische Qualität bilden Netzliteratur und Computerliteratur, die die neuen Medien zur Erweiterung des künstlerischen Ausdrucks einsetzen. Als Netzliteratur werden Projekte bezeichnet, welche die kommunikative Vernetzung, die einen relevanten Teil der Nutzung des Internets bildet, als konstitutiv in das künstlerische Konzept integrieren. Die Netzliteratur bietet dem Leser / User neben der Rezeption des fertigen Textes auch die Möglichkeit der Partizipation an seiner Umgestaltung oder Fortsetzung durch das kollaborative Schreiben online oder Zusenden eigener Beiträge zum Gesamtwerk. Sie hat also weit gehende Konsequenzen für die Neubestimmung der Autorenrolle und die Verschmelzung von Autor und Leser, was im Begriff ‚wreader‘ den Ausdruck findet.

Die Computerliteratur basiert auf den spezifischen Programmiermöglichkeiten des Computers und bedient sich neben der Textebene auch der Multimedia (Ton, Bild, Animation, Videofilm), Programmierung, Hyperlinks. Sie bietet dem Leser die Möglichkeit der Interaktivität, der individuellen Gestaltung des Lektüreprozesses (Hyperlink) oder Immersion mit den Figuren. Die Netzliteratur kann unmöglich ohne Kommunikation im Internet, die Computerliteratur unabhängig vom Computermedium existieren. Es sind genuin digitale Gattungen, die in der traditionellen Druckform als Buch nicht existieren können. Die Computerliteratur wurde ursprünglich offline hergestellt, heute existiert sie zum großen Teil im Internet. Weil das heutige Internet die Möglichkeit der Produktion und Rezeption von Multimedia bietet, ist die Grenzlinie zwischen Computer- und Netzliteratur in manchen Fällen fließend.

Den größten Teil der digitalen Literatur bilden erzählende (epische) und lyrische Texte. In der folgenden Tabelle wird ein Versuch einer schlagwortartigen Übersicht über die einzelnen epischen und lyrischen digitalen Gattungen vorgenommen.

⁵ Z.B. Ch. Heibach (2000) subsumiert unter Netzliteratur Multimedia und Programmierung, vgl. das erste Zitat. F. Hartling (2009:44-47) verbindet die Begriffe Netzliteratur und Computerliteratur und verwendet nur den ersten Terminus. Der Gebrauch aller drei Begriffe ist manchmal bis heute irreführend: Deutsches Literaturarchiv Marbach sammelt unter dem Link ‚Literatur im Netz‘ eben Netz- und Computerliteratur: literarische Blogs, Hyperfiktionen, nicht sprachlich codierte Netzkunst u.a <http://literatur-im-netz.dla-marbach.de/> (12.12.2013).

Literatur im Netz Remediatisierung	Netzliteratur Kommunikation Kollaboration	Computerliteratur Multimedia, Programmierung
Epik		
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Epik in Textarchiven (Digitalisierungsprojekte) ➤ Epik auf Webseiten der Autoren ➤ Erzähltexte in Literaturportalen und Zeitschriften online 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ literarische Wandertexte ➤ literarische Newsgroups ➤ narrative literarische E-Texte (Kurzgeschichten und Erzählungen) auf Schreibforen ➤ Erzählende kollaborative Schreibprojekte ➤ Fortsetzungsgeschichten ➤ Fan-fictions ➤ Autor-fictions, Romane online von einem oder mehreren Autoren ➤ Online-Tagebücher: Blogs ➤ erzählende ‚Twitteratur‘: Microgeschichten auf Twitter ➤ Autobiographisches Erzählen in Projekten für kollektives Gedächtnis oder auf thematischen Webseiten / Portalen ➤ Autobiographisches Erzählen auf thematischen Internetforen 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Hyperfiktionen ➤ Multimedia-Epen, lineare multimediale Fiktionen (Text, Bild, Ton) ➤ Hypermedia-Epen, (nichtlineare multimediale Fiktionen, hypermediale Fiktionen) ➤ multimedial bereicherte Erzähltexte als Enhanced E-Book mit Audio- und Videoelementen ➤ Textadventures, MUDs
Lyrik		
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Textarchive mit klassischer und Gegenwartslyrik, auch mit Rezitationen in Tondateien ➤ Gedichte mit Visualisierung (geschriebener Text und / oder Rezitation) + statische Bilder, Fotos oder Graphiken) ➤ Gedichte mit Animationen ➤ Gedichtverfilmungen (rezitierter Text + Video) 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Lyrik auf Poesieforen (neue originelle Texte) ➤ Lyrik auf Twitter ➤ Lyrik im Blog mit Kommentaren ➤ gemeinsam geschriebene Lyrik auf Chat 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ multimediale Lyrik (neuer origineller Text + Bild / Video + Ton : poetische Videoclips) ➤ animierte / kinetische Lyrik ➤ aleatorische Lyrik (Gedichtgeneratoren) ➤ stochastische Gedichte, ➤ interaktive Lyrik, ➤ Hyperlyrik, ➤ HTML-Lyrik (Browserpoesie).

Tabelle 1. Epische und lyrische Gattungen der digitalen Literatur.⁶

⁶ Die Liste ist eine Orientierungshilfe für didaktische Zwecke und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit; auch die Zuordnung zu den einzelnen Kategorien ist in manchen Fällen schwankend (z.B. Textadventures und MUDs werden auch zu Spielen gerechnet). In die Tabelle passen Literarische E-Zine und Literaturportale nicht: sie veröffentlichen remediatisierte wie neue E-Texte, auch mit Multimedia (wie z.B. *Literaturcafe*, vgl. unten), daneben Rezensionen und

Im Prinzip sind alle im Internet auftretenden Medienformate wie Webseite, Blog, Twitter, Portal, Forum, Social Media wie Facebook, Videoportal wie You Tube ‚literaturfähig‘, denn sie sind genauso gut zur Vermittlung literarischer, wie anderer beliebiger Texte geeignet. Bei digitalen Gattungen fließen das Internetformat und die damit getragene ‚literarische Gattung‘ zu neuen Erscheinungsformen der digitalen Literatur zusammen, was neue Perspektiven für die Literatur- und Textwissenschaft eröffnet. Deswegen sind auch andere Kombinationen zu neuen Literaturformen denkbar, z.B. Kurzgeschichten auf Facebook im Profil einer literarischen Figur, die in ihnen auftritt.⁷ Auf die Darstellung aller digitalen Gattungen muss im Rahmen dieses Artikels aus Platzmangel verzichtet werden. Zu vielen existieren bereits umfassende Charakteristiken oder Monographien.⁸

4. Inspirationen für Literatur- und DaF-Didaktik

Didaktische Inspirationen seitens der digitalen Literatur für die Literaturdidaktik und Glottodidaktik sind so zahlreich und vielfältig wie die digitale Literatur selbst. Anknüpfend an die am Anfang genannten gegenseitigen Interaktionen zwischen Literatur, Internet und Didaktik kann man zwei Einsatzbereiche der digitalen Literatur in literarischen Lernprozessen hervorheben:

1. Arbeit an bereits vorhandenen Werken der digitalen Literatur. Dazu gehört das Bekanntmachen der Schüler mit den digitalen Gattungen und repräsentativen Werken. Dabei steht zuerst die Entwicklung der medialen literarischen Rezeptionskompetenz im Vordergrund, weil die Rezeption digitaler Literaturwerke über die Textrezeption hinaus schreitet und andere mediale Elemente umfasst. Ein neues positives Leseerlebnis sind insbesondere die Werke der Computerliteratur, weil ihre experimentale Form, Multimedia und Interaktivität eine interessante Abwechslung in den Unterricht bringen und großes Interesse hervorrufen (vgl. Abschn. 4.3.).
2. Eigene Schülerproduktion der digitalen Literaturformen nach dem Vorbild vorhandener Originaltexte zur Entwicklung der literarischen Produktions- und Handlungskompetenz.⁹ Der Schüler schlüpft in die Rolle des ‚wreaders‘, erfährt die für die digitale Literatur typische Spannung zwischen Leser und Autor, was zugleich den Ausgangspunkt zu einer literaturtheoretischen Reflexion über die Probleme der Autorschaft in digitalen Texten und medientheoretischen Ausführungen über die ‚Prosumenten‘ des Webs 2.0 bilden kann.

Diskussionen auf Foren, führen außerdem Schreibforen, zeigen also Merkmale aller drei ‚Grundgattungen‘ digitaler Literatur. Die Vielfalt digitaler Literaturerscheinungen entzieht sich eben einfachen Zuordnungen.

⁷ Idee im Blog <http://lebelieberliterarisch.blogspot.com/2012/03/schreiben-20-literatur-im-netz.html> (12.12.2013).

⁸ Besonders viele zur Hyperfiktion, z.B. Piestrak-Demirezen 2009, Hyun-Joo Yoo 2007.

⁹ Zur literarischen Kompetenz gehören als Teilbereiche die literarische Rezeptions-, Produktions- und Handlungskompetenz (vgl. Abraham / Kepsner 2006:55-63), die in weitere detaillierte Teilkompetenzen zerfallen (dazu ausführlich Spinner 2006).

Handlungsorientierte Methoden, insbesondere die computergestützten, sind im Literaturunterricht an polnischen Schulen eine Rarität. Der Realien der heutigen Partizipationskultur ungeachtet, an deren Entstehung die neuen Medien entscheidend mitgewirkt haben, hat der Literaturunterricht vielerorts die Rollentrennung Leser – Autor, Konsument – Produzent noch nicht überwunden, weist dem Schüler die Rezipientenrolle zu und spricht ihm die Gelegenheit zum Ausnutzen seiner kreativen Potenziale und Mitgestaltung der literarischen Kultur ab.¹⁰ Vielfältige, visuell attraktive digitale Literaturformen, die das Lieblingsmedium der jungen Generation, Internet und Computer, für eine ästhetisch zeitgemäße literarische Produktion nützlich machen, bilden nicht nur ideale Lerninhalte, sondern auch eine unerschöpfliche Quelle der Ideen für aktive, handlungsorientierte und kreative Schülertätigkeit im literarischen Lernprozess.

4.1. Epik und Lyrik im Netz

Literatur im Netz trägt im großen Maße zur literarischen Bildung bei. Für Unterrichtende und Lernende ist die Möglichkeit, digitalisierte Lektüren am Bildschirm lesen zu können, ein großes Komfort. Fast alle Pflichtlektüren sind in allgemeinen oder thematischen Textarchiven, auf Web Seiten der Literaturmuseen oder Institutionen, die sich professionell mit Literatur beschäftigen, oder auf Webseiten privater Anbieter: Literaturwissenschaftler oder Literaturliebhaber zugänglich. Die Auswahlkriterien der Texte sind unterschiedlich, je nach dem Profil der Seite: Texte aus einer Literaturepoche, einem Zeitraum, das Werk eines Schriftstellers o.ä.

Das größte Literaturarchiv ist Projekt Gutenberg-DE,¹¹ wo Werke der bekanntesten Autoren der deutschen und Weltliteratur zum Online-Lesen dargeboten werden. Ein Beispiel für ein nach dem Gattungs- und chronologischen Prinzip erstelltes Textarchiv ist *19th-Century German Stories. Web editions for language learning & literary study*.¹² Die Seite bietet die berühmtesten deutschsprachigen Novellen seit dem späten 18. bis zum Ausgang des 19. Jhs. Die Seite wurde 1994 an der Virginia Commonwealth University für das Literatur- und Fremdsprachenstudium erstellt und wird bis heute

¹⁰ Das gilt in erster Linie für den muttersprachlichen Literaturunterricht an Grund- und Oberschulen. Davon zeugen unmissverständlich Äußerungen der Polnischlehrer an den Tagungen für digitale Polonistik (z.B. in Lublin und Kraków 2013), obwohl die Tagungen und Konferenzbände diesem Zustand eben entgegen wirken. Dabei wird deutlich sichtbar, dass sich die Literaturdidaktik in Polen und Deutschland im Punkt Handlungsorientierung stark unterscheiden. In der Entwicklung der polnischen Allgemein- und Literaturdidaktik fehlt es an der Phase des handlungsorientierten Unterrichts, und die strukturalistisch verwurzelte Auffassung vom ‚Schüler in der Rolle des Forschers‘, von der Literaturdidaktik der 1970er Jahre geprägt, herrscht bis heute vor. Diese fest verwurzelten Lerngewohnheiten bringen polnische Studenten in die Hochschulen mit, und es ist sehr schwer, sie zu einem Perspektivenwechsel zu bewegen. Für angehende Deutschlehrer, die auch an literarischen Texten im DaF-Unterricht mit modernen Methoden arbeiten sollen, ist das aber sehr wichtig.

¹¹ <http://gutenberg.spiegel.de/> (12.12.2013).

¹² <http://germanstories.vcu.edu/> (12.12.2013).

ergänzt und aktualisiert. Die Textgestaltung der Novellen folgt kritischen Editionen, die meisten Originaltexte werden von englischen Übersetzungen begleitet.

Eine besondere Hilfe für Germanistikstudenten sind Textarchive mit der neuesten Gegenwartsliteratur, die eine große Textauswahl und gute Orientierung in den neuesten lyrischen Trends bieten. Die größten lyrischen Textarchive sind z.B. *Fixpoetry*, *Poetenladen*, *Lyrikline*, ein Textarchiv bietet auch *Literaturcafe*. *Texteratur*, ein Gemeinschaftsprojekt von drei Autoren, präsentiert nur ihre Lyrik und Prosa.¹³

Epik und Lyrik unterliegen im Netz einer Remediatisierung nicht nur durch Digitalisierung des Textes, sondern auch durch Hinzufügen von Ton, Bild, Animation, Film zum literarischen Text. Die *Lyrikline* präsentiert zeitgenössische Lyrik als Texte mit Begleitung von Tondateien. Die Gedichte werden von ihren Autoren in der Originalsprache vorgetragen. Für ein lyrisches Video-Archiv kann die Sendereihe *Lyrik für Alle* gehalten werden, in der der Schauspieler Lutz Görner das lyrische Schaffen der berühmtesten Dichter präsentiert.¹⁴ Diese auf der Webseite des Schauspielers archivierte 3Sat-Sendereihe ist sehr empfehlenswert, denn neben stimmungsvollen Rezitationen erzählt Görner auch aus dem Leben der Autoren.

Ton- und Videodateien mit vorgetragenen Gedichten, auch in der Form von Liedern, können zur Entwicklung des Hörverstehens eingesetzt werden. Zu lyrischen Texten lassen sich originelle und interessante HV-Übungen anfertigen, sowohl in der traditionellen Übungsform, als auch mit Generatoren interaktiver Übungen, wie Hot Potatoes. Hörverstehen kann damit besonders günstig geübt werden dank der Möglichkeit, Videos und Audiodateien aus dem WWW in die Hot-Potatoes-Webseiten zu integrieren oder die Übungsseiten mit anderen Webseiten zu verlinken. Ein unübersehbarer Reichtum von Videos zur Literatur auf You Tube lässt interessante HV-Übungen erstellen. Beispiele dafür findet man in dem interaktiven Übungsprogramm *Deutsche Literaturgeschichte in Übungen*.¹⁵ Zum Lied *Gretchen am Spinnrade* in der Vertonung von Franz Schubert wurde eine HV-Lückenübung erstellt, in der die fehlenden Wörter ergänzt werden müssen. Um die richtige Reihenfolge von Strophen und Versen geht es beim Hören der Rezitationen von *Lenore*, *Erlkönig* und *Prometheus*.¹⁶ Die Übung zu Heines *Wintermärchen* beinhaltet ein Video mit einem Kommentar zum Werk. Beim Hören und Sehen muss man die Lücken im Text ergänzen, indem man das richtige Wort aus der Liste anklickt.¹⁷ Derartige Übungen veranlassen zur besseren Konzentration auf den literarischen Text, intensivieren das Verstehen, erweitern das literarische Wissen und tragen zur Entwicklung der Fertigkeit Hörverstehen bei.

¹³ <http://www.fixpoetry.com/autoren/> <http://www.poetenladen.de/poeten.html> <http://www.lyrikline.org/index.php?id=51&L=0> <http://www.literaturcafe.de/> <http://www.netz-kasten.de/texteratur/index2.htm> (12.12.2013). Genaue Darstellung der erwähnten lyrischen Textarchive vgl. Turkowska 2013 b.

¹⁴ <http://www.lutzgoerner.de/3sat/archiv/> (12.12.2013).

¹⁵ <http://literaturdidaktik.republika.pl/elearning.html> (12.12.2013).

¹⁶ <http://elisa20.republika.pl/GretchenamSpinnrad.htm> <http://elisa20.republika.pl/Erlkonig.htm>, <http://elisa20.republika.pl/Prometheus.htm> (12.12.2013).

¹⁷ <http://elisa20.republika.pl/Wintermaerchen.htm> (12.12.2013).

Die Remediatisierung des literarischen Textes durch Bild, Animation, Verfilmung liegt mehreren handlungsorientierten Aufgaben zu Grunde. Im Videoportal You Tube findet man unzählige Beispiele dafür in Bezug auf Epik und Lyrik. Die Lerner können z.B.:

- Trailer zu Romanen (Erzählungen, Kurzgeschichten, Dramen) drehen,
- den Inhalt der Werke visuell mit selbst gemachten Bildern, Collagen, Comics, Lego-Figuren, oder Animationen darstellen,
- szenische Interpretation des Werkes (Standbilder, Rollenspiele) verfilmen,
- Rezitationen der Gedichte verfilmen,
- Texte der Gedichte mit Bildern, Graphiken, Fotos visualisieren,
- Gedichte verfilmen.

Die Schülerarbeiten kann man auf der Webseite der Schule, des Lehrenden, auf dem Blog, im Facebook, auf You Tube u.a. im Web präsentieren.

Die beiden letzten Methoden sind in Deutschland sehr populär. Auf You Tube findet man unzählige Videos zu Gedichten, von deutschen Schülern gedreht. Zu den Hits gehören z.B. *Todesfuge* von Paul Celan, *Bei den weißen Stiefmütterchen* von Sarah Kirsch, *Augen in der Großstadt* von Kurt Tucholsky, zu denen es jeweils bis an zwanzig Videoclips gibt.¹⁸ Es bietet sich an, diese Sammlung auch mit Arbeiten polnischer Studenten und Schüler zu ergänzen.

4.2. Netzepik und Netzlyrik

Die Netzliteratur kann zu vielfachen Aktivitäten im literarischen Lernprozess inspirieren:

- Teilnahme an Schreibforen: Lösen von Lyrikrätseln, Teilnahme an rhetorischen Übungen, die dort angeboten werden,¹⁹ schreiben und publizieren eigener Gedichte und Kurzgeschichten.
- Schreiben von eigenen Schülertexten (Paralleltexte, Eingreiftexte zu den Lektüren) und ihre Publikation auf Blog, Facebook, Webseite u.a.
- gemeinsames Schreiben von Gedichten, Märchen, Kurzgeschichten u.a. online (Wiki, Chat).
Gedichte auf Chat schreibt gemeinsam mit anderen Teilnehmern der polnische Dichter Michał Zabłocki auf seinem Forum Emultipoetry.²⁰ Neue Gedichte werden immer donnerstags um 21 Uhr geschrieben, und montags um 21 Uhr wird das Gedicht aus der vergangenen Woche ins Englische übersetzt. Der Dichter führt auch eine Schreibwerkstatt online. Das Forum richtet sich bewusst auch an Schüler. Daran nehmen sowohl ganze Klassen als auch informelle Jugendgruppen teil. Es ist

¹⁸ Wegen großer Anzahl der URL wird auf ihr Auflisten verzichtet, die Liste erscheint in You Tube nach dem Eintippen des Titels.

¹⁹ Z. B. auf dem Forum Leselupe, <http://www.leselupe.de> (12.12.2013).

²⁰ <http://www.emultipoetry.eu/pl/main/> (12.12.2013).

eines der wenigen Beispiele für die gezielte literaturdidaktische Tätigkeit online in Polen, deswegen verdient es, popularisiert zu werden. Das Forum präsentiert auch das Schaffen ihrer Mitglieder, darunter Video-Gedichte, also Videoclips zu Liedern mit eigenen Texten der Forumsautoren.

➤ Mitschreibprojekte, Fortsetzungsgeschichten

Mit diesem Begriff bezeichnet man literarische, gemeinschaftlich verfasste Texte von vernetzten Autoren, entweder offen (wie *23.40*) oder nur für geschlossene Autorengruppen zugänglich (wie *tage-bau.de*).²¹ In den kollaborativen Schreibprojekten sehen manche Netztheoretiker (Heiko Idensen, Dirk Schröder) die spezifische Form der Netzliteratur, mit tief greifenden Folgen für die Rollenverteilung von Werk, Autor und Leser. Mitschreibprojekte haben verschiedene Strukturen. Die eingesandten Beiträge werden entweder in einer linearen Reihenfolge veröffentlicht, in einer verzweigten Baumform geordnet oder rhizomartig verknüpft.

Didaktisch bewertet sind Mitschreibprojekte Übungen im kreativen Schreiben für Fortgeschrittene. Studierende oder Schüler mit guten Sprachkenntnissen können an offenen Mitschreibprojekten teilnehmen und auf diese Weise diese Fertigkeit entwickeln. Erzähltexte zum Weiterschreiben findet man z.B. auf *NetNovel*.²² Es gibt nur wenige Fortsetzungen, deswegen ist es noch nicht schwer, die Geschichten sinnvoll zu ergänzen. Die Aufgabe der Studenten kann darin bestehen, die gewählte Erzählung innerhalb eines Semesters zu Ende zu schreiben, wobei jeder Lerner eine bestimmte Anzahl von Beiträgen liefern muss. Geschichten zum Weiterschreiben gibt es auch im Portal *Autorenweb*.²³

➤ Literaturblogs

In Literaturblogs werden sowohl literarische Texte als auch Kommentare zu aktuellen Ereignissen veröffentlicht. Litblogs haben unterschiedliche Formen. Sie beinhalten eigene literarische Texte ihrer Autoren (Kurzprosa, Lyrik), Texte anderer Autoren, z.B. Lieblingsgedichte des Blogautors, eigene Fotos usw. Einsatzmöglichkeiten von Blogs im Literaturunterricht sind daher sehr breit. Kreative Lerner mit guten Deutschkenntnissen kann man zur Gründung von eigenen Blogs ermuntern. Blogs können im DaF-Unterricht von der ganzen Klasse gemeinsam oder in Kleingruppen geschrieben werden. Die Beiträge können sich auf Aktuelles und Privatsphäre oder auf behandelte Themen beziehen. Ein Beispiel für ein didaktisches Literaturblog ist *LiteraBLOGtur*.²⁴ Die Beiträge beziehen sich v.a. auf die im Literaturunterricht behandelten Inhalte: literaturwissenschaftliche Probleme, Epochen, Pflichtlektüren, aber auch andere literaturbezogene Themen. Ein neues Thema wird ein Mal im Monat angegeben. Das Blog begann mit dem Thema ‚Gender und Queer Studies‘. Nachdem der wissenschaftliche Hintergrund und Forschungsfelder der Gender

²¹ <http://www.tagebau.tyrakel.de/wordpress/> <http://www.dreiundzwanzigvierzig.de/index.html> (12.12.2013).

²² <http://www.netnovel.de/> (12.12.2013).

²³ <https://autorenweb.de/> (12.12.2013).

²⁴ www.literablogtur.blog.onet.pl (12.12.2013), geführt jeweils von Studenten des 3. Jahres des Fremdsprachenkollegs in Radom. Genaue Darstellung des Blogs, seiner Ziele, Inhalte und Arbeitsmethodik vgl. Turkowska 2013 a.

und Queer Studies im Unterricht besprochen wurden, sollten die Studenten diese Problematik in ihnen bekannten literarischen Werken aufspüren.

Im Blog haben die Lerner auch ihre Gedichte publiziert, die Ergebnisse der kreativen Schreibaufgabe, die sie am Ende der Beschäftigung mit der hermetischen Lyrik zu bewältigen hatten. Im Seminar waren u.a. die Themen: Interpretation in der Literaturwissenschaft und im Literaturunterricht, Auffassung von der Interpretation in diversen literaturwissenschaftlichen Theorien, Hermeneutik und ihr Beitrag zur literarischen Interpretation behandelt. Als literarische Beispiele für unterschiedliche interpretatorische Verfahrensweisen wurden hermetische Gedichte u.a. von Paul Celan, Nelly Sachs und Rose Ausländer gelesen und interpretiert. Den Lernenden war die hermetische Dichtung bisher unbekannt, sie reagierten auf die poetischen Texte zunächst mit Befremdung und Ablehnung. Die Schwierigkeiten beim Verstehen und deren Überwindungsversuche mit Hilfe von ausgewählten Interpretationsmethoden sensibilisierten sie auf ihre starken und schwachen Punkte und überzeugten von der Unmöglichkeit, die ‚einzig richtige und wahre‘ Interpretation zu finden.²⁵ Dem literaturdidaktischen Ansatz von G. Waldmann (1998) folgend, der ein überaus effektives und motivierendes Konzept für das Verstehen lyrischer Texte dank ihrer Produktion erarbeitet hat, wurden die Lerner zum Schluss der Seminarreihe mittels einer scherzhaften Anleitung gebeten, selbst ‚hermetische‘ Gedichte zu schreiben. Die Aufgabe intendierte die Entwicklung der literarischen Gestaltungscompetenz, des kreativen Schreibens und der Einübung rhetorischer Mittel. Im Blog wurden Überlegungen zum Wesen der hermetischen Lyrik, Lesereindrücke und Interpretationsversuche sowie mehrere eigene lyrische Texte der Lerner publiziert.²⁶

4.3. Computerepik und -lyrik

Viele interessante Projekte der Computerliteratur können im Unterricht von den Lernern entweder nur rezipiert oder auch nachgeahmt bzw. umgestaltet werden. Die hier erwähnten Werke sind zugleich Beispiele für die repräsentativen Entwicklungstendenzen innerhalb der Computer- und Netzliteratur.

➤ Computerepik

Sie knüpft an Sprachexperimente der Avantgarde an und setzt Traditionen der Konkreten Poesie fort, wie die Arbeiten der Stuttgarter Gruppe aus den 1990er Jahren.²⁷ Das Interesse der Gruppenmitglieder gilt experimenteller Literatur und

²⁵ Vgl. die Studentenäußerungen im LiteraBLOGtur, und ihre Analyse in Turkowska 2013a: 350-352.

²⁶ Die Gedichte der Lerner befinden sich im Blogarchiv 11.2011 – 02.2012.

²⁷ Stuttgarter Gruppe war eine seit dem Ende der 1950er Jahre bestehende Gruppe um Max Bense, zu der außer den Stuttgartern Helmut Heißenbüttel und Reinhard Döhl auch Ludwig Harig, Franz Mon Ernst Jandl, Johannes Auer u.a. gehörten. Sie widmete sich der experimentellen Computerliteratur. Die Liste der Projekte der Stuttgarter Gruppe ist unter <http://www.netzliteratur.net/sprojekte.htm> (12.12.2013) zu finden, vgl. auch <http://www.stuttgarter-schule.de/> (12.12.2013).

Kunst, speziell den visuellen und akustischen Spielformen des permutationellen, visuellen, aleatorischen und akustischen Textes. *Pietistentango* von J. Auer zeugt von Verwurzelung der Computerpoesie in der konkreten Poesie.²⁸ Das Projekt kann als animierte Form der konkreten Poesie bezeichnet werden. Aus den Buchstaben des Wortes ‚Pietistentango‘ werden verschiedene andere Wörter gebildet: pinien tango, pisse tango, sein tango, nein tango, test tango, pein tango, pest tango... usw. Die Wörter bewegen sich auf dem Monitor im Tangorhythmus, sie erscheinen entweder im kleinen Doppelrahmen oder gezeigt durch schwarze Blende. Außerdem werden in kleinen Rechtecken auf schwarzem Hintergrund lateinische Wörter ‚niger umbrae vitae‘ in unterschiedlicher Reihenfolge eingeblendet.

Projekte der Stuttgarter Gruppe sind aus dem ästhetischen wie didaktischen Standpunkt interessant. Ihre visuell anziehende Form, witzige Assoziationen, Animationen und Bildeffekte machen experimentale Poesie lebendig und bedeuten eine ästhetische Weiterentwicklung und Vervollkommnung der Ideen der Moderne mit den gegenwärtigen technischen Mitteln. Die graphische Form bildet einen sinnvollen Zusatz zum Text ohne ihn in den Schatten zu stellen. Diese Poesieform spricht die heutigen Lerner besonders gut an. Die Projekte der Stuttgarter Gruppe lassen sich als ein motivierender Einstieg in die Unterrichtsreihe ‚Experimentalpoesie des 20. Jhs.‘ im deutschsprachigen Literaturunterricht an Hochschulen einsetzen.

➤ Animierte (kinetische) Lyrik

Sehr interessante Beispiele für animierte Lyrik findet man im Blog von Michael Bauer. Sein Litblog ist ein sehr interessantes Beispiel für Computer- und Netzlyrik und wird vom Deutschen Literaturarchiv in Marbach vollständig archiviert. Der Autor nennt seine Lyrikanimationen *Szenische Gedichte*: „Hier versuche ich Gedichte in ‚Szenen‘ zu zerlegen und animiert, bzw. interaktiv zu präsentieren“.²⁹ Drei von insgesamt zehn Werken waren Beiträge zum Wettbewerb ‚Digitur‘ von T-Online / DTV. Animierte Gedichte schafft auch Erhard Arendt in der Sammlung *Lyrik in flash*.³⁰ Anatol Knotek schafft in seinen *Textanimationen* (gegen Erwartungen, die der Titel weckt) keine Text-, sondern Wortanimationen.³¹ Es gelingt ihm dabei, mit Umstellung und Bewegung der Buchstaben, Wortteile, Wörter und zusätzlichen graphischen Elementen überraschende Effekte zu erzielen, die zur Reflexion über die Materialität der Sprache veranlassen und ggf. witzige Geschichten erzählen, wie die Animationen *zug um zug*, *just in time* oder *landrover*. Alle Werke wecken großes Interesse der Lerner im Unterricht, wie die Erfahrung zeigt. Das gleiche gilt für

➤ Multimediale Lyrik: poetische Videoclips, z. B. von Ivar Breitenmoser. Das Werk *Zürich tanzt Bolero* (1998) umfasst neben konkreten Gedichten, die animiert und zugleich vorgelesen werden auch die von ihm so genannten Poesie-Clips, also Gedichte in Verbindung mit Video.³²

²⁸ <http://auer.netzliteratur.net/pietist/ptango.htm> (20.02.2013).

²⁹ <http://mikelbower.de/blog/index.php/2003/11/28/szenische-gedichte?blog=52> (20.02.2013).

³⁰ <http://www.arendt-art.de/deutsch/lyrik-flash-5.htm> (20.02.2013).

³¹ http://www.anatol.cc/textanimationen.html#_US59ujd5FUk (20.02.2013).

³² <http://www.ivar-breitenmoser.ch/lyrik/poesie-clips/zuerich-tanzt-bolero/> (20.02.2013).

- Multimediale Epen (linear), multimediale Hyperfiktionen (Hypermedia)
Sind die umfangreichsten und komplexesten Werke der Computerliteratur. Der Kontakt damit ist für die Lerner ein sonderbares Leseerlebnis. Sie reagieren auf die Lektüre sehr emotionell, meistens positiv, und äußern sich gern über die Lesereindrücke. Die klassischen multimedialen Erzählwerke sind *Das Epos der Maschine* (1998) von Urs Schreiber,³³ *Die Aaleskorte der Ölig* (1998) von Dirk Günther und Frank Klötgen³⁴ und *Spätwinterhitze* (2004) von Frank Klötgen.³⁵ Die Erfahrungen im Unterricht zeigen, dass junge Lerner auf Computerliteratur sehr positiv reagieren. Ihre interessante, zeitgemäße ästhetische Form, die den Lernern bekannt ist und sie unmittelbar anspricht, direkte Nähe zu ihrer Lebenserfahrung, Bezüge zur Realität, Einbeziehung vertrauter multimedialen Ästhetik, Interaktivität wecken Aufmerksamkeit, sorgen für ein originelles, fesselndes Leseerlebnis und motivieren dadurch zur engagierten Unterrichtsarbeit. Von dieser Originalität profitiert insbesondere die Lyrik. Gegen Lyrik im Unterricht existieren in jeder Schule, unabhängig von Klassenstufe und Sprachraum, starke Vorurteile, weil ihre vielfache ästhetische Überstrukturierung hohe Anforderungen an die Rezeptionsprozesse stellt. Für junge Lerner, die die Lyrik in der Fremdsprache rezipieren, ist die Aufgabe doppelt schwer: lexikalische Probleme erschweren das Verstehen auf der Ebene der dargestellten Welt, daneben tritt die ungewöhnliche poetische Sprache und die Notwendigkeit des Verstehens der rhetorischen Mittel. Die Computer- und Netzyrik wechselt die traditionellen ästhetischen sprachlichen Mittel gegen den spielerischen Umgang mit Animationen, multimedialen Elementen und Interaktivität aus, was die Angst vor Lyrik abschafft und zum weiteren Kontakt mit ihr ermuntert. Diese motivierende Rolle ist für Deutschlernende von besonderer Wichtigkeit. Die Andersartigkeit der digitalen Lyrik von der traditionellen Poesie in Form und Inhalt und Angemessenheit an moderne Medienwelt rufen Interesse und emotionale Anteilnahme hervor und veranlassen zu Diskussionen.³⁶ Multimediale und animierte Computerliteratur eignet sich hervorragend zur Rezeption, aber weniger zum Nachmachen im Unterricht, denn dazu braucht man gute Programmierkenntnisse. Diesen Nachteil haben die unteren Literaturformen nicht.
- Aleatorische Gedichte
Aleatorische Gedichte können nach der Anleitung von Tristan Tzara aus einfachen Zeitungsartikeln oder Lehrwerktexten von den Schülern zusammengestellt werden.³⁷ Bei dieser Gelegenheit können im DaF-Unterricht neben sprachbezogener

³³ <http://kunst.im.internett.de/epos-der-maschine/> (20.02.2013).

³⁴ <http://www.aaleskorte.de/> (20.02.2013).

³⁵ <http://www.internetkrimi.de/> (20.02.2013).

³⁶ Vgl. die Reaktionen der Studenten des Fremdsprachenkollegs in Radom auf die Lyrik der Stuttgarter Gruppe im didaktischen Blog LiteraBLOGtur <http://literablogtur.blog.onet.pl/> Einträge im Blogarchiv Januar – März 2011. (12.12.2013).

³⁷ „Nehmt eine Zeitung. Nehmt Scheren. Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, die Ihr eurem Gedicht zu geben beabsichtigt. Schneidet den Artikel aus. Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und gebt sie in eine Tüte. Schüttelt leicht. Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus. Schreibt gewissenhaft ab in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind. Das Gedicht wird Euch ähneln. Und damit seid Ihr ein unend-

auch literaturbezogene Ziele realisiert werden: Vermittlung der Informationen über Dadaismus, Stuttgarter Gruppe, digitale, experimentale und Konkrete Poesie (je nach der Wahl der Schreibmethode). Frühe Versuche der computergesteuerten aleatorischen Dichtung, wie stochastische Gedichte (Lutz 1959) können als Vorlage zum Zusammenstellen eigener Gedichte von den Lernern im DaF-Unterricht dienen. Als Schreibgerüst können Lutz' Verbindungsworte dienen (ist, so, gilt, und, oder, nicht jeder/jedes/ jede, ein/eine, kein/keine), die mit den von den Schülern zufällig ausgewählten Subjektiven und Adjektiven ergänzt werden. Die Schüler können auch ihre Gedichte mit Online-Gedichtgeneratoren bilden. Ein gegenwärtiger Gedicht-Generator ist der *Poetron* in der *Poetron-Zone* von Günter Gehl.³⁸ In die Maschine zum Generieren von Gedichten sollen beliebige Wörter eingegeben werden (eine Person, ein Substantiv, ein Verb, ein Adjektiv), aus denen ein Gedicht gemacht wird. Aleatorische Gedichte können z.B. aus Zeitungs- und Lehrwerktexten, thematischen Wortlisten gebildet und in Web publiziert werden.

Das Prinzip des Hyperlinks kann vielfach und zu diversen Lernzielen eingesetzt werden.

➤ Hyperlyrik

Den Link als konstitutives Prinzip des Gedichts benutzt der *tod eines fauns* von Reinhard Döhl.³⁹ Durch Anklicken der Einzelwörter (Sonne, Echo, Horizont, Mond usw.), die als Links funktionieren, verändert sich die Reihenfolge der Wörter und das Gedicht nimmt eine jeweils neue sprachliche Form an. Dieses Werk oder die *Lyrikmaschine* von Martin Auer⁴⁰ liefern die Idee für poetische Hypertexte. Die zu verlinkenden Gedichte können aus einer Epoche oder Strömung stammen (Romantik, Expressionismus, Konkrete Poesie u.v.m.) oder Texte mehrerer Epochen verbinden. Als Links können die sich in unterschiedlichen Gedichten wiederholenden Wörter, Motive oder Bilder fungieren. Auf diese Weise können die Lerner eigene poetische Lesebücher erstellen, die auf der Web-Seite der (Hoch)Schule oder der Lehrperson im Netz präsentiert werden können. Zum Erstellen solcher Projekte müssen die Lerner viele Gedichte detailliert lesen, über den Inhalt nachdenken, Gemeinsamkeiten feststellen und sie zu einem Ganzen verknüpfen. Das zwingt sie zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Gedicht. Den didaktischen Mehrwert bildet die Gelegenheit zum spielerischen Umgang mit dem poetischen Text.

Diese Idee war im Projekt *Impressionistische Hyperlyrik* verwirklicht.⁴¹ Gedichte des deutschen Impressionismus und Symbolismus (Rilke, Hofmannsthal, George) wurden mit Hyperlinks zu einem hypertextuellen Lesebuch verbunden. Den Hintergrund der einzelnen Seiten mit Gedichten bilden bekannte impressionistische

lich origineller Schriftsteller mit einer charmannten, wenn auch von den Leuten unverständenen Sensibilität.“ (zit. nach <http://nonplexity.blogspot.com/2007/10/um-ein-dadaistisches-gedicht-zu-machen.html>) (12.12.2013).

³⁸ <http://www.poetron-zone.de/poetron.php> (12.12.2013).

³⁹ <http://doehl.netzliteratur.net/faun/faun.htm> (12.12.2013).

⁴⁰ http://www.martinauer.net/lyrikmas/_start.htm (12.12.2013).

⁴¹ <http://republika.pl/literaturdidaktik/Impressionistische%20Hyperlyrik.ppt> (12.12.2013), ein Projekt der Studenten des 3. Jahres am Fremdsprachenkolleg in Radom.

Gemälde. Als Links wurden Wörter gewählt, die symbolische Bedeutung haben und Schlüsselbegriffe der impressionistischen Lyrik bilden, z.B. Wort, Leben, Seele, Traum, Wille, Bild, Ding, Haus, Hand u.a. Das Anklicken des Links führt zu einem anderen Gedicht, in dem dasselbe Wort vorkommt, oder den Schlüsselbegriff für das erscheinende Gedicht bildet. Das Zusammenstellen des ‚Hypergedichts‘ erforderte das detaillierte Lesen und Verstehen vieler Gedichte – eine Leistung an sich in der Zeit, wo die Studenten die Lektüren oft nur aus den Zusammenfassungen kennen – und den praktischen Einsatz des theoretischen Wissens über die Poetik des Impressionismus und Symbolismus.

➤ Hyperfiktion

Das gemeinsame Schreiben der Lerner an einer Hyperfiktion kann zu einem didaktischen Projekt erwachsen, das mehrere Kompetenzen und Fertigkeiten verbindet, wie in der didaktischen Hyperfiktion *Elisa 2.0*.⁴² Die Idee für die Fabel wurde der Novelle *Fräulein Else* von A. Schnitzler entnommen. Sie hat mehrere Vorteile als Vorlage für eine Hyperfiktion: entsprechenden Umfang, dramatischen Handlungsverlauf, interessante Figuren, aktuelle Thematik. Einen besonderen Vorteil stellt die Erzähltechnik des inneren Monologs dar. Für diese Form der Gedankenwiedergabe sind freie Assoziationen, ungebundene Reihung von Aussagen, sprunghafter Themenwechsel charakteristisch. Die lockeren inhaltlichen und syntaktischen Zusammenhänge erlauben das Einmontieren von mehreren Inhalten in Elisass Gedankengänge und Ergänzung des Originaltextes um neue Handlungsepisoden. Neben der originalen Handlung, die in der vereinfachten Form nachgestaltet wird, befinden sich in *Elisa 2.0* neue, von den Studenten ausgedachte Episoden, in denen andere Figuren dargestellt werden und die Handlung ausgebaut wird. Die von den Lernern verfassten Eingreiftexte haben ebenso die Form der inneren Monologe. Auf diese Weise wird die Handlung von mehreren Perspektiven geschildert. Die Studenten hatten die Aufgabe, das Innenleben der Figuren und das äußere Geschehen mit den Mitteln des inneren Monologs überzeugend darzustellen. Die fiktionale Ebene wird um die von den Studenten verfassten Sachtexte bereichert, die sich auf die in Gedankengängen der Figuren angedeutete Sachverhalte beziehen. Zu diesem Zweck werden entweder Andeutungen aus dem Originaltext ausgewählt (Drogen, Kunsthandel, Psychoanalyse) oder neue Begriffe in den Text einmontiert, die den Anlass zur Recherche über wichtige literarische oder landeskundliche Problemfelder bilden (der innere Monolog, Singles, Spielsucht, Drogensucht, Drogenvisionen in Literatur und Musik). Weitere Links führen von der Sachtextebene nach außen, in das Docuversum des WWW. Die Grenze zwischen literarischen und Sachtexten wird auf diese Weise aufgehoben. Das Projekt verfolgte mehrere sprachbezogene, literaturbezogene, landeskundliche und didaktische Ziele: Erweiterung der lexikalischen Kompetenz, Entwicklung des kreativen Schreibens, selbstständige Informationsentnahme und Strukturierung von Informationen über ausgewählte landeskundliche und literarische Themen,

⁴² www.elisa20.republika.pl (12.12.2013). Das Projekt wurde mit den Studenten des 2. Jahres am Fremdsprachenkolleg in Radom durchgeführt.

Erweiterung des Fachwissens der Lerner, Förderung der Schülerautonomie und Kreativität, Lieferung von Beispielen für handlungsorientierte Unterrichtsmethoden.⁴³ Das Schreiben einer Hyperfiktion kann mit Einübung von unterschiedlichen Aspekten der Narration verbunden werden. Die einzelnen Lexien können als Übungen zu den jeweiligen Erzähltechniken dienen: auktoriale vs. personale Erzählsituation, empathische vs. distanzierte Erzählhaltung, Techniken der Rede-, Gedankenwiedergabe wie Redebericht, erlebte Rede, innerer Monolog, Bewusstseinsstrom; Sekundenstil des Naturalismus; Formen der Zeitgestaltung wie Rückblende oder Vorausdeutung; Rahmenhandlung vs. Binnenhandlung.

➤ Hypertexte, Textcollagen von literarischen und Sachtexten

Die technische Einfachheit, mit der man mittels Links mehrere Texte zu collageartigen Hypertexten verknüpfen kann, liegt den Projekten wie *Imaginäre Bibliothek* von Pool Processing (1990) zugrunde.⁴⁴ Nach diesem Vorbild kann man Textcollagen aus literarischen Texten erstellen, die im Literaturlehrgang behandelt werden, z.B. Pflichtlektüren aus einer Epoche oder aus einem Jahrhundert. Die Texte können mit visuellen Elementen ergänzt werden. Das Erstellen von derartigen Hypertexten engagiert stark die kognitiven Fertigkeiten der Lerner bei der Auswahl von Texten und Bildern und Wahl der Wörter zur Verlinkung, veranlasst sie zum intensiven Leseverstehen und zur Textanalyse. Es ist eine gute Wiederholungsaufgabe, z.B. vor der Prüfung. Außer literarischen Texten können Interpretationen, Materialien zur Entstehungsgeschichte, Rezeptionsgeschichte usw. in den Hypertext einbezogen werden. Die Form des Hypertextes kann man auch zur Darstellung einer Epoche (Strömung) verwenden. Solche Epochendarstellungen werden von den Lernern in der Gruppenarbeit vorbereitet. Die Arbeiten können im Web präsentiert werden: auf dem Unterrichtsblog, der Webseite des Dozenten, oder auch offline: über E-Mail an alle Lernenden verschickt oder gespeichert auf CDs in der Schulbibliothek aufbewahrt werden.

Neben handlungsorientierten Aktivitäten, die sich auf Netz- und Computerliteratur direkt beziehen, ist noch die Teilnahme der Lerner an Literaturforen.

➤ Literaturforen

Eine effektive Lernaktivität, die literarisches Wissen mit Sprachtraining verbindet. Im deutschsprachigen Internet gibt es viele Literaturforen.⁴⁵ Hier findet man Informationen über das literarische Leben der Zielspracheländer: Neuerscheinungen, Buchvorstellungen, Rezensionen, Informationen über Autorenlesungen, Ausstellungen, daneben Mitschreibeprojekte, Wettbewerbe für junge Autoren u.v.m. Für die Bedürfnisse der ausländischen Lernenden ist das Forum literaturschock.de besonders gut geeignet.⁴⁶ Es sieht sehr simpel aus und richtet sich an einen breiten Kreis der Buchliebhaber. Die Beiträge sind in einer einfachen Sprache geschrie-

⁴³ Genaue Beschreibung der Entstehung, Ausführung, Struktur, Lernziele und Leistungen des Projekts und seiner Evaluation im LiteraBLOGtur vgl. Turkowska 2013 (c).

⁴⁴ <http://hyperdis.de/pool/> (12.12.2013).

⁴⁵ Eine Liste der Literaturforen befindet sich auf <http://www.christian-von-kamp.de/Literatur/Forum-Foren/Literaturforen.htm> (12.12.2013).

⁴⁶ <http://www.literaturschock.de/>(12.12.2013).

ben, Struktur und Navigation sind übersichtlich. Einen besonderen Vorteil stellt das dort vorhandene Klassikerforum dar, wo über Kanonwerke der deutschsprachigen Literatur diskutiert wird (u.a. über Werk von Adalbert Stifter, Theodor Fontane, Thomas Mann, Heinrich Heine). Die Diskussionsbeiträge sind ein Zeugnis davon, dass gute Literatur unabhängig von der zeitlichen Distanz die Leser zum Nachdenken anregt. Auf dem großen Bücherforum werden viele unterschiedliche Themen besprochen, die zum Lesen in der Freizeit motivieren. Die Diskussionsthemen sind sehr einfach (Welches Buch habt ihr im November gelesen? Wo seid ihr geographisch in ihren Lektüren?), und schrecken die Benutzer mit literaturwissenschaftlicher Professionalität nicht ab. Beim Lesen der Beiträge überzeugen sich die Studierenden, dass Literatur kein toter Unterrichtsgegenstand ist, sondern für einen breiten Rezipientenkreis immer lebendig bleibt. Diese Einsicht hat einen hohen Motivationswert. Studenten und andere fortgeschrittene Deutschlernende können sich hier als Benutzer registrieren und eigene Diskussionsbeiträge (Rezensionen, Büchertipps) veröffentlichen.

Digitale Literatur trägt auf vielfache Weise zur Entwicklung der literarischen und Sprachkompetenz der Deutschlernenden, Germanistikstudenten und künftigen Deutschlehrer bei:

- Digitalisierte Texte der deutschsprachigen Literatur im Internet garantieren einen allgemeinen, schnellen und kostenlosen Zugang zu den Pflichtlektüren für den Literaturunterricht.
- Das regelmäßige Lesen von Literaturmagazinen online und Literaturforen ermöglicht die Teilnahme am literarischen Leben des Zielsprachlandes.
- Verfassen von Buchvorstellungen und Rezensionen motiviert zum Lesen der Belletristik und entwickelt die Fertigkeit Schreiben.
- Mitschreiben an kollaborativen Schreibprojekten sensibilisiert für die ästhetische Qualität der Zielsprache, entwickelt Ausdruckfähigkeit und Kreativität.
- Blogs, Literaturforen bieten den Lernenden die Gelegenheit, sich mit den im Literaturunterricht behandelten Lerninhalten individuell auseinander zu setzen, sie zu ergänzen und zu vertiefen.
- Auf Blogs, Chats, Twitter, Facebook-Seiten, Literaturforen kann auch die Interpretationsarbeit fortgesetzt werden.
- Multimediale Gestaltung und Interaktivität machen die Computer- und Netzliteratur für die heutige Lernergeneration besonders attraktiv. Das erfüllt eine wichtige Motivationsfunktion zum Literaturlernen.
- Internet und Computer schaffen neue, technisch avancierte Möglichkeiten der handlungsorientierten Unterrichtsarbeit. Schreiben von Eingreifs- und Paralleltexen, Verfilmen von szenischen Darstellungen, Collagen, Herstellung von Hypertexten sind dank den Neuen Medien schneller, einfacher, und die Publikationsmöglichkeiten größer geworden.

Die Partizipationskultur der Mediengesellschaft hat ihren wichtigen literarischen Aspekt, und als Mitgestalter des Webs 2.0 agieren zum großen Teil die Prosumenten im Schüler- und Studentenalter. Es bietet sich an, ihre Begeisterung für dieses

Medium für das literarische Lernen produktiv zu machen. Für die Effektivität des literarischen Lernens ist es besonders wichtig, dass seine Inhalte und Methoden im Einklang mit den aktuellen Erfahrungen, Bedürfnissen und Interessen der jungen Lernergeneration bleiben, sonst wird die Literatur in ihren Augen zu einer überflüssigen Last. In längerer Perspektive könnte das sogar zur Verdrängung eines Teils der literarischen Tradition aus dem kollektiven Kulturgedächtnis der nächsten Generationen führen. Deswegen ist ein attraktiver und motivierender Literaturunterricht, in dem die neuen Medien und digitale Literatur einen festen Platz finden, von besonderer Bedeutung.

Bibliographie

- Abraham, Ulf / Kepser, Matthis:** Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung. Berlin 2006.
- Alef, Nicole:** Digitale Literatur: Produktion, Rezeption, Distribution. Bochum 2001.
- Arns, Inke:** Read_me, run_me, execute_me: Software and its discontents, or: It's the performativity of code, stupid! In: Goriunova, Olga / Shulgin, Alexei (Hrsg.): Read_me. Software Art and Cultures Conference, Aarhus 2004, S. 176-193.
- Digitale Poesie. Wikipedia 2013. http://de.wikipedia.org/wiki/Digitale_Poesie (12.12.2013).
- Hartling, Florian:** Der digitale Autor: Autorschaft im Zeitalter des Internets. Bielefeld 2009.
- Heibach, Christiane:** Die unsichtbare Geschichte. Thesen zum Wesen der Netzliteratur. Forum „Ästhetik digitaler Literatur“. Kassel 2000.
- Hurrelmann, Bettina / Becker, Susanne (Hg.):** Kindermedien nutzen. Medienkompetenz als Herausforderung für Erziehung und Unterricht. Weinheim und München 2003.
- Hyun-Joo Yoo:** Text, Hypertext, Hypermedia: ästhetische Möglichkeiten der digitalen Literatur mittels Intertextualität, Interaktivität und Intermedialität. Würzburg 2007.
- Liesegang, Torsten:** Digitale Literatur. Computer, Internet und literarischer Text. In: Frenkel, Cornelia / Lüger, Heinz-Helmut/ Woltersdorff, Stefan (Hrsg.): Deutsche und französische Medien im Wandel. Landau 2004, S. 175-191.
- Lutz, Theo:** Stochastische Texte. Augenblick 4 (1959), H. 1, S. 3-9.
- Neidlinger, Dieter / Pasewalck, Silke:** Literatur im Netz. Didaktisierungsbeispiele für den Deutschunterricht. Fremdsprache Deutsch 44/2011, S. 47-52.
- Piestrak-Demirezen, Dorota:** Hypermediale Fiktionen: zu einem Phänomen der digitalen Literatur. Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 2009.
- Simanowski, Roberto:** Teaching Digital Literature. Didactic and Institutional Aspects. In: dichtung-digital – journal für digitale ästhetik Nr. 39/ 2009 <http://dichtung-digital.mewi.unibas.ch/index.htm> (2.12.2013).
- Spinner, Kaspar H.:** Literarisches Lernen. Praxis Deutsch. 33 Jahrgang, Heft 200/ 2006, S. 6-16.
- Turkowska, Ewa:** Edublogs und ihr Einsatz in der literarischen Deutschlehrerausbildung. In: Convivium 2013 S. 331-362. (a)
- Turkowska, Ewa:** Lyrik im Internet. In: Studia Niemcoznawcze 51/ 2013, S. 571-586. (b)

Turkowska, Ewa: „Fräulein Else“ 2.0: Hyperfiktion im deutschsprachigen Literaturunterricht. In: Nowakowska, Katarzyna u.a. (Hrsg.): Didaktische Potenziale erproben. Aufsätze zur Literatur- und Fremdsprachendidaktik. Dresden – Wrocław 2013 S. 25-49. (c)

Waldmann, Günter: Produktiver Umgang mit Lyrik. Baltmansweiler 1998.

Schlüsselwörter

Digitale Literatur, digitale Gattungen, Mediendidaktik, Literaturdidaktik, Handlungsorientierung

Abstract

THE DIDACTIC POTENTIAL OF DIGITAL LITERATURE

The article presents selected epic and lyric forms of digital literature and its importance for literary education. In the beginning the relationships between Internet, literature and didactics are discussed. Chapter two presents the essence of digital literature as an experimental literature. The next chapter presents and classifies digital epic and lyric genres, important for literary learning. The main part of the article is devoted to the description of literature on the web, net literature and computer literature: text archives, writing forums, blogs, hyperfictions, multi-media digital poetry and inspiration it provides for teaching. Creating their own narrative and poetic forms online develops students' productive literary competence and media competence. In this process visualisation, filming poems and making them available online play a very important role in literary education, as does writing poems and stories on forums, chats and blogs.

Keywords

Digital literature, digital genres, media didactics, literature didactics, hands-on activities

Hans-Christian Trepte

Universität Leipzig
Institut für Slavistik

Enerdowcy też (tylko) ludzie. Stereotypowe wyobrażenia o NRD i „NRDowcach”

NRD i „NRDowcy” w kulturze i literaturze

Według oficjalnej propagandy NRD była pierwszym realnie egzystującym państwem socjalistycznym w niemieckiej historii. Istnieje dużo różnych świadectw literackich o tym kraju i jego obywatelach, zwłaszcza po zjednoczeniu podzielonych dotąd państw niemieckich, RFN i NRD. Niemiecka Republika Demokratyczna jest na szczęście przeszłością, zniknęła niespodziewanie szybko z politycznej mapy Europy. Ale jej dzieje, polityka, społeczeństwo, sposób życia i kultura budzą do dziś wielkie zainteresowanie – zresztą nie tylko w Niemczech – powodują dużo kontrowersji i wywołują burzliwe debaty. NRD jest nadal ważnym tematem w historii, polityce, inspiruje kulturę, film i literaturę. Można nawet stwierdzić, że NRD przeżywa drugie, pośmiertne życie. Czas powstania różnych dzieł sztuki i utworów literackich ma istotny wpływ na ich treść, na ich formę i styl, wykorzystanie różnorodnych koncepcji poetyckich. Wobec tego NRD posiada także w literaturze różne oblicza, zależnie od czasu, od indywidualnego punktu widzenia i perspektywy. Temat ten inspiruje niemiecką literaturę, m.in. Ericha Lösta *Nicolaikirche*, Thomasa Brussiga *Helden wie wir*, Jany Hensel *Zonenkinder* lub Uwe Tellkamp *Der Turm*, ale również film: Wolfganga Beckera *Good Bye Lenin*, Petera Timma *Go Trabi go* lub Floriana Henckla von Donnersmarcka *Das Leben der Anderen*. Obok autentycznych i „prze-robionych” świadectw byłych obywateli NRD rośnie liczba „raportów” i opowiadań pióra autorów pochodzenia zachodnioniemieckiego, teksty, w których przedstawia się NRD i jej byłych obywatele przeważnie jako mały, często nieznan, czasem i egzotyczny, zamknięty za murem świat lub jako nieciekawny dodatek lub aneks, dołączony do „prawdziwego” państwa niemieckiego, do RFN. Nie tylko dla świata NRD była głupią resztką Niemiec – niemieckojęzyczny skrót DDR można było przeliterować jako: „DerDoofeRest” – albo jako Niemiecka Republika Problematiczna – DPR: die „Deutsche Problematische Republik”. Podobnie uważali NRDowcy, którzy byli niezbyt popularnymi obywatelami tej wschodnioniemieckiej „Atlantydy”. Przecież skróty, zwłaszcza z czasów totalitaryzmu, mają do dziś nieraz negatywne, czasem i żartobliwe konotacje. Według oficjalnej zachodnioniemieckiej propagandy NRDowcy byli „kochanymi siostrami i braćmi” za murem. Taki NRDowiec był w jakiś sposób podobny do nieznannej istoty, do „stworzenia” z innego świata. Może nawet należał do kategorii „alien” z innej planety? Jak wiadomo taką kategorię stworzył Stanisław Barańczak pod wrażeniem filmu Stevena Spielberga „E.T.” Według Barańczaka

ludzie w Ameryce należą do kategorii „E.E.”, gdy są obcymi „East Europeans”, czyli Wschodnimi Europejczykami. Prawdziwi Amerykanie natomiast należą do kategorii „A.A.”, „Authentic Americans”... W przypadku Niemców „prawdziwi Niemcy” pochodzili oczywiście z Zachodu...

NRD i NRDowcy – pole semantyczne

Jak wyglądają różne określenia dla NRD i jej obywateli? Pole semantyczne jest pod tym względem niezmiernie szerokie. Faktem jest, że już same nazwy dla tego tymczasowego państwa nie są zbyt pochlebne, tak samo w języku niemieckim, jak i w polskim: NRDowo, NRDówka, Helmutowo, Trabantowo. Niemieckojęzyczne pojęcia nie są lepsze: (Ost)Zone, SBZ (Sowjetische Besatzungszone) DerDoofeRest, Pankow, Mitteldeutschland, Honeckerland. Jej mieszkańcy to Zonis, Osis, a Niemcy z Zachodu: Bundis, (Besser)Wessies, conquistadores. Nie tylko słowa związane z NRD posiadają negatywne konotacje. Dotyczy to przeważnie prawie wszystkiego, co jest związane z Niemcami, także rzekomego „charakteru” języka niemieckiego. W książce Brygidy Helbig czytamy: „W szkole uczono nas szkopy, szwargot, swastyka, szubienica, halt”¹, a u Henryka Sekuńskiego: „Jak nie można gdzie indziej, to dobre i NRD, choć w Polsce opinii najlepszej nie ma. Wiadomo: Enerdówek, Dederówek. Cwaniaki wyjeżdżają do RFN, a takim frajerom jak my pozostaje ojczyzna Trabanta. Dederowo, czyli Dederonia. [...] już w pociągu przyjęło się, że NRD to Helmutowo. Obywatele NRD – Helmuty. Obywatelki – Helmutki. Dzieci – małe Helmuty”². Do dzisiaj „NRD – to przede wszystkim Trabant, no może jeszcze Stasi i mur berliński. To wszystko”³. Podobne poglądy do dziś ma niemała część Niemców z Zachodu. W tekście Brygidy Helbig Trabanty występują również jako fotografie. „Pappe” czyli karton – nie jest nazwą ironiczną tylko dla NRDowców. Trabant był także ważnym faktorem identyfikacyjnym, był przedmiotem wielu dowcipów, nawet tematem filmu: „Go Trabi go” Po zjednoczeniu „Trabi”, tak samo jak i NRD, stał się symbolem wysprzedaży kraju, sposobu życia, kultury, przemysłu i wyrobów konsumpcyjnych. „Trabi” razem z NRD na śmietnik historii! „Trabi for rent” widnieje na kolorowej okładce książki Brygidy Helbig, samochód jest w tej publikacji także ciekawym motywem fotograficznym. Ale Trabanty widać również za kratami⁴, tak samo jak i mieszkańcy NRD musieli żyć za kratami w ogromnym więzieniu. „Trabi” pokazany także jako pomnik, stojący na piedestale⁵ był samochodem służbowym NRDowskiej „Volkspolizei” (Policji Ludowej). W końcu „karton” – „die Pappe” – ukazano jeszcze jako „Safari-Trabi”, symbol tęsknoty za wolnym światem i Weltschmerzu izolowanych NRDowców. NRD, która powstała 7 października 1949 roku, zniknęła 40 lat później z powodu pokojowej

¹ Brygida Helbig, *enerdowce i inne ludzie, czyli jak nie zostałem bohaterem*, Szczecin, Bezzręcze: Wydawnictwo Forma, Stowarzyszenie OFFicyna, s. 42.

² Henryk Sekuński, *Przebitka*, Olsztyn: Borussia, 2001, s. 15.

³ Tamże, s. 78-79.

⁴ Helbig, *op. cit.*, s. 6.

⁵ Tamże, s. 69.

rewolucji. „Po socjalistycznej republice, która kilkanaście lat temu była jeszcze celem niezbyt chlubnej odysei Polaków do NRD, nie było prawie śladu. [...] Przyszło nowe, zmiotło z powierzchni ziemi tę małą, śmieszna, nadętą, a czasem i groźną republikę, najpilniejszą uczennicę moskiewskiej szkoły komunizmu [...], jest dziś już tworem historycznym tak samo zresztą jak i republika weimarska”⁶, pisze Henryk Sekulski.

Stosunkowo mało jest literackich świadectw na temat NRD i NRDownców w Polsce, przecież NRD nie była zbyt fascynującym krajem dla Polaków. Państwo to było raczej przeszkodą na drodze do Zachodu, nieprzyjemnym tranzytem⁷. Faktem jednak jest, że temat NRD odgrywał niemałą rolę w Polsce, przecież pisarze tacy jak Christa Wolf, Stefan Heym lub Hermann Kant byli dobrze znani, nawet popularni, a motywy NRDownskie występowały również w literaturze polskiej. Polskie świadectwa literackie na temat NRD są jednak prawie nieznanne. Nieobecność ta dotyczy także często wstydliwie przemilczanej emigracji zarobkowej polskich robotników do NRD za czasów Polski Ludowej, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. „My na kontrakcie. Zarobi się...”⁸ Ale do zarobków z tej roboty trzeba było jeszcze doliczyć zysk z przemytu: „[...] przy dobrym układzie prawie pół pensji można dorobić”⁹. Zresztą nie tylko Polacy byli robotnikami kontraktowymi w NRD: „Polska reprezentacja najliczniejsza [...]. Za nami Kubańczycy i Mozambik. Wietnamczyków nie widać”¹⁰. Problematyka emigracji gospodarczej do NRD jest do dziś mało znana, jest także w badaniach (e-)migracyjnych w Polsce i zagranicą prawie nieobecna. Henryk Sekulski należy do pierwszych pisarzy z Polski, którzy podjęli ten temat. Autor książki *Przebitka* patrzy wstecz na to, co kiedyś sam przeżył. Z tematem (e)migracji Polaków nie tylko do NRD związane jest ciekawe zjawisko tak zwanej „Heiratsemigration“, czyli emigracji, mającej na celu wyszukanie partnera, poślubienie kogoś za granicą¹¹. Panowie z Polski, prawdziwi dżentelmeni, mieli często powodzenie u dziewcząt i kobiet nie tylko w NRD: „Owszem, lecą (Niemki HCT), bo Polak dżentelmen. Nie to co Szwab. Wie jak podejść: zabajeruje, naobiecuje, w rączkę pocałuje, kwiatusek przyniesie...”¹² Oprócz honoru i rycerstwa, sławy i chwały jeszcze inna „cnota” odgrywa niemałą rolę, sposób picia alkoholu: „Pokazało się Helmutom, jak trzeba pić [...]”¹³. Niemcy, ani co do powodzenia u kobiet, ani co do picia alkoholu nie byli żadnymi konkurentami dla Polaków, ponieważ „[...] Niemiec jest wygodny, najważniejszy Trabant, fotel, bratwurst, piwo...” Ale ich stosunek do kobiet jest tradycyjny, przestarzały: „Frau też się przyda: upierze, ugotuje, łóżko pościeli. Ale Helmut jak się piwa ożłopie, to bach do wyra i zaraz chrapie, co się będzie

⁶ Sekulski, *op. cit.*, s. 154-155.

⁷ Dariusz Wojtaszyn, *Obraz Polski i Polaków w prasie i literaturze Niemieckiej Republiki Demokratycznej w okresie powstania Solidarności i stanu wojennego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007.

⁸ Sekulski, *op. cit.*, s.106.

⁹ Tamże, s.137.

¹⁰ Tamże, s.164.

¹¹ Birgit Glorius, *Transnationale Perspektiven. Eine Studie zur Migration zwischen Polen und Deutschland*, Bielefeld: Transcript, 2007, s. 134-135.

¹² Sekulski, *op.cit.*, s. 99.

¹³ Tamże, s. 81.

wysilał”¹⁴. „Niemki w NRD partyjne, kościół omijają, w Pana Boga nie wierzą, można je rznąć do upadłego, nawet grzechu nie będzie. Tym bardziej, że pille biorą, nie trzeba drzeć o alimenty!”¹⁵ Zupełnie inne są polskie dziewczyny, „bo te Polki faktycznie coś w sobie mają. Jakiś niebywały, naszym (NRDowskim HCT) kobietom zupełnie nieznany wdzięk [...]. Dziewczęcość i macierzyńskość z seksowną drapieżnością idą w parze. Pod niewinności maską niezłe szelmstwo i wyrafinowanie się ukrywa”¹⁶. Od swojej niemieckiej dziewczyny narrator wie, że piękna Polka, to „dosyć ostry, mocno zakorzeniony stereotyp, znany już choćby dzięki popularnej operetce Karla Millöckera ‘Student żebrak’”¹⁷. „[...] Siła stereotypu „schöne Polin” jest u Niemców tak wielka, że nawet maszerujący na Polskę hitlerowcy śpiewali: ‘In einem Polenstädtchen’ – piosenkę, opowiadającą o pięknej, niewinnej, polskiej dziewczynie, do której zaleca się Niemiec i chce, aby go pocałowała, na co ona, żeby nie wypaść poza ramy stereotypu, oczywiście zgodzić się nie może”¹⁸. Zdajemy sobie sprawę z tego, że taka tradycyjna Wanda nie chciała Niemca, ale ile było w NRD i ile jest do dzisiaj w Niemczech mieszanych polsko-niemieckich małżeństw: „Dwoje ludzi, których dzieliło wszystko – język, kultura, zwyczaje, nieprzekraczalna granica państwowa, wrogość obu narodów – spotyka się przypadkowo i od razu, od pierwszej chwili każde z nich wie, że odnalazło tę drugą połowę, dopełniającą całość, której odtąd nie pozwolą podzielić”¹⁹.

H. Sekulski *Przebitka* (2001) i B. Helbig *enerdowce i inne ludzie* (2011)

Henryka Sekulskiego książka *Przebitka*, wydana w roku 2001 w Olsztynie, i opowiadania Brygidy Helbig *enerdowce i inne ludzie*, opublikowane w roku 2011 w Szczecinie, są moim głównym materiałem, podstawą moich rozważań nad podanym tematem. Oczywiście można uzupełnić te pozycje książkowe jeszcze innymi dziełami literatury polskiej: Kazimierza Brakonieckiego *Dziennik berliński* (2011), Andrzeja Kasperka *Back in the DDR i inne opowiadania* (2010), Krzysztofa Wojciechowskiego *Moi kochani Niemcy* (2000; niem. *Meine lieben Deutschen*, 2002) lub Magdaleny Parys *Tunel* (2011, niem. *Der Tunnel* 2014). W tych utworach poruszana jest przede wszystkim kwestia trudnej transformacji życia i mentalności wschodnich Niemców, przy czym NRDowska służba bezpieczeństwa, Stasi, odgrywa w nich ważną, generalnie negatywną rolę: „Stasi [...] pilnuje każdego, żeby nie mieli się do czego przyczepić. O nas (Polaków HCT) też kiedyś wypytywali, sąsiadka nam w sekrecie powiedziała [...]”²⁰. Henryk Sekulski tak samo jak Brygida Helbig wspomina NRD i Niemcy Zachodnie

¹⁴ Tamże, s. 100.

¹⁵ Tamże, s. 99.

¹⁶ Tamże, s. 8.

¹⁷ Tamże, s. 79.

¹⁸ Tamże, s. 80.

¹⁹ Tamże, s. 74.

²⁰ Tamże, s. 288.

przed zjednoczeniem i upadkiem muru, oboje patrzą – *ex post* – wstecz²¹. Książkę Henryka Sekulskiego można nazwać opisem NRD i Lipska z punktu widzenia prostych robotników z polskiej prowincji, którzy występują w roli „świadków“ tamtych czasów i obyczajów. Książka Brygidy Helbig ma natomiast większy wymiar intelektualny. Autorka przedstawia przede wszystkim refleksje nad losami NRDowców, którzy w trakcie zjednoczenia Niemiec skazani zostali na stracone pozycje i raptem znaleźli się na marginesie społeczeństwa połączonych Niemiec, zaliczeni zostali do nieudaczników, do „loserów“ szybko przebiegającego procesu transformacyjnego. Autorzy tych książek są także biograficznie związani z Niemcami. Henryk Sekulski pracował najpierw jako robotnik kontraktowy w Polskim Ośrodku Kultury w Lipsku, później już jako streetworker. Brygida Helbig natomiast przyjechała do RFN w 1983 roku, знаła raczej realia RFN. Od 1995 roku mieszka w Berlinie. Ciekawym pytaniem może być, dlaczego autorzy tych tekstów interesowali się NRD. Owszem, motywy są różne, często też osobiste. Faktem natomiast jest, że Polacy dosyć często jeździli do NRD i państwo to nie było im obce. NRD była dla Polaków rajem do zakupów, rajem konsumpcyjnym: aparaty fotograficzne (Praktika), buty (Salamandry), żywność (salami, wurst), zwłaszcza delikatesy z sieci „delicat“. U Henryka Sekulskiego czytamy: „Kaufhala niedaleko, wszystko można kupić. Kolejki nieduże. Nie takie jak u nas. Mięsa i wędlin pod dostatkiem”²². „O kurcze, chyba ma rację ta cała dolmeczeryn, że w Helmutowie taki dobrobyt. Szynki. Kielbasy. Sery. Boczek [...]”²³. Ale Polacy wybierali się do NRD także w ramach umów, wymiany, „ze szkolną wycieczką”, z „Ochotniczymi Hufcami Pracy”²⁴, ale także jako robotnicy kontraktowi. Rzecz jasna, NRD nie była dla robotników z Polski miejscem pierwszego wyboru: „Nasza zaszrana, polska bieda ich do tego zmusiła, żeby połączyć się na ten zapyziały NRDówek, bo u was trochę lepiej niż u nas. Spryciarze mają RFN, Francję, Szwecję, Amerykę, a takim pierdołom z prowincji jak my, pozostaje NRD oraz internationaler Wettbewerb” (międzynarodowe współzawodnictwo HCT)²⁵. Właśnie Henryk Sekulski problematyzuje w powieści *Przebitka* problematykę emigracji gospodarczej w ramach państwowych umów kontraktowych między PRL i NRD. „NRD oczekiwała od polskiej strony przede wszystkim wykwalifikowanych robotników, najchętniej po zawodowce”²⁶. Wielu robotników z Polski nie miało jednak pożądanego wykształcenia, nie znali realiów NRDowskich, patrzyli na kraj i ludzi przez wąski pryzmat przestarzałych, aktualizowanych stereotypów, porównując wszystko w NRD z tym, co u nich w Polsce. Kiedy w dyskusjach brakowało im przekonywujących argumentów, zawsze wyciągali z kieszeni „niemiecką kartę”, przedstawiali siebie i swój kraj jako ofiarę obcych, Niemców i Ruskich. Wobec tego zmuszeni byli do ciągłej walki o wol-

²¹ Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz, *Przyparci do metafory. O pewnych polsko-niemieckich związkach w przestrzeni literatury*, [w:] Elżbieta Konończuk, Elżbieta Sidoruk, *Przestrzeń i metafora*, Białystok 2014.

²² Sekulski, *op. cit.*, s. 83.

²³ Tamże, s. 32.

²⁴ Tamże, s. 14.

²⁵ Tamże, s. 193.

²⁶ Tamże, s. 127.

ność i honor: „Honoru naszego bronimy. Pokażemy pludrom, co Polak potrafi”²⁷. „[...] Trzeba wykazywać przewagę polskiej fantazji nad niemiecką skrupulatnością, sprytu nad gorliwością”²⁸, trzeba im przypominać ciągle „Grundwald”. Henryk Sekulski analizuje ironicznie wydarzenia historyczne i osobiste w kontekście polsko-saksońsko-niemieckim. Książkę Sekulskiego można zaliczyć do literatury polskich szyderców, autor lubi się bawić w stereotypy, uwielbia przesady i ironiczną grę z (polskim) czytelnikiem – niestety *Przebitka* nie została przetłumaczona na język niemiecki. Następny cytat należy do zabawnych fragmentów książki Sekulskiego, świetnie demonstrując szydercze podejście narratora, który opowiada o zwiedzaniu Lipska. „Bezyştigung” oczywiście zaczyna się od pomnika księcia Józefa Poniatowskiego: „Na początku pomnik księcia Józefa, który zginął tutaj bohaterską śmiercią, kiedy razem z Napoleonem dostaliśmy pod Lipskiem porządnie po dupie, a Poniatowski, jak to Polak, uparł się, żeby walczyć do ostatka. Walczył, walczył, aż na spienionym koniu wpadł w nurty Elstery i po nim, jednego patrioty mniej. Posąg niczego sobie, nieduży, elegancki, przyczepić się do niego nie można. – A ta cała Elstera – pytamy – daleko stąd? – Niedaleko. – Warto by ją zobaczyć. – Kajn problem. Podjechawszy kawałek, wysiadamy przy brzegu i oczom swoim uwierzyć nie możemy: wody po kostki! Najwyżej po kolana. – Jak tu utonąć? – Do tego na koniu! – Może tu nie ta rzeka? – Może przed bitwą porządnie wypił? Tłumaczka wyjaśnia, że pewnie kiedyś strumień nie był zmeliorowany i musiało być trochę głębiej. – No nawet jakby... Ale żeby od razu prąd go porywał? Chyba, że był ciężko ranny, innego wytłumaczenia nie ma. [...] Ranny ma prawo utonąć gdzie zechce, bo w przeciwnym razie jakoś głupio, gdyby bohater narodowy miał się topić w takiej kałuży. Z tym, że z tymi bystrymi nurtami Elstery to spora przesada. Pewnie jakiś poeta, co sam rzeki nie widział, podniecił się, w opisie poszedł na całość i zrobił z igły widły. Tak samo jak Mickiewicz, napłakał się, nawyrzekał nad redutą, że wysadzona w powietrze, że jej obrońcy bohatersko polegli, a później okazało się, że ten cały Ordon żyje zdrow jak ryba”²⁹.

Ale w końcu polscy robotnicy w NRD przyzwyczaili się do ich niemieckich kolegów: „Poprzez pryzmat takich właśnie zestawień oswajaliśmy się z Niemcami, rozładowaliśmy nasze lęki”³⁰. Książka Sekulskiego jest ważnym dokumentem o pracujących Polakach w NRD, ale także unikalnym świadectwem o NRD i Lipsku, o stosunkach polsko-NRDowskich w latach osiemdziesiątych, z punktu widzenia Polaków. Sam tytuł powieści Sekulskiego, *Przebitka*, sygnalizuje już (nielegalny) handel między NRD a Polską: „W NRD najlepsza przebitka jest na srebrze. Lepsza nawet niż na koszulkach. [...] Przeszmuglował koszyk z wikliny, klipsy, kryształowe kieliszki, nalepki na samochód, butelkę spirytusu... Pół torby różnych dupereli. Handlowiec całą gębą!”³¹ „Koszulki, nalepki, koszyk, klipsy, wisiorki, łańcuszki, bransoletki... Srebrzem się skrzy jak na choince”³². A co jeszcze Polacy kupowali

²⁷ Tamże, s. 72.

²⁸ Tamże, s. 136.

²⁹ Tamże, s. 26-27.

³⁰ Tamże, s. 5.

³¹ Tamże, s. 18.

³² Tamże, s. 143.

w NRD, aby później sprzedać w Polsce? „Pieprzu na przykład sprzedają Polakom na raz tylko po pięć torebek. Więcej ani deka. Boją się Helmuty, żeby im samym nie zabrakło”³³. „A przewozić opłaca się niesamowicie, przebitka jak się patrzy, z tym, że nie parę torebek, ale przynajmniej od kila wżwyż”³⁴. W czasach wszechobecnego braku towarów w państwach komunistycznych, brakowało również żywności, nie mówiąc o „wyrobach luksusowych”. Nielegalny handel polskich robotników w NRD prowadził jednak do antypolskich kampanii, popieranym m.in. także przez kręgi SED, czyli Socjalistycznej Partii Zjednoczonej Niemiec. Niemiecki historyk Burkhardt Olschowsky pisze w związku z tym o „wzajemnej nieufności” (gegenseitige Unaufrichtigkeit) w stosunkach NRD i PRL³⁵. Polski przemysł miał wyraźnie negatywny wpływ na stosunki między Polską a NRD. Daniel Logemann analizuje to zjawisko np. w publikacji *Das polnische Fenster. Deutsch-polnische Kontakte im staatssozialistischen Alltag Leipzigs 1972-1989*³⁶. Logemann powołuje się m.in. na książkę Sekulskiego, cytując z *Przebitki* następujący fragment: „Torba króluje na peronie dwudziestym szóstym. Po niej można poznać, że stąd pociąg nie może odchodzić w żadnym innym kierunku, musi być nasz, ojczysty. W tobołach garnki, patelnie, salami, pieprz, przyprawy, wiertarki, czekolady, franki, kabaretki, ubranka dziecięce... Czego tu nie ma”³⁷. Jak wyglądały reakcje mieszkających w NRD polskich robotników na dyskryminację Polaków w NRD? „Przemysł stał się w latach osiemdziesiątych zajęciem narodowym. [...] Polacy rzucili się w jego wir jak do powstania; czyhały zakazy, rewizje, prześladowania, długie, niewygodne podróże, nic nie było w stanie ich zniechęcić”³⁸. Według Sekulskiego niektórzy przemysłowcy są dzisiaj ważnymi przedstawicielami elit polskiej gospodarki rynkowej, którzy umyślnie przemilczają przemysł z tamtych lat: „Wielu dzisiejszych, poważnych biznesmenów zaczynało wówczas, choć nie chcą się do tego przyznać, od bardzo skromnych i narażonych na tysiące zasadzek nieoficjalnych kontaktów handlowych z zagranicą. Najbardziej jednak nie chcą sobie przypomnieć, że na początku tej awanturkowej drogi stała najczęściej NRD”³⁹. Długoletnie współżycie polskich i niemieckich robotników w NRD ożywiało znane stereotypy, m.in. także co do picia i jedzenia. Robotnicy z Polski: „[...] Niedoświadczeni. Prowincjonalni. Rzuceni z miejsca na głęboką wodę”⁴⁰ chętnie demonstrowali np. przewagę polskiej kuchni nad NRDowską: „Niemcy o zapach zielonego pojęcia nie mają. Na obiad podają nam nieraz ajntopf, ale tak gęsty, że jak łyżkę wsadzić, to stoi. Soljanka da się jeść, ale już z samej nazwy widać, że to

³³ Tamże, s. 88.

³⁴ Tamże, s. 89.

³⁵ Burkhardt Olschowsky, *Einvernehmen und Konflikt. Das Verhältnis zwischen der DDR und Polen 1980-1989*, Osnabrück: fibre Verlag, 2005, s. 640.

³⁶ Daniel Logemann, *Das polnische Fenster. Deutsch-polnische Kontakte im staatssozialistischen Alltag Leipzigs 1972-1989*, München: Oldenbourg Verlag, 2012. Przede wszystkim rozdział 4.: *Deutsch-polnischer Schleichhandel in Leipzig. Hamsterkäufe und Konsumkultur „von unten“*, s. 265-334.

³⁷ Sekulski, *op. cit.*, s. 93.

³⁸ Tamże, s. 142.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 15.

nie jest czysto niemiecki wynalazek⁴¹. Natomiast w Polsce nikt nie zna „Rapunzel, Schwarzwurzel, Weihnachtsstollen”⁴². Polskie wyroby w porównaniu z niemieckimi są natomiast prawdziwymi delikatesami! [...] „wódka, swojska kiełbasa i kwaszone ogórki [...], z niemieckimi nie ma co porównywać”⁴³. Tylko niemieckie piwo jest wyjątkiem: „Piwo niemieckie. Dobre, oj dobre. Nie to co nasze”⁴⁴.

Niemcy z NRD czyli NRDowcy

Jak reagują polscy robotnicy na NRDowską propagandę o „lepszych Niemcach w NRD”, którzy, według absurdalnej teorii Honeckera należą już do innego, „socjalistycznego narodu niemieckiego”. Dla Polaków jednak Niemcy w NRD są nadal po prostu „Niemiaszkami”⁴⁵. „Co tu dużo gadać, Niemiec to zawsze Niemiec. Nawet jeśli on tak samo jak i my socjalistyczny”⁴⁶. „Wschód czy Zachód, gancegal”⁴⁷. W odróżnieniu od opowiadań Brygidy Helbig sięga Henryk Sekulski głęboko do bogatego polskiego skarbcza niepochlebnych stereotypów o Niemcach według zasady: Niech żyją stereotypy! A jak w tym kontekście wyglądają Niemcy z NRD? „Zwaliste chłopisko, wypasione jak byk; od razu widać, że Niemiec. Typowy, jak z obrazka”⁴⁸, no i do tego jeszcze „besserwissery pieprzone...”⁴⁹. „Poza tym Ordnung, to znaczy porządek, ma być zachowany. – Ordnung to Ordnung, jasna sprawa. Do Rumunii nie przyjechalśmy”⁵⁰. Do tego trzeba jeszcze dodać przysłowiową niemiecką czystość: „Sedes czysty jak kryształ, można się w nim przejrzeć. Wymyte. Wysprzątane na glans”⁵¹. A co jeszcze odróżnia NRDowców od „prawdziwych” Polaków? Oczywiście stosunek do religii i kościoła. U Henryka Sekulskiego czytamy: „Tu (w NRD HCT) w kościołach pusto, komunista na komunście, a jak nie komunista to protestant i mają wolne”⁵². A co kraj to obyczaj. „Niemcom na niwie Kościoła trafił się straszny niefart. U nas papież, Popiełuszko, Wałęsa – cały czas w kłapie Matka Boska, a oni, nie dosyć, że Luter, to jeszcze Marks i Engels. Do tego DDR i Honecker – w kłapie Lenin. Wybili im wiarę z głowy. Dokumentnie. Daje się odczuć, że z religią są na bakier”⁵³. Narratorka w tekście Brygidy Helbig przedstawia stosunek do Boga jak następuje: „Bóg nieodmienne kojarzył jej się z zacofaniem, ciemnotą, średniowieczem. [...] W świetle Uty, jej rodziny i przyjaciół, nie istniał skompromitowany chrześcijański Bóg. Nie miał nic

⁴¹ Tamże, s. 85.

⁴² Tamże, s. 152.

⁴³ Tamże, s. 144.

⁴⁴ Tamże, s. 29.

⁴⁵ Tamże, s. 96.

⁴⁶ Tamże, s. 13.

⁴⁷ Tamże, s. 30.

⁴⁸ Tamże, s. 26.

⁴⁹ Tamże, s. 19.

⁵⁰ Tamże, s. 44.

⁵¹ Tamże, s. 25.

⁵² Tamże, s. 91.

⁵³ Tamże, s. 177.

wspólnego z postępem, ze zdrowym rozsądkiem, a przede wszystkim z suwerennością człowieka. A właśnie wszelkiego zniewolenia Uta nienawidziła najbardziej⁵⁴. Z perspektywy polskiej, ale również z punktu widzenia Niemców z katolickiego południa zjednoczonych Niemiec, NRDowcy odróżniają się dodatkowo także ich nieskrępowanym podejściem do własnego i do obcego ciała. W „nagiej Republice”⁵⁵ stosunek do seksualności był rzeczywiście bardziej otwarty, bardziej liberalny⁵⁶. Znaną są do dziś popularne w NRD plaże dla nudystów. U Brygidy Helbig pokazana jest scena zachodniemieckich nagusów na nieoficjalnej plaży nudystów w Berlinie Zachodnim, która różni się jednak od FKK w NRD. Narratorka widzi w tym przede wszystkim „rodzaj performance, show, popis [...]”⁵⁷. Co do kościoła i religii brakuje jednak informacji o tym, że pod dachem kościoła ewangelickiego (a nie katolickiego!) zbierali się ludzie niezadowoleni z władzy NRD, właśnie tam były początki późniejszej pokojowej rewolucji. Pamiętajmy tylko o modlitwach o pokój w kościele św. Mikołaja w Lipsku, o wspólnych nabożeństwach z Czechami i Polakami z prośbą o wybaczenie za inwazję w Czechosłowacji w 1968 roku i za dyskryminację Polaków w NRD, nie tylko w latach osiemdziesiątych. Prawdą jest, że NRD była świeckim krajem: „Enerdowska młodzież wcześniej dysponuje pozorami samodzielności, według polskich zwyczajów o wiele za szybko. Nie mogliśmy z początku uwierzyć, że już czternastoletni smród otrzymuje podczas tzw. Jugendweihe (ateistyczna uroczystość, świecki odpowiednik bierzmożowania HCT) dowód osobisty i odtąd ma prawo uważać się za dojrzałego obywatela, nosa zadzierać i naśladować dorosłych”⁵⁸.

NRD i NRDowcy a problematyka językowa

Istotnym problemem (e)migracji jest język, bariera językowa. Język i „geografia językowa”⁵⁹ odgrywają w utworach Henryka Sekulskiego i Brygidy Helbig ważną rolę. Dotyczy to m.in. także skrótów, dzisiaj prawie zupełnie już zapomnianych, jak np. SED, PDS, FDJ, NVA, ABV, LPG, Intershop, Barkas Werke, czasopisma jak „Fußballwoche”, „Sportecho”, związki i kluby jak: FDJ, Junge Pioniere, Thälmann Pioniere, ale także istniejące do dziś realia jak: Jugendweihe, Puhdys (grupa rockowa), produkty i wyroby jak szampan „Rotkäppchen“ (Czerwony Kapturek), czekolada z Delitzsch, nawet pod nazwą „Rotstern“ (!), Spreewälder Gurken (kiszzone ogórki), Werder Ketchup, Bautzener Senf, Thüringer Pflaumenmus, Club Cola... Do tego trzeba jeszcze dodać znane wówczas także w NRD słowa-symbola, oddające realia PRLowskie, jak: Bolek i Lolek, Czerwone Gitary, Maryla Rodowicz lub serial

⁵⁴ Helbig, *op. cit.*, s. 9.

⁵⁵ *Die nackte Republik. Aktfotografien von Amateuren aus 40 Jahren Alltag im Osten*, Berlin: Hrsg. von der Zeitschrift „Das Magazin”, 1993.

⁵⁶ Eberhard Garbe, *Natürlich nackt: FKK und Akt in der DDR*, Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag, 2012.

⁵⁷ Helbig, *op. cit.*, s. 28.

⁵⁸ Sekulski, *op. cit.*, s. 134-135.

⁵⁹ Tamże, s. 150.

„Czterej pancerni i pies”⁶⁰. A czy NRDowcy mówili innym, tzn. swoim językiem niemieckim? Bez wątplenia wykształciły się nowe, inne cechy języka niemieckiego w czasie komunizmu, tak samo jak powstała „nowomowa” w PRL. Po zjednoczeniu zapomniano coraz bardziej o tej specyfice niemieckiego w NRD. Często spotykanym błędem w kontekście językowym, zresztą nie tylko w Polsce, lecz także w Niemczech Zachodnich, jest pogląd, że w NRD mówiono przede wszystkim po saksońsku. Może pochodzący z Lipska Walter Ulbricht i inni funkcjonariusze z Saksonii dali przykład tego, jak miał brzmieć język niemiecki w NRD. Kiedy ktoś opowiada kawał na temat NRD, naśladuje do dziś dialekt saksoński, często nie wiedząc, że istnieją bardzo wyraźne odmiany tego dialektu używanego np. w Dreźnie, Lipsku lub Chemnitz. Na terenie byłej NRD istnieje zaskakująca różnorodność dialektów, mówi się np. dialektami, które są podobne do bawarskiego i frankońskiego (w Turyngii), na północy mówi się nieder- i plattdeutsch, no i trzeba dodać jeszcze dialekty brandenbursko-berlińskie, pruskie. Ale różnice językowe nie uzasadniają tezy istnienia „muru językowego” między Wschodem, a Zachodem Niemiec⁶¹. Niełatwym przedsięwzięciem jest imitacja niemieckich dialektów, konkretnie saksońskiego, w tekstach polskojęzycznych. Nieuchronne są przy tym błędy. Miasto Lipsk, czyli Leipzig nazywa się po skasońsku nie „Lajpc”⁶², lecz „Lajpsz”.

Jaki jest stosunek do niemieckiego? Polscy robotnicy w powieści Henryka Sekulskiego niechętnie uczyli się niemieckiego: „Nie masz – parska z pogardą – lepszych języków? Weź się za jakiś przyzwoity!”⁶³ Lecz w rozmowach z Niemcami (z NRD) używa się coraz więcej niemieckich słów, wyrazów i zwrotów: „Po niemiecku nikt z nas nie umie, ale guten tag, alf wider sejen, danke, byte, szajze, jawol her general, itede, itepe, zna każdy z nas. Bez kursu językowego”⁶⁴. Jak brzmi język niemiecki w uszach Polaków? „Niemieckie słowa powodują mocniejsze bicie serca. Brzmia groźne. Jakby Wehrmacht się nawoływał”⁶⁵. Ale w codziennym kontakcie zmienia się również stosunek do języka niemieckiego: „Język, postrzegany dotąd głównie poprzez zwroty w rodzaju Hände hoch, raus i heil Hitler, odsłonił wreszcie i nam swoje bardziej przyjazne oblicze. Już nie drżymy na jego dźwięk, oswajamy się z nim na nowo. [...] Już nam nie przeszkadza. Panoszy się nawet”⁶⁶. Język polskich robotników jest soczysty, wulgarny. Tak samo jak w książce Brygidy Helbig *Anioły i świny w Berlinie*, jak i u Henryka Sekulskiego lecą nie tylko z rusztowań (słowa) „kurwy“ polskich robotników, „[...] sypią się kurwy jak grad. Fala za falą”, „[...]”, a to kurwa że go mać. Bo Polak bez kurwy ani rusz, szczególnie jak wypije. Tak samo

⁶⁰ Helbig, op. cit., s. 46.

⁶¹ Magdalena Donderowicz, *Die deutsche Sprache zwanzig Jahre nach der Vereinigung. Ist die „Sprachmauer“ gefallen?* [w:] Krzysztof Okoński, Dorota Pruss-Pławska (Hg.): *Der polnische Blick auf die Berliner Mauer: Politik – Geschichte – Medien – Literatur*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 236-243.

⁶² Helbig, op. cit., s. 41.

⁶³ Sekulski, op. cit., s. 211.

⁶⁴ Tamże, s. 34.

⁶⁵ Tamże, s. 103.

⁶⁶ Tamże, s. 11.

jak Niemiec, bez szajze obejść się nie potrafi⁶⁷. Czytelnik zauważa, oprócz polskich wulgaryzmów, i niemieckie jak „Scheiße” i „Arschloch!” Kurwomania tak samo jak i wulgaryzmy są ważnym atrybutem potocznego języka polskiego, często specyficznym znakiem nowoczesnej literatury polskiej.

Używany na co dzień bigos językowy występuje nie tylko w tekstach Henryka Sekulskiego i Brygidy Helbig, jest generalnie typową cechą literatury (e)migracyjnej. Taki „Polensprech”, mieszanka polskiego z niemieckim, zapisywany przeważnie według reguł i zasad polskiego systemu dźwiękowego, polskiej wymowy i pisowni: „Breslau, tłumaczy Niemcom – nyks! Najn. Ject in Polen, Wrocław⁶⁸. „– Un-megliś! – Co tam unmegliś. Polak potrafi. Przyglądają się. Weszło. – Donner-wetter!”⁶⁹ „Przynosimy na zgodę butelkę żubrówki. – Blos nyiśt cu fiyl! – przestrzega. – Nyiśt załfen! – Tylko ain bisßen, mówi Chadaj. Nach der arbajt. Ajne flasze i szlus⁷⁰. Nieraz ta mieszanka językowa jest zabawna, jak np. wierszyki w powieści Sekulskiego: „Morgen fry um zekse / kogut kurę depce. / Kura mówi altes szwajn / Kogut na to das mus zajn⁷¹. „Cajgt her ojre fyssen, cajgt her ojre szul und szalet den flajsygen waszfraen cu. Zji waszen, zji waszen, zji waszen den gancen tak⁷². W kontekście językowym ciekawe są również niemieckie powiedzenia jak: „Wo gehobelt wird da fallen Späne (Gdzie heblują, tam wióry lecą)”; „Niemand hat gesagt, dass es leicht wird (Nikt nie obiecywał, że będzie lekko)” lub „Wir alle müssen jetzt den Gürtel enger schnallen (Wszyscy musimy teraz porządnie zacisnąć pasa)”⁷³. Do tego trzeba jeszcze liczyć zabawne gry językowe, jak np.: „Was ist das?” – zagrzmiął celnik. ‘Kwas’, odpalił mój tatuś. Oni więc ‘was’, a my ‘kapusta i kwas’⁷⁴. Specyficzną kategorią w ramach geografii językowej są frazeologizmy na podstawie stereotypów jak: „Polnische Wirtschaft (polska gospodarka) – po niemiecku bałagan, chaos, nieporządek⁷⁵. „Dann/ Jetzt ist Polen offen”, w sensie wszystko jest możliwe, wszystko jest już bez kontroli lub „Noch ist Polen nicht verloren! – Jeszcze Polska nie zginęła”, co znaczy problem do rozwiązania, który da się w końcu rozwiązać. Do tego jeszcze „Böhmische Dörfer (czeskie wsie) – jako określenie na coś niejasnego, w czym nikt nie umie się połąpać, chińszczyzna⁷⁶. W NRD oprócz wymienionych, używano jeszcze takich zwrotów jak „Potemkinsche Dörfer” – „wioski potiomkinowskie”⁷⁷.

⁶⁷ Tamże, s. 102.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże, s. 94.

⁷⁰ Tamże, s. 82.

⁷¹ Tamże, s. 115.

⁷² Tamże, s. 14.

⁷³ Helbig, *op. cit.*, s. 57.

⁷⁴ Tamże, s. 42.

⁷⁵ Sekulski, *op. cit.*, s. 150.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Grigorij Aleksandrowicz Potiomkin, m.in. gubernator Nowej Rosji, jeden z faworytów carycy Katarzyny Wielkiej. W trakcie inspekcji obszarów wokół Dniepru zaaranżował tzw. „wioski potiomkinowskie”, składające się z przenośnych makiet dostatnich zabudowań, w celu wywarcia odpowiedniego wrażenia na Jedyńowładczyni.

Odpowiednikiem dla „böhmische Dörfer” byłyby w języku polskim „czeski film”⁷⁸. Oprócz tego „Schwedische Gardinen (szwedzkie firanki) – kraty więzienne; siedzieć w więzieniu: „Hinter schwedischen Gardinen sitzen”⁷⁹. „Jemandem kommt etwas Spanisch vor”, co znaczy: coś jest, wydaje się hiszpańskie – wygląda dziwnie, podejrzanie. Albo: „Deutsch reden” (rozmawiać po niemiecku) – czyli walić prosto z mostu, szczerze, otwarcie, bez ogródek i „etwas auf gut Deutsch sagen”, czyli mówić otwarcie, bez ogródek⁸⁰. Prawie zapomniane są dzisiaj takie zwroty jak „Amerikanische Unkultur (amerykański brak kultury, niekulturalność amerykańska) – zwrot z propagandy goebbelsowskiej, oznaczający prymitywizm, amerykańskie grubiaństwo”, które nadal były używane w NRD⁸¹. Pozytywną konotację mają natomiast zwroty jak: „Leben/Schlemmen wie Gott in Frankreich (żyć jak Pan Bóg we Francji) – opływać w dostatki, żyć jak u Pana Boga za piecem” lub: „Sich französisch, auf französisch empfehlen”, co po polsku oznacza „pożegnać się po angielsku”⁸². Do komunistycznej nowomowy odnosiło się sformułowanie: „Parteichinesisch” (o języku; partyjny chiński)⁸³, w czasach NRD kpiące określenie żargonu partyjnych funkcjonariuszy. Co się tyczy Rosjan i języka rosyjskiego wykorzystano szczególnie dużo zwrotów: „Das gibt es in keinem Russenfilm!” (dosłownie: czegoś takiego nie ma, nie zdarza się nawet w rosyjskim filmie), „o czymś niewiarygodnym, nieprawdopodobnym”⁸⁴.

NRDowcy po zjednoczeniu Niemiec

Co się stało z NRDowcami? Czy po zjednoczeniu Niemiec nadal są rozpoznawalni? „Eks-enerdowcom trudno się zaprzeć, wymazać czterdzieści lat, które im bez przerwy ktoś złośliwie przypomina, wyrzuca, wyśmiewa. Dopóki żyją, pozostaną zakładnikami tej pamięci. Wszyscy inni już zapomnieli – że z NRD nie mieli nic wspólnego. Umyli ręce. Podkreślają, że z NRD nie mieli nic wspólnego. Pokonani nie mają przyjaciół, przyznawać się do nich nie wypada, takie związki to rzecz wstydliva”⁸⁵. Właśnie takie życie postenerdowskie pokazuje Brygida Helbig w swoich opowiadaniach. Jej protagoniści, Rainer, Uta, Dieter i Uwik, nie należą, jak w powieści Sekulskiego, do klasy robotniczej. Oni nie byli wiernymi, konformistycznymi obywatelami NRD. Po zjednoczeniu Niemiec należą do pokolenia nieudaczników, „loserów”, znowu żyją „na uboczach-marginesach-rubieżach”⁸⁶. NRDowska socjalizacja miała duży wpływ na ich zachowanie, na sposób ich myślenia, na ich ideały i marzenia. Daleko byli od wyrafinowanego myślenia w kategoriach materialnych, komercyjnych, w kategoriach

⁷⁸ Sekulski, *op. cit.*, s. 150.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Tamże.

⁸² Tamże.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ Tamże, s. 155.

⁸⁶ Helbig, *op. cit.*, s. 41.

zysku i profitu. Ich wspólną cechą był kompleks muru, izolacja od Zachodu, typowe „obsesje-NRDowskie”⁸⁷ oraz wielkie nadzieje związane z „Wende”, czyli przełomem demokratycznym w NRD. Zachodni Niemcy „konkwistadorzy-triumfatorzy” traktowali NRD nieraz jak swoistą kolonię, dostawali za ich pracę dodatkową pensję, tak zwany „dodatek do dzungli”, „Buschzulage”. Niemcy z NRD byli dla nich obcymi tubylcami. U Brygidy Helbig czytamy np.: „W każdym razie ich kompleksy (NRDowców, HCT) narodzone z wieloletniego poczucia niższości wobec Zachodu są jeszcze silniejsze niż nasze (polskie, HCT), niekompensowane żadnym poważnym mitem narodowym. Sekretariaty różnorakich placówek pełne są zdegradowanych intelektualistów wschodnich z tytułami, upokarzanych na każdym kroku i gromadzących w sobie złość i złość. Szukających kozłów ofiarnych, na których mogliby ją wyładować”⁸⁸. Znakiem ówczesnej niemiecko-niemieckiej kolonizacji „dzikiego Wschodu” była prawie totalna wymiana elity NRDowskiej, wyprzedaż całego kraju i związane z tym gwałtownie rosnące bezrobocie. Uwe np. marzył o karierze adwokata, ale po przełomie nie miał już szansy: „Jednak Wende (odmiana czyli przełom) pozbawiła go możliwości pracy w tej dziedzinie. Od 17 lat jest bezrobotny, a swoją miłość do prawa realizuje w niezliczonych procesach sądowych, w które sam się pakuje”⁸⁹. Ale dlaczego tak się stało? Ponieważ RFN nie uznała NRDowskich świadectw i dyplomów: „Zachód bezprawnie rozpieprzył Ucie świadectwo maturalne, wszystkie oceny poobniżał o cały stopień w dół”⁹⁰. Wobec tego wnioskuje inna postać NRDowskiego pochodzenia w tekście Brygidy Helbig: „To nie jest mój kraj. To jest mój okupant”⁹¹. Dopiero na podstawie licznych przedstawionych przez Brygidę Helbig losów byłych obywateli NRD zrozumiała będzie syndrom NRDowski jako swoisty podtytuł tej książeczki: „Dlaczego nie zostałem bohaterem”⁹². W końcu wielu byłych NRDowców mogło sobie znowu znaleźć pracę i miejsce w zjednoczonych Niemczech, także Uta, ale „[...] jak wszyscy na Prenzlauer Berg, nie akceptowała wchłonięcia swego kraju przez Republikę Federalną, nie tolerowała zakłamanej demokracji zachodniej, [...] aż do bólu tęskniła za światem, który runął. [...] W NRD Uta mogła i chciała coś zmienić. W NRD istniały jeszcze jakieś ideały”⁹³.

Pochodzący przeważnie z prowincji protagoniści chętnie uciekali do stolicy NRD Berlina, do Polski, Budapesztu albo do Pragi, na „jedyny ich Zachód” [...] „Bo wszystkie Dederony uwielbiają jeździć do Pragi, bo to był jedyny ich Zachód”⁹⁴. Ale bez twardych marek byli i tam niemile przyjmowani. „[...] nikt z was nie lubił Dederonów, ani wy, ani Czesi, ani nikt. Myśmy się sami tylko lubili”⁹⁵, czytamy w tekście Brygidy Helbig. Praga odgrywa ważną rolę w opowiadaniu *Kolej na Pragę*⁹⁶. Autorka rozszerza

⁸⁷ Tamże, s. 23.

⁸⁸ Tamże, s. 23.

⁸⁹ Tamże, s. 24.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Tamże, s. 10.

⁹² Tamże, s. 26.

⁹³ Tamże, s. 10.

⁹⁴ Tamże, s. 49.

⁹⁵ Tamże, s. 51.

⁹⁶ Tamże, s. 75-76.

polsko-NRDowskie stosunki o dodatkowy, czeski wymiar. Napisany dla polskiego czytelnika tekst zawiera czeskojęzyczne słowa w zaadaptowanej do polskiego wersji językowej (które nie odpowiadają normom czeskiego) jak np. „Wistup, Letiszcze, cizincy, Vaclavske Namiesti”⁹⁷ lub zwroty takie jak: „Ty wole! Mate smieti? Polaci sbirajou hrziby na vanocni bigos?”⁹⁸ Brygida Helbig pokazuje także nową wszechmoc materializmu i pieniędzy po unii monetarnej, czyli wprowadzeniu twardej waluty, zachodniemieckiej marki w NRD. Wskazuje na pokusy „pięknego, nowego świata” z Coca Colą, z wodą kolońską Irisch Moos, z kawą Jakobs Krönung, z egzotycznymi owocami. Z dnia na dzień zniknęły znane dotąd realia i produkty NRDowskiego pochodzenia, zastąpione przez wyroby z Zachodu. Narratorka odnotowała wszystko to, co ona sama widziała, no i to, o czym mówili jej byli NRDowcy. Do głównych zadań narratorki należało przede wszystkim „słuchać opowieści świadków”, przemyśleć i zapisać ich przygody⁹⁹. „Zabierali, wydzierali, wypieprzali (*na śmietnik historii – napisz*), Werder Keczup, Thüringer Pflaumenmus, Karl-Marx-Stadt i Spreewälder Gurken. *Dodaj jeszcze Bautzener Senf*”¹⁰⁰. W procesie zjednoczenia Niemiec umiera, a właściwie wymiera powoli pewna kategoria ludzi, tak samo jak kiedyś, po zdobyciu kontynentu, w Ameryce znani z literatury i filmu tubylcy, Indianie,: „A on, bezprawnie rozbudzony, myślał o martwych Indianach, których zwłoki rozwieszano na konarach drzew, i wyobrażał sobie, [...] że jego członki bezwładnie na [nich] się kołyszą...”¹⁰¹

Czy można dzisiaj jeszcze, po tylu latach zjednoczonych Niemiec, rozszyfrować Niemców z byłej NRD? Czy mają jeszcze jakieś specyficzne, do dziś rozpoznawalne cechy? Czy Niemiec z NRD pozostaje nadal obcą, „nieznaną istotą”?¹⁰² NRDowcy rozpoznawalni byli po ich sposobie mówienia, dialektcie, gwarze, ale także po ich zachowaniu: mieszance pożądanej dumy i skromnej powściągliwości. Niemcy NRDowskiego pochodzenia, którzy należą do zwycięzców zjednoczenia, wypierają świadomie swoje pochodzenie, „zapomnieli” o tym, dostosowali się do nowego, zachodniego życia. U Brygidy Helbig NRDowcy należą przeważnie do pokolenia nieudaczników, znajdują się przede wszystkim na marginesie społecznym, na tym samym szczeblu, na którym znaleźli się migranci z innych krajów, z Turkami na pierwszym miejscu: „Obcokrajowcami we własnym kraju są jednak także byli enerdowncy. To oni czują się wchłonięci przez inny kraj, to oni mają wrażenie, że zignorowano ich specyfikę kulturową, żądając pełnej asymilacji, że istnieją naprawdę. Wielu z nich, niekoniecznie politycznie zaangażowanych, utraciło po przełomie pracę. [...] Niemal w ciągu jednej nocy odebrano im własny kraj”¹⁰³. Już sam tytuł książki Brygidy Helbig, *enerdowncy i inne ludzie*, sygnalizuje problematykę outsiderów. Wybór tytułu dla mojego tekstu, *Enerdowncy też (tylko) ludzie*, można wytłumaczyć przy pomocy obu tekstów. U Henryka Sekulskiego znajdzie on potwierdzenie np.

⁹⁷ Tamże, s. 83.

⁹⁸ Tamże, s. 82.

⁹⁹ Tamże, s. 36.

¹⁰⁰ Tamże, s. 46.

¹⁰¹ Tamże, s. 15.

¹⁰² Ernst Röhl, *Der Ostler, das unbekannte Wesen. Geschichten*, Berlin: Eulenspiegel Verlag, 2000.

¹⁰³ Helbig, *op. cit.*, s. 23.

w następującym cytacie: „Niemiec też człowiek [...]”¹⁰⁴, a u Brygidy Helbig pytaniem: „Jesteś Dederonem, człowieku?”¹⁰⁵ Już sama forma tytułu, sprzeczna zresztą z regułami polskiej ortografii i gramatyki, demonstruje ironiczny dystans do kategorii NRDowców. Sam miałem podobne doświadczenie będąc stażystą w latach osiemdziesiątych we Wrocławiu, kiedy kolega germanista wyjaśniał mi, że NRDowcy nie są Niemcami... Konkretyzując tytuł swojej książki Brygida Helbig dodaje „i inne ludzie” – to kolejne naruszenie reguł prawidłowej polszczyzny. Może polski adresat książki o NRDowcach wspomina polski dramat, wystawiony w Warszawie i Berlinie (Deutsches Theater) w 1949 roku, *Niemców* Leona Kruczkowskiego. Oryginalny tytuł tej sztuki brzmi: *Niemcy są ludźmi – Die Deutschen sind Menschen*¹⁰⁶. Podtytuł tekstu Brygidy Helbig precyzuje jeszcze znaną problematykę NRDowskich nieudaczników: *czyli jak nie zostałem bohaterem*. Wszyscy ci, którzy doświadczyli „socjalistycznej socjalizacji” może mają dodatkowo jeszcze inne skojarzenia co do wyrazu „bohater”. Pamiętamy socjalistycznych bohaterów z lektury szkolnej z literatury sowieckiej. Do nich należy np. Paweł Korczagin z powieści Nikołaja Ostrowskiego *Jak hartowała się stal* lub Arkadija Gajdara *Timur i jego drużyna*¹⁰⁷. Dodać można do nich jeszcze socjalistycznych przodowników pracy, tak samo jak i bohaterów pokojowej rewolucji w bohaterskim mieście Lipsk (Heldenstadt Leipzig). Takie intertekstualne skojarzenia znajdujemy również w książce Henryka Sekulskiego, np. w przemysłeniach narratora na temat różnic między polskim, a NRDowskim charakterem: „No bo weźmy tylko znane postacie z naszej literatury, obie – uosobienie narodowego charakteru, polskiej duszy. Główny bohater *Lalki*, Stanisław Wokulski, dla pieniędzy i sklepu żeni się z Niemką, wdową po Janie Minclu, Małgorzatą Pfeifer, lecz kocha się na zabój w kim innym, w Izabelli Łęckiej, takiej ę, ą, co na niego z góry”. Autor powieści dodaje do tego jeszcze postać Karola Borowieckiego z powieści Władysława Stanisława Reymonta, *Ziemia obiecana*: „[...] odwrotnie, broniąc się przed bankructwem, odrzuca wzniosłą, rodzimą miłość zamożnej szlachcianki, a poślubia pocieszną i nierozgarniętą, ale bogatą Madę Müllerównę”¹⁰⁸. Młodszemu pokoleniu prawdopodobnie już nieznanne są ironiczne skojarzenia w związku z ruskimi piosenkami: „[...] Czapajew gerój! [...] My kulturnyj narod, my Giermańca nie boimsia, my wsiegda pajdiom wpieriod”¹⁰⁹. Może byli NRDowcy tak samo jak i Polacy, którzy dobrze jeszcze znali PRL, pamiętają rosyjską piosenkę: „Sołniecznyj krug, niebo wokrug, eto rysunok malcziszki, narysował on na listkie i podpisał w ugołkie”¹¹⁰ oraz popularny wtedy refren: „Pust’ wsiegda budziet sołnce”¹¹¹.

¹⁰⁴ Sekulski, *op. cit.*, s. 70.

¹⁰⁵ Helbig, *op. cit.*, s. 43.

¹⁰⁶ Niemieckie wydanie: Leon Kruczkowski, *Die Sonnebrucks*, Berlin 1951. Ekranizacja sztuki nastąpiła jeszcze w 1951 roku, reżyseria: Georg C. Klaren.

¹⁰⁷ Helbig, *op. cit.*, s. 36.

¹⁰⁸ Sekulski, *op. cit.*, s. 214.

¹⁰⁹ Tamże, s. 55.

¹¹⁰ Tamże, s. 57.

¹¹¹ Tamże, s. 58.

Renomowane niemieckie czasopismo „Die Zeit” zamieściło tekst pod tytułem *Das Ende des Osis*, czyli koniec wschodnich Niemców. Wychowywane w NRD „Zonen-Kinder” (dzieci „strefy”) jak Angela Merkel, córka niemieckiego pastora, i Joachim Gauck, były pastor z Rostocku, stoją dzisiaj na czele zjednoczonego państwa niemieckiego. Ale czy urodzoną w 1954 roku w Hamburgu Angelę Merkel, która według własnych wyznań spędziła „cudowne dzieciństwo” w NRD (w Templinie w Meklemburgii), mając przodków z Polski (jej dziadek ze strony ojca, Ludwig Kaźmierczak, pochodził z Poznania), można w ogóle liczyć do kategorii Ossi, czyli byłych NRDowców?¹¹² Czy raczej pogmatwane tożsamości charakteryzują skomplikowane niemiecko-niemieckie losy tak samo, jak i różnorodne tożsamości w Europie Środkowo-Wschodniej? „Prawdziwa” polskość, tak samo jak „prawdziwa” niemiecność, są przecież kategoriami nacjonalistycznymi z XIX wieku, kiedy przynależność do języka była jeszcze głównym elementem tożsamości narodowej. „Polak to też Niemiec”¹¹³ pisze Kinga Dunin w recenzji na temat najnowszej książki Brygidy Helbig pod tytułem *Niebko*, i ma rację. Możemy śmiało dodać do tego „Niemiec to też Polak”, nie myśląc tylko o przedstawicielach „pokolenia Podolskiego” i niemieckiej Pani kanclerz¹¹⁴. Bez wątpliwości NRDowcy posiadają dwa różne życia, w NRD i w zjednoczonych Niemczech, a to jest korzyść w stosunku do „zwykłych” Niemców z Niemiec Zachodnich.

¹¹² Ralf Georg Reuth.; Günther Lachmann, *Das erste Leben der Angela M.* München/Zürich: Piper, 2013.

¹¹³ Kinga Dunin, *Polak to też Niemiec*. <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/czytaj-dalej/20131218/dunin-polak-tez-niemiec> [dostęp: 25.02.2014]

¹¹⁴ Stefan Kornelius, *Pani kanclerz. Angela Merkel. Fascynująca historia dziewczyny z byłego NRD, która dotarła na szczyty władzy*, Poznań: Filia, 2013.

Słowa kluczowe

Polska i Polacy, Niemcy, Niemcy z Zachodu i ze Wschodu, Niemcy Zachodnie i Wschodnie, NRD, Lipsk, Enerdowcy, Wschód i Zachód, emigracja, migracja, literatura, kultura, film, języki (niemiecki, polski, czeski, rosyjski), dialekty, Polacy a Niemcy, stereotypy i autostereotypy, dowcipy, pokojowa rewolucja, religia, zjednoczenie Niemiec, zwyciężeni i zwycięzcy, obyczaje i nawyki, historia i tradycja, przemysł i handel

Abstract

“GERMANS FROM THE GDR ARE PEOPLE, TOO”. STEREOTYPICAL IMAGES OF THE GDR AND EAST GERMANS (IN POLISH LITERATURE)

Although both The German Democratic Republic and her citizens fortunately belong to German history, they still remain an important topic of politics, culture, film and literature not only in Germany. It is interesting to see how Polish literature deals with the representation of that former communist state and its inhabitants looking at them from a special point of view after reunification of both German states was realized. This process is demonstrated with the help of two Polish authors and their literary works: Henryk Sekulski and Brygida Helbig. Crucial problems focused on are: the semantic field and the specific language problem connected with the GDR and East Germans as well as the peaceful revolution in the GDR. Another aspect relates to the situation of East Germans after the German reunification and to stereotypical imaginations of Poles and Germans from the East and from the West.

Keywords

Poland and Poles, Germany, Germans (East and West), Western and Eastern Germany, GDR, Leipzig, East Germans, East and West, emigration, migration, literature, culture, film, languages (German, Polish, Czech, Russian), dialects, Poles and Germans, stereotypes and autostereotypes, jokes, peaceful revolution, religion, the unification of Germany, losers and winners, customs and habits, history and tradition, smuggling and trading

NRD w literaturze polskiej – meandry pamięci i niepamięci

W moim artykule w nieprzypadkowy sposób nawiązuję do tekstu zamieszczonego w niniejszym numerze „Orbis Linguarum” autorstwa Hansa-Christiana Treptego. Z naszych wcześniejszych rozmów znałem jego zainteresowania i lektury, którym poświęcił swoją uwagę. Stąd też wynika zakres mojego artykułu, w którym chcę zająć się również literaturą polską i przedstawić kilka znaczących tekstów literackich lub literacko-historycznych, w których autorzy odnotowali swoje lub zapożyczone wizje NRD i jej obywateli, podjąć dyskurs oraz uzupełnić go o moje spostrzeżenia. Poprzez swój wybór nie chcę sprawić wrażenia, że polscy pisarze wyjątkowo często zajmują się opisem tej właśnie przestrzeni – to przede wszystkim literatura niemiecka, z oczywistych i naturalnych powodów, posiada niezwykle bogaty zbiór tekstów traktujących o Wschodnich Niemczech i podsumowujących czasy NRD, że wspomnę tutaj chociażby nazwiska takich autorów jak Eugen Ruge, z jego bestsellerem z 2011 roku zatytułowanym *In Zeiten des abnehmenden Lichts*¹, przedstawiającym historię tego kraju przez pryzmat czterech pokoleń jednej rodziny lub książkę, a właściwie księgę liczącą prawie 1000 stron pióra Uwe Tellkampa z 2008 roku *Der Turm*², przez wielu, m.in. Adama Krzemińskiego, nazwaną *Buddenbrookami z NRD*³, podsumowującą późny okres istnienia socjalistycznego państwa. W tym kontekście ze względu na mojego kolegę, który swoje losy związał z Wolnym Krajem, muszę wspomnieć także o dwóch innych pisarzach, Thomasie Rosenlöcherze, autorze *Ostgezeter*⁴, wydanego w 1997 roku zbioru krótkich opowiadań o niemiecko-niemieckim zjednoczeniu i Clemensie Meyerze (powieść *Als wir träumten*⁵, 2006), którzy swoje teksty zanurzyli w saksońsko-enerdowskiej rzeczywistości, pierwszy swoją uwagę kierując tak jak Tellkamp przede wszystkim ku Dreznu, a drugi w brawurowy sposób pisząc

¹ Eugen Ruge, *In Zeiten des abnehmenden Lichts. Roman einer Familie*, Reinbek bei Hamburg, 2011.

² Uwe Tellkamp, *Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land. Roman*, Frankfurt am Main, 2008.

³ Adam Krzemiński, *Buddenbrookowie z NRD*, [w:] <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1503540,2,literatura-po-niemiecku-pamiec--w-klatce.read> [dostęp: 28.02.2014].

⁴ Thomas Rosenlöcher, *Ostgezeter. Beiträge zur Schimpfkultur*, Frankfurt am Main, 1997.

⁵ Clemens Meyer, *Als wir träumten. Roman*, Frankfurt am Main, 2006.

o Lipsku dwóch przełomów: politycznego i społecznego⁶. Takich przykładów można by mnożyć w nieskończoność, gdyż Niemcy systematycznie prowadzą swoją rozliczeniową pracę.

Ponieważ jak zaznaczyłem, chcę podjąć dyskusję, nawiązać w niej do wcześniej zaproponowanych tekstów, przedstawię przykłady z najnowszej literatury polskiej powstałej w ostatnim dziesięcioleciu. Najstarszym tekstem w tym zestawieniu będzie opowieść Andrzeja Stasiuka *Dojczland* z 2007 roku, która ukazała się w znanym Wydawnictwie Czarne, nie bez racji reklamującym się hasłem, że do jednego z głównych obszarów jego zainteresowań należy współczesny reportaż i literatura podróżnicza. Wykorzystam również tytułowe opowiadanie ze zbioru Andrzeja Kasperka, *Back in the DDR i inne opowiadania*⁷, a ostatnim w tej krótkiej prezentacji, ale tylko ze względów chronologicznych, będzie *Dziennik berliński* Kazimierza Brakonieckiego⁸. Z książką Brygidy Helbig-Mischewski *enerdownce i inne ludzie*⁹ oraz *Przebitką* Henryka Sekulskiego¹⁰ czytelnicy zostali już zaznajomieni w rozprawie Treptego, ale i ja wykorzystam kilka przykładów, pochodzących z tych tekstów.

W odrobinę przekorny sposób zaczął jednak od tłumaczenia z języka niemieckiego cytatu-motta, którym posłużyła się redakcja Suhrkamp przygotowując książkę *Ostgezeiter* Thomasa Rosenlöchera: „Bald werden wir es schwer haben, einander die DDR zu erklären” – „Wkrótce będziemy mieć problem, objaśniając sobie nawzajem NRD”¹¹. Okazuje się bowiem, że NRD z czasem przybiera coraz to inną postać nie tylko w zależności od możliwości naszej pamięci, czy raczej chęci pamiętania lub zapomnienia, ale też w zależności od naszych punktów widzenia, naszej osobistej małej historii, czy też naszych predyspozycji do przystosowania się do nowej rzeczywistości. Horyzont poglądów na temat zniknięcia NRD z politycznej mapy świata rozciąga się od stwierdzeń niektórych nostalgików zaklinających przeszłość słowami „Komu to przeszkadzało?”, aż po jednoznaczne odżegnywanie się od tych „obrzydlivych czasów”. Takie zróżnicowanie zapatrywań musi budzić emocje i znaleźć swoje odbicie w literaturze, stając się tym samym przedmiotem badań. Również w wybranych przeze mnie tekstach Niemcy Wschodnie przedstawione zostały w różny sposób, a sceny opisujące obywateli tego państwa często odbiegają od tego, co standardowe, utarte i ogólnie przyjęte już jako pewnik.

Omówiona przez Treptego powieść Sekulskiego oraz zbiór biografii Brygidy Helbig-Mischewski są w pewnym sensie do siebie podobne. Oba teksty kreują rzeczywistość, która tylko częściowo była udziałem samych autorów. Trzeba przyznać, że Helbig i Sekulski robią to w sposób bardzo przekonujący – do tego stopnia

⁶ Por. m.in. Krzysztof Huszcza, *Alienacja, ale nie samotność. O czasach przełomu u Clemensa Meyera*, [w:] *Ty, ja a oni w języce a w literaturze. Sbornik z mezinárodní konference PF UJEP 2008*, 2. díl, Ústí nad Labem, 2009, s. 81-85.

⁷ Andrzej Kasperk, *Back in the DDR*, [w:] tenże, *Back in the DDR i inne opowiadania*, Gdańsk, 2010, s. 159-168.

⁸ Kazimierz Brakoniecki, *Dziennik berliński*, Szczecin, Bezrzecze, 2011.

⁹ Brygida Helbig, *enerdownce i inne ludzie, czyli jak nie zostałem bohaterem*, Szczecin, Bezrzecze, 2011.

¹⁰ Henryk Sekulski, *Przebitka*, Olsztyn, 2001.

¹¹ Thomas Rosenlöcher, *op. cit.*, s. 2.

przekonywujący, że w trakcie lektury ich książek trzeba się mocno trzymać zasad zimnej obserwacji i ciągłej kalkulacji, by automatycznie nie utożsamiać autorów z ich bohaterami. Helbig ma doświadczenie w tej walce z wiatrakami, w zrywaniu więzi ze swymi protagonistami: już w 2005 roku, w swojej książce pod tytułem *anioły i świnie w Berlinie*, który na wszelki wypadek zaopatrzyła w jednoznaczny dopisek *Fikcja literacka*, musiała w jej zakończeniu wykrzyczeć apel do tak zwanych: „krewnych i znajomych królika: Ludzie, Gisela – [Gisela Stopa – główna bohaterka tej książki K.H.] Ludzie, Gisela to nie ja! Aczkolwiek coś ze mnie ma – jak wszyscy inni”¹². Podobnych słów mógłby użyć również Henryk Sekulski. Z całą pewnością nie możemy wszystkich jego wypowiedzi z *Przebitki* brać całkowicie na poważnie, szukając w nich klucza do jego własnej autobiografii. To nie był on!¹³ Puszczając oko do czytelnika, grał z nim w swoją grę. Czynnikiem społecznym w tej książce, asymilujący, wchłaniający wszystkich bohaterów, ale także samego adresata, odgrywa bardzo istotną rolę, ale istnieją także komentarze, w których pierwszoosobowy narrator mówi, że nie do końca wszystko odbyło się w przedstawiony przez autora sposób. W dialogach, monologach istnieje wciąż ingerujący element, który naprowadza, prostuje i w dyskretny sposób wyjaśnia istotę rzeczy.

U Sekulskiego historia głównej postaci Edwarda Zięby rozpoczyna się od przybycia do fabryki do NRD na kontrakt, a kończy wyjazdem wraz z niemiecką żoną Gritą ze zjednoczonych Niemiec do Polski – to ważny element autobiograficzny, ponieważ również Sekulski wyjechał do Polski z połączonych Niemiec, w których nie czuł się już u siebie w domu. Znamy także punkt na osi czasu, z którego w głębokiej retrospektywie ukazywany nam jest cały proces względnej asymilacji lub może bardziej prób oswojenia otoczenia przez protagonistę, aż po rozpoczęcie jego nowego rozdziału życia w dawnej ojczyźnie – tym punktem obserwacyjnym jest sylwester 2000 roku, umownie zwanym milenijnym, a więc noszącym znamiona przełomowego w historii ludzkości. Dla Edwarda nie jest on przełomowy w żadnej mierze, a raczej jest jedynie jednym z wielu nieudanych wieczorów o nostalgicznym charakterze. Helbig-Mischwewska natomiast nie przedstawia pełnych biografii bohaterów, opowiedzianych od A do Z – są to kamyki mozaiki rozsypane wśród wielu zdarzeń, wielu osób, wielu osobowości Uwego, Rainera, Ute, Dietera, nie mówiąc o Polce Jagodzie – pomijam tutaj wspomnianą już Giselę Stopę – jej akurat historia zatacza przed oczami czytelnika pełny krąg, ale wymyka się tematyce niniejszego opracowania. Z dużym trudem odnajdujemy u nich pewne cechy wspólne, chociaż większość z nich przynależy do grupy inteligentów, którzy ukończyli studia i ze światem robotniczym nie mają zbyt wiele do czynienia, jednak ich drogi życiowe są diametralnie od siebie różne, ponieważ niektórzy z nich stali się z czasem bezrobotnymi.

Po prezentacji książki Sekulskiego we Wrocławiu jesienią 2013 roku w ramach konferencji „Deutschland- und Polenbilder in der deutschen und polnischen Literatur nach 1989” [„Obraz Niemiec i Polski w niemieckiej i polskiej literaturze po 1989 roku”] rozgorzała dyskusja. Na pytanie czy jest to literatura realizmu w swojej szcze-

¹² Brygida Helbig, *anioły i świnie w Berlinie! Fikcja literacka*, Szczecin, 2005, s. 70.

¹³ Piszę w czasie przeszłym, bowiem autor zmarł przedwcześnie w 2011 roku w wieku 58 lat.

gólnej odmianie realizmu świata robotniczego Arbeiterliteratur, Arbeiterrealismus, czyli powojennej, Enerdowskiej odmiany literatury socrealistycznej, zaliczono ową książkę, o czym wspominał już mój kolega, do tradycji tekstów polskich szyderców. Według dyskutantów Sekulski był idealnym przykładem karykaturzysty-szydercy, który wydawał wojnę wszelkim stereotypom – również tym prowadzącym do przerysowań w obrębie mitów narodowych, chociaż z drugiej strony sięgał po te stereotypy bez umiaru. Potwierdzają to różne sceny z *Przebitki*. Ponieważ o księciu Poniatowskim i próbie rozprawienia się z polskim mitem jego patriotycznej śmierci była już mowa, przytoczę inny fragment, o całkowicie odmiennej symbolice, napiętnowanej wojennymi miazmatami i także służącej demitologizacji, tym razem jednak obrazu heroicznego postaw w historycznym dzisiaj państwie Niemiec: „Wielu enerdowskich zuchów, którzy cały czas przymilali się władzy, szybko złapało wiatr w żagle, przystroili się w piórka wielkich rewolucjonistów i porobiło później kariery polityczne, a ten zasłużony człowiek [mowa o znanym pastorze z ewangelickiego kościoła św. Michała w Lipsku, zmarłym 30.06.2014; K.H.], który wykazał się wówczas wielką odwagą, pozostał absolutnie w cieniu, mało kto zna obecnie jego nazwisko. Być może to właśnie ono się najbardziej do tego przyczyniło. Ten pastor bowiem to Führer. Christian Führer. Dziękuję bardzo”¹⁴. Dekonstrukcja mitu staje się więc faktem. Gra z czytelnikiem trwa w najlepsze, choć w grze używane są nawet chwytły poniżej pasa.

Inny istotny element pisarstwa Sekulskiego to odrębny język, który wykorzystał do oddania specyfiki opisywanych osób i wydarzeń. Jest to język niezwykle mocny, do bólu prosty, dosadny, eksplodujący w rubasznych, często prymitywnych kontrapunktach, chociaż trzeba przyznać, że nie jest to element charakterystyczny wyłącznie dla tego autora.

Trudno jest ustalić adresatów książki Sekulskiego. Nie zdobyła ona rozgłosu na polskim rynku, a szkoda, gdyż swoją bezpośredniością przekazu i skrótowym stylem potrafi trafić w sedno opisywanych wydarzeń i przekonuje tworzonym obrazem również tych, którzy osobiście przeżyli rzeczywistość NRD. Według Hansa-Christiana Treptego wszyscy znani mu przedstawiciele lipskiej Polonii znają tę książkę, należałoby więc zadać pytanie dlaczego dotąd książka nie znalazła swojego niemieckiego wydawcy. Być może nastąpiło to ze względów stricte literackich, być może z powodu nieprzekładalności wspomnianego wyjątkowego języka, który świetnie oddaje charakter specyficznej grupy społecznej.

Jak już wcześniej wspomniałem, główny bohater *Przebitki* Sekulskiego rozczarowany postzjednoczeniowym rozwojem Niemiec, rezygnuje z dalszego życia w tym państwie. Nie jest to uczucie odosobnione. Okazuje się, że podobne rozterki przeżywają również rdzenni mieszkańcy byłego NRD, z tą tylko różnicą, że oni nie mają już dokąd wyjechać. Uczucie obocości, towarzyszące przekraczaniu dotychczasowych granic, wychodzeniu z izolacji, odkrywaniu nowego, złudnie lepszego dla jednostki świata, analizowane było z powodzeniem w dziełach literackich również w okresie istniejącego podziału. Wystarczy przytoczyć tutaj słynny już dzisiaj, chociaż rzadziej ostatnio przytaczany, cytat z opowiadania *Niebo podzielone* Christy Wolf – opinię,

¹⁴ Henryk Sekulski, *op. cit.*, s. 304.

którą wyraża główna bohaterka po powrocie z Berlina Zachodniego: „[Tam] wiele rzeczy się człowiekowi podoba, ale to go nie cieszy. Ciągłe ma się uczucie, że się samemu sobie wyrządza krzywdę. Człowiek się czuje gorzej niż za granicą, bo słyszy ciągle swój ojczysty język, w jakiś straszny sposób jest się na obczyźnie”¹⁵. W wydawałoby się zupełnie odmiennej sytuacji politycznej, gdy szlabany zostają usunięte, nie ma już zaoranej i zaminowanej strefy podziału, a dobra konsumpcyjne wlewają się szerokim strumieniem na uprzątnięte z wczasu półki supermarketów, nawet w tak wygodnej codzienności we własnym domu zaczyna doskwierać obcość. Pisze o tym Brygida Helbig, szkicując bardzo sugestywną scenę, która z powodzeniem mogłaby zostać wykorzystana jako obraz filmowy: „Ani jeden z produktów wschodnich nie pozostał następnego dnia [pierwszy dzień po zjednoczeniu K.H.] na półkach. Kiedy rano Uwik poszedł po mleko, zachwiał się lekko na nogach. Miał wrażenie, że jest w obcym kraju. Błąkał się po sklepie jak pijany, kupił w końcu pudełko zapalek. Bardzo długo się nimi bawił”¹⁶.

Teksty Stasiuka, Kasperka i Brakonieckiego są inne – różnią się zarówno od tych już wspomnianych, jak i pomiędzy sobą. Andrzej Stasiuk serwuje nam próbkę swojego ulubionego rodzaju pisarstwa: to reportaż, opowieść drogi, ale nie tylko tej prowadzącej przez NRD – co mógłby sugerować mój wybór. Wręcz przeciwnie: opowiada o całych Niemczech, które w jego relacji sprawiają wrażenie galimatiasu, gąszczu i chaosu: „Karlsruhe, Heilbronn, Ludwigshafen, Mannheim – wszystkie te nazwy coś mi mówią, ale tak mógłby się równie dobrze nazywać jakiś labirynt”¹⁷. Autor nie zapomina przy tym, że wciąż jeszcze istnieją niezabliźnione ślady dawnego rozdarcia, zarówno w tkance politycznej, architektonicznej, krajobrazowej, jak i, a może przede wszystkim, ludzkiej. To rozdarcie zresztą tkwi w nim samym, bowiem pomimo zjednoczenia wciąż jeszcze rozróżnia obydwa kraje, jakby czas się zatrzymał: „Dokąd pojechałem z Drezna? Do Lipska? Do Cottbus? Do Chemnitz? Do Dessau? W głąb NRD z pustymi zrujnowanymi stacyjkami [...]”¹⁸.

Stasiuk nie kreuje się na wszytkowiedzącego obserwatora. Wybór swojego literackiego materiału z wczasu opatruje następującym zastrzeżeniem: „[...] Tak więc pomyłki nie są wykluczone i niewykluczone, że z samych pomyłek składa się ta opowieść”¹⁹. W innym miejscu uzupełnia: „Ta opowieść jest pełna uprzedzeń i nie zamierzam tego wcale ukrywać”²⁰. To dosyć szeroka definicja, ale o fikcji literackiej autor nie mówi nic i jednoznacznie przyznaje, że opowiadającym ja jest on sam. Traktuje o swoich własnych przeżyciach w roli – jak to określił w swojej recenzji Grzegorz Chojnowski – „polskiego indywidualisty”²¹ lub jak sam o sobie mówi:

¹⁵ Christa Wolf, *Niebo podzielone. Opowieść*, przeł. Zofia Rybicka, Warszawa, 1966, s. 298.

¹⁶ Brygida Helbig, *enerdowce...op. cit.*, s. 46.

¹⁷ Andrzej Stasiuk, *Dojczland*, Wołowiec, 2007, s. 62.

¹⁸ Tamże, s. 19.

¹⁹ Tamże, s. 61.

²⁰ Tamże, s. 45.

²¹ Grzegorz Chojnowski, recenzja [w:] http://chojnowski.blogspot.com/2007/10/andrzej-stasiuk-dojczland_09.html [dostęp: 10.03.2014].

„literackiego gastarbajtera”, „komiwojazerą”²². Jego recepcja nie jest bezrefleksyjna i pomimo częstotliwości pobytów w tym kraju, nie przekształca się w automatyczną rejestrację: „Pamiętam coraz więcej zdarzeń, z którymi nie bardzo wiem, co zrobić. Nie mogę znaleźć dla nich miejsca. Muszą mieć jakiś sens, lecz nie potrafię go odgadnąć. [...] Przechowuję to wszystko w pamięci i składam z tych obrazów Niemcy”²³. Wchłaniane obrazy napawają go nieustannie podziwem i jest to, jak sam zaznacza, uczucie wyróżniające go spośród innych współobywateli: „Od dwudziestu lat byłem wieśniakiem i podziwiałem [...] cywilizacyjne epifanie. Wcale się tego nie wstydzę, chociaż w moim kraju podziw dla czegośkolwiek z Niemiec uchodzi za brak ogłady”²⁴. Stasiuk stara się przy tym porządnie wykonać swoją pracę polskiego indywidualisty, chociaż w tych „dwustu szesnastu niemieckich miastach i wsiach, a jeszcze Austria i niemieckojęzyczna Szwajcaria”²⁵ czuje się tylko przez pewien krótki czas swojsko, swojskością podróżnika pozostającego w ruchu. Najczęściej jednak jest całkowicie wyobcowany. Tych dwieście szesnaście niemieckich miast jest liczbą umowną. Charakteryzując tekst Stasiuka z równym powodzeniem można zacytować w tym miejscu inny fragment, mówiący o „stu siedemnastu niemieckich miastach i dwustu dwudziestu porankach”²⁶ lub o „sześćdziesięciu niemieckich hotelach, sześćdziesięciu niemieckich miastach, sześćdziesięciu dworcach i siedmiu niemieckich lotniskach”²⁷, a może o „pięćdziesięciu pięciu niemieckich dworcach, na których wsiadałem, czekałem i przesiadałem się”²⁸ (w tym miejscu nieodparcie nasuwa się skojarzenie z kłownem Hansem Schnierem ze *Zwierzeń kłowna* Heinricha Bölla, który w swoim repertuarze, posiadał numer, noszący znamiona opowieści opartej o własne przeżycia bohatera, zatytułowany „Przyjazd i odjazd” – „długą, niemal zbyt długą” pantomimę, w której coraz bardziej myliły mu się dworce z hotelami i fakty: czy właściwie ma odjechać, czy też właśnie przyjechał i rozpoczyna swój pobyt²⁹). Jednak Andrzej Stasiuk tak lekko traktujący swoje dotychczasowe niemieckie pobyty nie jest całkowicie wolny w trakcie podróży, gdyż ma zobowiązania intelektualisty: „Mijaliśmy Lubekę i jak każdy kulturalny człowiek rozmyślałem o Tomaszu Mannie”³⁰ lub ma zobowiązania opłacanego intelektualisty: „[...] nalałem sobie szklanekę i położyłem się na łóżku, żeby rozmyślać o germańskim fenomenie. Zawsze tak robiłem w tych hotelach, które mi fundowali: otwierałem butelkę i rozmyślałem o germańskim fenomenie. Nie chciałem być niewdzięczny i w typowo słowiański sposób przepierdalać – było nie było – niemieckiego czasu”³¹.

²² Andrzej Stasiuk, *op. cit.*, s. 28.

²³ Tamże, s. 20 n.

²⁴ Tamże, s. 70 n.

²⁵ Tamże, s. 61.

²⁶ Tamże, s. 77.

²⁷ Tamże, s. 27.

²⁸ Tamże, s. 13.

²⁹ Por. Heinrich Böll, *Zwierzzenia kłowna*, przeł. Teresa Jętkiewicz, Warszawa: Czytelnik 1987, s. 7 n.

³⁰ Andrzej Stasiuk, *op. cit.*, s. 19.

³¹ Tamże, s. 47.

Swoją współczesną, postnenerdowską i posterefenowską podróż rozpoczął od Lipska dopiero w 1996 lub 1997-8 roku. Odczuł tam samotność zagubionego literata, którego nikt nie odebrał z dworca. „Oprócz mnie kręcili się tylko gliniarze i skini. Jedni i drudzy takim samym powolnym patrolowym krokiem. Chciałem być niewidzialny. [...] Wszystko tonęło w ciszy i ciemności. Przypomniła mi się wojna i zbombardowane wyludnione miasta. [...] Tak Niemcy były zimne w środku. [...] Przez osiem godzin nie wypowiedziałem słowa. Mamrotałem pod nosem. [...] Było mi wszystko jedno i mogłem już wracać. Widziałem Niemcy i miałem spokojne sumienie. Spełniłem obowiązek. Każdy człowiek powinien zobaczyć Niemcy chociażby z daleka i w ciemnościach”³². Po tym zdaniu, padającym już na 14-15 stronie opowiadania, czytelnik ma wrażenie, że właśnie wybrzmiał ostatni akord którym pisarz, przytłoczony nawałem skojarzeń, wyobrażeń i strachów, zamyka wątek tej podróży. Później spotkał w tym Lipsku jeszcze Henryka Grynberga i sformułował następujące podsumowanie: „To był mój niemiecki początek. Samotność, Enerde, skini, pijaństwo, literatura i Holocaust. Do Niemiec nie można pojechać bezkarnie”³³.

Na szczęście Stasiuk nie porzucił tego kierunku podróżowania. Z właściwą sobie ironią, z którą najbardziej mu do twarzy, napisał zdradzając dlaczego ciągnie go w te strony: „Nie da się na trzeźwo pojechać z Polski do Niemiec. Nie oszukujmy się. To jednak jest trauma. [...] Nie da się do Niemiec pojechać na luzie. [...] Jazda do Niemiec to jest psychoanaliza”³⁴. Parę stron dalej: „Tak, melancholia i nostalgia to jedyny sposób, żeby w Niemczech nie zwariować. Tylko tak można zneutralizować psychicznie ten kraj. Próbuje sobie wyobrazić płaczącego Niemca i zaczynam chichotać. Nawet płaczącej Niemki nie potrafię sobie wyobrazić. Co najwyżej jakąś emigrantkę z niemieckim paszportem”³⁵. Szczęśliwie dla nas wydaje się, że Stasiuk lubi analizować (również siebie), a nawet specjalnie poszukuje samotności, która pozwala mu na to, napędza go i podsuwa nowe pomysły – „Jeśli chcesz przeżyć prawdziwą samotność, powinieneś pojechać do Niemiec” napisał w swojej opowieści³⁶. Jednocześnie autor wałęsając się samotnie i roztrząsając kwestię niemiecką starał się wziąć w garść i nie rozczulać zanadto swoim i niemieckim losem, pamiętając „ostrzeżenia przyjaciół, że w Niemczech za publiczny płacz aresztują i wysyłają na leczenie”³⁷.

Wydaje się, że Stasiuk szczególnie ceni sobie jednak pamięć o NRD. Wspomina ją z największą atencją: „Lubiłem NRD. W NRD poza skinami wszystko mi pasowało. Poza skinami w NRD zawsze dobrze się czułem [...]. Bo NRD to jest brakujące ogniwo między Germanią a Słowiańszczyzną. NRD to jest to zagubione plemię – germańskie albo słowiańskie – nikt nigdy tego nie rozstrzygnie. NRD to jest ten moment, gdy Niemcy nieco spuszczają z tonu. [...] Bo NRD jednak powinno pozostać pomostem między Wschodem a Zachodem. Między Rzymem a Bizancjum...”³⁸.

³² Tamże, s. 14 n.

³³ Tamże, s. 17.

³⁴ Tamże, s. 27.

³⁵ Tamże, s. 38.

³⁶ Tamże, s. 20.

³⁷ Tamże, s. 48 n.

³⁸ Tamże, s. 55-57.

Jednak z perspektywy, którą przed nami roztacza, pomost ten wydaje się być dziurawy, sprawia wrażenie starego, nieprzystającego do wymogów współczesności. Stasiuk sam długo musiał się oswajać z tym krajem i nic nie wskazywało, że obudzi w nim kiedyś cieplejsze uczucia: „We wczesnych latach osiemdziesiątych pojechałem autostopem do Słubic i patrzyłem na drugą stronę Odry, na Frankfurt. Nie było tam nic ciekawego. Lekka groza NRD i tyle. Komunizm pożeniony z niemieckością – wysoce niepokojąca hybryda”³⁹. Ludzi stamtąd dało się z czasem polubić, ba nawet bardzo. Wystarczy jako przykład przytoczyć dłuższy fragment tej prozy: „Tam rzeczywiście znajdowałem przyjaciół. Potem nawet przyjeżdżali do nas i wcale nie czuli się skrępowani. Gdy przyjeżdżają do nas ludzie z prawdziwego Zachodu, to jednak cały czas dyskretnie sprawdzają, czy się o coś nie wybrudzili. Ci z NRD nie. Zachowują się jak trochę onieśmieleni Słowianie. Widać, że chcieliby bardziej, ale coś ich powstrzymuje. Są rozdarci. Naprawdę głęboko [...] Sam jestem rozdarty, więc lubię NRD [...]. Słowiańskość, komunizm, trochę gorsza dieta i tańsze kosmetyki to są jednak elementy uczłowieczające”⁴⁰. Natomiast ludzie z „prawdziwych Niemiec” nie stali się sympatyczni – ani przed, ani po zjednoczeniu. Koledzy Stasiuka, którzy tak jak on wyjeżdżali – jak to określił „na gastarbeit” – nie zawierali przyjaźni z Niemcami. „Niemcy nie nadawali się do przyjaźni. [Koledzy] brali niemieckie zasiłki, ale w ich opowiadaniach nie pojawiali się Niemcy jako ludzie. Co najwyżej jako pracodawcy, policjanci albo urzędnicy. I z tych opowieści wynikało, że Niemcy byłyby znacznie przyjemniejszym krajem, gdyby nie było w nim Niemców. Gdyby pozostali sami gastarbeiterzy i emigranci”⁴¹. Jednocześnie autor zdaje sobie sprawę, że jako Polak nie może liczyć na spontaniczną przyjaźń otoczenia. Ten mur niezrozumienia potrafi rozbić wyłącznie dla siebie i czytelnika sarkastycznym unikiem, drwiną, pominięciem prawdy, co sprawia, że jego rozmówcy nigdy nie poznają jego prawdziwej tożsamości, ale przecież w grze nie o to chodzi. Takich przykładów w tej książce jest wiele, przytoczę więc najbardziej skondensowany zapis: „Dworcowa żulia nagabywała mnie pytaniami «Where are you from?». Chciałem jak zwykle powiedzieć, że z Rosji, ale Rosja o tej porze [była wówczas druga w nocy K.H.] mogła nie zrobić odpowiedniego wrażenia, więc powiedziałem: «From Albania» i zaraz sobie poszli”⁴².

Ludzie żyjący na postenerdowskich obszarach pozostają u Stasiuka niedzisiejsi – jakby wykadrowani ze starych zdjęć, przez co może całość sprawia wrażenie bardziej bezpiecznych mentalnie Niemiec. Stasiuk podczas swoich wojaży, jak sam tłumaczy, nigdy nie ma okazji obejrzeć jakiegoś muzeum lub wystawy, skorzystać z bogatej oferty kulturalnej. „Zamiast na Museumsinsel nieodmiennie ląduję na Ostkreuz, by złapać na przykład S5 i pojechać do Strausberg. Ach ten stopniowy zanik, ten parter i zieloność. Za oknem robi się wieś, konie, krowy, kozy, ugór, zarośla, pokrzywy, nieskończone przedmieście, a w środku, w wagonie, postsowiecki dizajn niczym w Kiszyniowie. Dresiarstwo, podrabiane łańcuchy, tlenione baby, złote zęby, czarne odrosty, pryszcze na byczych karkach, już nikt się nie uśmiecha, coś tam do siebie powarkują, robi

³⁹ Tamże, s. 28.

⁴⁰ Tamże, s. 57.

⁴¹ Tamże, s. 29.

⁴² Tamże, s. 61.

się powiatowo i pegeerowsko. Małolaty są wygolone i mają odstające uszy, zupełnie jak u nas w tych opadających, ciągnących się po ziemi ortalionowych porciętach, jakbyśmy akurat dojeżdżali do Białegostoku, Mińska albo na moskiewskie zadupie. Za to kocha się Berlin⁴³. Postenerdowskie klimaty i ludzi odkrywa także w innych miejscach: „W Naumburgu wsiedli ludzie jak z prawdziwego Wschodu. Ni to z miasta, ni ze wsi, zniszczone zęby, chustki na głowach, stare otyłe małżeństwa szukające chyłkiem miejsca, nieśmiałość i spłoszone spojrzenia, bo pociąg, jego wysprzątane, klimatyzowane wagony, przyjechał z jakiegoś lepszego świata”⁴⁴. Z drugiej strony pisarz zauważa, że takie definiowanie śladów Demokratycznej Republiki umożliwia mu jedynie współczesna perspektywa człowieka, który przemierzył świat, który zdaje sobie sprawę z odległości, z upływu czasu oraz różnic – geograficznych i mentalnych: „Już NRD to bardziej Słowiańszczyzna niż Omsk na dwa tysiące sześćset siedemdziesiątym szóstym od Moskwy albo Nowosybirsk na trzy tysiące trzysta trzecim”⁴⁵.

W książce Stasiuka, jak i u Sekulskiego, przedstawiona zostaje cała gama stereotypów i/lub uprzedzeń. Stasiuk wyraźnie nie jest ich wyznawcą, a jedynie wykorzystuje je do wyjaśnienia specyfiki i złożoności stosunków polsko-niemieckich. Często nicuje je na naszych oczach, a z uprzątniętego podłoża wyrasta nowy, zadziwiający swą celnością obraz, zdumiewający uderzającą prostotą. Czytelnik zaczyna zadawać sobie pytanie, dlaczego dotychczas sam nie wpadł na podobne skojarzenia. Oto przykład: „[...] Takiego na przykład Ulricha von Jungingena znało każde polskie dziecko. W każdej polskiej szkole i przedszkolu wisiała kopia ‘Bitwy pod Grunwaldem’ Matejki, i to był pierwszy Niemiec w życiu każdego małego Polaka. Hitler przychodził trochę później i trzeba już było dysponować jakąś wiedzą, bo jeśli idzie o jego portrety, to raczej się nie wieszalo. Ale Jungingen był wszędzie, w każdej placówce szkolnej i wychowawczej: na siwym stojącym dęba koniu, w białym rozwianym płaszczu i z wielkim czarnym krzyżem na piersiach. Wypełniał całą centralną część obrazu. Teraz się zastanawiam, czy ta apoteoza siły polskiego oręża nie jest aby podszyta kompleksem niemieckim. Ulrich wprawdzie za chwilę polegnie, ale za to jak wygląda! Strach wprawdzie rozszerza mu żrenice, ale walczy do końca. [...] Jakaś perwersja w tym tkwi albo prasłowiański zabobon. I wszystko w formacie dziesięć metrów na cztery, albo przynajmniej osiem na trzy. I reprodukcje w każdej szkole, w każdej klasie. Żeby sobie pierwszoklasiści zapamiętali krwawą ofiarę z Niemca”⁴⁶.

Teksty Sekulskiego i Stasiuka mogą być oczywiście uznawane za prowokację, z całą pewnością stanowią zapis autoironicznych obserwacji dokonanych przez pisarzy, ich gry z obeznanym w temacie czytelnikiem. Przy pomocy tej właśnie techniki w obydwu przedstawionych książkach ukazany zostaje kulturalno-socjologiczny obraz Niemiec i Niemców w oczach Polaków oraz Polaków w oczach Niemców. Wydawać się może, że przedstawione obrazy są jednak jednostronne, ponieważ Polacy pełniący w nich rolę obserwatorów, jak i stanowiący obiekty zainteresowania, znaleźli się w Niemczech, a więc stanowią odrębną grupę, nacechowaną obcością, dotkniętą

⁴³ Tamże, s. 59.

⁴⁴ Tamże, s. 24.

⁴⁵ Tamże, s. 75.

⁴⁶ Tamże, s. 63-64.

stygmatem „bycia inną”. Kolejną pominiętą kwestią są także Wschodni Niemcy, którzy w późnych latach siedemdziesiątych przyjeżdżali do Polski. Struktura tej grupy społecznej była odmienna od przedstawionych zarówno Niemców, jak i Polaków, odmienne były również jej zainteresowania, przede wszystkim kulturalne, głód muzyki jazzowej, wydarzeń teatralnych i spektakli, zainteresowania natury okołoreligijnej – Enerdowcy wiązali bowiem z pontyfikatem papieża Jana Pawła II wielkie nadzieje, był dla nich swoistym uosobieniem otwarcia, możliwością głębszego zaczerpnięcia powietrza, chociaż nie szukali przy tej okazji odpowiedzi na pytania związane z wiarą (znane też są wypowiedzi kierownictwa NRD, dla którego papież stanowił zagrożenie dla porządku bloku socjalistycznych państw). Chociaż w latach osiemdziesiątych decydenci z Berlina Wschodniego postanowili odizolować Wschodnich Niemców od sąsiadów zza Odry, trzeba także wspomnieć, że członkowie obywatelskiego ruchu Das Neue Forum, ugrupowania symbolicznego dla ostatniego przełomu w NRD, byli przyjacielsko nastawieni do Polski i Polaków. Pewnym zrównoważeniem niedoboru opisu obywateli z kraju nad Łabą, Soławą i Odrą z polskiej perspektywy i w polskich realiach jest postać Grit w powieści Sekulskiego, rodowitej Enerdówki, narzeczonej Edwarda, która szuka swego miejsca i odnajduje się znakomicie w rzeczywistości naszego kraju już po zjednoczeniu Niemiec. Potwierdza to doskonała reakcja matki Edka, kiedy ten pokazuje jej zdjęcie przyszej żony. Z namysłem, patrząc na fotografię, starsza pani mówi do niego następujące słowa: „Niemiec też człowiek, czasem może być lepszy niż Polak”⁴⁷.

Andrzej Kasperek zamieścił w swoim zbiorze opowiadań jedynie krótki tekst poświęcony NRD, ukazujący polską grupę „studentów, starszych uczniów, krewnych i znajomych królika”⁴⁸, która w 1979 roku wyjeżdża na obóz OHP do Magdeburga, aby w zamian za pracę fizyczną uzyskać środki, za które będzie można zakupić wymarzone aparaty Praktica, wełnę szetland, buty marki Salamander lub ubrania w sklepach sieci Exklusiv. Kasperek, relacjonując wszystko z własnej perspektywy, potwierdza niektóre spostrzeżenia dokonane przez Sekulskiego, natomiast różnice wynikają z odmienności opisywanego środowiska. Nawet rodzaj i sposób dokonywania przez młodych Polaków zakupów jest inny, niż w przypadku grupy Edka Zięby, studenci bowiem kupują towary luksusowe, w większości przypadków przeznaczone do własnego użytku, a nie nabywane w celach spekulacyjnych – nie są obarczeni przymusem zarabiania za wszelką cenę. Nie jest wykluczone, że autor po latach woli nie pamiętać, że część jego kolegów mogła ulegać pokusie „dobrej przebitki” na deficytowych wyrobach wytwarzanych w VEB.

Kasperek wspomina Enerdowców pracujących wolno i systematycznie, którym Polacy uwielbiają udowodniać, że ich praca jest bez sensu i że wszystko to, co oni robią w rytmie zaplanowanego odgórnie ośmiogodzinnego dnia pracy, „prawdziwy Polak” zrobi w trzy godziny, negując tym samym zasadność przekonania o wyższości niemieckiego systemu pracy, funkcjonującego dzięki ślepemu posłuszeństwu. Na pytanie polskich pracowników o zasadność takiej uległości, odpowiedź była krót-

⁴⁷ Henryk Sekulski, *op. cit.*, s. 196.

⁴⁸ Andrzej Kasperek, *op. cit.*, s. 162.

ka: „Warum? Darum!”⁴⁹. Sami Enerdowcy w opisie Kasperka posiadali wprawdzie jednoznacznie wyróżniające ich, niekonicznie zgodne z kanonami piękna cechy zewnętrzne, „lekką otyłość, fryzurę à la NRD (wyszczypana grzywka plus długa plereza)”⁵⁰, ale dokładniejsza ocena ich charakterów świadczyła o pozytywnych doświadczeniach nabytych przez studentów w trakcie pobytu. Jednak również i w tym przypadku Polacy obciążeni byli stereotypowymi skojarzeniami dotyczącymi starszej generacji Niemców, których źródeł należy upatrywać w społecznych doświadczeniach i przekazach wojennych lub przynajmniej w powojennym sposobie kształtowania postaw wobec zachodnich sąsiadów „[...] wychowani na *Czterech pancernych* i *Klossie*, z nieufnością patrzyliśmy na starszych Niemców. Pusty rękaw przypięty agrafką do marynarki czy skórzana klapka na pustym oczodole nie kojarzyły się nam z wypadkiem tramwajowym, ale raczej z frontem wschodnim lub z wysadzeniem niemieckich transportów przez naszych bohaterskich partyzantów”⁵¹. W tym fragmencie wyraźnie wyczuwalna jest ironia i dokonywana jest próba, acz niezbyt nachalna, demitologizacji polsko-niemieckiej historii. W tym miejscu także należy przytoczyć słowa Andrzeja Stasiuka, który najpewniej w porównaniu z opisanymi Polakami przeżył już kolejny etap reorientacji – jak sam przyznaje proces był bolesny, gdyż: „Musiałem zrezygnować z dzieciństwa. Musiałem wyrzec się tych pięknych zaklęć: ‘Hände hoch, raus, polnische Schweine’ [...]. Byłem jednak dzielny i udało się. Pozbyłem się pewnych odruchów. Gdy widzę Niemca w podeszłym wieku, to widzę po prostu starego człowieka, a nie członka tej czy innej formacji wojskowej”⁵². Na marginesie chciałbym zwrócić jeszcze uwagę na coraz częściej powtarzający się motyw czterech pancernych, który w obecnych czasach używany jest już bez dodatkowych objaśnień i który urósł do rangi symbolu całej epoki w polsko-niemieckich stosunkach powojennych – najlepszym tego przykładem jest fragment z najnowszej książki Joanny Bator *Ciemno, prawie noc*, nagrodzonej Nagrodą Literacką Nike w roku 2013. Bator opisuje traumatyczny powrót do Wałbrzycha głównej bohaterki powieści, która w piwnicy rodzinnego domu, stanowiącej kapsułę historii z warstwami poniemieckich i polskich rupieci, odnajduje swojego rudego misia, zabawkę z lat dziecięcych. Przed laty zakupił go w NRD jej ojciec i dziewczynka wraz z siostrą, na zasadzie skojarzeń nazwały go Hansem. Wśród historii misia Hansa znalazła się i ta o jego przygodach na froncie i spotkaniu właśnie z czterema pancernymi⁵³.

Opis NRD Kasperka, tak jak wspominałem, mieści się zaledwie na kilku stronach. W dalszej części opowiadania dominuje wątek wyprawy polskiej młodzieży do kasyna Armii Czerwonej, która o mało nie zakończyła się dla bohaterów wielką katastrofą. Jej następstwa ponoć są odczuwane do dzisiaj w mocarstwowej, antypolskiej polityce Władimira Władimirowicza Putina, jednak pomimo swej plastyczności, ta część historii nie wnosi niczego do naszych rozważań.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 162.

⁵² Andrzej Stasiuk, *op. cit.*, s. 30.

⁵³ Por. Joanna Bator, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa, II wyd., 2013, s. 29.

Książka Kazimierza Brakonieckiego *Dziennik berliński* jest zapisem wspomnień z pobytu autora w niemieckiej stolicy w 2007 roku, do której przybył na zaproszenie Literarisches Colloquium, tak jak to często czyni jego kolega po piórze, Andrzej Stasiuk. Dziennik podzielony jest na dwadzieścia cztery rozdziały opisujące kolejne dni, w ciągu których Brakoniecki wędruje po różnych zakątkach Berlina i które na zasadzie skojarzeń dają asumpt do rozmyślań nad różnymi problemami dotyczącymi historii, sztuk pięknych, literatury, kultury, polityki, a także zjawisk społecznych, jak wojna, nienawiść, uprzedzenia i wiele innych. Hołduje kompletnie odmiennym sposobom nabywania wiedzy, niż Andrzej Stasiuk, który otwarcie wyznaje: „Zawsze wolałem czytać o zabytkach, niż je zwiedzać. W zwiedzaniu jest jakiś przymus podziwu, zainteresowania, jakaś obłuda”⁵⁴. W swych wywodach Brakoniecki jest apodyktyczny, nie prowadzi ich w celu nawiązania dyskusji, lecz raczej podsumowuje nimi swoje własne doświadczenia, nabyte w trakcie wieloletnich studiów i intelektualnych ćwiczeń, ograniczonych niestety nieznaną znajomością języka niemieckiego⁵⁵. Pisarz nie jest w stanie uniknąć posługiwania się stereotypami i uproszczeniami. W jego opisach wiele jest malkontentstwa, np. wspominając wystawę prezentowaną w pałacyku, w którym odbyła się Konferencja w Wannsee, pisze: „[...] holocaust pokazany jest sumiennie i wzorowo, tak samo wzorowo i sumiennie jak został przeprowadzony. [...] Pilne studiowanie przez wieczność własnej nikczemności i szaleństwa ma w sobie coś perwersyjnego [...]”⁵⁶ lub dalej, opisując berliński Pomnik Ofiar Holocaustu, dodaje o nim niepotrzebnie: „Solidna, niemiecka robota”⁵⁷.

Punktem wyjściowym opisów jest Berlin przedstawiony jako tygiel, ale nie tylko narodowościowy lub kulturowy, lecz tygiel historii, epok: „Nie piszę ‘o duszy niemieckiej’, ponieważ tego terminu nie znoszę. Charakter narodowy to tak, coś takiego się urabia w narodzie, ale nie mityczna dusza rasy, narodu, społecznej klasy! Berlin jest więc małoniemiecki, bo pruski, wschodniemiecki, bo postenerdowski, wielkoniemiecki, bo stoliczny, europejski, bo kosmopolityczny”⁵⁸. Jednocześnie „Kazik-łazik” – jak sam o sobie mówi – jest świadom tragicznej przeszłości miasta-grobowca, po którego brukach spaceruje. „Granica bestialstwa po wsze czasy została przekroczona”⁵⁹ – pisarz ma tutaj na myśli zarówno zło wieków minionych, jak i jego dzisiejszą schedę.

O reszcie NRD Brakoniecki mówi niewiele, wplata pojedyncze spostrzeżenia natury ogólnej. Jego niechętnie nastawienie do nieistniejącej Republiki obrazują słowa: „[...] niemiecko-sowieckie państwo robotników i inteligencji pracującej, czyli DDR-Stasi”⁶⁰. Obrzydzeniem również napawają go wszelkie pozostałości po dawnym państwie w substancji architektonicznej, którego wytwory, nie bez pewnej dozy słuszności, określa

⁵⁴ Tamże, s. 12.

⁵⁵ Por. Kazimierz Brakoniecki, *op. cit.*, s. 16.

⁵⁶ Tamże, s. 33.

⁵⁷ Tamże, s. 111.

⁵⁸ Tamże, s. 104.

⁵⁹ Tamże, s. 111.

⁶⁰ Tamże, s. 17.

mianem „typowo ohydny i zimny budownictwa socjalistycznego”⁶¹. Tych negatywnych wrażeń Kazimierz Brakoniecki nie przełamuje w sobie w żaden sposób, gdyż przyjął je jako paradygmat i uznał za argumenty we własnej klasyfikacji historycznej.

Podsumowując: przedstawiłem teksty różnych pisarzy polskich, którzy z wyjątkiem Brygidy Helbig-Mischewskiej, należą do jednej generacji: Henryk Sekulski i Kazimierz Brakoniecki, rocznik '52, Andrzej Kasperek urodzony w 1958 roku i Andrzej Stasiuk o dwa lata od niego młodszy. Czy ich teksty zdobyły popularność? Biorąc pod uwagę dostępność, prostotę języka przekazu (abstrahując od mającego wyższe aspiracje dziennika Kazimierza Brakonieckiego), można było przypuszczać, że krąg czytelników będzie liczny, wywodząc się z różnych warstw społecznych. Niestety nie wszystkie z tych tekstów zrobiły karierę, chociaż niektóre na nią z całą pewnością zasługują. Niektóre są wręcz znane jedynie wąskiej grupie odbiorców, chociaż z kolei książka *enerdowne i inne ludzie* znalazła się w 2012 roku wśród finalistek szczecińskiej Ogólnopolskiej Nagrody Literackiej dla Autorki „Gryfia” oraz nominowana była wśród dwudziestu innych tytułów do prestiżowej Literackiej Nagrody „Nike”, a *Dojczland* przełożony został na język niemiecki⁶², francuski oraz rumuński i cytowany jest w pracach naukowych⁶³. Wiele wskazuje na to, że sama gra stereotypami nie jest wystarczająco nośnym tematem, dzięki któremu szybciej zdobywa się serca i umysły adresatów, łatwiej trafiając w ich gusta i odwołując się do już gotowych obrazów, zapisanych w ich własnych historiach. Być może jest też już za późno na zwykłą prezentację tychże szablonów, na przerzucanie się uprzedzeniami, które istnieją – co do tego nikt nie ma już złudzeń – zbyt dużo czasu minęło i żonglowanie nimi nie zawsze wystarcza jako narzędzie do odkrywania prawd pod nimi ukrytych. Niestety jak łatwo stereotypy mogą zostać źle odczytane, a tym samym pozostać niezauważone, dowodzą liczne wpisy na forach dyskusyjnych, w których pojawiają się opinie wyrażające znudzenie, rozczarowanie, czasem nawet niesmak – jak w przypadku dyskusji na temat *Dojczland*: „Książka typu zapychacz, za parę dni nie będziesz wiedział o czym była. [...] To zbiór mało interesujących wspomnień z tego, gdzie autor pił i jak bardzo, obserwacji nie za wiele, jeśli już, to nic niewnoszących, refleksji w sam raz tyle, żeby było po co czytać dalej [...]”⁶⁴.

Wszyscy wymienieni przeze mnie pisarze posługują się stereotypami, przytaczają je jako zasłyszane, sami wyjaśniają nimi rzeczywistość, wyostrzając w ten sposób oceny lub wplatają je w zdarzenia, aby nadać im swoistej pikanterii i otoczyć się pancierzem ironii. Niektórym z nich udaje się jednak zerwać z grzechem głównym czasów współczesnych, a mianowicie z dezynwolturą i wyższością osób oceniających czasy minione wyłącznie z dzisiejszej perspektywy.

⁶¹ Tamże, s. 9.

⁶² Andrzej Stasiuk, *Dojczland*, z polskiego przeł. Olaf Kühn, Frankfurt am Main, 2008.

⁶³ Por. np. Joanna Zator-Peljan, *Selbstbilder und Fremdbilder*, Dresden – Wrocław, 2012. Autorka w swojej książce wykorzystuje m.in. fragmenty opowiadania *Dojczland*, dokumentując nimi motywy odwagi, emocjonalności, absurdalności, religii, wynikające z motywu nadrzędnego: motywu podróży do obcego kraju [szczególnie s. 105 n, 116, 117, 121].

⁶⁴ W cytacie zachowano oryginalną pisownię. <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/27618/dojczland> [dostęp: 13.03.2014].

Bibliografia:

- Bator Joanna, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa: Wydawnictwo WAB, II wyd., 2013.
- Böll Heinrich, *Zwierzenia kłowna*, przeł. Teresa Jętkiewicz, Warszawa: Czytelnik 1987.
- Brakoniecki Kazimierz, *Dziennik berliński*, Szczecin, Bezzecze: Wydawnictwo Forma, Stowarzyszenie OFFicyna, 2011.
- Chojnowski Grzegorz, recenzja [w:] http://chojnowski.blogspot.com/2007/10/andrzej-stasiuk-dojczland_09.html [dostęp: 10.03.2014].
- Helbig Brygida, *anioly i swinie w Berlinie! Fikcja literacka*, Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2005.
- Taże, *enerdowce i inne ludzie, czyli jak nie zostałem bohaterem*, Szczecin, Bezzecze: Wydawnictwo Forma, Stowarzyszenie OFFicyna, 2011.
- Huszcza Krzysztof, *Alienacja, ale nie samotność. O czasach przelomu u Clemensa Meyera*, [w:] *Tj, já a oni v jazyce a v literatuře. Sbornik z mezinárodní konference PF UJEP 2008*, 2. díl, Ústí nad Labem: Univerzita J.E.Purkyně v Ústí nad Labem, 2009, s. 81-85.
- Kasperek Andrzej, *Back in the DDR*, [w:] tenże, *Back in the DDR i inne opowiadania*, Gdańsk: wydawnictwo słowa/obraz terytoria, 2010, s. 159-168.
- Krzemiński Adam, *Buddenbrookowie z NRD*, [w:] <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1503540,2,literatura-po-niemiecku-pamiec--w-klatce.read> [dostęp: 28.02.2014].
- Meyer Clemens, *Als wir träumten. Roman*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006.
- Rosenlöcher Thomas, *Ostgezetzer. Beiträge zur Schimpfkultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997.
- Ruge Eugen, *In Zeiten des abnehmenden Lichts. Roman einer Familie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2011.
- Sekulski Henryk, *Przebitka*, Olsztyn: Wspólnota Kulturowa „Borussia”, 2001.
- Stasiuk Andrzej, *Dojczland*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2007. Wyd. niem. *Dojczland*, z polskiego przeł. Olaf Kühl, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Tellkamp Uwe, *Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land. Roman*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008.
- Wolf Christa, *Niebo podzielone. Opowieść*, przeł. Zofia Rybicka, Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1966.
- Zator-Peljan Joanna, *Selbstbilder und Fremdbilder. Eine imagologische und xenologische Betrachtung essayistischer Texte von Matthias Kneip, Steffen Möller, Adam Soboczynski, Andrzej Stasiuk und Krzysztof Wojciechowski*, Dresden – Wrocław: Quaestio – Neisse Verlag, 2012.

Słowa kluczowe

Współczesna literatura polska, NRD, Enerdowcy, Polska, Polacy, Niemcy z Zachodu i ze Wschodu, Niemcy Zachodnie i Wschodnie, Polacy a Niemcy, zjednoczenie Niemiec, stereotypy i uprzedzenia, historia XX wieku, literatura, kultura, ironia i autoironia

Abstract

THE GDR IN POLISH LITERATURE – MEANDERS OF MEMORY AND OBLIVION

Thomas Rosenlöcher claims that: ‘Soon we will have a problem explaining to each other the GDR’. The image of the state and its citizens takes with time various forms, not only depending on capabilities of our memory, or rather the desire to remembering or forgetting, but also depending on our point of view. The article presents Polish literary attempts (of Kazimierz Brakoniecki, Brygida Helbig-Mischewski, Andrzej Kasperek, Henryk Sekulski and Andrzej Stasiuk) to illustrate this part of the history of the twentieth century from the perspective of Poles who came to the GDR at the time of its ‘glory’ and Poles who found themselves in areas previously belonging to the Democratic Republic and now being part of the united Germany. These authors in their texts trace not only footprints of the state that has passed, but also refute myths and track stereotypes that accumulated around it, around modern Germany, around German-Polish relations and around Poland and Polish people.

Keywords

Contemporary Polish literature, the GDR, East Germans, Poland, Poles, Germans from the East and from the West, East and West Germany, Poles and Germans, the unification of Germany, stereotypes and prejudices, history of the twentieth century, literature, culture, irony and self-irony

O eksperymentach twórczych Wojciecha Żukrowskiego

Tytuł niniejszego szkicu może być pewnym zaskoczeniem dla czytelnika, który – nie bez powodu – przywykł do myśli, że Wojciech Żurowski (1916-2000) to pisarz tradycyjalista. Rzeczywiście, autor *Lotnej* i *Kamiennych tablic* był przywiązany do fabuły, nie porzucił jej, nie zanegował. W czasach największego kryzysu, gdy ostentacyjnie ogłaszano śmierć fabuły¹ i bohatera² oraz narodziny formy sylwicznej³, Żukrowski pozostał wierny tradycji literackiej. Nigdy nie zrezygnował z prezentacji zdarzeń i z antropomimetycznego bohatera, ukształtowanego na wzór człowieka „z krwi i z kości”. W jego prozie zawsze musi się coś dziać, muszą być wielkie namiętności, gwałtowane zwroty akcji, sytuacje zaskakujące odbiorcę. Z okazji jubileuszu pisarza Zofia Lipińska słusznie podkreślała, iż fabularność i troska o klasyczny rysunek bohatera są najważniejszymi cechami literatury wychodzącej spod pióra tego znakomitego twórcy:

Wojciech Żukrowski w przeciwieństwie do wielu współczesnych mu, a nawet równoległe startujących i rozwijających swą twórczość pisarzy, nie rezygnuje z fabuły, nie

¹ P. Czaplński, P. Śliwiński (*Literatura polska 1976-1998*, Kraków 2000, s. 276) mówią o tym, iż w latach 70. czytelnikom „zbrzydła fikcja, a pisarzom – fabuła”.

² Trzeba jednak podkreślić, iż bohater nie znika z kart nowoczesnej powieści; nadal obecny jest w tekście, ale w nowej odsłonie – jako osobowość łatwo poddająca się destrukcji, wyposażona nie tyle w cechy przeciwstawne, co wręcz wykluczające się, absolutnie do siebie niepasujące. Pisze o tym A. W. Labuda (*O konstruowaniu postaci literackich – wyznania czytelnika*, w: *Studia o narracji*, pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1982, s. 122): „Współczesna proza eksperymentalna operuje chętnie oksymoronem, który uniemożliwia czytelnikowi przekład i sumowanie danych o postaci. Układają się one w ciągi już nie przeciwstawne, a sprzeczne, wzajem się znoszące”.

³ Interesująco o sylwie pisze jej teoretyk R. Nycz (*Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 10): „Określa ją nawet potrójna nieobecność gotowego, autonomicznego przedmiotu: 1 – jako obiektu przedstawienia – sygnalizowana najmocniej przez zdecydowany antimimetyzm, odrzucenie fabuły i pretekstowość tematu; 2 – jako obiektu artystycznego – wyrażająca w zjawiskach dezintegracji formy i hybrydyzacji odejście od retorycznej koncepcji dzieła jako całości zamkniętej, spójnej i zhierarchizowanej, przesuwająca punkt ciężkości z wytworu na proces wytwarzania; 3 – jako obiektu estetycznego – nie stanowiąca bowiem gotowego przedmiotu ani dla estetycznego przeżycia (wobec niespełnienia oczekiwań respektowania kanonicznych prawideł poetyki), ani też dla literaturoznawczego poznania, wyodrębniającego zazwyczaj tekst czy korpus tekstów ze względu na obiektywne własności (jak wyznaczniki stylistyczno-genologiczno-prądowe), zgodne z przyjętymi w ramach danej teorii konstytutywnymi kryteriami przedmiotowości”.

Na temat sylwy zob. także uwagi K. Bartoszyńskiego (*Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 63) oraz P. Czaplńskiego i P. Śliwińskiego (*Literatura polska 1976-1998...*, s. 277-278).

poddaje się tendencji do degradacji fabuły i bohatera. Jego proza jest prozą na wskroś fabularną, wysuwającą na plan pierwszy akcję, zdarzenia, działanie bohaterów⁴.

Żukrowski, słusznie nazywany tradycjonalistą, podjął jednak nieśmiało próby unowocześnienia swych utworów. Najwyraźniej widać to w *Skąpanych w ogniu*, gdzie zrezygnował z chronologii zdarzeń. Trzeba podkreślić, iż w prozie interesującego nas autora to najciekawiej, najoryginalniej skonstruowany dłuższy utwór narracyjny, w którym porządek zdarzeń ulega odwróceniu. Bohater-narrator, Jan Kosiński, opowiada jakby od końca, analizuje rozmaite sytuacje życiowe, które doprowadziły do zamachu na jego życie, padł bowiem ofiarą postrzału przez nieznanego sprawcę. Autor sytuuje bohatera na pograniczu życia i śmierci, pokazuje go w sytuacji przełomowej, wykorzystuje zatem – jak powiedziałby Michaił Bachtin – „czasoprzestrzeń prognozy, kryzysu, odmieniającej życie decyzji”⁵. Bohater Żukrowskiego trafia do szpitala i w obliczu śmierci – jak powie Graszewicz – „[...] dokonuje obrachunku z samym sobą i przy okazji z historią”⁶. Dzięki takiej konstrukcji czasu *Skąpanych w ogniu* można nazwać „powieścią penetracji czasowej”⁷. Jej naturę Kazimierz Bartoszyński wyjaśnia tak:

[...] Zdarzenia końcowe [...] pojawiają się na wstępie, a w dalszym ciągu przedstawiona jest rozległa retrospektywa mająca na celu interpretację tych zdarzeń. Chodzi tu na ogół właśnie o interpretację, nie zaś o rozwiązanie postawionej na wstępie zagadki, jak w wielu powieściach kryminalnych, czyli że istotne jest przedstawienie procesu, który doprowadził do zaprezentowanych faktów, a nie odsłonięcie samych faktów⁸.

Skąpani w ogniu jako „powieść penetracji czasowej” wykazuje zatem powiązania z wieloma utworami międzywojennymi: z *Zazdrością i medycyną* Michała Choromańskiego, *Granicą i Niedobrą miłością* Zofii Nałkowskiej, *Całym życiem Sabiny* Heleny Boguszewskiej, oraz z tytułami nowszymi, głównie z powieściami Teodora Parnickiego (*Srebrne orły*, *Tylko Beatrycze*). Jak to zazwyczaj bywa w tego rodzaju powieści, Żukrowski nie wyjaśnia ostatecznie i jednoznacznie sytuacji wyjściowej (wyjaśnienie, które daje w scenie finałowej jest tylko połowiczne), nie ujawnia personaliów sprawcy zamachu na Jana Kosińskiego, pokazuje za to szereg spraw, które złożyły się na niezwykle dramatyczne doświadczenie bohatera. Wprowadza wątek akowski, przez co sugeruje, iż zamachu mógł dokonać ktoś o odmiennej orientacji politycznej, ktoś z podziemia niepodległościowego. Kreśli wątek romansowy, pozwalający snuć podejrzenia wobec kierowcy Kosińskiego – kaprala Mikołaja Naroga, ten bowiem ma motyw zbrodni: rywalizuje z przełożonym o Rutkę Hajdukównę.

⁴ Z. Lipińska, *Wojciech Żukrowski (W pięćdziesięciolecie urodzin)*, „Widnokreśli” 1966, nr 4, s. 44.

⁵ Zob. M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści XX wieku*, przekł. J. Faryno, w: *Wokół problemów realizmu*, przedmowa A. Lam, Warszawa 1977, s. 70.

⁶ M. Graszewicz, *Wojciech Żukrowski*, w: *Autorzy naszych lektur: Szkice o pisarzach współczesnych*, pod red. W. Maciaga, Wrocław 1987, s. 337.

⁷ K. Bartoszyński, *Czasu konstrukcje w literaturze polskiej*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992, s. 150.

⁸ Tamże, s. 150-151.

Żukrowski – w celu interpretacji, nie zaś ostatecznego wyjaśnienia sytuacji wyjściowej – włącza do powieści wątek zawistnych Witochów, których stać byłoby na to, by w akcie zemsty zgładzić Kosińskiego. Zakończenie utworu, gdy Kosiński po wyjściu ze szpitala w towarzystwie Naroga przyjeżdża na miejsce, w którym omal nie stracił życia, każe jednak wyeliminować z grona podejrzanych zarówno młodego kaprala, jak i Witochów, każe również snuć domysły, iż strzał wymierzył ktoś z podziemia politycznego (notabene dostrzeżony przez Naroga i od razu zgładzony).

Opowieść bohatera-narratora, jak już powiedzieliśmy – nie układa się w ciąg przyczynowo-skutkowy, jest chaotyczna, nieuporządkowana, rządzią nią „prawa funkcjonowania pamięci”⁹. Kosiński na zasadzie asocjacji przywołuje różne sprawy ze swego życia: wojenną przyjaźń ze Sprężyną, wspólnie przeprowadzoną akcją odwetową na gestapowcu Ottonie Hagerze, małżeństwo z Teresą, zdradę małżeńską, konflikt z Witochami, nieposkromionymi w swej chciwości przesiedleńcami ze Wschodu, pracę w kompanii samochodowej. Jak widać, sytuacja wyjściowa – z korzyścią dla utworu – pozwala na zaprezentowanie naprawdę wielu problemów, na rozwijanie wielu wątków. Powiedzmy tak: dzięki sytuacji wyjściowej Żukrowski stwarza sobie okazję do pokazania całego wachlarza problemów piętrzących się w odradzającym się po wojennej połodze kraju. Omawiany utwór – powie Zygmunt Lichniak – „[...] z czułością artystycznego sejsmografu” rejestruje „[...] natłok wydarzeń i rozgardiasz faktów ideowych, które skłębiły się w latach tużpowojennych [...]”¹⁰.

Cytowany już Bartoszyński w swym studium, zadającym fundamentalne pytanie: kryzys czy trwanie powieści?, wylicza szereg innowacji, podejmowanych przez prozaików początku XX wieku, zmierzających do uatrakcyjnienia, odnowienia formuły powieściowej:

- utrudnienie rozróżnialności poszczególnych ciągów fabularnych przez zatarcie wyrazistości ich relacji
- operacje dotyczące czasu zdarzeń, jak inwersje czasowe i zjawiska symultaniczności
- zastąpienie stosowania naturalnych powiązań przyczynowych relacjami np. asocjacji psychologicznych
- kwestionowanie statusu prawdziwościowego (a raczej prawdopodobieństwowego), elementów znaczeniowych
- wprowadzanie strukturalnych, wielopiętrowych i często niejasnych zależności poziomów semantycznych różnych ciągów fabularnych (w tym zakresie zwłaszcza ukazywanie sytuacji kreowania opowieści – stanowiące nierzadko specyficzny wątek fabularny)

⁹ Tamże, s. 151.

K. Bartoszyński (Tamże, s. 151) stwierdza, iż w „powieści penetracji czasowej” dechronologizacja dokonuje się na dwa sposoby – zdarzenia prezentowane są zgodnie z mechanizmami pamięci lub pojawia się zjawisko „wielowersyjności narracji”, polegające na „[...] powtarzaniu informacji o tych samych procesach przeważnie w różnych wersjach i w przekazach pochodzących od różnych osób”.

¹⁰ Z. Lichniak, *Dokoła Wojtka (Rzecz o Wojciechu Żukrowskim)*, Warszawa 1963, s. 119.

- wprowadzenie alternatywności czy wersyjności różnorodnego rozwijania się lub kreacyjnego narastania poszczególnych ciągów zdarzeniowych¹¹.

Spośród dość szerokiego wachlarza możliwości odświeżenia formy powieściowej Żukrowski wykorzystuje stosunkowo niewiele; w *Skąpanych w ogniu* widoczne są nade wszystko dwa zabiegi – rezygnacja z przyczynowo-skutkowej fabuły oraz dechronologizacja. W analizowanej twórczości wszakże występuje jeszcze zjawisko pokrewne wspomnianej przez Bartoszyńskiego symultaniczności, przez Lichniaka nazwane „doskonałą techniką przejść”¹². Jest ono obecne w *Ręce Ojca* oraz w *Mądrych ziołach*. Istotą owej „techniki przejść” Lichniak, odwołując do *Ręki Ojca*, wyjaśnia w słowach:

[...] kiedy autor z gabinetu Nahorayskiego chce się przenieść do izb, w których układają się do snu przygarnięte pod jego dach sieroty, podchwytuje uchem swego bohatera wieczorną pieśń modlitewną śpiewaną dziecięcymi głosikami i – zostawiając sędziego w jego gabinecie – przechodzi za usłyszaną melodią ku sierocińcowi¹³.

Podobnie jest w *Mądrych ziołach*. I tutaj – by narrator mógł przejść z gabinetu profesora Hrehorowicza do pracowni asystentki Doroty Woynianko – bohater Żukrowskiego słyszy śpiew, który – jak czytamy – „[...] natarczywie dzwonił pod sufitem. Dopiero po chwili pojawił [Hrehorowicz, A.W.], że to nuci za drzwiami w pracowni pochylona nad mikroskopem [...] Dorota Woynianko”¹⁴ (2, s. 10). Od tej chwili opowiadający koncentruje się wyłącznie na osobie bohaterki.

Symultanizm w literaturze – jak wyjaśnia Seweryna Wysłouchowa – stanowi określoną technikę narracyjną, która została zainicjowana w *Ulissesie* J. Joyce’a, a spopularyzowana w powieściach J. Dos Passosa, V. Woolf, J. Romains’a. Polega ona na ukazywaniu co najmniej dwóch wydarzeń (lub ciągów wydarzeń) autonomicznych, dziejących się w tym samym czasie, ale w odległych miejscach [...]¹⁵.

W powieściach Żukrowskiego nie ma – rzecz jasna – symultanizmu, autor próbuje maksymalnie wypełnić czas powieściowy, przez co tworzy namiastkę równoczesności zdarzeń. Żukrowskiego „technika przejść”, przez życzliwego Lichniaka z przesadą nazwana „doskonałą”, tym różni się od symultanizmu, że dotyczy wydarzeń powiązanych ze sobą (nie są przeto autonomiczne), a poza tym rozgrywających się w bardzo bliskiej przestrzeni. W *Ręce Ojca* pisarz odzwierciedla równoczesne (lub niemal

¹¹ K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 121-122.

¹² Z. Lichniak, *Dokoła Wojtki...*, s. 227.

¹³ Tamże.

¹⁴ Cytaty z utworów W. Żukrowskiego oznaczam bezpośrednio w tekście głównym, umieszczając w nawiasie cyfrę odpowiadającą tytułowi oraz numer strony. W przypadku *Kamiennych tablic* dodatkowo cyfrą rzymską oznaczam tom powieści. Wykaz cytowanych dzieł Żukrowskiego: *Kamienne tablice*, t. 1-2, Warszawa 1972 (1); *Mądre ziola*, Warszawa 1951 (2); *Nieśmiały narzeczony*, w: tegoż, *Piórkąm flaminga. Nieśmiały narzeczony*, Warszawa 1974 (3); *Pora monsunów*, w: tegoż, *Szczęściarz*, Warszawa 1967 (4); *Wędrówki z moim Guru*, Warszawa 1960 (5); *Zapach psiej sierści*, Warszawa 1989 (6).

¹⁵ S. Wysłouch, *Symultanizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, s. 1061.

równoczesne) zdarzenia, zaistniałe w zamku w Suchowodach, w *Mądrych ziołach* zaś pokazuje sytuacje powiązane jednością czasu, zaistniałe w Instytucie Zielarskim we Wrocławiu.

Trzeba powiedzieć jeszcze o jednym – czas w interesującym nas powieściopisarstwie często ulega kondensacji. Żukrowski idzie w ślady – by odwołać się do refleksji Kahlera – wielkich epopei Joyce’a, *Pani Dalloway* Virginii Woolf, *Lotty w Weimarze* Tomasza Manna, *Śmierci Wergilego* Hermanna Brocha, powieści „[...] wypełnionych zdarzeniami jednego lub dwu dni”¹⁶. Wspomniany badacz, piszący o przeobrażeniach i eksperymentach nowoczesnej powieści, zwraca uwagę na dwa zjawiska: odejście od naturalnej kolejności zdarzeń oraz kumulację doznań i przeżyć na niewielkim odcinku czasowym. Zjawisko kondensacji czasu występuje w *Ręce Ojca*, *Plaży nad Styksem* oraz w *Zapachu psiej sierści*. W pierwszym z wymienionych tytułów akcja rozgrywa się w ciągu zaledwie czterdziestu lub czterdziestu kilku godzin, toteż – jak podkreśla Lichniak – nie ma „pustych godzin», «zagubionych dni», nie ma fikcyjnego czasu powieści, który skracając miesiące do godziny, pozwala czytelnikowi wierzyć, że to wszystko dzieje się «na niby»¹⁷. Kondensacja czasu prowadzi zatem do jego urealnienia. Roman Ingarden podkreśla, iż czas (obok przestrzeni) jest w dziele literackim zazwyczaj strukturą schematyczną, zredukowaną do kilku najistotniejszych jakości, odbiorca z kolei nie toleruje tych luk i próbuje je zapełniać¹⁸. Dobitnie pisze o tym Franz Stanzel: „[...] Czytelnik czuje się zmuszony tam, gdzie autor selekcjonuje opisywaną rzeczywistość, w wyobraźni na nowo ją uzupełniać, tak by przywrócić złudzenie ciągłości czasu i przestrzeni”¹⁹. Żukrowski w kilku swoich powieściach ustanawia bardzo krótki czas akcji, na dodatek maksymalnie wypełnia go zdarzeniami, toteż minimalizuje ryzyko powstawania wspomnianych luk w czasie, zwalnia czytelnika z obowiązku dookreślania „pustych godzin czy minut”.

W *Plaży nad Styksem* akcja trwa nieco dłużej niż w *Ręce Ojca*, ale i tak czas podlega silnemu zagęszczeniu. Wydaje się nawet, iż Żukrowski przesadnie skraca czas fabularny. Jego bohaterka przyjeżdża do Rzymu na zaledwie cztery dni (od soboty do wtorku) i doświadcza naprawdę wielu przygód, w tym przede wszystkim miłosnych. W ciągu zaledwie kilku dni życia Łucji Goray dzieje się naprawdę dużo – zostaje uwiedziona przez Caltierre, otrzymuje dwie propozycje małżeństwa, poza tym nieustannie towarzyszy jej wspomnienie zmarłego ukochanego, z czego zwierza się Andraszowi. Trzeba przeto podkreślić, iż w *Plaży nad Styksem* pisarz niezbyt umiejętnie zarządza powieściowym czasem, ściślej: znacznie go ogranicza, a jednocześnie mocno rozbudowuje wątek Łucji, wręcz mnoży sytuacje miłosne z jej udziałem. Wobec kondensacji czasu akcji razi nadmiar perypetii uczuciowych, w które uwikłana zostaje bohaterka. Także w *Zapachu psiej sierści* czas akcji ulega

¹⁶ E. Kahler, *Przeobrażenia nowoczesnej powieści*, przekł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 236.

¹⁷ Z. Lichniak, *Dokoła Wojtka...*, s. 226.

¹⁸ Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przekł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 288, 306.

¹⁹ F. Stanzel, *Historia komplementarna. Zarys zwróconej ku czytelnikowi teorii powieści*, przekł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 1, s. 211.

skróceniu; wydarzenia rozgrywają się w ciągu kilkunastu dni, Żukrowski nie dość precyzyjnie określa czas akcji. Wiemy, że rzecz dzieje się w końcu sierpnia 1980 roku („Góry jeszcze promieniowały wchłoniętym żarem sierpniowego dnia” 6, s. 5-6; „[...] Przypomniał sobie [lejtant Tarabanow, A.W.], że jest koniec sierpnia, upał” 6, s. 51). Data roczna nie jest wprost podana, ale stosunkowo łatwo ją wyliczyć. Paweł Jasion wspomina, iż w momencie wybuchu powstania warszawskiego miał 14 lat (6, s. 25), reprezentuje zatem rocznik 30. Gdy toczy się akcja powieści, jest już pięćdziesięcioletnim mężczyzną, toteż wszystko dzieje się około roku 1980. Czas powieściowy zostaje zrównany z rzeczywistym. O kondensacji czasu fabularnego wnioskujemy z następującego dialogu pary głównych bohaterów:

- Opasała go tylko ciasniej ramionami, wtuliła jego głowę między piersi.
- Mamy jeszcze dwanaście dni... Potem odlot.
- Jedenastcie – sprostował świadomy okrucieństwa – dzisiejszy już się kończy.
- Ale dopiero zaczyna się wieczór, a po nim długa noc, razem. Wiem, powinnam się umieć cieszyć tym, co mam, co mi zechcesz podarować... (6, s. 9).

Teraz przyjrzymy się eksperymentom Żukrowskiego w zakresie konstruowania bohaterów. Najpierw jednak przypomnijmy uwagi Henryka Markiewicza na temat czterech procesów – redukcji, relatywizacji, dezintegracji oraz degradacji, które zdecydowały o miejscu postaci we współczesnej powieści. Wspomniany teoretyk literatury wyjaśnia:

Redukcja polegała albo na jednostronnym «uwewnętrznieniu», tj. koncentracji na procesach psychicznych narratora pierwszoosobowego lub bohatera prowadzącego, albo wręcz przeciwnie – na zewnętrznym tylko oglądzie niektórych lub wszystkich postaci (behawioryzm). Relatywizacja przejawiała się jako niepełna wiarygodność wiedzy o postaci dostępnej narratorowi czy bohaterowi prowadzącemu, a także niezgodność informacji pochodzących od kilku narratorów kreowanych. Ku dezintegracji postaci prowadziło łączenie w niej postaw i działań równocześnie czy następczo z sobą sprzecznych lub zaskakujących, niezrozumiałych na gruncie potocznej wiedzy psychologicznej, a nieumotywowanych inaczej przez narratora. [...] Degradacja wreszcie postaci powieściowej – połączona z jej redukcją – polegała na tym, że została ona podporządkowana innym celom artystycznym: stała się tylko substratem dla ukazania uniwersalnych procesów i mechanizmów psychiki, składnikiem parabolicznego modelu sytuacji człowieka w świecie, lub tworzywem eksperymentu formalnego²⁰.

²⁰ H. Markiewicz, *Postać literacka*, w: tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 147-148. Przed Markiewiczem kwestię dezintegracji postaci literackiej zasygnalizował także Jan Cofalik (*Postać literacka jako przedmiot teoretycznych rozważań i badań historycznoliterackich*, „Prace Historycznoliterackie UŚ”, Katowice 1969, nr 3, s. 51), piszący tak: „Teoria ostatnich lat próbuje [...] sprostać zagadnieniu postaci w literaturze najnowszej, którą cechuje nie tylko odrębna koncepcja osobowości, ale i rezygnacja z kształtowania postaci spoistej czy rozwijającej się konsekwentnie [...]”.

Istotę dezintegracji M. Głowiński (*Czy literatura może być wzorem mowy*, w: tegoż, *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane Michała Głowińskiego*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 117-118) omawia następująco: „[...] Gdy podlegają one [postaci, A.W.] dezintegracji,

Persony Żukrowskiego – podkreślmy raz jeszcze – przywodzą na myśl postaci o rodowodzie realistycznym, nie są skreślone w stylu nowoczesnym. Spośród wymienionych przez Markiewicza procesów, świadczących o kryzysie postaci, pisarz wykorzystuje tylko dwa – redukcję oraz relatywizację. Autor *Kamiennych tablic* stosuje technikę behawiorystyczną; sprowadza swoich bohaterów do zespołu odruchów i reakcji. Rzadko prezentuje ich przeżycia i rozterki duchowe, najczęściej rejestruje zachowania. Pokażmy to na przykładach. W *Wędrówkach z moim Guru* monologi (w formie mowy niezależnej czy pozornie zależnej) są rzadkością. Partie, jak niżej przytoczone rozmyślania policjanta Materdzi wywołane utratą nosa, pozornie włączone w tok narracji, a jednak zachowujące znamiona samodzielności, występują naprawdę sporadycznie:

Pamięta, jak Dakota wiązał nos w róg dhoti, miał jeszcze w uszach słowa naigrywań. Nos jawił mu się przybity nad drzewami, pod strzechą z badyli, zeschnięty od słońca. Właściwie nie było go widać, tylko rojowisko syczących much, aż mimo woli pomachał dłonią. A może szerniały tkwi na kołeczku. I jak dakoici sobie podpiją, pokazują go palcami i parskają śmiechem. Bolał go ten śmiech. Nos, nos... Jak go osłonić przed zniewagami? A może już tylko strzępek został [...] (5, s. 38).

Narrator-bohater wędrujący po indyjskiej ziemi w towarzystwie Guru odnotowuje zachowania kolejnych napotkanych postaci – kupca Hassana (*Dżiny* w „*Busy Bee*”), szwedzkiego dyplomaty (*Zapłaciłem za swoją śmierć*), miejscowego komisarza (*Nożyczki bogini Kali*), Bobiego Mathews’a (*Droga na Mandalay*), kuzynki Guru – Unity (*Spotkamy się w przyszłym życiu*). Oto jeden z behawiorystycznych opisów Singla – stróża porządku publicznego:

Kiedy za oszklonymi drzwiami zamajaczył biały turban i zaleciał mnie zapach korzennych perfum, odgadłem, że to mister Singh [...]. Rażno parł do mego pokoju, z ulgą rozłożył się w fotelu, tęgi i spocony. [...] Zzuł sandały z pętlą na wielki palec i studził stopy na kamiennej posadzce. Poczęstowałem go papierosami. Zapalił, obejrzał podejrzliwie. Stwierdziwszy, że to nasz reprezentacyjny „Wawel”, zaciągnął się z rezygnacją, czekając na szklaneczkę whisky (5, s. 63).

O tym, iż pisarz konsekwentnie, wręcz nagminnie, stosuje technikę behawiorystyczną, więcej – jest jej wierny przez wszystkie lata swej twórczości, świadczą *Kamienne tablice*, *Pora monsunów* czy tom *Nieśmiały narzeczony*. Na potwierdzenie przytoczmy fragment prezentacji starego Chińczyka z opowiadania *Wierna kochanka pana Kao Czena*:

Tego dnia podszedł jednak do mnie i pozdrowił po angielsku. [...] Oczy podobne do tarek spoglądały ku mnie życzliwie. Podniosłem się odruchowo, ustępując mu miejsca na wygrzonym kamieniu. Podziękował skinieniem głowy nakrytej płaską czapeczką, przyklepioną na ciemieniu, gestem ręki zaprosił, bym usiadł obok, mimo obszernych szat nie zajmował wiele miejsca (3, s. 170).

gdy konstruowane są z materii sprzecznych, niepoddających się harmonijnemu uporządkowaniu, które czyniłoby z nich figury konsekwentne, korespondujące z potocznym doświadczeniem i – przede wszystkim – z potocznymi wyobrażeniami. Można nie dodawać, że te właśnie «materie sprzeczne» dominują w dużej liczbie powieści XX wieku”.

Na końcu utworu, gdy starzec kończy opowieść o dziewczynie będącej również wiśniowym drzewem, narrator znów rejestruje odruchy swego rozmówcy; zwraca uwagę na sylwetkę, upodabniającą go do drzemiącego człowieka (3, s. 179). W innym tekście (*Bramy otchłani*) z tego samego zbioru nadrzędny podmiot prezentuje reakcje znieważonego, niezaproszonego na uroczystą wieczerzę Czen Ju:

Czen Ju tej nocy prawie nie spał. Przychodziły mu do głowy cięte, dowcipne odpowiedzi teraz, kiedy już było za późno. Szeptał je, smakując, lub zacisnąwszy zęby odpędzał przykre uwagi towarzyszy jak komary [...]. Zapadał w drzemkę i budził się z dreszczem, że przespał wyczekiwaną porę. Podbiegł do okna, ale księżyc czerwony jak twarz pijaka niewiele się przesunął ku eukaliptusom rosnącym przy świątyni [...]. (3, s. 201).

W summie powieściowej równie łatwo odnajdziemy wszechobecną w interesującej nas prozie technikę behawiorystyczną. Postacie największej powieści Żukrowskiego – jak słusznie zauważył Jan Pieszczachowicz – „[...] bardziej określają się swoimi gestami i czynami, niż słowami i myślami”²¹. Z wyjątkiem Istvana Tereya, którego liczne monologi wewnętrzne (w formie mowy pozornie zależnej) rozsiane są po całym utworze, pisarz raczej nie odsłania duchowych rozterek swoich bohaterów. Zdecydowanie częściej przygląda się ich zachowaniom. Oto behawiorystyczny opis Kriszana i jego drugiej żony:

Żółty odbłask słońca schowanego za domami opływał biel wążutkich spodni Kriszana, ciemne, zwieszane dłonie, długie palce, przekreślone białym papierosem. Czarna głowa, pokryta falami natłuszczonych włosów, nie uniosła się, choć usłyszał słowa pozdrowienia [...]. Choć wstydliwie nie wyszła przed próg, Istwan widząc zarys postaci odgadł, że jest młoda i ładna, zaplatała dłonie przed piersią, bo słyszał przesypany się brzęk srebra na przegubach. Czuł, że tych dwoje coś łączy, mimo że kierowca nie odwrócił twarzy, a dziewczyna nie zaznaczyła swoich praw do niego, tylko patrzyła z troską ogromnymi oczami, które wilgotny blaskiem lśniły w półmroku (1, I, s. 263).

I jeszcze jeden przykład, tym razem ogląd odruchów Ferenza:

[...] Odwrócił szczupłą twarz w stronę okna, zmarszczył czoło, myślał chwilę, jakby zapomniał, z czym przyszedł, potem zamiast na krzesło, spychając stertę pism, przysiadł na rogu biurka (1, II, s. 153).

Podobnie jest w *Porze monsunów*. Autor nie każe narratorowi opowiadać o przeżyciach pastorowej spowodowanych utratą synka, nie wprowadza monologów bohaterki, lecz rejestruje jej zachowanie. W pewnym miejscu czytamy: „Pastor piastował wanieńkę w obu rękach. Kroczył pierwszy, Antoni próbował ująć matkę pod ramię, ale spojrziała na niego zaskoczona. Stapała jak lunatyczka, z lekko uniesionymi rękami, jakby też dźwigała ten ciężar nad siły” (4, s. 54). Po chwili narrator znowu przygląda się reakcjom tej bardzo doświadczonej przez los, zobojetniałej na wszystko kobiety: „Pastorowa stała lekko przygięta, to muskała dłonią kark, to uderzała się po łydkach,

²¹ J. Pieszczachowicz, *Tęsknota do prawd pewnych*, „Współczesność” 1967, nr 2, s. 10.

cięły moskity” (4, s. 57). Jednak w przypadku bohaterów prowadzących – Antoniego z *Pory monsunów* i Roberta Malaka ze *Szczęściarza* autor rezygnuje z behawioryzmu. Przeżycia tych postaci pokazuje za pomocą monologów, głównie w formie mowy pozornie zależnej, a zatem – by odwołać się do klasyfikacji Humphreyowskiej – przy udziale pośredniej mowy wewnętrznej²².

Jak powiedzieliśmy, persony Żukrowskiego podlegają także zabiegowi relatywizacji, a zatem ogląd bohatera nie jest pełny, do końca wiarygodny. Wiedza o postaci zazwyczaj pochodzi od narratora pierwszoosobowego lub personalnego, którego kompetencje poznawcze – jak wiadomo – są ograniczone. Guru, wyeksponowany w tytule zbioru opowiadań, tak jest postrzegany przez bohatera-narratora:

On jest ładny, po prostu ładny, jeśli wolno mi tego określenia użyć w stosunku do mężczyzny. Kilka dziobów, ślad przebytej ospy, jak na rzeźbie, skazy dane przez czas, tylko podnosi urok wypukłego czoła, rysunek pełnych warg. Biały, rozpięty kołnierzy rzuca odbłask na śniadą szyję. Chyba jestem ciemniejszy od niego, bo nie przemykam się krawędzią cienia, nie boję się słońca, którego on starannie unika. Skończył Oxford, jest dobrze wychowany, a cieniutka warstewka tłuszczu, która wygładza linie podbródka, wskazuje na zamożność i spokojny tryb życia. Nazwałem go raz moim guru – mistrzem. Uśmiechnął się i przystał na ten zaszczytny tytuł. Guru – to znaczy przewodnik duchowy, ten, który wie, ten, kto posiada klucze prawdy (5, s. 5-6).

Relatywny, bo sformułowany przez nieautorytatywnego narratora, portret starego Chińczyka (*Wierna kochanka pana Kao Czena*) zawiera się w słowach:

Twarz miał bez jednej zmarszczki, ale przez żółtawą skórę widziałem natarczywy zarys czaszki. Przy końcach warg wyrastało mu kilka długich, siwych włosów, na brodzie też ich miał parę, lekki powiew wprawiał je w ruch nieustanny, pełzały, wiły się na czarnym jedwabiu niemodnej sukni (3, s. 170).

Żukrowskiego zasadniczo interesuje to, co zewnętrzne – przede wszystkim odruchy i zachowania, zdecydowanie mniej fizjonomia (na dodatek odbierane przez nieautorytatywnego obserwatora). W ten sposób pośrednio wskazuje na wnętrze bohatera, pozwala czytelnikowi snuć domysły na temat jego doznań i przeżyć.

Jak widać, Żukrowski-tradycjonalista nie podjął śmiałych, bardzo odważnych, awangardowych eksperymentów twórczych. Jego próby unowocześnienia prozy są delikatne, subtelne, ledwie widoczne, ale godne omówienia. Sprowadzają się do rezygnacji z chronologii zdarzeń i zasady przyczynowo-skutkowej (*Skapani w ogniu*), próby stworzenia iluzji równoczesności zdarzeń (*Mądre ziola, Ręka Ojca*), kondensacji czasu (*Ręka Ojca, Plaża nad Styksem, Zapach psiej sierści*), w zakresie konstrukcji postaci zaś do dwóch zabiegów – redukcji bohatera do ciągu odruchów i zachowań (behawioryzm) oraz relatywizacji, czyli braku wiarygodnych i jednoznacznych opinii na temat danej persony. Zaprezentowane uwagi nie pozwalają – rzecz jasna – zanegować tezy, iż Żukrowski to pisarz tradycjonalista, prozaik przywiązany do

²² Zob. R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*, tłum. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 255-283.

ugruntowanych przez lata rozwiązań literackich. Służą natomiast pokazaniu trochę innego oblicza autora *Szczęściarza*, który wprawdzie nie był wielkim nowatorem, nie zrewolucjonizował formy powieściowej, ale w jego prozie można gdzieś odnaleźć ducha nowoczesności.

Abstract

ON CREATIVE EXPERIMENTS OF WOJCIECH ŻUKROWSKI

The main aim of the present article is to discuss the attempts made by Wojciech Żukrowski to modernize his prose. The writer, rightly referred to as a traditionalist, experimented with classical plots and coherent description of characters. In his novel entitled *Skąpani w słońcu* he decided to resign from cause and effect relation and chronology of events. In two other novels (*Mądre ziola* and *Ręka ojca*) he created something resembling simultaneity, which he however used to related events (not completely autonomous). Among other experiments of Wojciech Żukrowski is time condensation, the technique used in such novels as *Ręka ojca*, *Plaża nad Styksem* and *Zapach psiej sierści*. The novelist reduced his characters to a series of reactions and behaviours (therefore applying the behavioural technique) and subjected them to relativization, which means that the source of knowledge about the character is not an authoritative narrator but a personalised story-teller or another character. The conclusion of the article is that a spirit of modernity can occasionally be found in the prose of Żukrowski-traditionalist.

Keywords

Polish modern literature, Wojciech Żukrowski, creative experiment

Jarosław Marek Rymkiewicz i jego nowa historia literatury: deklaracje i wyznaczniki

Obok deskryptywnych charakterystyk klasycyzmu oraz normatywnych wskazówek Jarosław Marek Rymkiewicz w *Manifestach poetyckich* (1967) sformułował propozycję zrównania rangą w historii literatury polskiej *Zimy miejskiej* oraz komentarza Mickiewicza do *Sofiówki*. Podkreślił, że dla niego komentarz do *Sofiówki* jest może nawet ważniejszy¹. Ta niewielka deklaracja złożona w zbiorze *Czym jest klasycyzm* oparta jest na zasadzie, która okazuje się regułą całego pisarstwa historyczno(literackiego) Rymkiewicza. Tym, co organizuje jego opowieść jest pozornie mało znaczący detal przewartościowujący dotychczasowe relacje pomiędzy elementami historii. Do tych istotnych szczegółów dołączają jeszcze mityczne wyobrażenie czasu oraz deklaratywne przekraczanie granic dyscyplin.

Anegdota, repetycja oraz graniczność pojawiają się już (choć nie wszystkie jako stematyzowny obszar) w szkicach *Czym jest klasycyzm*. W artykule przyjrę się postulatowi literackim sformułowanemu w *Manifestach poetyckich* oraz w późniejszej twórczości Rymkiewicza. Uwagę poświęcę jednak prozie autora, nie będę poruszała problemów związanych z jego twórczością poetycką. Zapytam, czy można na podstawie różnych wypowiedzi pisarza zbudować spójną, całościową koncepcję literatury. Będzie mnie również interesować, czy Rymkiewicz realizuje konsekwentnie własne założenia teoretycznoliterackie. W tym celu zestawię dezyderaty autora ze sposobem, w jaki skonstruowane są szkice o klasycyzmie, *Mysli różne o ogrodach*, *Żmut*, *Kinderszenen* czy encyklopedie *Leśmian* i *Słowacki*.

Wskazania autora pojawiające się w tekstach, które określić można jako programowe (*Czym jest klasycyzm* i *Mysli różne o ogrodach*) oraz w jego autotematycznych uwagach to zalecenia dotyczące nie tyle budowy formalnej dzieł, ile raczej ich retorycznej konstrukcji, a także semantycznego przekazu. Anegdotyczność (szczegółowość), powtarzalność kulturowych wzorców oraz czerpanie ze sposobów reprezentacji właściwych dla różnych dziedzin humanistyki realizują się chyba właśnie na takich poziomach.

¹ J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967, s. 8, dalej jako K.

Repetycja

Repetycja to słowo-klucz wciąż powracające na kartach *Czym jest klasycyzm*. „Sztuka pisania wierszy nie zna pojęcia postępu, wszystko jest tu mniej lub bardziej udaną repetycją (K 25), „Poeta, repetujący doświadczenie czasu przeszłego, ponawia je po to, by odnaleźć swe miejsce w ciągu cywilizacyjnym: a więc swoje miejsce w czasie teraźniejszym”, „Poeta zapisuje to, co zamierzchłe i wciąż powracające” (K 5), „wiersz, który nie jest ponowieniem wzoru, czas zniszczy szybko i skutecznie” (K 59), „doświadczając tego, co nazywamy teraźniejszością, doświadczamy również tego, co nazywamy przeszłością” (K 78).

W manifestach z 1967 roku Rymkiewicz notuje, że proponuje w twórczości tradycjonalizm, nie zaś epigonizm. Jego rozumienie porządku sztuki jest możliwe, dzięki przyjęciu odpowiedniej definicji czasu, a co za tym idzie specyficznego rozumienia powtarzalności, repetycji. „Przeszłość nie jest rzeczą, którą się tarci, nie jest zgubionym adresem czy kartką wyrwaną z książki”, „nie jest też przeszłość antykwariatem, tak jak przyszłość nie jest pustym pokojem” (K 182). Twórczość jest szukaniem sobie miejsca w owej tradycji, a „cała literatura europejska [...] istnieje jednocześnie i tworzy jednoczesny porządek” (K 16). Takie pojmowanie czasu zakorzenione jest w myśleniu mitycznym. Mity zaś dla Rymkiewicza, „nie ma charakteru fikcji”, ale jest żywą rzeczywistością oraz wiąże się z wiarą, że „to, co zdarzyło się w czasach pradawnych stale wywiera wpływ na losy świata” (K 95). „Róża wciąż więdnie i zakwita od nowa” – czytamy (K 76). Istota mitu polega na przeświadczeniu o pokrewieństwie wszystkich rzeczy i ich świętości, jedności i bezgraniczności wszystkich form życia i bytowania (K 96).

W *Czym jest klasycyzm* pisze Rymkiewicz o literaturze, włączając w swoje ujęcie perspektywę Jungowską, uważa on, że „pamięć jest większa niż nasze życie i sięga wstecz, i jest częścią, ułamkiem pamięci rodzaju” (K 5). Sądzę jednak, że tak, jak owych manifestów poświęconych przede wszystkim twórczości lirycznej nie trzeba odnosić tylko do sfery poezji, a ich założenia można traktować szerzej w kontekście całej literatury, tak ówczesnych psychoanalitycznych kontekstów nie należy przeceniać. Ważne jest, że w szkicach pojawiają się pojęcia, które Rymkiewiczowskiemu pisarstwu będą towarzyszyć w całej jego twórczości. W późniejszych utworach proces pisania nie będzie już chyba dla Rymkiewicza czymś na wzór inicjacyjnego rytuału, a literatura nie będzie zanurzała autora i czytelnika w zbiorowej nieświadomości, mimo to kategorie przeszłości, mitu i tradycji znajdują sobie stałe miejsce w twórczości pisarza.

Repetycja ma miejsce u Rymkiewicza na różnych poziomach tekstu. Powracają same wydarzenia, które przeplatają się ze zdarzeniami współczesnymi. W *Wieszaniu* ucięta w 1794 roku głowa księcia Gagarina toczy się pod koła samochodów czekających na zielone światło na jednym z warszawskich skrzyżowań. W *Kinderszenen* czołg-pułapka wybucha na ulicy Kilińskiego niejako w momencie, w którym ponad dwadzieścia lat później, opowiadający historię wsiada do taksówki. W *Scenach z dzieciństwa* realna wydaje się także możliwość, że Powstanie Warszawskie wydarzy się po raz wtóry. W *Żmucie* Mickiewicz, przechadzając się po litewskich polach, spaceruje *hic et nunc*. Porządki przeszłości i teraźniejszości mieszają się ze sobą, to, co minione powraca współcześnie jako pozaczasowe doświadczenie.

Repetycja to jednak u Rymkiewicza nie tylko eksperymenty z czasem. Konstrukcja utworów swoją wielowątkowością, fragmentarycznością, czy autotematycznością przywodzi na myśl choćby romantyczny poemat dygresyjny². Uobecnia się tu wzorzec pisania minionej epoki. Pisząc o romantyzmie, Rymkiewicz pisze w sposób romantyczny, pozwala powrócić minionemu paradygmatowi. W swojej twórczości podmiot odtwarza też niejako sam siebie. Każde dzieło Rymkiewicza ze względu na jego autotematyczność oraz wtręty dotyczące własnej osoby można uznać za świadectwo przeżyć twórcy.

Powtarzalność dostrzegalna jest także na poziomie struktury tekstu oraz jego tematyki. W rozmowie z 1995 roku opowiada autor o recenzji *Kilku szczegółów*, w której pojawiło się stwierdzenie, że cykl mickiewiczowski „to jest wciąż ta sama książka”³, że pisarz opowiada wciąż to samo. Rymkiewicz nie odpiera zarzutów, ale mówi: „No i może nudzę, ale ja nie mogę zaprzestawać stawiania tych moich pytań, bo tylko to mnie w życiu obchodzi: jak trafić pytaniem tam, gdzie jest choćby minimalna szansa uzyskania odpowiedzi, choćby cień nadziei na to, że odpowiedź zostanie udzielona. [...] trzeba pytać o wszystko, a może coś z tego wyniknie [...]. O Mickiewiczuz nigdy wszystkiego wiedzieć nie będziemy i dlatego nasza opowieść o nim nigdy się nie kończy” (R 32-33).

Anegdota

Pytania stawiane przez twórcę dotyczą historycznych szczegółów. Pisarza zajmuje detal. Dla przykładu w *Żmucie* Rymkiewicz stwierdza, że „Przedmioty [...] chcą być pamiętane”⁴ i pochyla się nad artefaktami, z którymi obcował Mickiewicz. Podobnie w Rymkiewiczowskich encyklopediach dostrzegalne jest zainteresowanie drobiazgami. *Buty*, *Fortepiany*⁵, *Kapelusze*, *Cygara*⁶, to hasła katalogowe z *Leśmiana* i *Słowackiego*. Przywołanie historycznego szczegółu, czy też drobnego zdarzenia, służy Rymkiewiczowi najczęściej do opowiedzenia jakiejś anegdoty. Ta ma często charakter szczątkowy, pozwala jednak zatrzymać uwagę na danym fakcie, drobnostce.

Anegdota nie została wyróżniona przez Rymkiewicza w tekstach programowych jako element opowieści, o który powinno się zabiegać/dbać w swoich dziełach. Jednak deklaracja pisania o sprawach marginalnych (z punktu widzenia Wielkiej Historii) jest właśnie deklaracją posługiwania się metodą anegdoty. Rozpoznać ją można w autotematycznej uwadze choćby ze *Żmutu*: „Zabierając się do pisania tej książki, założyłem sobie [...], że opowiem tylko o romansach z panienkami. Romansom filomatów z Ojczyzną może więc ktoś inny [...] zechce się zająć” (Ż 134). Rymkiewicz zachęca do przyglądania się szczegółom. Mówi: „Bawi mnie wymyślanie i stawianie pytań tamtej epoce, czyli ludziom przedmiotom, sprzętom, wreszcie wszystkim istnieniom tamtej

² S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 102.

³ J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach*, Warszawa 2009, s. 32, dalej jako R.

⁴ J. M. Rymkiewicz, *Żmut*, Warszawa 1991, s. 60.

⁵ *Idem*, *Cygara, Fortepiany*, [w:] *idem*, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004.

⁶ *Idem*, *Buty, Kapelusze Leśmiana*, [w:] *idem*, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

epoki” (R 31), pisze, że jego fabuła to „niekończąca się opowieść, [...] ciągnąca się długo, zawile i niejasno, i zawsze mająca jakiś dalszy ciąg, jakieś dalsze ciągi” (R 31). Podobnie anegdotyczny charakter ma encyklopedyczne hasło *Pogrzeb Leśmiana*, w którym to przytaczane zostają opisy zdarzenia sporządzone przez różnych uczestników. Sparafrazowane zostają także ich mowy pogrzebowe z uwzględnieniem ducha późnych wierszy autora *Dziejby leśnej*. A to wszystko w dość humorystycznej formie⁷.

Taki sposób narracji służy wprowadzaniu anegdoty. Rekonstrukcja zdarzeń dokonuje się „na zasadzie nieskrywanej aktywności kreacyjnej autora-narratora” oraz poprzez „stawianie paru alternatywnych hipotez fabularnych”⁸. Fragmentaryczność i otwartość kompozycji pozwala Rymkiewiczowi na dobieranie faktów tak, by w poszczególnych opowieściach odpowiadały potrzebie spójności historii. Cykl mickiewiczowski, encyklopedie, *Samuel Zborowski*, *Wieszanie* – wszystkie te teksty utrzymane są w poetyce niegotowości, niespójności. Formą przypominają raczej gawędę, w której poszczególne wątki kończy efektowna pointa. Utwory Rymkiewicza to zbiór anegdot, które nie tyle organizują każdą jego narrację, co ją dekonstruują, rozbijają. Przyczyniają się do wzrostu napięcia dramatycznego, zazwyczaj dezorganizują układ wydarzeń, zrywają ciągłość opowieści. Anegdota zawieszona „przeźroczystość tekstu”, jest znakiem literackości, skraca również „dystans czasowy” pomiędzy przytaczanym zdarzeniem a czytającym. Zadaniem anegdoty jest reprezentowanie danego wydarzenia jako części nieosiągalnej całości historii⁹.

Graniczność / pograniczność

Niemożliwość skonstruowania w swoich opowieściach całości, pełnej perspektywy jakiejś opowieści skłania chyba Rymkiewicza do szukania pograniczności w swoim piarstwie. Dotyczy to m.in. genologicznego aspektu jego utworów. Literaturoznawczy tom o Słowackim autor określa jako: encyklopedię, dzieło, naukową relację, opowieść o życiu i utworach, powieść, jako tekst przynależący jednocześnie do nauki i literatury. To deklaratywne przekraczanie granic dyscyplin wydawać by się mogło więc postulatem dość późnym w tym piarstwie, encyklopedie *Leśmian* i *Słowacki* bowiem wydane zostały po roku 2000. Sam jednak pomysł takiego konstruowania tekstów sięga chyba samego zarania Rymkiewiczowskiej twórczości.

Otwarta kompozycja utworów cechuje już nawet *Manifesty poetyckie* – stanowią one wszak zbiór tekstów zawierających klasycystyczne wytyczne, który składa się ze szkiców omawiających wybranych autorów realizujących zasadę repetycji w swoich wierszach. Można by do nich dołożyć jeszcze kilka esejów przedstawiających innych pisarzy, których dzieła stanowią także przykład klasycystycznej poetyki. Całość jest tu więc jedynie intuicyjna, umowna. *Czym jest klasycyzm* oraz *Mysli różne o ogrodach* wydają się jednak powtórzeniem konkretnego wzorca gatunkowego, to kolejne książki

⁷ *Ibidem*, s. 265-269.

⁸ S. Balbus, *op.cit.*, s. 296.

⁹ *Vide*: R. Sendyka, *Anegdota i poetyki New Historicism*, [w:] *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*, red. W. Bolecki, J. Madejski, Warszawa 2010, s. 34.

eseistyczne, takie jak *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, czy *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* zachowują dystynktywne cechy rozprawy naukowej, jednocześnie zawierając ostentacyjne pierwiastki literackości¹⁰. Pisarstwo Rymkiewicza należy umiejscowić więc gdzieś na pograniczu literaturoznawstwa i literatury.

Przekraczanie, mieszanie dyskursów dyscyplin to jednak nie wszystko, co wydaje się mieć graniczny charakter w tej twórczości. Podobnie graniczny jest status podmiotu w Rymkiewiczowskich tekstach. W utworach programowych przemawia autorytet, znawca kultury europejskiej, który przyznał sobie prawo do określania jednych tekstów jako klasyczne, nieprzemijające oraz do skazywania innych na ulotne trwanie. Owszem, czytelnik pamięta, że Rymkiewicz jest także poetą – jest to widoczne w autorskich tłumaczeniach wierszy przytaczanych w *Manifestach* i *Mysłach*. Kolejne eseje przynoszą mówiącą w tekście figurę, której role są znacznie bardziej skomplikowane. Historyk literatury okazuje się mieć ograniczone kompetencje, przyznaje się do niewiedzy i bezradności, rekompensuje te braki snuciem fabularnych hipotez czyli czynnością, na którą pozwolić sobie może raczej literat niż naukowiec. Rola podmiotu-poety nie została również porzucona, dołącza do niej zaś rola podmiotu jako krytyka literackiego (we wcześniejszych tekstach nie tak ostentacyjna, bo wpisująca się w konwencję literaturoznawczego dyskursu). Rymkiewicz, analizując źródła historyczne, odnosząc się do zebranej bibliografii, ocenia pisarzy i piszących wcześniejszych epok, dyskutuje z nimi, interpretuje ich założenia artystyczne oraz egzystencjalne przekonania. Podmiot za sprawą tematyzowania swoich czynności twórczych staje się zarazem bohaterem eseju.

Pograniczność przypisać można również innym bohaterom Rymkiewiczowskich utworów, ale ta za sprawą autora zostaje ujawniona, nie zaś im nadana. Odkryte zostają fałszywe wyobrażenia utrwalone w historii literatury czy historii narodu na temat niektórych postaci. Choćby Maryla Wereszczakówna okazuje się nie jedyną romantyczną Wenerą. Ocena danej osoby historycznej zależy od przyjętej perspektywy badawczej lub od wziętego pod uwagę dokumentu epoki. Bohaterowie eseistyki Rymkiewicza sytuują się gdzieś na pograniczu literatury i historiografii, znajdują się na pograniczu historii (przeszłości) i fikcji.

Pograniczność u Rymkiewicza wynika chyba z opisywanej repetycji – dany przedmiot lub osoba przynależą zarazem do tego, co minione oraz do *tu i teraz*), a także ze wzmiankowanej przeze mnie sympatii autora do zadawania pytań. W tej procedurze nieskończonego ciągu stawianych kwestii rodzi się wielość spojrzeń, niemożliwych ze sobą do pogodzenia, niemożliwych do złożenia w jedną całość. A to dlatego, że jak zauważa pisarz: „Całość życia nie da się opowiedzieć, ponieważ całości takiej nie ma – do tego, co wydaje się nam całością naszego życia, zawsze jeszcze można dorzucić jakiś kawałek – coś takiego, o czym zapomnieliśmy. Można też z tego coś ująć”¹¹. Tak rodzi się u Rymkiewicza pograniczność jako perspektywa poznawcza.

¹⁰ Nt. konwencji gatunkowych u Rymkiewicza *vide*: S. Balbus, *op. cit.*, s. 294-300.

¹¹ J. M. Rymkiewicz, *Słowacki. op. cit.*, Warszawa 2004, s. 5.

Podsumowanie

Spojrzenie na pisarstwo Rymkiewicza przez pryzmat autotematycznych uwag zawartych w utworach oraz komentarzy do własnej twórczości pozwala uznać pisarstwo Rymkiewicza za spójny projekt. Wydaje się, że pisarz realizuje swoje postulaty, nie zaś tworzy jedynie literackie prototypy, które nie znajdują swojego urzeczywistnienia w tekście.

Wyznacznikami Rymkiewiczowskiej poetyki są właśnie anegdota, mityczna repetycja oraz pograniczność. Całość projektu Rymkiewicza odtworzyć można na podstawie tekstów programowych, eseistyki historycznoliterackiej, pisarstwa historycznego, a także na podstawie wywiadów. Autokomentarze oraz wyobrażenie o tym, jak powinna wyglądać literatura, spójne są ze sposobem konstruowania tekstów przez autora. Projekt literacki Jarosława Marka Rymkiewicza wydaje się projektem nowej historii – historii literatury i historii narodu/ kultury/ dziejów.

Bibliografia

Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1996.

Rymkiewicz J. M., *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967

Rymkiewicz J. M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

Rymkiewicz J. M., *Rozmowy polskie w latach*, Warszawa 2009.

Rymkiewicz J. M., *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004.

Rymkiewicz J. M., *Żmut*, Warszawa 1991.

Sendyka R., *Anegdota i poetyki New Historicism*, [w:] *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*, red. W. Bolecki, J. Madejski, Warszawa 2010.

Słowa kluczowe

Graniczność, anegdota, repetycja, poetyka pisarstwa Rymkiewicza, nowa historia literatury

Abstract

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ AND HIS NEW LITERARY HISTORY: DECLARATIONS AND INDICATORS

In her article, Joanna Maj carries out an analysis of three indicators of Jarosław Marek Rymkiewicz's style: repetition, anecdote, borderliness. She asks if Rymkiewicz's autothematic declarations in his early works (like *Manifesty poetyckie* and *Myśli różne o ogrodach*) are being continued in his whole output (e.g. *Żmut*, *Wielki książę*, *Kinderszenen* or in his literary encyclopedias *Leśmian* and *Słowacki*).

In his *Manifesty poetyckie*, Rymkiewicz formulated a proposal of giving equal amount of recognition in the history of Polish literature to both Mickiewicz's poem *Zima miejska* and Mickiewicz's commentary to *Sofiówka*. He stressed that, to him, the latter might be of even bigger importance. Maj ponders whether this small remark made by Rymkiewicz can be treated as a seed of his project of new literary history. She makes research into the poetics of this historical writing and looks for signs that Rymkiewicz exceeds the borders of literary discipline.

Keywords

Borderliness, anecdote, repetition, Rymkiewicz writing's poetics, new literary history

Sacrum – przekład – recepcja. O niemieckojęzycznym tłumaczeniu *Tryptyku Rzymskiego* Jana Pawła II

1. Wstęp

Wielkie poruszenie wywołał wydany w 2003 roku *Tryptyk rzymski*¹. Nieoczekiwany powrót Jana Pawła II po kilku dziesięcioleciach do aktywności poetyckiej był wtedy dla polskich czytelników fascynującą niespodzianką. Poetyckim dziełem Papieża od razu zainteresowały się media. Pierwszy nakład trzystu tysięcy egzemplarzy wyczerpał się błyskawicznie. Ale również w zagranicznych kręgach czytelniczych pojawienie się poematu Ojca Świętego było zaskoczeniem. Nie przypuszczano, że Biskup Rzymu, który jak dotąd z mocy apostołskiego urzędu pisał encykliki, może mieć duszę poety. Nie przypuszczano tym bardziej, że jako Papież Jan Paweł II nie ogłosił drukiem od początku swojego pontyfikatu do roku 2003 żadnego utworu poetyckiego. Oto Autor zadaje w swoim dziele pytanie: „Kimże jest On [Bóg – T.Ż.]?”. Pytanie to zadają od wieków wierzący i niewierzący, tymczasem padło ono także z ust największego autorytetu duchowego i moralnego epoki. Od Papieża oczekuje się zazwyczaj wypowiedzi w ważnych sprawach Kościoła, tymczasem on napisał wiersz, ustawiając siebie na granicy tego, co nieuchwytnie, w sytuacji zapytania, zdumienia. Ówczesne zaciekawienie nowym wydawniczym wydarzeniem zarówno w Polsce jak i za granicą nie mogło więc nikogo dziwić. Niemal natychmiast pojawiły się przekłady na język włoski, niemiecki, francuski, angielski, hiszpański i rosyjski. Nakład poematu na świecie wyniósł ponad milion egzemplarzy.

W szczegółowej przedmowie do wydania dzieł zebranych Autora *Tryptyku rzymskiego* Marek Skwarnicki przedstawia jego drogę jako literata [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003: 5-22]. Przypomina, że Wojtyła zaczął pisać bardzo wcześnie, będąc studentem pierwszego roku polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Z wiosny 1939 roku pochodzi poświęcony matce wiersz „Nad Twoją białą mogiłą”, w następnych miesiącach powstają m. in. dramaty „Hiob” i „Jeremiasz”, a pierwszym drukowanym utworem Karola Wojtyły był poemat „Pieśń o Bogu ukrytym”, opu-

¹ Wprawdzie ostateczna wersja utworu powstała w listopadzie 2002 roku, jednak Papież zwlekał z publikacją. Wiadomo, że powstanie poematu było utrzymywane w tajemnicy. Autor długo zastanawiał się, czy go wydać. Świadczą o tym m. in. wspomnienia Marka Skwarnickiego, nieżyjącego już publicyści i poety, popularyzatora twórczości Karola Wojtyły [por. SKWARNICKI 2003: 19, BAJKA 2003: 11].

blikowany anonimowo w 1946 roku na łamach pisma „Głos Karmelu”. Cztery lata później ksiądz Wojtyła zamieszcza w „Tygodniku Powszechnym” pod pseudonimem *Andrzej Jawień* poematy „Pieśń o blasku wody” oraz „Matka”. W następnych latach na łamach tego pisma oraz miesięcznika „Znak” ukazują się kolejne jego wiersze. W roku 1960 ponownie jako *Andrzej Jawień* publikuje dramat „Przed sklepem jubilera”. W późniejszym czasie ukazują się jeszcze dramaty „Brat naszego Boga” i „Promieniowanie ojcostwa”. Ostatnim utworem kardynała Wojtyły sprzed wyboru na Papieża jest poemat pod tytułem „Stanisław”.

Tryptyk rzymski, o którym będzie tu mowa w kontekście problematyki przekładu artystycznego, jest formą duchowych rozważań, co potwierdza podtytuł poematu *Medytacje*. To niewątpliwie ważna wypowiedź interpretacyjna, zwłaszcza dla tłumaczy. Sugeruje ona kontemplacyjny charakter utworu, a to przesądza o rezygnacji z gier językowych, poetyckiej wirtuozerii. Jednak nie tylko kontemplacyjność papieskiego dzieła jest czynnikiem konstytuującym jego treść. Pozostałych składników współtworzących poetycki obraz świata jest niewątpliwie więcej. Wyodrębnienie ich należy zawsze do zadań interpretatora, którym, w kontekście niniejszych rozważań nad niemieckim przekładem *Tryptyku rzymskiego*, był tłumacz – urodzony w 1938 roku we wschodniopruskim Barczewie (Wartenburg) koło Olsztyna Winfried Lipscher. Nie bez znaczenia dla procesu przekładu pozostaje jego przynależność konfesyjna: Lipscher to katolicki teolog, przed laty znacząca postać ambasady Niemiec w Warszawie, tłumacz mówiący o sobie jako o „Niemcu z polską wrażliwością”². Niewątpliwie owa „polska wrażliwość” okazała się przydatna w dotarciu do głębokich sensów poematu słowiańskiego Papieża.

Celem niniejszej refleksji jest m. in. próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób wersja niemieckojęzyczna utworu przekazuje walory estetyczne oryginału. Podejmę też próbę określenia w przekładzie pejzażu semiotycznego, zdolnego przenikać do przestrzeni wyobraźni niemieckiego czytelnika. Wypadnie więc ustalić, na ile papieski *Tryptyk* jest „rzymski”, a na ile „polski” i co w zarysowanym kontekście wynika z tego dla przekładu utworu i jego recepcji. Instrumentem przydatnym w rzeczonych ustaleniach będzie pojęcie tradycji literackiej jako czynnika sprzyjającego lub niesprzyjającego recepcji oraz procesowi translacji utworu. Różnice kulturowe między polską a niemiecką społecznością językową, jakie zdają się ujawniać podczas refleksji nad oryginałem i przekładem poematu będą więc sytuować moje rozważania w pobliżu podejścia integratywnego, zaproponowanego przez Mary Snell-Hornby. Badaczka ta postuluje wykorzystywanie do badań nad przekładem osiągnięć etnologii, antropologii, filozofii, socjologii etc [por. SNELL-HORNBY 1996: 50].

² Po wojnie rodzina Lipscherów opuściła Barczewo dopiero w roku 1957. Do tego czasu życie młodego Winfrieda koncentrowało się wokół polskiego kościoła i polskiej szkoły. W Barczewie został ochrzczony, przyjął Komunię Świętą, przez długi czas w tamtejszym kościele służył do mszy. Z powodu bliskości z kościołem katolickim ówczesne władze polskie nie pozwoliły mu zdawać matury. Egzamin maturalny zdał dopiero po przyjeździe do Niemiec. Początkowo rodzina osiedliła się koło Dortmundu, potem w Paderborn. Po maturze Winfried Lipscher rozpoczął studia teologiczne na uniwersytecie w Münster [więcej w: POTKAJ 2003: 5].

2. Potencjalne ograniczenia recepcji przekładu

Zarówno *Tryptyk rzymski* jak i wcześniejsze utwory Karola Wojtyły wpisują się w szeroki kontekst wielowiekowej tradycji i kultury chrześcijańskiej. Wobec tego głos Papieża nie jest li tylko polski, lecz także europejski. Sam Autor zdaje się to potwierdzać w liście z okazji opublikowania jego utworów w przekładzie włoskim: „Dziękuję Panu, że udzielił mi zaszczytu i radości uczestniczenia w tym przedsięwzięciu kulturowym i duchowym: najpierw z młodzieńczą pasją, a potem, w miarę upływu lat, w postawie stopniowo wzbogacanej konfrontacją z innymi kulturami, a przede wszystkim poznawaniem ogromnego dziedzictwa kulturowego Kościoła. W ten sposób mój głos pozostał tak polski, lecz jednocześnie stał się europejski, zgodnie z podwójną tradycją: wschodnią i zachodnią” [cyt. za: REALE 2003: 33-34].

„Europejski głos” Papieża ujawnia się w *Tryptyku rzymskim* w sposób szczególnie. Horyzont sensu jest tu powszechny, co wynika z zasadniczej intertekstualnej relacji poematu z Biblią, a ściślej ze Starym Testamentem. Trzy części utworu *Strumień, Medytacje nad „Księgą Rodzaju” na progu Kaplicy Sykstyńskiej* oraz *Wzgórze w krainie Moria* są poetyckim komentarzem do słów Pisma Świętego, które dla ludzi wielu wyznań jest filarem i punktem odniesienia – dodajmy jednak: różnie interpretowanym. I tu napotyka się na jedno z możliwych ograniczeń recepcyjnych niemieckojęzycznego przekładu, a mianowicie niejednorodność wyznaniową odbiorców niemieckiego obszaru językowego, w którym dominują różnorodne oblicza protestantyzmu – religii sceptycznej wobec wizualizacji *sacrum*. Tymczasem źródłem papieskiego zdumienia w medytacyjnej treści drugiej części poematu jest polichromia Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej, w której wielki artysta zawarł odczytaną z Biblii Bożą wizję dziejów – *Sąd Ostateczny*, tworząc kunsztem pędzla niezliczoną ilość postaci biblijnych: m. in. wizerunek Zbawiciela, Matki Bożej, obrazy świętych i potępionych:

Stoję przy wejściu do Sekstyny –

Może to wszystko łatwiej było wypowiedzieć językiem Księgi Rodzaju –

Ale Księga czeka na obraz. – I słusznie. Czekala na swego Michała Anioła.

Przecież ten, który stwarzał, „widział” – widział, że „było dobre”.

„Widział”, a więc Księga czekała na owoc „widzenia” [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003: 512].

Ich stehe am Eingang zur Sixtina –

Vielleicht könnte das alles einfacher gesagt werden in der Sprache des Buches vom

»Urbeginn« –

Aber das Buch wartet auf das Bild. – Zur Recht. Es wartete auf seinen Michelangelo.

Denn ER, der schuf, »sah« – ER sah, »dass es gut war«.

» ER sah«, also wartete das Buch auf die Frucht des »Sehens« [JOHANNES PAUL II. 2003: 26].

„Ale Księga czeka na obraz. – I słusznie” – pisze w przytoczonym fragmencie Autor³. Tym samym *Tryptyk rzymski* stał się intersemiotycznym zaproszeniem do kontemplacji świętości wyrażonej w sztuce malarskiej. W tym kontekście wspomniany sceptycyzm protestantów, wynikający z odmiennego światopoglądu obecnego w ich tradycji i kulturze, może się okazać czynnikiem niesprzyjającym recepcji papieskiego utworu. Dodatkowo należy liczyć się z poważniejszym, jak się wydaje, ograniczeniem recepcyjnym przekładu. Otóż tradycja i kultura protestancka nie zaakceptowała papieskiego zwierzchnictwa nad Kościołem, tymczasem autorem *Tryptyku rzymskiego* jest Papież⁴.

Rzeczony względy kulturowo-ideologiczne postrzegam więc jako instrumenty przydatne w namyśle nad recepcją niemieckiej wersji utworu Jana Pawła II. Jednak nie mniej ważna dla oceny możliwości recepcyjnych wydaje się być kategoria tradycji literackiej, w jakiej powstał przekład. Wszelako horyzont poznawczy uczestników życia literackiego jest ukształtowany przez różnorodne procesy historyczno-literackie, rodzime konwencje i tradycje. Biorąc pod uwagę te zależności należy stwierdzić, że literatura niemieckojęzyczna wywodzi się z kluczowo odmiennych doświadczeń historyczno-społecznych niż literatura polska. Zapoczątkowany w XVI wieku proces reformacji w sposób znaczący zaważył na ukształtowaniu się w Niemczech odmiennego od katolicyzmu pojmowania chrześcijaństwa, co wywarło znamienny wpływ na wewnętrzną dynamikę literatury niemieckiej. Niemcy nie mają „poezji katolickiej” w polskim tego słowa znaczeniu, a ściślej rzecz ujmując nieznana jest w historii ich współczesnej literatury tzw. „poezja kapłańska”⁵. Tego rodzaju nurt w literaturze jest fenomenem typowo polskim, co potwierdza twórczość liryczna takich księży – poetów

³ Dodajmy, że ową „słuszność” zatwierdził wiele wieków wcześniej w roku 787 sobór obradujący w Nicei, który rozstrzygnął toczący się we wczesnych wiekach spór o graficzne przedstawianie chrześcijańskiego misterium. Wspomina o tym Jan Paweł II w „Liście do artystów”: „Święte wizerunki, rozpowszechnione już w praktyce kultowej Ludu Bożego, stały się przedmiotem gwałtownej kontestacji. Sobór obradujący w Nicei w 787 roku, który uznał dopuszczalność tych wizerunków i ich kultu, był wydarzeniem historycznym nie tylko dla wiary, ale także dla samej kultury. Decydującym argumentem, jakim posłużyli się biskupi, aby rozstrzygnąć spór, była tajemnica Wcielenia: skoro Syn Boży wszedł w świat widzialnej rzeczywistości, czyniąc ze swego człowieczeństwa jakby pomost między sferą widzialną a niewidzialną, to przez analogię wolno uznać, że zgodnie z logiką znaków graficzne przedstawienie tajemnicy może być traktowane jako jej zmysłowo postrzegalne uobecnienie. Ikona nie jest czczona dla niej samej, ale odsyła do rzeczywistości, którą przedstawia” [WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2004: 568-569].

⁴ Między innymi zagadnieniom historii protestantyzmu oraz postawie protestantyzmu wobec kultury poświęcony jest „Znak” 7/1992 [zob. TILICH 1992: 40-51, WĘCŁAWSKI 1992: 52-61].

⁵ Pojęcie to jako kategorię wyróżnianą najczęściej ze względu na status autora – księdza rozważa w swojej pracy Jolanta Kowalewska-Dąbrowska. Badaczka zaobserwowała, że jest ono używane coraz częściej w związku z licznie wydawanymi tomikami twórczości poetyckiej księży oraz powstawaniem antologii takiej poezji. Termin ten, jak zauważa Kowalewska-Dąbrowska, wzbudza jednak różne kontrowersje. Zwolennicy stosowania takiej typologizacji chcieliby widzieć w określeniu *poezja kapłańska* wyznacznik tematyczny, tzn. poezja kapłańska miałby mówić o sposobie, w jaki księża przeżywają swoje kapłaństwo. Badaczka wspomina również o przeciwnikach wprowadzania tej kategorii, gdyż jej źródłem jest kryterium socjologiczne, mało istotne dla krytyki literackiej [por. KOWALEWSKA-DĄBROWSKA 2006: 13].

jak m. in. Jan Twardowski, Janusz Stanisław Pasierb, Waław Oszajca, czy Jerzy Szymik. Należy jednak zastrzec, że poruszana w ich twórczości problematyka nie jest wyłączną własnością katolickiej teorii rzeczywistości, lecz wpisuje się w przestrzeń szeroko pojętej kultury chrześcijańskiej, z której inspiracje czerpią również na swój sposób współcześni pisarze niemieckiego kręgu kulturowego. Aleksandra Chylewska Tölle podkreśla jednak, że dzieła z obszaru tradycyjnie pojmowanej literatury chrześcijańskiej zostały w Niemczech zepchnięte na pozycje niszowe. Badaczka stwierdza, że II połowa XX wieku kojarzona jest przez niemieckie literaturoznawstwo jako schyłek tej tradycji. Jej miejsce zajmują współcześnie inne formy nawiązywania do orędzia chrześcijańskiego, niezależne od kategorii światopoglądowo-wyznaniowych [CHYLEWSKA-TÖLLE 2010: 12]. O ile jednak nie istnieje we współczesnej literaturze niemieckiej paradygmat polskiej „poezji kapłańskiej”, to możliwości recepcji niemieckiego tłumaczenia *Tryptyku rzymskiego* upatrywałbym w powszechności papieskiego przesłania, w uniwersalnym wymiarze dzieła, którego fundament aksjologiczny jest wspólny dla chrześcijańskich wyznań wschodu i zachodu. Byłoby wielkim uproszczeniem mierzyć wartość tego utworu poprzez intelektualny wkład w doktrynę. Sądzę, że jego wartość tkwi w sile sprawczej słowa.

Przyjrzyjmy się zatem jak tłumacz ukonstytuował płaszczyznę mikrotekstualną przekładu. W ten sposób łatwiej będzie odpowiedzieć na pytanie, czy stopień estetycznego oddziaływania tegoż jest w stanie przewyciężyć przedstawione wyżej różnice wynikające z odmiennych procesów socjokulturowych.

3. W stronę przekładu

Pierwsze strofy *Tryptyku rzymskiego* wiążą się z przeżyciem piękna, poprzez które podmiot odkrywa swoją więź ze światem:

Zatoka lasu zstępuje
w rytmie górskich potoków
ten rytm objawia mi Ciebie,
Przedwieczne Słowo.
Jakże przedziwne jest Twoje milczenie
we wszystkim, czym zewsząd przemawia
stworzony świat...
co razem z zatoką lasu
zstępuje w dół każdym zboczem...
to wszystko, co z sobą unosi
srebrzysta kaskada potoku,
który spada z góry rytmicznie
niesiony swym własnym prądem...
– niesiony dokąd? [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003: 509]

Być może tą wspaniałą epifanią piękna, z jakiej czerpią powyższe strofy, jest krajobraz beskidzki z okolic Kalwarii Zebrzydowskiej czy rodzinnych Wadowic Papieża, gdzie

można dostrzec typowe dla gór „zatoki lasu”. To jednak nie przesądzałoby o mniejszej sile oddziaływania tych wersów na niemieckiego czytelnika, wszak literacki portret lasu żywo przemawia do jego wyobraźni:

Die Waldbucht senkt sich herab
im Rhythmus sprudelnder Bergbäche.
Dieser Rhythmus offenbart mir DICH,
WORT von Ewigkeit.
Wie wunderbar ist DEIN Schweigen
in allem, wodurch von überallher
die geschaffene Welt zu uns spricht...
die in dieser Waldbucht
hinabgleitet an jedwedem Hang...
in allem, was die silbern glänzende Kaskade
des Sturzbaches mit sich führt,
der von oben rhythmisch herabrauscht,
getrieben durch den eigenen Strom...
– getrieben wohin? [JOHANNES PAUL II. 2003: 19]

Niniejsze strofy dobrze się wpisują w horyzont niemieckiego „odczucia przyrody” oraz doświadczenia przestrzeni, które wykształciły się wraz z recepcją późnoromantrycznej liryki niemieckiej. Topos lasu po dziś dzień kształtuje niemiecką mentalność, co odzwierciedla językowy obraz świata Niemców. Wiele jest w niemyźnie słów-kluczy związanych z lasem, m. in. *Waldeslust* („radość z przebywania w lesie”), *Waldesruh* („leśny spokój”), *Waldeinsamkeit* („leśne zacisze” / „samotnia”) [por. LUKAS 2009: 121]. Tym samym możemy stwierdzić, że obecna w oryginalnie duchowa korespondencja z naturą łatwo odnajduje swój wspólny mianownik w horyzoncie oczekiwań odbiorców przekładu.

Wspomniana natura łączy się w *Tryptyku rzymskim* ze sztuką, która dla podmiotu stanowi najdoskonalsze źródło zdumienia. Oto Poeta snuje refleksje na temat treści polichromii sykstyńskiej, której jednym z motywów jest piękno ludzkiego ciała, wyrażone w wizerunku mężczyzny i kobiety, stworzonych na obraz i podobieństwo Boga. Autor powodowany pięknem stworzenia wchodzi w aktywny dialog z Biblią:

„Uczył Bóg człowieka na swój obraz i podobieństwo,
mężczyzną i niewiastą stworzył ich –
i widział Bóg, że było bardzo dobre,
oboje zaś byli nady i nie doznawali wstydu”. [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003: 513]

»Gott schuf den Menschen nach SEINEM Bild und Ebenbild,
als Mann und Frau schuf ER sie –
und Gott sah, dass es sehr gut war,
und beide waren nackt und empfanden keine Scham.« [JOHANNES PAUL II. 2003: 28]

Powyższy cytat poematu, pochodzący z Księgi Rodzaju, Jan Paweł II wzbogaca powtarzanym kilkakrotnie w sytuacji lirycznej łacińskim mottom „Omnia nuda et aperta sunt ante oculus Eius”. Między innymi z punktu widzenia „teologii ciała” według Jana Pawła II są to słowa kluczowe dla zrozumienia znaczenia pierwotnej nagości⁶. Polski wydawca zdaje się jednak zaciemniać to znaczenie, tłumacząc łacińską sekwencję w przypisie dolnym oryginału jako: „wszystko odkryte i odsłonięte jest przed Jego oczami”. Tymczasem „nuda et aperta” znaczy po łacinie wprost „nagie i przejrzyste” a nie „odkryte i odsłonięte” [KUMANIECKI 1990: 330, 42], co jednoznacznie koresponduje z afirmacją nagości w papieskim dziele i wchodzi w bezpośredni dialog z wykładaną w ciągu wielu lat przez Jana Pawła II „teologią ciała”⁷. Zamiast „nagości” pojawia się więc w polskim wydaniu nie zamierzona przez Poetę „odkrytość” jako być może eklezyjalny eufemizm..., który w niemieckim przekładzie nie znalazł takiego odwzorowania. Łacińskie „nuda et aperta” tłumacz przetransponował zgodnie z opisem leksykograficznym słownika oraz intencją utworu jako „nackt und bloß”. W ten sposób pozostał wierny przesłaniu papieskiej „teologii ciała”, w której nie dostrzega się tego rodzaju dwuznaczności.

Trzeba przyznać, że przejrzysta zwięzłość łaciny jest dla *Tryptyku rzymskiego* rzeczą charakterystyczną. Medytacyjne strofy poematu Autor niejednokrotnie wspiera łacińskimi sentencjami, które w przypisach tłumaczy polski wydawca. Oprócz maksymy wyżej wspomnianej czytelnik dostrzeże jeszcze: *Casta placent superis; pura cum veste venite, et manibus puris sumite fontis aquam*⁸, *Non omnis moriar*⁹ oraz *Tu es Petrus*¹⁰. Dwie ostatnie sentencje mają proveniencję biblijną, zaś źródłem pierwszej z nich jest liryka rzymskiego poety Albiusa Tibullusa. Tym samym łatwo zauważyć, że relacje intertekstualne są dla poematu konstytutywne. Niesione przez utwór przesłanie Poeta wyraża mową wolną i związaną, co znajduje swoje odzwierciedlenie w przekładzie. Przyglądając się jednak wewnętrznej strukturze sensu niemieckiego tłumaczenia zaobserwujemy dodatkowy ślad łaciny, nieobecny w oryginale:

Kim jest On? Niewypowiedziany. Samoistne Istnienie. Jedyny. Stwórca wszystkiego.
Zarazem Komunia Osób.

W tej Komunii wzajemne obdarowywanie pełnią prawdy, dobra i piękna. [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003: 515]

Wer ist ER? Der Unsagbare. Dieses Sein, das aus sich selbst heraus existiert. Einziger. Schöpfer von allem.

Zugleich eine Communio der Personen.

Und in ihr ein gegenseitiges Sich-Schenken und Beschenktwerden mit der Fülle der Wahrheit, des Guten und Schönen. [JOHANNES PAUL II. 2003: 32]

⁶ Zob. WIERZBICKI 2003: 248. Tu tekst Jana Pawła II *Znaczenie pierwotnej nagości*.

⁷ „Teologia ciała” to temat 129 katechez, które Jan Paweł II wygłaszał w ramach cotygodniowych śródowych audiencji w Watykanie w latach 1979 – 1984.

⁸ *To, co czyste, podoba się niebianom; przychodźcie czysto odziani i czystymi rękami czerpcie źródłaną wodę.*

⁹ *Nie wszystek umrę.*

¹⁰ *Ty jesteś Piotr.*

Wydaje się, że mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju zjawiskiem intelektualizacji przekładu. Poetycko brzmiące w tekście wyjściowym sformułowanie „Komunia Osób” nabiera w tłumaczeniu cech dyskursywnych poprzez wprowadzenie niemieckiego czytelnika w dialog z tradycją teologiczną. Zamiast bezpośredniej transpozycji „eine Kommunion der Personen” dostrzegamy tu latynizujący ślad ścisłego pojęcia teologicznego *communio personarum*. Decyzja tłumacza czyni styl przekładu bardziej wzniosłym i w konsekwencji poszerza w analizowanym fragmencie intersemiotyczny charakter poematu, pełniąc jednocześnie rolę poznawczą. Dociekliwy czytelnik niemiecki, zainspirowany przez tłumacza do refleksji nad pojęciem *communio personarum*, paradoksalnie łatwiej niż polski odbiorca dotrze do wiedzy o tym, że termin ten jest jednym z filarów teologicznej antropologii Jana Pawła II dotyczącej małżeństwa i rodziny [por. KUPCZAK 2003: 67-88].

W przytoczonych wersach Poeta pisze o „Samoistnym istnieniu”. Takie samo zjawisko językowej paronomazji osiągnięte poprzez nadanie parze wyrazów współbrzmienia czytelnik oryginału dostrzega także w innym fragmencie, kiedy Autor ponownie rozmyśla nad nagością mężczyzny i kobiety jako o Boskim darze. Czytamy:

Został im przez Boga zadany dar.

[...]

Oboje nadzy...

Nie odczuwali wstydu, jak długo trwał dar –

Wstyd przyjdzie wraz z grzechem,

a teraz trwa uniesienie. Żyją świadomi daru,

choć może nawet nie umieją tego nazwać. [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003:

515-516]

Stylistyczna gra słowna „zadany dar” nie odnajduje w przekładzie swojego ekwiwalentu (podobnie zresztą „Samoistne Istnienie”), który mógłby, jak w tekście wyjściowym, poetycko uwypuklać sakralny sens. Jednakże ta utrata zdaje się być rekompensowana w kolejnym wersie. Wraz z pojawieniem się w przekładzie struktury zdania względniego „Von Gott wurde ihnen eine Gabe zuteil, die zugleich eine Aufgabe war” [JOHANNES PAUL II. 2003: 32] – w retranslacji bezpośredniej: *Przypadł im w udziale dar od Boga, który jednocześnie był zadaniem* – dostrzegamy, że tłumacz, być może powodowany wyeksponowaniem słowa „Aufgabe” (zadanie), bliżej wyjaśnia odbiorcy przekładu, na czym to zadanie miało polegać. Kiedy więc w oryginale czytamy: „Nie odczuwali wstydu, jak długo trwał dar”, w przekładzie mamy do czynienia ze znaczeniem *jak długo zachowywali dar* – „solange sie die Aufgabe bewahrten” [JOHANNES PAUL II. 2003: 32]. Poprzez wskazanie na aktywną czynność agensa wyrażoną czasownikiem „bewahren” zastany w przekładzie sens bardziej niż w oryginale zyskuje na dynamiczności. Niemiecki odbiorca dowiaduje się, że szczęście w raju, a wraz z nim pierwotna nagość mężczyzny i kobiety, zostało dane po to, by je trwale *zachowywać, chronić*.

Papieskie medytacje ciążyą więc ku pierwotnej tajemnicy początku, która „wyłania się ze Słowa” – jak czytamy w oryginale [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003: 511]. Zauważamy, że w *Tryptyku rzymskim* istnieje wyraźny ton afirmatywny, chwalcący Boga, określanego m. in. jako „Słowo – odwieczne widzenie i odwieczne wypowie-

dzenie” [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003: 511]. Wydaje się, że rzeczona afirmacja Boskich tajemnic w kilku miejscach przekładu dokonuje się za sprawą bardziej wzmożonej symboliki niż ma to miejsce w tekście wyjściowym, co zwiększa doniosłość stylu. Wspomniana tajemnica początku, która „wyłania się ze Słowa”, jest opatrzona w przekładzie wyraźnym predykatem światła. Niemiecki odbiorca czyta o tajemnicy, która „leuchtet auf aus dem WORT” [JOHANNES PAUL II. 2003: 25] – w tłumaczeniu filologicznym: *wyblyska ze Słowa, zaczyna świecić*. Kategoryzacja tego rodzaju jawnie koresponduje z biblijną metaforą światła, które presuponuje obecność Boga. Znamienne, że słowo *tajemnica* w czterech miejscach przekładu odnajduje swój odpowiednik w rdzeniu łacińskim *Mysterium* [JOHANNES PAUL II. 2003: 44, 46, 47], a nie w niemieckim *Geheimnis*. W strukturę kognitywną jednostki *Mysterium* wpisana jest właściwa sferze transcendencji konotacja mistyczności, sakralnej powagi, co ponownie zdaje się dowodzić o spotęgowaniu kategorii wzniosłości w przekładzie.

Zjawisko to w pewnym sensie redukuje charakterystyczną dla oryginału zwięzłość i prostotę języka, stwarzając w tekście docelowym szerszą przestrzeń polisemii, która może być źródłem wielości asocjacji. Dostrzegamy to w poniższej egzemplifikacji:

Pozwól mi wargi umoczyć
w źródlanej wodzie
odczuć świeżość,
ożywcza świeżość. [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II, 2003: 511]

Lass mich die Lippen benetzen
mit Wasser aus der Quelle,
die Frische spüren,
die Leben spendende Frische. [JOHANNES PAUL II., 2003: 21]

„Ożywcza świeżość” źródła tłumaczona jako „die Leben spendende Frische” – dosłownie: *świeżość ofiarowująca życie* – otwiera przestrzeń swoistego rodzaju predykcji, ujawniając mocą metafory pozytywne nacechowanie aksjologiczne niemieckiego *spenden* (*ofiarowywać*). Mamy tu do czynienia z wyjątkowo nośnym poszerzeniem znaczenia, w wyniku czego uobecnia się w przekładzie symbolika życia jako daru. Tak więc sformułowanie Autora „ożywcza świeżość” – stosunkowo zrównoważone w strukturze sensu – ulega w przekładzie metaforycznemu zdynamizowaniu, co dodatnio wpływa na kształt kategorii estetycznej języka tłumaczonego poematu.

Ze zjawiskiem poszerzenia zakresu znaczeniowego w przekładzie mamy do czynienia również wtedy, gdy tłumacz odwzorowuje profil Boga. Oto Stwórca jawi się w języku oryginału jako Ten, który „pozwala im [Adamowi i Ewie – T.Ż.] uczestniczyć w tym pięknie, jakie w nich tchnął” [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003: 515]. Niemiecki odbiorca czyta natomiast o Bogu, który pierwszym rodzicom ten *udział gwarantuje*: „ER gewährt ihnen Anteil an dem Schönen, das ER ihnen eingehaucht hat” [JOHANNES PAUL II. 2003: 31]. Nie trudno dostrzec, że w strukturze kognitywnej niemieckiego *gewähren* (gwarantować) tkwi odmienny sposób potocznej kategoryzacji Stwórcy jako Tego, który nie tyle pozwala, co zapewnia, daje poręczenie, a więc odpowiada za udział w stworzonym przez siebie pięknie.

Więcej o Bogu zdaje się mówić również inny fragment przekładu. Gdy w oryginale czytamy: „Jest Wszechmocnym Starcem-Człowiekiem podobnym do stwarzanego Adama“ [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003: 515], to w tłumaczeniu tego wersu otrzymujemy opis Boga zawierający jedną cechę więcej: „Der Allmächtige als hoheitsvoller alter Mensch, dem geschaffenen Adam ähnlich“ [JOHANNES PAUL II. 2003: 32]. Dodatkowym atrybutem Stwórcy, nieobecnym w oryginale, staje się więc Jego dostojeństwo, najwyższe zwierzchnictwo, na co wskazuje niemieckie *hoheitsvoll*. Przymiotnik ten użyty w rozważanym kontekście wiąże się z uznaniem władzy Boga nad człowiekiem i światem i charakteryzuje się konotacją czci wobec Niego. Językowe obrazowanie Stwórcy w przekładzie ujawnia więc różniący się od wyobraźni Autora poematu horyzont myślowy tłumacza i wskazuje, jak sądzę, na konotacyjną przewagę patetycznej doniosłości.

W refleksji nad przekładem papieskich medytacji dostrzegamy ponadto jeszcze inny rodzaj przewagi, widocznej tym razem w płaszczyźnie morfologiczno-składniowej języka. Otóż wspomnianą wcześniej równowagę znaczeń Jan Paweł II osiąga m. in. poprzez dość często stosowane struktury rzeczownikowe oraz proste formy składniowe. Analiza języka tekstu wyjściowego pozwala wyciągnąć wniosek, że jest to cecha sfunkcjonalizowana, służąca „ustatycznianiu” sensu. Natomiast w przekładzie obserwujemy, że cecha ta ustępuje niekiedy na rzecz preferowanych form czasownikowych, sprzyjających zdynamizowaniu opisów sytuacji. I tak na przykład zdanie: „Żyją świadomi daru” [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003: 516] zostaje przetransponowane jako: „Sie leben in dem Bewusstsein, beschenkt zu sein” [JOHANNES PAUL II. 2003: 33] – w tłumaczeniu filologicznym: *żyją w świadomości, iż są obdarowani*. Zanik substantywizacji i wprowadzenie struktury bezokolicznikowej nasuwa pytanie o wykonawcę czynności, a więc w tym przypadku o *obdarowującego* Boga. Również statyczny opis wspólnoty kardynałów – jak pisze Papież – „odpowiedzialnej za dziedzictwo kluczy Królestwa” [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003: 518] ulega w przekładzie intensyfikacji poprzez dynamiczne zarysowanie się czynności. W tłumaczeniu czytamy o kardynałach jako o *wspólnocie tych, którzy niosą odpowiedzialność...* „Gemeinschaft derer, die Verantwortung tragen für das Erbe der Schlüssel des Himmelreiches” [JOHANNES PAUL II. 2003: 36]. Nie ulega wątpliwości, że widoczny także w innych fragmentach przekładu dobór bardziej złożonych form składni, ujawniającej słownictwo o znaczeniach czynnościowych, dynamizuje tekst tłumaczenia, który w oryginale za sprawą preferowania przez Autora rozwiązań nominalizacyjnych jest pod względem formy – a w związku z tym również treści – bardziej zrównoważony.

Owa statyczność jest więc cechą swoistą dla przyjętego w oryginale modelu kształtowania wypowiedzi poetyckiej. W tym kontekście trzeba przyznać, że na sposób, w jaki Jan Paweł II tworzy swój medytacyjny utwór, wpływają dwa źródła: jedno jest typowo „rzymskie” (na co wskazuje bezpośrednio sam tytuł poematu), związane z uniwersalnym przesłaniem chrześcijaństwa, a drugie typowo „polskie” [por. REALE 2003: 33], z koniecznym wskazaniem na polski romantyzm. Należy zaznaczyć, że Autor jest kontynuatorem doświadczeń oraz języka wielkich rodzimych romantyków, z pośród których szczególne miejsce w ważnym dla rozumienia utworu „kole hermeneutycznym” zajmuje Cyprian Norwid. W słowach:

Przedzieraj się, szukaj, nie ustępuj,
wiesz, że ono musi tu gdzieś być –
Gdzie jesteś, źródło? ... Gdzie jesteś, źródło?! [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003:
510]

Bahne dir den Weg, suche, gib nicht auf,
du weißt ja, hier muss sie sein, irgendwo hier –
Quelle, wo bist du? ... Wo bist du Quelle? [JOHANNES PAUL II. 2003: 21]

dosłuchamy się zarówno *Promethidiona*, jak i krakowskich misteriów Norwida, tj. *Wandy i Krakusa* [za: Fert 2003: 86-87]. Papież posługuje się nawet typową dla Norwida interpunkcją, objawiającą się charakterystycznym myślnikowym załamaniem głosu, co w przekładzie wiernie odwzorowuje tłumacz:

Kim jest Ten Bez-Imienny,
który zechciał objawić się w głosie? [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003: 520]

Wer ist DIESER, der Namen-lose,
der sich in der Stimme offenbaren wollte? [JOHANNES PAUL II. 2003: 42]

Wydaje się jednak, że wskazana tu relacja intertekstualności, jakkolwiek rozpoznawana przez tłumacza, w procesie percepcji utworu okaże się dla niemieckiego odbiorcy nieobecna. Musiałby dysponować dużą „przedwiedzą”, by z perspektywy papieskiego losu w pełni odczytać niepowtarzalne piętno oryginału. Wypada dodać, że dostrzegamy w nim akcenty osobiste, takie jak wspomnienie rodzinnych Wadowic, czy pamiętnego konklawe z roku 1978. Te dwa biograficzne szczegóły uspojnają tekst wyjściowy w zakresie sytuacyjności i z punktu widzenia polskiego czytelnika są niewątpliwie informacyjnie nośne. Nie sądzę jednak, by utrudniały proces recepcji przekładu, tym bardziej że w treści poematu są jedynie wzmiankowane.

Na koniec wspomnieć wypada jeszcze o osobniczym języku Poety, w którym nie brak wyrażeń emfaticznych, podkreślających zabarwienie emocjonalne¹¹. Mam tu m. in. na myśli partykuły w formie aglutynacyjnej, których ekwiwalentyzacja w przekładzie nie była możliwa ze względu na obiektywne różnice systemowe między językiem polskim i niemieckim. Ekspresywne i powtarzające się w poemacie *jakże* lub *jakżeż*, charakterystyczne *czyż* lub wyjątkowo nośne w użyciu, bo pytające o Boga *kimże* – „Kimże jest On” [KAROL WOJTYŁA / JAN PAWEŁ II 2003: 515] – z niezawinionej konieczności ustępują w tłumaczeniu miejsca typowym dla niemczyzny nieekspresywnym zaimkom pytającym. Tą utratę zdaje się jednak rekompensować bardzo dobrze ukształtowana w przekładzie muzyczność języka, która jawi się równie dyskretnie jak w oryginale, wspierając działanie słowa i obrazu.

¹¹ Wartą uwagi analizę retorycznych środków wyrazu w języku pozapoetyckim Jana Pawła II przeprowadza w swojej pracy Alicja Sakaguchi [zob. SAKAGUCHI 2009: 107-115].

4. Uwagi końcowe

Powyższa refleksja – z konieczności niepełna, wszak trudno zgłębić wszystkie walory poetyki przekładu *Tryptyku rzymskiego* w formie szkicu – pozwala na wyciągnięcie kilku zwiezłych konkluzji.

Na podstawie przeanalizowanego przeze mnie materiału daje się zaobserwować, że większej mocy nabiera w tłumaczeniu funkcja afirmatywna języka, co wzmacnia siłę estetycznego oddziaływania utworu na niemieckojęzycznego odbiorcę. Dzieje się to m. in. poprzez ujawnianie znaczeń metaforycznych o większym ładunku aksjologicznym niż ma to miejsce w oryginale. Tym samym dynamizowana jest w przekładzie kategoria wzniosłości. Taki stan faktyczny obserwujemy m. in. w odwzorowaniu profilu Boga i rzeczywistości sakralnej, która dla Poety jest *Tajemnicą*, a dla tłumacza pozostaje *Mysterium*. Konsekwentna powtarzalność tego słowa w tłumaczeniu zdaje się wyodrębiać sakralny sens utworu, poszerzając zakres niedookreśloności znaczeń. Zakres ten mnożą również dostrzeżone naddatki znaczeniowe, intensyfikujące doniosły styl języka przekładu.

Wskazany transformacjom towarzyszą również niekiedy zmiany (bywa, że systemowo konieczne) rozwiązań syntaktycznych. W niektórych fragmentach tekstu docelowego dostrzegamy zaniechanie transpozycji form rzeczownikowych i wprowadzanie do przekładu aktywnej retoryki czynnościowej, która mocą czasownika dynamizuje treść. Tym samym oryginał w konfrontacji z tekstem docelowym wydaje się pod względem formy i treści bardziej statyczny.

Ponadto dała się zaobserwować intuicja intelektualna tłumacza, który pogłębia świadomość doktrynalną niemieckiego odbiorcy. Konotacyjne ukierunkowanie na dyskurs teologiczny obserwujemy poprzez odwołujące się do łaciny przywołanie kategorii *communio personarum*. Tego rodzaju pojęciowa retoryka, uwydatniająca jednocześnie doniosły styl, jest w oryginale nieobecna. Źródłem tej transformacji upatrywałbym w teologicznej profesji tłumacza i – co się z tym wiąże – w czymś, co za Tomaszem Węclawskim można by nazwać niemieckim duchem, niemieckim stylem, czy też niemieckim sposobem mówienia o Bogu i sprawach wiary. Ów styl, w którym istotną rolę odgrywa wywód intelektualny, ukształtował się w ciągu minionych dwustu lat pod wpływem słynnej w historii humanizmu europejskiego intensywnej aktywności niemieckich teologów [WĘCŁAWSKI 2005: 740-743]. Ich pracę myślową umożliwia zdaniem Węclawskiego „poetycko-metafizyczna zdolność języka niemieckiego” a wraz z nią „etymologiczne zakorzenienia, wewnętrzne relacje i zaskakujące wzajemne otwarcia słów, zwrotów i pojęć”.

Kończąc wypada jeszcze wspomnieć, że w *Tryptyku rzymskim* nie ma cienia manicheizmu. Zarówno polski jak i niemiecki czytelnik odczuje w poemacie fundamentalny optymizm, który mocą estetycznego oddziaływania znosi podziały i zachęca do lektury, wywołując doświadczenie ufności. Źródłem tego doświadczenia jest autentyczne świadectwo Autora o tym, że piękno i dobro istnieją, wszak były filarem Jego życia. Jan Paweł II sięgnął w utworze po obraz człowieka pochylonego nad źródłem. Jest to obraz pierwotny i uniwersalny, a więc łączący ludzi w wymiarze ponadkonfesyjnym.

Bibliografia

Źródła

JOHANNES PAUL II. (2003): *Römisches Triptychon. Meditationen*, Freiburg im Breisgau.
WOJTYŁA, Karol / JAN PAWEŁ II (2004): *Poezje, dramaty, szkice. Tryptyk rzymski*, Kraków.
Redakcja: W. Bonowicz, M. Romanek. Wybór i układ z upoważnienia Autora: M. Skwarnicki, J. Turowicz.

Literatura sekundarna:

- BAJKA, Aleksandra (2003): Medytacje papieża – poety. W: „Tygodnik Powszechny” 2/2003, s. 11.
- FERT, Józef (2003): Tryptyk Słowa. W: Alfred Marek Wierzbicki (red.), *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*. Lublin.
- CHYLEWSKA-TÖLLE, Aleksandra (2010): *Między przestrzenią wiary a poetyką wyznania. Szkice o niemieckojęzycznej literaturze chrześcijańskiej*. Bydgoszcz.
- KOWALEWSKA-DĄBROWSKA, Jolanta (2006): *Językowy obraz Boga i człowieka w poezji Jana Twardowskiego*. Gdańsk.
- KRYSZTOFIAK, Maria (1999): *Przekład literacki a translatołogia*. Poznań.
- KUMANIECKI, Kazimierz (oprac.), (1990): *Słownik łacińsko-polski*. Warszawa.
- KUPCZAK, Jarosław (2003): Znaczenie Soboru Watykańskiego II dla teologii *communio personarum* Jana Pawła II. W: „Polonica Sacra” 2003, t. 2, s. 67-88.
- LUKAS, Katarzyna (2009): *Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdeterminanten*. Adam Mickiewicz in deutschsprachigen Übertragungen. Berlin.
- POTKAJ, Tomasz (2003): Niemiec z polską mentalnością. W: „Tygodnik Powszechny” 46/2003, s. 5.
- REALE, Giovanni (2003): Komentarz krytyczno-literacki do „Tryptyku rzymskiego”. W: Alfred Marek Wierzbicki (red.), *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*. Lublin.
- SAKAGUCHI, Alicja (2009): *Rhetorische Ausdrucksmittel und Stil in den Reden und Homilien von Johannes Paul II*. W: Iwona Bartoszewicz et al. (red.), *Germanistische Linguistik etra muros – Aufgaben*” (Linguistische Treffen in Wrocław; vol. 4). Wrocław – Dresden.
- SKWARNICKI, Marek (2003): Jak powstał poemat Papieża? Dziewięć dni w Rzymie. W: „Tygodnik Powszechny” 10/2003, s. 19.
- SNELL-HORNBY, Mary (1996): *Fließende Grenzen – über Grenzen hinweg: Sprachwissenschaft und Übersetzen*. Vortrag anlässlich der Jahresversammlung der Wiener Sprachgesellschaft, gehalten am 15. Januar 1991. W: tejże, *Translation und Text. Ausgewählte Vorträge*. Redakcja: Mira Kadric, Klaus Kaindl. Wien.
- TILlich, Paul (1992): *Protestanckie przepowiadanie i człowiek współczesny*. W: „Znak” 7/1992, s. 40-51.
- WĘCŁAWSKI, Tomasz (1992): *Protestanci chodzą po granicach*. W: „Znak” 7/1992, s. 52-61.
- WĘCŁAWSKI, Tomasz (2005): *Posłowie – Mówić po niemiecku w teologii*. W: Eligiusz Piotrowski, Tomasz Węclawski (red.), *Praeceptores. Teologia i teologowie języka niemieckiego*. Poznań.

Słowa kluczowe

Tryptyk rzymski Jana Pawła II, przekład artystyczny, język *sacrum*, językoznawstwo antropologiczne.

Abstract

SACRUM – TRANSLATION – RECEPTION. ON THE GERMAN TRANSLATION OF *ROMAN TRIPTYCH* BY JOHN PAUL II

This paper is yet another publication of the author testifying to his long-term research interests in anthropological linguistics and, specially, theolinguistics. The present analysis is concerned with the German translation of John Paul II's poem *The Roman Triptych* and it considers the ways in which its German translation conveys the aesthetic value of the original. The author attempts to define the configuration of the semiotic concepts used in the translation, selected to appeal to the imagination of the German reader. The author further reflects on the language of *sacrum* in poetry and the poetics of translation.

Keywords

John Paul II's *Roman Triptych*, artistic translation, the language of *sacrum*, anthropological linguistics

Łotewskie przekłady polskiej prozy w latach 1945–2013. Wstępne rozpoznania bibliograficzne

Wstęp

Dzieje polityczne, sytuacja ekonomiczna i związane z nimi warunki kulturowe sprawiły, że literatura łotewska przybrała kształt artystyczny dopiero w połowie XIX wieku¹. Aby uzupełnić repertuar nowo powstałej literatury, Łotysze zwrócili się w stronę krajów mających bogatszy od nich dorobek literacki². Przetłumaczono w tym okresie wiele dzieł literatury europejskiej, w tym także polskiej. Jak zauważa Vera Vāvere: „zainteresowanie literaturą polską było większe z tego powodu, iż losy polskie, odzwierciedlone w dziełach literackich, pod wieloma względami bliskie były łotewskim, nie był to świat obcy³”.

Badaczka podkreśla, że łotewscy czytelnicy bliżej zapoznali się z literaturą polską pod koniec XIX wieku. Najściślejsze kontakty nawiązano na początku XX wieku. Przed I wojną światową praktycznie wszyscy znaczący polscy twórcy stali się znani na Łotwie albo za pośrednictwem przekładów, albo z publikacji krytycznych. Polsko-łotewskie związki literackie przerwała I wojna światowa⁴. Odzyskanie przez Łotwę niepodległości w 1918 roku umożliwiło dalszy rozwój życia kulturowego państwa. W latach dwudziestych i trzydziestych liczba tłumaczeń literatury polskiej zmniejszyła się. W tym czasie zainteresowania literackie i kulturalne Łotyszy przesunęły się w kierunku Europy Zachodniej i Skandynawii⁵.

Vera Vāvere to jak na razie jedyna badaczka, która zajęła się problematyką przekładowej recepcji literatury polskiej na Łotwie. Jej badania dostarczają ważnych informacji na temat polskich autorów przetłumaczonych na język łotewski od połowy XIX do połowy XX wieku. Vāvere omawia tłumaczenia prozy, poezji i dramatu, uwzględnia najważniejsze przełożone tytuły, podkreśla wkład tłumaczy w popularyzację literatury polskiej na Łotwie, odwołuje się do recenzji niektórych łotewskich krytyków literatury; zwraca także uwagę na recepcję dzieł w postaci wystawianych na scenie sztuk teatralnych.

¹ J. Kolbuszewski, S. F. Kolbuszewski, *Literatura łotewska*, [w:] *Dzieje literatur europejskich*, t. 2, pod. red. W. Floryana, Warszawa 1983, s. 417.

² V. Vāvere, *Wpływy polskie w literaturze łotewskiej*, [w:] *Kultura polska na Łotwie*, pod. red. J. Sozański, R. Szklennik, Ryga 1994, s. 98.

³ *Ibidem*.

⁴ V. Vāvere, *op.cit.*, s. 123.

⁵ *Ibidem*.

Problematyka tłumaczeń literatury polskiej na język łotewski po 1945 roku nie była jak dotąd przedmiotem badań naukowych. Obszerny i nieusystematyzowany materiał badawczy nie pozwala na przedstawienie problematyki w tak dogłębny sposób, jak czyni to Vera Vāvere. Można jednak już teraz, na wstępnym etapie badań, poczynić pewne rozpoznania bibliograficzne dotyczące tłumaczeń polskiej prozy na język łotewski w latach 1945–2013. Interpretacja zebranych danych bibliograficznych i ilościowych ma prowadzić do odpowiedzi na następujące pytania: jakich polskich autorów tłumaczono na język łotewski w Łotewskiej Republice Radzieckiej, a jakich w niepodległej Łotwie? Kiedy i jakie tytuły polskiej prozy zostały przełożone na język łotewski⁶?

Za wykorzystaniem metod ilościowych do niniejszych badań przemawia kilka czynników. Po pierwsze dzięki badaniom prowadzonym w ten sposób zyskujemy bogaty materiał poznawczy. Po drugie metody ilościowe umożliwiają uporządkowanie i usystematyzowanie rozproszonych danych. Bezsporną zaletą takich badań jest łatwość rozpoznania cech charakterystycznych dla analizowanego przedmiotu, precyzyjność wyników i możliwość ich obiektywnego porównywania. Należy jednak zauważyć, że stosowanie metod ilościowych w naukach humanistycznych może wiązać się z pewnymi ograniczeniami. Tego typu badania często nadmiernie koncentrują się na analizie danych ilościowych i nie doceniają analizy jakościowej badanych zjawisk. Wiąże się to z brakiem uwzględniania kontekstu, nie sytuują one obszaru badawczego w szeregu współtowarzyszących mu innych zjawisk⁷. Na obecnym etapie badań analiza ilościowa zgromadzonych danych wystarczy jednak do wstępnych odpowiedzi na wcześniej postawione pytania.

Badania wymagały sporządzenia bazy danych. W tym celu wykorzystano katalog elektroniczny i podręczny Łotewskiej Biblioteki Narodowej⁸, bibliografie *Polska literatura w przekładach 1945–1970*⁹, *Literatura polska w przekładach 1971–1980*¹⁰, *Literatura polska w przekładach 1981–2004*¹¹, dostępną online bibliografię *The Index Translationum*¹² oraz bazę *Polonica Zagraniczne*¹³. Do korpusu badawczego włą-

⁶ Na obecnym etapie badań zarejestrowano tylko przekłady z języka polskiego, chociaż autorka ma świadomość, że pojedyncze edycje mogły docierać do łotewskiego czytelnika drogą translacji z języka rosyjskiego.

⁷ Zob. B. Staniów, *Metody ilościowe w badaniach nad literaturą i książką dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Bibliologia*, pod. red. D. Kuźminy, Warszawa 2007, s. 99–102. Zob. też M. Antczak, *Metoda bibliograficzna, statystyczna i porównawcza w badaniach bibliologicznych na przykładzie badań własnych*, [w:] *Ibidem*, s. 31–32, 35–36.

⁸ Katalog online Łotewskiej Biblioteki Narodowej [dostęp: 30.05.2014]: <https://lira.lanet.lv/F/?func=option-update-Ing&file_name=base-list-lnb&local_base=nl101&p_con_lng=lav>

⁹ *Polska literatura w przekładach. Bibliografia 1945-1970*, pod. red. L. Ryll, J. Wilgat, Warszawa 1972.

¹⁰ *Literatura polska w przekładach 1971-1980*, pod. red. D. Bilikiewicz-Blanc, B. Capik, A. Karłowicz, T. Szubiakiewicz, Warszawa 2008.

¹¹ *Literatura polska w przekładach 1981-2004*, pod. red. D. Bilikiewicz-Blanc, B. Capik, A. Karłowicz, T. Szubiakiewicz, Warszawa 2005.

¹² The Index Translationum [dostęp: 30.05.2014]: <<http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?a=&stxt=&sl=pol&l=lav&c=&pla=&pub=&tr=&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=a>>

¹³ Baza *Polonica Zagraniczne* [dostęp: 30.05.2014]: <<http://mak.bn.org.pl/cgi-bin/makwww.exe-?BM=11>>

czono przekłady polskiej prozy (powieści, opowiadania i utwory eseistyczne), które zostały przetłumaczone na język łotewski i wydane na Łotwie. W bazie znajdują się prozatorskie utwory o charakterze historycznym, obyczajowym, podróżniczym, psychologicznym, kryminalnym, sensacyjnym i fantastycznym. Zasięg zakwalifikowanych do omawianej bazy pozycji obejmuje wyłącznie przekłady wydane w postaci zwartych pozycji wydawniczych. Nie uwzględniono zatem tłumaczeń zamieszczonych w czasopiśmie. Do bazy danych nie zaliczono także tłumaczeń utworów stworzonych z myślą o dzieciach i młodzieży. Stwierdzono, że ze względu na różnorodność gatunkową i bogactwo tematyki literaturę dla dzieci i młodzieży można uznać za odrębny, całkowicie autonomiczny, funkcjonujący niezależnie od literatury dla dorosłych obszar piśmiennictwa¹⁴.

Zasięg terytorialny badań obejmuje tłumaczenia powstałe na terenach Łotewskiej Republiki Radzieckiej oraz niepodległej Łotwy. Głównym elementem szeregowania bibliografii jest data wydania przekładu dzieł polskich w języku łotewskim.

Rozpatrywany przedział czasowy postanowiono podzielić na dziesięciolecia. Stwierdzono, że taka segmentacja danych może pomóc w bardziej klarownym zobrazowaniu całości oraz przesłedzeniu istotnych zmian. Po sporządzeniu i opracowaniu spisu bibliograficznego pogrupowano dane według tłumaczonych autorów i ustalono parametry liczbowe. Umożliwiło to odpowiedź na postawione wcześniej pytania dotyczące dzieł autorów polskich tłumaczonych na język łotewski w Łotewskiej Republice Radzieckiej i w niepodległej Łotwie

Tłumaczenia polskiej prozy na język łotewski w latach 1945–2013

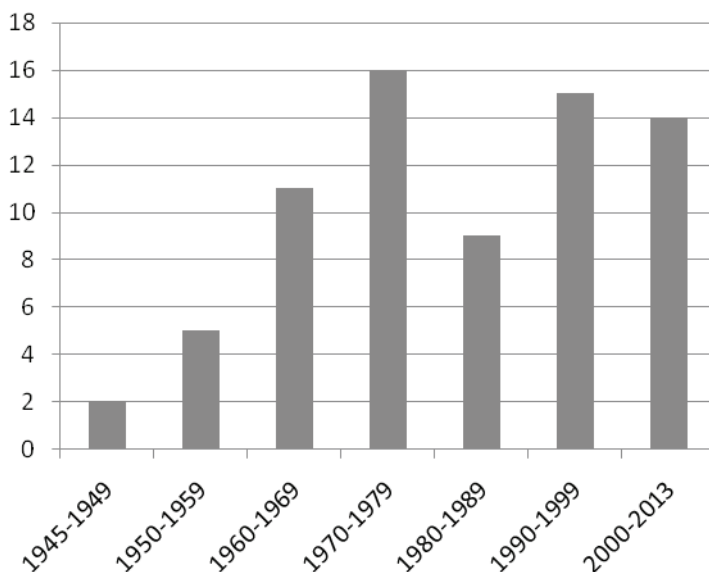
Zanim przyjrzymy się liczbie tłumaczeń w ujęciu chronologicznym, należy zaznaczyć, że w ciągu czterdziestu pięciu lat istnienia Łotewskiej Republiki Radzieckiej opublikowano 46 tłumaczeń. Natomiast w ciągu dwudziestu trzech lat niepodległości wydano 29 utworów. Można więc uznać, że częstotliwość ta była podobna. W latach 1945–1989 wydane dzieła stanowią 61 procent ogólnej liczby przekładów, natomiast tłumaczenia w niepodległej Łotwie to 39 procent całości. Częstotliwość ukazywania się przekładów prozy polskiej tylko nieznacznie wzrosła po 1989 roku.

Niewielką liczbę przekładów w latach 1945–1949 i 1950–1959 można wytłumaczyć konsekwencjami II wojny światowej. Po jej zakończeniu Łotwę ponownie włączono do Związku Radzieckiego¹⁵. Bezsporny wpływ na liczbę publikacji oraz wybór utworów do tłumaczenia w Łotewskiej Republice Radzieckiej miała cenzura, kontrolująca różne sfery życia publicznego, w tym środowiska literackie oraz rynek wydawniczy¹⁶. Wzrost liczby tłumaczeń przypada na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte. Intensyfikację przekładów można wiązać z bardziej liberalnym okresem w Związku Radzieckim. W owych latach możliwe stało się mówienie o grupach etnicznych i ich

¹⁴ J. Cieślowski, *Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci*, „Literatura Ludowa” 1976, nr 1

¹⁵ *Historia Świata. Encyklopedia PWN*, pod. red., B. Kaczorowski Warszawa 2008, s. 611.

¹⁶ I. Butulis, A. Zunda, *Latvijas vēsture*, Rīga 2010, s. 154.



Wykres 1. Tłumaczenia polskiej prozy w latach 1945–2013

cechach kulturowych. Pewne złagodzenie doktryny komunistycznej umożliwiło bardziej swobodny transfer dóbr kulturowych (także literatury) z innych krajów, w tym Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. W latach osiemdziesiątych można zaobserwować spadek tłumaczeń. Na obecnym etapie badań trudno wytłumaczyć to zjawisko. Należy odnotować, że w tym dziesięcioleciu do ZSRR wprowadzono program *ograniczonej liberalizacji*, który przyczynił się do powolnego upadku Związku Radzieckiego¹⁷.

Wydarzenia historyczne lat dziewięćdziesiątych spowodowały ponowne zmiany w łotewskim systemie politycznym i ekonomicznym. W 1990 roku przyjęto deklarację o przywróceniu Republiki Łotewskiej. Pełną niepodległość Łotwy proklamowano w 1991 roku¹⁸. Kryzys ekonomiczny, który został spowodowany zmianą gospodarki centralnie planowanej na gospodarkę rynkową¹⁹ nie zaważył na liczbie tłumaczeń polskiej prozy. Liczba jej tłumaczeń wzrosła w tym dziesięcioleciu i utrzymała swoją pozycję w kolejnym trzynastoleciu.

Pora teraz przejść do bardziej szczegółowego omówienia tematu i przedstawić odpowiedź na pytania kiedy i jacy autorzy byli tłumaczeni oraz kiedy i jakie tytuły ukazały się w przekładzie na język łotewski.

¹⁷ Kaczorowski, *op. cit.*, s. 612-613.

¹⁸ I. Butulis, A. Zunda, *op. cit.*, s. 204-205

¹⁹ I. Butulis, A. Zunda, *op. cit.*, s. 204-205.

Tłumaczenia polskiej prozy w Łotewskiej Republice Radzieckiej

Tabela 1. przedstawia listę pisarzy, których utwory w Związku Radzieckim zostały przetłumaczone na język łotewski. Zastosowanym kryterium podziału autorów była liczba tłumaczeń.

7 tłumaczeń	po 3 tłumaczenia	po 2 tłumaczenia	po 1 tłumaczeniu
Współcześni:	Współcześni:	Współcześni:	Współcześni:
Lem Stanisław	Wasilewska Wanda Dygat Stanisław	Fiedler Arkady	Andrzejewski Jerzy Breza Tadeusz Mach Wilhelm Iwaszkiewicz Jarosław Kawalec Julian Piwowarczyk Andrzej Stawiński Jerzy Stefan Brandys Kazimierz Broszkiewicz Jerzy Brycht Andrzej Czechowicz Andrzej Filipowcz Kornel Fornalska Marcjanna Giżycki Kamil Głowacki Jerzy Gwidon-Kamiński Ireneusz Kłyś Ryszard Konwicky Tadeusz Kosiorowski Zbigniew Myśliwski Wiesław Posmysz Zofija Jasieński Bruno
		Klasycy:	Klasycy:
		Sienkiewicz Henryk Orzeszkowa Eliza Prus Bolesław Reymont Władysław	Żeromski Stefan

Tabela 1. Tłumaczeni pisarze w latach 1945–1989

Polskich pisarzy, których utwory tłumaczono w Łotewskiej Republice Radzieckiej, można podzielić na dwie grupy – tzw. klasyków i autorów współczesnych. Do pierwszej grupy pisarzy zalicza się tu autorów tworzących głównie przed końcem XIX wieku, do grupy drugiej tych piszących w XX i XXI wieku²⁰.

²⁰ Zastosowany w niniejszym artykule podział literatów na klasyków i współczesnych został zaczerpnięty z badań Elżbiety Skibińskiej. Badaczka wykorzystwała ten podział w badaniach nad polsko-francuskimi relacjami przekładowymi w książce *Kuchnia Tłumacza. Studia o polsko-francuskich relacjach przekładowych*, Kraków 2008.

Z zamieszczonego wyżej zestawienia wynika, że w Łotewskiej Republice Radzieckiej tłumaczono głównie autorów współczesnych. Ich twórczość przybliżano łotewskiemu odbiorcy przeważnie w postaci pojedynczych przekładów. Najpoczytniejszym reprezentantem wspomnianej grupy pisarzy jest Stanisław Lem – przełożono siedem jego utworów. Na dalszych miejscach sytuują się Wanda Wasilewska i Stanisław Dygat, którzy doczekali się trzech przekładów. Przetłumaczono dwie powieści Arkadego Fiedlera. Pozostałych dziewiętnastu twórców miało już tylko po jednym tłumaczeniu. W Związku Radzieckim na język łotewski przełożono także opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza oraz powieść dla dorosłych Jerzego Broszkiewicza.

Dane pokazują, że obok współczesnych autorów zajmujących wysoką pozycję w literaturze polskiej tłumaczono także mniej znanych powieściopisarzy. Warto przyrzeć się twórcom, którzy miejsce w polskiej literaturze zawdzięczają licznym nagrodom literackim, na przykład: Nagrodzie Państwowej I, II i III stopnia czy Krzyżowi Oficerskiemu Orderu Odrodzenia Polski. Wymienić tutaj należy przede wszystkim Jerzego Andrzejewskiego, Wilhelma Macha, Juliana Kawalca, Kazimierza Brandysa, Kornela Filipowicza, Ireneusza Kamińskiego Godwina, Tadeusza Konwickiego, Wiesława Myśliwskiego, Tadeusza Brezy, Arkadego Fiedlera, Jarosława Iwaszkiewicza, Andrzeja Piwowarczyka, Stefana Stawińskiego, a także Stanisława Lema.

W grupie klasyków znaleźli się nobliści: Henryk Sienkiewicz i Władysław Reymont. Wydano także powieści Elizy Orzeszkowej i Bolesława Prusa²¹. Utwory Sienkiewicza tłumaczono trzy razy, każdego z pozostałych klasyków po dwa.

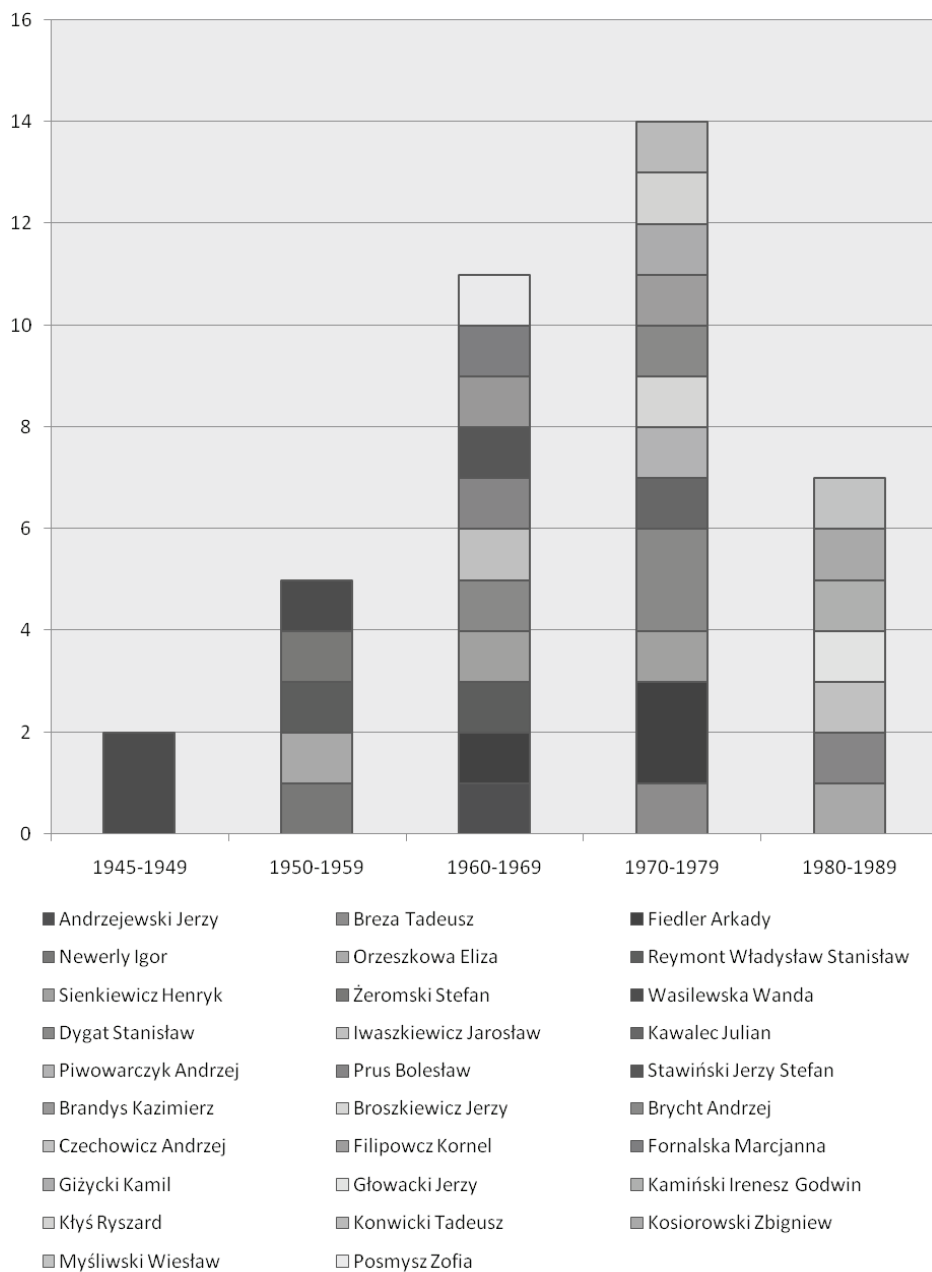
Chronologiczne rozmieszczenie nazwisk na następnym histogramie pozwala na wyjaśnienie, którzy autorzy byli tłumaczeni w poszczególnych dziesięcioleciach. Obserwacje te zostaną uzupełnione o tytuły przełożonych utworów.

W pierwszej kolejności przyjrzymy się grupie najczęściej tłumaczonych pisarzy, później zaś autorom, których utwory zostały wydane tylko raz.

W latach 1945–1949 tłumaczenia na język łotewski doczekała się Wanda Wasilewska. Ukazały się jej utwory *Po prostu miłość* (1945; 1946²²) i *Oblicze dnia* (1934; 1947). Lata pięćdziesiąte przyniosły kolejny przekład powieściopisarki, tym razem była to *Pieśń nad wodami* (w oryginale trylogia ukazała się w kolejnych latach 1940; 1950; 1952; przekład – 1955). W języku łotewskim ukazała się także powieść młodopolska. Wydano *Chłopów* (pierwodruk oryginału – tom I i II 1904; tom III 1906; tom IV 1909; tłumaczenie – 1953) Władysława Reymonta, *Ludzi bezdomnych* (1900; 1959)

²¹ Odnosić należy, że powieści Henryka Sienkiewicza, Władysława Reymonta, Elizy Orzeszkowej oraz Bolesława Prusa tłumaczono także przed II wojną światową. Przedstawienie wszystkich powstałych przekładów sprzed 1945 roku znacznie poszerzyłoby rozmiary artykułu. Uwzględnienie tych pozycji nie jest możliwe jednak ze względu na nieusystematyzowany jeszcze materiał. Na obecnym etapie badań należy zwrócić uwagę na to, czy wydane przekłady po 1945 roku były wznowieniami czy też nowymi tłumaczeniami twórczości wymienionych autorów. Informacje na ten temat będą zamieszczane w przypisach.

²² W nawiasie jest podawana data pierwodruku oryginału oraz data publikacji tłumaczenia.



Wykres 2. Tłumaczeni pisarzy w Łotewskiej Republice Radzieckiej. Perspektywa chronologiczna

Stefana Żeromskiego. Przełożono powieść realistyczną *Nad Niemnem* (1888; 1959) Elizy Orzeszkowej²³.

W latach sześćdziesiątych łotewski odbiorca poznał twórczość Stanisława Lema. Z dorobku mistrza *science-fiction* przełożono zbiór opowiadań *Polowanie* (1965; 1966) oraz powieść *Obłok Magellana* (1955; 1960). Przetłumaczono powieść historyczną *Krzyżacy* (1900; 1962) Sienkiewicza²⁴. Zainteresowano się także twórczością Stanisława Dygata, autora piszącego powieści o tematyce społecznej i psychologicznej. Wydano jego *Podróż* (1958; 1966). Ukazał się też reportaż podróżniczy *Rio de Oro* (1950; 1969) Arkadego Fiedlera.

W latach siedemdziesiątych do łotewskiego odbiorcy dotarło najslawniejsze dzieło Lema, a mianowicie *Solaris* (1961; 1970), ponadto opublikowano jego zbiory opowiadań *Niezwyyczajony* (1964; 1970) oraz *Księga robotów* (1961; 1975). Tłumaczenia Dygata uzupełniono o *Disneyland* (1965; 1976) i *Pożegnania* (1948; 1976). Fiedler natomiast doczekał się kolejnego przekładu, była to książka *Ryby śpiewają w Ukajali* (1935; 1970). Z twórczości Sienkiewicza przełożono kolejny utwór, tym razem *Bez dogmatu* (1891; 1975)²⁵.

Ostatnie dziesięciolecie Związku Radzieckiego przyniosło tłumaczenia dwóch książek Stanisława Lema. Wydano jego zbiór esejów filozoficznych *Summa technologiae* (1964; 1987) oraz zbiór opowiadań, który w języku łotewskim został zatytułowany jako *Koniec świata o ósmej* (data publikacji tłumaczenia 1989). Publikacja zawiera następujące utwory ze zbioru *Bajki robotów* (data pierwszego wydania oryginału 1964): *Trzej elektrycyerze*, *Uranowe uszy*, *Jak Erg Samowzbudnik bladawca pokonał*, *Bogactwo króla Biskalara*, *Dwa potwory*, *Biała śmierć*, *Jak Mikromił i Gigacyan ucieczkę mgławic wszczęli*, *Bajka o maszynie cyfrowej, co ze smokiem walczyła*, *Doradcy króla Hydropsa*, *Przyjaciel automateusza*, *Król Globares i mędrcy*, *Bajka o królu Murdasie*, *Maszyna Trurla*, *Wielkie lanie* oraz opublikowane w zbiorze *Dzienniki gwiazdowe* (pierwsze wydanie oryginału 1957) opowiadania *Czy pan istnieje*, *Mr Jones?* oraz *Koniec Świata o ósmej*. Repertuar przełożonych utworów Orzeszkowej uzupełniono o tendencyjną powieść *Ostatnią miłość* (1868; 1981). Bolesław Prus z kolei doczekał się przekładu powieści historycznej *Faraon* (1897; 1985)²⁶.

Warto teraz przyjrzeć się również autorom, których dzieła wydano jeden raz. Do przełożonej prozy w latach sześćdziesiątych należy powieść Jerzego Andrzejewskiego *Popiół i diament* (1947; 1964). Wydano także utwór psychologiczny Kazimierza Brandysa *Samson* (1948; 1995). Przetłumaczono zbiór opowiadań *Dziewczyna*

²³ *Chłopów* Reymonta na język łotewski pierwszy raz przetłumaczono przed II wojną światową. Tłumaczenie, które ukazało się w latach pięćdziesiątych XX wieku jest nowym przekładem tego dzieła, nie jest wznowieniem wcześniejszego. *Ludzi bezdomnych* Żeromskiego i *Nad Niemnem* Orzeszkowej w języku łotewskim pierwszy raz opublikowano właśnie w latach pięćdziesiątych XX wieku.

²⁴ Dotychczas zebrane dane informują, że jest to pierwsze tłumaczenie *Krzyżaków* na język łotewski.

²⁵ Pierwszy przekład *Bez dogmatu* ukazał się przed I wojną światową. Wymieniony w tekście zasadniczym przekład z lat siedemdziesiątych XX wieku jest całkowicie nowym tłumaczeniem tego dzieła.

²⁶ Wymienione utwory Orzeszkowej i Prusa pierwszy raz na język łotewski przetłumaczono w latach osiemdziesiątych XX wieku.

i gołębie (1960; 1967) Jarosława Iwaszkiewicza. Wydano *Pasażerkę* (1962; 1966) Zofii Posmysz oraz *Pamiętnik matki* (1960; 1966) Marcjanny Fornalskiej. W języku łotewskim opublikowano utwór psychologiczny Jerzego Stawińskiego *Godzina szczytu* (1968; 1969). W latach siedemdziesiątych do listy ”polskich lektur” dostępnych w języku łotewskim dodano opowiadanie *Dancing w kwaterze Hitlera* (1966; 1971) Andrzeja Brychta. Ukazała się wówczas powieść psychologiczna Tadeusza Konwickiego – *Sennik współczesny* (1963; 1974). Przekładu powieści *Kakadu* (1965; 1974) doczekał się Ryszard Kłyś. Z repertuaru Andrzeja Piwowarczyka przetłumaczono kryminał *Otwarte okno* (1961; 1975). Opublikowano *Urząd* (1960; 1978) Tadeusza Brezy oraz *Długo i szczęśliwie* (1970; 1979) Jerzego Broszkiewicza. Prozaik i podróżnik Kamil Giżycki doczekał się przekładu *Listów z Archipelagu Salomona* (1969; 1979). Ukazała się także powieść czołowego przedstawiciela nurtu chłopskiego w literaturze PRL – Juliana Kawalca. Do przekładu wybrano jego powieść *Tańczący Jastrząb* (1964; 1973). Ponadto wydano zbiór opowiadań Kornela Filipowicza pod tytułem *Mikroromāni*. Tom zawiera następujące utwory tego autora: *Romans prowincjonalny* (1960; 1974), *Jeniec i dziewczyna* (1965; 1974), *Ogród pana Nietschke* (1965; 1974), *Mężczyzna jak dziecko* (1967; 1974).

Lata osiemdziesiąte przyniosły tłumaczenie powieści historycznej *Czerwony sokół* (1957; 1988) Ireneusza Gwidona-Kamińskiego. Z dorobku reprezentującego nurt chłopski Wiesława Myśliwskiego przełożono *Kamień na kamieniu* (1984; 1988). Przetłumaczono zbiór esejów Zbigniewa Kosiorowskiego *13 stopni w skali Beauforta* (1981; 1988) oraz powieść kryminalną Jerzego Głowackiego *Testament królowej Nefertite* (1971; 1989).

Podsumowując to rozpoznanie bibliograficzne należy zauważyć, że w Radzieckiej Republice Radzieckiej tłumaczono powieść przełomu XIX i XX wieku zawierającą motywy realistyczne i historyczne. Tłumaczono także współczesną prozę o tematyce fantastycznej, psychologicznej, podróżniczej, kryminalnej oraz chłopskiej. Uwagę zwraca także to, że powstała duża liczba pojedynczych tłumaczeń, które nie były wznawiane i nie miały szans na utrwalenie swojej pozycji na łotewskim rynku wydawniczym.

Tłumaczenia polskiej prozy w niepodległej Łotwie

Warto teraz przejść do omówienia obecności polskiej prozy w niepodległej Łotwie. Analiza bibliograficzna ma pokazać jak zmienił się repertuar tłumaczonych autorów po odzyskaniu przez Łotwę niepodległości oraz przedstawić tytuły cieszące się zainteresowaniem u łotewskiego czytelnika.

Zestawienie danych z tabel 1 i 2 pokazuje, że liczba tłumaczonych autorów współczesnych w niepodległej Łotwie nadal przewyższa liczbę tłumaczeń klasyków. Do autorów najczęściej wydawanych w omawianym okresie należy klasyk Henryk Sienkiewicz – przetłumaczono cztery jego utwory. Pozostali dwaj powieściopisarze z przełomu XIX i XX wieku – Stanisław Reymont i Stefan Żeromski, doczekali się jednego przekładu

4 tłumaczenia	3 tłumaczenia	po 2 tłumaczenia	po 1 tłumaczeniu
	Współcześni:	Współcześni:	Współcześni:
	Wiśniewki Janusz Zagajewski Adam	Dołęga Tadeusz Mostowicz Łoziński Mikołaj Miłosz Czesław	Chmielewska Joanna Edigey Jerzy Goworski Henryk Kłodzińska Anna Iwaszkiewicz Jarosław Joe Alex Masłowska Dorota Nawrocka Barbara Nurowska Maria Szczypiorski Andrzej Tetmajer Kazimierz Przerwa Tulli Magdalena Urban Jerzy
Klasycy:	Klasycy:	Klasycy:	Klasycy:
Sienkiewicz Henryk	-	-	Reymont Władysław Stanisław Żeromski Stefan

Tabela 2. Tłumaczeni autorzy w niepodległej Łotwie

Warto zwrócić uwagę, że przetłumaczono autorów współczesnych, którzy debiutowali w XXI wieku: Mikołaja Łozińskiego, Dorotę Masłowską i Janusza Wiśniewskiego. Ostatni z wymienionych prozaików należy do najczęściej wydawanych pisarzy współczesnych na Łotwie. Przetłumaczono trzy jego książki. Czytelnik łotewski poznał także twórczość prozatorską autorów, którzy tworzyli głównie poezję. Ukazały się przekłady esejów Czesława Miłosza i Adama Zagajewskiego oraz tłumaczenie powieści Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

Należy zauważyć, że w niepodległej Łotwie repertuar tłumaczonych autorów całkowicie się zmienił w stosunku do lat wcześniejszych. Aby prześledzić te zmiany należy przejść do bardziej szczegółowego przedstawienia danych.

Klasyków tłumaczono tylko w latach dziewięćdziesiątych. Wznowiono wcześniejsze przekłady prozy Henryka Sienkiewicza, wydano *Krzyżaków* (1900; 1992), *Quo Vadis* (1896; 1993) oraz nowelę *Hania* (1876; 1995) Przetłumaczono także *Potop* (1886; 1992)²⁷. Stefan Żeromski doczekał się tłumaczenia *Dziejów grzechu* (1908; 1994)²⁸. Ukazała się także często niedoceniana powieść grozy *Wampir* (1911; 1993) Władysława Reymonta²⁹.

²⁷ Tłumaczenie *Quo Vadis*, *Krzyżaków* wznowiono na podstawie przekładu z lat sześćdziesiątych XX wieku, nowelę *Hania* na podstawie wydania sprzed II wojny światowej. Dotychczas zebrane dane nie dostarczają informacji na temat wcześniejszego przekładu *Potopu*.

²⁸ Pierwsze tłumaczenie *Dziejów grzechu* wydano przed II wojną światową. Na obecnym etapie badań nie udało się ustalić czy tłumaczenie z lat dziewięćdziesiątych było wznowieniem wcześniejszego przekładu. Opis bibliograficzny nie zawiera informacji na temat tłumacza.

²⁹ Pierwsze tłumaczenie *Wampira* w języku łotewskim ukazało się przed II wojną światową. Na obecnym etapie badań nie udało się ustalić czy tłumaczenie z lat dziewięćdziesiątych było wznowieniem starszej wersji. Opis bibliograficzny nie zawiera informacji na temat tłumacza.

Z prozy współczesnej w latach dziewięćdziesiątych łotewski odbiorca poznał powieści zawierające wątki sensacyjne i kryminalne. Opublikowano następujące tytuły: *Przy podniesionej kurtynie* (1968; 1994) Jerzego Edigey'a, *Jakim prawem* (1988; 1990) Jerzego Urbana, *Wszystko czerwone* (1974; 1997) Joanny Chmielewskiej. Ukazał się także tom zbiorowy polskiej literatury kryminalnej *Poļu detektīvs (Polskie powieści kryminalne)*. Wydanie zawiera *Zatrzymaj zegar o jedenastej* (1966; 1990) Barbary Nawrockiej, *Cichym ścigalem go lotem* (1962; 1990) Joe Alexa, *Jelenie jedzą klejnoty* (1978; 1990) Henryka Goworskiego, *Za progiem mroku* (1988; 1990) Anny Kłodzińskiej. Wydano w języku łotewskim powieść psychologiczną *Hiszpańskie oczy* (1990; 1995) autorstwa Marii Nurowskiej. Wśród przetłumaczonych tytułów sensacyjnych i obyczajowych znalazły się powieści Tadeusza Dołęgi Mostowicza *Znachor* (1937; 1994) i *Profesor Wilczur* (1939; 1997)³⁰. Z twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera przetłumaczono powieści *Panna Mery* (1901; 1994) i *Aniol Śmierci* (1898; 1994). Twórczość noblisty Czesława Miłosza została przetłumaczona zarówno w latach dziewięćdziesiątych jak i w kolejnym trzynastoleciu. Do publikacji wybrano dwa eseje – jeden filozoficzno-polityczny – *Zniewolony umysł* (1953; 1998), drugi biograficzny – *Rodzinna Europa* (1958; 2011). Wydano także zbiór opowiadań Jarosława Iwaszkiewicza. Do tłumaczenia wybrano następujące jego utwory: *Panny z Wilka* (1932; 1993), *Brzezina* (1932; 1993), *Matka Joanna od aniołów* (1946; 1993), *Serenite* (1974; 1993).

Pierwsze trzynastolecie XXI wieku dostarczyło szeregu przekładów polskiej powieści psychologicznej. Przełożono *S@motność w sieci* (2001; 2010), *Bikini* (2009; 2011) i *Zespoły napięć* (2002; 2012) Janusza Wiśniewskiego. Wydano dwie powieści Łozińskiego: *Reisefieber* (2006; 2008) oraz *Książkę* (2011; 2013). Młoda pisarka Dorota Masłowska doczekała się przekładu swojej powieści *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną* (2002; 2007). Ukazał się także utwór *W czerwieni* (1998; 2004) autorstwa Magdaleny Tulli. Z twórczości poety Adama Zagajewskiego przełożono esej *W cudzym pięknie* (1998; 2009). Przetłumaczono jedną książkę o tematyce wojennej, a jest nią *Początek* (1986; 2006) Andrzeja Szczypiorskiego.

Podsumowanie

Przedstawione dane pokazują, że tłumaczenia polskiej prozy na język łotewski w latach 1945–2013 rozłożyły się nierównomiernie. W latach 1945–1950 liczba tłumaczeń była znikoma, wzrost przekładów zaobserwowano w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, spadek w latach osiemdziesiątych, ponowny wzrost oraz stabilizację w latach 1990–1999 i 2000–2013. Dane bibliograficzne pozwalają także porównać szacunkowo zainteresowanie literaturą polską na Łotwie na tle innych republik ZSRR (do 1991 roku) oraz krajów poradzieckich (po 1991 roku). Taka analiza przynosi konstatację o zdecydowanej przewadze literatury rosyjskiej jako asymilującej polskich pisarzy.

³⁰ Twórczość tego autora w latach dziewięćdziesiątych XX wieku opublikowano po raz pierwszy.

Analiza ilościowa pokazała, że zarówno w Łotewskiej Republice Radzieckiej jak i w niepodległej Łotwie dominują przekłady polskich autorów współczesnych. Tłumaczono przeważnie dzieła tych autorów, których ważną pozycję w polskim systemie literackim potwierdzają liczne nagrody krajowe i międzynarodowe. W obu okresach powstawały głównie pojedyncze przekłady wybranych literatów, bardzo rzadko były one wznawiane. Można stwierdzić, że powstałe tłumaczenia nie utrzymały swojej pozycji na łotewskim rynku wydawniczym i nie miały szansy zaistnienia na dłużej w świadomości czytelników.

Zaobserwowano zmiany w tłumaczeniu odmian gatunkowych. W Łotewskiej Republice Radzieckiej wydawano prozę zawierająca wątki realistyczne, historyczne, fantastyczne i psychologiczne. Ukazały się także powieści o tematyce podróżniczej, kryminalnej oraz chłopskiej. W niepodległej Łotwie zainteresowania łotewskiego odbiorcy przesunęły się w stronę prozy o charakterze rozrywkowym. Zwiększyła się liczba przekładów powieści sensacyjnych, kryminalnych, psychologicznych, choć w repertuarze znalazły się również powieści historyczne i wojenne.

Należy tu zdecydowanie podkreślić, że przedstawione rozpoznania bibliograficzne nie wyczerpują problematyki obecności tłumaczeń polskiej prozy w łotewskim systemie literackim. Zebrany i przeanalizowany materiał otwiera kolejne pytania. W dalszych dociekaniach należałoby usystematyzować i przeanalizować dane na temat wydawców i tłumaczy, którzy mają duży wpływ na zaistnienie autora i jego dzieła publicznie. Całościowe rozpatrzenie problematyki przekładu polskiej prozy na język łotewski wymaga uwzględnienia realiów rządzących rynkiem wydawniczym byłej Łotewskiej Republiki Radzieckiej, jak i zasad wolnego rynku w niepodległej Łotwie. Należy także dogłębniej poznać uwarunkowania społeczne i ekonomiczne, mające wpływ na powstawanie tłumaczeń.

Bibliografia

Źródła danych:

Bibliografia *Polonica Zagraniczne* [dostęp: 30.05.2014]: <<http://mak.bn.org.pl/cgi-bin/makwww.exe?BM=11>>

Katalog Łotewskiej Biblioteki Narodowej [dostęp: 30.05.2014]: <https://lira.lanet.lv/F/?func=option-update-Ing&file_name=base-list-lnb&local_base=nl101&p_con_lng=lav>

The Index Translationum [dostęp: 30.05.2014]: <<http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?a=&stxt=&sl=pol&l=lav&c=&pla=&pub=&tr=&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=a>>

1. *Polska literatura w przekładach. Bibliografia 1945-1970*, pod. red. L. Ryll, J. Wilgat, Warszawa 1972.
2. *Literatura polska w przekładach 1971-1980*, pod. red. D. Bilikiewicz-Blanc, B. Capik, A. Karłowicz, T. Szubiakiewicz, Warszawa 2008.
3. *Literatura polska w przekładach 1981-2004*, pod. red. D. Bilikiewicz-Blanc, B. Capik, A. Karłowicz, T. Szubiakiewicz, Warszawa 2005.

Opracowania:

1. Antczak M., *Metoda bibliograficzna, statystyczna i porównawcza w badaniach bibliologicznych na przykładzie badań własnych*, [w:] *Bibliologia*, pod. red. D. Kuźminy, Warszawa 2007, s. 25-45.
2. Butulis I., Zunda A., *Latvijas vēsture*, Rīga 2010, s. 154, 204-205.
3. Cieślukowski J., *Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci*, [w:] „Literatura Ludowa” 1976, nr 1
4. Dembowska M., *Bibliologia. Bibliografia. Bibliotekoznawstwo. Informacja Naukowa*, Warszawa 1999.
5. *Historia Świata. Encyklopedia PWN*, pod. red., B. Kaczorowski Warszawa 2008, s 608-614.
6. Kolbuszewski J., Kolbuszewski S. F., *Literatura łotewska*, [w:] *Dzieje literatur europejskich*, t. 2, pod. red. W. Floryan, Warszawa 1983, s. 417-438.
7. Vāvere V., *Wpływy polskie w literaturze łotewskiej*, [w:] *Kultura polska na Łotwie*, pod. red. J. Sozański, R. Szklennik, Ryga 1994, s. 98-125.
8. Skibińska E., *Kuchnia tłumacza. Studia o polsko-francuskich relacjach przekładowych*, Kraków 2008.
9. Staniów B., *Metody ilościowe w badaniach nad literaturą i książką dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Bibliologia*, pod. red. D. Kuźminy, Warszawa 2007, s. 99-108.

Słowa kluczowe

Literatura polska, tłumaczenia, przekłady na język łotewski

Abstract

LATVIAN TRANSLATIONS OF POLISH PROSE FROM 1945 TO 2013. PRELIMINARY ANALYSIS OF BIBLIOGRAPHIC RESEARCH

The main goal of this paper is to present bibliographic research on the translations of Polish prose into Latvian in the period of 1945 – 2013. The article does not cover all the issues related to the translations of Polish prose into Latvian, but it shows some preliminary findings on the subject and further research goals. The research corpus includes translations of novels, short stories and essays. The database also contains literary prose genres such as historical, social, travel, psychological, criminal, sensational and fantasy. The analysis of collected and developed bibliographic and quantitative data allow us to answer several questions. Firstly, which Polish authors were translated into Latvian in the Latvian Soviet Socialist Republic and which authors' works have been translated in independent Latvia? Secondly, which titles of Polish narrative prose have been translated into Latvian and when? Bibliographical and quantitative research brings us rich exploration material. These methods allow us to organize and systematize the distributed data.

Keywords

Polish literature, translation, translation into Latvian

Z anatomii kulturowej legendy – Waław Nizyński, legenda tańca¹

1.

Fenomen, z jakim przyjdzie nam się zmierzyć, sprowadza się do legendy, którą dla odróżnienia od pozostałych wariantów znaczeniowych postanowiliśmy nazwać kulturową lub symboliczną. Analogicznie do mitów, które Hein-Kircher dzieli na mity dotyczące czasów, przestrzeni i ludzi, sklasyfikować dadzą się legendy symboliczne. W centrum naszej uwagi znajdzie się legenda związana z ludźmi. Przypominać stąd będziemy nie o legendach o ludziach, lecz o ludziach-legendach, za przykład których posłużyć może Jerzy Kukuczka – „legenda wspinaczki”². Przeciwwstawienie legendarnych ludzi legendom o ludziach motywowane jest wyłącznie chęcią wyodrębnienia i wyeksponowania interesującego nas zjawiska. Owo skonstrastowanie nie jest ani podstawą klasyfikacji, ani próbą definicji. O ile bowiem ludzie-legendy pozostają zawsze przykładem legend symbolicznych, o tyle legendy o ludziach możliwości jednoznacznego rozstrzygnięcia nie dają. Aby móc stwierdzić, czy mają one charakter legendy symbolicznej czy legendy-plotki, trzeba rozpatrywać każdy jeden przypadek osobno.

Zasadne jest traktowanie legendy kulturowej jako wielopoziomowego i dynamicznego zjawiska. Krok ten usprawiedliwia fakt, że, będąc elementem szeroko pojętej kultury, sama składa się z elementów, zwanych przez nas czynnikami legendotwórczymi. Tworzy skomplikowaną strukturę i bogatą sieć związków, co nadaje jej dynamicznego charakteru i każe przechodzić przez różne fazy rozwoju. Z tymi ostatnimi zresztą wiąże się nie tylko cykl obejmujący narodziny, erozję i zanik, lecz także zmiana paradygmatów. Zmieniająca się sytuacja polityczna i społeczna pociąga za sobą przesunięcia w obrębie czynników legendotwórczych: albo centralnego znaczenia w obrazie danego bohatera nabierają inne czynniki legendotwórcze, albo te same czynniki zyskują odmienne znaczenie. Na przestrzeni lat podnosi się inne zasługi legendarnej postaci albo te same zasługi opatruje się na nowo zdefiniowanym symbolicznym kapitałem. Legenda kulturowa jest więc modelowym przykładem Łotmanowskiej „semiosfery”³ –

¹ Zamieszczony tekst jest częścią pracy habilitacyjnej pt. *Anatomia kulturowej legendy. Nizyński – Gründgens – Dönhoff – Piłsudski*.

² Bernadette McDonald: *Ucieczka na szczyt. Rutkiewicz, Wielicki, Kurtyka, Kukuczka*, przeł. Wojciech Fusek, Włodzimierz Nowak, Warszawa 2012, s. 16.

³ Jurij Łotman: *Universum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przekład i przedmowa Bogusław Żyłko, Gdańsk 2008, s. 213-214.

przeplotu rozmaitych czynników legendotwórczych (charyzma i aura, autorytet, heros kulturowy, święty, ikona i idol, miejsce pamięci, symbol, mit, stereotyp, anegdota, ideologia i utopia, baśń, image i autokreacja, rola mediów i ekodokumentów, śmierć). Jako taka stanowi wtórny system semiotyczny, nadbudowujący się nad naturalnym językiem, co sprawia, że przemawia do nas częściej obrazami niż pojęciami. Niejednokrotnie bliżej jest jej do mitu, baśni i snu niż *logosu*. Nie sposób więc dociekać istoty legendy kulturowej z wyłączeniem semiotyki i teorii symboli. Legenda kulturowa zawdzięcza swoją dynamikę także szeroko rozumianemu dialogowi. „żywa legenda” jako jej osobliwy przykład staje się efektem dwupłaszczyznowej interakcji społecznej. Z jednej strony, rodzi się w przestrzeni między wybitną jednostką a otoczeniem, z drugiej zaś, wiedzie swój żywot jako wynik wewnątrzspołecznego dyskursu. Staje się wówczas częścią pamięci społecznej i elementem symbolicznego języka, przeistacza się w miejsce pamięci Nory. Dwupłaszczyznowa interakcja odzwierciedla zresztą prowadzone oddzielnie lub zająbiające się narracje. Poza narracją konstruowaną przez wspólnotę opowieść o sobie kreuje przecież tak samo jej bohater. Jeśli uczyni to dość przekonująco i sugestywnie, jest w stanie narzucić swój wizerunek otoczeniu i zdominować tym samym toczący się wokół niego spór. Dobitym tego przykład odnajdujemy w komentarzu Wójcika, wedle którego twórcą legendy o Piłsudskim był przede wszystkim sam Piłsudski⁴, lub w słowach Kowalczykowej, rozumiejącej autokreacyjne zabiegi Słowackiego, lecz zdziwionej łatwowiernością badaczy.⁵

Legenda symboliczna jest konstruktem, a nie bytem samoistnym. Przynależy do „mowy”, a więc „tekstu” w ujęciu Barthesa⁶, obrazów intersubiektywnych, uwarun-

⁴ „Jednym z literatów współtworzących legendę Piłsudskiego był ... sam Piłsudski” (Włodzimierz Wójcik: *Legenda Piłsudskiego w polskiej literaturze międzywojennej*, Katowice 1986, s. 108).

⁵ Kowalczykowa zwraca nam uwagę na interesujący szczegół biografii Słowackiego. Okazuje się, że autor *Balladyny* we wspomnieniach i listach ignoruje zupełnie Wilno, a gloryfikuje Krzemieniec. Takie niesprawiedliwie i nieznajujące oparcia w faktach postawienie sprawy jest mu jednak na rękę: w ten sposób mógł się wykreować na pierwszego poetę Krzemieńca, zamiast pozostać – po Mickiewiczu – drugim poetą Wilna. Kowalczykowa podsumowuje: „W Krzemieńcu spędził 5 lat, w Wilnie trzynaście. W Krzemieńcu dzieciństwo – w Wilnie część dzieciństwa i młodość, gimnazjum, studia uniwersyteckie, pierwsza miłość. Okres wileński powinien niepomniernie mocniej pozostać w jego pamięci niż Krzemieniec. (...) Że Słowacki taką wersję narzucił – to zupełnie zrozumiałe. Zdumiewać natomiast może fakt, że utrwalił ją i rozwinęli historycy literatury” (Alina Kowalczykowa: *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 16).

⁶ Barthes w swojej koncepcji nawiązywał do słynnego podziału de Saussure’a na język i mowę. Podział ten stał się kluczowy także dla semiotycznej szkoły tartusko-moskiewskiej. „Podstawowym metodologicznym rdzeniem badań semiotycznych, który w latach sześćdziesiątych jednoczył wszystkich członków szkoły, było wyobrażenie o dualistycznej naturze wszystkich przejawów kultury, wyobrażenie, u którego podstaw leżało przeciwstawienie języka i mowy (*lanque* vs *parole*) sformułowane w zastosowaniu do języka przez Ferdinanda de Saussure’a. Zgodnie z takim podejściem wszelka obserwowana przez nas forma działalności ludzi w społeczeństwie – komunikacja w języku werbalnym, tworzenie i percepcja dzieł sztuki, obrzędy religijne i rytuały magiczne, formy życia społecznego i codziennego, mody, gry, znaki osobistych relacji wzajemnych i prestiżu społecznego – stanowi zjawisko wtórne: mowę, czyli tekst” (Bogusław Żyłko: *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*, Gdańsk 2009, s. 29).

kowanych, tendencyjnych, zawłaszczonych.⁷ Już sama próba definicji nastrocza wielu kłopotów. Możemy legendę kulturową przybliżyć – w formie metafory – jako magnes, który przyciąga opiłki żelaza.⁸ Owo fizyczne oddziaływanie przyjmuje jednak dość specyficzną formę: opiłki żelaza zostają uporządkowane i ustrukturyzowane. Zgodnie z przenośnym sensem przywołanego obrazu twierdzi się, że człowiek-legenda spełnia w grupie funkcję integrującą. Tworzy rodzaj centrum, wokół którego zawiązuje się i jednoczy wspólnota. Jak zaznacza Eliade, „dopiero centrum umożliwi orientację”⁹. Można legendę symboliczną sprowadzić do Boga, absolutnego punktu odniesienia dla wiernych. Wszelako możliwe stają się także inne porównania, choćby do sfery sacrum, Durkheimowskiej „czuringi”¹⁰, „herosa kulturowego”¹¹ w ujęciu Mieleńskiego, będącego środkiem układu słońca, a dalej koła jako figury obrazującej doskonałość.¹² To by tłumaczyło, dlaczego świętym w ikonografii towarzyszyły okrągłe aureole. Emanowała z nich boska siła, tak jak w ich świeckich odpowiednikach – herosach kulturowych, ludziach-legendach – odzwierciedla się autorytet, wzorzec do naśladowania, źródło identyfikacji, punkt odniesienia i orientacji.

Konstruktem okazuje się również legenda w znaczeniu plotki. Identycznie jak legenda symboliczna niestworzona historia nie jest ani językiem de Saussure’a, ani naturą Barthesa. Obie legendy znamionuje tendencyjność. Jednak ze względów klasyfikacyjnych, z konieczności różnicowania między legendą Korczaka a legendami o Korczaku założyliśmy, że legenda w znaczeniu plotki posiada znikomą semiotyczność, gdy tymczasem legenda symboliczna, której towarzyszy wsparcie ze strony instytucji, mediów i sztuki, jest przykładem narracji o rozbudowanej i złożonej semiotyczności.¹³ Kapitał symboliczny legenda kulturowa czerpie z faktu, że jest nieodłączną częścią pamięci kolektywnej. Plotka tego warunku nie spełnia. Różnicę

⁷ „Nie istnieje (...) nic niuwarunkowanego” (Friedrich Nietzsche: *Nachlass. Pisma z lat 1884-1885*, przeł. Grzegorz Kowal, posłowie Giorgio Colli, Warszawa 2011, s. 223).

⁸ Obraz ten zawdzięczamy francuskiemu socjologowi, Gabrielowi Tarde, który w ten sposób starał się wyjaśnić wpływ charyzmatu i autorytetu na otoczenie. Zob. Michael Günther: *Masse und Charisma. Soziale Ursachen des politischen und religiösen Fanatismus*, Frankfurt am Main 2005, s. 64, 247.

⁹ Mircea Eliade: *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2008, s. 66.

¹⁰ Émile Durkheim: *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przełożyła i wstępem opatrzyła Anna Zadrożyńska, wstęp do wydania polskiego Elżbieta Tarkowska, Warszawa 2010, s. 240.

¹¹ Eleazar Mieleński: *Pochodzenie eposu bohaterskiego. Wczesne formy i archaiczne zabytki*, przeł. Paweł Rojek, Kraków 2009, s. 23-31.

¹² Obrazowaną przez koło perfekcyjność, idealność kształtu ujawniają utopie, których najczęstszym miejscem akcji były wyspy. Zob. Wolfgang Lipp: *Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten*, Berlin 1985, s. 185.

¹³ Legenda w znaczeniu kulturowym pokrywa się – w naszej opinii – z mitem. M.in. semiotyczność jest wspólnym dla obu fenomenów elementem. „Semiotyka rzeczy zaś rodzi mitologię rzeczy». Semiotyka rzeczy (i codziennych zachowań ludzkich) stanowiła ważną część badań semiotycznych. Przytoczone przykłady świadczą o szybkiej semiotyzacji i mitologizacji (ważną rolę w tych procesach odgrywają literatura i film) innowacji technicznych: środków transportu (pociąg, samolot, tramwaj w mieście) i łączności (telefon, radio)” (Żyłko 2009, s. 58-59).

między plotką a legendą kulturową ilustruje i potęguje dodatkowo mechanizm ich powstawania: w pierwszym przypadku nie sposób wskazać twórcy, gdy tymczasem procesy kreowania legend symbolicznych dają się dość precyzyjnie prześledzić. Mówi się nawet o ich ojcach. Legenda symboliczna, będąc elementem języka symbolicznego i częścią pamięci kolektywnej, niejako z definicji – jako znak – niesie w sobie zdecydowanie większy od plotki kapitał symboliczny. A za sprawą spotęgowanej semiotyczności przechodzi w mit, dogmat, ideologię. Semiotyczność, która przenika legendę kulturową, wiąże się ściśle z kontekstem historyczno-społecznym. Jej narodziny warunkuje czas. Proces jej krystalizacji jest zawsze wypadkową czasu, nie da się jej w pełni zrozumieć bez uwzględnienia historycznego tła. Legenda-plotka zachowuje neutralność wobec czasu i przestrzeni: przy jej powstawaniu specyfika epoki nie odgrywa większego znaczenia. Jej motorem napędowym jest raczej niezmienna ludzka potrzeba zaglądania pod kołdrę innym. W dużym uproszczeniu plotkę można uznać za legendę niższego szczebla w ujęciu Deglera.

W przypadku legend symbolicznych drugorzędne staje się pytanie o ich stosunek wobec rzeczywistości, faktów, prawdy, obiektywności. Nie o grę prawda – fałsz tu chodzi. Znacznie ważniejsze za to wydaje się być uświadomienie sobie ich funkcji. Jeśli przystaniemy na taką oto definicję, że legenda symboliczna odpowiada podzielanemu przez grupę zbiorowi sądów na temat któregoś z jej wyróżniających się członków, to słowa te należy rozumieć dwojako. Po jednej stronie istnieją nadawcy, szczególnie zainteresowani szerzeniem określonego obrazu wybranej jednostki, po drugiej zaś muszą występować odbiorcy skłonni narzucany obraz zaakceptować, przyjąć, weń uwierzyć. Wspomnieliśmy, że prawdziwość bądź fałszywość poglądów ma tutaj drugorzędne znaczenie. Wiodąca rola przypada wierze w skonstruowane narracje. Nad legendami kulturowymi, podobnie jak stereotypami, niepodzielną władzę sprawują emocje, w każdym razie niejednokrotnie większą od tego, co dyktuje rozum. Siła przeświadczenia, wiary, złudzenia jest w człowieku ogromna. Dowodzi jej skuteczność działania placebo. Ta *quasi* biologiczna siła (=afekt) stanowi istotny element pokrewnego legendzie mitu.

Trudno wyobrazić sobie współczesność bez towarzyszących jej legend symbolicznych. Dzieje się tak z co najmniej dwóch względów. Z jednej strony, wiek XX uczynił z legendy symbolicznej zjawisko masowe. Na każdym kroku konfrontowani jesteśmy z jej przykładami, w sporcie i muzyce niemal zasypywani. W słownikach pojawiła się już nawet adnotacja: „nadużywane”. Z drugiej strony z kolei, dostrzegamy wagę legendy symbolicznej jako znaku o dużym semiotycznym potencjale. Winniśmy się od niej uczyć, przecież w życiu niejednego z nas stała się istotnym punktem odniesienia i oparcia, autorytetem, wzorcem, przykładem godnym naśladowania, zachętą do studiowania historii. A pod postacią herosa kulturowego przydała otaczającemu światu bardziej ludzkiego oblicza, jak w przypadku Korczaka czy Mandeli. Niegdyś pełniła funkcje integrujące naród, dziś czyni to samo, tylko na mniejszą skalę, budząc lokalną i środowiskową tożsamość. W obliczu jej nadobecności i wagi w naszym życiu przydajemy jej miano *homo legendarum* i stawiamy w jednym szeregu z *homo symbolicum*, *homo rapax*, *homo sacer*, *homo religiosus*, *homo politicus*, *homo narrans*, *homo ludens*.

2.

Portret Niżyńskiego można skreślić w oparciu o żywoty świętych. Wśród jego czynów dałyby się z powodzeniem wyodrębnić takie, które już w pierwszych latach życia kazały w nim widzieć genialnego tancerza. Albo jeszcze inaczej: przypisuje mu się czyny, w obliczu których już we wczesnej młodości jawi się jako pomazaniec, istota obdarzona łaską bożą. Niżyńskiego okrzyknięto wprawdzie geniuszem u szczytu jego kariery i sławy, lecz przebliski owej genialności towarzyszyły mu niczym cień niemal od samego urodzenia.

W średniowiecznych żywotach kreśli się idealny obraz świętego. Selekcjonuje się materiał biograficzny tak, aby móc przedstawić bohatera w jak najkorzystniejszym świetle. Ta sama tendencyjność tyczy się interpretacji zdarzeń. Nie trzeba chyba dodawać, że dokonuje się ona bez wyjątku na jego korzyść. Wszelako fakty się nagina, a te niewygodne opuszcza nie tylko ze względu na całościowy efekt. Młodszy z braci Mannów wyznawał opinię, że biograf musi lubić tego, komu poświęca swą uwagę. Siłą rzeczy więc, często nieświadomie i podskórnie, biograf bierze na siebie rolę adwokata, rzecznika, sprzymierzeńcy swego bohatera. Jego rozpoznawalną marką staje się wtedy empatia, aczkolwiek w zmodyfikowanej wersji. Pytanie, jak by się człowiek zachował na miejscu kogoś innego, traci na znaczeniu w obliczu umiejętności takiego odczuwania, jakby rzeczywiście było się kimś innym. Biografie osób świętych i świeckich czerpią pod tym względem wspólnie z praobrazu matki, w ramach którego nawet marnotrawny syn może liczyć na wsparcie, wyrozumiałość i miłość.

Sympatia, jaką biograf darzy bohatera swoich eksploracji, da się zresztą równie dobrze odnieść do autobiografii. W ekodokumentach natrafiamy na tę samą skłonność do usprawiedliwiania niefortunnych decyzji, przemilczania niewygodnych i wstydliwych faktów, eksponowania zasług, idealizowania dzieła, heroizacji życia, przekuwania tego co przypadkowe i sprzeczne w to co logiczne i spójne.¹⁴ Tak pojęta misja, w której akt sympatii dla bohatera konstruowanej narracji staje się niejako warunkiem nadrzędnym, siłą rzeczy skończyć się musi heroizacją jego życia i upomnikowaniem dzieła. Niewątpliwie ważny to krok na drodze do kreowania symbolicznych legend.

Biografowie piszą, że Niżyński był „cudownym dzieckiem”¹⁵. Stawiając w tańcu dopiero co swe pierwsze kroki, zachwycał, czarował, zdumiewał.¹⁶ W jego domu żywa była rodzinna legenda, wedle której popisowy numer ojca, także tancerza, polegał na wysokim, jakby przeczącym prawom ciężenia skoku. Dokonanie ojca ze sztuki *Katarzyna*, w której przeskoczył most nad wodospadem, „wspominano w rodzinie jak

¹⁴ Zob. Izabela Sellmer (red.): *Die biographische Illusion im 20. Jahrhundert. (Auto-)Biographien unter Legitimierungszwang*, Frankfurt am Main 2003.

¹⁵ Jeffrey A. Kottler: *Boskie szaleństwo. Geniusz i psychika wielkich twórców*, przeł. Joanna Tyczyńska, Warszawa 2007, s. 170; Romola Nijinsky: *Nijinsky. Der Gott des Tanzes. Biographie*, übersetzt von Hans Bütow, Vorwort von Paul Claudel, Frankfurt am Main 1976, s. 153.

¹⁶ Wacław Niżyński miał cztery lata, gdy jego ojciec postanowił mu udzielić pierwszych lekcji baletu. Zob. Claudia Jeschke: *Wacław Nijinsky – ‚Opus‘ versus Biographie?*, w: Christopher F. Laferl, Anja Tippner (red.): *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert. Von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna*, Bielefeld 2011, s. 132.

legendę i spuściznę¹⁷. Przekazywana w rodzinie opowieść jeszcze dobitniej podkreśla wrodzone, uwarunkowane genetycznie predyspozycje Wacława Niżyńskiego. Tworzy ona komplementarną całość z kolejną historią. Mówi się w niej o jego specyficznej, łądząco podobnej do ptaków budowie kości. Dzięki niej nie skakał, lecz szybował. Legenda głosi, że istnieje rentgenowskie zdjęcie stopy tancerza, dokumentujące atawistyczną, *quasi* mistyczną jedność ze światem zwierząt. „Dr Abbé pokazał mi zdjęcie rentgenowskie i poczynił zaskakującą uwagę, że stopa Wacława nie ma anatomicznej budowy jak u innych ludzi, lecz przypomina swą strukturą człowieka i ptaka. »Jak pan to wytłumaczy?« – »Ach, to atawizm – piąte pokolenie tancerzy. Rezultat ukształtowania się i ciągłych ćwiczeń, nie tylko jego własnych, lecz również jego przodków. Oto tajemnica jego niebywałego lewitowania; nic dziwnego, że potrafi latać, w końcu jest ludzkim ptakiem«¹⁸. Gdyby przyszło nam w żywotach świętych informować o przeczących sile grawitacji skokach, ich sens mógłby być tylko jeden. Wysoki skok musi zbliżać do Boga, człowiek wzbija się ku Bogu. W wymiarze czysto symbolicznym rzecz dotyczyłaby pytania, czy istotę ludzką stać na bycie doskonałym i perfekcyjnym. A może doskonałość i perfekcja są boskimi atrybutami, cechami zarezerwowanymi wyłącznie dla bogów? Przypadek Niżyńskiego jest w tym względzie o tyle specyficzny, że, po pierwsze, dane mu było zażywać sławy „boga tańca”. Jako „żywa legenda, jeden z największych Rosjan stulecia¹⁹, na własnej skórze doświadczył bycia obiektem deifikacji.²⁰ Jeden z solistów, Adolph Bolm, „wypowiadał się o nim w najwyższych tonach, niczym ksiądz, który mówi o Bogu²¹. Po drugie, Niżyński tak bardzo uwierzył w padające pod jego adresem określenia, że sam na fali popularności i w przeddzień wybuchu choroby zaczął równać się z Chrystusem i mierzyć z Bogiem. List ze słowami: „Jestem zwykłym człowiekiem, który wiele wycierpiał, może nawet więcej niż Chrystus”, podpisał jako „bóg Niżyński²²”.

Niezwykła lekkość wykonywanych przez Niżyńskiego figur rodziła podejrzenia o jego odmiennej anatomicznej budowie. Szukano związków ze światem zwierząt. Na ich kanwie rodziły się sugestie o jego pół-ptasiej, pół-ludzkiej naturze. Przy okazji jego gracji i wirtuozerii, miękkości i plastyczności ruchów na myśl przychodziły inne analogie. Na przebywającym w Paryżu Rudolfie Valentino taniec Niżyńskiego wywarł niezatarte wrażenie. Tak poruszać się mógł tylko „pół kot, pół wąż²³”. Być może amerykański aktor czynił aluzję do *Fauna*, gdzie Niżyński faktycznie wcielił się w rolę pół-człowieka, pół-zwierzęcia. Porównania z kotem i ptakiem godzi w siebie

¹⁷ Wiera Krasowska: *Niżyński*, przeł. Eugeniusz Piotr Melech, Warszawa 1978, s. 6.

¹⁸ Nijinsky 1976, s. 318.

¹⁹ Kottler 2007, s. 190.

²⁰ Bardzo wcześnie, bo już w wieku dwudziestu trzech lat Niżyński zyskał „sławę największego żyjącego tancerza, a może nawet największego tancerza w ogóle. Nazywano go »bogiem tańca« z racji niezwyklej zdolności atletycznych i wielkiej pasji wykonawczej. Nikt nie potrafił skoczyć tak wysoko, jak on i utrzymać się w górze tak znakomicie oraz tak długo” (ibidem, s. 166).

²¹ Nijinsky 1976, s. 17.

²² Krasowska 1978, s. 206.

²³ Emily W. Leider: *Filmowy kochanek. Życie i śmierć Rudolfa Valentino*, przeł. Anna Krawczyk-Laskarzewska, Barbara Przybyłowska, Warszawa 2005, s. 39.

opis Paula Claudela: „Niżyński zgodził się raz pójść ze mną do ambasady na obiad, a ja mogłem go obserwować z bliska. Kroczył niczym tygrys; to nie było przemieszczanie się bezwładnej masy na zasadzie łapania równowagi między jednym krokiem a drugim, lecz manifestowały się tu zjednoczenie skrzydła z powietrzem, elastyczna korelacja mięśniowego i nerwowego aparatu ciała, które nie jest korpusem ani statua, lecz doskonałym organem siły i ruchu”²⁴.

Przekazywana w rodzinie Niżyńskiego legenda da się jeszcze inaczej wyeksplikować. Zmienia się wówczas jej zasadnicze przesłanie. To, z czego słynał ojciec w rodzinnej gawędzie, syn dopełnił w realnym życiu. Z jednej strony, dochodzi w nim do głosu kulminacja rodzinnych tradycji. Niżyński stanowi kulturowe spiętrzenie, starania wielu wcześniejszych pokoleń osiągają w nim swoje apogeum. Z drugiej strony, jak przystało na żywot świętych – prawzorzec świeckich legend, rodzinna legenda staje się przeznaczeniem Niżyńskiego. Jego tragicznym losem rządzą pozasobowe siły. Składa on swoje własne życie na ołtarzu wyższych idei i ważniejszych celów. W ten sposób nie staje się kowalem własnego losu, raczej ciąży na nim obowiązek doprowadzenia rodzinnej misji do końca. Z powierzonego zadania wywiązuje się wzorcowo. I wprawdzie – jak w przypadku świętych męczenników – jednostka zwycięża w walce dla dobra grupy czy idei, to jednak jej samej brakuje już determinacji w ratowaniu własnego życia. Samotność, wyobcowanie, kompleksy, depresje, zaburzenia nerwicowe i emocjonalna nadpobudliwość²⁵ zbierają swoje smutne żniwo. Wieńczy je zdiagnozowana w 1919 roku schizofrenia.

Pogląd, zgodnie z którym życie biegnie swoim niezależnym od nas torem, koresponduje z wyobrażeniem dionizyjskiej sztuki. W jego ramach dominuje pogląd, że to nie artysta tworzy dzieło, lecz dzieło tworzy artystę. Twórca sięgając po pióro, pędzel czy dęto, znajduje się w stanie uniesienia. Jest tym samym nieświadomy procesu powstawania dzieła sztuki, a przynajmniej nie sprawuje nad nim kontroli. Stanowi więc rodzaj medium dla przemawiającej przez niego prawdy. Ów sakralny czy religijny aspekt twórczości odnajdujemy także w życiu Niżyńskiego. „Wydawało mu się, że to nie on kieruje tymi wizjami [wprowadzeniem zmian w tańcu – G.K.], lecz one same prowadzą go nieznanymi drogami do tego, co od dawna czekało, by zostać odkryte”²⁶. Dionizyjski, ekstatyczny wymiar sztuki przekładał się u legendarnego członka legendarnego Ballets Russes również na sposób odgrywania ról. W gruncie rzeczy należałoby mówić o całkowitym zespoleniu się z odtwarzaną psychologicznie i historycznie postacią. Niżyński dysponował wielkim „talentem aktorskim”²⁷, to on umożliwiał mu mistyczne zespolenie się z odgrywaną postacią. Gdy wchodził głęboko w Fauna czy Pietruszkę²⁸, jego reakcjami zaczynał rządzić instynkt. Wewnętrzny głos okazywał się

²⁴ Paul Claudel: *Vorwort*, w: Nijinsky 1976, s. 11.

²⁵ Zob. Tadeusz Nasierowski: *Gdy rozum śpi, a w mięśniach rodzi się obłąd. O życiu i chorobie Waclawa Niżyńskiego*, Warszawa 2000.

²⁶ Krasowska 1978, s. 118-119.

²⁷ Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002, s. 131.

²⁸ „A za plecami Pietruszki, niedostrzegalnie dla samego Niżyńskiego, majaczyły cienie bohaterów rosyjskiej literatury. Niewidzialne nici łączyły jego Pietruszkę z szarymi ludźmi utworów

głosem Boga. Tracił swą własną, a przejmował inną tożsamość. Albo jeszcze inaczej: stapiał się z kosmosem lub też go w siebie wchłaniał. „Gdy włożył kostium i ucharakteryzował się, widział już w lustrze jak gdyby kogoś innego i wewnątrznie podporządkowywał się muzyce. A muzyka za każdym razem od nowa rodziła »sobowtóra« jego duszy – taki to był psychologiczny fenomen twórczości Niżyńskiego”²⁹.

Wchodzenie w rolę aż do zatraty siebie samego było dla Niżyńskiego związane z poszukiwaniem korzeni i jedności. Trudno w tym miejscu nie pomyśleć o micie jako próbie dotarcia do prapoczątków i reaktywowania jedności ze światem bogów, drugim człowiekiem, wreszcie całą przyrodą.³⁰ Tylko zjednoczenie się z odgrywaną postacią pozwala zbliżyć się do praźródeł. Tylko ono gwarantuje przebicie się do zalegającej pod grubą warstwą kultury pierwotnej natury. A w niej rządzi inna estetyka i na innych zasadach opiera się ruch. Uświęcone tradycją baletową linie koliste (serpenty i spirale) ulegają wyprostowaniu bądź złamaniu, zanika gracia, a pojawia się ociężałość. Odpowiada jej poruszanie się na płaskich stopach, stawianie najpierw pięt, dopiero później palców. Maleje znaczenie figur, z przedstawienia znikają całkowicie taneczne duety. Niżyński decyduje się na krok, który w klasycznym balecie uchodzi za profanum: domaga się od solistów stawiania stóp do wewnątrz. Geometryczne i abstrakcyjne ruchy wyrażają się w najprostszycy środkach: „chodzenie, bieganie, obracanie się, klęczenie i pochylanie się. Od czasu do czasu kilka skoków”³¹, „padanie, tupanie i drżenie”³². Tak oto wyuczone, przyswojone i sztuczne zostaje zastąpione przez dziewicze, instynktowne i naturalne. Niżyński eksperymentuje i sięga po motywy z ludowego folkloru. Uwidaczniają się one nie tylko w tańcu, ale i muzyce. Stan, do którego winni dążyć wykonawcy, udziela się w końcu samej publiczności. Identyfikacja z rolą, tyleż samo ze strony aktora, co widza, pozwala znaleźć się w skórze drugiego człowieka. W ten sposób faktycznie przekracza się granice *principium individuationis*. Wrażenie, jakie wywoływał Niżyński na publiczności, było w gruncie rzeczy wstrząsem. „Angielski historyk sztuki Beaumont” zwierzył się, „że prócz Niżyńskiego nic nie pamięta z Diagilewskiego *Jezióra łabędziego*”³³.

Puszkina, Dostojewskiego i licznymi współczesnymi bohaterami, za których pozorną gruboskórnością ukrywały się dusze przepelnione strachem i smutkiem. Rola Pietruszki w wykonaniu Niżyńskiego urosła do symbolu stulecia, gdyż złożyła się na nią jego osobista tragedia i tragedia epoki” (Krasowska 1978, s. 103).

²⁹ Ibidem, s. 12.

³⁰ Mityczny względnie mitologiczny charakter wykazują przygotowane przez Niżyńskiego przedstawienia. W *Święcie wiosny* pojawia się zaczerpnięty ze starosłowiańskiego, pogańskiego folkloru motyw, w którym składa się w ofierze dziewczynę dla zyskania przychylności boga wiosny i słońca. Zresztą sam choreograf, o czym informuje jego siostra, Bronisława Niżyńska, sięgał swymi zainteresowaniami i koncepcjami do znacznie odleglejszych czasów. „Chciałbym uciec od klasycznej Grecji, z której tak chętnie czerpie Fokin. Wolę zajmować się archaiczną Grecją, mniej znaną i jak dotąd rzadko w teatrze uobecnianą. Lecz jest to tylko źródło mojej inspiracji. Chciałbym tu odcisnąć swoje własne piętno” (Bronisława Nijinska: *Early Memoirs*, New York 1981, s. 315).

³¹ Hubertus Gaßner: *Der Tanz der Farben und Formen*, w: Hubertus Gaßner, Daniel Koep (red.): *Tanz der Farben. Nijinskys Auge und die Abstraktion*, Ditzingen 2009, s. 41.

³² Huschka 2002, s. 140.

³³ Krasowska 1978, s. 111.

Postulowany powrót do korzeni i prapoczątków niósł ze sobą poza tym odkrycie mitycznej wspólnoty. Uosabiał ją cały zespół. Zsynchronizowane ruchy i wystukiwane miarowo dźwięki, jak np. w *Święcie wiosny*, mają przypominać bicie serca tworzącej jedność grupy. Wprawdzie scenę zapełnia wielu odtwórców, ale tu wielość składa się na jedność. To jakby przemawiający tym samym głosem, zjednoczony wspólnym biciem serca jeden organizm. Zamiar Niżyńskiego sprowadzał się do aktywowania drzemiących w grupie sił. „Dwudziestu tancerzy miało wykonywać ten sam ruch, jakby byli jedną osobą”³⁴.

Rezygnacji z indywidualnej tożsamości czy jej degradacji nie należy rozpatrywać w kategoriach straty. Pamiętać bowiem trzeba, że jej zniesienie stanowiło konieczny warunek do uzyskania i wzmocnienia tożsamości zbiorowej. Na podobieństwo mitycznych społeczności jednostka była przede wszystkim członkiem mniejszej bądź większej grupy, rodu lub plemienia. Na początkowym etapie dziejów charakteryzowało ją niewyodrębnianie się na tle otoczenia, przez co tworzyła integralną całość ze współplemieńcami, jak również samą przyrodą. Był to okres, w którym człowiek nie posiadał jeszcze świadomości bycia ja. „Wiele cech myślenia mitologicznego kształtowało to, że człowiek »pierwotny« nie wyodrębniał siebie z otaczającego świata przyrody i swoje własne cechy przenosił na obiekty natury, którym przypisywał życie, ludzkie namiętności. (...) To »jeszcze-nie-wyodrębnienie« odbieramy nie tyle jako efekt instynktownego poczucia jedności ze światem przyrody i żywiołowego rozumienia celowości w samej naturze, ile raczej jako brak umiejętności jakościowego odróżnienia przyrody od człowieka”³⁵.

W legendzie – niczym w micie – powracają te same historie. Legenda rodzinna uwieczniła ojca jako wyróżniającego się skokami tancerza. Legenda kulturowa z kolei upodobała sobie syna. To on zyskał nieśmiertelność jako współtwórca historii baletu i współczesnego tańca w ogóle.³⁶ Zanim jednak do tego doszło, młody Niżyński trafił w Petersburgu do elitarnej Carskiej Szkoły Baletowej. Wstępował w jej progi jako cudowne dziecko. I opuszczał ją, pozostawiając po sobie niezatarte wspomnienia. Koledzy szybko dostrzegli, że mają do czynienia z kimś wyjątkowym. „Mówiono, że posiada nieprawdopodobny skok”³⁷, przebąkiwano o „wschodzącej nowej gwiazdzie”³⁸. I najwidoczniej nie przesadzano, skoro jej blask jeszcze przed wybuchem I wojny światowej dotarł do europejskiej publiczności i ją na długo i na trwale oślepił. Wydaje się, że na oczach współczesnych rodziła się właśnie „pierwsza supergwiazda, która dla tak wielu ludzi miała tak wiele do przekazania i której sława rozciągała się niczym pomost zawieszony między art nouveau, art déco i modernizmem”³⁹.

³⁴ Nijinsky 1976, s. 268.

³⁵ Eleazar Mielecinski: *Poetyka mitu*, przeł. Józef Dancygier, przedmową opatrzyła Maria Renata Mayenowa, Warszawa 1981, s. 203.

³⁶ Działalność Niżyńskiego stawia się na równi z „osiągnięciami, którym w każdej współczesnej historii tańca poświęca się osobny rozdział” (Nijinsky 1976, s. 89).

³⁷ Krasowska 1978, s. 15.

³⁸ Nijinsky 1976, s. 42.

³⁹ John Neumeier: *Augen auf Nijinsky – Nijinskys Auge*, w: Gaßner, Koep 2009, s. 23-24.

W szkole jeden z nauczycieli, Michaił Obuchow, daje Niżyńskiemu do zrozumienia, że nie jest już go w stanie niczego nauczyć. Uczeń przerósł mistrza. Sytuacja ta powtarza się na innych artystycznych przedmiotach. W jej wyniku dyrektor szkoły wzywa alumna i proponuje mu jej ukończenie na dwa lata przed egzaminami końcowymi. Szkoła w swej długoletniej historii nie zna drugiego takiego przypadku. Świadomość bycia kimś niezwykłym, która mogłaby zgubić niejednego młodego człowieka, nie deprawuje jednak samego Niżyńskiego. Jakby na przekór swoim młodszyńskim latom decyduje się na kontynuację nauki.⁴⁰

Najlepsi absolwenci carskiej szkoły mogli liczyć na pracę w cesarskim Teatrze Maryjskim. Byłoby zaskakującym, gdyby tej ścieżki rozwoju i kariery miał zostać pozbawiony Niżyński. Zaskakuje jednak to, co wydarzyło się cztery lata później. W tajemniczych okolicznościach młody adept baletu zostaje z teatru zwolniony. W tym czasie jednak współpracuje już z Diagilewem. Zwolnienie okazuje się więc być zbawieniem. Na pewno wielką szansą, którą w pełni wykorzystuje. W jego życiu rozpoczyna się nowy rozdział i etap. Jako solista Ballets Russes występuje na scenach Paryża, Wiednia, Berlina, Monte Carlo, Budapesztu, Drezna, Londynu, Los Angeles i Nowego Jorku. Realizuje się jako tancerz, choć jednocześnie odkrywa w sobie inne talenty. Debiutuje w roli choreografa.

Życie Niżyńskiego, jak na prawdziwą legendę kulturową przystało, obfituje w tajemnicze wydarzenia. Niemożność uzyskania jednoznacznej odpowiedzi na wiele pytań działa ożywczo i pobudzająco na zainteresowanie wokół ludzi-legend. Być może stanowi swoisty, bo pośmiertny eliksir życia i jest przepustką do długowieczności. Nierzadko sami zainteresowani mają swój aktywny i niebagatelny udział w rodzeniu się plotek na swój temat. W ich przypadku faktycznie sprawdza się teoria autokreacji, w ramach której należałoby mówić o dbałości o publiczny wizerunek, wystudiowanych gestach i obliczonych na pożądany efekt pozach. Niżyński był świadom owych procesów, doskonale zresztą odnalazł się w nowej dla siebie sytuacji. Część biografów uważa, że jego samotność była przyjętą pozą i dobrze odegraną rolą. „W tym samym celu z całym rozmysłem zaczął pozować na silnego samotnika, co było wówczas bardzo modne”⁴¹.

Nie znamy dziś i już najprawdopodobniej nigdy nie poznamy kulis jego zwolnienia z Teatru Maryjskiego. Związane z tym wydarzeniem legendy noszą wyraźne znamię spekulacji. Uważa się, że przyczyną mógł być nieodpowiedni kostium podczas poprzedzającego feralny dzień spektaklu *Giselle*. Tłumaczenie to przekonuje, jeśli zważyć, jakie stroje projektował i nosił Niżyński niedługo później podczas swoich europejskich występów. W trakcie wystawiania *Giselle* dotknięta miała się poczuć cesarzowa, *Popołudnie Fauna* z kolei wprawilo w konsternację i osłupienie skądinąd liberalną zachodnią widownię. Można by zatem rzec, że Niżyński nawet w tej dziedzinie odnotowywał widoczne postępy. Niewykluczone jednak, że do rozstania się Niżyńskiego z carskim teatrem przyczyniły się konflikty w łonie samego zespołu. Trzymająca władzę, jego bardziej konserwatywna część składała się ze starych mistrzów, zwolenników tradycji. Młody kolega mógł się im narazić swymi nowator-

⁴⁰ W niektórych komentarzach zwraca się uwagę, że decyzję za Niżyńskiego podjęła *de facto* matka. Zob. Jeschke 2011, s. 132.

⁴¹ Krasowska 1978, s. 57.

skimi, wyprzedzającymi epokę wizjami. Spekulacje wokół wyrzucenia utalentowanego solisty z zespołu podgrzewa dodatkowo fakt, że Niżyńskiego już wtedy łączyła trzyletnia znajomość z Diagilewem. Mieli już nawet za sobą wspólne przedsięwzięcia, pierwsze występy rosyjskiego baletu w Paryżu. Pozbycie się Niżyńskiego miało być zatem skutkiem wymyślnej intrygi Diagilewa. W ten sposób legendarny impresario mógł bez przeszkód zaangażować Niżyńskiego w swoim własnym zespole i – co nie mniej ważne – legalnie wywieźć za granicę.

Postać Diagilewa to zresztą osobny i długi rozdział w życiu swego podopiecznego. Nie tylko dlatego, że Niżyński mógł dzięki jego działalności wypłynąć na szerokie wody – stać się sensacją Paryża i zostać okrzykniętym w Wiedniu „najwybitniejszym tancerzem świata”⁴². Należy również pamiętać o wsparciu ze strony Diagilewa dla wszelkich artystycznych inicjatyw Niżyńskiego. Z artystycznego punktu widzenia była to bardzo udana kooperacja, *quasi* symbioza. Przecież dopiero w Ballets Russes, a więc poza granicami Rosji dane było Niżyńskiemu realizować swoje nowatorskie pomysły i wcielać się w obcą mu do tej pory rolę choreografa. Przez jakiś czas nawet pracował intensywnie nad zmianami dotyczącymi bryły teatru. Kielkowała w nim ta sama idea, która niegdyś przyświecała Wagnerowi – wybudowanie osobnej, przygotowanej specjalnie do wystawiania jego produkcji sceny. Niestety związek z Diagilewem miał również swoje mroczne strony. Najprawdopodobniej był on podszyty relacją homoseksualną. Diagilew dużo Niżyńskiemu dał, ale w zamian równie wiele żądał. Pozostaje tajemnicą, czy łączyło ich coś więcej niż tylko współpraca. Jeśli założyć, że byli kochankami, bez odpowiedzi pozostaje kolejne pytanie, na ile Niżyński pozostawał w istniejącej relacji suwerenny, na ile zaś działał pod presją i przymusem. Dość powiedzieć, że kiedy chciał się wreszcie wyzwolić z krępującego go układu i w tajemnicy przed światem na rok przed wybuchem wojny poślubił córkę przedstawicieli węgierskiej szlachty, Romolę de Pulszky, Diagilew zareagował jak zazdrosny i urażony kochanek, jak ktoś, kto ma wyłączność na posiadanie Niżyńskiego. W prezencie ślubnym pozbył się Niżyńskiego (i jego żony) z zespołu. Pan młody musiał się więc pożegnać z występami w Ballets Russes. Trudno było o bezgraniczną radość z pełni wolności również z bardziej prozaicznych powodów. Odtąd trzeba było dzielić czas na rodzinę, przygotowania do występów i – co najgorsze – zabieganie o kontrakty. Niżyński-artysta *nolens volens* musiał przywyknąć do nowej i niewdzięcznej roli Niżyńskiego-managera.

Niezależnie od tego, czy będziemy pisać o związku, znajomości, przyjaźni między Niżyńskim a Diagilewem, jedno pozostaje pewne. Spotkały się tu dwie silne osobowości, dwie legendarne postaci w dziejach rosyjskiego i światowego baletu. Spotkania tego rodzaju stymulują czy inicjują kulturowe spiętrzenia. Dochodzi przy ich okazji do wyładowań, z których czerpie pożytek cała kultura. Skala ich wspólnych osiągnięć jest niewyobrażalna. Nawet ich rozstanie urosło do rangi wydarzenia o kulturowym znaczeniu i dało pretekst do licznych spekulacji. Być może nie przemawiała przezeń wcale zazdrość, lecz władcza osobowość Diagilewa. Niżyński żeniąc się, dawał świadectwo wyzwolenia się z asymetrycznego, w pewnej mierze feudalnego układu. Swą suwerenną decyzją żegnał się z przypisywaną mu do tej pory rolę

⁴² Nijinsky 1976, s. 279.

uczni. Przypieczętowywał w gruncie rzeczy to, co w sferze zawodowej dokonało się znacznie wcześniej. Rzecz nie w tym, że Diagilewowi miała oto przypaść rola ucznia. Nadal pozostawał mistrzem. Nowum natomiast stanowił fakt, że nagle stał naprzeciwko niego ktoś co najmniej jemu równy. Do takiego rozkładu sił nie był ani przyzwyczajony, ani nań przygotowany.

Niżyński był zagorzałym czytelnikiem pism Nietzschego. Biografowie wymieniają przy tej okazji *Ecce homo* jako jego ulubioną książkę.⁴³ Miała ona powstać w Sils Maria⁴⁴ – preferowanym miejscu wypoczynku i pracy niemieckiego filozofa, i zarazem celu pielgrzymek coraz liczniejszej grupy jego zwolenników. W pielgrzymkę taką udał się także Niżyński, tropiąc ślady fascynującego go myśliciela. Nie mamy żadnych wątpliwości, że artysta odkrył w Nietzschem kogoś więcej niż tylko nietuzinkowego aforystę. Niejasności budzi jedynie wymienione dzieło. Najprawdopodobniej nie chodzi tu o *Ecce homo*, które powstawało w ostatnich miesiącach świadomego życia filozofa w Turynie, lecz o książkę *Tako rzecze Zaratustra*, która częściowo faktycznie była owocem pobytu jego twórcy w szwajcarskim kurorcie, w otoczeniu gór i jeziora Silvaplana. Wróćmy jednak do zainteresowania Nietzschem w szerszej perspektywie. Przerodziło się ono w fascynację, która miała wiele odsłon. Jak się okazuje, kult filozofa, którym dotknięte były po jego śmierci w 1900 roku szczególnie środowiska europejskiej bohemy, nie ominął także Niżyńskiego. Rosyjski tancerz o polskich korzeniach mógł odnaleźć w nim swego *quasi* rodaka. Był to bowiem czas, w którym niemiecki myśliciel przyznawał się i szczylił polskim pochodzeniem. Istotne zbliżenie dokonało się jednak gdzie indziej. Ówczesne dyskusje zdominowały głoszone przez autora *Zaratury* teorie. Wśród nich na czoło wysuwały się idea kulturotwórczej roli i niezależności nadczłowieka, wyodrębnienie w ramach sztuk pierwiastka dionizyj-skiego i apollinijskiego, wreszcie postulowany powrót do greckich prapoczątków sprzed Sokratejskiego logosu. Niżyński znalazł się w polu rażenia przywołanych koncepcji. Doszło nawet u niego do bardzo silnej identyfikacji z samym ich twórcą. Fascynacja zaszła tak daleko, że znany w wchodzenia w przeróżne role Niżyński wcielił się tym razem w postać samego Nietzschego. Poza już wówczas modnym odwiedzaniem miejsc pobytu filozofa i płodnym intelektualnie sporem z jego koncepcjami Niżyński zaczął się na Nietzschego stylizować.

Po pierwsze, przyjaźń z Diagilewem i jej zerwanie wykazują analogie do przyjaźni i rozstania się między Nietzschem i Wagnerem. Obaj, Wagner i Diagilew, górowali znacznie wiekiem nad swoimi przyjaciółmi. W innych okolicznościach mogliby być równie dobrze ich ojcami. Wspomniana różnica wieku miała to do siebie, że dzięki niej zawarta przyjaźń mogła się mocniej ugruntować, choć jednocześnie to ona także pośrednio wykluczała jej kontynuację. Z jej racji za Wagnerem i Diagilewem przemawiały na początkowym etapie większe doświadczenie i większa życiowa mądrość. Dzięki temu Nietzsche i Niżyński zawdzięczali im niewątpliwie swój intelektualny profil. Nawet po rozejściu się życiowych dróg potrafili mimo osobistych urazów do-

⁴³ Zob. Vaslav Nijinsky: *Tagebücher*, übersetzt von Alfred Frank, Frankfurt am Main 1998, s. 280.

⁴⁴ „W końcu znowu mogliśmy udawać się na nasze wyprawy. W drodze do Fextal przechodziliśmy przez Sils Maria, a ja pokazałam mu dom, w którym Nietzsche mieszkał i napisał swoje *Ecce homo*. Waclaw cenil tę książkę” (Nijinsky 1976, s. 376).

cenie ich wkład w swój osobisty rozwój. Nietzsche w *quasi* autobiografii zaliczy przyjaźń z Wagnerem do najcenniejszych, jakie w całym swoim życiu zawarł. Niżyński pójdzie jego śladem i zwierzy się żonie: „»ze wszystkich ludzi, jakich kiedykolwiek poznałem, oczywiście Diagilew miał dla mnie największe znaczenie. Był geniuszem, najwybitniejszym organizatorem, odkrywcą i protektorem ludzi z talentem, miał duszę artysty i kosmopolity, był jedynym człowiekiem o uniwersalnych zdolnościach, którego mógłbym porównać z Leonardem da Vinci«⁴⁵. Wagner i Diagilew jawią się zatem jako niepowtarzalni mistrzowie. Można zaryzykować tezę, że nie byłoby bez nich Nietzschego i Niżyńskiego w ogóle. Sytuacja ta doskonale obrazuje zależność ludzi-legend od ich mentorów. Legendarne postacie mają świadomość, że ich nauczyciele odcisnęli na ich życiu istotne piętno. Potrafią to zresztą otwarcie wyznać i w słowach wdzięczności wyrazić.⁴⁶ Niewątpliwie Niżyńskiemu los sprzyjał, jeśli chodzi zarówno o możliwości współpracy z najwybitniejszymi tancerzami, kompozytorami, scenografami i choreografami, jak i kontakty z mistrzami najwyższego formatu. Poza Diagilewem udało mu się dotrzeć i pobierać lekcje u „legendarnego włoskiego mistrza baletu, Enrico Cecchetti, który przybył do Petersburga z początkiem lat 90. XIX wieku“⁴⁷.

Po drugie, Niżyńskiego i Nietzschego połączyła także choroba psychiczna. Zapadli na nią w młodym wieku i spędzili w niej ostatnie lata swego życia, Nietzsche – jedenaście, Niżyński – niemal trzy razy dłużej. W tym wypadku w fascynacji Nietzschem bierze górę niejako antycypacja swego własnego tragicznego losu. Niżyński łączy do niemieckiego filozofa, albowiem wyczuwa w nim bratnią duszę.⁴⁸ Po trzecie wreszcie, Niżyński w ostatnim momencie przed atakiem schizofrenii zaczyna pisać dziennik⁴⁹ – identycznie jak był to uczynił Nietzsche, któremu pracę nad ostatecznym oddaniem do druku autobiografii, jego ostatniego dzieła, przerwała nagle choroba.

Niżyńskiego należy uznać za interesujący przykład recepcji myśli Nietzschego. Swoją działalnością i postawą zdawał się reagować na kluczowe nietzscheańskie postulaty. Przykładowo jego nadczłowieczeństwo realizowało się na płaszczyźnie kulturotwórczej. Niżyński szukał nie tyle zmian, co przede wszystkim odnowy. Wspierał go w tym miały nadludzkie przymioty, wśród nich suwerenność. Cenił i umacniał w sobie niezależność. Gdy rozstał się z Diagilewem, z całego świata napłynęły do nie-

⁴⁵ Ibidem, s. 74.

⁴⁶ „Wacław powiedział mi później, że zawdzięcza wszystko niestrudżonym pouczeniom Legata” (ibidem, s. 42).

⁴⁷ Gaßner, Koep 2009, s. 281.

⁴⁸ W trakcie pobytu w Sils Maria służba hotelowa informuje Romolę Niżyńską o tym, jak to jej mąż udał się do wioski i z wielkim złotym krzyżem na barkach nawołuje ludzi do pójścia na mszę: „Zaciskali usta i stali w milczeniu. »Co też się stało? Czy wam wszystkim naraz odjęło mowę?«. Młody mężczyzna, nasz palacz, zrobił kilka niepewnych kroków do przodu i rzekł: »Niech mi pani wybaczy, być może się mylę. My wszyscy państwa bardzo kochamy. Jak pani sobie zapewne przypomina, opowiadałem już, że w domu w Sils Maria jako dziecko byłem na posyłki dla pana Nietzschego. Nosiłem jego plecak, gdy wychodził w Alpy, aby popracować. Zanim go stąd zabrali, wyglądał i zachowywał się tak samo jak pan Niżyński dzisiaj. Proszę mi wybaczyć«” (Nijinsky 1976, s. 383).

⁴⁹ Niżyński prowadził dziennik w okresie od 19 stycznia do 4 marca 1919 roku.

go lukratywne propozycje pracy. Odrzucał je, obawiając się, że w ich obliczu trudno będzie kroczyć wyznaczoną przez siebie drogą. Nie wystarczała mu przy tym wierność swoim koncepcjom, Niżyński pragnął je również rozwijać i doskonalić. Zresztą życie co krok wystawiało na próbę suwerenność młodego choreografa. W swoim buncie nie ograniczał się bynajmniej do odrzucania w tańcu uświęconej tradycją estetyki. Wyróżniała go także na tle epoki niezgoda na utrwalone zachowania w samym teatrze. Występował zdecydowanie przeciwko grze orkiestry podczas anraktów i niegaszeniu światła w trakcie przedstawienia. I odniósł pośmiertny sukces. Ostatnie przykłady dowodzą zarysowującego się konfliktu między artystą i publicznością, suwerenną jednostką i duchem czasu (modą, gustem, przyzwyczajeniem). Nawet jeśli Niżyńskiemu nie wszystko udało się doprowadzić do szczęśliwego końca, to jednak z perspektywy czasu jego walkę należy uznać za zwycięską. Raz, że postulowane przez niego zmiany stały się w końcu faktem; dwa, w trudnych czasach coraz silniejszej pozycji ekonomii, głosu większości i prawideł rynku Niżyński zdołał zachować artystyczną niezależność. Podejmowane przez niego kroki cechował zresztą – poza suwerennością – drugi wyznacznik nadczłowieczeństwa. W myśl Nietzschego była nim gotowość do przewartościowywania wartości. Suwerenności i rewolucyjności Niżyńskiemu odmówić nie można. Wręcz przeciwnie, uznajemy je za najważniejsze atrybuty Niżyńskiego jako człowieka i dzieła.

Tajemniczość i zagadkowość życia Niżyńskiego, istotne składowe jego legendy, wiążą się ściśle z uprawianą przez niego działalnością. Przypadek zrzucił, że reprezentował w świecie sztuki dziedzinę wykazującą jeden podstawowy mankament względem pozostałych: „choreograf tworzy dla współczesnych”⁵⁰. Jeśli pisarze, malarze, rzeźbiarze, kompozytorzy mogli pozostawić po sobie dzieła, które przetrwają ich śmierć, Niżyński jako tancerz i choreograf takiej możliwości został pozbawiony.⁵¹ Co to oznacza, wiedzieli aż nadto dobrze dotychczasowi reżyserzy spektakli teatralnych. Artystyczny kryzys czy biologiczna śmierć rzucały ich w otchłań anonimowości. Wprawdzie na przełomie wieków zaczęto już stosować pierwsze urządzenia do rejestrowania dźwięku i obrazu, ale miały one charakter raczej eksperymentalny i prototypowy. W przeważającej części przypadków należałoby stwierdzić, że ogrom twórczego wysiłku Niżyńskiego poszedł na marne. Artysta istnieje w świadomości potomnych wyłącznie dzięki namacalnym i trwałym śladom swych oryginalnych wizji. I chociaż „»muzyka może zostać zapisana, także słowo, lecz niestety nie taniec«”, przez co „»utracie bądź zapomnieniu ulegają najcenniejsze wytwory ducha«”⁵², to jednak z Niżyńskim historia obeszła się łagodniej. Potraktowała go ulgowo. Upływ czasu i brak artefaktów nadrabia się dziś wyobraźnią, dzięki której można stać się uczestnikiem dawnych przedstawień. Niewątpliwą w tym względzie pomocą służą

⁵⁰ Krasowska 1978, s. 211.

⁵¹ Niżyński zdaje sobie sprawę z ulotnego charakteru uprawianej przez siebie sztuki. Chcąc ratować się przed całkowitym zapomnieniem, stara się opracować matematyczny sposób przeniesienia ruchu na papier. Sporządzone (np. na pięciolinii) i pozostawione przez niego notacje są jednak tak skomplikowane, że do dziś stanowią dla badaczy nieprzezwycięzalną barierę do ich rozszyfrowania. Zob. Jeschke 2011, s. 141-145.

⁵² Nijinsky 1976, s. 269.

zdjęcia, wspomnienia aktorów i widzów. Fizyczny brak dzieła, który paradoksalnie powinien działać jak wyrok śmierci dla jego twórcy, może jednak mieć swój zba-
wienny wpływ na tworzenie się kulturowej legendy. I działać ożywczo na pamięć
zbiorową. „Żaden z żyjących ludzi nie widział tańczącego Niżyńskiego. Nie sposób
poczuć jego legendarnej scenicznej ekspresji w teraźniejszości. Nie istnieją żadne
filmy. Rekonstrukcje jego baletów dają pewne wyobrażenie, lecz pozostawiają wiele
otwartych pytań. Być może jednak uda się poznać uniwersum Niżyńskiego dzięki
jego rysunkom, niejako jego oczami i namacalnie. Być może właśnie dzięki nim ta
wielka zagadka przeszłości ujrzy teraźniejsze światło”⁵³.

Niżyński zasłużył sobie na miano człowieka-legendy z co najmniej kilku jeszcze
względów. Co raz świat odkrywa przed nami jego nowe, nieznane dotąd oblicza.
Jego aktywność i oryginalność na wielu polach chronią go skutecznie przed ostatecz-
nym zaszufładkowaniem. Można w tym miejscu sparafrazować słowa Boya na temat
Nietzschego i stwierdzić, że Niżyński wykarmi jeszcze wiele pokoleń. Jego legenda
trwa, co oznacza, że pozostawił po sobie więcej pytań niż odpowiedzi. Janusowe
oblicze „boga tańca” sprowadza się choćby do jego geniuszu i obłędu. Potwierdzają
je zresztą liczne i wzajemnie sprzeczne świadectwa biograficzne. Ciągłe zaskakiwał,
nawet najbliższych. Pozostaje nieodgadniony do dziś, zadziwia więc także potomnych.
Pisze się o jego zagadkowej psychice, nadmienia, że miał „naturę nie rozszyfrowaną
nawet później przez mistrzów baletu”⁵⁴. Pod tym względem Niżyński nie różni się
specjalnie od odgrywanych przez siebie postaci. Tu także mamy do czynienia z pełną
paletą charakterów. „Wspomniano także cały szereg jego niezwykłych kreacji. Były
wśród nich dwa przeciwstawne bieguny: spokojna uroda pazia, niewolnika, Arlekina,
oraz człowieczeństwo zbezczeszczone na przykładzie nieśmiertelnego Pietruszki i do-
piero rodzące się w dzikim Faunie”⁵⁵.

Uważamy, że wielość oblicz jest znakiem firmowym Niżyńskiego. Po pierwsze,
był wybitnym tancerzem. Nie przez przypadek przylgnęły do niego określenia boga,
geniusza czy króla tańca. Umiejętność wzbijania się wysoko w powietrzu przybliżała
go do bogów i oddalała od ludzi. Miał tedy prawo czuć się nadczłowiekiem, zwłaszcza
że padały i takie porównania.⁵⁶ Już za życia stał się postacią otoczoną kultem. Jego
śmierć w 1950 roku kult ten jedynie spotęgowała. Po drugie, do historii baletu i tańca
przeszedł jako choreograf. Łamał stary i tworzył nowy estetyczny kanon. Działo się tak
w *Popołudniu Fauna*, *Święcie wiosny*, *Grze* i *Dylu Sowizdrzale*. Po trzecie, zrewolucjo-
nizował także podejście do kostiumów, a więc i samej scenografii. Znamy jego stroje
z *Popołudnia Fauna*. Ścisłe przylegające do ciała, prześwitujące bądź skąpe kostiumy
niegdyś szokowały, te same w międzyczasie uległy spowszednieniu. Dziś mieszczą się
w szeroko pojętym standardzie. Zresztą przewartościowanie wartości nie sprowadzało
się u Niżyńskiego do zastąpienia starego modelu nowym, zamiany jednej odpowiedzi
przez inną, lecz wyrażało się w ciągłych poszukiwaniach. Przykładowo w *Grze* uciekł
od tradycji na rzecz ubrania praktycznego, codziennego. Gdyby Niżyński ograniczył się

⁵³ Neumeier 2009, s. 29.

⁵⁴ Krasowska 1978, s. 11.

⁵⁵ Ibidem, s. 211.

⁵⁶ Zob. Nijinsky 1976, s. 16; Huschka 2002, s. 130.

do podmiany starego przez nowe, mielibyśmy do czynienia jedynie z przemianowaniem czy przedefiniowaniem zjawisk. Walka ze starym i uznanym kanonem była więc walką z kanonem w ogóle. Żeby z nim zerwać, należało zmienić podejście do kanonu, nie zaś sam kanon. Po czwarte, Niżyński był twórcą świetnych rysunków. Niekiedy mają one charakter li tylko techniczny, dają wgląd w jego warsztat. Przyjmują wtedy charakter szkiców, widać na nich projekty strojów, rozstawienie tancerzy i rozkład rekwizytów na scenie. Niekiedy natomiast należy je uznać za dzieła koncepcyjne i kompozycyjne, skończone, stanowiące wartość samą w sobie. To kolejne oblicze Niżyńskiego – rysownika i malarza rozciąga się zresztą na jego plany przebudowy teatru w ogóle. A więc, po piąte, autor *Fauna* daje się poznać jako twórca koncepcji natury architektonicznej. W swoich rysunkach preferuje pod koniec świadomego życia koło. Na podobieństwo słynnego szkicu Leonarda da Vinci wpisuje ludzkie twarze i postaci w okrąg. Kolistą formę w jego zamysłach winna przybrać nawet teatralna scena. Zamysły i projekty Niżyńskiego nie doczekały się wprawdzie realizacji, ale nie można im odmówić oryginalności. Zaświadczają one zresztą jeszcze bardziej o pionierskości ich twórcy na wielu płaszczyznach ludzkiej aktywności. Swój bodaj najjaskrawszy przykład odnajdują w pracach Niżyńskiego nad skonstruowaniem wiecznego pióra. Zatem po szóste, „Niżyński spotyka się z węgierskim matematykiem profesorem Pichlerem i wprawia go w zdumienie swym zainteresowaniem i pojmowaniem jego problemów. Niżyński pracuje nad wynalezieniem wiecznego pióra i zachowane szkice świadczą, że był na dobrej drodze do sukcesu”⁵⁷. Po siódme, Niżyński sprawdzał się nawet w roli kreatora mody. Uosabiał sobą gwiazdę, na którą zwrócone były oczy jemu współczesnych. Fakt, że znajdował się w centrum uwagi, miał swoje określone konsekwencje. Często naśladowano go, także, a może przede wszystkim czysto powierzchownie. Arsenal dostępnych nam dziś terminów pozwala określić go mianem kreatora mody, osoby, która wypracowała swój specyficzny styl i potrafiła narzucić go otoczeniu. „Podczas jednej z przejażdżek po Paryżu odkrył w małym butik przy Rue Caumartin parę staromodnych, wyplatanych z koziej skóry sandałów, nosił je na próbach, gdy nie musiał tańczyć. To był początek mody na sandały”⁵⁸.

Zmienne oblicza Niżyńskiego okazały się bardzo sprzyjające dla narodzin jego legendy. Jak wiadomo, w ramach trzeciego i ostatniego etapu mityzacji człowiek-legenda przeobraża się w obiekt zainteresowania przedstawicieli świata mediów, sztuki i nauki. Ich rola sprowadza się do utrwalenia obrazu legendarnej postaci. Uwiecznia się jej zasługi i dokonania poprzez oddziaływanie na zbiorową świadomość i pamięć. Związki łączące Niżyńskiego z innymi artystami, które przebiegały na trzech płaszczyznach, odcisnęły istotne piętno na jego życiu. Przyczyniły się nie tylko do rozprzestrzenienia się jego legendy, dzięki nim nabrał także artystycznej dojrzałości. Człowiek-legenda wykazuje bowiem niepowtarzalną chłonność umysłu, umie czerpać z otoczenia to co najlepsze. Niżyński zaciągnął wielki dług u swoich mistrzów i artystów, z którymi współpracował, choć trzeba też stwierdzić, że dług ten potrafił zawiązką spłacić. Najpierw określany był mianem „Carusa tańca”, dziś

⁵⁷ Krasowska 1978, s. 202.

⁵⁸ Nijinsky 1976, s. 175.

jego nazwisko, kojarzone z wirtuozerią i maestrią, wyznacza miarę i służy za punkt odniesienia dla innych.

Nadmieniliśmy, że drogi Niżyńskiego i innych artystów krzyżowały się w trzech miejscach. Po pierwsze, jakaś magiczna siła ciągnęła ku niemu artystów wszelkiej maści. Choćby tylko po to, aby móc go ujrzeć, zobaczyć, jak się wspaniale porusza. A może to nie magiczna siła, lecz życiowa pragmatyka kazała znaleźć się w bezpośredniej bliskości Niżyńskiego? Gdy życiowe dzieło nie dawało szansy przebicia się do zbiorowej świadomości jego twórcy, nie pozostawało nic innego jak wykorzystać niepowtarzalną okazję do zaistnienia w mediach poprzez kontakt z człowiekiem-legendą. Ilu ludzi wypłynęło dzięki faktycznej bądź rzekomej znajomości z innymi, wybitniejszymi?⁵⁹ Ile osób już sam fakt zetknięcia z Niżyńskim uczynił nieśmiertelnym? Niżyński ogniskował na sobie uwagę nie tylko tancerzy, ale i aktorów, reżyserów, kompozytorów, pisarzy, malarzy, rzeźbiarzy. „Występy Niżyńskiego w Baletach Rosyjskich elektryzowały Paryż”⁶⁰. Gdy tylko przybywał do Paryża, w kolejce po bilety ustawiali się August Rodin, Isadora Duncan, Sarah Bernhardt, Marcel Proust, Hugo von Hofmannsthal, John Galsworthy, Paul Claudel, Rudolf Valentino. Gdy swą genialną wizją i jej realizacją w *Faunie* wyprzedził epokę, a przez to pośrednio ściągnął na siebie falę krytyki, w obronę wziął go nie kto inny jak Rodin. Poważanie, jakim cieszył się rzeźbiarz, sprawiło, że ataki osłabły. Z kolei w trakcie tournée po Ameryce na jednym z przedstawień obok prezydenta Thomasa Woodrowa Wilsona pojawił się Charles Chaplin. Po drugie, Niżyńskiemu przyszło współpracować z najwybitniejszymi twórcami swej epoki. Tym samym mógł się uczyć od najlepszych, doskonalić swój warsztat i czerpać inspirację. Lista artystów, z którymi połączyły go wspólne projekty, jest bardzo długa. Ograniczmy się przeto do kilku wybranych nazwisk. „Artur Rubinstein akompaniował Niżyńskiemu grając w *Sylfidach* mazurka”⁶¹. Do baletu *Dyl Sowizdrzał* muzykę skomponował Richard Strauss. W pozostałych baletach była ona dziełem Maurice’a Ravela, Igora Strawińskiego, Claude’a Debussy. Po trzecie, już nie Niżyński czerpie inspirację od innych, lecz inni znajdują natchnienie w Niżyńskim. Portretują go Pablo Picasso, Oskar Kokoschka, Jean Cocteau, Gustav Klimt, John Sargent Singer; rzeźbią jego głowę, popiersie lub całą sylwetkę August Rodin, Una Troubridge i Georg Kolbe. Już same te wydarzenia stają się pretekstem do narodzin kolejnych legend. Rodin przystępując do pracy nad rzeźbą Niżyńskiego, „dał

⁵⁹ Adam Pragier w nieoficjalnej rozmowie ze swoim prześladowcą, zastępcą komendanta więzienia wojskowego w Brześciu, Władysławem Ryszankiem, nie mogąc już dłużej wysłuchiwać jego inwektyw pod adresem Wincentego Witosa, zajmuje głos: „Pan Pułkownik wcale nie zdaje sobie sprawy, kto to jest Witos, i jakie jest jego znaczenie. Nie będę Panu o tym mówił. Ale powiem Panu jedno, co ma starczyć za wszystko. To że w Brześciu jest Witos i że Pan go tutaj pilnuje, będzie miało ten skutek, że kiedy już i Witosa i Pana nie będzie na świecie, nazwisko Pana nie utonie w niepamięci, ale będzie nieraz przez historyków wymieniane. Witos wprowadził Pana do historii” (Adam Pragier: *Czas przeszły dokonany*, w: *Piłsudski i sanacja w oczach przeciwników. Sądy i świadectwa współczesnych. Wybór z pamiętników i publicystyki*, wstęp i wybór tekstów Marian Leczyk, Warszawa 1987, s. 197).

⁶⁰ Leider 2005, s. 39.

⁶¹ Krasowska 1978, s. 197.

powód do powstania jeszcze jednej legendy”⁶². Chodzi o to, że francuski artysta dzieło zaczął, lecz go nie ukończył. Najprawdopodobniej zamysł swój ostatecznie porzucił, nie potrafiąc zamknąć ekspresji tancerza w statycznej bryle. Inni badacze sugerują rzecz mało prawdopodobną, jakoby rzeźbiarzowi zaginęły szkice. Trudno również przypuszczać, aby na drodze do realizacji projektu miał stanąć zazdrosny Diagiłow. Rosyjski impresario doceniał bowiem wagę reklamy. Rozgłos wokół Niżyńskiego był wręcz wysoce pożądany. Dzięki niemu można było mówić już nie tyle o kolejnych przedstawieniach, co wydarzeniach. Podejmowane przez artystów próby uwiecznienia Niżyńskiego uzupełniają zainteresowanie jego osobą ze strony przedstawicieli nauki. Do *Dzienników* Niżyńskiego słowo wstępne napisał swego czasu Alfred Adler, jeden z konsultantów choroby tancerza.⁶³ Pamiętać jednak trzeba, że jeszcze wcześniej Niżyński był pacjentem Freuda, Junga, Binswängera i Bleulera. Wszystkie te zabiegi mają charakter świadectwa czasu. Z jednej strony, dokumentują i odzwierciedlają wzmagający się kult „Carusa tańca”; z drugiej zaś, ujawniają i potwierdzają zarazem mnogość jego oblicz. „Każdy rysunek, obraz, zdjęcie, porcelanowa figurka czy litografia objawia inny niuans tej pierwszej supergwiazdy”⁶⁴.

Warto przyjrzeć się Niżyńskiemu jako charyzmatykowi. Wprawdzie rzadko kiedy określa się go tym mianem⁶⁵ – być może nie miał ani potrzeby, ani siły przewodzenia ludźmi, to jednak wiąże się z nim pierwotne znaczenie charyzmatyka jako bożego pomazańca i cudotwórcy. Pomazańcem jawił się z racji posiadanych talentów, jak i szczęścia przy wychodzeniu cało z opresji. W jego życiu miało miejsce cudowne uniknięcie śmierci. Przez pewien czas wydawało się także, że zanikają objawy schizofrenii, że nastąpiło tym samym cudowne ozdrowienie. W 1918 roku, gdy przebywał w domu swojej teściowej w Budapeszcie, stolicę Węgier zajęły wojska radzieckie. Jako osobie internowanej groziła mu natychmiastowa egzekucja. Odstąpiono jednak od niej z chwilą ujawnienia jego tożsamości. Już wówczas był żywą legendą i *nolens volens* rozsławiał imię Związku Radzieckiego na całym świecie. Drugą istotną cezurę w życiu charyzmatycznego Niżyńskiego stanowi przeprowadzona na nim przez Manfreda Sakela (polskiego lekarza żydowskiego pochodzenia) w 1938 roku terapia wstrząsów insulinowych. Początkowo wszystko wskazywało na jej dobroczynny wpływ. Sukces wydawał się być tak blisko, że w przeddzień wybuchu wojny zaproszono do kliniki w Münsingen reporterów. Zaraz też świat obiegły zdjęcia „legendarnego tancerza” i teksty informujące o „rzekomym cudzie ozdrowienia”⁶⁶. Radość okazała

⁶² Ibidem, s. 126.

⁶³ *Dzienniki* Niżyńskiego w „poszatkowej” (ocenzurowanej) i przetłumaczonej przez jego żonę wersji ujrzały po raz pierwszy światło dzienne w 1936 roku w Anglii. Niestety nie poprzedził ich napisany w języku angielskim wstęp Adlera, mimo że zamówiony przez żonę Niżyńskiego tekst na czas dostarczył. Wśród wielu wydań i przekładów *Dzienników* wstęp austriackiego psychoanalityka nie pojawił się ani razu. Z kolei pełny tekst *Dzienników*, bez ingerencji Romoli Niżyńskiej, miał swoją premierę w latach 90. Zob. Alfred Adler: *Vorwort zum Tagebuch von Waslaw Nijinsky (1936)*, w: *Studienausgabe*, t. 3: *Persönlichkeitstheorie, Psychopathologie, Psychotherapie (1913-1937)*, hrsg. von Gisela Eife, Göttingen 2010, s. 632-637.

⁶⁴ Neumeier 2009, s. 23.

⁶⁵ Zob. Kottler 2007, s. 179.

⁶⁶ Gaßner, Koep 2009, s. 294.

się jednak przedwczesna, a nadzieja – płonna. Do dzisiaj nie wynaleziono lekarstwa na schizofrenię. Walka współczesnej farmakologii z tą straszną chorobą ogranicza się do wygłuszania jej objawów i hamowania procesu jej postępowania.

W żadnej dostępnej nam biografii nie określa się Niżyńskiego mianem autorytetu. Pozwala to wysnuć następujący wniosek: nie każda legenda nosi znamiona autorytetu, tak samo jak nie każdy autorytet zasługuje sobie na miano legendy. Słuszność ostatniej tezy da się obronić, choć niekoniecznie Niżyński byłby dobrym, potwierdzającym ją przykładem. Trzeba bowiem zastrzec, że wyłącznie w dostępnych nam, dość skromnych materiałach biograficznych i monograficznych nie pada słowo autorytet. Czy da się jednak jednoznacznie stwierdzić, że nim nie był? Czy to możliwe, żeby człowiek, który dzięki swojemu geniuszowi i ciężkiej pracy⁶⁷ zrewolucjonizował taniec i przeszedł na trwałe do jego historii, osiągnął nieśmiertelną sławę za życia, stał się jedną z pierwszych gwiazd w dziejach ludzkości w ogóle, a w związku z tym obiektem podziwu czy wręcz deifikacji, nie pozostawał dla młodych adeptów sztuki tanecznej autorytetem, wzorem do naśladowania⁶⁸, istotnym punktem odniesienia? Wydaje się to być mocno wątpliwe. Autorytet – jak wiadomo – stanowi relację. Jako zjawisko daje się zaobserwować. Przy jego opisie można się obyć bez tzw. twardych dowodów, a więc zasady autopsji. Wydaje się, że Niżyński reprezentował autorytet symboliczny. Swoją działalnością budził ideowy ferment, inicjował daleko idące zmiany, wizjonerskimi i pionierskimi rozwiązaniami dostarczał materiału do dyskusji i wyznaczał kierunki rozwoju tańca. Obcy był mu autorytet autorytarny, oparty na przemoc, presji, władzy, pociąganiu do odpowiedzialności, egzekwowaniu posłuchu. W każdym bądź razie on sam tak pojętego autorytetu wcielać w życie nie potrafił. Poza tym, że niezawsze doceniała go publiczność, zdarzało się, że buntowali się przeciwko niemu ludzie z jego środowiska czy najbliższego otoczenia.⁶⁹ Orkiestra Wiedeńskiej Opery odmówiła w czasie prób wykonania skomponowanej przez Strawińskiego muzyki do *Pietruszki*. Innym razem podobna niechęć czy nawet wrogość towarzyszyła solistom w czasie prób do *Święta wiosny*. Niżyński „od początku zauważył, że zespół odnosi się wrogo i do muzyki, i do tańca. Nieprzerwane pulsowanie rytmów muzycznych i plastyczny obraz – drepczący w miejscu, wzdrygający się konwulsyjnie, podskakujący tłum – wydawało się wykonawcom nudne i wręcz skandaliczne”⁷⁰. Autorytet autorytarny wiedziałby, jak sobie w takiej sytuacji poradzić. Niżyński, wybitny artysta, lecz w żadnej mierze przywódca, tego nie potrafił. Tracąc kontrolę nad zespołem, zmuszony był szukać pomocy u innych. „Diagilew zjawił się w Monte Carlo na otwarcie sezonu. Grigoriew zameldował, jak wiele wysiłku kosztowało go utrzymanie

⁶⁷ W ramach samych przygotowań do *Popołudnia Fauna* przeprowadzono ok. 120 prób. Zob. Jeschke 2011, s. 134.

⁶⁸ „Uprzywilejowana rola męskich partii w balecie, jego charakterystyczne wysokie skoki i artystyczna ekspresja stały się *wzorem* dla wielu wybitnych tancerzy” (Kottler 2007, s. 191; moje podkr. – G.K.).

⁶⁹ Znany jest konflikt między Niżyńskim a Strawińskim. Radziecki kompozytor nie przepadał, eufemistycznie sprawę ujmując, za twórcą choreografii do swoich dzieł. Dał zresztą temu wyraz w wydanej w 1936 roku autobiografii.

⁷⁰ Krasowska 1978, s. 140.

w miarę znośnych stosunków między Niżyńskim a męskim *corps de ballet* w *Wiośnie*. Tancerze nazywają próby lekcjami arytmetyki, ponieważ nie ma tu melodii i trzeba przez cały czas odliczać takty. Poza tym irytuje ich nieustający rytmiczny tupot, bez jakichkolwiek innych ruchów”⁷¹.

Co takiego posiadał Niżyński, czego nie posiadają inni ludzie? Na mocy jakich zasług, dokonań, talentów i postaw możliwe było uczynienie z niego kulturowej legendy? Z pewnością był osobą o nieprzeciętnych motorycznych i sensorycznych zdolnościach⁷², jak i człowiekiem-pasjonatą. Zdolności realizował, a pasję odnalazł w tańcu, swej bodaj jedynej miłości. Gdy nie wiodło mu się w życiu, bezpiecznym azylem okazywała się scena. Poświęcił się dla pasji, jakby przeczuwając, że w życiu szczęścia nie zazna. A może zwrot ku tańcu był jedynie reakcją na wyobcowanie, odrzucenie i niezrozumienie? Już w carskiej szkole miał opinię samotnika i dziwaka. Niżyński wyróżniał się nie tylko na tle otoczenia. Znacznie ważniejszy dla jego przysłych sukcesów i kariery okazał się fakt, że był najlepszy wśród najlepszych. Zwraca się uwagę na to, że w czasie ćwiczeń nie potrzebował lustra, a więc nieodłącznego atrybutu każdego tancerza. Gdy inni nie mogli się bezeń obyć, Niżyński korygował swoje ruchy intuicyjnie, instynktownie, jakby obserwując się wewnętrznym wzrokiem.⁷³ Przypomina się również w kontekście górowania Niżyńskiego nad pozostałymi solistami o trudach podróży statkiem do Ameryki. Niżyński potrafił ćwiczyć w każdych, nawet sztormowych warunkach, gdy statkiem rzucały wysokie fale. Trenował w najlepsze, nie tracąc równowagi. Gdy zarządził próbę dla całego zespołu, okazało się, że poza nim nikt tej umiejętności nie posiadał.⁷⁴ Nie dziwi więc, że jako jedyny w swoim rodzaju „przeszedł już do legendy”⁷⁵, a więc do historii tańca. W końcu ją współtworzył. Dopisywał jej kolejne rozdziały, pozostawił po sobie *Święto wiosny* – „jeden z kamieni milowych w historii tańca”⁷⁶.

Dzieło życia Niżyńskiego znalazło trwałe miejsce w historii tańca ze względu na swą autoteliczną wartość, jak i fakt, że stanowiło integralną część większej całości, której na imię Ballets Russes. Projekt, którego pomysłodawcą był Diagelew, można z powodzeniem określić jako dzieło totalne, „Gesamtkunstwerk”. Nad jego realizacją na przestrzeni dwudziestu lat pracowała niemal cała artystyczna elita ówczesnej Europy (poza wymienionymi już wcześniej osobami do projektu przyłączyli się także Georges Braque, Henri Matisse, Siergiej Prokofiew). To sprawiło, że doszło do niebywałego zagęszczenia słowa legendarny wokół zespołu i całego przedsięwzięcia.⁷⁷ W ich centrum było dane przez kilka lat znaleźć się samemu Niżyńskiemu. Nie dość, że odtąd

⁷¹ Ibidem, s. 145.

⁷² Zob. Adler 2010, s. 634.

⁷³ Zob. Nijinsky 1976, s. 111.

⁷⁴ Zob. ibidem, s. 8.

⁷⁵ Krasowska 1978, s. 78.

⁷⁶ Kottler 2007, s. 168.

⁷⁷ Gdyby przyszło nam pod kątem legendy jednym zdaniem streścić całą literaturę poświęconą Niżyńskiemu, mogłoby ono przyjąć następującą formę: wykonujący legendarne skoki legendarny Niżyński tańczył w legendarnym Ballets Russes u boku innych legendarnych wykonawców, Anny Pawłowej czy Tamary Karsawiny, pod egidą legendarnego Diagelewa w ramach legendarnego już rosyjskiego sezonu w Paryżu.

słowo legendarny nierozzerwalnie do niego przyłgnęło, to jeszcze on sam swoją „wirtualnozią taneczną” i „szokującą choreografią”⁷⁸ do legendy zespołu i projektu walnie się przyczynił.

Słowa kluczowe

Kulturowa legenda, heros kulturowy, miejsce pamięci, mit, symbol, Waław Niżyński

Abstract

The central interest of the present text is the cultural legend as defined in the sentence, “Niżyński remains the legend of dance”. The cultural legend discloses itself as a phenomenon whose creation depends, among others, on stereotype, myth, authority, charisma, aura, self-creation attempts, memory places (Pierre Nora), symbol, cultural hero (Eleazar Mieleński). Death can also initiate a birth of the cultural legend – it took place in the last years in the case of Michael Jackson, John Paul II or Lech Kaczyński. In that regard there is a visible similarity between cultural legends and saints. Certainly, the cultural legend as a memory place performs the social functions. And it can perform that function at a broader scale, bringing national identity into life. However, it can become as well a critical reference point for local and environmental societies. Waław Niżyński is a great example of cultural legend – a legend, a superhuman, a divinity, a dance genius. Due to his performance and achievements he was upgraded to the position of myth, symbol, memory place, cultural hero – four crucial elements of the cultural legend.

Keywords

Cultural legend, cultural hero, memory place, myth, symbol, Waław Niżyński

⁷⁸ Orlando Figes: *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, przeł. Władysław Jeżewski, Warszawa 2007, s. 208, 213.

„Mówił tak, jak pisał ...” – o pewnego rodzaju dramatyczności u Rudolfa Kassnera i Gilles’a Deleuze’a

Celem poniższych rozważań jest próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób specyficzny rodzaj dramatyzacji, który dokonuje się w filozofii Rudolfa Kassnera i Gilles’a Deleuze’a, warunkuje relacje między mówioną i pisaną modalnością ich językowego wyrazu. Pojęcie dramatyzacji zatem nie ma tutaj znaczenia genologicznego, nie odnosi się do gatunku literackiego, lecz jest wyrazem pewnego sposobu myślenia, który rozbija i rozszczeplia tożsamość pojęcia (jako np. podstawy nauki, ideologii, systemu) i otwiera go na „scenę”, gdzie nie jest ono już tożsame, lecz „dzieje się” w języku i przyjmuje maski. Tak rozumiana dramatyzacja implikuje pytanie, jak ów „teatr pojęć” warunkuje u obydwu autorów relacje tych pojęć do ciała a przez to do pisma (ręka i twarz)¹ jako wizualnej i mowy (głos) jako wokalne manifestacji ciała. Punktem wyjścia mojej argumentacji będzie rozróżnienie dwóch sposobów dramatyzacji: *dramatyzacji imaginacyjnej*, którą realizuje Kassner, i w której mowa i pismo tworzą rytmiczną całość i odnoszą się do podmiotu, i *dramatyzacji racjonalistycznej* u Deleuze’a, w której można zaobserwować rozszczęplenie, ostry rozdźwięk między mową a pismem.

W roku 1950 przybywa do Wallis Friedrich Dürrenmatt, by odwiedzić Rudolfa Kassnera w hotelu Bellvue w Sierre w Szwajcarii. Wydarzenie to staje się dla Dürrenmatta punktem wyjścia specyficznej narracji, w której zlewają się realność i fikcjonalność przeszłości, przeszłość i teraźniejszość zatracają swe granice i zachodzą na siebie, „wo-durch der Sinn für Kontinuität des wirklichen Ablaufs der Fakten fehlt und Momente, Zufälle, Blitzlichtaufnahmen vorherrschen”.² Relacja Dürrenmatta przyjmuje najpierw ton obiektywnego rozczarowania. „Ein großer Tisch war gedeckt, Kassner bat uns Platz zu nehmen. Er war lebhaft, charmant, Causeur, wie ich ihn seitdem nie wieder erlebt habe. Er sprach so, wie er schrieb; auch was er schrieb, war Causerie, begriff ich plötzlich erstaunt, ernüchtert, entzaubert, verzweifelt gegen meine Müdigkeit ankämpfend”.³ Ta pierwsza obserwacja ulega jednak w końcowym fragmencie tekstu transformacji:

¹ O związku pisma (nie jako produktu, lecz procesu jego powstawania) do ciała pisze Roland Barthes w pracy: *Variations sur l'écriture*: (Französisch – Deutsch), Frankfurt am Main 2006.

² „Przez co zanika zmysł ciągłości rzeczywistego przebiegu faktów i przeważają przypadki, momenty jak zdjęcia zrobione fleszem”. Friedrich Dürrenmatt: *Stoffe I-III*, Zürich 1981, s. 319 (Wszystkie cytaty z pism F. Dürrenmatta przywołane w tej pracy przetłumaczył autor).

³ „Świeżo nakryty stół, Kassner poprosił, by zająć miejsce. Był człowiekiem żywym, szarmanckim, gawędziarzem, jakiego od tamtej pory już nigdy nie spotkałem. Mówił tak, jak pisał; rów-

Als wir in Sierre heimfuhren, war ich niedergeschlagen. Kassner war mir wie ein Schauspieler vorgekommen, wie einer, der eine Spur zu geistreich ist, um noch glaubhaft zu wirken, als ob einer zu sicher in einer Rolle wäre, die er täglich spielen muß, vielleicht aus Schutz. Doch auch das war wohl eine Täuschung, eine notwendige optische Verzerrung, weil ich in dieser Begegnung etwas gesucht hatte, das sich nicht wiederholen konnte, das Ereignis eben, das sich damals in Zürich abspielte, während ich den *Rebell* konzipierte, das Erlebnis einer erstmaligen Begegnung mit einem einmaligen Denker, das sich nur im Geiste abzuspielen vermag und unwiderruflich ist.⁴

Przywołane wypowiedzi Dürrenmatta zawierają dwa znaczące miejsca: pierwsze wyrażone w słowach: „Mówił tak, jak pisał [...]”, w których przebija zniechęcenie, rozczarowanie sprawiające, że homogeniczność pisma i mowy u Kassnera jawi się jako zatrata pierwszej świeżości językowego wyrazu i uwięzienie pisarza w swoich indywidualnych mitach, drugie miejsce to zdanie: „Lecz również to było złudzeniem [...]”, które homogeniczność tą uchyla. Dürrenmatt określa swoje dychotomiczne myślenie jak *emanację*⁵ filozofii Kassnera. Filozofia ta, dodajmy, generuje pęknięcia, niezgodności, przypadkowość, u którego źródła leży *jedno* dramatyczne doświadczenie – idea całości. Wyraża ją zdanie Kassnera: „Ich sehe es, es sieht mich... Ich hab’s halt in mir, ich hab’s sofort... und muß dann davon lassen”.⁶ Kassnerowskie pojęcie dramatu, które nie konstytuuje nowej metafizyki czy uprzywilejowanych referencji, składa się z fazy receptywnej, bycia w jednej chwili w sobie i w rzeczy jednocześnie. Druga faza to opuszczenie rzeczy, moment przejścia od tożsamości do niepojmowalnego, niepojęciowego dystansu.

Możemy spytać, jak owa przemiana jest możliwa? Odpowiedź: Tak, iż Kassner odnosi *nieskończoną dyferencję* nie do liczby jako matematycznej podstawy naukowej funkcjonalizacji i obiektywizacji, lecz do ciała i zmysłowości. Właśnie ten stan rzeczy znajduje u Kassnera odzwierciedlenie w specyficznym zastosowaniu modalności mowy w piśmie. W języku Kassnera dokonuje się proces intensywnego przenikania się żywiołu mowy, owego, jak mówi R. Barthes, „potężnego i śmiesznego trochę przepływu

niez to, co pisał, było gawędziarstwem, zrozumiałem nagle zadziwiony, otrzeźwiony, odczarowany, rozpaczliwie walcząc ze swym zmęczeniem”. Tamże., s. 323.

⁴ „Kiedy wróciliśmy z Sierre do domu, byłem przygnębiony. Kassner wydawał mi się być aktorem, jak ktoś, kto jest trochę nazbyt błyskotliwy, by być jeszcze wiarygodnym, jak gdyby ktoś był zbyt pewny w swojej roli, którą musi codziennie grać, może chcąc się chronić. Lecz również to było złudzeniem, koniecznym optycznym zniekształceniem, gdyż szukałem w tym spotkaniu czegoś, co nie mogło się powtórzyć, właśnie wydarzenia, które rozegrało się wtedy w Zurychu, kiedy pracowałem nad *Rebell*, szukałem przeżycia pierwszego spotkania z niepowtarzalnym myślicielem, które może mieć miejsce tylko w duchu i jest nieodwołalne”. Tamże., s. 338.

⁵ Okoliczność ta dokumentuje, jak intensywnie Dürrenmatt przyswoił sobie „świat myśli“ Kassnera: „Doch diese Betrachtungen sind nachträglich aufgestellt, nachträglich in Erwägung gezogen, auf Einsichten hin, die ich damals in Sierre, vor nun bald dreißig Jahren, noch nicht gewonnen hatte, noch nicht gewonnen haben konnte, aber die, in ihrer Nachträglichkeit, dennoch auf ihre verschlungene Weise zu Kassner gehören, als eine seiner Emanationen”. Tamże.

⁶ „Widzę to, co widzi mnie [...] Mam to już w sobie, mam w jednej chwili [...] i muszę się wtedy tego wyrzec”. *Rudolf Kassner zum achtzigsten Geburtstag. Gedenkbuch*, hrsg. von A. Cl. Ken-sik und D. Bodmer, Winterthur 1953, s. 216.

imaginacji”⁷ z elementem pisma, który „jakby przez cud tamuje wykrwawianie się imaginacji”⁸. Jeśli zamiast *mowa* powiemy otwarcie, metafora, przepływ imaginacji, a zamiast *pismo* zamknięcie, tożsamość pojęcia, zatrzymanie imaginacji to dramatyczność wynika tutaj z odniesienia nieskończonej dyferencji pojęcia, abstraktu wewnątrz pisma (*nieskończona różnica*) do podmiotu, do ludzkiego ciała i ludzkiej zmysłowości. Ten rodzaj dramatyzacji będzie poniżej konfrontowany z dramatyzacją, o której pisze Gilles Deleuze w pracach *Différence et répétition* i *La méthode de dramatisation* i Claude Jaeglé w piśmie *Portrait oratoire de Gilles Deleuze aux yeux jaunes*.

Zanim jednak przejdę do tego zasadniczego wątku pracy, należy zauważyć, że transformacja, której w tekstach Kassnera ulegają pojęcia w procesie dramatyzacji⁹, może się nie dokonać. Mówi o tym Jürgen Schröder, który wyostrza problem zamkniętej i anty-komunikacyjnej dykcji Kassnera i czyni z niej zasadę całego (pisanego i mówionego) językowego wyrazu Kassnera. Problem ten według Schrödera ujawnił się szczególnie w mowie pt. *Wandlung*, którą wygłosił Kassner 9 maja 1946 roku przed studentami Uniwersytetu w Zurychu:

Wohl selten hat sich ein Redner weniger auf Anlaß, Situation und Publikum seiner Ansprache eingestellt wie er. Abgesehen von drei sehr allgemeinen zeitgeschichtlichen Anspielungen am Anfang und am Ende der Rede breitet er seine Wandlungslehre, seinen ‚Bau‘ vor einem unvorbereiteten Publikum aus, das vermutlich um so andächtiger lauschte, je mehr es ‚Hekuba‘ verstand. Man muß Kassner gar nicht mit den Maßstäben der Rhetorik messen, die er verachtet hat, um einer zuweilen horrenden Unfähigkeit gewahr zu werden, sich jemand anderem mitzuteilen als sich selbst. Man kann es kaum freundlicher formulieren: diese Rede hat nicht Rudolf Kassner geschrieben und gehalten sondern sein Doppelgänger.¹⁰

Wypowiedź Schrödera odnosi się implicite, w rejestrze negatywnego odwrócenia do elementów dramatyczności jak inscenizacja, działanie czy dialogizacja. Warto w tym kontekście zaznaczyć, iż w korespondencji z Theodorem Wieserem Kassner przyjął

⁷ Roland Barthes: *Essais Critique IV. Le bruissement de la langue*, Paris 1984, s. 403 (Wszystkie fragmenty z pism R. Barthesa przywołane w tej pracy zostały przetłumaczone przez autora).

⁸ Tamże.

⁹ Lub w spojrzeniu czytelnika, który wybiera, rozszerza, „przesuwa” i zniekształca założony wcześniej sens. Można powiedzieć, że tekst istnieje tylko o tyle (jako *textus*, topos dywanu, czegoś utkanego), o ile formuje go spojrzenie czytelnika. Por. Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Frankfurt am Main 2008, s. 15.

¹⁰ „Rzadko który mówca dostosował się w mniejszym stopniu do okazji, sytuacji i publiczności jako on. Abstrahując od trzech bardzo ogólnych historycznych odniesień na początku i końcu mowy, Kassner roztacza naukę o przemianie, „swoją budowlę” przed nieprzygotowaną publicznością, która słuchała go przypuszczalnie z tym większym namaszczeniem, im mniej go rozumiała. Nie trzeba mierzyć Kassnera miarami retoryki, którymi gardził, by zauważyć niekiedy jego ogromną niezdolność do wyjaśnienia siebie komuś innemu jak tylko samemu sobie. Nie sposób wyrazić tego bardziej przyjaźnie: tę mowę nie wygłosił i nie napisał Rudolf Kassner, lecz sobowtór”. Jürgen Schröder: *Rudolf Kassner. Im Gefängnis-Bau des Doppelgängers*, [w]: *Rudolf Kassner. Physiognomik als Wissensform*, Gerhard Neumann und Ulrich Ott [red.], Freiburg im Breisgau 1999, s. 255-271, tutaj, s. 271.

propozycję wygłoszenia wykładu ze spontaniczną afirmacją i chciałby, jak powiedział, „sein Bestes geben”.¹¹ To odróżnia Kassnera np. od Hugona von Hofmannsthal, który podczas i po pracy nad pisemną wersją wykładu *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* miał poczucie sztuczności postulatycznego tonu proklamacji konserwatywnej rewolucji, która pojawia się w końcowej części jego mowy¹².

Roland Barthes rozróżnia dwa rodzaje wyrazu językowego: „Toutes les écritures présentent un caractère de clôture qui est étranger au langage parlé. L'écriture n'est nullement un instrument de communication, elle n'est pas une voie ouverte par où passerait seulement une intention de langage. C'est tout un désordre qui s'écoule à travers la parole, et lui donne ce mouvement dévoré qui le maintient en état d'éternel sursis”.¹³ Dystynkcja ta wydaje się tracić u Kassnera swą ważność o tyle, o ile wyraz języka mówionego w jego pismach nie implikuje przesunięcia tego, co zostało powiedziane (ostatniego sygnifikatu), lecz chaotyczny żywioł mowy krystalizuje się w porządkującej materii pisma, w jego obiektywizacjach sensu i stabilizacjach pojęć. Więc jeśli Barthes określa pismo (nie jako produkt, lecz proces produkcji) jako „le choix général d'un ton, d'un éthos”¹⁴, to należy skonstatować, że język mówiony Kassnera wykazuje wprawdzie takie same zabarwienie tonacji i te same etyczne intencjonalności co język pisany, jednocześnie jednak przejmuje introwertyczną, antykomunikacyjną, „stwardniałą stronę” języka pisanego, pisma.

Spróbujmy teraz określić relacje między wspomnianymi wcześniej dwoma rodzajami dramatyzacji: między dramatyzacją *imaginacyjną*, która przyporządkowana została Kassnerowi, i dramatyzacją *racjonalistyczną*, którą odnieśliśmy do Deleuze'a. Rozróżnienie to pojawiło się w debacie, która miała miejsce po wykładzie *La Méthode de dramatisation* wygłoszonym przez Deleuze'a we Francuskim Towarzystwie Filozoficznym. Jeden z uczestników debaty, Noel Mouloud, powiedział:

Et il me semble que la mathématisation a introduit de son côté une seconde dramatisation. En ce cas-là, la dramatisation vient du concept, elle ne vient pas tellement de l'intuition. Ainsi, quand la chimie arrive au stade de l'analyse électronique, il n'y a plus pour elle de substances véritables, de valences véritables, il y a des fonctions de liaison qui se créent au fur et à mesure que se développe le processus et qui se comprennent les unes après les autres [...]. D'une manière un peu semblable, la biologie moderne a commencé quand est intervenue la combinatoire des éléments génétiques, ou quand on s'est interrogé sur les effets chimiques ou radioactifs qui pouvaient affecter le développement des gènes, et créer des mutations. Ainsi, la première intuition

¹¹ Cytuję tutaj według: Rudolf Kassner: *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Pfullingen 1986, t. 8, s. 799.

¹² Informacja ta znajduje się w załączniku do pracy licencjackiej Rolanda Haltmeiera: *Beobachtungen zur Entstehung von Hofmannsthals Rede 'Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation'*, Basel 1981 (niepublikowana).

¹³ „Wszystkim sposobom pisania właściwa jest zamkniętość, którą nie zna język mówiony. Sposób pisania nie jest środkiem komunikacji, nie jest otwartą drogą. Przez mowę przepływa nieuporządkowane, które wprawia mowę w trawiący ją ruch, który utrzymuje się w stanie nieustającego przesunięcia, uchylecia”. Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953, s. 31.

¹⁴ „Ogólny wybór tonacji, albo jeśli chcemy, etosu...”. Tamże., s. 23.

des biologistes, qui croyaient à une évolution continue, a été détruite et reprise d'une certaine manière par une science plus mathématique et plus opératoire. Je tenais à marquer mon sentiment que les aspects les plus dramatiques si vous voulez, en tout cas les plus dialectiques de la conception sont apportés, non par l'imagination, mais par le travail de la rationalisation.¹⁵

To, co mnie interesuje, jest pytanie, na ile racjonalistyczny sposób dramatyzacji, o której mówi Mouloud w kontekście wykładu Deleuze'a, warunkuje ostry podział, rodzaj wyobcowania między pismem a mową, między wizualnością twarzy jako metaforą skrywania emocji, samoopanowania, wychowania¹⁶ a wokalnnością głosu jako wolnego, chaotycznego przepływu wyobraźni. To, co obserwujemy u Deleuze'a, to rozczepienie widzialności i słyszalności, twarzy i głosu. Znamienny przykład owego rozczepienia, oddzielenia znajdujemy w zapiskach Claude Jaeglé *Portrait oratoire Gilles Deleuze aux yeux jaunes*. Głos Deleuze'a, jak mówi Jaeglé, wywierał na słuchaczy jego wykładów przemożne, hipnotyzujące wrażenie. Przez złośliwe intonacje, różne modulacje głosu i zniekształcenia i przerywania mowy, które odpowiadały za każdym razem innym postaciom (ogra, clowna, sowizdrzała, upiora, uwodziciela, czarodzieja, zwierzęcia), pojęcia ulegały procesowi wokalizacji, za sprawą której Deleuze pozwalał publiczności uczestniczyć w procesie tworzenia się pojęcia. Jak przy tym wyobcowują się względem siebie twarz i głos ilustruje ten fragment:

Jusqu'au bout le visage de Deleuze continue de me sembler arbitraire par rapport à sa voix. Bien que ce visage me soit déjà connu par des photographies, bien qu'il soit présent à l'image et me semble attachant par lui-même, ma sensation reste principalement liée aux effets vocaux et considère ce visage comme un fait inessentiel, sans autre utilité que de satisfaire la curiosité visuelle ou les besoins de l'archivage photographique.¹⁷

¹⁵ „Wydaje mi się, że matematyzacja wprowadziła drugą dramatyzację. W tym przypadku dramatyzacja bierze swój początek z pojęcia a nie tak bardzo z oglądu. Jak tylko chemia osiąga stadium analizy elektronicznej, nie istnieją już dla niej żadne właściwe substancje, właściwe wartościowości, lecz funkcje połączeń, które powstają w tej mierze, jak ciągle rozwija się proces, i które rozumiane są jedna po drugiej [...]. W podobny sposób zaczęła współczesna biologia, kiedy główną rolę zaczęła odgrywać kombinatoryka elementów genetycznych albo kiedy zaczęto pytać o chemiczne i radioaktywne oddziaływania, które wpływają na rozwój genów i mogą wywoływać mutacje. Tak unieważniona została pierwsza intuicja biologów, którzy wierzyli w ciągłość ewolucji. Intuicja ta przejęta została przez naukę bardziej matematyczną i operatywną, chciałem przez to oddać moje wrażenie, że owe dramatyczne aspekty, w każdym razie najbardziej dialektyczne aspekty tworzenia się pojęcia, nie pochodzą z wyobraźni, lecz z pracy racjonalizacji” (Wszystkie fragmenty z pism Deleuze'a przywołane w tej pracy zostały przetłumaczone przez autora). Gilles Deleuze: *La méthode de dramatisation*, [w]: *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par David Lapoujade, Paris 2002, s. 146.

¹⁶ Por. Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche: *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*. Przeł. Tomasz Swoboda. Gdańsk 2007, s. 72-76.

¹⁷ Claude Jaeglé: *Portrait oratoire de Gilles Deleuze aux yeux jaunes*, Paris 2005, s. 67. „I do końca twarz Deleuze'a wydaje mi się przypadkowo dobrana do jego głosu. Mimo że ta twarz jest mi już znana z fotografii, mimo że jest na obrazie i wydaje mi się sama w sobie ujmująca, moje wrażenia pozostają zasadniczo związane ze słyszonym głosem i pomijają jego twarz jako fakt nieistotny, pozbawiony jakiegokolwiek użyteczności, chyba że do zaspokojenia ciekawości

Twarz jest dla Deleuze'a – i to odróżnia go od Kassnera – maską, zastygłą powierzchnią, pod którą prądy, potoki naturalnych, ani tylko ludzkich ani zwierzęcych sił znajdują nagle, trwające chwilę ujście, przełom jako afekt, który wywołuje wstrząs zastanych i utrwalonych przez tradycję obiektywizacji kulturowych. Głębokie rozdzielenie głosu (wokalnoci) i twarzy (wizualności) u Deleuze'a dokumentuje dosadnie ten fragment ze wspomnień Jaeglégo:

La promulgation culturelle du visage comme miroir de l'âme et de la pensée implique en retour et ce, depuis des siècles, une éducation à la contenance dans le but de protéger l'individu de l'intrusion du regard d'autrui et d'éviter qu'il se livre par une expressivité sans retenue [...]. Mais à l'instant décisif, la culture et peut-être le corps lui-même ne laissent que la voix, et non le visage, se déchirer pour faire place à ce jaillissement – c'est-à-dire se décontenancer.¹⁸

Decydująca w konfrontacji sposobów dramatyzacji Kassnera i Deleuze'a jest konstatacja, że Kassner, można powiedzieć, *widział* żywioł mowy; to znaczy, że głos, mowę postrzegał od razu w rozmowie, w której głos jawi się w koordynacji z gestami i twarzą. *Twarz* jako cielesna metafora pisma (na twarzy, jaki i w piśmie można ukryć emocje) i *głos* jako cielesny korelat mowy nie uległy tutaj rozczepieniu jak u Deleuze'a. Dlatego pisma Kassnera przenika owa charakterystyczna tonacja dialogu z imaginacyjnym czytelnikiem. Domeną Kassnera nie była mowa, lecz *rozmowa*, *dialog*, gdzie obszar twarzy, gestów przenika się z obszarem głosu. Metafora twarzy oznacza według Kassnera nie tożsamości sensu w ramach kulturowych rygorów, norm i kategorii odnoszących się do ludzkiego rozwoju, twarz nie tylko skrywa, nie dopuszcza emocji, afektu, lecz jest miejscem, które odnosi się do paradoksu fizjonomiki, „dass der Mensch nur so sei, wie er aussehe, weil er nicht so aussieht, wie er ist”.¹⁹ Fizjonomiczny dramat, który leży u podstaw tego paradoksu, ma swe źródło w specyficznym postrzeganiu przez Kassnera pojęć. Funkcjonalność matematyczna krzyżuje się w myśleniu Kassnera z ludzką cielesnością i zmysłowością w jednej chwili, którą Kassner nazywa *Verwandlung*, przemianą. Ilustruje to ten przykład:

Es bestehen unendliche, nicht leicht in Worte fassbare Beziehungen zwischen dem Fleisch (wozu ich auch das Haar und die Nägel zähle) und dem Auge. Denken Sie an Gesichter, die eigentlich keine mehr sind, nur noch mehr krankes schwammiges Fleisch: gerade darin, werden Sie finden, stecken oft Augen voll Strahlung.²⁰

albo dla potrzeb archiwum fotograficznego”. Claude Jaeglé: *Portret oratorski Gilles'a Deleuze'a o kocim spojrzeniu*, przeł. Małgorzata Jacyno, Warszawa 2013, s. 52.

¹⁸ Tamże., s. 69-70. „Kulturowe uprzywilejowanie twarzy rozumianej jako zwierciadło duszy i myśli wymusiło przecież praktykowaną od wieków edukację w zakresie panowania nad emocjami w celu ochrony jednostki przed napastliwością spojrzenia innego i unikania nadmiernego otwierania się w ekspresji pozbawionej zahamowań [...]. Jednak w krytycznym momencie kultura i być może samo ciało dają prawo jedynie głosowi, a nie twarzy, do rozdarcia formy, żeby przyzwolnić na to wyładowanie, to znaczy na utratę opanowania”. Tamże., s. 54-55.

¹⁹ Rudolf Kassner: *Liczba i oblicze*, tłum. Sławomir Leśniak, Gdańsk 2013, s. 192.

²⁰ „Istnieją nieskończone, nie dające się łatwo uchwycić w słowa relacje między ciałem (do którego zaliczam też włosy i paznokcie) a okiem. Niech Pan pomyśli o twarzach, które właściwie

Spytajmy teraz, jak przebiegają linie podziału między analizowanymi tutaj sposobami dramatyizacji. Deleuze sytuuje proces dramatyizacji między snem a nauką, między obrazami wyobrazeniowymi a pojęciami obserwacji. W *Différence et répétition* pisze:

Soit l'Idée d'île: la dramatisation géographique la différence, ou en divise le concept d'après deux types, le type océanique iriginel qui marque une éruption, un soulèvement hors de l'eau, le type continental dérivé qui renvoie à une désarticulation, à une fracture. Mais le rêveur de l'île retrouve ce double dynamisme, puisqu'il rêve qu'il se sépare infiniment, à l'issue d'une longue dérive, et aussi qu'il recommence absolument, dans une fondation radicale.²¹

Geograficzne wyobrażenie wyspy transponowane jest tutaj na obraz ruchu erupcyjnego powstania wyspy i radykalnego odłączenia się wyspy. Dramatyzm tego ruchu może być według Deleuze'a zainicjowany tylko przez człowieka śniącego:

La dramatisation se fait dans la tête du rêveur, mais aussi bien sous l'œil critique du savant. Elle agit en deçà du concept et des représentations qu'il subsume. Il n'y a pas de chose qui ne perde son identité telle qu'elle est dans le concept, et sa similitude telle qu'elle est dans la représentation, quand on découvre l'espace et le temps dynamiques de sa constitution actuelle. Le «type colline» n'est plus qu'un ruissellement en lignes parallèles, le «type côte», un affleurement de couches dures le long desquelles les roches se creusent en direction perpendiculaire à celle des collines [...]. Toute typologie est dramatique, tout dynamisme est une catastrophe.²²

Charakterystyczne dla dwóch cytowanych wypowiedzi Deleuze jest ich techniczno-abstrakcyjny styl, który kontrastuje z jego natchnionymi mowami, które były przepełnione pełnymi napięciami uchyleniami, przerwami, przemilczeniami, wtrąceniami. Jaegle mówi o tym tak:

Si le philosophe pousse un cri l'enchanteur use d'un chant, d'une mélodie agissante. Ce charme est propre au conteur oral des problématiques philosophiques, car le style

już nimi nie są, lecz są jedynie tylko chorym, gąbczastym ciałem: właśnie w nim, tkwią często pełne promienistości oczy". Tamże., s. 213.

²¹ „Niech dana będzie idea wyspy: dramatyizacja geograficzna rozróżnia ją lub dzieli jej pojęcie według dwóch typów: pierwotnego typu oceanicznego, który charakteryzuje erupcja, wyniesienie z wody, i pochodnego typu kontynentalnego, który oznacza oddzielenie, pęknięcie. Kto jednak wyspę śni, napotyka na ową podwójną dynamikę, albowiem śni przeciwieństwo o tym, jak odrywa się nieskończenie daleko na końcu długiego przesunięcia, jednocześnie jednak, jak w radykalnym akcie założycielskim zaczyna zupełnie od nowa" (Tłumaczył: Sławomir Leśniak). Gilles Deleuze: *Différence et répétition*, Paris 2000, s. 283 (1 edition 1968).

²² „Dramatyizacja dzieje się w głowie śniącego, ale też pod krytycznym okiem naukowca. Oddziałuje ona wewnątrz pojęcia i reprezentacji, którą to pojęcie subsumuje. Nie istnieje nic, co nie zatracą swej tożsamości, jaka zawarta jest w pojęciu, i swej jednolitości, jaka odpowiada reprezentacji, jeśli odkryjemy dynamiczną przestrzeń i dynamiczny czas jego aktualnej konstytucji. 'Typ wzniesienie' jest tylko cichym spływaniem w liniach równoległych, „typ brzeg” to odgarnięcie twardych warstw, wzdłuż których pionowo do wzniesień wyżłabiane są skały [...]. Każda typologia jest dramatyczna, każda dynamika jest katastrofą". Tamże., s. 282.

écrit de Deleuze n'enchante guère n'est pas rédigé dans se but sa référence à l'usine, au machinique, le faisant souvent ressembler à une langue d'ingénieur, à un mode d'emploi. Parmi tant d'exemples possibles, dans *Mille Plateaux*, écrit avec Félix Guattari, Deleuze décrit le brin d'herbe comme ,convertisseur d'agencement', étiquetage pour le moins hénaurme.²³

Język Kassnera zaś cechuje ciągła interakcja między językiem mówionym a językiem pisanim, która nie odnosi się jak u Deleuze'a do relacji połączeń w ramach nieświadomej struktury, lecz do egzystencjalnego podmiotu w jego wielu wariantach jako muzyk, artysta, indywiduum czy figura ślepego strzelca. Tak milczenie w języku Kassnera nie oznacza tego, co niewypowiedziane, lecz wchodzi w rytm całego językowego wyrazu.

Można powiedzieć, że w filozofii Kassnera i Deleuze'a realizują się dwa rodzaje dramatyzacji: *dramatyzacja z ciała* i *dramatyzacja ze nieświadomości*. Związek między funkcjonalną abstrakcją a cielesnością i zmysłowością nie warunkuje u Kassnera pytania o genezę, „pra-przepływ”, „pra-strumień”, lecz odnosi się do „naskórka rzeczy” a przez to do wizualności obejmującej tak metaforę ręki (pismo) jak i twarzy (rozmowa i mowa). Dwa przykłady, które to ilustrują:

Für den, der zu lesen weiß, hat die Hand etwas vor dem Gesicht voraus: sie kann sich wohl verstecken, sie kann sogar kümmerlich sein vor Wunsch, nicht da zu sein, aber sie kann sich nicht verstellen. Darum erkennen wir den Sünder am Gesicht, den Lasterhaften aber an der Hand. Die Hand ist in gewisser Hinsicht seelischer, das Gesicht geistiger, imaginativer.²⁴

I drugi przykład:

Das macht den Unterschied zwischen dem Geist der Hand und dem der Stirn. Es gibt entsagungsvolle Hände, aber nicht so etwas wie entsagungsvolle Stirn. Daraus erklärt sich auch ein sehr heimliches Gegnertum zwischen Hand und Stirn bei einzelnen Menschen, zwischen Handlung und Gedanke [...]. Ich bin Händen begegnet, die zugleich

²³ Claude Jaeglé: *Portrait oratoire de Gilles Deleuze aux yeux jaunes*, Paris 2005, s. 23. „Filozof wydaje okrzyki, corazdziej używa śpiewu, poruszającej melodii. Jego urok ujawnia się podczas prowadzonych na głos rozważań filozoficznych, ale styl pisania Deleuze'a bynajmniej nie zachwyca, bo nie tak był pomyślany. Odwołania do fabryki czy maszynierii sprawiają, że jego język, sprowadzony niejako do funkcji czysto użytkowej, przypomina język inżyniera. By podać jeden spośród wielu możliwych przykładów: Deleuze wraz z Felixem Guattarim w *Mille Plateaux* opisuje źdźbło trawy jako 'konwertor dostosowawczy' – na oznaczenie tego, co najmniej imponujące”. Claude Jaeglé: *Portret oratorski Gilles'a Deleuze'a o kocim spojrzeniu*, przeł. Małgorzata Jacyno, Warszawa 2013, s. 26.

²⁴ „Dla tego, kto potrafi czytać, ręka ma przewagę nad twarzą: może się schować, może nawet zmizernieć z pragnienia, by nie istnieć, ale nie może udawać. Dlatego grzesznika poznajemy po twarzy, człowieka zdroźnego zaś po dłoni. Ręka jest w pewnym sensie bliższa duszy, twarz jest bardziej duchowa, imaginacyjna”. Rudolf Kassner: *Physiognomik*, [w]: *Sämtliche Werke*, hrsg. von K. Bohnenkamp, Pfullingen 1987, t. 5, s. 63.

ohnmächtig und mächtig, das heißt hier: raffend, greifend waren. Bei einer Frau. Das Gesicht vermöchte das nicht auszudrücken: dieses Zusammen, dieses Ineinander.²⁵

Ręka i twarz jako przedmioty fizjonomicznej refleksji Kassner odnosi do indywiduum (indywiduum ineffabile) i uwalnia od problematyki początku i genezy. Metafory ręki i twarzy postrzegane są jako pozbawione „punktu zerowego” miejsca połączeń zmysłowo-cieleśnej wizualności i pojęciowej abstrakcji. Relacja ręki (jako cieleśnej metafory pisma) do twarzy (jako cieleśnej metafory przenikania się wizualności i wokalności w rozmowie) nie jest u Kassnera determinowana przez różnicę na poziomie pojęcia, lecz wrzęgnięta jest w rytmiczny ruch niemocy i myśli i *zarazem* w ruch przeciwny mocy i działania. Tak proces dramatyzacji przeniesiony zostaje w podmiot. Dramatyzacja mająca swe źródło w nieświadomości, którą koncyduje Deleuze, dotyczy natomiast inscenizacji bez autora, bez aktora i idei całości. Idea u Deleuze'a zawiara moment ekscesywny:

Et il est vrai que toute Idée fait de nous des larves ayant mis à bas l'identité du Je comme la ressemblance du moi [...]. Les larves portent les Idées dans leur chair, quand nous en restons aux représentations du concept. Elles ignorent le domaine du possible, étant toutes proches du virtuel dont elles portent, comme leur choix, les premières actualisations. Telle l'intimité de la Sangsue et de l'Homme supérieur, elles sont à la fois rêve et science.²⁶

Myślenie Kassnera nie bierze swego początku z rozsiewu wiedzy empirycznej w maskach (np. jako refleksja psychoanalityczna, teoretyczno-filmowa czy filozoficzna), lecz z ciała, z jego materialnej i zmysłowej obecności. Nieskończona różnica między maską a twarzą znajduje swoje usprawiedliwienie tylko w świecie człowieka.

Z rozczepienia mowy i pisma, głosu i twarzy u Deleuze'a wynika również to, iż ton narracyjny (element literacki) występuje u Deleuze'a wyłącznie w formie mowy (u Kassnera w mowie i piśmie). Przykładem może być tutaj odpowiedź, jaką Deleuze udzielił na pytanie Maurice de Gandillac, jak można by było dodatkowo sprecyzować temat dramatyzacji:

Soit un cas de névrose obsessionnelle, où le sujet ne cesse de raccourcir: les mouchoirs et les serviettes sont perpétuellement coupés, d'abord en deux, puis les deux moitiés sont recoupées, un cordon de sonnette dans la salle à manger est régulièrement diminué, la sonnette se rapprochant du plafond, tout est rogné, miniaturisé, mis dans

²⁵ „To stanowi różnicę między duchem ręki a duchem czoła. Istnieją ręce pełne wyrzeczenia, ale nie istnieje pełne wyrzeczenia czoło. To wyjaśnia skrytą wrogość między ręką i czołem u pojedynczego człowieka, między działaniem a myślą [...]. Widziałem ręce, które były jednocześnie pełne niemocy i mocy: to oznacza tutaj: zagarniające, chwytające. U kobiety. Twarz nie potrafiłaby tego wyrazić: owego współistnienia, przechodzenia jednego w drugie”. Tamże., s. 85.

²⁶ „Rzeczywiście każda idea, po tym jak zdarła tożsamość Ego i podobieństwo Ja, czyni nas larwami [...]. Larwy noszą swe idee w swym ciele, nawet jeśli pozostaniemy przy reprezentacji pojęcia. Ignorują obszar możliwości i bliskie są przy tym wirtualności, której pierwsze aktualizacje przejmują jako swój wybór. Jak pokrewieństwo między pijawką a wyższym człowiekiem są zarazem snem i nauką”. Tamże., s. 283.

des boîtes. C'est bien un drame, dans la mesure où le malade, à la fois, organise un espace, agite un espace, et exprime dans cet espace une Idée de l'inconscient.²⁷

Dramatyzacja jawi się tutaj jako skutek zniszczeń tożsamości, których skryta „praintensywność” tkwi w nieświadomości. Inscenizowany jest tutaj nie podmiot, lecz to, co Deleuze określa jako podmiot-larwę, podmiot-projekt albo embrion. Dramat ma tutaj swe źródło w nieskończonej sekwencji ruchu i zastoju, w której „poruszona przestrzeń” organizuje się na nowo i powtórnie się rozpada. „On ne creuse des espaces, on ne précipite ou ne ralentit des temps qu'au prix de torsions et de déplacements qui mobilisent, compromettent tout le corps”.²⁸

Na koniec jeszcze raz przywołajmy fragment z pisma *Physiognomik*, w którym Kassner oświetla swój punkt widzenia w kontekście dramatyzacji:

Da ist eine Mutter, die zwei Kinder hat. Vom jüngeren sagt sie: Es hat gar keinen Sinn, ihm Spielzeuge zu kaufen; nicht dass er sie zerbricht, aber er muss unbedingt sehen, wie es drinnen aussieht. Das muß er. Gestern habe ich ihm vom älteren eine Uhr gegeben, eine Kinderuhr zum Spielen, heute liegt sie auseinandergelegt da. Gut, dass der ältere alle Sachen, die er bekommen hat, aufhebt. Bei ihm ist alles noch da und wie neu, er hat weder etwas zerbrochen noch zerlegt; es ist in der Tat alles fast so, wie er es vor so und so viel Weihnachten bekommen. So redet die Mutter.²⁹

Drugie dziecko z przypowieści, dowiadujemy się o tym z załączonego komentarza Kassnera, egzemplifikuje emfaticzne pojęcie widzenia: „Er wird nur zu sehen haben [...]. Das allein darf genügen, damit alle zur Verfügung stehende Einbildungskraft zur Wirkung komme“.³⁰ Widzimy zatem, że dramatyzacja u Kassnera ma charakter polarny, dwubiegunowy. Bierze ona swój początek z idei jedności, która obejmuje pary przeciwieństw jak np. obraz/pojęcie, twarz/maska czy ogląd/obserwacja, różnicę zaś w odniesieniu do genezy, przyczyny (np. popęd, nieświadomość, chaos) odwraca w negatywność. Dramatyzacja u Kassnera spotyka się tutaj z „dyferencyjną pozycją”

²⁷ „Weźmy przykład nerwicy natręctw, gdzie podmiot nieustannie coś skraca: chustki i serwetki stale są rozcinane, najpierw na dwie połowy, wtedy te dwie połowy znowu na dwie połowy, sznurek na dzwonek w jadalni jest regularnie skracany, tak iż dzwonek zbliża się do sufitu, wszystko jest przycinane, miniaturyzowane, chowane do pudełek. Dramatem jest to o tyle, o ile chory organizuje przestrzeń, wprawia przestrzeń w ruch jak również w przestrzeni tej wyraża ideę nieświadomości”. Gilles Deleuze: *La méthode de dramatisation*, [w]: *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par David Lapoujade, Paris 2002, s. 151.

²⁸ „Kopujemy przestrzenie, ponaglamy i spowalniamy czas tylko za cenę skręceń i przesunięć, które mobilizują całe ciało i mu zagrażają”. Gilles Deleuze: *Différence et répétition*, Paris 2000, s. 282-283.

²⁹ „Oto matka, która ma dwoje dzieci. O młodszym mówi: Nie ma sensu, kupować mu zabawek; nie żeby je niszczył, ale musi koniecznie widzieć, jak wszystko wygląda wewnątrz. Musi widzieć. Wczoraj dałam mu zegarek starszego dziecka, dziecięcy zegarek-zabawkę, dzisiaj leży rozłożony na części. Dobrze, że starszy wszystkie rzeczy, które dostał, chowa. U niego wszystko jest jeszcze całe i jak nowe, ani niczego nie rozbił ani nie rozłożył na części; w istocie, wszystko jest takie, jakie dostał przed tyloma i tyloma Świętami Bożego Narodzenia. Tak mówi matka”. Rudolf Kassner: *Physiognomik*, t. 5, s. 11.

³⁰ Tamże, s. 13.

Deleuze'a, według której proces dyferencjacji³¹ zawsze wyprzedza proces negatywności i jego przeciwieństwa. Dyferencja ulega zatem według Deleuze'a upozytywieniu. Dlatego też mógł on powiedzieć: „Vous voulez bien me demander quelle est la portée de la dramatisation. Est-elle uniquement psychologique ou anthropologique? Je crois que l'homme n'y a aucun privilège. De toute manière, ce qui dramatise, c'est l'inconscient”.³²

Literatura

- Barthes, Roland (1953):** *Le degré zéro de l'écriture*, Paris.
- Barthes, Roland (1984):** *Essais Critique IV. Le bruissement de la langue*, Paris.
- Barthes, Roland (2006):** *Variations sur l'écriture: (Französisch – Deutsch)*, Frankfurt am Main.
- Courtine, Jean-Jacques, Haroche, Claudine (2007):** *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*. Przeł. Tomasz Swoboda. Gdańsk.
- Deleuze, Gilles (2002):** *La méthode de dramatisation*, [w]: *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par David Lapoujade, Paris.
- Deleuze, Gilles (2000):** *Différence et répétition*, Paris.
- Dürrenmatt, Friedrich (1981):** *Stoffe I-III*, Zürich.
- Groddeck, Wolfram (2008):** *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Frankfurt am Main.
- Jaeglé, Claude (2013):** *Portret oratorski Gilles'a Deleuze'a o kocim spojrzeniu*, przeł. Małgorzata Jacyno, Warszawa.
- Kassner, Rudolf (1969-1991):** *Sämtliche Werke*, hrsg. von K. Bohnenkamp, Pfullingen.
- Kassner, Rudolf (2013):** *Liczba i oblicze*, tłum. Sławomir Leśniak, Gdańsk.
- Rudolf Kassner zum achtzigsten Geburtstag. Gedenkbuch*, hrsg. von A. Cl. Kensik und D. Bodmer, Winterthur 1953.
- Schröder, Jürgen (1999):** *Rudolf Kassner. Im Gefängnis-Bau des Doppelgängers*, [w]: *Rudolf Kassner. Physiognomik als Wissensform*, Gerhard Neumann und Ulrich Ott [red.], Freiburg im Breisgau 1999, s. 255-271.

³¹ Jako wedle Deleuze'a podwójny proces dyferencjacji (jako *différentiation* i *différenciation*) – *dyferencjacji* jako określenie wirtualnej treści idei i *dyferencyjności* jako aktualizacji tej wirtualności w rodzajach i różnych częściach. Negatywność dla Deleuze'a *nie* pojawia się w obydwu tych procesach.

³² „Pyta mnie Pan o znaczenie dramatyzacji. Czy jest ona tylko psychologiczna czy antropologiczna? Sądzę, że człowiek nie ma żadnego pierwszeństwa. Co w każdym razie dramatyzuje, to nieświadomość”. Gilles Deleuze: *La méthode de dramatisation*, [w]: *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par David Lapoujade, Paris 2002, s. 159.

Słowa kluczowe

Dramatyzacja, mowa, pismo, twarz, głos

Abstract

**“HE SPOKE JUST AS HE WROTE...”
ON A CERTAIN OF DRAMATIZATION
IN RUDOLF KASSNER’S AND GILLES DELEUZE’S PHILOSOPHY**

The present paper is an attempt to discuss a certain kind of dramatization that can be observed in the philosophical thinking of Rudolf Kassner and Gilles Deleuze. Dramatization conditions relations between the written and the spoken modality of its linguistic expression. A starting point is a distinction between two kinds of dramatization: Kassner’s *imaginative dramatization*, in which the “element of speech” and writing coalesce to make a rhythmic whole, and Deleuze’s *rationalist dramatization* which makes his technical-abstract style of writing contrast with his inspired speeches. While in Deleuze’s language the face (a metaphor of the visual) and the voice (a metaphor of the vocal) get split, in Kassner’s idiom they are coordinated in a *conversation*.

Keywords

Dramatization, speech, writing, face, voice

Angela Bajorek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Instytut Neofilologii – Katedra Literatur Zachodnioeuropejskich

Jego ulubionym człowiekiem jest zwierzę, czyli rzecz o Janoschu

Gdyby nie zawiła historia jego rodziny, czytelnicy znalazliby go zapewne dzisiaj jako Horsta Eckerta. Janosch, bo taki pseudonim przyjął u progu swojej literackiej kariery, to znany nie tylko na Górnym Śląsku, lecz niemalże na całym świecie niemieckojęzyczny pisarz urodzony w 1931 roku w Hindenburgu (dzisiejszym Zabrze). Wkrótce po zakończeniu wojny, w czerwcu 1946 roku, wyjechał z całą rodziną do Niemiec, które opuścił z kolei na stałe w 1980 roku, emigrując na daleką Teneryfę.

Spod pióra Janoscha wyszło ponad 350 utworów – nie tylko dla dzieci, lecz również dla dorosłych czytelników. W swych licznych historiach, zwłaszcza tych dla najmłodszych odbiorców, porusza on wiele wątków związanych ze światem zwierząt. To one bez wątpienia są najważniejszymi bohaterami jego opowieści. W swoich bajkach Janosch ukazał całe królestwo zwierzęcych bohaterów: począwszy od udomowionego Misia i Tygryśka, poprzez egzotyczne osobniki (Lwa w niebieskich porciętach, osła podróżnika – Majorkę, szarego Słonia), płazy (Ropuszka Pudełko, żabki Janka i Franka), aż po zwierzęta buszujące pod ziemią (szczęśliwego Kreta) oraz ptaki (wielkiego Żurawia czy Wronę). Sam Janosch często utożsamia się z kretem, który co prawda nie widzi dobrze, ale za to posiada wysoko rozwinięty zmysł węchu.

Okruchy szczęścia

Miś i Tygrysek, kultowe już dzisiaj zwierzęce postacie Janoscha, wiodą sielankowy żywot w dolince nad rzeczką. Mieszkają w małym, przytulnym domku z kominem, który jest dla nich wymarzoną azylą. Do szczęścia – oprócz miski ze strawą, pluszowej kanapy, bujanego fotela, wysprzątanego domku z kominkiem, ciepłego pieca i grona przyjaciół – niewiele im potrzeba. Wspólne biesiadowanie przy smażonych na maśle kartofelkach z cebulką, kapuśniaku, kalafiorze, rosółku czy też tanim winku cioci Gąski oraz wspólne tańce i muzykowanie na drewnianej chochli i trzonku od szczotki czynią każdy dzień jeszcze piękniejszym.

W historii *Ach, jak cudowna jest Panama* tę idyllę dnia codziennego zakłóca jednak znalezisko: pachnąca bananami skrzynka z napisem „Panama”. Egzotyczny zapach bananów i słowo „Panama” wywołują w Misiu nieodpartą potrzebę podróży. Przekonuje on Tygryśka o konieczności wyjazdu. Sami wyznaczają sobie kierunek, stawiając po

drodze kierunkowskaz z napisem „Panama”. Choć nie wiedzą, gdzie leży kraj ich marzeń, postanawiają za wszelką cenę przenieść się do niego.¹

W trakcie swojej długiej podróży Miś i Tygrysek spotykają różne zwierzęta, które pomagają im w poszukiwaniach wymarzonej, wyśnionej Panamy. Napotkana po drodze Krowa doradza im, aby szli na lewo, „bo na prawo mieszka gospodarz, a tam, gdzie mieszka gospodarz, nie może przecież być Panamy.”² Dla bohaterów jest to więc sygnał, że daremno szukać szczęścia w pobliżu ludzkich domostw. Człowiek nie jest u Janoscha synonimem dobrodziejstwa, magii przygody czy spełnienia najskrytszych marzeń.

Nieprzeparta chęć poszukiwań przygód i egzotycznych doznań u obu małych bohaterów potwierdza się w kolejnej historii Janoscha, *Idziemy po skarb. Opowieść o tym, jak Miś z Tygrykiem szukali szczęścia na ziemi*. Gdy bohaterowie poszukiwali w morzu skrzyni ze złotem i pieniędzmi, stanął przed nimi wielki człowiek – majętny Grubas z motorówką. Ten postawny mężczyzna szydzi i drwi z poszukiwaczy. „[...] tam to możecie szukać wiatru w polu. I nie znajdziecie nawet złamanej muszelki. Myśmy już te rejony dokładnie spenetrowali, wy małe głuptyasy [...]”³ Dominująca postać silnego człowieka, przedstawionego z ociekającym złotem torsem i w markowych okularach, stawia skruszonych Misia i Tygryśka na straconej pozycji. W brutalnym świecie wyrachowanych cyników i cwaniaków brak jest miejsca dla takich słabeuszy. Spotkanie z Wielkim Grubasem wpływa destrukcyjnie na obu wędrowców, dla których otaczający „świat stał się nagle taki pusty i morze takie zimne i głębokie”.⁴ Gdyby nie pomoc innego zwierzęcia, wielkiego Żurawia, to sfrustrowani tym zajściem Miś i Tygrysek, którzy nie potrafili się obronić przed hardymi pyszałkowatym człowiekiem, „byliby żałośnie i z kretesem poumierali.”⁵

Kiedy zrezygnowani chcą wracać do domu, ich los odwraca się i to skarb znajduje ich. Z drzewa spadają złote jabłka, które przyjaciele zamieniają w banku na pieniądze. Gdy już można byłoby przypuszczać, że szczęście jest w zasięgu ręki, na ich drodze ponownie staje barczysty, wysoki człowiek, skryty pod postacią słonia. Jest on wysłannikiem króla i niczym urzędnik skarbowy żąda – jak twierdzi, zgodnie z prawem – połowy pieniędzy. Nieznajomy trzykrotnie obchodzi las dookoła, spotykając za każdym razem ławowiernego Misia i Tygryśka i domaga się ich fortuny, obiecując w zamian ochronę przed zbójem Łaps-capsem. Naiwność nie popłaca, a mali bohaterowie padają ofiarą łgarskiej i zachłannej natury urzędnika. Za swoją ławowierność płacą człowiekowi niemały haracz.

¹ Bajorek, Angela; Górbiel, Ewa (2008): *Podróże małe i duże. Motyw podróży w wybranych utworach Janoscha*. W: Guliwer nr 3. Wydawnictwo Naukowe Śląsk. Katowice, s. 65-66.

² Janosch (2011): *Ach, jak cudowna jest Panama. Opowieść o tym, jak Miś z Tygrykiem wędrowali do Panamy*. W: *Panama. Wszystkie opowieści o Misiu i Tygrysku*. Wydawnictwo Znak. Kraków, s. 23.

³ Janosch(2011): *Idziemy po skarb. Opowieść o tym, jak Miś z Tygrykiem szukali szczęścia na ziemi*. W: *Panama. Wszystkie opowieści o Misiu i Tygrysku*. Wydawnictwo Znak. Kraków, s. 78.

⁴ Ibidem, s. 80-81.

⁵ Ibidem, s. 82.

Cechy ludzkie u zwierząt

Zwierzęcy bohaterowie Janoscha uosabiają ludzkie charaktery i zachowania. Często ich nieodzownymi atrybutami są części garderoby i przedmioty domowego użytku. Sentymentalni Miś i Tygrysek zabierają ze sobą w dalszą lub bliższą podróż niezbędne rzeczy, które wyraźnie przypominają im dom: drewnianą tygryskową kaczkę, czerwony garnuszek oraz wędkę, która zapewni zdobycie pokarmu. Zwierzęta wykazują się isticie ludzką kreatywnością i zaradnością. Gdy zachodzi potrzeba, organizują sobie nocleg w wybudowanym przez siebie szałasie z beczek, potrafią odnowić dom, wybudować tratwę i naprawić kładkę. Niczym rodzice, mają głęboko rozwinięty instykt opiekuńczy. Gdy pada deszcz, chowają tygryskową kaczkę za pazuchę i niosą ją na rękach jak małe dziecko. Gdy zbyt długo maszerują, dbają, by nie złamało się żadne z kółek, na których porusza się kaczka i uważają, aby nie wpadła ona do wody, ponieważ jako drewniana zabawka nie potrafi pływać.

Zwierzęta u Janoscha żyją najczęściej nie jak czworonogi, lecz jak *homo sapiens*, tracąc typowe cechy zwierzęce (Tygrysek, Miś, Koń, Zając). Ciocia Gaska ciągnie za sobą ręczny wózek z winkiem i smakołykami, a Zając chodzi w szybkobieżnych butach. Nawet chytry lis przyrządza sobie gaskę, siedząc wygodnie na taborecie. Miś i Tygrysek mieszkają pod jednym dachem w „małym, przytulnym domku z kominkiem”⁶; para ta wymienia się damskimi i męskimi rolami. Podczas gdy Tygrysek chodzi do lasu zbierać grzyby, Miś ubrany w różowy fartuch smaży złowione przez siebie pstragi, za którymi przepada jego współlokator. Gdy jednak wybierają się z inicjatywy Misia, wykazującego cechy organizacyjne, na poszukiwanie Panamy – kraju swoich marzeń – to Miś zabiera czarny, męski kapelusz, a Tygrysek czerwony garnuszek do gotowania i tygryskową kaczuszkę na sznurku. Wspólne posiłki spożywają przy stole, używając przy tym sztuców.

Mimo opinii grubego Niedźwiedzia z lasu, iż każdy, „kto ma własne futro, ten nie potrzebuje śpiwora”⁷, osiołek podróżnik Majorca nie rusza się bez niego w dalekie podróże. Aby zaoszczędzić nieco pieniędzy, przedsiębiorczy Osiołek proponuje Chłopinie z długim nosem wspólny pokój na Majorce. Świerszcz żyjący z Kretem pod ziemią nosi powłóczystą koszulę nocną, a Lew „niebieskie porcieta”⁸. Ślepy Kret chodzi na co dzień w okularach dla poprawy wzroku. Niedźwiedź Rasputin⁹ próbuje wypełniać sumiennie obowiązki ojcowskie, majsterkuje z gromadką swoich dzieci, o które dba samotnie, a także kieruje jako policjant ruchem ulicznym, gra na pianinie, jeździ na motorze i traktorze. Zwierzęta noszą nierzadko ludzkie imiona. I tak mamy

⁶ Janosch (2011): *Ach, jak cudowna jest Panama. Opowieść o tym, jak Miś z Tygrykiem wędrowali do Panamy*. W: *Panama. Wszystkie opowieści o Misiu i Tygrysku*. Wydawnictwo Znak. Kraków, s. 6.

⁷ Janosch (2011): *Wielki bal dla Tygrysa. Opowieść o tym, jak Tygrysek pewnego razu obchodził urodziny*. W: *Panama. Wszystkie opowieści o Misiu i Tygrysku*. Wydawnictwo Znak. Kraków, s. 259.

⁸ Janosch (2011): *Dzień dobry świnko. Opowieść o tym, jak Tygrysek pewnego dnia nie wrócił do domu*. W: *Panama. Wszystkie opowieści o Misiu i Tygrysku*. Wydawnictwo Znak. Kraków, s. 221.

⁹ Janosch (1986): *Das große Buch von Rasputin dem Vaterbär*: Diogenes Verlag, Zürich, s. 4.

zająca Waldemara, zielonego misia Emila, zielone żabki Janka i Franka, lwa Hansa czy też myszki Wenera i Emilka.¹⁰

W historii *Der Bär und der Vogel* „mieszkający w jaskini siedem mil od ludzi niedźwiedź chodzi codziennie do pracy w ciepłym płaszczu ze skóry niedźwiedziej, sypia w łóżku z poduszką. Zarabia na życie hodowlą pszczół, trudni się handlem miodem i innymi drobniejszymi pracami”.¹¹ Przez inne zwierzęta jest ceniony i szanowany za dyskrecję i dar słuchania; jest także życzliwy dla ludzi z lasu, z którymi żyje w zgodzie. Jednak gdy srogą zimą szuka kompana, który towarzyszyłby mu w marszu do miasta w poszukiwaniu ciepłej strawy i miejsca przy piecu wśród ludzi, leśne echo powtarza słowa odmowy. Wsparcie niedźwiedź otrzymuje od małego ptaka, który śpiewa mu w trakcie wędrówki do ucha, podtrzymując go tym samym przy życiu. I gdy już wydaje się, że znajdą schronienie u ludzi grzejących się w swoich domach i modlących się w kościele w dzień Bożego Narodzenia, zmarznięci niedźwiedź i ptak nie zostają wpuszczeni do środka. Drzwi kościelne stanowią zamkniętą granicę pomiędzy światem ludzi a światem zwierząt. Nawet przechodzące matki z dziećmi nie są skłonne do okazania pomocy w szaleństwie przygotowań świątecznych. Pozostawione same sobie zwierzęta trafiają na skrzydłach anioła z powrotem do lasu, w którym już nigdy nie zaznają zimna. Brak ludzkiej życzliwości i znieczulica na krzywdę w tak szczególnym dniu doprowadzają oboje do śmierci.

Cechy zwierzęce u człowieka

W utworach Janoscha zależność i układ hierarchiczny pomiędzy dominującym człowiekiem a zwierzęciem zostają zastąpione przez układ wertykalny, pozwalający traktować zwierzęta niejednokrotnie jako naszych równorzędnych partnerów. Osobliwy u Janoscha jest fakt upodabniania się człowieka do zwierząt i nabywania ich cech. Wujek Popoff, mieszkający z popielicą na skraju lasu, rozumie język zajęcy i potrafi czytać ptasie pismo, wydrapane pazurami. Stary Popoff lata jak ptak dzięki swemu przyjacielowi kowalikowi, mieszkającemu pod jego strzechą. Ten chadzający często bez spodni i butów mężczyzna potrafi nie tylko rozmawiać z lisami i pszczołami, lecz zna również pismo chrząszczy i wie, co oznaczają nadgryzione znaki na liściach.

We wzajemnych relacjach często role odwracają się i człowiek nie tylko upodabnia się wyglądem do zwierzęcia, lecz nawet staje się nim. Intrygujący pan Józef okazuje się być krukiem, Bernhard Schäbel przypomina zaś dobrodusznego zająca, bowiem jego głupia matka nieopatrznie kiedyś usnęła na łące i spotkała na swej drodze zająca chętnego do harców i psot. Wujek Popoff potrafi fruwać jak ptak i pływać jak ryba.

¹⁰ Również psy i ptaki samego Janoscha nosiły polskie (śląskie) imiona: jeden ptak nazywał się Hanslik, na zdomowionego kruka wołano Wronek, pies przybłąda wabił się Ludek, inny zaś Pietko. Co ciekawe psy rozumiały komendy wydawane po polsku i śląsku, nie rozumiały zaś poleceń sformułowanych po hiszpańsku.

¹¹ Por. Janosch (1992): *Der Bär und der Vogel*. W: *Der Musikant in der Luft und andere Geschichten*. Beltz & Gelberg Verlag. Weinheim und Basel, s. 56.

Także nieznamy człowiek – wysłannik króla z *Idziemy po skarb* kryje się pod postacią Słonia w okularach, garniturze i z teczką.

W historii *Das Geheimnis des Herrn Josef* główny bohater, pan Józef, przypomina kruka. „Nie jest to niczym szczególnym, ponieważ prawie każdy człowiek wygląda jak zwierzę.”¹² Niektórzy mężczyźni przypominają buldoga, niektóre kobiety – sępa czy przepiórkę¹³. Pan Józef kocha śpiew, warzywa i kawałki mięsa. Trzyma stale ręce w kieszeni, aby ukryć swe skrzydła, co budzi podejrzenia u postronnych obserwatorów. Z tyłu jego spodni widoczny jest zarys ogona. Znany jest on już kolejnym pokoleniom, dziadom i pradziadom, bowiem jest długowieczny. Nosi ciągle tę samą kurtkę, spodnie, półbuty i wygląda niezmiennie tak samo: ma krótkie kruczoczarne włosy, okrągłą głowę, długi nos, oczy jak węgielki i, jak to ptak, potrafi fruwać. Nie obcuje chętnie z ludźmi, stroni od kontaktów i rozmów.

U Janoscha relacje pomiędzy człowiekiem a zwierzętami nie przybierają jedynie formy opieki czy zaspokajania przez zwierzęta potrzeb ludzkich. Istotną rolę odgrywa u Janoscha sfera emocjonalna. W historii *Der alte Mann und der Bär* starszy mężczyzna Gregor w najsroźszą zimę wydaje swój ostatni grosz na wykupienie od handlarza kilku ptaków, które zaraz puszcza wolno. Jego dobre serce i współczucie stają się przedmiotem kpin innych mieszkańców. Gregor, nie zważając na ich opinię, chowa najsłabsze ptaki za pazuchę, ogrzewa i zabiera je do domu, gdzie troszczy się o nie do momentu, gdy te, pełne sił, mogą znów latać i cieszyć się wolnością.

Męska przyjaźń i solidarność wśród zwierząt

W utworach Janoscha dominującym uczuciem wśród zwierzęcych bohaterów jest męska przyjaźń i solidarność (Popoff i Piezke, Miś i Tygrysek, Gliwi i Globerek, Rüdi i Emil, Lari Fari Mogelzahn i lew Hans). Męsko-zwierzęcy bohaterowie są sobie bardzo bliscy, oddani, dążą wspólnie do osiągnięcia celu, realizują wspólne wyprawy (poszukiwanie skarbu i dalekiej Panamy). Żyją niejednokrotnie pod jednym dachem lub są członkami rodziny. Męska przyjaźń, choć wystawiana na próbę wobec czyhającego zagrożenia bądź problemu, stanowi gwarancję poczucia bezpieczeństwa, spokoju i zrozumienia. Wspieranie przyjaciela w smutku i chorobie wzmacnia więzi.

Płeć piękna wśród zwierząt

Do ścisłego grona męskich bohaterów wśród zwierząt dopuszczane są także nieliczne żeńskie osobniki. Oprócz Cioci Gaški (m.in. *Ich mach dich gesund, sagte der Bär; Tiger und Bär im Straßenverkehr; Riesenparty für den Tiger*), która jest członkiem

¹² Janosch (1997): *Das Geheimnis des Herrn Josef*. W: *Das große Janosch Buch*. Beltz & Gelberg. Weinheim und Basel, s. 226 [tłum. Angela Bajorek].

¹³ Por. Janosch (1997): *Das Geheimnis des Herrn Josef*. W: *Das große Janosch Buch*. Beltz & Gelberg. Weinheim und Basel, s. 226 [tłum. Angela Bajorek].

rodziny, taki wyjątek stanowi bardzo towarzyska i muzykalna kaczka z harmonijką, która sypia z Misiem i Tygryskiem w jednym łóżku.

Zmianę perspektywy w relacjach z otoczeniem i dominującą rolę zwierząt płci żeńskiej w uświadamianiu ludzi wprowadza Janosch w historii pewnej leśnej bandy, którą tworzą Szara Gęś Dolli wraz z przyjaciółmi Zielonym Niedźwiedziem Emilem i psem Rüdím (w: *Emil Grünbär und seine Bande*), z którymi mieszka pod jednym dachem. Ich wspólne życie w domu przy lesie zostaje zakłócone przez skażone wody gruntowe. Zgodnie z powiedzeniem „w jedności siła”, cała trójka próbuje ratować okolicę i chore zwierzęta przed katastrofą ekologiczną. Jej sprawcami okazują się być nieświadomi ludzie z miasta, którzy zanieczyszczają środkami chemicznymi wodę. Opowieść ta to krzyk i apel zwierząt, pragnących uświadomić ludziom czyhające zagrożenie. To elokwentna Gęś i jej przyjaciel Emil przemawiają do setki zebranych mieszkańców miasta i próbują uzmysłowić konsekwencje życia wbrew naturze. Ci ostatni kają się i przyrzekają poprawę.

Niecodzienną parę zakochanych zwierząt stanowią bohaterowie historii *Der Frosch und die Ziege*. Żaba ubóstwia swoją kożę za jej szpiczasty pysk, ta zaś podziwia szeroki pysk żaby. Zwierzęta przekonane o tym, że „każdy kocha zawsze to, czego sam nie posiada”¹⁴, udają się do pastora, który próbuje wyperswadować obojgu ten niefortunny związek. Jednak ślepo zakochani postanawiają mimo przestróg wziąć ślub. Ich codzienne życie przynosi rozczarowanie. Żaba i koza rzadko spędzają wspólnie czas, gdyż mają inne przyzwyczajenia i środowisko, w którym żyją. Gdy na świat przychodzi ich dziecko – odmieniec niepodobny ani do żaby, ani do kozy – dochodzi do konfliktu. Problem małżeństwa rozstrzyga i „rozwiązuje” leśniczy w ludzkiej postaci, który strzela do tego niespotykanego zwierzęcia. Z jego skóry szyje sobie zieloną, egzotyczną kurteczkę. Leśniczy przyczynia się również pośrednio do rozpadu poróżnionego małżeństwa.

Dość nietypowe relacje panują również pomiędzy Tygryskiem i dziewczynką z niebieskim warkoczem, Mają Papayą (w: *Der kleine Tiger braucht ein Fahrrad; Großer Kleiner Tiger Atlas; Bei Liebeskummer Apfelmus*). Tygrysek traktuje Maję, córkę leśniczego Pribamma, jak swoją narzeczoną. Z powodu rozrywającej jego serce tęsknoty, odwiedza ją na swoim nowym rowerze. Oboje są czuli dla siebie, choć miotają się w tym uczuciu. Są sobą zafascynowani i zauroczeni. Nieufny leśniczy próbuje sprawdzić umiejętności początkującego rowerzysty i wymyśla Tygryskowi różne zadania sprawnościowe. Tu zaczyna rządzić ludzka natura i ojcowskie lęki: czy Tygrysek sprawdzi się jako odpowiedzialny rowerzysta i będzie odpowiednim kandydatem na zięcia dla mądrej i odcytanej córki?

Odwagą i kontrowersyjną książką w bogatej twórczości Janoscha dla dzieci jest historia łamiąca wszelkie konwenanse i tematy tabu: *Mutter sag, wer macht die Kinder*. W mysiej szkole zwierzęta dowiadują się od swojego nauczyciela Schrödera, skąd się biorą dzieci. Uświadamia on je w nieskomplikowany sposób, opierając się na lekcjach zoologii, botaniki i na przykładach z przyrody. Istotną rolę odgrywa jednak również

¹⁴ Janosch (1981): *Der Frosch und die Ziege*. W: *Das Leben der Tiere*. Beltz & Gelberg. Weinheim und Basel, s. 79 [tłum. Angela Bajorek].

lekcja wiedzy o człowieku, na której uczniowie dowiadują się wiele szczegółów na temat anatomii i natury człowieka. „Człowiek jest trochę większy od myszy. My go jednak nie kochamy, ponieważ on kradnie nasze zbiory na polach i stawia łapki na myszy. On różni się od myszy tym, iż nie ma ładnego futerka, nie potrafi tak szybko biegać i nie ma ogona. Jedynie płęć męska ma tylko z przodu ogon (...)”¹⁵

Mała mysz Tütü, zakochana w swoim przyjacielu krecie, słynnym łamaczu damskich serc i macho w jednej osobie – Diddi Neumannie, przeżywa pierwsze, elektryzujące miłosne uniesienie. Uczestnictwo w lekcji wychowania seksualnego i poznanie zbliżonych potrzeb ludzkiej i zwierzęcej natury uświadamiają Tütü w tym nowym temacie i pozwalają zaakceptować potrzeby rodziców, na które reaguje ona ze zrozumieniem.

W nowoczesnej wersji grimmowskiej bajki *Der Froschkönig* Janosch zmienia zasadniczo perspektywę i sytuację wyjściową, nadając bajce nowe brzmienie i charakter. Mamy tu do czynienia z transformacją zwierzęcej postaci w ludzką, a następnie powrót do formy pierwotnej. Autor za karę zamienia wiecznie markotną i niezadowoloną z życia żabią księżniczkę w szpetną dziewczynkę. Największym nieszczęściem, które wstrząsnęłoby kapryśną żabią pięknnością, byłaby – zdaniem starego, mądrego ropucha – zamiana jej „w najędźniejszego białego człowieka. Potem musiałaby zostać rozszarpana na tysiąc strzępków albo strącona w najgłębszą przepaść, albo zamknięta w podwodnej parowej łaźni, tak żeby była bliska śmierci z udreki i strachu”.¹⁶ Ta transformacja nie wychodzi jej na dobre. Żaba musi czekać pod postacią dużej, puszystej i mało atrakcyjnej dziewczynki na swego wybawcę. Infantylny królewicz pod postacią żaby w zamian za uratowanie utraconej przez niego złotej kuli, którą bawi się niczym małe dziecko, nieopatrznie obiecuje dziewczynce życie u swego boku. Jest przekonany, że to tylko czcze obietnice, bo ta „dziewucha” „jest przecież za duża i za gruba, i my zupełnie do siebie nie pasujemy. W dodatku ona na pewno nie potrafi nurkować”¹⁷. Gdy tylko dostaje swoją zabawkę, znika w głębinie, będąc pewnym, że jego słowa są niezobowiązujące. Okazuje się, że królewicz jest w błędzie. Dziewczyna ślepo za nim podąża i wskakuje do wody za najdroższym w swojej „najbrzydszej pod słońcem sukience”¹⁸, nieświadoma zamiarów zruganego przez ojca królewicza. Ten zaś ciągnie ją za rękę na głęboką wodę, mając nadzieję, „że ona tam długo nie wytrzyma, bo człowiek nie jest przecież żabą i w końcu musi się utopić”.¹⁹ Pozbycie się „dziewuchy” okazuje się wyzwaniem i królewicz sięga po bardziej drastyczne środki. Karmi ją dżdżownicami w nadziei wystąpienia porządnej kolki, zamyka w zbyt ciasnej sypialni, aby sprawa sama się rozwiązała, rzuca dziewczyną o ścianę i trzyma ją w łaźni parowej pod wodą, czego „jeszcze żadna ludzka istota nie wytrzymała”.²⁰

Gdy liczne próby morderstwa ze strony przepelnionego gniewem, nienawiścią i odrazą królewicza spełzają na niczym, zauważa nagle przemianę trzymanej za kark

¹⁵ Janosch (1992): *Mutter sag, wer macht die Kinder*. Mosaik Verlag. München, brak numeracji stron [tłum. Angela Bajorek].

¹⁶ Janosch (2006): *Żabi król*. Wydawnictwo Znak. Kraków, s. 35.

¹⁷ Ibidem, s. 9.

¹⁸ Ibidem, s. 35.

¹⁹ Ibidem, s. 19.

²⁰ Ibidem, s. 26.

brzyduli w piękną żabią księżniczkę. Negatywne uczucia, które nim przez cały czas targaly, przyczyniły się, jak się okazuje, do szczęścia królowej. Czy rzucanie o ścianę i duszenie niewiasty przez żabę to wyraz braku tolerancji i wrażliwości wobec odmienności płci i wyglądu, a przemiana zwierzęcia w człowieka to najokrutniejsza kara, jaka może go spotkać?

Człowiek w bajkach Janoscha nie jest przedstawiany jako integralny uczestnik świata zwierząt, lecz jako odmieniec (*Żabi król*) oraz łowca, który pozbawiony wszelkich skrupułów (*Der Frosch und die Ziege*); przyczynia się on do destrukcji (*Idziemy po skarb*), nie okazuje współczucia i chęci niesienia pomocy zwierzętom w potrzebie (*Der Bär und der Vogel*). Janosch udziela w swoich historiach przestrogi w związku z wyniszczaniem środowiska przyrodniczego wskutek żywiołowej i nieracjonalnej eksploatacji i działalności człowieka, wyraża swój niepokój wobec następstw masowego wycinania lasów i degradacji gleby (*Emil Grünbär und seine Bande*). Krytykuje człowieka za czerpanie korzyści wynikających ze swoich potrzeb i oferowanie niewiele w zamian. Same zwierzęta stają na straży porządku i wyznaczają ludziom kary za ich niegodziwe czyny. Lew w niebieskich porciętach pożera zbója Jana Kieliszka, gdyż ten okrada biednych ludzi (*Dzień dobry Świnko*). Zwierzęcy bohaterowie nie czują się w otoczeniu człowieka szczęśliwi ani bezpieczni (*Ach, jak cudowna jest Panama*). Nieliczne wyjątki stanowią postaci, które poświęcają się dla zwierząt (*Der alte Mann und der Bär*). Fakt ten jednak wywołuje u innych ludzi krytykę i potępienie. Zwierzęta za to nie pozostają obojętne na krzywdę innych i stają się pomocne w tarapatkach, tak jak dziarski konik ze srebrzystą grzywą, który wyławia poszkodowane auto, wraz z jego kierowcą, z dna jeziora (*Das Auto hier heißt Ferdinand*).

Właściwie jedynym elementem wspólnym dla obu światów wydają się być podobne potrzeby intymne (*Mutter sag, wer macht die Kinder?*). Punktem stycznym w świecie ludzi i zwierząt jest również chęć upodobniania się jednych do drugich i pozyskanie cech przeciwnego gatunku (*Popov oder die Geschichte vom Schloß, Das Geheimnis des Herrn Josef*).

Bajki Janoscha to jednoznaczny wyraz postawy szacunku i miłości autora do przyrody oraz propagowania idei ochrony i zachowania jej naturalnych walorów bez brutalnej ingerencji człowieka. Potępia on postrzeganie świata zwierząt w kategoriach przedmiotowych i użytkowych, wyłącznie przez pryzmat własnych profitów.

Z licznych przytoczonych Janoschowych historii zwierzęco-ludzkich wynika, iż świat zwierząt nie stanowi integralnej części ludzkiego jestestwa, to świat obok nas, którym próbujemy tylko manipulować i sterować z marnym skutkiem. Zasada miłości bliźniego dotyczy bardziej zwierząt niż ludzi. Człowiek poprzez swoje często niegodziwe zachowanie zaburza poukładany i zharmonizowany świat fauny. Zwierzęta Janoscha potrafią wspólnie dzielić smutki i radości, cieszyć się szczerą przyjaźnią, poświęcać bezinteresownie dla drugiego. Czy ludzka natura jest również do tego skłonna? Może to my powinniśmy brać z nich przykład, bowiem jak mawiał Shaw „Teraz, gdy już nauczyliśmy się latać w powietrzu jak ptaki, pływać pod wodą jak ryby, brakuje nam tylko jednego: nauczyć się żyć na ziemi jak ludzie”²¹.

²¹ <http://www.cytaty.info/autor/georgebernardshaw.htm>. [dostęp: 12 .03.2013].

Janosch i jego ulubiony człowiek – zwierzę

„Kocham zwierzęta, zawsze przekazywałem dużo pieniędzy na ochronę zwierząt. Trwało to długo, aż do momentu, gdy odkryto, że ludzie, którzy zbierali pieniądze, kradli je. Tu, na Teneryfie, przygarniamy koty i psy. Czasami mieliśmy siedem kotów i dwa psy. Karmiliśmy je aż do ich śmierci”²².

Janosch uważa, „iż jest tyle typów ludzkich, ile jest zwierząt”²³, choć sam twierdzi, iż „zwierzęta są lepsze od ludzi. One zabijają tylko tyle innych zwierząt, ile mogą same zjeść. Człowiek natomiast zabija mnóstwo innych ludzi, których potem nawet nie chce skonsumować”²⁴.

Bogaty, pełen zwierząt świat Janoschowych historyjek wywodzi się z zamiłowania Autora do przyrody, którą był otoczony w swoim zabrańskim dzieciństwie. „Ponieważ mój ojciec był wylapywaczem ptaków i zajmował się koźmi, jedliśmy bardzo często ptactwo (drób). Ojciec łapał ptaki, a ja je wypuszczałem. Moja babcia była handlarką drobiu na targu. Gdy kocha się drób i ptactwo, kocha się automatycznie wszystko, co się porusza.”²⁵

Zapewne gdyby sam pisarz nie był miłośnikiem zwierząt i żarliwym ich obrońcą, nie powstałyby tak piękne historie. Wielokrotnie ratował on zwierzęta przed głodem w zimie, wypuszczał z sieci ptaki, przygarniał bezdomne czworonogi. Los wałęsających się po mieście San Miguel chorych psów nie pozostaje mu obojętny, a gdy widzi źle traktowanego przez sąsiadów psa, ma ochotę „eksploдовать”. Janosch całe swe życie wspierał finansowo różne kampanie i organizacje charytatywne na rzecz zwierząt, w tym schroniska dla bezdomnych psów na Teneryfie. W roku 2007 włączył się również w kampanię na rzecz wróbli w jednej z niemieckich fundacji. Swoją motywację do takiej działalności i zaangażowania tłumaczy sympatią dla tych małych ptaków. Janosch poczuwa się w pewnym stopniu winnym czynów ojca i być może też dlatego próbuje zrehabilitować się poprzez aktywną działalność.

Cóż takiego posiadają zwierzęta zdaniem Janoscha, czego brakuje ludzkiej naturze? Gdy pies żyje z człowiekiem, ten jest mu bezwzględnie oddany na śmierć i życie. Ta więź jest niezawodna. U ludzi rzadko to się zdarza.”²⁶ Zwierzęta są z jednej strony nieodzownym elementem ludzkiej egzystencji, z drugiej zaś bezinteresownymi przyjaciółmi.

Janosch uważa zwierzęta za „szczęśliwsze istoty stworzenia. (...) Moim zdaniem, człowiek powstał poprzez wypadek genetyczny w świecie zwierząt, ze zwierzęcia lub innej istoty, z czego nie zdajemy sobie sprawy. To, co człowiek czyni, nie jest ani rozsądne, ani dobre. (...)”²⁷ „Dobrze byłoby, gdyby człowiek nie szafował tym, co zwie inteligencją i wyniosłością. (...)”²⁸

²² Mail od Janoscha do A. Bajorek z dnia 03.01.2013..

²³ Mail od Janoscha do A. Bajorek z dnia 05.10.2011.

²⁴ Mail od Janoscha do A. Bajorek z dnia 03.01.2013.

²⁵ Mail od Janoscha do A. Bajorek z dnia 25.01.2012.

²⁶ Mail od Janoscha do A. Bajorek z dnia 11.01.2013.

²⁷ Mail od Janoscha do A. Bajorek z dnia 11.01.2013.

²⁸ Mail od Janoscha do A. Bajorek z dnia 11.01.2013.

Współczesny świat pełen przemocy, okrucieństwa i sporów zdaniem pisarza dobitnie pokazuje ludzką naturę. „Podobne zachowanie byłoby nie do pomyślenia u zwierząt”,²⁹ stwierdza autor. Jest to zatem głos poparcia dla symbiozy natury, w której pisarz upatruje oazy spokoju i dobra i której przeciwstawia gwałt i zło zrodzone poprzez rozwój cywilizacji.

Janoschowi dużo bliższa jest natura zwierzęcia, bowiem w naszej rzeczywistości często zdarza się, że zwierzęta okazują się bardziej „ludzkie” niż sami ludzie. Wyjazd na słoneczną Teneryfę stanowił dla niego swego rodzaju ucieczkę przed niezyczliwą publiką, natrętnymi dziennikarzami i wydawcami. W swoim malowniczo położonym domu, z dala od zgiełku, stara się od dawna odnaleźć niezmacony spokój przy boku żony i kilku najwierniejszych przyjaciół. Od reszty ludzi izoluje się, głosząc otwarcie maksymę, iż „jego ulubionym człowiekiem jest zwierzę”³⁰. Ileż gorzkiej prawdy tkwi w tym prostym stwierdzeniu Janoscha.

Bibliografia:

- Bajorek, Angela; Górbieł, Ewa (2008): *Podróże małe i duże. Motyw podróży w wybranych utworach Janoscha*. Guliwer nr 3. Wydawnictwo Naukowe Śląsk. Katowice, s. 65-66.
- Janosch (2011): *Ach, jak cudowna jest Panama. Opowieść o tym, jak Miś z Tygrysiem wędrowali do Panamy*. W: *Panama. Wszystkie opowieści o Misiu i Tygrysku*. Wydawnictwo Znak. Kraków.
- Janosch (2011): *Idziemy po skarb. Opowieść o tym, jak Miś z Tygrysiem szukali szczęścia na ziemi*. W: *Panama. Wszystkie opowieści o Misiu i Tygrysku*. Wydawnictwo Znak. Kraków.
- Janosch (2013): *Auto Ferdynand*. Wydawnictwo Format. Wrocław.
- Janosch (2011): *Wielki bal dla Tygrysa. Opowieść o tym, jak Tygrysek pewnego razu obchodził urodziny*. W: *Panama. Wszystkie opowieści o Misiu i Tygrysku*. Wydawnictwo Znak. Kraków.
- Janosch (1981): *Der Frosch und die Ziege*. W: *Das Leben der Thiere*. Beltz&Gelberg, Weinheim und Basel.
- Janosch (1986): *Das große Buch von Rasputin dem Vaterbär*. Diogenes Verlag, Zürich.
- Janosch (1997): *Das Geheimnis des Herrn Josef*. W: *Das große Janosch Buch*. Beltz & Gelberg Verlag, Weinheim und Basel.
- Janosch (1992): *Mutter sag, wer macht die Kinder*. Mosaik Verlag, München.
- Janosch (2004): *Emil Grünbär und seine Bande*. Beltz&Gelberg Verlag, Weinheim und Basel.
- Janosch (1992): *Der Bär und der Vogel*. W: *Der Musikant in der Luft und andere Geschichten*. Beltz & Gelberg Verlag, Weinheim und Basel.
- Janosch (2006): *Żabikról*. Tłum. Bielicka, Emilia. Wydawnictwo Znak. Kraków.
- Janosch (2011): *Dzień dobry Świnko*. W: *Panama. Wszystkie opowieści o Misiu i Tygrysku*. Tłum. Bielicka, Emilia. Wydawnictwo Znak. Kraków.

²⁹ Mail od Janoscha do A. Bajorek z dnia 11.01.2013.

³⁰ Mail od Janoscha do A. Bajorek z dnia 11.01.2013.

Słowa kluczowe

Niemiecka literatura dziecięca i młodzieżowa, postaci zwierzęce, relacje między światem zwierząt i ludzi

Abstract

If it had not been for his and his family's tangled history, today the readers all over the world would certainly have known Janosch as Horst Eckert. Janosch, born in 1931 in a multi-family house built for miners in Poremba, the working-class district of Zabrze, is the author of 300 books for children and adults (including novels and plays), known for his great love to the animal world. His literature has been translated into as many as 40 languages and published in dozens of thousands copies. A Teddy Bear, a Tiger and a Tiger Duck are popular characters inherent in Janosch's stories. As a matter of fact, the writer presents the entire range of animal characters possessing human vices and the people who take on the skin of animals. The mutual relationships and attitudes between the worlds of animals and humans, friendship, male solidarity among the animals, female-male relationships of animal characters and the nature of being the fairer sex constitute the main axes of discussion in the present paper. The main thesis put forward in the paper is that Janosch's works full of unwavering optimism, natural warmth and subtle humour are far from moralising and stigmatising any improper attitudes. It is argued that respect for the distinctiveness of animals and resignation from the desire to suppress and subjugate them are typical for Janosch's attitude. What seems to be the proper space for meeting people and animals is the literary language of the writer's imagination and his own biography.

Keywords

German children and youth literature, animal protagonists, mutual relationships between the worlds of animals and humans

Joanna Małgorzata Banachowicz

Uniwersytet Wrocławski

Instytut Filologii Germańskiej

Baśniowe podziemie. O filmie Emira Kusturicy *Underground*

Urodziłem się w kraju, w którym nadzieja, radość życia i śmiech były silniejsze
niż gdziekolwiek indziej. Ale i zło także!

Emir Kusturica

Emir Kusturica to jeden z najbardziej oryginalnych i utalentowanych współczesnych twórców filmowych. Jego obrazy odwołują się do minionej rzeczywistości Bałkanów – reżyser kreuje w nich bardzo osobistą wizję świata, liryczną i zarazem groteskową. *Underground* (1995) to chyba najbardziej kontrowersyjny i najgłośniejszy film w dorobku artysty, balansująca na granicy snu i jawy opowieść o mitycznej Jugosławii – „kraju lat dziecińczych” Kusturicy, będącym pomimo rozpadu wiecznie powracającym miejscem pamięci zbiorowej.

Bośniak z Sarajewa

„Emir Kusturica, Bośniak, to filmowiec o temperamencie zawadiackim i niepokornym, istny oczajdusza ekranu”¹. Przyszedł na świat 24 października 1954 w Sarajewie, stąd czasami nazywa się go „Bośniakiem z Sarajewa”. Miasto rodzinne pojawia się w dwóch jego filmach: *Czy pamiętasz Dolly Bell?* oraz w *Ojcu w podróży służbowej*². Kusturica wcześniej zainteresował się kinem, jeszcze jako uczeń szkoły średniej miał za sobą epizod aktorski, zaś wymarzone studia w Praskiej Szkole Filmowej podjął w 1973 roku. Dwudziestopięciominutowa etiuda *Guernica* (1978), jego film dyplomowy, została nagrodzona na studenckim festiwalu filmowym w Karlowych Warach³. Do rodzinnego Sarajewa Kusturica powrócił w 1979 roku, dwa lata później zaczął wykładać w tamtejszej szkole filmowej. Lata osiemdziesiąte spędził w Jugosławii, na początku lat dziewięćdziesiątych przeżył krótki epizod amerykański: zaczyna wykładać reżyserię na uniwersytecie w Nowym Jorku, owocem podróży za ocean jest także film *Arizona Dream*. Po dwóch latach powraca na Bałkany, które już są ogarnięte bratobójczą wojną. W tej atmosferze powstaje film *Underground*.

¹ J. Płazewski, *Był taki kraj*, „Kino” 1995 nr 12, s. 32.

² Zob. M. Jankowska, *Świat według Emira Kusturicy. Próba monografii twórczości*, Poznań 2004, s. 11.

³ Zob. *ibidem*.

Emir Kusturica jest nie tylko reżyserem, ale i aktorem, m.in. zagrał skazańca Neela Auguste'a w filmie Patrice Leconte'a *Wdowa świętego Piotra*⁴. Artysta jest również muzykiem rockowym, gra na gitarze basowej w zespole „Zabranjeno pušenje” („No Smoking Orchestra”). Jako twórca kina Kusturica odznacza się niepowtarzalnym, bardzo rozpoznawalnym i oryginalnym stylem. Jego obrazy pełne są powracających motywów przewodnich: wesele, pogrzeb, szpital, woda, latająca panna młoda – wszystkie stanowią część jednej wielkiej metaforycznej opowieści o dojrzewaniu do świata, poszukiwaniu szczęścia, życia i śmierci.

Magiczny świat Emira Kusturicy

Świat przedstawiony w filmach Kusturicy balansuje na granicy snu i jawy – reżyser operuje bogatą metaforyką oraz charakterystycznym dla siebie językiem wyrazu, którym zazwyczaj przemawiają wszystkie jego filmy. „Kusturica nigdy nie utożsamia się z bohaterami, zachowuje ironiczny dystans wobec świata, chętnie szarga świętości i wysuwa nos poza bariery dobrego gustu”⁵. Bośniak z Sarajewa ma na koncie dwa filmy telewizyjne: *Nadchodzą panny młode* (*Nevjeste dolaze*, 1979) oraz *Bar Titanic* (*Bife Titanic*, 1980). Pierwszy obraz, ze względu na poruszaną w nim tematykę kazirodztwa, spotkał się z natychmiastową cenzurą⁶, *Bar Titanic* natomiast został dostrzeżony przez krytykę i nagrodzony na Jugosłowiańskim Festiwalu Filmu Telewizyjnego.

O klasie reżysera najdobitniej świadczą jednak filmy długometrażowe. Pierwszy z nich, *Czy pamiętasz Dolly Bell?* (*Sjećáš li se Doly Bel?* 1981), nagrodzony m.in. Złotym Lwem za najlepszy debiut na Festiwalu Filmowym w Wenecji, jest w byłej Jugosławii do dziś filmem kultowym. Obraz uchodzi za najbardziej nostalgiczną i najbardziej autobiograficzną opowieść w twórczym dorobku reżysera⁷. W kolejnym filmie pt. *Ojciec w podróży służbowej* (*Otac na služebnom putu*, 1985), wyróżnionym Złotą Palmą na festiwalu w Cannes, Kusturica „wkracza w przeszłość i podejmuje lunatyczną wędrówkę po meandrach historii. Wolny od jej przytłaczającego ciężaru, niemal swobodnie, bez żadnych uprzedzeń rekonstruuje »losy ojców« i całej epoki w dziejach jugosłowiańskich narodów”⁸. Piękny film *Czas Cyganów* (*Dom za vešanje*, 1989), uhonorowany w Cannes m.in. nagrodą za najlepszą reżyserię, to opowieść magiczna – historia, w której po raz pierwszy elementy baśniowe i fantastyczne z taką mocą wyzierają z ekranu. Dzięki tym zabiegom świat żyjących w ubóstwie jugosłowiańskich Romów wydaje się wręcz egzotyczny. Sam Kusturica o swojej twórczości mówi:

W moim debiucie *Czy pamiętasz Dolly Bell?* byłem o wiele bardziej powściągliwy i staceczny, być może dlatego, że ze studiów w praskiej FAMU wyniosłem rodzaj ironicznego

⁴ Zob. *ibidem*, s. 13.

⁵ J. Płażewski, *op. cit.*, s. 32.

⁶ Zob. M. Jankowska, *op. cit.*, s. 12.

⁷ Zob. *ibidem*, s. 16.

⁸ *Ibidem*, s. 44.

dystansu do rzeczywistości, charakterystyczny dla czeskiej „nowej fali”. Odszedłem od tego w *Czasie Cyganów*, kiedy dostałem scenariusz o wielkiej sile wyrazu, scenariusz o wydziedziczonych, żyjących na samym dnie. Zrozumiałem wówczas, że muszę oprzeć się pokusom naturalizmu. Chciałem uciec od tego, co codziennie pokazują amerykańskie seriale i amerykańskie filmy⁹.

Nawet stworzony za oceanem i wyróżniony Srebrnym Niedźwiedziem w Berlinie film *Arizona Dream* (1993) to dzieło uniwersalne i pełne symboliki. Kolejny obraz, nagrodzony Złotą Palmą na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes *Underground* (*Podzemlje*, 1995), stanowi próbę rozrachunku z bolesną historią własnej ojczyzny. Po tym filmie Kusturica miał się pożegnać z kamerą, jego zapowiedzi okazały się jednak nieprawdziwe i niedługo potem na ekrany weszła czarna komedia *Czarny kot, biały kot* (*Crna mačka, beli mačor*, 1998), za którą otrzymał m.in. Srebrnego Lwa w Wenecji, a następnie – obraz *Życie jest cudem* (*Život je čudo*, 2004).

Underground

Głośny film *Underground* z 1995 roku zajmuje szczególne miejsce w dorobku reżysera. Tadeusz Sobolewski jest zdania, że „[d]wa najważniejsze europejskie filmy sezonu: *Underground* Kusturicy i *Ziemia i wolność* Loacha wynikły z niezgodny na pustkę po micie”¹⁰. Piotr Wojciechowski zauważa natomiast, że: „jugosłowiańsko-francusko-niemiecki film [...] jest wybuchem gwałtownej, obsesyjnej, porywającej do nieba miłości, jest rzadkim na naszych ekranach filmem ważnym, pięknym i co istotne – osobistym”¹¹. Obraz jest kwintesencją artystycznych dokonań reżysera – raz jeszcze powracają na ekran motywy przewodnie znane widzowi z poprzednich filmów Kusturicy, a subiektywna wizja rozpadającej się Jugosławii będzie jego rodakom jeszcze długo solą w oku. Magdalena Jankowska w monografii poświęconej twórczości filmowej Kusturicy pisze:

Underground jest chyba najgłośniejszym i zarazem najbardziej kontrowersyjnym filmem w dorobku Emira Kusturicy. Przez jednych uwielbiany, przez innych znienawidzony (głównie z powodu przesłania politycznego i prowokacji obyczajowej), cieszy się jednak dużym powodzeniem w wielu krajach – może z wyjątkiem Chorwacji i Bośni, bowiem tam ten jugonostalgiczny obraz nie trafił po światowej premierze na ekrany kin. Mimo to tamtejsze media okrzyknęły muzułmańskiego reżysera z Sarajewa zdrajcą i sługusem Slobodana Miloševicia. [...] filmu nie należy upolityczniać. *Underground* nie jest z pewnością ani proserbski, ani proinny. Nie jest też antyjakikolwiek. [...] Ale przecież *Underground* jest swoistym artystycznym katharsis Kusturicy i jako takie jest, i musi być, autorskim, subiektywnym spojrzeniem na losy narodów byłej Jugosławii i ich historię. Któż może mieć większe prawo do tego, jeśli nie „Sa-

⁹ Kusturica *znudzony realizmem*, „Kino” 1996 nr 1, s. 40.

¹⁰ T. Sobolewski, *Piosenka o końcu świata*, „Kino” 1996 nr 1, s. 45.

¹¹ P. Wojciechowski, *Apokalipsa według Kusturicy*, „Film” 1996 nr 1, s. 68.

rajlija” – mieszkaniec miasta symbolu nie tylko krwawej i okrutnej wojny domowej, ale przede wszystkim – stereotypowego bałkańskiego tygla?¹²

Kręcąc *Underground*, Kusturica poprzez wizjer kamery próbował ostatni raz spojrzeć na Jugosławię, swoją ojczyznę, także tę duchową, na ukochany kraj, który rozpadał się z hukiem na jego oczach, a jednocześnie usiłował pokazać światu poetycką wizję Bałkanów – miejsca, „w którym nadzieja, radość życia i śmiech były silniejsze niż gdziekolwiek indziej. Ale i zło także!”¹³. Tadeusz Sobolewski dodaje:

Tytułowa piwnica, w której spędza lata powojenne Czarny, utrzymywany w poczuciu, że na powierzchni wciąż trwa wojna z faszystami, symbolizuje Jugosławię, w której sztucznie podtrzymywano wojenną psychozę. Nie udało się znaleźć innego spoiwa – historię zakłamaną, socjalizm był rytualną fasadą, religię usunięto z życia publicznego. Nie zostało nic, co dawałoby grunt, poczucie oparcia, co pozwalałoby budować coś razem. Równocześnie jednak mit jugosłowiański wywołuje w ludziach stłumioną tęsknotę do słonecznego raju narodów – nieudanego eksperymentu, do którego nie da się wrócić, ale bez którego trwa permanentna wojna [...]. Kusturica, cokolwiek zarzucaliby mu polityczni oponenti, usiłuje dojść do korzeni tej wojny. Tłumaczy ją naciskiem fikcji i bałkańskim temperamentem, ludzką naturą¹⁴.

I taki właśnie jest *Underground*: dosłowny i groteskowy, dobitny i metaforyczny, prawdziwy i fantastyczny, tragiczny i komiczny, piękny i straszny, pogmatwany jak meandry bałkańskiej duszy.

W szalonych objęciach groteski

Bohaterem filmu jest cały szpaler właściwych antybohaterów: Marko Dren (Predag-Miki Manojlović), handlarz bronią i kryminalista o ambicjach przywódczych, złodziejaszek Petar Popara zwany Czarnym (Lazar Ristovski), Natalia (Mirjana Joković), nadrabiająca brak talentu urodą aktoreczka teatru w Belgradzie, Ivan (Slavko Štimac), kulawy jąkała, opiekun szympanów w ZOO oraz Franz (Ernst Stötzner), ślepo zakochany w Natalii oficer Wehrmachtu. W wywiadzie udzielonym po otrzymaniu Złotej Palmy w Cannes Kusturica stwierdza, iż „antybohaterowie są bardziej popularni od bohaterów i bardziej interesujący od analizy psychologicznej. Dzisiaj Zło jest nierozwalnie związane z Dobrem”¹⁵.

Dwóch głównych bohaterów poznajemy w groteskowych sytuacjach: w jednej ze scen Marko wtyka w pupę kąpiącej się kobiety kwiatek, a następnie wacha go. Czarnego poznajemy, kiedy podczas bombardowania miasta z iście stoickim spokojem spożywa obiad. Chwilę potem zbiegły z belgradzkiego ZOO słoń zjada pozostawione na parapecie buty Czarnego. Marko i Czarny są jak dwie strony jednego medalu

¹² M. Jankowska, *op. cit.*, s. 86.

¹³ J. Płażewski, *op. cit.*, s. 32.

¹⁴ T. Sobolewski, *Kusturica kończy wojnę*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 273 (24.11), s. 14.

¹⁵ *Kusturica zmudzony realizmem*, s. 41.

– trudno o bohaterów bardziej różnych, żaden jednak nie jest w stanie funkcjonować osobno, ich losy wciąż się przeplatają. Czarny, mimo że żonaty, podkochuje się w Natalii i w brawurowy sposób dosłownie porywa ją wprost ze sceny teatralnej. Podczas tej operacji życie traci (jak się potem okazuje, tylko pozornie) jej główny adorator i sponsor, Franz, i nasi dzielni bohaterowie będą musieli go jeszcze kilka razy zabijać; kiedy Marko będzie próbował udusić nieszczęsnego Niemca stetoskopem, Natalia spróbuje ocalić swojego żywiciela, bijąc Marka po głowie... bukietem róż! Tak kwitnie groteska.

Czarny, człowiek energiczny aczkolwiek nierozgarnięty, wielokrotnie porażony przez prąd, a mimo to wciąż rzeński i nienaruszony jak bohater kreskówki, którego właśnie przygniótł fortepian, jak gdyby nigdy nic wychodzi cało z każdej opresji. Ale nawet on wpada w sidła propagandy szerzonej m.in. przez swojego przyjaciela i jednocześnie rywala, Marka, który w końcu odbija mu kochankę. Jedną z bardziej znaczących i zarazem piękniejszych scen w filmie to ta, w której Marko uwodzi Natalię. Zaprasza dziewczynę do siebie i pokazuje zadedykowany jej pokój cały udekorowany fotografiami i portretami aktorki. Oboje piją czerwone wino, a z płyty gramofonowej leniwie sączy się zmysłowe tango Bregovicia. Dźwięki muzyki przerywane są od czasu do czasu odgłosem spadających bomb. W objęciach Marka, który namiętnie tuli Natalię, nie wypuszczając przy tym z rąk butelki z winem, dziewczyna nagle zaczyna czuć się bezpiecznie, szepcze mu do ucha słynne słowa: „Marko, kako ti lepo lažeš” („Marko, jak ty pięknie kłamiesz”).

Piwniczne kłamstwa

W dwudziestej minucie filmu bohaterowie schodzą do tytułowej piwnicy i teraz ich świat zamyka się w podziemnych czterech ścianach. „Odtąd wizualny kontrast między jasnym dniem powszednim titowskiej Jugosławii a sztucznym światem ciemnej piwnicy, śpiewającej partyzanckie pieśni i fabrykującej w pocie czoła pepesze oraz jeden czołg – ten kontrast jest wyborną siłą napędową najlepszych scen filmu”¹⁶. Narodziny syna Czarnego (jego żona, Vera, umiera przy porodzie) odbywają się już w podziemnej scenerii, co może symbolizować przyjście na świat nowego piwnicznego pokolenia, które długo będzie musiało się uczyć, co to takiego świat na zewnątrz, o ile w ogóle będzie mu dane go poznać. Akcja filmu przenosi się do „metaforycznej piwnicy kłamstwa”¹⁷.

Tytułowe podziemie staje się wyznacznikiem tzw. „kultury kłamstwa”, jak to trafnie określiła Dubravka Ugrešić. W podtrzymywaniu mitu niekończącej się wojny kluczową rolę odgrywa Marko z Natalią u boku, którzy dochodzą do władzy nad podziemnym światem i po mistrzowsku manipulują niczego nieświadomymi mieszkańcami piwnic. Powstaje antyświat, antyutopia, w której „władca uzyskuje atrybuty świętości, a sam problem władzy i władcy dyktatora zajmuje jedno z naczelných miejsc”¹⁸. Piotr

¹⁶ J. Płażewski, *op. cit.*, s. 32.

¹⁷ M. Jankowska, *op. cit.*, s. 87.

¹⁸ *Ibidem*, s. 93.

Wojciechowski zauważa, że to także „opowieść o narodzie zatrzymanym w duchowym rozwoju przez swoje własne elity artystyczne i intelektualne”¹⁹.

Przyjąwszy rolę Wielkiego Brata, Marko trzyma rękę na podziemnym handlu bronią i jej produkcji, której utrzymywani w przeświadczeniu, że na górze wciąż toczy się wojna, ludzie nie zamierzają zaprzestać. Taki stan rzeczy umacniany jest przez umiejętnie prowadzoną propagandę, Marko co jakiś czas odtwarza nagrania starych kronik radiowych, a także odgłosy bombardowań, co pozwala utrzymać pożądany efekt.

Granica między prawdą a fałszem zaciera się, a iluzja przybiera pozór rzeczywistości. Film o Czarnym według scenariusza Marko, typowy „film w filmie”, to jedno z najgorętszych oskarżeń rzuconych przez Kusturicę elitom dawnej Jugosławii. Sztuka, która gardzi prawdą i gardzi człowiekiem jest początkiem dwu historycznych grzechów, które twórca *Undergroundu* przypisuje swojemu jugosłowiańskiemu narodowi – bratobójstwa i kłamstwa²⁰.

Fakty historyczne zostają w tej produkcji przeinaczone, a bohaterstwo protagonistów podkolorowane. Wśród grających pojawia się zmartwychwstały Franz, i choć reżyser „film w filmie” zapewnia, że to aktor, podobieństwo jest tak uderzające, że Czarny dla pewności strzela do Niemca z pistoletu.

Metaforyczną wędrówkę poprzez meandry kłamstwa stanowi podróż Ivana, byłego opiekuna szympansów, który kanałami przemusza się z Belgradu aż do Berlina, gdzie trafia do szpitala dla obłąkanych. Tam nikt nie chce mu uwierzyć (bo i wierzyć trudno), że gdzieś w kanałach istnieje świat, w którym ludzie żyją tak, jakby wojna wciąż trwała. Po latach Ivan ucieka ze szpitala i w kanałach, które teraz przypominają wielką, ponurą i obskurną autostradę, natrafia na jadącą jeepem grupę uchodźców, od których dowiadyuje się, że „nie ma Jugosławii”. To dla Ivana szok, w jednej chwili pojmując, że jego własny brat, Marko, przez te wszystkie lata okłamywał go bez cienia skrępowań.

Bratobójcza walka

Kusturica nie bez powodu ma w ojczyźnie opinię „ptaka, co własne gniazdo kala”. W jednej z ostatnich scen filmu *Underground* rozżalony latami życia w kłamstwie Ivan odnajduje sędziwego już Marka i bez litości okłada brata parasolem. Marko przeprosza i błaga o wybaczenie, mówi, że to jedna z najgorszych zbrodni napadać na własnego brata, że Bóg wszystko widzi. Scena ta skonstruowana jest bardzo symbolicznie: na pierwszym planie widać na zbliżeniu wykrzywioną w bólu twarz Marka, tuż za nim pełna nienawiści postać Ivana, a w tle popadający w ruinę wiejski kościółek. Przed świątynią stoi zniszczony krzyż, na którym figura Chrystusa przekrzywiła się tak, że teraz Zbawiciel zwisa głową w dół²¹. Tło staje w płomieniach.

¹⁹ P. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 68.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Scena z odwróconym krzyżem stanowi wyraźne nawiązanie do *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy.

Na koniec Ivan, który ma już za sobą jedną nieudaną próbę samobójczą, zaraz na początku filmu, kiedy bohaterowie schodzą do piwnicy, wiesz się ponownie, tym razem w opuszczonym kościele i to skutecznie. Jego samobójstwo to

[...] jedyna możliwość na zachowanie czystości duszy, na uczciwość i pozostanie w zgodzie z własnym sumieniem w świecie, który się zatracił w chaosie i amoralności. Na świat taki nie można się godzić – powiada Kusturica – należy mu się wszelkimi sposobami przeciwstawiać, nawet za cenę śmierci, rozumianej jako najwyższa ofiara. W momencie gdy Ivan umiera, widzimy wznoszącego się ku niebu białego ptaka, takiego samego, który pojawił się w chwili śmierci Perhana w *Czasie Cyganów*²².

Scena, w której Czarny pomyłkowo skazuje na śmierć byłego przyjaciela Marka i ukochaną Natalię, należy do najokrutniejszych w filmie. Marko na wózku inwalidzkim oraz siedząca na jego kolanach Natalia, oboje sędziwi, zostają obłani benzyną i podpaleni, płonący wózek krąży wokół krzyża z obalonym Chrystusem. Na zbliżeniu widać zrozpaczonego Czarnego, który tuli się do krucyfiksu. Scenę co chwila przesłania buchający ogień. W tej scenie komentatorzy upatrywali nawiązań do śmierci rumuńskiego dyktatora Ceaucescu.

Przedstawiona w *Underground* wojna jest bardzo rzeczywista i nie chodzi tu tylko o świat przedstawiony w filmie. Obraz przeplatany jest m.in. sekwencjami z dawnych kronik filmowych z czasów II wojny światowej, a także filmami z czasów dyktatury marszałka Tity. Dzięki zgrabnemu montażowi (Branka Čeperac) oraz idei „wklejania” postaci fikcyjnych we fragmenty filmów historycznych, jak np. w scenie wyzwolenia, gdy za machającą do widza Natalią maszeruje armia, albo gdy Tito przemawia do ludu, a Marko wygląda mu zza ramienia, otrzymuje się efekt „realności”, postaci zostają uwiarygodnione i stają się przez to reprezentatywne dla widza. Tadeusz Sobolewski zauważa ponadto, że „w dokumentalnej sekwencji pogrzebu marszałka światowi politycy paradują przed jego trumną jak błazny. [...] Świat, w którym obracają się Marko, Popara i Natalia cały jest zrobiony z kina. [...] Ze świata realnego akcja przenosi się na scenę teatru, na plan filmowy. Jugosławia Tity ukazana jako kraj fikcji – po to, żeby ocalić jugosłowiański mit”²³.

Kusturica jednocześnie bezlitośnie rozprawia się z mitami wojny, z własną historią. Wnioski są miażdżące: „Wszyscy jesteście szaleńcami” – w jednej ze scen Marko zwraca się do Natalii – „tylko nie wszystkich zdążyli jeszcze zdiagnozować”. „W pojęciu Kusturicy wojna była więc nieunikniona, a jej korzeni należy szukać w ludzkich zachowaniach. »Nie ma wojny, dopóki brat nie podniesie ręki na brata!« – tak brzmią ostatnie słowa umierającego Marka”²⁴.

²² M. Jankowska, *op. cit.*, s. 99.

²³ T. Sobolewski, *Piosenka o końcu świata*, s. 45.

²⁴ M. Jankowska, *op. cit.*, s. 99.

Kałasznikow w blasku księżycy

Robert Leszczyński, mówiąc o „Sześciu płytach, które przeżyły filmy”, wymienia wśród nich także ścieżkę dźwiękową do filmu *Underground*. Trudno o lepsze podkreślenie wybuchowych temperamentów bohaterów i ogólnej gorączkowości filmu niż gorączkowe rytmy autorstwa Gorana Bregovicia. Muzyk zwany Szczęściarzem z Sarajewa współpracował już z Kusturicą przy jego poprzednich filmach *Czas Cyganów* i *Arizona Dream*. Z *Czasu Cyganów* pochodzi piękny i słynny dziś motyw *Ederlezi* – pieśń oparta na spuściźnie cygańskiej, natomiast wizytówką *Arizona Dream* jest melodyjna śpiewana po angielsku piosenka *In The Death Car*.

Uwertura i jednocześnie epilogiem filmu jest gorączkowy *Kalašnjikov* – melodia, która stała się nie tylko motywem przewodnim filmu, ale wyszła daleko poza jego kadry, stając się charakterystyczną wizytówką Bregovicia i jego Orkiestry Weselno-Pogrzebowej. *Underground* spięty jest kłamrą dźwiękową w rytmie „bum, bum, bum“, to muzyka energiczna, pełna ekstatycznej werwy, ale i niepokojąca, z melancholią w tle, doskonale oddaje klimat wojny. Klimat podziemia natomiast ilustruje inny motyw melodyczny – *Mesečina* (*Blask księżycy*). Melodia rozbrzmiewa m.in. podczas wesela syna Czarnego, Jovana, czy podczas odsłonięcia pomnika Czarnego. Tekst piosenki: „Nema više sunca, / nema više meseca, / nema tebe, nema mene... / Ničeg više nema, joj... / Pokrila nas ratna tama, / pokrila nas tama, joj... / A ja se pitam, moja draga, / šta će biti sa nama?” – mówi o ciemności wojny, która pokrywa wszystko: znika słońce i księżyc, a śpiewak zwraca się do ukochanej z retorycznym pytaniem „Co się z nami stanie?” Refren nie daje odpowiedzi, pozostaje jeden wielki znak zapytania i powracające pytanie „Dlaczego?”. Goran Bregović wybrnął z powierzonego mu zadania znakomicie, podobnie zresztą jak w przypadku wcześniejszej współpracy z Kusturicą. Ścieżka dźwiękowa filmu jest bardzo rozpoznawalna i dziś już można powiedzieć, że żyje własnym, niezależnym od kina życiem.

W film *Underground* zostały wplecione zostały również klasyczne utwory: *IX symfonia e-moll op. 95* Antonína Dvořáka, bardziej znana jako *Symfonia z Nowego Świata*, a także popularna podczas II wojny światowej piosenka *Lili Marleen*²⁵. Dvořák przygrywa w filmie marszałkowi Ticie w jego triumfalnym dojściu do władzy, *Lili Marleen* natomiast odgrywa rolę piosenki propagandowej, najpierw ilustruje pochód faszyzmu przez Bałkany (kolejno: Maribor, Zagrzeb i Belgrad), potem Marko puszcza z gramofonu tę melodię, chcąc w ten sposób podtrzymać w mieszkańcach piwnicy przekonanie, że wojna trwa.

²⁵ Zob. J. Roszkowski, *Piosenka ponad frontami*, „Polityka” 2006 [online]. [Dostęp: 14.01.2013]. Dostępny w Internecie: <http://wiadomosci.onet.pl/kiosk/historia/piosenka-ponad-frontami,1,3333158,wiadomosc.html>.

Baśniowa Jugosławia

Aura baśniowości, która emanowała z wcześniejszych filmów Kusturicy, jak np. *Czas Cyganów*, spowija i *Underground*. Najwyraźniej widać to w ostatniej scenie filmu, podczas mitycznego wesela – tych słonecznych „poprawin” wcześniejszych podziemnych zaślubin Jovana, syna Czarnego, uroczystości przerwanej m.in. przez samobójczy skok panny młodej do studni. Tadeusz Sobolewski trafnie spostrzega, że

W finale *Undergroundu* Kusturica umieszcza swoich bohaterów na drugim brzegu rzeki, pod słonecznym niebem bez bomb. Sadza wszystkich przy stole weselnym – przyjaciół i wrogów, tych, co zdradzali, oszukiwali, zabijali. Na przekór historii fotografuje mit. „Był sobie kraj...”. Dzisiaj nie ma go na mapie, ale wyklęty przez swoich krajanów reżyser z Sarajewa wciąż czuje się obywatelem idealnej Jugosławii, która może nigdy naprawdę nie istniała. Ale co znaczy dla Kusturicy „naprawdę”? Twórca *Undergroundu* dokonuje odwetu na historii, odmawiając jej miana rzeczywistości²⁶.

Kusturica nigdy nie ukrywał swojej fascynacji malarstwem Marca Chagalla. Niektóre ze scen *Undergroundu* nawiązują do kompozycji malarskich, jak np. latająca panna młoda, która w filmie lewituje pozornie, zawieszona na lufie czołgu. Podobnie jak u Chagalla, w dziełach Kusturicy elementy ze świata snu i jawy są obecne na tym samym poziomie jedynej w swoim rodzaju rzeczywistości, swoistego filmowego „realizmu magicznego”.

Ostatnia scena filmu jest jego podsumowaniem, a zarazem kluczem do zrozumienia całej historii: oto z oczyszczających wód wyłaniają się zmartwychwstali bohaterowie. Narodzeni na nowo, jednoczą się podczas mitycznej uczty, w tle znów rozbrzmiewa gorączkowy *Kalašnjikov*, opowieść zatoczyła krąg. Historia stara jak świat i w dodatku lubi się powtarzać. „Ova Priča nema KRAJ” – Ta Historia nie ma KONCA – brzmia ostatnie słowa filmu. Jak baśń, którą można opowiadać w kółko, a która najwyraźniej nie ma zakończenia. Na pierwszy rzut oka wszystko wygląda wspaniale: kaleka zaczyna chodzić, a jąkała płynnie mówić, wszyscy są znowu piękni i młodzi, jest to jednak tylko pozorny ład, bo ani bohaterowie „po drugiej stronie” nie stają się świętsi, ani dawne niesnaski nie znikają tak po prostu. Vera, żona Czarnego, nie podaje ręki Natalii, pamiętając, że mąż miał w poprzednim życiu słabość do aktorki. Marko prosi Czarnego o wybaczenie, „Przebaczę, ale nie zapomnę” – odpowiada oszukany przyjaciel. Kusturica nie pozostawia złudzeń co do ludzkiej natury, nawet w tym jugosłowiańskim przedśmionku nieba wciąż jest miejsce na zawiść i kłamstwo. Weselnicy jednoczą się w obłąkańczym tańcu, suknie wirują, tańczący „odtupują” od stałego ładu kawałek ziemi – być może zmaterializowaną metaforę Jugosławii, która teraz powoli dryfuje w dal i stopniowo będzie znikać za horyzontem. Była sobie kiedyś Jugosławia, kraj pod wieloma względami magiczny, niezwykły, boleśnie piękny i głęboko smutny.

²⁶ T. Sobolewski, *Piosenka o końcu świata*, s. 45.

Był sobie taki kraj...

Rozpad Jugosławii stanowił dla Kusturicy osobistą tragedię. *Underground* to nie tylko próba ukazania świata ojczyzny, której już nie ma, ale przede wszystkim próba odpowiedzi na pytanie, czy to wszystko rzeczywiście musiało się wydarzyć. I jaka jest geneza zła.

Austriacki pisarz słoweńskiego pochodzenia, Peter Handke, pochlebnie wyraża się o dziele Bośniaka z Sarajewa: „*Underground* to pierwszy film Kusturicy, który zdołał mnie (prawie) urzec. Nareszcie zręcznie wysnuta opowieść nabrała mocy, talent do marzenia, wielki talent połączył się z kawałem namacalnego świata i historii – niegdysiejszej Jugosławii, która była ojczyzną młodego Kusturicy”²⁷.

Underground nie zdołał umknąć krytyce, reżysera pomawiano o kolaborację z reżimem Slobodana Miloševića, gdyż film powstał w kooperacji z Serbią, a ponadto żaden kraj nie kocha tych, którzy nie mówią o nim wyłącznie dobrze. Cytując za Tadeuszem Sobolewskim, „Cokolwiek można więc zarzucić filmowi Kusturicy – przeładowaną formę czy polityczną niejasność – uczynił przecież rzecz niebywałą. Dzięki niemu możemy spojrzeć na wojnę jugosłowiańską nie jak na obcy nam przypadek „dzikich” ludzi, ale jak na przygodę dającą do myślenia na temat skażonej ludzkiej natury”²⁸. Właśnie dlatego Kusturica stworzył dramat uniwersalny. Na konferencji prasowej po festiwalu w Cannes reżyser powiedział:

Uważam *Underground* za rodzaj mojego *the best of*, kwintesencję moich czterech poprzednich filmów, w którym mieszają się różne klimaty i emocje... [...] Mam nadzieję, że moi rodacy znajdą lepszy sposób rozwiązywania konfliktów niż zabijanie się nawzajem. Nie jestem jednak ekspertem od tzw. kwestii jugosłowiańskiej. Mamy ich na Bałkanach zbyt wielu. Nie chcę być politycznie zaangażowany w ten konflikt, Chcę zachować dystans i obiektywizm. Nie kręcę filmów, żeby przekazać wiadomości²⁹.

Kusturica zaznaczył, że wyraźnie odcina się od polityki. *Underground* nie miał na celu stać się kroniką wojenną ani tym bardziej dziełem propagandowym. Film utrzymany jest w konwencji baśniowej, gdyż *Underground* to baśń, baśń o kraju, który istniał jeszcze wcale nie tak dawno, dawno temu. Kusturica dodaje: „Cieszę się jednak, że mogłem zrobić ten film o kraju, który już nie istnieje. Może kiedyś *Underground* będzie przypominać przyszłym pokoleniom, jaka była kiedyś Jugosławia”³⁰.

²⁷ P. Handke, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, Frankfurt am Main 1996, s. 23 [tłum. J.M. Banachowicz].

²⁸ T. Sobolewski, *Kusturica kończy wojnę*, s. 14.

²⁹ *Był sobie kraj*, „Film” 1995 nr 11, s. 38.

³⁰ *Ibidem*.

Bibliografia

Opracowania, monografie:

- Banachowicz J.M., *Przeznione krajobrazy historii czyli Burza trwa. O niezwykłym dziele Petera Handkego*, [w:] *Przeznione krajobrazy historii. Rozprawy i szkice o twórczości Petera Handkego*, red. Edward Białek i Krzysztof Huszcza, Wrocław: Quaestio, 2012, s. 99-131.
- Handke P., *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Jankowska M., *Świat według Emira Kusturicy. Próba monografii twórczości*, Poznań: Wyd. UAM, 2004.

Wywiady:

- Był sobie kraj*, „Film” 1995 nr 11, s. 38.
- Kusturica zmuszony realizmem*, „Kino” 1996 nr 1, s. 40.

Artykuły prasowe:

- Ciagara E., *Underground*, „Film” 2004 nr 07, s. 97.
- Płażewski J., *Był taki kraj*, „Kino” 1995 nr 12, s. 32.
- Roszkowski J., *Piosenka ponad frontami*, „Polityka” 2006 [online]. [Dostęp: 14.01.2013].
Dostępny w Internecie: <http://wiadomosci.onet.pl/kiosk/historia/piosenka-ponad-frontami,1,3333158,wiadomosc.html>.
- Sobolewski T., *Kusturica kończy wojnę*, „Gazeta Wyborcza” 1995 nr 273 (24.11), s. 14.
- , *Piosenka o końcu świata*, „Kino” 1996 nr 1, s. 45.
- Underground*, „Film” 2004 nr 12, s. 94.
- W murowanej piwnicy*, „Film” 1995 nr 11, s. 36-37.
- Wojciechowski P., *Apokalipsa według Kusturicy*, „Film” 1996 nr 01, s. 68.

Filmografia³¹

Underground (1995)
Reżyseria: Emir Kusturica
Scenariusz: Dušan Kovačević, Emir Kusturica
Zdjęcia: Vilko Filač
Scenografia: Miljen Kljaković „Kreka”
Kostiumy: Nebjoša Lipovac
Muzyka: Goran Bregović
Montaż: Branka Čeperac

³¹ Filmografia opracowana na podstawie: M. Jankowska, *op. cit.*, s. 111.

Wykonawcy: Predrag-Miki Manojlović (Marko), Lazar Ristovski („Czarny”), Mirjana Joković (Natalia), Slavko Štimac (Ivan), Ernst Stötzner (Franz)
Produkcja: Ciby 2000, Komuna, Jugosławia-Niemcy-Francja 1995
Format: 35 mm, kolor
Czas: 167 min.
Nagrody: Złota Palma na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes 1995.

Słowa kluczowe

Emir Kusturica, *Underground*, Jugosławia, kultura kłamstwa, baśń, groteska

Abstract

THE FAIRYTALE UNDERWORLD. ABOUT THE FILM *UNDERGROUND* BY EMIR KUSTURICA

Emir Kusturica (born in 1954 in Sarajevo) is one of the most original and talented contemporary directors. The world of his motion pictures abounds in a great number of leitmotifs which make his works so recognizable. The director often employs the magic and surreal forms of expression to describe the past world of Balkans, his true and lost homeland. The Palme d’Or in Cannes winning film *Underground* (1995) tells a story about a mythic landscape, oscillating between dream and reality, and it seems to be the most well-known and controversial composition in Kusturica’s output. *Underground* is also the most personal of his films and is an attempt to settle with the painful past of Yugoslavia which does not exist anymore. Kusturica does not glorify the main characters, they are antiheroes, lying, stealing, and cheating one another. On the day of the outbreak of the war, they go down to a basement and start to live in this alternative underworld, in the metaphoric “basement of lie”. The director paints his movie with grotesque, black humour, and the composition of scene inspired often by the paintings of Marc Chagall. Also the distinctive and energetic music by Goran Bregović plays a very important role in the film. In *Underground* Kusturica unmasks the crimes of fratricide and the omnipresent culture of lies, the main sins of the Balkan characteristic, in his opinion, a part of the story without the end.

Keywords

Emir Kusturica, *Underground*, Yugoslavia, the culture of lies, fairy tale, grotesque

***Rara avis* Karl Dedecius.**
Materiały z archiwum osobistego tłumacza dostępne
za pośrednictwem sieci internetowej
w ramach programu Europeana*

Unsere Literatur, auch die Weltliteratur, wäre um einige Unica und viele einwillige einige Usancen ärmer¹.

(Karl Dedecius)

Celem organizatorów programu Europeana – jak wskazuje jego nazwa, programu o zasięgu kontynentalnym – jest budowa ogólnoeuropejskiej biblioteki wirtualnej, w której udostępniane będą dzieła intelektu mieszkańców „starego kontynentu” od czasów prahistorycznych po dzień dzisiejszy. W otwartej bazie danych powstałej w ramach programu prezentowane są przed szeroką (w zamierzeniu twórców światową) publicznością reprezentatywne wytwory ludzi pióra, pędzla i dłuta, składające się na kulturalne i naukowe dziedzictwo Europy.

Warto przedstawić pokrótce historię tej cennej inicjatywy. W ramach projektu poprzedzającego program Europeana zbudowany został w roku 1997 portal internetowy GABRIEL (którego nazwa stanowi skrót od słów GAteway and BRIdge to Europe's National Libraries). Kontynuację projektu GABRIEL stanowił natomiast European digital library network (znany również jako EDLnet). To European Digital Library network był prototypem transgranicznej, interdyscyplinarnej, zaawansowanej pod względem technologicznym i zorientowanej na użytkownika ogólnoeuropejskiej, otwartej bazy danych.

Po EDLnet nastał czas jeszcze bardziej nowoczesnych i zakrojonych na szerszą skalę rozwiązań. Rozpoczęte zostały prace nad bankiem danych Europeana. Wersja beta portalu udostępniona została użytkownikom w trybie *online* w dniu 20 listopada 2008 roku. W miesiącu lutym roku 2009 bank danych Europeana – jako bezpośredni

* Odnosnie do tematu zob. również: B. Kaźmierczak, *Badacz na łączach. Archivum Karla Dedeciusa w projekcie Europeana* [Przyczynek w druku], „Oder Übersetzen. Deutsch-polnisches Übersetzungsjahrbuch – Karl Dedecius Archiv”, nr 3, 2012/2013 r.

¹ K. Dedecius, [Pozbawiony tytułu artykuł prasowy z naniesionymi odręcznie i na maszynie do pisania zmianami], Karl Dedecius Archiv der Universitätsbibliothek der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder) (Archivum Karla Dedeciusa przy Collegium Polonicum w Ślubicach), Karl Dedecius' Vorlass (tłum. ofic. Archivum Osobiste Karla Dedeciusa, zam. Papiery Karla Dedeciusa, zespół otwarty akt Karla Dedeciusa), dalej KDA, KDV, sygn. 08-09-253.

następca EDLnet – w wersji 1.0, udostępniony został do użytku wszystkim zainteresowanym.

W roku 2010 został osiągnięty pierwszy cel postawiony sobie przez budowniczych cyfrowego repozytorium, to jest ujętych zostało w nim dziesięć milionów obiektów. Już w tym okresie przodowała na tym polu Francja, tuż za nią podążyły Niemcy, posiadające niewiele mniejszy wkład w projekt od swojego zachodniego sąsiada.

W sierpniu roku 2011 rozpoczęła się kolejna faza projektu. Portal wystartował w kolejnej odsłonie, w postaci Europeana Version 2.0. Ten etap trwa nadal i ma zakończyć się w miesiącu lutym 2014 roku.

Czym dokładnie jest portal Europeana, jakie główne zadania postawili przed nim jego ojcowie? W jaki sposób ogólnokontynentalny bank danych ułatwia pracę badaczom czy po prostu osobom zainteresowanym głębszym poznaniem intelektualnego i artystycznego dorobku Europy? Otóż, jak zaznaczyli konstruktorzy: „Europeana umożliwi przeszukiwanie zasobów cyfrowych europejskich muzeów, bibliotek, archiwów i kolekcji audiowizualnych. Tworzy wielojęzyczną przestrzeń, w której użytkownicy mogą korzystać z bogactwa i różnorodności europejskiego dziedzictwa kulturowego i naukowego: badać, odkrywać, aktywnie dzielić się wiedzą i czerpać inspirację”².

Poprzez sieć internetową, w postaci cyfrowej, nieodpłatnie dostępne pozostają obiekty takie, jak: obrazy (malarstwo, rysunki, mapy, fotografie i zdjęcia obiektów muzealnych), teksty (książki, gazety, czasopisma, listy, pamiętniki i archiwalia), nagrania dźwiękowe (muzyka i nagrania głosowe uwiecznione na wałkach, taśmach i płytach, audycje radiowe) oraz audiowizualne (obrazy filmowe, kroniki i audycje telewizyjne)³.

Obecnie „około 1500 instytucji uczestniczy w Europeanie. Najbardziej znane, takie jak British Library w Londynie, Rijksmuseum w Amsterdamie i Luwr w Paryżu, prezentują swoje zbiory obok mniejszych organizacji z całej Europy. Połączone w ten sposób kolekcje pozwalają na odkrywanie i badanie europejskiej historii”⁴ w bardzo szerokim wymiarze czasowym i przestrzennym.

Decyzję o tym, jakie materiały zostaną udostępnione poprzez poszczególne placówki nie podlegają centralizacji. Podejmowane są one zawsze autonomicznie przez kierownictwo i członków zespołu danej instytucji, wyspecjalizowanych w określonej tematyce. Placówki same więc dokonują wyboru, które muzealia, *rara* książkowe czy dokumenty zostaną ujęte, mogą one koncentrować się na obiektach, które pozostają powszechnie znane światowemu odbiorcy kultury europejskiej „jak na przykład dzieło Izaaka Newtona o zasadach dynamiki, rysunki Leonarda da Vinci, obraz Jana Vermeera „Dziewczyna z perłą” lub obiekty dotyczące muru berlińskiego”, jak i takich, które dotąd pozostawały w ukryciu i stanowić będą całkiem nowy przedmiot badań⁵. Elektroniczny katalog dokumentów zawsze doprowadzić ma nas do źródła,

² <http://www.europeana.eu/portal/>

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

z którego pochodzi dany materiał. Fakt, że skan/fotografia obiektu wykonane zostały w instytucji go posiadającej, dawać mają nam gwarancję jego autentyczności⁶.

Co jest wyjątkowo korzystne dla użytkownika, ujęty w banku danych materiał nie podlega prawu autorskiemu. Może być on więc wykorzystywany do celów naukowych i dydaktycznych w sposób praktycznie nieograniczony.

Warto przedstawić kilka uwag odnośnie do rozwiązań dotyczących standardu opisu, jakie zastosowane zostały w trakcie budowy portalu. Zespół informatyczny Europeana zbudował własny system opracowania metadanych, który otrzymał nazwę Europeana Semantic Elements Standard. W ramach tego systemu integrować można treści elektroniczne różnego typu. Problemu nie stanowi to, w jakim państwie powstały materiały cyfrowe oraz, jakiego rodzaju placówka kultury je wygenerowała, czy była to biblioteka, muzeum czy archiwum.

Co tyczy się strony organizacyjnej, optymalnym rozwiązaniem budowy ponadnarodowej, europejskiej struktury okazało się powołanie fundacji w jednym z państw członkowskich programu. Europeana Foundation jest organem centralnym serwisu Europeana. Członkami Fundacji są prezydenci i przewodniczący poszczególnych europejskich stowarzyszeń zajmujących się utrzymaniem narodowego dziedzictwa kulturowego w swoich państwach. Fundacja została umocowana na prawie holenderskim pod nazwą Sichtung Europeana. Jej centrala mieści się w Koninklijke Bibliotheek w Hadze. Stąd projekt zarządzany jest od strony organizacyjno-finansowej, przez stronę holenderską zatrudniany jest personel Europeana. Dyrektorem prowadzącym jest Jill Cousins.

Odnośnie do strategii funkcjonowania całego programu zaznaczyć należy, że wszystkie działania odbywają się w ramach pomniejszych projektów. Projekty prowadzone są równolegle przez instytucje biorące udział w programie. Taki system pozwala intensyfikować prace mające na celu rozwój tego nowatorskiego *cultural cluster*. To pomaga również znaleźć lepsze rozwiązania techniczne, których celem jest ciągłe zwiększanie zawartości bazy.

Co zaś tyczy się kwestii finansowych, projekty finansowane są po części ze środków pozyskiwanych z dwóch programów: eContentplus-Programm prowadzonego przez Komisję Europejską oraz Information and Communications Technologies Policy Support Programme (ICT-PSP). Komisja Europejska pokrywa od 50 do 100% kosztów. Ponadto ideę wspierają ministerstwa kultury poszczególnych państw.

W przedsięwzięciu udział bierze również Biblioteka Uniwersytecka Uniwersytetu Europejskiego Viadrina we Frankfurcie nad Odrą (Universitätsbibliothek der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)). Biblioteka złożyła wspólny projekt z Kościołem Św. Gertrudy z Frankfurtu nad Odrą (St. Getraud-Kirche Frankfurt (Oder)). Zbiory umiejscowione w kościele Św. Gertrudy pochodzą w części także z innej frankfurckiej świątyni, skąd przeniesione zostały w roku 1975, mianowicie z kościoła Mariackiego we Frankfurcie nad Odrą (St. Marienkirche). Materiały te są obecnie digitalizowane oraz ujmowane w niemieckich inwentarzach elektronicznych, stworzonych z myślą o drukach powstałych w wiekach XVI, XVII i XVIII.

⁶ Tamże.

Dumą Biblioteki Uniwersytetu Europejskiego jest projekt Cyfrowa Rekonstrukcja dawnej Biblioteki Uniwersyteckiej (Virtuelle Viadrina) przeprowadzony wspólnie z Biblioteką Uniwersytecką we Wrocławiu⁷. Zabytkowe książki ucyfrowione w projekcie – najprawdopodobniej w pewnej tylko części – znajdują się również w banku danych Europeana.

Archiwum Karla Dedeciusa przy Collegium Polonicum w Słubicach (Karl Dedecius Archiv der Universitätsbibliothek der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)), choć stanowi jednostkę administracyjną słubickiego Collegium Polonicum, pod względem formalnym – po stronie niemieckiej – jest przede wszystkim działem Biblioteki Viadriny. Archiwum osadzone w skomplikowanej strukturze Collegium Polonicum określić można parafrazując słowa Stanisława J. Leca: „i nas nazywają na Zachodzie Wschodem a na Wschodzie Zachodem”⁸.

Archiwum powstało w roku 2001, kiedy Karl Dedecius przekazał Bibliotece Uniwersytetu Europejskiego Viadrina całość swych prywatnych zbiorów aktowych. Decyzją władz Uniwersytetu Europejskiego Archiwum znalazło swą siedzibę w Collegium Polonicum w Słubicach, czyli w placówce wspólnej dla tejże właśnie uczelni wyższej oraz dla poznańskiego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Archiwalia znalazły się w Słubicach jako depozyt stały (Dauerleihgabe)⁹. Jest to więc jeden z nielicznych przypadków, kiedy dobra kultury jednego państwa zostają dobrowolnie, w sposób świadomy złożone, a następnie są przechowywane w innym kraju.

Na stronach portalu wyeksponowane zostaną muzealia, w tym eksponaty z ostatnich wystaw przygotowanych przez Archiwum: „Karl Dedecius i Łódź” oraz „Karl Dedecius i polscy nobliści”. Prezentowane będą między innymi następujące obiekty: maszyna do pisania, odtworzone z pełną dokładnością (nie pomijając przy tym manuskryptów, materiałów warsztatowych, wycinków prasowych, książek, artykułów biurowych) biurko mistrza czy symboliczny klucz przekazany przez Karla Dedeciusa Collegium Polonicum wraz z jego prywatnym archiwum.

Spośród dokumentów w bazie umieszczone zostaną w formie cyfrowej: dyplom nadania Karlowi Dedeciusowi tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego¹⁰ czy dokument przekazania Collegium Polonicum archiwum osobistego tłumacza przez prezydent Uniwersytetu Europejskiego Gesine Schwan¹¹. W wyniku podpisania dokumentu słubicka placówka wspólna stała się przed laty – zgodnie z prawem niemieckim, w którym występuje takie rozróżnienie – posiadaczem

⁷ <http://www.ub.europa-uni.de/de/projekte/virtuelle-viadrina/index.html>

⁸ K. Dedecius, *L – jak literatura* [Typoskrypt], KDA, KDV, sygn. 08-09-5, s. 1.

⁹ B. Kaźmierczak, *Archiwum Karla Dedeciusa. Dziedzictwo złożone w pół drogi między Łodzią a Frankfurt nad Menem*, „Rocznik Karla Dedeciusa. Dedeciana – tłumaczenie – recepcja”, t. 1, 2008, s. 189.

¹⁰ [Dyplom potwierdzający nadanie Karlowi Dedeciusowi tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego], Kraków 2000, KDA, KDV, dokument niesygnowany, 1 k.

¹¹ [Dokument potwierdzający przekazanie przez prezydent Uniwersytetu Europejskiego Viadrina Gesine Schwan, Archiwum Osobistego Karla Dedeciusa rektorowi Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza Stefanowi Jurdze, celem złożenia go w Collegium Polonicum jako depozyt stały], Frankfurt nad Odrą, Słubice, 15 lipca 2001 r., KDA, KDV, dokument niesygnowany, 1 k.

(Besitzer) zespołu otwartego akt przekładowcy, którego właścicielem (Eigentümer) pozostała strona niemiecka.

Wśród rękopisów znajdzie się tłumaczenie autorstwa Karla Dedeciusa przedślowia do zeszytu pierwszego czasopisma „Skamander” z roku 1920¹², odczytywane dziś jako manifest programowo bezprogramowej grupy skamandrytów. Kolejny maszynopis zawierający liczne, odręcznie naniesione korekty to „Die zweite Republik”. Autor w przyczynku – publikowanym w poczytnej, ale i ekskluzywnej serii „Panorama” – opisuje sytuację społeczno-polityczną okresu dwudziestolecia międzywojennego i osadza w niej historię grupy literackiej „Skamandrytów”¹³.

Następny oryginalny tekst tłumacza to koncept serii „Polnische Bibliothek”¹⁴. Jako kolejny dokument historyczny wartu ucyfrowienia i publikacji w ramach projektu, wybrany został szkic odpowiedzi na laudację prezesa polskiego PEN Clubu, Jana Parandowskiego, wygłoszoną jesienią 1965 roku, podczas uroczystości rozdania nagród dla tłumaczy w Warszawie¹⁵.

Dalsze zdigitalizowane materiały to: maszynopis autorskiego przyczynku darmsztadzkiego przekładowcy zatytułowany „L – jak Literatura”¹⁶, traktujący o recepcji literatury polskiej w Republice Federalnej Niemiec oraz artykuł naukowy zatytułowany „Dokumente der Freundschaft”¹⁷, w którym autor porusza wątek przyjaźni intelektualnej łączącej poetów: Waclawa Rolicz-Liedera i Stefana George.

Do grupy dokumentów wybranych do upublicznienia zaliczony zostały również kolejne autorskie teksty Karla Dedeciusa zatytułowane: „600 Jahre deutsch-polnische literarische Beziehungen”¹⁸, „A – B – C. Wörter-Buch-Such-Spiele”¹⁹ oraz „Deutsche und Polen – Kapitel Thomas Mann”²⁰. Interesującą relacją z wizyty tłumacza w Polsce okresu przełomu (10 listopada 1989 roku), w charakterze gościa specjalnego kanc-

¹² *Wir wollen...* [Typoskrypt z odręcznie naniesionymi korektami], tłum. K. Dedecius, KDA, KDV, sygn. 08-05-02-188, k. 1-4; tekst w ostatecznej postaci, w wersji drukowanej dostępny jest w: „*Wir wollen...*”, tłum. tenże, [w:] *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, pod red. tegoż, t. 5, *Ein Rundblick*, Zürich 2000, s. 165-166.

¹³ *Die zweite Republik* [Typoskrypt z odręcznie naniesionymi korektami], tłum. tenże, KDA, KDV, sygn. 08-05-02-189, k. 1-5; wersja drukowana: *Die zweite Republik*, tłum. tenże, [w:] *Panorama der polnischen Literatur...*, s. 167-172.

¹⁴ Tenże, *600 Jahre polnischer Literatur. Ein Überblick* [podtyt. *Das ist das Konzept der „Polnischen Bibliothek”*], KDA, KDV, sygn. 08-06-13, k. 1-4.

¹⁵ K. Dedecius, *Erwiderung auf die Laudatio des Präsidenten des Polnischen PEN-Club, Prof. Jan Parandowski, gesprochen anlässlich der Verleihung des Übersetzerpreises am 7. November 1965 im Kulturpalast, ausgestrahlt vom polnischen Fernsehen, in Warschau* [Typoskrypt], KDA, KDV, sygn. 08-09-2, k. 1-2.

¹⁶ Tenże, *L – jak literatura...*, sygn. 08-09-5, s. 1-4.

¹⁷ Tenże, *Dokumente der Freundschaft. Poetisches über Stefan George und Waclaw Rolicz-Lieder* [Szpalta drukarska z odręcznie naniesionymi korektami], KDA, KDV, sygn. 08-09-6, s. 89-92.

¹⁸ Tenże, *600 Jahre deutsch-polnische literarische Beziehungen* [Typoskrypt z odręcznie naniesionymi korektami], Köln 16 maja 1988, KDA, KDV, sygn. 08-09-11-a, k. 1-5.

¹⁹ Tenże, *A – B – C. Wörter-Buch-Such-Spiele nicht ohne Scherz, aber auch nicht ohne Be-Deutung* [Wyciąg z książki z odręcznie naniesionymi korektami], KDA, KDV, sygn. 08-09-110, k. 1-4.

²⁰ Tenże, *Deutsche und Polen. Kapitel – Thomas Mann* [Typoskrypt], KDA, KDV, sygn. 08-09-112, k. 1-4.

lerza RFN, stanowi tekst zatytułowany „5 Jahre Einheit”, w którym tłumacz opisuje między innymi swoje spotkanie z ówczesnym premierem Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (ostatnim premierem PRL, a zarazem pierwszym premierem RP; Polska już wkrótce bowiem powróciła do nazwy sprzed drugiej wojny światowej), Tadeuszem Mazowieckim²¹.

Pracownik dokonujący selekcji materiałów z myślą o publikacji wyboru w internecie, trafia zawsze na problemy natury prawnej. Jeden z nich stanowi kwestia praw autorskich. Tak było i w wypadku zespołu akt Karla Dedeciusa. Archiwum Dedeciusa jest bardzo „młoda” placówką, zbiory które posiada wytworzone zostały stosunkowo niedawno, z tej przyczyny jego zespół – udostępniając, a tym bardziej publikując dokumenty – zobligowany jest do wzmożonej ostrożności. Z tego względu wyeliminowane zostały wiersze tłumaczone przez mistrza przekładu (kwestia praw autorów wierszy), z dużą ostrożnością dokonano wyboru również takich materiałów, jak fragmenty szpalt drukarskich (problem praw przysługujących wydawnictwom). Publikowane będą maszynopisy/rękopisy tekstów autorskich „czarodzieja z Darmstadt”²², wyłącznie jego dzieła własne.

Archiwum Dedeciusa powstało w wyniku projektu sfinansowanego przez Niemiecką Wspólnotę Badawczą (Deutsche Forschungsgemeinschaft), w ramach tegoż projektu wyposażone zostało w nowoczesne narzędzia, znacznie usprawniające jego funkcjonowanie. Ta niewielka placówka otrzymała prawo dostępu do zaawansowanego technologicznie programu bazodanowego, służącego katalogowaniu spuścizn archiwalnych i manuskryptów z niemieckiego obszaru językowego – Kalliope, który jest powszechnie dostępny potencjalnym użytkownikom za pośrednictwem sieci internetowej²³. Zintegrowany, otwarty katalog Kalliope stanowiący własność Biblioteki Państwowej w Berlinie (Staatsbibliothek zu Berlin), a co za tym idzie, nadzorowany bezpośrednio przez Fundację Pruskich Dóbr Kultury (Stiftung Preussischer Kulturbesitz), stanowi doskonałe narzędzie, które znacznie usprawnia korzystanie ze zbiorów badaczom. Za pośrednictwem katalogu Biblioteki Państwowej można więc szczegółowo zapoznać się z aktualnym stanem akt, opracowanych w ślubickim Archiwum. Zbiory dostępne w formie elektronicznej, w postaci szczegółowych wpisów inwentarzowych, w postaci oryginalnych dokumentów do wglądu otrzymać można na miejscu. Niemieckojęzyczna Kalliope jest częścią większego systemu informacyjnego Malvine, obejmującego siedem państw Europy Zachodniej²⁴.

Nowoczesna baza danych ulega procesowi nieustannej modernizacji, co jest wynikiem ciągłej współpracy archiwistów niemieckich z zespołem informatycznym producenta programu. Od roku 2002, kiedy rozpoczął się proces katalogowania papierów Karla Dedeciusa – pierwszego pozyskanego zespołu akt, stanowiącego kamień węgielny Archiwum – uległa ona znacznym przeobrażeniom. Najistotniejsze z nich to fakt bezpośredniego przyłączenia programu do znormalizowanych niemieckich rejestrów osób (według normy PND – Personennamendatei) oraz instytucji (według

²¹ Tenże, *5 Jahre Einheit* [Manuskrypt], KDA, KDV, sygn. 08-09-114, k. 1-2.

²² K.A. Kuczyński, *Czarodziej z Darmstadt. Rzecz o Karlu Dedeciusie*, Łódź 1999.

²³ Zob.: <http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/>

²⁴ Zob.: <http://www.malvine.org/malvine/>

normy GKD – Gemeinsame Körperschaftsdatei)²⁵ oraz zintegrowanie jej z programem bazodanowym Kallias Niemieckiego Archiwum Literatury w Marbach (Deutsches Literaturarchiv Marbach)²⁶.

Katalog Archiwum od samego początku został zaprojektowany przez swych twórców w taki sposób, by poprzez działania natury czysto technicznej usprawnić przebieg działań o charakterze naukowym. Opiera się on na systemie zintegrowanych odnośników nakierowujących badacza wprost na obiekt badania historycznego, to jest postać bądź instytucję. Zastosowanie takiego systemu sprawia, iż właściwy proces „śledztwa” historycznego ulega znacznemu uproszczeniu oraz przede wszystkim skróceniu go w czasie. Uprawnienia do sporządzenia znormalizowanego opisu obiektu przyszłych badań historycznych, posiadają pracownicy merytoryczni wszystkich instytucji archiwalnych, muzealnych czy bibliotek, aktywnych w strukturach Kalliope. Plusem takiego rozwiązania jest fakt, iż wszyscy jego użytkownicy korzystają ze wspólnego zasobu informacji, umieszczonych tam zawsze przez wąsko wyspecjalizowanych pracowników poszczególnych archiwów, bibliotek czy muzeów.

Wspólna sieć informacyjna obejmuje instytucje takie, jak na przykład: Biblioteka Państwowa w Berlinie, Centralna i Krajowa Biblioteka w Berlinie (Zentral- und Landesbibliothek Berlin), Bawarska Biblioteka Państwowa (Bayerische Staatsbibliothek), Biblioteki Uniwersytetów w Lipsku, Monachium, Freiburgu oraz szereg innych placówek z obszaru całych Niemiec²⁷. Zaznaczyć należy, iż Archiwum Karla Dedeciusa, będące autorem piętnastu tysięcy wpisów bibliograficznych²⁸, pełni w tym kręgu rolę głównego informatora odnośnie do polskich środowisk kulturalnych, społecznych i politycznych²⁹.

Inwentarz elektroniczny Archiwum w ramach programu Kalliope cechuje wysoki stopień dokładności opisu dokumentacji. Zbiory Archiwum podlegają pełnej inwentaryzacji, z dokładnością do pojedynczego dokumentu. Odtąd dodatkowo część spośród materiałów dostępna będzie w postaci cyfrowej poprzez sieć internetową. Chcący zapoznać się z nimi użytkownik nie będzie zmuszony przechodzić procedury udostępniania dokumentów w ich fizycznej postaci.

Opisane powyżej kroki, poczynione na polu cyfryzacji zbiorów stanowią – zgodnie z założeniami władz – początek zakrojonego na lata procesu. Liczba obiektów udostępnionych przez Archiwum w ramach programu (wybranych spośród około czterdziestu

²⁵ Zob.: http://z3950gw.dbf.ddb.de/z3950/zfo_get_file.cgi?fileName=DDB/searchForm.html

²⁶ Zob.: http://www.dla-marbach.de/opac_kallias/index.html

²⁷ Wg informacji ukazującej stan z dn. 07.06.2007 r. w strukturach *Kalliope* działają czterdzieści cztery instytucje z terenu całych Niemiec. Łączną liczbę placówek, które na przestrzeni lat przekazały do bazy zbiorczej informacje przechowywane w swoich bankach danych, określa się natomiast na sto osiem. Zob.: <http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/kd/hello.html>

²⁸ Pojedynczy wpis może określać zarówno jeden dokument, jak i większą a nawet niekiedy stosunkowo dużą ich ilość. Tak więc pod odsyłaczem znajdować może się jeden list, lecz także całateczka z dokumentacją, czyli nawet kilkaset poszczególnych dokumentów (maks. do trzystu kart). Decyzja odnośnie do sposobu katalogowania wynika zawsze z kryteriów natury praktycznej, przy czym najistotniejszą przesłankę stanowi ułatwienie przyszłych poszukiwań użytkownikowi.

²⁹ B. Kaźmierczak, *dz. cyt.*, s. 189-195.

tysięcy dokumentów) jest niewielka. Głównym zadaniem zespołu placówki jest porządkowanie i szczegółowa inwentaryzacja elektroniczna napływających zbiorów, do której przywiązywane jest tu ogromne znaczenie. Dokumenty, najczęściej ze względu na czas powstania, nie mogą zostać jeszcze w całości upublicznione, w grę wchodzi w tym wypadku kilka ustaw. W archiwach prawie nigdy nie występuje również potrzeba pełnej cyfryzacji dokumentacji aktowej, przemawia za tym wiele względów, a przesłanki praktyczne mają w archiwistyce zawsze ogromne znaczenie.

Ambicją Archiwum jest jednak także – odbywające się etapowo – udostępnianie akt poprzez sieć internetową. Szersze wykorzystanie katalogu cyfrowego Europeana jest rozpatrywane jako jedno z wielu możliwych rozwiązań. Jeśli w placówce podjęta zostanie w przyszłości decyzja o digitalizacji akt w dużej objętości, prawdopodobnie zostanie ona przeprowadzona w ramach struktur Kalliope. Nie należy wykluczać również innych – poza dwoma wymienionymi powyżej – rozwiązań. Informatyzacja archiwów postępuje tak szybko, że nie sposób przewidzieć nowych technologii, które mogą pojawić się na horyzoncie już jutro.

Archiwum często odwiedzają użytkownicy z odległych państw europejskich, nie- rzadko również z innych kontynentów. Warto zaprezentować reprezentatywne dla translatora dokumenty w postaci zdigitalizowanej zachęcając tym samym kolejnych uczonych do pracy na zbiorach, jak i wzbudzić ciekawość użytkowników spoza środowiska naukowego pragnących poznać metody pracy słynnego tłumacza i przekonać się, jakie znaczenie – *actis testantibus* – dla kultury Europy Środkowej posiada Archiwum Osobiste Karla Dedeciusa złożone w Archiwum jego imienia.

Słowa kluczowe

Karl Dedecius, Archiwum Karla Dedeciusa, Uniwersytet Europejski Viadrina we Frankfurcie nad Odrą, Collegium Polonicum w Słubicach, Europeana, translatoryka, archiwistyka, stosunki polsko-niemieckie, historia kultury, dobra kultury.

Abstract

***RARA AVIS* KARL DEDECIUS. MATERIALS FROM THE PERSONAL ARCHIVE OF THE TRANSLATOR, NOW AVAILABLE ON THE INTERNET IN THE EUROPEANA PROGRAM**

The intention of the organizers of the Europeana program is to create a Europe-wide virtual library, in which the intellectual works of the inhabitants of the “old continent”, from Prehistory to present times, will be available. In the open database of objects (created within the confines of the program) visitors from all over the world can admire the works of artists, whose instruments are pens, brushes and chisels – a huge cultural and scientific heritage of Europe.

The author describes in his contribution the history of the initiative and the planned participation of the Karl Dedecius Archive in the Collegium Polonicum in Słubice (Archiwum Karla Dedeciusa przy Collegium Polonicum w Słubicach, Karl Dedecius Archiv der Universitätsbibliothek der Europa-Universität Frankfurt (Oder)). The article gives a description, which objects present in the Dedecius Archive have been digitalized to make them available on the websites of the Europeana portal. The author also presents the issue of virtualization of exhibits, which the archive has in his possessions. Besides the contribution introduces not only the content-related and legal criteria of the choice from the materials, which should be digitalized, but also its value for the German-Polish cultural relationship.

Keywords

Karl Dedecius, Karl Dedecius Archive, European University Viadrina in Frankfurt (Oder), Collegium Polonicum in Słubice, Europeana, translation studies, archival science, German-Polish relations, cultural history, cultural asset.

Refleksja tłumacza w procesie konstruowania znaczeń w komunikacji translacyjnej. Implikacje dla dydaktyki języków obcych

1. Konstruowanie znaczeń w komunikacyjnym akcie translacji

Paradygmatem identyfikującym nasz obszar badań jest model układu translacyjnego Gruczy (1981, 1998)¹, który rzeczywistość translacyjną nakazuje postrzegać w kategoriach komunikacji, a tłumacza oraz jego właściwości sytuuje w centrum dociekań badawczych. Kompetencje tłumacza należy rozpatrywać na tle komunikacyjnego zadania translacyjnego, które stanowi kolejną kategorię rozszerzonego przez Żmudzkiego (2005, 2006, 2008a, b, c, 2009) modelu układu translacyjnego. W konsekwencji tak obranej perspektywy operacje i czynności tłumacza nabierają strategicznego, zdeterminowanego komunikacyjnym zadaniem translacyjnym charakteru. W ujęciu tym szczególnego znaczenia nabiera autonomia tłumacza w rozwiązywaniu problemów i podejmowaniu decyzji zarówno na poziomie tworzenia aktu komunikacyjnego realizowanego w zgodności z translacyjnym celem komunikacyjnym, jak i na poziomie mentalnych operacji i procesów przetwarzania informacji językowych w fazie rozumienia, tłumaczenia i produkcji tekstu docelowego. Autonomia tłumacza w szerszym rozumieniu zakłada z jednej strony pewną swobodę w podejmowaniu decyzji, wyborze narzędzi i metod, mających na celu adekwatne rozwiązanie zadania translacyjnego, z drugiej strony implikuje istnienie świadomości skutków własnych wyborów i odpowiedzialności za podjęte decyzje. Z kolei autonomia rozpatrywana na mikropoziomie działań translacyjnych przejawia się w procesach rozumienia oraz w aktywnym poszukiwaniu sposobów aktywizacji znaczeń za pomocą języka docelowego w systemach mentalnych odbiorów tekstu docelowego. U podstaw dokonywanej interpretacji rzeczywistości translacyjnej leży bowiem założenie, że znaczenie nie jest wartością obiektywną a kognitywnym, dynamicznym subiektywnym konstruktem, aktywizowanym w umysłach użytkowników języka w określonej sytuacji komunikacyjnej za pośrednictwem tekstów (wyrażeń) danego języka osadzonego w określonej kulturze. Przyjmując założenie konstruktywizmu, że nasza wiedza nie jest obiektywnym obrazem stanu rzeczy, lecz wynikiem indywidualnego, mentalnego procesu konstrukcji, za słuszne należy uznać również twierdzenie, iż znaczenie generowane w mentalnej sferze mózgu jest wynikiem przyjmowania i mentalnego przetwarzania

¹ Por. też Kielar (1988).

wyrażeń językowych w interakcji z istniejącą, ustrukturyzowaną już wiedzą odbiorcy. Powodzenie konstrukcji komunikacyjnie relewantnych znaczeń uzależnione jest od współdziałania procesów *bottom-up* i *top-down*. Decydującą rolę w operacjach rozumienia odgrywa zatem poziom wiedzy, znajomość języka, inteligencja, pamięć, jak również stopień automatyzacji przetwarzania języka wspieranego umiejętnościami inferowania oraz tworzenia asocjacji. Inferowanie można zdefiniować jako zdolność tworzenia sieci połączeń między konceptami zaktywizowanymi przez wyrażenia językowe w systemie mentalnym ich i na podstawie powstałych połączeń wyciągnięć wniosków relewantnych dla procesów rozumienia. Połączenia struktur kognitywnych powstają z reguły w sposób zautomatyzowany, a w przypadkach wymagających większej uwagi poznawczej przy udziale refleksji. Taka sytuacja ma często miejsce w przypadku translacji, mamy w niej bowiem do czynienia z przestrzenią działań translacyjnych, w której do głosu dochodzą dwa języki i dwie kultury zakorzenione w różnorodnych sposobach konceptualizacji i kategoryzacji rzeczywistości. Fakt ten wymaga od tłumacza wyjątkowej wrażliwości względem możliwości asocjacyjnych uczestników komunikacji translacyjnej, którą gwarantuje odpowiednio wykształcona kompetencja metakognitywna. Kompetencja ta obejmuje świadomość ścieżek konceptualizacyjnych, sposobów symbolizacji uruchamianych przez użytkowników języka docelowego i wyjściowego. Tylko działając w świadomości dywergencji i asymetrii między systemami kategoryzacji kultury wyjściowej i docelowej tłumacz jest w stanie dokonać wyboru właściwych wyrażeń językowych w tekście docelowym, które aktywizują zamierzone koncepty, czyli takie, które pobudzają adekwatne skojarzenia prowadzące ostatecznie do generowania znaczeń realizujących cele komunikacyjne wyznaczone przez zadanie translacyjne. Kompetencja metakognitywna tłumacza wspiera ponadto proces tworzenia makrostruktury tekstu aktywizującej odpowiednie schematy, skrypty i scenariusze w umyśle jego odbiorcy i tym samym pozwala w nim uruchomić odpowiednie ramy interpretacyjne dla wyrażeń językowych.

W świetle poczynionych ustaleń można wysunąć postulat domagający się od tłumacza respektowania – zarówno w fazie rozmienia, jak i tłumaczenia – rezultatów przetwarzania informacji językowych na płaszczyźnie konceptualnej. Wyjątkowa wrażliwość i ciekawość poznawcza oraz wiedza metakognitywna umożliwiają tłumaczowi kontrolę i regulację własnych procesów mentalnych a w konsekwencji uniknięcie błędów, mających swe źródło m.in. w aktywności silnych połączeń leksykalnych pomiędzy elementami języka wyjściowego i docelowego, które mimowolnie, w sposób zautomatyzowany, powstają w leksykonie mentalnym osoby bilingwalnej (zob. Pavlenko 2009, Małgorzewicz 2012a).

2. Refleksja studentów germanistyki w procesie konstruowania znaczeń w komunikacji translacyjnej – wyniki badań empirycznych

Wgląd w procesy konstruowania znaczeń umożliwią wyniki badań, które zostały przeprowadzone w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, a których celem była ekscerpcja właściwości kompetencji translacyjnej i translaty-

rycznej studentów germanistyki² (zob. Małgorzewicz 2012a). Ograniczymy się przede wszystkim do przedstawienia rezultatów drugiej fazy eksperymentu i porównamy je z wynikami uzyskanymi w grupie tłumaczy profesjonalnych.

Źródłem danych były analizy Protokołów Głośnego Myślenia, sporządzone na podstawie nagrań komentarzy zwerbalizowanych przez uczestników badania podczas dokonywania operacji tłumaczenia niemieckiego tekstu użytkowego na język polski, oraz analizy produktu tych operacji – przekładu pisemnego tekstu wyjściowego. Kombinacja metod *online* i *offline* w drugim etapie badań dała możliwość zidentyfikowania cech operacji translacyjnych dokonywanych zarówno na poziomie makro, jak i na poziomie mikro. Szczególną uwagę poświęcono badaniom sekwencji działań translacyjnych, w których efekcie zaproponowane zostały przez osoby badane konkretne rozwiązania w odniesieniu do zidentyfikowanych, czyli w pełni uświadomionych problemów translacyjnych. W centrum zainteresowania badawczego znalazły się różne formy wewnętrznego i zewnętrznego wspomaganie kognitywnego w konstruowaniu znaczeń. Aspekty te zostały zbadane na tle całościowo traktowanego, indywidualnego procesu przekładu każdej z badanych osób.

2.1. Wewnętrzne i zewnętrzne wsparcie kognitywne w procesach konstruowania znaczeń

Z wewnętrznym wspomaganie kognitywnym mamy do czynienia w przypadku rozwiązywania problemów translacyjnych bez wykorzystania innych, zewnętrznych pomocy np. słowników, Internetu czy konsultacji. Zasadniczą rolę w tego rodzaju operacjach odgrywają umiejętności inferowania i aktywizowania skojarzeń. Czynnikiem wspomagającym takie operacje jest również przekonanie co do słuszności podjętych decyzji.

Natomiast zewnętrzne wspomaganie kognitywne dochodzi do skutku przy wykorzystaniu różnego rodzaju pomocy. W procesach konstruowania znaczeń ta forma wspomaganie procesów poznawczych powinna stanowić kolejny krok, po uprzednio dokonanych próbach inferowania znaczeń na podstawie kontekstu, sytuacji komunikacyjnej, zadania translacyjnego, informacji o producencie tekstu, własnych doświadczeń i aktywizacji konceptualnych połączeń ewokowanych przez odbierane wyrażenia językowe. Korzystanie z zewnętrznych źródeł informacji wymaga od tłumacza odpowiednio rozwiniętych umiejętności, a przede wszystkim wiedzy na temat zalet i mankamentów poszczególnych form wspomaganie zewnętrznego.

W wyniku analizy sekwencji działań translacyjnych zdefiniowano pięć typów wewnętrznego wspomaganie kognitywnego:

1. wspomaganie kognitywne mające swe źródło w inferowaniu znaczeń leksykalnych jednostek tekstu wyjściowego, w aktywizowaniu skojarzeń i ekwiwalentów tłumaczeniowych, czyli *inferowanie niezależne*;

² Przedstawione w niniejszym artykule badania oraz ich wyniki zostały obszernie i szczegółowo opisane w monografii pt. *Die Kompetenzen des Translators aus kognitiver und translationsdidaktischer Sicht* (Małgorzewicz 2012a)

2. wspomaganie kognitywne, które wyprzedza wykorzystanie zewnętrznych źródeł pomocy i posiada swe źródło w inferowaniu znaczeń leksykalnych jednostek tekstu wyjściowego, w aktywowaniu skojarzeń i ekwiwalentów tłumaczeniowych, czyli *inferowanie wyprzedzające*;
3. (kreatywne) modyfikacje danych uzyskanych na drodze zewnętrznego wspomaganie kognitywne względnie odrzucenie rozwiązań zaproponowanych przez źródła zewnętrzne oraz modyfikacje przyjętych rozwiązań w fazie rewizyjnej, czyli *uzupełniające wspomaganie wewnętrzne*;
4. wybór jednego spośród wielu tłumaczeniowych ekwiwalentów wyszukanych w źródłach zewnętrznych;
5. odrzucenie tłumaczeniowych ekwiwalentów wyszukanych w źródłach zewnętrznych i zdecydowanie o wyborze rozwiązania będącego efektem inferowania wyprzedzającego.

Wyniki badań pozwoliły stwierdzić, że w przypadku studentów *inferowanie niezależne* jest stosunkowo rzadko stosowaną formą wspomaganie wewnętrzne. W analizie sekwencji działań translacyjnych dwóch studentów w ogóle nie zarejestrowano rezultatów tej formy rozwiązywania problemów translacyjnych, co oczywiście nie może być dowodem na to, że te osoby nie wspierały swoich decyzji operacjami inferowania czy budowania skojarzeń. Zastosowana metoda jest zbyt niedoskonała, by móc uzyskać pełen wgląd w procesy mentalne uczestników badania. Z drugiej jednak strony analiza sekwencji działań translacyjnych autorów tłumaczeń o niższym wskaźniku akceptacji pozwoliła zaobserwować, że osoby te poszukiwały rozwiązań translacyjnych bazując na związkach syntagmatycznych, czyli linearnych relacjach między elementami leksykalnymi tekstu wyjściowego, ignorując zupełnie związki paradygmatyczne. Inną tendencją zaobserwowano w przypadku tłumaczy profesjonalnych. W tej grupie niemal połowa decyzji została podjęta wskutek inferowania niezależnego. Wytłumaczeniem tego faktu jest bezspornie większe doświadczenie w dokonywaniu tłumaczeń, wiedza ogólna, wyższy poziom umiejętności językowych, ale również wiara we własne kompetencje i odpowiednio rozwinięta umiejętność samokontroli. Oto przykład inferowania niezależnego profesjonalnego tłumacza:

PGM³-TP⁴ 2/w. 110-112 : *Zwingende Gründe* das sind Gründe, die mich zwingen an einem anderen Ort zu bleiben. Das heißt, to są *przyczyny istotne*. [...] *Wesentliche Gründe* można by było powiedzieć. Tak, ale oni używają formy *zwingende Gründe*, jeżeli nie będzie pan mógł stawić się na rozprawę z przyczyn, z *ważnych przyczyn*.

O wiele częściej stosowaną formą wspomaganie wewnętrzne w przypadku studentów jest inferowanie wyprzedzające. Obserwacja ta potwierdza przypuszczenie, że studenci nie ufają wystarczająco w poprawność inferowanych przez nich znaczeń. W przypadku studentki, której wyniki inferowania wyprzedzającego były w większości zarejestrowanych przypadków poprawne, można nabrać przekonania, że jej brak zdecydowania jest całkowicie nieuzasadniony. Osoba ta postępowała według schematu: najpierw inferowanie, a następnie potwierdzenie wyniku inferowania

³ PGM – Protokół Głośnego Myślenia

⁴ TP – tłumaczka / tłumacz profesjonalny

w zewnętrznych źródłach pomocy. Przy zbyt częstym występowaniu tego rodzaju sekwencji można wręcz nabrać podejrzania o manię zabezpieczania się „na wszelki wypadek”. Pozytywnym aspektem działań translacyjnych tej studentki było natomiast rozpatrywanie przydatności odpowiedników słownikowych na tle zaktywizowanych w poprzedzającym etapie konceptów, schematów, scenariuszy i w odniesieniu do zachowania koherencji tekstu wyjściowego i docelowego.

Uzupełniające wewnętrzne wspomaganie kognitywne najbardziej jest widoczne w modyfikowaniu danych uzyskanych w źródłach zewnętrznych. Takie operacje wymagają od tłumacza odpowiednio rozwiniętej kreatywności, która pozwala odkryty sens zaktywizować w systemie mentalnym odbiorcy komunikatu za pomocą innych, bardziej adekwatnych wyrażen językowych. Takie rozwiązania są przykładem twórczej aktywności tłumacza: Oto przykłady:

SG⁵ 23 / SDT⁶ 31: Vorführung: WWK⁷ [postawienie] → PONS.de [doprowadzenie] → WWK [doprowadzenie w celu złożenia zeznań]

SG 30 / SDT 28: etwaig: PONS.de [-] → WWK [każdorazowy] → Duden.de [eventuell, eintretend, auftretend] → WWK [każda występująca, mająca miejsce] → WWK [każda zaistniała]

TP 1 / SDT 6: Ausbleiben: PWN⁸ [nie występować, nie dojść do] → WWK [niestawiennictwo] → FW/AK⁹ [nie dochodzić do skutku, niestawiennictwo, nieobecność] → WWK [nieprzybycie] → WWK [nieobecność na rozprawie]

Interesujący dla badacza jest kwantytatywny stosunek inferowania niezależnego i wyprzedzającego do przypadków uzupełniającego wspomaganie wewnętrzne. Okazuje się, że w przypadku tłumaczy profesjonalnych i studentów, których tłumaczenia osiągnęły najwyższy wskaźnik akceptacji, ilość zarejestrowanych inferencji niezależnych i wyprzedzających stanowczo przewyższa częstotliwość uzupełniającego wspomaganie wewnętrzne bądź w niektórych przypadkach jest do niej zbliżona. Ustalenie to uprawnia do sformułowania wniosku, iż ta grupa badanych wykazuje większą autonomię działania, opartą na ugruntowanej wiedzy i doświadczeniu. Procesy rozumienia tych badanych są zdeterminowane operacjami *top-down* i wspierane pewnością i biegłością w działaniu, samokontrolą i stałym monitoringiem osiągniętych rezultatów.

Innym wnioskiem płynącym z poczynionych obserwacji w ramach opisanych badań jest, że kognitywne wsparcie wewnętrzne jest nieodzowne również w operacjach konstruowania znaczeń w oparciu o informacje zdobyte w źródłach zewnętrznych. Bezkrytyczne i bezrefleksyjne korzystanie z jakichkolwiek pomocy przynosi jedynie szkodę. Okazuje się też, że niejednokrotnie studenci nie potrafili skorzystać z adekwatnych propozycji słownikowych, nie byli bowiem w stanie odkryć ich przynależności

⁵ SG – studentka / student germanistyki

⁶ SDT – sekwencja działań translacyjnych

⁷ WWK – wewnętrzne wspomaganie kognitywne

⁸ PWN – Wiktorowicz, J. i Frączek, A. (red.) 2010. Wielki słownik niemiecko-polski. Warszawa: PWN

⁹ FW/AK – słownik specjalistyczny – Kilian, A. 2002. Słownik języka prawniczego i ekonomicznego. Tom II niemiecko-polski. Warszawa: Wydawnictwo C.H. Beck

konceptualnej do schematów, skojarzeń ewokowanych przez teksty osadzone w określonej sytuacji komunikacyjnej. Innym faktem świadczącym o braku gotowości do większego zaangażowania poznawczego w konstruowaniu znaczeń jest rezygnacja z jednojęzycznych opracowań leksykograficznych, tekstów paralelnych i analogicznych tekstów z danej dziedziny, kontekstowego poszukiwania odpowiednich jednostek leksykalnych w wyszukiwarkach internetowych na rzecz słowników dwujęzycznych, najczęściej ogólnych a nie specjalistycznych. W takim postępowaniu uwidacznia się dążenie do jak najszybszego znalezienia ekwiwalentu tłumaczeniowego bez dogłębnego zrozumienia znaczenia komunikowanego za pomocą tekstu wyjściowego oraz bezkrytyczne przekonanie co do poprawności i przydatności propozycji słownikowych.

2.2. Wpływy międzyjęzykowe w procesach konstruowania znaczeń

Innym przejawem swoistej niefrasobliwości studentów była rezygnacja z zewnętrznych źródeł pomocy w sytuacji, gdzie wsparcie takie było nieodzowne. I tak szczególnie kłopotliwym do przetłumaczenia okazał się dla studentów niemiecki leksem *Termin*. Występował on w tekście wyjściowym czterokrotnie w dwóch znaczeniach:

- 1) *Termin* jako czas przeznaczony na wykonanie jakiegoś zadania; konkretna data, kiedy ma coś nastąpić oraz
- 2) *Termin* jako rozprawa sądowa.

Analiza *Protokołów Głośnego Myślenia* pozwoliła stwierdzić, iż ośmiu studentów nie znało drugiego znaczenia niemieckiego leksemu *Termin*, ale tylko jeden spośród nich w oparciu o kontekst użycia tego leksemu w tłumaczonym tekście uświadomił sobie, że w danym przypadku nie może chodzić o znane mu 1. znaczenie tego leksemu. Kierowany tym przeświadczeniem z zamierzonym skutkiem skorzystał ze słownika. Pozostali studenci padli ofiarą oddziaływania transferu negatywnego i zaktywizowali w swojej przestrzeni mentalnej znane im znaczenie ewokowane przez polskie wyrażenie *termin* i znaczenie to uznali za obowiązujące w tekście niemieckim. Połączenia między leksemem polskim i niemieckim były na tyle intensywne, że całkowicie wyprąły aktywizowanie odpowiednich konceptów. Dla zilustrowania tego zjawiska przywołajmy trzy tłumaczenia zdania niemieckiego:

*Geben Sie bitte sofort Nachricht, wenn Sie beabsichtigen, die Reise zum **Termin** von einem anderen als dem in Ihrer obigen Anschrift genannten Ort aus anzutreten.*

- (1) (SG 24): *Proszę nas niezwłocznie powiadomić , jeżeli zamierza Pan przybyć w innym **terminie** na ustalone miejsce, niż zostało to wyżej podane. W innym przypadku mogą wyniknąć niekorzyści przy ustaleniu pańskiego odszkodowania.*
- (2) (SG 27): *Prosi się o natychmiastową wiadomość, jeśli zamierza Pan rozpocząć podróż w **terminie** innym, niż podany powyżej, ponieważ mogą powstać przeszkody w trakcie ustaleń odszkodowania.*
- (3) (SG 29): *Proszę natychmiast powiadomić , kiedy Pani zamierza zmienić **termin** przyjazdu na inny, niż w Pani powyższym adresie podanej miejscowości, ponieważ w przeciwnym razie mogą powstać szkody przy ustaleniu Pani odszkodowania.*

Autorzy zaprezentowanych przekładów poświęcili stosunkowo wiele czasu (od 6:43 do 10:51 min) na przetłumaczenie tego zdania, sprawdzając w słownikach odpowiedniki innych niemieckich leksemów. Będąc jednak pod wpływem pola asocjacyjnego konceptu aktywizowanego przez polski leksem *termin* nie byli w stanie zrekonstruować w swoich systemach mentalnych prawidłowego znaczenia niemieckiego zdania. Na uwagę zasługuje również fakt, że w fazie rewizyjnej przyjęto zaprezentowaną wersję tłumaczeń za prawidłową.

2.3. Kompetencja metakognitywna i metajęzykowa w procesach konstruowania znaczeń

Analiza Protokołów Głośnego Myślenia dostarczyła niezbitych dowodów na to, że tłumacze profesjonalni w odróżnieniu od studentów dysponują już odpowiednio rozwiniętą kompetencją metakognitywną i metajęzykową, umożliwiającą im stałą kontrolę rezultatów operacji tłumaczeniowych. W ich działaniach ujawnia się ponadto gotowość wzięcia na siebie odpowiedzialności nie tylko za poprawność dokonanego przekładu, ale również za prawidłowe funkcjonowanie komunikacji między producentem tekstu wyjściowego a odbiorcą tekstu docelowego.

PGM-TP 2/w. 135-140: Dodaję coś, czego nie ma w tekście niemieckim. [...] Po niemiecku jest napisane tylko *durch ihr Ausbleiben verursachen Kosten*, a ja zrobiłem z tego *wynikające z pana nieobecności na przesłuchaniu*, czyli to jest dodane przeze mnie. [...] Konkretyzuję myśl, tak żeby polski odbiorca wiedział, żeby pomóc rozumieć tekst polskiemu odbiorcy.

Przyczyn występowania przedstawionych problemów należy upatrywać w błędnych przekonaniach, wyobrażeniach i postawach odnośnie samej translacji oraz ról, które powinien spełniać profesjonalny tłumacz, a które zostały zdefiniowane na podstawie ankiety przeprowadzonej w pierwszej fazie eksperymentu: Są to:

- postrzeganie translacji w kategoriach stricte lingwistycznych, utożsamianie translacji z „przekodowywaniem” tekstu z jednego języka na inny język,
- brak uwzględnienia w definiowaniu translacji jej zakotwiczenia w konkretnym komunikacyjnym zadaniu translacyjnym,
- ograniczenie kompetencji translacyjnej do znajomości języków,
- ignorowanie roli kompetencji komunikacyjnej, (inter)kulturowej tłumacza i umiejętności zdobywania wiedzy językowej i specjalistycznej niezbędnej do wykonania zadania translacyjnego,
- niska świadomość znaczącej roli zdolności poznawczych tłumacza opartych na strategiach inferowania, konstruowania znaczeń na podstawie znajomości kontekstu użycia wyrażen językowych,
- zawężone rozumienie relewantnej translacyjnie kreatywności (ograniczanie kreatywności do obszaru tłumaczeń literackich),
- niedocenywanie zdolności krytycznego myślenia i umiejętności analitycznych tłumacza.

Triangulacja metod w drugiej fazie eksperymentu pozwoliła ustalić w grupie studentów germanistyki deficyty w obszarze translacyjnie relewantnych umiejętności wspieranych refleksją. Należą do nich m.in.:

- brak globalnego (makrostrategicznego) podejścia do zadania translacyjnego; podejmowanie decyzji translacyjnych na poziomie najmniejszych jednostek przetwarzania językowego, ignorowanie komunikacyjnych uwarunkowań przetwarzanego tekstu i jego makropoziomu,
- ograniczona świadomość dokonywanych działań translacyjnych: rudymtarne zachowania kontrolujące i regulujące,
- brak elastyczności w stosowaniu strategii translacyjnych,
- trudności w identyfikowaniu problemów translacyjnych, ograniczona świadomość metajęzykowa i międzyjęzykowa (trudności w identyfikowaniu fałszywych przyjaciół tłumacza),
- ograniczone lub zbyt przesadne przekonanie odnośnie do słuszności podjętych decyzji,
- zbyt duże przywiązanie do słownika,
- nieadekwatne i bezkrytyczne korzystanie ze słowników i innych pomocy tłumacza,
- ignorowanie w konstruowaniu znaczeń związków paradygmatycznych i płaszczyzny schematów,
- niewystarczająco rozwinięte strategie inferowania niezależnego i inferowania wyprzedzającego,
- mało rozbudowane sekwencje działań translacyjnych (mała ilość rozważanych tentatywnych ekwiwalentów tłumaczeniowych)
- deficyty w zakresie wiedzy metakognitywnej i metajęzykowej.

Wyniki przeprowadzonych badań stawiają przed akademicką dydaktyką przekładu szereg wyzwań i oczekiwań. Zasadniczą determinantą kształtowania treści programów dydaktycznych powinno być celowe rozwijanie refleksyjnych – opartych na świadomości poznawczej i metajęzykowej – działań translacyjnych. Jedną z propozycji dydaktycznych byłyby zadania polegające na sporządzaniu komentarza przekładu lub dokumentacji procesu tłumaczenia. Formy te niewątpliwie wymuszają u studentów refleksyjne, kompleksowe podejście do wykonywanego zadania. Narzucona przez wykładowcę struktura komentarza/dokumentacji może inicjować nie tylko określony sposób podejścia do zadania, ale również konieczność argumentowania podjętych kroków i decyzji (zob. Małgorzewicz 2012b, 2013).

3. Implikacje dla dydaktyki języków obcych

W obliczu poczynionych ustaleń warto wziąć pod rozwagę fakt, iż konieczna do przeprowadzenia działań translacyjnych świadomość poznawcza i metajęzykowa, kompetencja interkulturowa i komunikacyjna oraz umiejętności zdobywania wiedzy językowej odgrywają doniosłą rolę również w budowaniu każdego rodzaju komunikacji jednojęzycznej osadzonej w obcych dla jej uczestnika języku i kulturze.

Włączenie zatem do dydaktyki języków obcych zadań translacyjnych wydaje się nie tylko uzasadnione, ale wręcz pożądane. Konieczność konfrontowania się w określonym zadaniu komunikacyjnym z obcymi względem siebie językami i kulturami prowadzi niezaprzeczalnie do rozwinięcia wrażliwości poznawczej i językowej, a w konsekwencji do bardziej świadomego, refleksyjnego posługiwania się językiem obcym i ojczystym. Uczeń występujący w roli tłumacza przejmuje na siebie zadanie tworzenia komunikacji, dzięki czemu rozwija się w nim poczucie odpowiedzialności za powodzenie aktu komunikacyjnego, co może mieć również wartość motywującą. Niestety okazuje się, że sprawność tłumaczenia na lekcjach języka obcego jest zaniedbywana lub wręcz ignorowana w polskiej szkole – mimo iż Europejski System Opisu Kształcenia Językowego sprawność tę definiuje jako komponent kompetencji językowej. Fakt ten został stwierdzony na podstawie wyników badań, które przeprowadziła Patricia Hartwich, doktorantka Pracowni Translatoryki Instytutu Filologii Germańskiej, w polskich gimnazjach¹⁰. Badaczka ponadto mogła na podstawie analizy rozwiązań zadania translacyjnego wykazać u uczniów kompletny brak świadomości inter- i transkulturowej, wrażliwości językowej oraz deficyty w zakresie umiejętności korzystania ze słownika. Uczniowie podczas dokonywania tłumaczeń działali często bezrefleksyjnie. Włączenie do dydaktyki języka obcego zadań translacyjnych zapewne mogłoby skutecznie przeciwdziałać takiej postawie i tym samym efektywnie przyczynić się do rozwijania kompetencji metakognitywnej i metajęzykowej osób uczących się języków obcych.

Bibliografia

- Grucza, F. 1981. « Zagadnienia translatoryki » (w) *Glottodydaktyka a translatoryka*. (red. F. Grucza). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: 9 – 29.
- Grucza, F. 1998. « Wyodrębnienie się, stan aktualny i perspektywy świata translacji oraz translatoryki ». *Lingua legis* 6: 2 – 12.
- Kielar, B. Z. 1988. *Tłumaczenia i koncepcje translatoryczne*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź: Wydawnictwo PAN Komitet Neofilologiczny Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.
- Małgorzewicz, A. 2012a. *Die Kompetenzen des Translators aus kognitiver und translationsdidaktischer Sicht*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Małgorzewicz, A. 2012b. « Kognitionswissenschaftliche Grundlagen des Translationsprozesses und ihre Konsequenzen für die Translationsdidaktik » (w) *Translationswissenschaft interdisziplinär: Fragen der Theorie und Didaktik*. *Translation Studies: Interdisciplinary Issues in Theory and Didactics*. (red. L. N. Zybatow, A. Petrova i M. Ustaszewski). Frankfurt am Main: Peter Lang: 79–84.
- Małgorzewicz, A. 2013. « Socjokognitywna kompetencja tłumacza w procesie translacji ». *Lingwistyka Stosowana* 8: 81 – 91.

¹⁰ Wyniki badań zostały zaprezentowane na XV Międzynarodowej Konferencji Nauczycieli w Bozen, która odbyła latem bieżącego roku.

- Pavlenko, A. 2009. « Conceptual representation in the bilingual lexicon and second language vocabulary learning » (w) *The Bilingual Mental Lexicon: Interdisciplinary Approaches* (red. A. Pavlenko). Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters: 125 – 160.
- Żmudzki, J. 2005. « Transferprozesse und Typen beim Vollzug des Konsekutivdolmetschens » (w) *Transferwissenschaft. Wissenstransfer durch Sprache als gesellschaftliches Problem* (red. G. Antos i S. Wichter). Berlin, New York, Wien, Zürich: Peter Lang: 251 – 264.
- Żmudzki, J. 2006. « Texte als Gegenstände translatorischer Forschung » (w) *Texte Gegenstände germanistischer Forschung und Lehre. Materialien der Jahrestagung des Verbandes Polnischer Germanisten 12.-14. Mai 2006* (red. F. Grucza). Toruń, Warszawa: Euro-Edukacja: 41 – 61.
- Żmudzki, J. 2008a. « Das Problem des Übersetzens im Deutschunterricht. Fortsetzung einer Diskussion » (w) *Deutsch lernen und Lehren mit Lehrwerken. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft* (red. J. Janoszczyk, L. Krzysiak i J. Żmudzki). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej: 99 – 115.
- Żmudzki, J. 2008b. « Intermedialität in der Translation » (w) *Perspektywy glottodydaktyki i językoznawstwa. Tom jubileuszowy z okazji 70. urodzin Profesora Waldemara Pfeifera* (red. K. Myczko, B. Skowronek i W. Zabrocki). Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM: 333 – 342.
- Żmudzki, J. 2008c. « Ein holistisches Modell des Konsekutivdolmetschens » (w) *Translation and Meaning. Part 8* (red. B. Lewandowska-Tomaszczyk i M. Thelen). Maastricht: Zuyd University Maastricht School of International Communication. Department of Translation and Interpreting: 175–183.
- Żmudzki, J. 2009 « Text(e) aus der Translationsperspektive – einige ausgewählte Aspekte » (w) *Wort und Text. Bestandsaufnahme und Perspektiven* (red. W. Czachur, M. Czyżewska i A. Frączek). Warszawa: Universitas Varsoviensis: 85–91.

Słowa kluczowe

Refleksja tłumacza, proces rozumienia, translodydaktyka akademicka

Abstract

TRANSLATORS' REFLECTION IN THE PROCESS OF MEANING CONSTRUCTION IN TRANSLATIONAL COMMUNICATION. IMPLICATIONS FOR FOREIGN LANGUAGES TEACHING

The article presents the results of empirical research conducted among students of German Philology at the University of Wrocław and professional translators. The processes of constructing meaning in which different forms of internal and external cognitive support are activated are the main focus area of the research. Readers' attention is drawn to interlingual influences, which, in the absence of translators' cognitive awareness, can cause errors in the process of understanding or translation. The author formulates postulates and certain methodological solutions that may find their application in teaching translation at the academic level and also points to the benefits of including translation tasks in foreign language teaching.

Keywords

Translators' reflection, process of understanding, academic translation teaching.

Magdalena Młynarczyk-Misiura

Uniwersytet Wrocławski

Instytut Filologii Germańskiej

Dydaktyczny wymiar literatury w edukacji językowej dzieci i młodzieży

Współczesna dydaktyka języków obcych koncentruje się w głównej mierze wokół komunikacyjnej funkcji języka. Należy mieć na uwadze, że edukacja językowa dzieci i młodzieży powinna przebiegać w sposób umożliwiający efektywne porozumiewanie się w obcym języku, formułowanie i przekazywanie myśli oraz nawiązywanie kontaktów interpersonalnych zarówno na podłożu emotywnym, jak i intelektualnym¹. Wiele uwagi poświęca się zagadnieniom kształtowania elementarnych sprawności, takich jak rozumienie audytywne, mówienie, czytanie oraz pisanie. Wstępny etap nauki powinien służyć osłuchaniu się z językiem, zapoznaniu się z jego systemem fonologicznym. W dalszej zaś kolejności należy rozwijać pozostałe sprawności. Zaplecze dydaktyczne posiada szeroki wachlarz pomocy naukowych, takich jak podręczniki, słowniki, ilustracje, fotografie, płyty CD, plakaty. Powszechnie przyjmuje się uogólniający osąd, że efektywność opanowania języka zależna jest od wprowadzanych na zajęciach materiałów, największą zaś skuteczność przynoszą pomoce wizualne. Należy jednakże nadmienić, że w procesie glottodydaktycznym nie może zabraknąć również źródeł tekstowych. Zamierzając przygotować uczniów do właściwej komunikacji językowej, proces nauczania powinny wspomagać teksty literackie. Nasuwa się zatem pytanie: jak powinna przebiegać praca z literaturą na zajęciach języka obcego?

W celu zaplanowania pracy ze słowem pisanym, należy przede wszystkim uwzględnić elementarne kryteria doboru tekstu. Omawiany na zajęciach utwór literacki nie musi być wykorzystany holistycznie. Pracę z tekstem można ograniczyć do określonych sekwencji, zależnie od postawionego przez nauczyciela celu dydaktycznego. Istotne, by dostosować go adekwatnie do wieku, zainteresowań, przede wszystkim jednakże do poziomu językowego uczących się. W przypadku tekstów literackich wprowadzanych do procesu nauczania języka obcego istotna jest ich tematyka, gdyż w znacznej mierze od niej zależy, czy dana treść spotka się z uznaniem i zaciekawieniem odbiorców. Omawiana na zajęciach literatura powinna zawierać nowe słownictwo stosownie do dotychczasowych umiejętności językowych grupy. Należy zaznaczyć, że młoda jednostka, uczestnicząca dopiero we wczesnym stadium kształcenia językowego, powinna obcować z nieskomplikowanymi, przejrzystymi, prostymi do zrozumienia treściami. Powołując się na Bogusława Jankowskiego, „(...) lektury poza

¹ Por. Frederik Lionel Billows, *Technika nauczania języków obcych*, przeł. Bronisława Jasińska, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1968, s. 7.

podręcznikiem należy dobierać tak, by tekst nie był za trudny ani pod względem konstrukcji, ani pod względem słownictwa. (...) Lektura powinna bowiem utrwalać dawniej poznane wyrazy i konstrukcje, a więc powinna przebiegać dość szybko”². Dobrze, gdy poruszana problematyka wywołuje u uczniów reakcję werbalną, dzięki czemu zachodzi sposobność kształcenia sprawności czytania ze zrozumieniem oraz mówienia. W początkowej fazie nauki, bogata w akcję literatura jest z pewnością bardziej przystępna niż treści wymagające głębszej refleksji i interpretacji. Nasuwa się więc propozycja rozpoczęcia pracy nad słowem pisanym od lakonicznych form literackich, takich jak bajki, baśnie, legendy, podania czy krótkie opowiadania. Nie zaleca się natomiast wprowadzania dłuższych treści, takich jak powieść, ze względu na zbyt obszerną ilość nieznannej leksyki, konstrukcji gramatycznych czy wiedzy z obszaru kulturoznawstwa, niezbędnej do globalnego rozumienia tekstu.

Wyjaśniając ogólny cel pracy z literaturą obcojęzyczną, oprócz kształtowania kompetencji lingwistycznych mówienia, czytania oraz pisania, warto wskazać również na funkcję kognitywną. Literatura dostarcza mianowicie kulturowych, jak i krajoznawczych informacji o miejscu wywodzenia się języka. Teksty literackie uczą ponadto rozróżniania i opisywania poszczególnych gatunków, środków stylistycznych oraz odnajdywania zawartych w nich wiadomości³. Należy jednak zaznaczyć, że poza tekstami literackimi istnieje szereg usprawniających naukę języka tekstów użytkowych, niejednokrotnie pojawiających się w podręcznikach szkolnych. Za stosownością ich wprowadzenia przemawia fakt, że przyczyniają się do rozwinięcia komunikacji językowej. Zawarta w nich leksyka bez wątpienia może być przydatna podczas różnorodnych autentycznych sytuacji komunikacyjnych. Należą do nich:

- a) teksty użytkowe, stosowane w sytuacjach dnia codziennego, takie jak: formularze, instrukcje obsługi, listy zakupów, ogłoszenia, programy, rozkłady jazdy, menu, książka telefoniczna, prognoza pogody, przepisy kulinarne, znaki drogowe;
- b) teksty o charakterze informacyjnym: komentarze, listy, ogłoszenia, plakaty, programy, prospekty, reklamy, slogany, sprawozdania, tabele, wykresy, ulotki, wiadomości zawarte w prasie, wyjaśnienia grafik bądź statystyk⁴.

Na podkreślenie zasługuje fakt, że rozpoczynając naukę czytania literatury obcojęzycznej, uczący się jest w zupełnie innym położeniu niż wówczas, gdy przystępował do nauki czytania w języku prymarnym. Karol Koczy wskazuje, że w momencie podjęcia nauki języka obcego, człowiek dysponuje już zdolnością czytania oraz umiejętnościami w obszarze wszystkich podsystemów języka rodzimego, co z pewnością

² Bogusław Antoni Jankowski, *Nauka języka obcego. Spojrzenie psychologa*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1973, s. 302.

³ Por. Alina Kowalczyk, *Das sprachdidaktische Potenzial literarischer Texte*. [w:] Edward Białek / Krzysztof Huszcza (red.), *Förderung der Lesekompetenz im schulischen und universitären Bereich. Beiträge zur Literatur- und Fremdsprachendidaktik*. Neisse Verlag, Dresden, Wrocław 2009, s. 36.

⁴ Por. Gerhard Neuner / Hans Hunfeld, *Methoden des fremdsprachlichen Deutschunterrichts. Eine Einführung*. Langenscheidt, Berlin, München 1993, s. 99.

wspomaga proces kształcenia językowego⁵. Efektywna dydaktyka zależy od właściwego doboru metod nauczania języka. Wyróżnia się trzy fundamentalne fazy lekcji, umożliwiające skuteczną pracę z literaturą, mianowicie: percepcji, adaptacji tekstu oraz samodzielnego zastosowania nowo poznanego materiału. Zasadniczym zamierzeniem fazy percepcji jest umożliwienie odbiorcy zrozumienia treści oraz przyswojenia nowego zasobu słów. Uczniowie czytają określony tekst na głos lub samodzielnie po cichu, istotne jest jednak globalne rozumienie przeczytanego utworu. Zadaniem kolejnego etapu jest przetworzenie tekstu w sposób umożliwiający selektywne czytanie, nieobciążające pamięci krótkotrwałej zbędnymi na tym etapie wiadomościami, jak również odnalezienie określonych przez nauczyciela informacji. W tym celu odbiorcy wykonują wiele ćwiczeń, przeważnie streszczając bądź interpretując tekst, omawiając najistotniejsze zagadnienia, czy opisując wydarzenia i określone postaci. Ostatnia faza lekcji weryfikuje zaś poznane słownictwo, zastosowanie struktur gramatycznych czy w przypadku pracy z tekstem literackim, zmierza ku nawiązaniu swobodnej dyskusji wśród grupy uczących się na tematy poruszające problematykę omawianego utworu. Na tym etapie dominuje rozwijanie sprawności językowych, takich jak mówienie, lecz również pisanie własnego tekstu (np. układanie innego zakończenia utworu, zmiana fabuły bądź tworzenie dialogów). Jak pisze Aleksander Kozłowski, „(...) tekst literacki, dzięki swojemu ładunkowi emocjonalnemu, często wyzwala w czytelnikach potrzebę werbalnego ustosunkowania się do problemów, które niesie”⁶. Literatura uczy więc zdobywania i przekazywania informacji, ale równocześnie umiejętności argumentowania, wyrażania opinii, upodobania bądź krytyki.

Jak już poprzednio zaznaczono, literatura stanowi niebywale ważną i niezbędną pomoc dydaktyczną podczas nauczania języków obcych. Tekst jest jednym z nieodłącznych i kluczowych elementów w edukacji lingwistycznej, gdyż rozwija sprawności językowe. Ponadto, uczeń ma możliwość zapoznania się ze strukturą języka, jego leksyką oraz wymową. Wdrażanie tekstów literackich na zajęcia języka obcego nie powinno jednak sprowadzać się jedynie do grup zaawansowanych językowo. Współcześnie do nauki języka przystępują już dzieci w wieku przedszkolnym. Należy wyraźnie podkreślić, że nie istnieją żadne przeszkody, by praca z tekstem obcojęzycznym rozpoczynała się już na tak wczesnych etapach edukacji. Znamienny jest fakt, że dzieci w tzw. młodszym wieku szkolnym (od siedmio- do dziesięciolatek) chętnie podejmują trud nauki, potrzebują jednak aktywności, dlatego niezmiernie ważne są właściwe podejście i metodyka nauczyciela. Formy pracy dopasowane stosownie do wieku i poziomu rozwoju intelektualnego uczących się, bez wątpienia mogą bazować na różnorodnych tekstach. Literatura glottodydaktyczna poświęca wiele uwagi zagadnieniom nauczania języka poprzez zabawy i gry, co determinują takie cechy osobowości dzieci, jak: otwartość, spontaniczność, ruchliwość, wrażliwość emocjonalna, ciekawość świata, zdolność szybkiego zapamiętywania nowo poznanego materiału, łatwość nawiązywania kontaktów, czy efektywne zdobywanie

⁵ Por. Karol Koczy / Ludwik Grochowski, *Metodyka nauczania języka niemieckiego*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 70.

⁶ Aleksander Kozłowski, *Literatura piękna w nauczaniu języków obcych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991, s. 13.

wiedzy za pomocą bodźców sensorycznych. Wielokrotnie można zauważyć, że nauka przybierająca wprawdzie charakter ludyczny, stanowi dla młodej jednostki wyzwanie, gdyż „(...) zabawa jest jedyną czynnością, którą dziecko traktuje poważnie”⁷. Należy pamiętać, że treść literatury stosowanej podczas nauczania dzieci powinna być prosta do zrozumienia. Ważne, by tekst był nieznacznej objętości, ze względu na nieumiejętność dłuższej koncentracji zarówno u dzieci przedszkolnych, jak i w młodszym wieku szkolnym. Formy literackie, z którymi powinno się zatem pracować podczas nauki języka to m.in. wiersze, piosenki, bajki i niewielkich rozmiarów baśnie. W celu uczynienia jednostki lekcyjnej bardziej atrakcyjną, warto wykorzystywać pomoce dydaktyczne, takie jak fotografie, ilustracje, karty obrazkowe, gry dydaktyczne, plakaty czy rekwizyty. Wszelkiego rodzaju materiały wizualne stanowią niebagatelną pomoc w przyswajaniu leksyki nowo poznawanego języka oraz w efektywniejszej recepcji omawianego tekstu. Uwzględniając wymienione wcześniej cechy osobowościowe dzieci, należy mieć na uwadze, by zajęcia dydaktyczne nie przybierały jedynie formy biernej. Aktywność w procesie glottodydaktycznym jest jak najbardziej wskazana, przykładowo treść piosenki czy wiersza może być obrazowana mową całego ciała. Zawarte w piosenkach słownictwo zazwyczaj jest proste do przyswojenia. To środek dydaktyczny, który z pewnością spotka się z entuzjazmem uczniów na każdym etapie nauki języka. W procesie dydaktycznym treść piosenek można zaadaptować przy wprowadzaniu nowych struktur leksykalnych czy powtórzeniu już poznanych, w celu ćwiczenia wymowy, sprawności audytywnej, jak również w celach translatorskich. Słuchając piosenek na etapie gimnazjum i liceum, uczniowie powinni wykonywać różnorodne ćwiczenia, takie jak m.in.: uzupełnianie treści piosenki, odpowiadanie na pytania dotyczące tematyki tekstu, streszczanie piosenki, tworzenie dialogów, natomiast w młodszych klasach wykonywanie różnego typu prac plastycznych opartych o treść tekstu, np. rysowanie, malowanie, lepienie z plasteliny lub gliny.

Efektywność w przyswajaniu obcego języka mogą zapewnić również wszelkiego rodzaju formy inscenizacyjne. Zabawa w teatr, umożliwiająca ruch (podczas odgrywania ról oraz przygotowań do wystąpienia w formie prac projektowych), przynosi uczącemu się wiele korzyści, gdyż z jednej strony jest interesująca, z drugiej zaś stymuluje sprawności lingwistyczne. Scenki teatralne wnoszą element kooperacji uczniów, motywują do nauki. Odgrywanie dialogów pomaga w zapamiętaniu pojedynczych słów, jak i dłuższych zwrotów obcojęzycznych. Dzieci chętnie uczestniczą w formach scenicznych, gdzie mogą wcielić się w ulubionego bohatera. Niewielkiej objętości dialogi nie powinny stanowić przeszkody w odegraniu roli określonej postaci. Dzięki tego typu pracy z literaturą, uczniowie w formie zabawy zapoznają się z materiałem językowym, nabywając przy tym wielu umiejętności. Nauczyciel sterując całym procesem dydaktycznym, powinien korygować pojawiające się w wymowie i intonacji błędy oraz kontrolować przebieg pracy. Urządzenie przedstawień w języku obcym jest doskonałą formą na każdym etapie nauczania, gdyż „(...) inscenizacja w klasie daje jednostce sposobność wypróbowania samej siebie i zobaczenia się w różnych rolach i sposobach

⁷ Jerzy Brzeziński, *Nauczanie języków obcych dzieci*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, s. 117.

zachowania, (...) uczy polegania na innych i podporządkowywania się ich wymaganiom i opiniom. (...) Pomaga też uczniowi wyraźniej mówić, precyzyjniej wyrażać swe myśli i bieglej władać językiem przy odtwarzaniu roli”⁸. Gatunkami literackimi stwarzającymi sposobność adaptacji teatralnej są m.in. bajki i baśnie. „Możliwość dydaktyzowania bajek przemawia za ich stosowaniem w nauczaniu języka obcego na etapie początkowym. Dzięki jednej z wielu istniejących ilustracji bajkowych można osiągnąć zaktywizowanie wiedzy, ułatwić zrozumienie tekstu i zapamiętywanie”⁹. Baśnie należą do jednej z najstarszych epickich folklorystycznych form literackich, której początki sięgają tradycji przekazu ustnego. To zwarte opowieści, napisane w prostym, obrazowym języku, nierzadko zawierające treści symboliczne, zawierające głębsze prawdy moralne. Fabuła skupiona jest wokół heterogenicznych problemów egzystencjalnych. Typowy dla omawianego gatunku jest dychotomiczny podział świata na dobry i zły. „Po przeciwległej stronie stoją: lenistwo i pracowitość, głupota i mądrość, obłuda i szczerość, zło i dobro, słabość i siła, brzydota i piękno. Między nimi toczy się walka o szczęście i sukces, o miłość i jedność, o porządek i sprawiedliwość”¹⁰. Należy dodać, że naukę języka z wykorzystaniem baśni z powodzeniem można zastosować wśród młodzieży. Treść baśni może zainspirować uczniów do interpretacji oraz kreowania indywidualnych, nowatorskich wersji tekstu.

W momencie osiągnięcia sprawności czytania, pozwalającej na rozumienie treści bez potrzeby wyszukiwania podstawowych słów i syntagm w słowniku, należy zachęcać uczących się do częstego czytania. Samodzielna, ekstensywna lektura stwarza sposobność wielokrotnego powtarzania zasobu słownictwa obcojęzycznego. Warto zasugerować wychowankom, by przynosili na zajęcia interesujące ich teksty (zarówno literackie, jak i użytkowe), które sprawiają im większe trudności, w celu omówienia ich na forum klasy¹¹. Nie ulega wątpliwości, że taka forma pracy stanowi motywację do działania i nauki. Należy zaznaczyć, że proces czytania ma dwojaki charakter, mianowicie „(...) analizy (sam proces czytania – technika czytania) oraz syntezy (odbiór zawartych w tekście treści)”¹². Istotne, by zadawane przez nauczyciela ćwiczenia odnosiły się zarówno do czytania głośnego, jak i cichego (analitycznego i syntetycznego). „Głośne czytanie stanowi w początkowym stadium nauki języka obcego niezbędny zabieg glotodydaktyczny, (...) umożliwia sprawowanie kontroli nad procesem czytania. (...) Ciche czytanie syntetyczne stanowi zaś formę komunikacji językowej, gdyż uczeń czyta samodzielnie tekst, aby odebrać zawartą w nim informację”¹³. Głośne czytanie niesie

⁸ Frederik Lionel Billows, *Technika nauczania języków obcych*, przeł. Bronisława Jasińska, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1968, s. 130.

⁹ Leszek Wróbel, *Przydatność bajek na lekcjach języka niemieckiego*. [w:] *Języki obce w szkole. Nauczanie wczesnoszkolne*. Nr 6, Warszawa 2000, s. 106.

¹⁰ Cordula Pertler / Reinhold Pertler, *Baśnie w przedszkolu. Bajkoterapia w pracy z dziećmi*. Wyd. Jedność, Kielce 2012, s. 14.

¹¹ Por. Frederik Lionel Billows, *Technika nauczania języków obcych*, przeł. Bronisława Jasińska, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1968, s. 110-111.

¹² Karol Koczy / Ludwik Grochowski, *Metodyka nauczania języka niemieckiego*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 69.

¹³ Karol Koczy / Ludwik Grochowski, *Metodyka nauczania języka niemieckiego*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 72.

ze sobą wiele korzyści, m.in. uczy poprawnej wymowy, stwarza również możliwość omawiania na forum klasy poszczególnych sekwencji tekstu, wyjaśniania nieznanego słownictwa, czy struktur gramatycznych. Należy jednak nadmienić, że początkowa faza nauki języka może przysporzyć uczniom trudności, dlatego niezmiernie ważne jest, aby tekst czytany na głos zawsze podlegał kontroli nauczyciela. Jerzy Brzeziński wskazuje pewną hierarchię pracy dydaktycznej nad tekstem, wyróżnia mianowicie:

- czytanie audiopasywne, podczas którego grupa uczących się zapoznaje się z tekstem prezentowanym przez nauczyciela bądź odsłuchanym z płyty, porównując go następnie z tekstem pisany;
- czytanie audioaktywne, polegające na powtarzaniu sekwencji tekstu za nauczycielem bądź zapisem dźwiękowym z płyty;
- czytanie częściowo samodzielne (tzw. sterowane), sprowadzające się do samodzielnego odczytywania fragmentów tekstu i odsłuchiwanie poprawnej formy zapisu dźwiękowego w celu korygowania zaistniałych błędów w fonicznej interpretacji kodu graficznego. Zadaniem ucznia po zaznajomieniu się z prawidłową wersją wymowy, jest ponowne odczytanie tekstu na głos;
- czytanie samodzielne¹⁴.

W nauczaniu obcego języka starszych grup (młodzieży szkolnej), praca ze słowem pisany powinna koncentrować się wokół ćwiczeń stymulujących proces mówienia oraz pisania. Maria Jodłowiec wskazuje na właściwą organizację zajęć, której celem jest zapewnienie uczniom „(...) szansy rozwoju sprawności mówienia, zdobycia doświadczeń w tym zakresie. Najbardziej odpowiednie będą tutaj praca w parach i w małych grupach, ponieważ każdy uczący się zyskuje wtedy czas na wypowiedź, oraz dodatkowo, ze względu na nieliczną publiczność, zostają zminimalizowane lęki”¹⁵. Należy dodać, że w rozumieniu tekstu w znacznej mierze zależy od właściwego przygotowania do jego recepcji. W tym celu, przed przystąpieniem do czytania, warto zaktywizować grupę uczących się poprzez nawiązanie krótkiej rozmowy, ogniskującej uwagę uczniów wokół tematyki tekstu. Inne ćwiczenie może polegać na podawaniu asocjacji na podstawie samego tytułu tekstu. Techniki poprzedzające czytanie służą również wprowadzeniu lub utrwaleniu już poznanego zasobu leksykalnego oraz gramatycznego zawartego w tekście¹⁶.

Początkowo, po zapoznaniu się z utworem, można zlecić uczniom wykonywanie zadań o charakterze reprodukcyjnym, takich jak udzielanie odpowiedzi na pytania dotyczące treści, uzupełnianie tabeli informacjami, wypełnianie luk w tekście określonymi wyrazami. Zadania mające na celu sprawdzenie czytania ze zrozumieniem mogą sprowadzać się również do udzielania odpowiedzi na pytania typu prawda – fałsz, wielokrotnego wyboru bądź ustalania hierarchii wydarzeń przedstawionych w tekście.

¹⁴ Por. Anna Seretny / Ewa Lipińska, *ABC metodyki nauczania języka polskiego jako obcego*. Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005, s. 191.

¹⁵ Maria Jodłowiec, *Nowe perspektywy dydaktyki języków obcych*. Tertium. Kraków 2008, s. 79.

¹⁶ Por. Hanna Komorowska, *Metodyka nauczania języków obcych*. Fraszka Edukacyjna, Warszawa 2002, s. 143.

Sprawności przybierające charakter produktywny (kreatywny), mogą być natomiast kształtowane poprzez następujące zadania:

- streszczanie omawianego tekstu. Warto, by uczniowie po zapoznaniu się z tekstem, sporządzili ramowy plan wydarzeń, co ułatwia streszczanie jego treści. Ćwiczenie może odbywać się zarówno w formie ustnej, jak i pisemnej.
- tłumaczenie poszczególnych zdań, fragmentów utworu lub wierszy utrwała poznany dotychczas zasób leksykalny oraz wzbogaca go o nowe słowa i zwroty.
- modyfikacja tekstu oryginalnego poprzez tworzenie nowego tytułu lub epilogu.
- kreatywne pisanie, np. tworzenie własnego tekstu, uwzględniając słowa kluczowe o tematyce utworu oryginalnego. Inne zadanie polega na tworzeniu prologu historii (opisaniu wydarzeń, jakie zaszły, zanim rozpoczęła się akcja tekstu oryginalnego) bądź rozszerzaniu opowiadania, które jest „ćwiczeniem twórczym o szczególnej wartości, ponieważ zakłada aktywny udział uczniów w mówieniu w języku obcym. Opowiadanie to może dotyczyć opisu postaci, sytuacji czy odcinka rzeczywistości, którego brak w tekście. Może to być również przytoczenie ewentualnej rozmowy między bohaterami, której również brak w tekście”¹⁷.
- wyszukiwanie obcojęzycznych synonimów dla określonych słów zawartych w tekście.
- pisanie dłuższych wypowiedzi z zamianą czasu gramatycznego. Ten rodzaj zadania ma na celu reprodukcję całego utworu. Zabieg przekształcania tekstu stymuluje umiejętności gramatyczne, uczy poprawności stylistycznej oraz językowej (w zakresie ortografii, składni i semantyki).
- interpretacja oraz dyskusja na temat zagadnień poruszanych w tekście. Uczniowie wyrażają swoją opinię, dzięki czemu powtarzają słownictwo o danej tematyce.
- wartościowanie tekstu, dokonywanie oceny np. zachowań i postaw bohaterów literackich (w przypadku grup zaawansowanych językowo, przykładowo na poziomie klasy licealnej o profilu filologicznym).
- transformacja tekstu na inne rodzaje literackie (jako jedno z przykładowych zadań w klasie o profilu z rozszerzonym językiem obcym).

Rozumienie lektury obcojęzycznej spełnia niewątpliwie wolicjonalne funkcje w procesie przyswajania języka obcego, gdyż motywuje grupę uczących się do dalszej nauki. Literatura wzbogaca zasób leksykalny uczniów, stanowi również pomoc w przyswojeniu struktur gramatycznych, opanowaniu ortografii i składni. Ponadto, wiele tekstów literackich kryje w sobie niezwykle istotne informacje kulturowe na temat kraju, w którym nauczany język jest używany. Należy zaznaczyć, że recepcja obcojęzycznej literatury przez dzieci i młodzieży zależna jest od metod pracy nad tekstem, doboru właściwych ćwiczeń stymulujących sprawności czytania ze zrozumieniem oraz mówienia. Właściwie dobrana literatura powinna egzemplifikować problemy egzystencjalne człowieka, aktualne zagadnienia dotyczące środowiska wychowawczego dzieci i młodzieży, powinna stać się bodźcem do nawiązania dyskusji. Należy pamiętać, iż teksty literackie stanowią stosowny i produktywny materiał w procesie glottodydaktyki

¹⁷ Karol Koczy / Ludwik Grochowski, *Metodyka nauczania języka niemieckiego*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 117.

jedynie wówczas, gdy stają się „(...) punktem wyjściowym do rozmowy, dyskusji, a nie tylko do analiz zjawisk gramatycznych. Uczniowie powinni być zachęceni do stawiania hipotez, wyciągania wniosków do domyślania się znaczenia słów czy wyrażeń. (...) W podejściu komunikacyjnym praca z tekstem powinna być zatem tak zorganizowana, by czytający musiał wykonać określone zadania, by „działał” z tekstem, a nie tylko go czytał”¹⁸.

Bibliografia:

- Billows Frederik Lionel, *Technika nauczania języków obcych*, przeł. Bronisława Jasińska, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1968.
- Brzeziński Jerzy, *Nauczanie języków obcych dzieci*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.
- Jankowski Bogusław Antoni, *Nauka języka obcego. Spojrzenie psychologa*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1973.
- Koczy Karol / Grochowski Ludwik, *Metodyka nauczania języka niemieckiego*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Komorowska Hanna, *Metodyka nauczania języków obcych*. Fraszka Edukacyjna. Warszawa 2002.
- Kowalczyk Alina, *Das sprachdidaktische Potenzial literarischer Texte*. [w:] Edward Białek / Krzysztof Huszcza (red.), *Förderung der Lesekompetenz im schulischen und universitären Bereich. Beiträge zur Literatur- und Fremdsprachendidaktik*. Neisse Verlag, Dresden, Wrocław 2009.
- Kozłowski Aleksander, *Literatura piękna w nauczaniu języków obcych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991.
- Neuner Gerhard / Hunfeld Hans, *Methoden des fremdsprachlichen Deutschunterrichts. Eine Einführung*. Langenscheidt, Berlin, München 1993.
- Pertler Cordula / Pertler Reinhold, *Baśnie w przedszkolu. Bajkoterapia w pracy z dziećmi*. Wyd. Jedność, Kielce 2012.
- Seretny Anna / Lipińska Ewa, *ABC metodyki nauczania języka polskiego jako obcego*. Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005.
- Wróbel Leszek, *Przydatność bajek na lekcjach języka niemieckiego*. [w:] *Języki obce w szkole. Nauczanie wczesnoszkolne*. Nr 6, Warszawa 2000.

¹⁸ Anna Seretny / Ewa Lipińska, *ABC metodyki nauczania języka polskiego jako obcego*. Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005, s. 195.

Abstract

**THE EDUCATIONAL DIMENSION OF LITERATURE
IN THE LANGUAGE EDUCATION
OF CHILDREN AND YOUNG PEOPLE**

The article shows advantages of the use of literary texts during foreign language classes. Teaching of foreign languages oscillates mainly between the development of speaking and writing skills. In the article the attention had been paid, among other things, to the benefits associated with the introduction of short literary forms, such as songs, poems, fables, fairy tales. Such texts contain elements of teaching which speaks for including them into the curriculum. Effective teaching depends on the proper selection of teaching methods. In order to deeply know a foreign language, literary works, which are an integral tool for teaching can not be ignored in the teaching process. The article outlines the criteria for the text selection. It also presents examples of tasks performed when working with a foreign language text, both with children and youth. Particular attention was devoted to the use of all forms of literature, shaping the skills to communicate in a foreign language.

Keywords

Literary texts, children and young people, foreign languages, teaching, literary forms

„Różowe lata 80-te”¹.

Diachronia w badaniach tłumaczeń tytułów filmowych²

1. Tytuł filmowy

Tytuł filmowy jest zawsze częścią dużego finansowego przedsięwzięcia, wykraczającego daleko poza ramy rzemiosła filmowego. Film, który uzyskuje status hitu kasowego, pociąga za sobą produkcję i dystrybucję wszelkiego rodzaju tekstyliów oraz licencjonowanych zabawek. W niektórych przypadkach sytuacja jest jeszcze bardziej skomplikowana, np. w przypadku filmu „Transformers” seria zabawek była pierwsza i doczekała się fabularyzowanej historii i ekranizacji. Podobnie jest z ekranizacjami gier, np. ang. „Max Payne”, „Mortal Kombat” czy „Final Fantasy”. Wszystkie te produkty opatrzone są marką filmu i jego tytułem. Tytuł opracowywany jest dalej graficznie, jest częścią posterów, banerów, czyli częścią kompleksowej kampanii promocyjnej. Często poziom uwikłania tytułu w procesy związane w ograniczonym stopniu z samym filmem jest bardzo duży. Decyzje o brzmieniu nazwy dzieła filmowego oddanej w języku docelowym podejmuje ostatecznie dystrybutor (por. Rothe 1986: 153). Jak donoszą specjaliści ds. marketingu filmowego, jest on organem akceptującym³. W przypadku rynku polskiego spora ilość decyzji budzi kontrowersje, a czasami oburzenie⁴. Wrażliwość fanów może być duża, co widzieliśmy np. przy reakcji na tłumaczenie ang. tytułu

¹ Wariacja tytułu znanego serialu (pol. „Różowe lata 70-te”), będąca nawiązaniem do zabiegów, które zastosowałem w tytułach artykułów „Pirates aus der Karibik” (2013) i „Two and a half Titel” (w druku), żeby wskazać na kuriozalne użycie angielszczyzny w nazewnictwie filmowym. Wspomniane trzy teksty są ze sobą tematycznie bardzo blisko związane i wzajemnie się uzupełniają.

² Tekst powstał w ramach zadań badawczych podejmowanych w Projekcie Restrukturyzacyjnym, decyzja MNiSW nr 6674/E-344/R/2013.

Autor tekstu pobierał stypendium naukowe dla doktoranta w ramach programu „Rozwój potencjału i oferty edukacyjnej Uniwersytetu Wrocławskiego szansą zwiększenia konkurencyjności Uczelni” (marzec-lipiec 2014), wspierającego działania badawcze na potrzeby dysertacji podejmującej problem onomastyki literackiej w przekładzie.

³ Opinia przedstawiciela firmy i.Film, zajmującej się marketingiem filmowym, skuteczną promocją i wprowadzaniem filmu na rynek polski, por. <http://www.polskieradio.pl/10/484/Artyku-1/777607>, Wirujący-seks-lepiej-na-nas-działa (dostęp 3.07.2014). W tekście będziemy powoływać się na artykuł i zamieszczony fragment audycji radiowej dotyczący problemu formułowania tytułów filmowych dla rynku docelowego.

⁴ Por. <http://www.polskieradio.pl/9/1364/Artyku-1/946888>, Koniec-z-kuriozalnymi-tlumaczeniami-titulow-filmow (dostęp 27.06.2014).

„Star Trek: Into Darkness” → pol. „W ciemność: Star Trek”⁵. Wydawałoby się, że to drobiazg, jedynie delikatna modyfikacja. Sympatycy filmu zarzucili dystrybutorowi stworzenie konstrukcji nietypowej dla polskiej tradycji tworzenia tytułów filmowych i domagali się zmian. Gdy uwzględnimy obecność filmów i seriali w Internecie, pobieranych z wykorzystaniem przeróżnych usług hostingowych lub oglądanych online (streaming), zauważymy, że tytuł filmu może być znany i komentowany na długo przed wprowadzeniem go na rynek polski. Pomijamy oczywiście drażliwą kwestię legalności tych rozwiązań. Produkcje kolejnych sezonów seriali ogłasza się w maju, w telewizji amerykańskiej mają one swoją premierę we wrześniu i październiku, ale do polskiego odbiorcy mogą trafić nawet po 2 latach. Trudne jest w takiej sytuacji zaproponowanie tytułu przetłumaczonego, skoro oryginalny pojawia się wcześniej w artykułach serwisów filmowych, a czasami nawet film ten jest pobierany i oglądany przed jego premierą w Polsce.

Potrzeba naukowej refleksji dotyczącej sposobów oddawania tytułów filmowych w innych językach (lub dla innego kręgu odbiorców) staje się zatem sprawą oczywistą i konieczną. Przeprowadzone przez nas badania (Jakiel 2013, Jakiel 2014b) dotyczące najnowszych trendów i praktyk chcemy w tym tekście porównać z zastosowaniami proponowanymi wcześniej, w latach 80-tych ubiegłego stulecia. Umożliwi nam to przyjrzenie się badanym tytułom z perspektywy diachronicznej, którą na potrzeby tej pracy odpowiednio określimy. Tego typu analiza pozwoli zauważyć zmiany, jakie zaszły w nazewnictwie filmów oraz to, jaki wpływ na nie miała globalizacja i ewentualnie umożliwi przewidzieć kierunek, w którym zmierzać mogą dystrybutorzy w swoich przyszłych decyzjach nazewniczych.

Nasze spojrzenie na to zagadnienie będzie w niniejszym tekście nieco bardziej krytyczne względem literatury tematu. Postaramy się wskazać na szereg niuansów interpretacyjnych, które bywają marginalizowane w językoznawczej analizie tytułów filmowych.

2. Tekst i ko-tekst

Hellwig pisze, że tytuły nie tylko identyfikują ko-tekst (nazywany tekstem), odróżniając go od innych, ale także informują o jego treści i stanowią pomoc interpretacyjną (Hellwig 1984: 2). Podążając tym tropem zdefiniujemy tytuł jako napis, zwrot, tekst⁶ identyfikujący, dokument, którego zadanie na identyfikacji się nie kończy (por. Wulff 1985: 157ff Rothe 1986: 131, Nord 1993: 85ff, Bouchehri 2008: 21-42, Bouchehri 2012: 82-114, Galilej 2012: 16). Ilość informacji niesionych przez tytuły filmowe może być większa lub mniejsza. Siła komunikacyjna, będąca istotą funkcji przedstawiania, może się zmieniać podobnie, jak różne bywają intencje twórców tytułów. Mogą one iść w kierunku ograniczonej transparenacji semantycznej (i zaciekania publiczności), np. ang. „Avatar” albo całkowitej przejrzystości komunikacyjnej, np. ang. „How

⁵ Por. <http://kontakt24.tvn24.pl/artukul,polski-dystrybutor-tworzy-kolejne-kontrowersyjne-tlumaczenie-tytulu-filmu-internauci-mowia-dosc,791386.html> (dostęp 27.06.2014).

⁶ Tytuły spełniają kryteria tekstualności, por. Jakiel 2013: 141f.

I Met Your Mother”. Tłumaczenie – czy lepiej – oddanie tytułów może tym sposobem zmniejszać lub zwiększać spektrum komunikowanych treści, czyli ograniczać lub powiększać strumień dostarczonych informacji. Jedno i drugie rozwiązanie jest bez wątpienia sporą zmianą zamysłu nadawcy (np. wyjaśnianie onimów, jak w ang. „Monk” → „Detektyw Monk”). Mogą zachodzić zmiany relacji eksplikacyjnej pomiędzy tekstem tytułu a tekstem, do którego się odnosi (ko-tekstem). Ta specyficzna relacja stanowi całość (por. Danek 1980: 9). Całość ta może być inna dla oryginału i tłumaczenia. Wulff napisze, że tytuł nie jest wielkością autonomiczną i musi być widziany razem z nazywanym dziełem (Wulff 1985: 157-198). Dla Hellwiga tytuły są cytatami, klarownymi komunikatami, przybliżającymi odbiorcy tekst wskazywany (Hellwig 1984: 7). Relacja powoływania się, cytowania, może być jednak zatracona po wprowadzeniu tytułu na obcy rynek. Hellwig idzie w kierunku cytowania, a bardzo sceptycznie podchodzi do kwestii tytułu jako nazwy sugerując, że mamy w tym przypadku bardziej do czynienia z eliptyczną, krótką charakterystyką („ko-tekst z tytułem x”) niż z onimem właściwym. Autor posługuje się terminami: pełny tekst i kondensat. Pokazuje to na przykładzie zdań, w których pozbawia tytuły cudzysłowów. Zauważa, że mimo identyfikacji podczas referencji oraz ich intensjonalnej niewymierności nie są one nazwami, a co za tym idzie nie są arbitralne. Sam akt nadania imienia własnego porównuje jednak z nadaniem tytułu (Hellwig 1984: 6). Komentuje dalej badania, w których mowa jest o tym, że tytuły mogą, ale nie muszą być motywowane (Raible 1972: 209 cyt. za Hellwig 1984: 8) i bez wahania zmierza do sprowadzenia tytułów do roli illokucyjnych charakterystyk tekstu właściwego. Poglądom Hellwiga w wielu miejscach nie można odmówić słuszności. Odnosi się jednak wrażenie, że wspomniany autor widzi nazwę w bardzo określony sposób. Mając na uwadze to, co tu stwierdzono, uważam, że tytuł przejawia cechy jednostki onimicznej (chrematonimu). Można na nią spoglądać jak na quasi-cytat w funkcji imienia i zauważać, że stanowi nazwę nieco inną niż te, które zwykle są obiektem zainteresowania onomastyki. Na pewno tytułom filmowym nie jest daleko do nazw literackich, które bez wątpienia tworzą również specyficzną grupę w obrębie badań onomastycznych. Blanár określa trzy czynniki, które muszą być wzięte pod uwagę przy poszukiwaniu tego, co specyficzne dla onimów: gnoseologiczna istota identyfikacji, konieczna społeczna potrzeba identyfikowania oraz użycie właściwych środków językowych potrzebnych do nazywania (Blanár 1973: 31). Potrzeba identyfikowania (i odróżniania) stanowi bez wątpienia najważniejszą funkcję każdej nazwy i według nas także każdego tytułu. Wprowadzone dalej rozróżnienia (Blanár 1973: 33) na element niosący identyfikację (proprium) i pozbawiony tej właściwości (appellativum) będzie wymagało dalszego skomentowania. W przypadku tytułów (a także nazw literackich) system deiktyczny i semantyczny mogą się przenikać (por. Kaleta 2005: 18). Należy jednak pamiętać, że semantyczna przejrzystość nie musi oznaczać charakteryzowania, np. *Euzebiusz Konewka* nie ma nic wspólnego z konewką (desygnatem tej nazwy). Wprawdzie nazwy motywowane uchodząć mogą dla niektórych badaczy za mniej proprialne w swojej istocie (por. Blanár 1973: 33), niemniej niesienie określonego znaczenia nie dyskwalifikuje tytułu jako nazwy (Bouchehri 2008: 22f). Diachroniczne i etymologiczne spojrzenie na onomastykę bez wątpienia dostarcza dziesiątków przykładów, w których widać, że kiedyś nazwa własna bardzo

często pełniła funkcję jednocześnie wskazującą i charakteryzującą. Oczywistym i naturalnym przykładem w tym kontekście jest także nazwa literacka, np. pol. Grzmotołup, Głazonóg⁷, chociaż temat nazw „mówiących” wymaga również dokładnego omówienia i nie wszystko jest w jego obrębie jednoznaczne. Podobnie jak w przypadku nazw własnych tytuły przypisane do dzieła filmowego zmienia się rzadko i tylko wtedy, gdy jest to niezbędne. Dobrą praktyką jest konsekwentne utrzymywanie nazw na danym rynku zbytu, nawet, jeśli zmieni się dysponent praw do nich. Zmiana tytułu po zakupie przez inny podmiot jest możliwa, ale bardzo rzadka, np. ang. „Relic hunter” → pol. „Zagadki przeszłości”, pol. „Łowcy skarbów” czy ang. „The Bold And The Beautiful” → niem. „Reich und Schön“, niem. „Fashion Affairs“.

Oprócz omówionych funkcji dystynktywnej, metatekstualnej i przedstawiania (por. Nord 1993: 87-102, 106-131) tytuły pełnią także: funkcję fatyczną (nawiązują kontakt), funkcję ekspresywną (demonstracja nastawienia nadawcy do sytuacji komunikacyjnej i tekstu), funkcję impresywną (podejmowane konkretne realizacje w celu podtrzymania wcześniej nawiązanego kontaktu) (por. Nord 1993: 102-186). Z punktu widzenia dystrybutora funkcja fatyczna i impresywna (choć należy się zastanowić, czy to rozbieżność na dwie funkcje jest w tym przypadku zasadne) będą niezwykle ważne. Tytuł bowiem ma trafić do widza, ma na niego działać, nawiązać z nim kontakt, podtrzymać ten kontakt, a co za tym idzie, spełnić określoną funkcję nadrzędną, o której napiszę w kolejnym rozdziale tego tekstu. Żeby refleksja naukowa dotycząca tytułów nie była pozbawiona sensu, należy nieustannie obserwować przemysł filmowy rejestrując jego szybki rozwój i zmienność parametrów, na przykład w interesującym nas zakresie. Łatwo jest pozostać w omawianiu funkcji tytułu na poziomie językoznawczym, w którym badacz może szybko stracić kontakt z analizowanym problemem. Tak na przykład, możemy bez powodu przyjąć, że zawsze występują wymieniane w badaniach jednym tchem funkcje fatyczna i impresywna tytułu. Jednak dzisiaj zjawisko marketingu filmowego, uruchomianego na wiele miesięcy jeszcze przed nadaniem filmowi tytułu, nakazuje spojrzeć na ten problem z innej strony. Tak działa się np. z wyczekiwaną przez fanów ekranizacją kontynuacji ang. „Man of Steel”, która ma być prequelem do ang. „Justice League”. Przez wiele miesięcy odbiorcy byli informowani o zmianach w fabule i w obsadzie, pojawiały się zdjęcia z planu, a projekt był określany jako „Man of Steel 2”, czy „Untitled Man of Steel Sequel”. Niedługo potem rozpisywano się o wielu propozycjach nazwy dla tegoż sequela, np. ang. „Man of Steel: Battle the Knight”, ang. „Man of Steel: Beyond Darkness”⁸, by ostatecznie wybór padł na ang. „Batman v. Superman: Dawn of Justice”⁹. Widzimy zatem, że funkcja fatyczna w komunikacji medialnej może być obecna wcześniej, a o filmie może być głośno na długo, zanim właściwy tytuł powstanie. Z pewnością wraz z rozwojem Internetu bardzo zmieniły się formy komunikowania się z adresatami. Sam przemysł filmowy zmienił się także wyraźnie. Tytuły mogą być również zmieniane

⁷ Mówiące nazwy olbrzymów z I tomu „Opowieści z Narnii” C.S.Lewisa.

⁸ Por. <http://www.filmweb.pl/news/8+potencjalnych+tytułow+kontynuacji+Człowieka+ze+stali-100615> (dostęp 4.07.2014).

⁹ Por. <http://www.filmweb.pl/news/Oto+pełen+tytuł+prequela+Justice+League-105094> (dostęp 4.07.2014).

w procesie produkcyjnym, tak było z ang. „The Hobbit: There and Back Again” na ang. „The Hobbit: The Battle of the Five Armies”¹⁰, gdzie reżyser tłumaczył, że na etapie produkcyjnym zrozumiał, iż proponowana wcześniej nazwa nie odpowiada treści filmu. Odnoszę wrażenie, że badania językoznawcze tytułów pomijają szereg tych czynników, obserwując tytuł w oderwaniu od wspomnianych tu ważnych kontekstów, nie zauważając, że mamy do czynienia z procesami wykraczającymi daleko poza język i wyłączną analizę jego cech formalnych oraz właściwości leksykalnych.

3. Funkcja nadrzędna

Zadanie tytułu nie zostanie z punktu widzenia mechanizmów marketingowych właściwie zrealizowane, jeśli zafunkcjonuje jako tytuł dopiero po obejrzeniu filmu (Schreitmüller 1994: 72). I tak właśnie funkcja fatyczna i impresywna tytułu łączą się bezpośrednio z jego najważniejszą funkcją, nazywaną przez Schreitmüllera „superfunkcją”, której wszystkie inne są podporządkowane. Superfunkcja tytułu rozumiana jest przez tego badacza jako jego zdolność do reklamowania, wskazywania na film w sensie jak najbardziej komercyjnym podobnie, jak ma to miejsce w przypadku nazw towarów (por. Koß 1976: 86). Odbywa się to przez odwoływanie się do odbiorcy (niem. appellieren) i informowanie go o ko-tekście (niem. informieren). W wielu miejscach badacz podkreśla, jak niezwykle istotny jest aspekt ekonomiczny w wytwarzaniu tytułów filmowych. Decydująca jest sprzedaż produktu (por. Bouchehri 2008: 39). Tytuł, który nie osiąga statusu „chwytu marketingowego” jest dla Schreitmüllera tytułem nieudanym. Zauważyć należy jednak, że wiele zmieniło się od czasu napisania tej opinii. Dzisiaj niezwykle istotne w promocji filmów są również ich zwiastuny (ang. trailers), dostępne w Internecie za darmo, proponowane przez serwisy broadcasting video (np. YouTube) w rozdzielności najwyższej z możliwych. Są one łatwo dostępne i dołączane do artykułów prasowych. To zdecydowanie odróżnia film od innych rodzajów mediów, których tytuły bywają analizowane. Nie do podtrzymania jest teza o pełnej izolacji tytułów filmowych (Schreitmüller 1994: 76, Bouchehri 2008: 42). W myśl teże „do filmu nie można zajrzeć” jak do książki. Nie można go wcześniej odtworzyć. Możliwości (także tych nielegalnych) takiego uprzedniego zapoznania się z treścią materiału audiowizualnego jest dzisiaj bardzo dużo. Mimo nowych rozwiązań z pewnością centralnym punktem wszelkich opracowań graficznych i video w przemyśle filmowym pozostaje dalej tytuł. Pamiętać jednak trzeba, że promocja odbywa się w tej branży również innymi torami.

¹⁰ Por. <http://www.filmweb.pl/news/Trzeci+Hobbit+już+zmienił+tytuł-104386> (dostęp 4.07.2014).

4. Autorstwo tytułu

Pytanie o autorstwo tytułu oddanego z uwzględnieniem kontekstu kultury docelowej jest niezwykle ważne z przekładoznawczego punktu widzenia. Wspomniana we wstępie tego tekstu przedstawicielka firmy i.Film zauważa, że sugerowane tłumaczenia tytułów przedstawiane są dystrybutorom i to finalnie oni wybierają odpowiadający im leksem lub odpowiednią frazę. W procesie tym występować może jeszcze jakiś podmiot pośredniczący (np. firma promująca materiał audiowizualny). W źródle, na które powołujemy się we wstępie, mowa jest także o tym, że polscy dystrybutorzy bardzo niechętnie sięgają po reprodukcje. Myśl ta odpowiada wynikom przeprowadzonych przez nas badań. Uważają oni bowiem (wspomniani dystrybutorzy), że tekst oryginalny, na ogół angielski, nie działa odpowiednio na widza, nie „uruchamia go”. A to uruchomienie będziemy rozumieli w sensie marketingowym jako gotowość klienta do podjęcia określonych działań, o którą właśnie chodzi wydawcom. Tłumaczenie dosłowne jest bardzo rzadkie według i.Film i to w pewnym stopniu również pokrywa się z wynikami naszych dociekań oraz z opiniami badaczy (Berezowski 2004). Podobną uwagę wypowiada także Andrzej Polkowski, tłumacz serii powieści „Opowieści z Narnii” i „Harry Potter”, dając do zrozumienia, że tytuł jest najczęściej „inwencją wydawcy”, a nadrzędnym celem jest zysk¹¹. Polkowski, cytowany w tekście publicystycznym dotyczącym tytułów filmowych, ma na myśli przede wszystkim tytuł na rynku wydawniczym.

Interakcje użytkowników sieci z przedstawicielami świata filmu są coraz bardziej intensywne. Tak było w przypadku filmu sequela „Star Trek” i w kilku innych przypadkach, np. ang. „21 and over” i polskim odpowiedniku pol. „Nieletni/pełnoletni”, który był propozycją internauty¹².

Rola tłumacza w tak rozumianym procesie tłumaczenia może być bardzo szczegółowa, często marginalna. Proces ów mieści się w ramach tego, co nazywamy tłumaczeniem, jest jednak bez wątpienia osobliwy. W jakimś stopniu wyłączenie klasycznej roli translatora jest zrozumiałe. Tytuł filmowy jest bardziej częścią świata marketingu, świata zysku i straty, a w dalszej perspektywie stanowi werbalną część przekazu filmowego. Tłumacz nie musi być ekspertem PR i kreowania wizerunku. Jego propozycje powinny być jednak poważnie brane pod uwagę przez osoby decyzyjne.

5. Tytuł i strategia w tłumaczeniu

Tytuł nie jest tłumaczony. Tytuł tłumaczony bywa. Jak już ustaliliśmy, często nie wykonuje tej czynności profesjonalny tłumacz albo przynajmniej nie jest on w niej niezależny. Mówić należy raczej o przeformułowaniu (niem. Umtitelung), czy oddaniu tytułu, jego przemianowaniu i o technikach owego przemianowania w języku docelowym – czy lepiej – dla kręgu odbiorców języka docelowego, a mniej o tłumaczeniu

¹¹ Por. <http://natemat.pl/30457,szklana-pulapka-george-rozpruwacz-skad-biora-sie-dziwne-tlumaczenia-andrzej-polkowski-to-inwencja-wydawcow> (dostęp 4.07.2014).

¹² Źródło informacji w przypisie nr 3.

tytułów¹³. Niektóre jednostki przygotowywane dla krajów niemieckojęzycznych są zapożyczeniami, jeszcze inne substytucjami, w których angielszczyznę tłumaczy się przy użyciu angielszczyzny, np. ang. „Trouble with the Curve” → niem. „Back in the Game”. Traktując tytuł jak nazwę¹⁴ i widząc, że pośród wielu technik tylko nieliczne z nich są faktycznym tłumaczeniem oraz widząc realny wpływ czynników pozajęzykowych na produkt (por. Kalverkämper 1996: 1022), będziemy mówić w tym tekście o oddaniu lub nadaniu tytułu z uwzględnieniem określonej grupy docelowej, potencjalnego rynku zbytu, a nie o translacji. Kalverkämper zauważa, że w przypadku filmów i stosowanych w związku z tym praktyk wychodzimy poza klasyczną definicję tłumaczenia. Warto jednak przypomnieć użyteczne w tym kontekście teorie rozumiejące tłumaczenie nieco szerzej, np. teorię skoposu (Reiß/Vermeer 1984, Nord 1993), która w przypadku tytułów znajduje swoje interesujące zastosowanie. W procesie przekładu, o którym mowa w tej teorii, ma bowiem powstać tekst użyteczny (translatum), taki, który jest zdolny osiągnąć zamierzony cel (skopos) i wywrzeć spodziewany wpływ na odbiorców. Tłumaczenie jest zatem działaniem stosownym do założonego celu (Heydel/Bukowski 2009: 18), a którego nadrzędnym zadaniem jest nie tyle koniecznie oddanie treści (choć jest to w jakimś stopniu pożądane), ile wywołanie zakładanych efektów. Działanie translatorskie jest intencjonalne i finalne, a dochodzi podczas niego do stworzenia na podstawie pewnej oferty informacyjnej jednego kręgu kulturowo-językowego funkcjonalnej oferty dla innego kręgu. Wydaje się nam, że działania firm dystrybuujących utwory audiowizualne dają się opisywać w ramach takiej definicji tłumaczenia. Szczególnie, jeśli zauważymy, jak ważną rolę dla teorii skoposu pełni zlecenie tłumaczenia. Oczywiście wszystko odbywa się w obrębie dopuszczalnych konwencji i tłumacz dokonuje szacunkowej oceny recepcji tłumaczonego przez siebie tekstu w kulturze docelowej (Heydel/Bukowski 2009: 19, Nord 2011: 29-46). Funkcjonalizm teorii Vermeera i Reiß ma stanowić próbę odmitologizowania roli tekstu wyjściowego. Teoria ta doczekała się kontynuacji i rozwinięcia w pracach Christiane Nord, gdzie zaproponowano koncepcję „adekwatności funkcjonalnej i lojalności”, akcentując odpowiedzialność tłumacza za produkt. Zauważono, że jego wybór nie jest wcale wolny, a cel nie zawsze uświeca środki (Nord 2011: 31f).

Wychodząc od struktury tytułów zestawiliśmy na potrzeby naszych badań (Jakiel 2014b) zaobserwowane techniki oddania tytułu:

zachowanie struktury tytułu ew. konstrukcji stanowiącej tytuł:

- tłumaczenie – dosłowne ew. syntagmatyczne, synonimiczne, funkcjonalne, np. ang. „DuckTales” → pl. „Kacze opowieści”, ang. „The Lord of the Rings: The Two Towers“ → pol. „Władca Pierścieni: Dwie wieże“;
- tłumaczenie z zapożyczeniem, np. ang. „Private Benjamin“ → pol. „Szeregowiec Benjamin“, ang. „Hannah and Her Sisters“ → niem. „Hannah und ihre Schwestern“;

¹³ W tytułach napisanych przez nas artykułów posługujemy się terminem ‘tłumaczenie’, żeby ułatwić odbiorcom tekstu jego właściwe przyporządkowanie do nurtu badań przekładoznawczych.

¹⁴ Więcej na temat nazwy i tłumaczenia w Jakiel 2014a.

- tłumaczenie z modyfikacją lub substytucją podtytułu, np. ang. „The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe“ → niem. „Die Chroniken von Narnia: Der König von Narnia“;
- zapożyczenie (reprodukcja) – zachowanie obcego leksemu lub frazy, z dopasowaniem graficznym a w konsekwencji fonetycznym lub bez niego, np. ang. „Harlem Nights“ → niem. „Harlem Nights“;
- zapożyczenie z tłumaczeniem podtytułu, np. ang. „Terminator 2: Judgment day“ → pol. „Terminator 2: Dzień sądu“, miejscami reprodukcje otrzymują rozbudowaną strukturę, np. ang. „Star Wars: Episode I – The Phantom Menace“ → niem. „Star Wars: Episode I – Die dunkle Bedrohung“;
- zapożyczenie z modyfikacją lub substytucją podtytułu, np. ang. „Police Academy 2 – Their First Assignment“ → niem. „Police Academy 2 – Jetzt geht’s erst richtig los“;
- substytucja – propozycja zupełnie innego tytułu, semantycznie niezwiązanego z oryginałem, np. ang. „Gilmore Girls“ → pol. „Kochane kłopoty“;
- interlingualna allonimia onimu – wariant imienia w języku docelowym z dopasowaniem graficznym lub bez niego, np. ang. „Arthur“ → pol. „Artur“;

ekspansja:

- ekspansywana modyfikacja – rozwinięcie fragmentu tytułu oryginalnego, np. ang. „Whitney“ → niem. „Alex und Whitney: Sex ohne Ehe“;
- zapożyczenie z dodanym opisem, wyjaśnieniem w formie podtytułu, np. ang. „The Abyss“ → niem. „Abyss – Abgrund des Todes“, ang. „Sea of Love“ → niem. „Sea of Love – Melodie des Todes“;

redukcja – często formalnej natury, czasami pominięcie podtytułu w tłumaczeniu, np. ang. „The Blues Brothers“ → niem. „Blues Brothers“, ang. „Rambo 2: First Blood“ → pol. „Rambo 2“.

Termin ‘strategia’ rozumiany jest w przekładoznawstwie różnorodnie. Nierzadko – ja również w moich tekstach najczęściej stosuję to pojęcie w takim sensie – widzi się w strategii sposób postępowania tłumacza w tekście lub w jego większych partiach (Hejwowski 2004: 76). Na tak rozumianą strategię składają się wówczas konkretne rozwiązania problemów, którymi są techniki przekładu. Makrostrategie zaś dzieli się najczęściej na strategie udomowienia i egzotyzacji (Schleiermacher 1813 cyt. za Stolze 2005: 26f, Venuti 1995: 19ff). Mamy zatem do czynienia z programowym działaniem mającym jedno źródło, z określaniem przez tłumacza ogólnych kierunków w translacji, które później są precyzowane przez rozwiązania stosowane w konkretnych przypadkach. Możemy naturalnie zaobserwować w literaturze przedmiotu także inne propozycje rozumienia terminu strategia (por. Sulikowski 2008: 96). Na potrzeby naszych badań nad tłumaczeniem tytułów będziemy ją rozumieli jako tendencję pojawiającą się w jakimś określonym, zamkniętym przedziale czasowym, jako trend dający się zaobserwować przy wyborze określonych rozwiązań.

6. Diachronia w badaniach językoznawczych

Badacze uprawiający językoznawstwo diachroniczne starają się rejestrować i komentować zmiany w języku na wszystkich jego poziomach i we wszystkich podsystemach. Diachronista bada zatem zmiany fonetyczne, fonologiczne, prozodyczne, morfologiczne, składniowe, stylistyczne, socjolingwistyczne, pragmatyczne, etykiety językową i inne (Perlin 2004: 16). W ujęciu diachronicznym chcemy widzieć materiał językowy niejako „w ruchu”. Nie chcemy przyglądać się stanom rzeczy (synchronia), lecz bardziej procesom będącym w toku, transformacjom. Zatem tradycyjnie rozumiane badanie diachroniczne w językoznawstwie będzie dotyczyło zmienności języka w czasie, czy prób rekonstrukcji wcześniejszych faz rozwoju języka. Stosowane są: metoda historyczno-porównawcza, analityczne i statystyczne metody rekonstrukcji (Perlin 2004: 71-87). Diachroniczny aspekt naszych rozważań nad tłumaczeniem tytułów jest nieco innej natury. Naszym zadaniem jest zaobserwować zmiany pomiędzy analizowanymi korpusami, zestawionymi z filmów, odpowiadające określonym odległym od siebie w czasie punktom ew. okresom. W tej pracy będą to filmy i seriele z lat 80-tych (spełniające określone kryteria, patrz rozdz. 8) porównane z wynikami przeprowadzonych przeze mnie badań nad tytułami blockbustarów i seriali z ostatnich lat. Sam materiał audiowizualny może być rozpowszechniany¹⁵ wielokrotnie i na różnych polach eksploatacji (np. pojawiać się w telewizji, może być wznawiany, może pojawić się po 5 lub 10 latach od premiery oryginału). Dochodzi zatem do powstania bardzo ciekawej sytuacji: dzisiejszy odbiorca TV otrzymuje produkty tłumaczone w różnym, niekiedy dość odległym czasie. Wyraźnie odmienne rozwiązania mogą powodować zamieszanie, zdziwienie czy niezrozumienie. Obok jednostek przetłumaczonych kilkanaście lat temu w ofercie programowej stacji telewizyjnych pojawiają się reprodukcje tytułów najnowszych produkcji. Tego niezwykle ciekawego tematu nie zdołamy jednak w tym artykule omówić szerzej.

7. Dotychczas przeprowadzone badania

W dotychczas podjętych działaniach zaobserwowaliśmy następujące formy tytułów: tytuły proste, tytuły podwójne, konstrukcje złożone. W ramach tytułów prostych wyróżnia się: tytuły nominalne, o formie zdania, przysłówkowe, przymiotnikowe, werbalne i formy wykrzyknikowe. W badanych filmach kasowych, tzw. blockbustarach (Jakiel 2013), wyprodukowanych głównie w ostatnich latach, zauważyliśmy wśród niemieckich odpowiedników tytułów niezwykle silną tendencję do zapożyczeń, np. „The Dark Knight“ → niem. „The Dark Knight“ i konstrukcji na nich zbudowanych, przede wszystkim przez dołożenie podtytułu tłumaczącego, objaśniającego treść, np. ang. „Armageddon“ → niem. „Armageddon – Das jungste Gericht“. Wątpliwość dotycząca reprodukcji i ich możliwego działania na klienta, wyrażana przez polskich dystrybutorów, wydaje się nie być podzielana przez niemieckich wydawców. Dla korpusu

¹⁵ Nie w sensie prawnym. Takie rozpowszechnienie ma miejsce tylko raz.

niemieckich tytułów kinowych charakterystyczna jest duża swoboda w ich tworzeniu. Chcę tutaj omówić dwie osobliwości wskazane przeze mnie w poprzednim tekście (Jakiel 2013:148ff), np. ang. „The Twilight Saga: Breaking Dawn Part 2“ → niem. „Breaking Dawn – Bis(s) zum Ende der Nacht“. Niemiecki rzeczownik „der Biss“ znaczy pol. „ugryzienie” i jest nawiązaniem do istot będących bohaterami serii – wampirów. Przy czym przyimki „bis zu” w połączeniu z frazą „das Ende der Nacht” – pol. „koniec nocy” oznaczają tyle, co „do końca nocy”. Otrzymujemy zatem formę, którą czytać można na dwa sposoby. Na dużą wolność twórczą wskazywać mogą również propozycje autora tytułów dla serii filmów Disneya i Jerry’ego Bruckheimera „Piraci z Karaibów”. Część pierwszą ang. „Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl” wprowadzono na rynek niemiecki z tytułem niem. „Fluch der Karibik”. Gdy film przyniósł miliony, a marka stała się na całym świecie znana, pojawił się problem. W drugiej części serii postanowiono tytuł oryginału przedstawić niemieckim odbiorcom, ang. „Pirates of the Caribbean: Dead Man’s Chest” → niem. „Pirates of the Caribbean – Fluch der Karibik 2”. Kolejne części ukazywały się z reprodukowanym tytułem głównym i tłumaczonym podtytułem, ang. „Pirates of the Caribbean: At World’s End” → niem. „Pirates of the Caribbean: Am Ende der Welt” i ang. „Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides” → niem. „Pirates of Caribbean: Fremde Gezeiten”. Zysk, sukces marketingowy i właściwe identyfikowanie marki na rynku docelowym są nadrzędnym kryterium wyboru odpowiednika. Wplatanie języka angielskiego w niemieckie tytuły i pełne reprodukcje całych angielskich fraz są niezwykle częste i mogą uchodzić za nienaturalne lub wręcz niszczące język. Jednym z nielicznych wyjątków od reguły są filmy będące ekranizacjami powieści, w których doszło do tłumaczeń tytułów, np. „Harry Potter and the Sorcerer’s Stone” → niem. „Harry Potter und der Stein der Weisen”. Polskie propozycje dla tytułów filmów kasowych ostatnich lat to przede wszystkim tłumaczenia, np. ang. „The Dark Knight Rises” → pol. „Mroczny rycerz powstaje”, delikatne semantyczne modyfikacje, np. ang. „The Maze Runner” → pol. „Więzień labiryntu” i substytucje, np. ang. „Up!” → pol. „Odlot”. W każdym przypadku chodzi o oddanie sensu, o przejrzystość znaczeniową i skuteczną komunikację. Unika się zapożyczeń. Dzieje się tak nawet w przypadku filmów, które mają status megahitu o zasięgu międzynarodowym, np. ang. „Star Wars – Episode I: The Phantom Menace” → pol. „Gwiezdne Wojny – Epizod I: Mroczne widmo”.

W drugim tekście (Jakiel 2014b) analizowaliśmy sytuację w niemieckich i polskich próbach oddania tytułów seriali emitowanych podczas trzech ostatnich sezonów telewizyjnych produkowanych dla amerykańskich stacji ABC, NBC, CBS, FOX, CW.tv. Ilość zapożyczeń, obcojęzycznej leksyki jest w przypadku niemieckich seriali niezwykle duża. Znakomita większość tytułów (ok. 85%) jest reprodukowana bez objaśnień, np. ang. „Last Man Standing” → niem. „Last Man Standing”, ang. „Harry’s Law” → niem. „Harry’s Law”, ang. „Guys With Kids” → niem. „Guys With Kids”, ang. „Suburgatory” → niem. „Suburgatory”. Polskie rozwiązania zmierzają najczęściej w dokładnie odwrotnym kierunku. Tytuły seriali przejmują się rzadko, np. ang. „Elementary” → pol. „Elementary”, ang. „Arrow” → pol. „Arrow”. Dominują tłumaczenia i pewne modyfikacje znaczeniowe, np. ang. „Family Guy” → pol. „Głowa rodziny”, ang. „Supernatural” → pol. „Nie z tego świata”, ang. „Brooklyn Nine-Nine”

→ pol. „Brooklyn 9-9”, ang. „Rookie Blue” → pol. „Nowe gliny”. Pojawia się często również substytucje ang. „The Crazy Ones” → pol. „Przereklamowani”. Wszystko jest zorientowane na komunikację w pełni kontrolowaną przez podmiot dystrybuujący utwór. Coraz częściej pojawiają się ekspansje z podtytułem wyjaśniającym treść serialu, ang. „Missing” → pol. „Missing: Zaginiony”, ang. „Unforgettable” → pol. „Unforgettable: Zapisane w pamięci”. Wygląda to na nowy trend, inspirowany rozwiązaniami z Zachodu (Niemcy, Francja).

8. Wokół korpusu

Opisane wyżej wyniki badań zestawimy z analizą tytułów filmów kasowych i seriali z lat 80-tych. Pierwszą grupę w korpusie zestawionym na potrzeby tego artykułu stanowią filmy wyprodukowane w latach 1980-1989 z wynikami sprzedaży wynoszącymi minimum 40 mln \$ na rynku amerykańskim. Listę skompletowano na podstawie bazy imdb.com i zawiera ona 174 tytuły oryginalne i odpowiednio po 174 tytułów istniejących na rynku niemieckim i polskim. Drugą grupę stanowią seriale emitowane po raz pierwszy w telewizji amerykańskiej w latach 1980-1989, mające minimum 1500 pozytywnych głosów użytkowników serwisu imdb.com. To daje 106 tytułów seriali oryginalnych oraz 94 tytułów niemieckich i 70 jednostek oddanych w języku polskim. Łącznie zbiór zawiera 792 tytuły filmów i seriali powstałych w latach 80-tych. Z analizy wyłączono tytuły filmów, które nie były wyświetlane w telewizjach krajów docelowych oraz takie, w przypadku których weryfikacja odpowiednika okazała się trudna, a odnalezione informacje nie zapewniały odpowiedniego stopnia pewności. W badaniach pomijamy także tytuły alternatywne, opierając się na danych zebranych w bazie imdb.com. W samej bazie odnaleźliśmy kilka drobnych nieścisłości, które zostały poprawione na potrzeby tego tekstu i naszego korpusu.

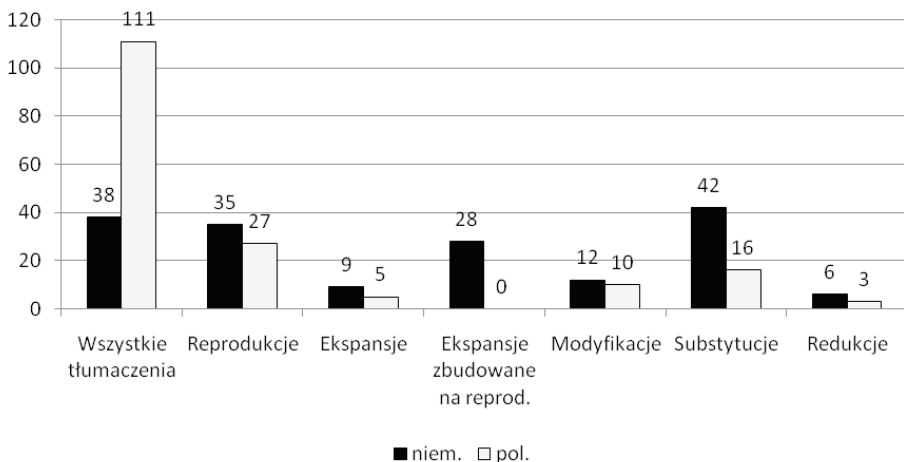
W zebranym materiale tytułów kinowych filmów niemieckim dość licznie reprezentowane są tłumaczenia syntagmatyczne, czasami z elementami zapożyczonymi, głównie nazwami własnymi czy neologizmami, np. ang. „Return of the Jedi” → niem. „Die Rückkehr der Jedi-Ritter”, ang. „The Empire Strikes Back” → niem. „Das Imperium schlägt zurück”, ang. „Indiana Jones and the Last Crusade” → niem. „Indiana Jones und der letzte Kreuzzug” czy ang. „The War of the Roses” → niem. „Der Rosenkrieg”. Na pierwszy rzut oka widać, jak niezwykle ułatwione zadanie ma tłumacz języka spokrewnionego z wyjściowym. Z podobieństw syntaktycznych i semantycznych wynikają także bardzo wiernie oddane tytuły ang. „Honey, I Shrank the Kids” → niem. „Liebling, ich habe die Kinder geschrumpft”, ang. „An Officer and a Gentleman” → niem. „Ein Offizier und Gentleman” czy ang. „Steel Magnolias” → niem. „Magnolien aus Stahl”. Czasami niemieckie odpowiedniki są rozbudowywane, żeby komunikować jeszcze więcej treści, ang. „The Jewel of the Nile” → niem. „Auf der Jagd nach dem Juwel vom Nil”, ang. „Witness” → niem. „Der einzige Zeuge” oraz ang. „The Golden Child” → niem. „Auf der Suche nach dem goldenen Kind”. Znajdujemy także delikatne semantyczne modyfikacje oryginałów, np. ang. „Ferris Bueller’s Day Off” → niem. „Ferris macht blau” a także ang. „Risky Business” → niem. „Lockere Geschäfte”.

Miejscami formy są redukowane, jak w ang. „When Harry Met Sally...” → niem. „Harry und Sally”, a w innych miejscach stosuje się substytucje znaczeniowo przejrzyste, np. ang. „Trading Places” → niem. „Die Glücksritter”, ang. „Back to School” → niem. „Mach’s nochmal, Dad”. Co niezwykle ciekawe, nawet w materiale sprzed 30 lat znajdują się substytucje wyrażone w języku innym niż należący do kultury docelowej, np. ang. „Coal Miner’s Daughter” → niem. „Nashville Lady”. Ilość przejrzystych fraz jest dużo większa niż w poprzednich zbiorach, gdzie badano najnowsze tendencje. Niemniej dalej reprodukuje się bardzo często, np. ang. „Beetlejuice” → niem. „Beetlejuice”, ang. „Platoon” → niem. „Platoon”, choć niejednokrotnie bardziej zrozumiałe byłoby użycie niemieckiego leksemu, np. w ang. „Cocoon” → niem. „Cocoon” (= dt. der Kokon). Odnajdujemy w omawianym zestawieniu pewne nieścisłości, czy wręcz niekonsekwencje, np. ang. „Ghostbusters” → niem. „Ghostbusters – Die Geisterjäger” ale ang. „Ghostbusters II” → niem. „Ghostbusters II”. W pierwszym przykładzie przetłumaczono angielszczyznę w podtytule. Technika ta nie pojawia się w przypadku kontynuacji. Wydaje się nam, że niezwykle trafnym rozwiązaniem jest to, że wielkie kinowe przeboje nie są reprodukowane za wszelką cenę, np. ang. „Back to the Future Part II” → niem. „Zurück in die Zukunft II”. Bardzo powszechna już w latach 80-tych była ekspansja przez dodanie podtytułu, co przed tą analizą wydawało się nam być rozwiązaniem proponowanym dopiero w ostatnich latach. Przykładów takich realizacji jest wiele, np. ang. „The Untouchables” → niem. „The Untouchables – Die Unbestechlichen”, ang. „WarGames” → niem. „War Games – Kriegsspiele”, ang. „Aliens” → niem. „Aliens – Die Rückkehr”. Bardzo często mają one charakter wyjaśniający – ang. „Gremlins” → niem. „Gremlins – Kleine Monster”. Niektóre ekspansje uznajemy za bardzo nieudane, wręcz kuriozalne np. ang. „Superman II” → niem. „Superman II – Allein gegen alle”, ang. „The Karate Kid, Part II” → niem. „Karate Kid II – Entscheidung in Okinawa” (= pol. Rozstrzygnięcie w Okinawie). Wyjaśniający podtytuł jest zupełnie niepotrzebny. Po pierwszej części filmu seria jest już znana. Wyważaniem otwartych drzwi była również potrzeba dookreślenia czwartej części Rocky’ego – ang. „Rocky IV” → niem. „Rocky IV – Der Kampf des Jahrhunderts” (= pol. Walka stulecia). Bardzo dyskusyjne są również rozwiązania dotyczące podtytułów w ang. „Beverly Hills Cop” → niem. „Beverly Hills Cop – Ich lös’ den Fall auf jeden Fall” (= pol. Rozwiąże sprawę za wszelką cenę) oraz ang. „Top Gun” → niem. „Top Gun – Sie fürchten weder Tod noch Teufel” (= pol. Oni nie obawiają się ani śmierci ani diabła), a także ang. „Lethal Weapon” → niem. „Lethal Weapon – Zwei stahlharte Profis” (= pol. Dwaj twardzi jak stal zawodowcy). Wymagający polski odbiorca nie zostawiłby suchej nitki na dystrybutorze, gdyby takie frazy zostały zaproponowane (por. Belczyk 2007: 120).

Tytuły dystrybuowane na rynku polskim są przede wszystkim tłumaczone, np. ang. „The Secret of My Success” → pol. „Tajemnica mojego sukcesu”, ang. „Twins” → pol. „Bliźniacy”, ang. „The Little Mermaid” → pol. „Mała syrenka”, ang. „Oliver & Company” → pol. „Oliver i spółka”, czy ang. „Beetlejuice” → pol. „Sok z żuka”, czy ang. „The Naked Gun: From the Files of Police Squad!” → pol. „Naga broń: Z akt wydziału specjalnego”. W syntagmach ang. „Ruthless People” → pol. „Bezlitośni ludzie”, ang. „Dead Poets Society” → pol. „Stowarzyszenie Umarłych Poetów” oraz

ang. „Driving Miss Daisy” → pol. „Wożąc panią Daisy” widzimy niezwykłą wierność względem oryginalnych nazw. Oddanie gier językowych bywa niezwykle trudne. W ang. „An American Tail” leksem “tail”, znaczący pol. „ogon”, jest wskazaniem na głównego bohatera animacji. Jednocześnie „tail” jest homofonem angielskiego „tale”, które znaczy pol. „opowieść”. Z tego właśnie powodu tytuł ten w języku polskim brzmi „Amerykańska opowieść”, a dwuznaczność osiągnięta przez autora oryginału nie zostaje zachowana w docelowym odpowiedniku. Dużo sprawniej poszło tłumaczowi z ang. „Pet Sematary” → pol. „Smentarz zwierzaków”. W zebranych przypadkach dochodzi czasami do użycia form deminutywnych, często dla złagodzenia przekazu, np. ang. „The Best Little Whorehouse in Texas” → pol. „Najlepszy mały burdelik w Teksasie”. Ciekawe, że niemiecki odpowiednik zawiera podobne zdrobnienie – niem. „Das schönste Freudenhaus in Texas”. Nie zawsze łatwo jest znaleźć uzasadnienie dla takiego zabiegu – ang. „Uncle Buck” → pol. „Wujaszek Buck”. Korpus polskich tytułów zawiera także modyfikacje, np. ang. „Legal Eagles” → pol. „Orly Temidy” i reprodukcje nazw własnych oraz neologizmów. Frazy zapożyczane są bardzo rzadko, np. ang. „Tequila Sunrise” → pol. „Tequila Sunrise”, ang. „Biloxi Blues” → pol. „Biloxi Blues”. Typowa dla polskich dystrybutorów technika substytucji była stosowana również względem tytułów z lat 80-tych. Tak otrzymujemy ang. „Dagnet” → pol. „Dziennik sierżanta Fridaya” czy ang. „Christmas Vacation” → pol. „W krzywym zwierciadle: Witaj, Święty Mikołaju”. Polskim wydawcom przytrafiają się ostatecznie wybory mocno dyskusyjne ang. „Airplane!” → pol. „Czy leci z nami pilot?”, czy ewentualnie ang. „Die Hard” → pol. „Szklana pułapka”. Szczególnie drugi przykład sprawił odpowiedzialnym za przekład tytułu ogromne trudności w związku z kontynuacjami filmu, w których ciężko było się doszukać owej szklanej pułapki (w częściach 3-5). Redukcje są rzadziej stosowane w tytułach polskich, np. ang. „Rambo: First Blood Part II” → pl. „Rambo 2”. Polski zestaw zawiera też formy allonimiczne jak w ang. „Arthur” → pol. „Artur”.

Tytuły filmów – najważniejsze techniki

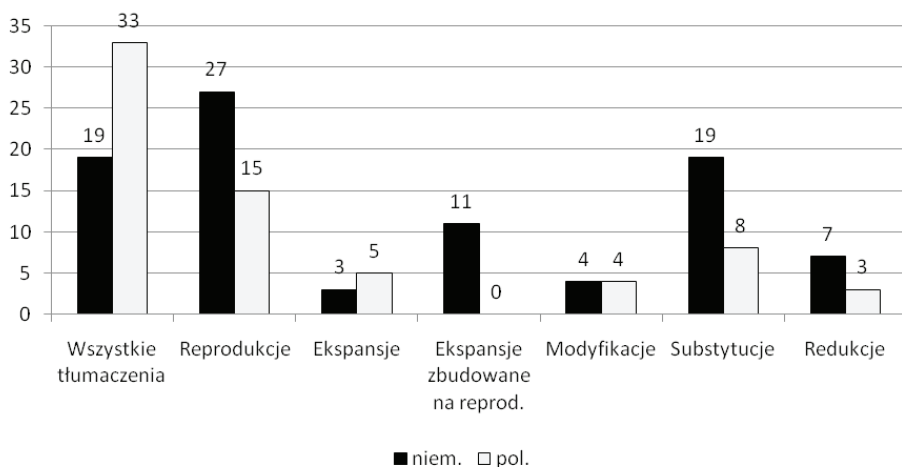


Seriale na rynku niemieckim są dzisiaj w zasadzie znaczeniowo nieprzejrzyste. Korzysta się z obcej leksyki. Sytuacja wyglądała odmiennie w przypadku produkcji telewizyjnych lat 80-tych, np. ang. „Tales from the Darkside” → niem. „Geschichten aus der Schattenwelt“, czy ang. „Beauty and the Beast” → niem. „Die Schöne und das Biest“. Tytuł remake’u drugiego z wymienionych seriali przygotowany dla stacji CW został w roku 2012 już zreprodukowany. Zauważamy także wiele tłumaczeń z zapożyczonymi elementami, np. ang. „Alvin & the Chipmunks” → niem. „Alvin und die Chipmunks”, ang. „The New Adventures of Winnie the Pooh” → niem. „Neue Abenteuer mit Winnie Puuh”. Na rynek telewizyjny wykonywanych jest mniej tłumaczeń niż dla kin. Zaskoczyła nas dość duża ilość reprodukcji z angielszczyzny, np. ang. „Falcon Crest” → niem. „Falcon Crest”, ang. „Knight Rider” → niem. „Knight Rider”, ang. „Miami Vice” → niem. „Miami Vice” oraz ang. „Matlock” → niem. „Matlock”, proponowana już 30 lat temu. W zbiorze znajdują się także substytucje, w których wyborze kierowano się chęcią znalezienia klarownego przekazu. Zamienia się zatem frazę angielską nie na jej dosłowne tłumaczenie, ale na propozycję łatwiejszą do zrozumienia przez potencjalnych odbiorców, np. ang. „Night Court” → niem. „Harrys wundersames Strafgericht”, ang. „Designing Women” → niem. „Mann muss nicht sein”, ang. „Quantum Leap” → niem. „Zurück in die Vergangenheit”. Na uznanie zasługują reprodukcje antroponomów, pozbawione niepotrzebnych dopowiedzeń, np. ang. „Remington Steele” → niem. „Remington Steele”. Nie obawiano się zmian, które podobnie jak to się dzieje z podtytułami filmów kinowych wydają się pozbawione sensu, np. ang. „Teenage Mutant Ninja Turtles” → niem. „Teenage Mutant Hero Turtles”. W późniejszych emisjach zaproponowano pełną reprodukcję niem. „Teenage Mutant Ninja Turtles”. Zauważamy adaptujące redukcje jak w ang. „Fraggle Rock” → niem. „Die Fraggles” oraz ang. „Adventures of the Gummi Bears” → niem. „Die Gummibärenbande”. Propozycje te również wynikają z potrzeby eliminowania zakłóceń komunikacyjnych. Pewne jednostki trudno przyporządkować do konkretnej grupy, niejednokrotnie stanowią one mieszanekę neologizmu, reprodukcji czy tłumaczenia, np. ang. „Smurfs” → niem. „Die Schlümpfe”. Bez wątplenia dziś sięgnięto by po prostu po zapożyczenia. Tradycja dołączania wyjaśniających podtytułów jest obecna również w tej części analizowanego korpusu, np. ang. „Beetlejuice” → niem. „Beetlejuice – Ein außergewöhnlicher Geist”, ang. „Jack the Ripper” → niem. „Jack the Ripper – Das Ungeheuer von London”, czy ang. „DuckTales” → niem. „DuckTales – Neues aus Entenhausen”.

Tłumaczenie było bez wątplenia najczęściej stosowaną techniką w przypadku polskich tytułów seriali, np. ang. „The Wonder Years” → pol. „Cudowne lata”, ang. „Murder, She Wrote” → pol. „Napisała: Morderstwo”, ang. „The New Adventures of Winnie the Pooh” → pol. „Nowe przygody Kubusia Puchatka” oraz ang. „Teenage Mutant Ninja Turtles” → pol. „Wojownicze Żółwie Ninja”. Jak widzimy, czasami dochodzi do delikatnych przesunięć semantycznych. Niejednokrotnie dostosowuje się leksemy obce do polskiego systemu morfologicznego, tworząc tym samym neologizmy, np. ang. „Fraggle Rock” → pol. „Fraglesy”, ang. „Adventures of the Gummi Bears” → pol. „Gumisie” (zredukowany), ang. „Beetlejuice” → pol. „Żukosoczek”. To złożenie jest o tyle ciekawe, że film kinowy, którego kontynuacją jest serial, prze-

tłumaczono jako frazę nominalną „Sok z żuka”. Typowe dla dystrybutorów polskich są częste substytucje, np. ang. „Knight Rider” → pol. „Nieustraszony”, czy ang. „Quantum Leap” → pol. „Zagubiony w czasie”. Mimo odmiennego podejścia praktykowanego w Polsce w badanym materiale dają się zaobserwować również reprodukcje, np. ang. „Thundercats” → pol. „Thundercats”, ang. „Transformers” → pol. „Transformers”, ang. „Murphy Brown” → pol. „Murphy Brown” i ang. „Airwolf” → pol. „Airwolf”. Chodzi głównie o imiona i nazwy własne obcej proweniencji. W polskim chrematonimach filmowych znajdujemy także wiele ekspansji, mających lepiej, skuteczniej przemawiać do odbiorcy dzieła, np. ang. „Coach” → pol. „Świat pana trenera”, ang. „Remington Steele” → pol. „Detektyw Remington Steele”, ang. „Inspector Morse” → pol. „Sprawy inspektora Morse’a”, ang. „Seinfeld” → pol. „Kroniki Seinfelda” i ewentualnie ang. „Doogie Howser, M.D.” → pol. „Doogie Howser, lekarz medycyny”, którą w jakiejś części zakwalifikować możemy również dobrze jako tłumaczenie funkcjonalne. Podobnie jak w przypadku niemieckich odpowiedników tutaj także obserwujemy formy allonimiczne, np. ang. „The Simpsons” → pol. „Simpsonowie”.

Tytuły seriali – najważniejsze techniki



Niektóre jednostki budzą nasze wątpliwości i nie dają się łatwo sklasyfikować. Widzimy tutaj tłumaczenia łączące leksykę obcą z rodzimą w sposób nienaturalny, np. ang. „The Real Ghost Busters” → niem. „Die Echten Ghostbusters“. W naszej propozycji technik nie wskazaliśmy także na możliwość tłumaczenia z dodanym podtytułem, np. ang. „Aliens” → pol. „Obcy – decydujące starcie”. W tej formie zatracona została liczba mnoga, która przez swoją ikoniczność i formant -s wskazywać mogła na to, że film jest kontynuacją. Bardzo interesująca z punktu widzenia nadrzędnego celu tej pracy jest jednostka ang. „Star Trek: The Next Generation” → niem. „Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert“. Widzimy tutaj tłumaczenie z substytucją neologizmu oraz delikatną modyfikacją podtytułu. Zastąpienie

„Star Trek” frazą „Raumschiff Enterprise” nastąpiło oczywiście dużo wcześniej, na potrzeby oryginalnego serialu emitowanego w latach 1965-1969. W przypadku kontynuacji to rozwiązanie zostało zachowane. Można bez obaw stwierdzić, że jest to technika wykorzystująca zarzuconą już niemal strategię oddawania tytułów zagranicznych. Warto także wspomnieć, że w naszym korpusie znajdują się także filmy kinowe osadzone w tym samym uniwersum, ale oddawane odmiennie, np. ang. „Star Trek IV: The Voyage Home” → niem. „Zurück in die Gegenwart – Star Trek IV”. Nietypowe rozwiązania, odkrywane w wyniku powyższej analizy, mogą wykraczać poza typologię technik, nakreśloną w tym tekście. Należy rozważyć jej rozbudowanie w kolejnych publikacjach.

9. Wnioski i uwagi końcowe

Wydawało się nam niemal oczywiste, że praktyki dotyczące oddawania tytułów w ciągu ostatnich 30 lat musiały się zmienić. Podstawą takiego przekonania były globalizacja, rozwój Internetu i ułatwiony dostęp do tytułów oraz rozwój samego przemysłu filmowego. Zaobserwowane zmiany są jednak dużo mniejsze niż zakładaliśmy. Niemcy w pewnym zakresie stosowali tłumaczenia, np. ang. „Amazing Stories” → niem. „Unglaubliche Geschichten”, co dziś jest ogromną rzadkością. Nie był to jedyny zabieg, którym się posługiwano, by widzowi powiedzieć więcej o dziele filmowym. Wszelkiego rodzaju substytucje, modyfikacje, czy tłumaczenia z elementem przejętej leksyki służyły tłumaczom niemieckich tytułów do uczestniczenia w skutecznej komunikacji z widzem. Co ciekawe, zauważona współcześnie tendencja do reprodukcji, charakterystyczna dla przemysłu telewizyjnego, nie występowała częściej niż w przypadku filmu kinowego. Inaczej dzieje się dzisiaj. Zapożyczenia na potrzeby oferty telewizyjnej są wyraźnie częstsze. Zauważamy również, że w przedstawionym tutaj korpusie stosowane są różnorodne techniki, co odróżnia je od wyników badań zaprezentowanych w artykułach (Jakiel 2013, Jakiel 2014b). Oprócz stosowanych aktualnie w Niemczech reprodukcji i zbudowanych na nich ekspansji (głównie przez dodanie podtytułu) nie korzysta się ze zbyt wielu innych możliwości. Ze zdziwieniem odnotowujemy rozwiązania, które uchodziły za „świeże” i stosowane od niedawna. Okazuje się, że już 30 lat temu Niemcy chętnie reprodukowali, a bardzo powszechnym było dokładanie objaśniającego podtytułu do przejętej frazy czy leksemu. Trzeba jednak przyznać, że niektóre kontrowersyjne podtytuły proponowane przed laty rodzą dużo więcej wątpliwości niż dzisiejsze, raczej stonowane rozwiązania.

Polskie tytuły oddawało się przy użyciu środków podobnych do stosowanych dzisiaj. Należy też uczciwie zauważyć, że spora część produkcji powstałych w latach 80-tych dotarła do polskiego odbiorcy po roku 1989. Polacy zawsze tłumaczyli i stawiali na oddziaływanie przez tytuł przejrzysty semantycznie. Wielokrotnie obserwujemy potrzebę dopowiedzenia, wyjaśnienia widzowi, jakie dzieło będzie oglądał. Odbywa się to np. przez ekspansję typu pol. „Detektyw Remington Steele”, gdzie w oryginale mamy tylko antroponimy. Odnotowujemy także, że nasza sugestia dotycząca reprodukcji i tytułów je objaśniających, postrzegana przez nas jako novum w grupie polskich tytułów, została

w tym tekście pozytywnie zweryfikowana. W badanym korpusie nie ma takich form po stronie tytułów polskojęzycznych. Reprodukcje w latach 80-tych były niezwykle rzadkie. Odnosimy wrażenie, że były one traktowane jako ostateczność, głównie w celu oddania propriów i innowacji słowotwórczych. Ten fakt może wynikać również z uzasadnionych wątpliwości dotyczących stopnia znajomości języka angielskiego przez odbiorców polskich z początku lat 90-tych.

Przeprowadzone przez nas badania nie dają podstaw do prognozowania możliwych przyszłych rozwiązań. W przypadku języka polskiego zmiany w tym zakresie są delikatne. W przypadku niemieczyny widoczne, ale nie tak bardzo, jak się spodziewaliśmy. Być może analiza jeszcze starszych jednostek rzuciłaby jaśniejsze światło na cały problem. Możemy jednak z dużą dozą pewności powiedzieć, że zmiany te zachodzą dość wolno. Jedyna ogromna zmiana dotyczyć może rynku telewizyjnego w Niemczech, gdzie tytuły seriali i pojawiające się nazwy dziś w zasadzie nie są tłumaczone. Co ciekawe, w telewizji niemieckiej pojawiają się seriale z oryginalnym dźwiękiem, bez synchronizacji (dubbingu), a za to z niemieckimi napisami, np. „Marvel’s Agents of S.h.i.e.l.d.” (na kanale RTL Crime od stycznia 2014). Można przyjąć, że kolejne zmiany przed nami. Równie ciekawe jest, że na ogół zreprodukowanym tytułom towarzyszy na wskroś niemiecki zsynchronizowany (zdubbingowany) materiał filmowy. To też rozwiązanie mocno osobliwe.

Tytuł pozostaje znakiem językowym, tekstem, którego badanie wymaga uwzględnienia czynników i zastosowania narzędzi wychodzących daleko poza językoznawstwo. Chciałoby się rzec, że trudno go omawiać jedynie w ramach przekładoznawstwa, bo autorstwo tytułów jest niejasne i nieznane, a proces tłumaczeniowy może przebiegać w nietypowy sposób. Przekładoznawstwo wykształciło jednak właściwe procedury, aby taka analiza była możliwa. Tytuł jest częścią specyficznego świata, którym rządzą finanse i jest składnikiem kampanii marketingowej. Jako taki daje się również w jakimś stopniu omawiać w obrębie komunikacji perswazyjnej. Nie ma wątpliwości, że jego badanie musi odbywać się interdyscyplinarnie. Należy także przyjąć, że dystrybutor ma prawo rozmieść tytuł jak hasło reklamowe i proponować rozwiązania odbiegające od oryginału. Rozwiązania te mogą być bardzo trudne do zaakceptowania przez odbiorców, a od badacza wymagają przekraczania zakresów, wyznaczonych przez współczesne przekładoznawstwo.

Bibliografia

- Belczyk, Arkadiusz (2007). *Tłumaczenie filmów*. Wilkowiec.
- Berezowski, Leszek (2004). „*Skąd się biorą polskie tytuły amerykańskich filmów?*” W: Kubiński, W. / Kubińska, O. (red.) *Przekładając nieprzekładalne II*. Gdańsk. S. 313-324.
- Blanár, Vincent (1973). „*Das spezifisch Onomastische*”. W: *Der Name in Sprache und Gesellschaft. Beiträge zur Theorie der Onomastik*. Berlin. S. 31-51.
- Bouchehri, Regina (2008). *Filmtitel im interkulturellen Transfer*. Berlin.

- Bouchehri, Regina (2012). *Translation von Medien-Titeln: Der interkulturelle Transfer von Titeln in Literatur, Theater, Film und Bildender Kunst*. Berlin.
- Danek, Danuta (1980). *Dzielo literackie jako książka*. Warszawa.
- Debus, Friedhlem (2012). *Namenkunde und Namengeschichte. Ein Einführung*. Berlin.
- Galilej, Cecylia (2012). *Z problematyki tłumaczeń anglojęzycznych tytułów filmowych na język polski*. W: *Roczniki Humanistyczne*. T.60/8. S. 15-29.
- Hejwowski, Krzysztof (2004). *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa.
- Hellwig, Peter (1984). „*Titulus oder über den Zusammenhang von Titeln und Texten. Titel sind ein Schlüssel zur Textkonstitution*“. W: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 12/1984. S. 1-20.
- Heydel, Magda/Bukowski, Piotr (2004). *Współczesne teorie przekładu*. Kraków.
- Jakiel, Rafał (2013). „*Pirates aus der Karibik. Ein chrematonischer Beitrag zur deutschsprachigen und polnischen Filmtitelübersetzung*.“ W: *Studia Translatorica* 4. Wrocław. S. 139-154.
- Jakiel, Rafał (2014a). „*Stider, Streicher i Łazik. Specyfika przekładoznawczej analizy literackich nazw własnych w obrębie różnych par językowych*“. W: *Studia Translatorica* 5. Wrocław. (w druku)
- Jakiel, Rafał (2014b). „*Two and a half Titel. Ein chrematonischer Beitrag zur Titelübersetzung in der Fernsehindustrie*.“ W: *Studia Translatorica* 5. Wrocław. (w druku)
- Kaleta, Zofia (2005). *Teorie nazw własnych*. W: *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*. Kraków. S.15-36.
- Kalverkämper, Hartwig (1996). „*Namen im Sprachtausch: Namenübersetzung*“. W: Eichler, E. / Hilty, G. / Löffler, H. / Steger, H. (Hg.) *Namenforschung – Name Studies – Les noms propres. Ein internationales Handbuch zur Onomastik – An international Handbook of Onomastics – Manuel international d’onomastique*. 2 Band. Berlin/New York. S.1018-1025.
- Koß, Gerhard (1976). „*Eigennamen als Warennamen*“. W: *Der Name in Sprache und Gesellschaft. Beiträge zur Theorie der Onomastik*. Berlin. S. 79-92.
- Nord, Christiane (1991). *Lernziel: professionelles Übersetzen Spanisch-Deutsch : ein Einführungskurs in 15 Lektionen*. Wilhelmsfeld.
- Nord, Christiane (1993). *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen.
- Nord, Christiane (2011). *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzers*. Manchester.
- Perlin, Jacek (2004). *Metodologia językoznawstwa diachronicznego*. Warszawa.
- Raible, Wolfgang (1972). *Satz und Text. Untersuchungen zu vier romanischen Sprachen*. Tübingen.
- Reiß, Katharina / Vermeer, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*. Tübingen.
- Rothe, Arnold (1986). *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*. Frankfurt am Main.
- Schleiermacher, Friedrich (1813). „*Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*“. W: Störig, H.J. (red.) (1973). *Das Problem des Übersetzers*. Darmstadt. S.38-70.
- Schreitmüller, Andreas (1994). *Filmtitel*. Münster.
- Stolze, Radegundis (2005). *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen.

Sulikowski, Piotr (2008). *Strategie und Technik in der literarischen Übersetzung an ausgewählten Beispielen aus Bertolt Brechts „Hauspostille“ im Polnischen und im Englischen*. Szczecin.

Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility*. New York.

Wulff, Hans Jürgen (1985). *Zur Textsemiotik des Titels*. Münster.

Słowa kluczowe

Tytuły serii, przekład, tytuły filmów, analizy diachroniczne, wpływ rynku

Abstract

“THAT ‘80S SHOW”.

DIACHRONY IN THE STUDY OF TRANSLATION OF MOVIE TITLES

The techniques and strategies used to translate of movie titles require a diachronic analysis, which makes it possible to anticipate further development trends in translation titles. The text concerns a polyconfrontative analysis of movie and TV series titles released in the ‘80s. The results are compared with the current situation and results of our research of the latest titles. The body are American titles, translated into German and Polish. Paradoxically, the creators of the German titles revealed a strong tendency to borrowings of English lexemes as early as 30 years ago. The situation in the Polish tradition of developing the titles is different. Polish translators have always been focused on the communicating and sending a clear message.

Keywords

Series titles, translation, film titles, diachronic analysis, influence of market

Stosunek społeczeństwa polskiego wobec niemieckich nekropolii w Polsce po 1945 roku

W Polsce Ludowej stosunek społeczeństwa polskiego wobec niemieckich nekropolii kształtował się głównie pod wpływem tragicznych skutków drugiej wojny światowej. Ogrom wojennych doświadczeń zrodził nieznanne wcześniej w naszym kraju zjawisko systematycznego unicestwienia niemieckich miejsc pochowania¹. Procesy z tym związane trwały ponad 20 lat, mimo zobowiązań władz polskich w zakresie ich ochrony.

Po 1945 r. sprawy funkcjonowania cmentarzy komunalnych i wyznaniowych w Polsce początkowo regulowała przedwojenna ustawa z 1932 r. *O chowaniu zmarłych i stwierdzaniu przyczyn zgonu*, którą w 1959 r. zastąpiono nową, obecnie obowiązującą – *O cmentarzach i chowaniu zmarłych*². Natomiast do kwestii nekropolii i grobów wojennych mają zastosowanie przepisy ustawy *O grobach i cmentarzach wojennych* z 28 marca 1933 r.³ Podstawę prawną ustawodawstwa w zakresie ochrony wojennych miejsc pochówków stanowią postanowienia humanitarnych konwencji międzynarodowych z lat 1864-1949⁴. Już w 1864 r. sygnatariusze pierwszej z nich – konwencji w sprawie polepszenia losu rannych wojskowych w armiach w polu będących stwierdzili, że jednakowe prawa przysługują żołnierzom „bez względu na to, do jakiego narodu należą”⁵. To fundamentalne prawo stworzyło podwaliny współczesnego humanitaryzmu w odniesieniu do pochówków żołnierskich. Kodyfikacja

¹ Po pierwszej wojnie światowej władze II Rzeczypospolitej pojęły działania na rzecz ochrony grobów wojennych żołnierzy obcych armii, w tym mogił żołnierzy niemieckich, zmarłych i poległych w Polsce. Zakres prac obejmował ekshumacje identyfikacyjne szczątków, poszukiwania zaginionych żołnierzy i ich mogił, przebudowę nekropolii wojennych wzniesionych w latach 1914-1918. Władze inicjowały i popularyzowały społeczną opiekę nad grobami cudzoziemców, zob. G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu 1939-2002*, Oddział Instytutu Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 53.

² Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej [dalej: Dz. U. RP], 1932, nr 35, poz. 359; Dz. U., 1959, nr 11, poz. 62.

³ Dz. U. RP, 1933, nr 39, poz. 311.

⁴ Polska jest sygnatariuszem wszystkich owych umów, których gwarantem jest Międzynarodowy Komitet Czerwonego Krzyża w Genewie, zob. G. Trzaskowska, *op. cit.*, s. 30-49.

⁵ Konwencja w sprawie polepszenia losu rannych wojskowych w armiach w polu będących z dnia 22 VIII 1864 r., [w:] H. Dunant, *Wspomnienie Solferino*, tłum., wstęp i przypisy R. Bielecki, Międzynarodowy Komitet Czerwonego Krzyża, b.m.w. 1983, s. 80-83; zob. G. Trzaskowska, *op. cit.*, s. 31.

międzynarodowych norm prawnych została zakończona dopiero po blisko stu latach, w 1949 r. w Genewie. Przyjęte wówczas ustalenia czterech humanitarnych konwencji, uwzględniające wszystkie uwarunkowania drugiej wojny światowej, obowiązują współcześnie⁶.

Wspomniane wyżej normy prawne dotyczące miejsc pochowania zmarłych odnoszą się do dwóch kategorii cmentarzy – regularnych i wojennych. Nekropolie te można zdefiniować następująco:

Cmentarz regularny (stały) – jest to ogrodzone i spełniające wymogi sanitarne miejsce, którego jedyną funkcją jest przeznaczenie do chowania zwłok zmarłych. Wykorzystanie terenu w tym celu powinno być zgodne z planem zagospodarowania przestrzennego danej miejscowości. Cmentarz regularny może być komunalny – przeznaczony na grzebalnictwo ogólne (bez względu na narodowość, wyznanie i przekonania polityczne osób) lub wyznaniowy (parafialny lub wspólny – międzyparafialny) – zakładany i utrzymywany przez związek wyznaniowy, przeznaczony do chowania zwłok zmarłych danego wyznania. Likwidacja takiej nekropolii wymaga zgody związku wyznaniowego⁷.

Cmentarz (kwatery, grób) wojenny – miejsce pochowania osób zmarłych lub poległych w wyniku działań wojennych: żołnierzy, jeńców wojennych lub ludności cywilnej. W wielu przypadkach jest to miejsce pochówku wyłącznie żołnierzy, nekropolie te mogą być też wspólne, tj. gromadzące groby żołnierzy i osób cywilnych. Cmentarz wojenny może być prowizoryczny – założony w miejscu pełniącym inne funkcje użytkowe niż cmentarne, np.: są to place i parki miejskie, place przy kościołach, podwórka i ogrody przy posesjach, itp.⁸

Zasadniczym celem niniejszego opracowania jest przedstawienie problematyki zagłady po 1945 r. niemieckich cmentarzy, w tym grobów wojennych ofiar tej narodowości w Polsce, na przykładzie Dolnego Śląska. Zagadnienie to przedstawiono w takim zakresie, na ile pozwalają nieliczne źródła archiwalne i publikacje na ten temat⁹.

⁶ Dz. U., 1956 r., nr 38.

⁷ G. Trzaskowska, *op. cit.*, s. 311.

⁸ *Ibidem*, s. 312.

⁹ Źródła archiwalne dotyczące omawianej problematyki są ubogie i rozproszone w różnych archiwach. Dokumenty o tematyce ogólnej odnoszące się do spraw krajowych znajdują się w Archiwum Akt Nowych w Warszawie [dalej: AAN], w zespołach Ministerstwa Odbudowy [dalej: Min. Odb.], Ministerstwa Gospodarki Komunalnej [dalej: MGK] oraz aktach Zarządu Głównego Polskiego Czerwonego Krzyża w Warszawie [dalej: ZG PCK w Warszawie]. Są to m.in.: akty normatywne, w tym zarządzenia, pisma okólne i instrukcje oraz korespondencja dotycząca niemieckich grobów wojennych, ich stanu zachowania, renowacji i likwidacji niemieckich cmentarzy komunalnych i wyznaniowych w Polsce. Ponadto różne wątki dotyczące genezy polskiej polityki wobec niemieckich mogił wojennych odnajdziemy w zasobie Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie [dalej: AMSZ] w zespołach Departament IV (dalej: Dep. IV), Departament Prawno-Traktatowy (dalej: DPT) oraz zespołach nr 9, 10, 17. Kwestie dolnośląskie, głównie wrocławskie, można prześledzić na podstawie materiałów archiwalnych Archiwum Państwowego we Wrocławiu [dalej: APWr.], w takich zespołach jak: Urząd Wojewódzki Wrocławski we Wrocławiu, XIII Wydział Odbudowy [dalej: UWW, XVIII Wydz. Odb.], Zarząd Miejski we Wrocławiu [dalej: ZM], Zarząd Wojewódzki Polskiego Czerwonego Krzyża we Wrocławiu [dalej: ZW PCK], Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej

Te ostatnie są wynikiem pionierskich badań Grażyny Trzaskowskiej, opublikowanych w 2008 roku w pracy „Cmentarze wojenne we Wrocławiu w latach 1939-2002”¹⁰. Monografia ta stanowi również osnowę niniejszych rozważań.

Proces dewastacji niemieckich nekropolii w Polsce miał charakter typowych działań odwetowych władz polskich, zapoczątkowanych w latach 1945-1946. W pierwszej kolejności dotyczył niemieckich grobów wojennych i z czasem doprowadził do całkowitej ich likwidacji. Zagadnienia polityczne zaważyły też na rozwiązaniu kwestii niemieckich cmentarzy komunalnych i wyznaniowych (z usytuowanymi tam grobami wojennymi), do 1958 r. pozbawionych jakiegokolwiek opieki państwa, ostatecznie zlikwidowanych w latach 60. i 70. XX w. Odrębnym zagadnieniem pozostaje stosunek społeczeństwa polskiego, które omawiane zjawiska postrzegało poprzez pryzmat własnych, tragicznych przeżyć wojennych. Polacy najczęściej pozostawali obojętni na te sprawy jednak bywało, że swoją postawą przyczyniali się do pogłębienia katastrofalnego stanu zachowania niemieckich cmentarzy. Jakkolwiek zaznaczyć należy, że nieliczni, nie bacząc na urzędowe zakazy, podejmowali ograniczone formy opieki nad tymi miejscami pochówków.

Cmentarze i groby wojenne

Wymieniona wyżej ustawa *O grobach i cmentarzach wojennych* z 1933 r. stanowi, iż przedmiotowe miejsca pochówków podlegają szczególnej ochronie państwa, na terytorium którego są położone. Oznacza to, że każda ze stron konfliktu zbrojnego ma obowiązek pochowania poległych i zmarłych żołnierzy przeciwnej armii z szacunkiem, w imiennie oznaczonych grobach, które powinny być zachowane wieczyście poprzez objęcie ich nadzorem władz państwowych. Szczątki żołnierzy nie mogą być ograbiane z przedmiotów osobistych, co w ubiegłych stuleciach zdarzało się nagminnie. Do obowiązków władz należy również sporządzenie imiennej ewidencji mogił, rejestracja wszelkich ich przemieszczeń oraz dostarczenie spisów grobów wojennych

we Wrocławiu, V Wydział Gospodarki Komunalnej i Mieszkaniowej [dalej: PWRN, V Wydz. GKiM], Prezydium Rady Narodowej miasta Wrocławia [dalej: PRN m. Wrocławia], Miejskie Przedsiębiorstwo Zieleni [dalej: MPZ]. Główne dokumenty to: spisy grobów wojennych osób narodowości niemieckiej, opisy cmentarzy wojennych, protokoły ekshumacji szczątków osób narodowości niemieckiej, korespondencja władz w sprawie poszukiwań grobów żołnierzy niemieckich i ofiar Festung Breslau oraz pisma dotyczące zakresu opieki nad tymi miejscami pochówków. W Archiwum Miejskiego Konserwatora Zabytków we Wrocławiu [dalej: AMKZ] znajduje się ponadto dokumentacja miejsc pocmentarnych miasta Wrocławia z 1983 r., która przedstawia ówczesny stan zachowania terenów zlikwidowanych nekropolii niemieckich we Wrocławiu. Problematykę poszukiwań i ekshumacji niemieckich szczątków we Wrocławiu na przełomie XX i XIX w. przybliży dokumentacja Dolnośląskiego Urzędu Wojewódzkiego we Wrocławiu [dalej: DUW] z okresu budowy zbiorczego cmentarz wojennego w Nadolicach Wielkich. Są to przede wszystkim protokoły z ekshumacji szczątków niemieckich z terenu Dolnego Śląska, w tym: Protokół nr W/9/99 o ekshumacji zwłok znajdujących się na terenie Wrocław – park Grabiszyński z 30 IX 1999 r. oraz Protokół nr W/1/98 o ekshumacji szczątków znajdujących się na terenie Wrocławia – Kozanowa przy ul. Pilczyckiej z 18 XI 1998 r.

¹⁰ G. Trzaskowska, *op. cit.*

wszystkim interesownym stronom. Ustawodawstwo humanitarne szczególną uwagę zwraca na sprawy poszukiwań osób zaginionych i ich grobów wojennych. Jako naczelną zasadę przyjęto tu prawo rodzin do wiedzy o losach swoich krewnych. Koordynatorem tych zadań jest Polski Czerwony Krzyż w Warszawie poprzez Biuro Informacji i Poszukiwań. Konwencje humanitarne chronią również groby wojenne osób podejrzanych o dokonanie zbrodni wojennych¹¹. Te podstawowe przepisy dotyczące mogił wojennych zostały przypomniane w 1966 r. przez Departament Prawno-Traktatowy Ministerstwa Spraw Zagranicznych w związku z zamiarem zlikwidowania grobów żołnierzy niemieckich na cmentarzach w Sanoku i w Krakowie. Zwracano przy tym uwagę na następujące zapisy: „Ustawa [z 28 marca 1933 r., przyp. G.T.] w art. 4 ust. 1 zezwala na zarządzenie ekshumacji i przeniesienie ich do innego grobu. Przepisy zaś wykonawcze do tej ustawy, a mianowicie rozporządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych z dnia 23 października 1936 r. (Dz. U. Nr 85, poz. 595) w §3 nakładają obowiązek zawiadomienia rodziny zmarłego o zamierzonej ekshumacji zwłok z grobu wojennego – jeżeli jej miejsce zamieszkania jest znane.

W sprawach natomiast nieuregulowanych ta ustawą stosuje się odpowiednio do grobów i cmentarzy wojennych postanowienia ustawy z dnia 31 stycznia 1959 r. o cmentarzach i chowaniu zmarłych [...], która w art. 7 przewiduje, że grób nie może być ponownie użyty do chowania zmarłych po upływie 20 lat „[...] jeżeli jakakolwiek osoba zgłosi zastrzeżenie przeciw temu i umieści opłatę przewidzianą za pochowanie zwłok”. Z uwagi na ponowne ogólne postanowienia ustawy z 1933 r. udzielenie definitywnej odpowiedzi na pytanie czy cyt. wyżej art. 7 ma w pełni zastosowanie do grobów i cmentarzy wojennych jest zależne od zapoznania się z wykładnią tegoż postanowienia w praktyce. Jeżeli zaś idzie o zobowiązania międzynarodowe Polski w omawianym przedmiocie to wynikają one z art. 17 konwencji genewskiej z dnia 12 sierpnia 1946 r. o polepszeniu losu rannych i chorych w armiach czynnych [...]. Odpowiedni ustęp tego artykułu brzmi jak następuje: „Art. 17[...] Strony w konflikcie będą ponadto czuwać nad tym, aby zmarli byli grzebani z czcią i w miarę możliwości zgodnie z obrządkami religii, którą wyznawali, aby ich groby były szanowane, zgrupowane, o ile możliwości, podług narodowości zmarłych, należycie utrzymane i tak oznaczone, aby mogły być zawsze odszukane [...]”¹².

Nie przestrzeganie w/w humanitarnych zasad przez rząd Polski Ludowej oznaczało oczywiste złamanie przepisów krajowych i międzynarodowych oraz – jak już wzmiankowano – odstępianie od tradycji opieki nad grobami żołnierzy obcych armii, kulturowanymi w czasach II Rzeczypospolitej. W Polsce Ludowej w celu ustalenia jednolitego trybu postępowania z grobami niemieckich ofiar zostały wydane nowe (sprzeczne z ustawą o cmentarzach wojennych z 1933 r.) wytyczne, mające wyraźnie represyjny charakter. Z drugiej strony stosowano zasadę nierespektowania humanitarnych przepisów, przy zastosowaniu „reguły cichego omijania prawa”, w nadziei, że postępowanie to nie wywoła międzynarodowego oburzenia¹³.

¹¹ G. Trzaskowska, *op. cit.*, s. 47-53.

¹² AAN, DPT, 26/73, wiązka 7, Pismo DPT MSZ do Dep. IV w/m z 8 III 1966 r., b. p.

¹³ *Ibidem*, s. 101.

Problem ochrony niemieckich mogił wojennych na Dolnym Śląsku dotyczył według szacunków niemieckich około 20 tys. żołnierzy niemieckiej armii, w tym około 15-16 tys. we Wrocławiu¹⁴. Mogiły ich istniały na wielu ówczesnych dolnośląskich nekropoliach. Poza stałymi cmentarzami każda armia grzebała swoje ofiary na terenach prowizorycznych. Pochówki te, ze względu na towarzyszący im pośpiech i przypadkowe usytuowanie, miały też inny charakter niż na cmentarzach stałych. Płytkie groby, w przypadkowych miejscach, nie spełniały podstawowych wymogów sanitarnych. Na przykład podczas obrony Festung Breslau w 1945 r. jej ofiary – żołnierzy i ludność cywilną, po wypełnieniu wolnych powierzchni na wrocławskich cmentarzach, grzebano na łatwo dostępnych terenach miejskich jak: place przy kościołach, place miejskie, skwery i ulice, podwórka, ogrody przydomowe, a nawet dachy budynków (dach gmachu przy ul. Sądowej 1). Podobnie sytuacja wyglądała w ostatnich dniach wojny na terenie całego Dolnego Śląska¹⁵.

Po zakończeniu działań militarnych stroną niemiecką interesowała przede wszystkim kwestia dostępu do imiennej ewidencji grobów wojennych z danymi osobowymi ofiar, wskazanie miejsc ich usytuowania, numerów grobów, itp. Dokumentacja taka z jednej strony umożliwiłaby roztoczenie opieki rodzin nad mogiłami swoich bliskich, z drugiej miała służyć do sporządzania aktów zgonów ofiar. Te ostanie były niezbędne do przeprowadzenia wielu procedur prawnych, w tym regulacji spraw spadkowych lub świadczeń emerytalnych dla wdów po zmarłych i poległych żołnierzach, itp. Mimo że międzynarodowe prawo humanitarne bezwzględnie nakazywało udostępnienie stronie wnioskującej wszelkiej posiadanej ewidencji grobów wojennych władze polskie nie zamierzały tego zapisu respektować. Takie stanowisko potwierdza korespondencja Zarządu Miejskiego miasta Wrocławia z niemieckim stowarzyszeniem Caritas w Cham Opf. (Heimatortskartei „Gross Breslau” Caritassuchstelle) w Niemczech (amerykańska strefa okupacyjna) z lat 1948-1949. Organizacja ta zwróciła się do ZM z prośbą o spisy poległej i zmarłej podczas oblężenia miasta niemieckiej ludności Wrocławia, uzasadniając swoją prośbę w/w względami prawnymi. Według posiadanej wiedzy poszukiwane osoby zostały pochowane na różnych wrocławskich cmentarzach regularnych oraz wojennych (podano ich nazwy)¹⁶.

Mimo że strona niemiecka działała w ramach przysługujących jej uprawnień, w oparciu o międzynarodowe przepisy konwencyjne, nie uzyskała od władz wrocławskich wiarygodnych informacji. Te, które przekazano, zawierały wiele błędów i nieścisłości, przy czym analiza porównawcza zachowanych akt pozwala przypuszczać, że był to zabieg celowy. Władze dysponowały bowiem w wielu przypadkach dokładniejszą dokumentacją, opracowaną przez niemieckie władze Festung Breslau. Natomiast wykaz grobów wojennych, sporządzony przez Zarząd Miejski we Wrocławiu dla strony wnioskującej stanowił zestawienie przypadkowych rejestrów ofiar z niepełnymi

¹⁴ *Ibidem*, s. 261.

¹⁵ G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne na Dolnym Śląsku* [w:] *Dolny Śląsk 1945 – Dolny Śląsk 2005*, pod red. B. Cybulskiego, Stowarzyszenie na Rzecz Promocji Dolnego Śląska, Wrocław 2006, s. 79.

¹⁶ APWr., ZM, 908, s. 6, Pismo Heimatortskartei „Gross-Breslau” do ZM we Wrocławiu w sprawie kartoteki poległych z 15 XI 1948 r.

ich danymi, czasem nie dotyczył grobów położonych na tych nekropoliach, o które chodziło Stowarzyszeniu. Świadczą o tym lakoniczne i nie zawsze zgodne z prawdą wyjaśnienia władz wrocławskich, jak np.: „[...] wiele grobów pojedynczych i zbiorowych znajduje się jeszcze na terenie miasta, które nie są ujęte w żadnych spisach ze względu na to, że znajdują się one w ruinach budynków i innych miejscach niedostępnych”¹⁷. Jednym z powodów braku kompletnej ewidencji grobów wojennych było odstępianie od obowiązku ich szczegółowej inwentaryzacji przez urzędników miejskich. Ten wymóg został natomiast dotrzymany wobec grobów obywateli innych narodowości, tj. radzieckich, francuskich, włoskich, angielskich, które zewidencjonowano w miarę starannie. Dokładne zinwentaryzowanie wojennych pochówków miało kluczowe znaczenie dla kwestii prawidłowej identyfikacji szczątków, ustalenia lokalizacji mogił wojennych oraz roztoczenia nad nimi opieki państwa. O motywach owych urzędowych działań w tym zakresie wiele mówi pismo Pełnomocnika Rządu RP na miasto Świdnicę, przesłane we wrześniu 1945 r. do Wydziału Odbudowy Urzędu Wojewódzkiego Wrocławskiego, w którym stwierdzono: „Stosownie do pisma Wydziału Odbudowy [...] komunikuje, że miasto posiada jedynie cmentarz wojenny żołnierzy niemieckich, odnośnie którego nie poczuwa się do obowiązku utrzymania tegoż”¹⁸. Niemieckie groby wojenne na nekropoliach stałych pozostały tam aż do początków lat 60. XX w., tj. do czasu, kiedy w Polsce przystąpiono do systematycznej likwidacji niemieckich cmentarzy¹⁹.

W odmienny sposób postąpiono natomiast z mogiłami usytuowanymi na terenach prowizorycznych. Ze względu na inne funkcje tych terenów, w obawie przed skażeniem okolicznej powierzchni i zagrożeniem rozwoju epidemii, mogiły te musiały być przeniesione w odpowiedniejsze miejsca. Ten problem, jak wzmiankowano, najszerzej wystąpił we Wrocławiu. By móc sprostać rozległym pracom ekshumacyjnym, władze zarządziły inwentaryzację wszystkich mogił prowizorycznych, w tym również niemieckich. Jednak w przypadku szczątków osób narodowości niemieckiej, dokumentację tę wykonano bardzo niedbale. Zawierała wiele błędów, m.in. w odniesieniu do nazwisk, dat urodzenia i zgonów ofiar, uniemożliwiając ich identyfikację. Ten stan rzeczy zapewne częściowo spowodowany był niezajomością przez wrocławskich urzędników zasad niemieckiej pisowni.

Ekshumacje niemieckich szczątków ofiar oblężenia miasta i ich wtórne pochówki przeprowadzono w latach 1947-1953. Podczas przenoszenia zwłok ofiar do nowych mogił popełniono dalsze nadużycia, które dotyczyły niedokładnego dokumentowania owych prac. W konsekwencji niestarannie opracowane materiały ewidencyjne przyczyniły się do dalszego zafałszowania istniejącego stanu rzeczy, utrudniając poprawną identyfikację grobów ofiar²⁰. Wbrew wymogom prawa humanitarnego nie sporzą-

¹⁷ *Ibidem*, s. 17, Pismo ZM do Heimatortskartei „Gross-Breslau” Caritassuchstelle z 23 II 1949 r.; Cytat za G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 282.

¹⁸ APWr., Wydz., Odb., XIII/166, s. 3, Pismo Pełnomocnika Rządu RP na Obwód Administracyjny miasta Świdnicy do Wydz. UWW z 12 IX 1945 r.; Cytat za G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 264.

¹⁹ G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 263.

²⁰ *Ibidem*, s. 264-268.

dzono – przewidzianych w takich okolicznościach – indywidualnych protokołów ekshumacyjnych czy rejestrów przemieszczenia zwłok, nie dbano także o prawidłową identyfikację wydobywanych szczątków²¹. Bardzo nieliczne osoby zostały zidentyfikowane imiennie. Protokoły ekshumacyjne zawierały mnóstwo błędów w zapisach imion i nazwisk, dat urodzenia i zgonu ofiar. Dane te zapisywano niestarannie, odręcznym i mało czytelnym pismem. Ponadto, jeżeli podczas prac odnaleziono ciała żołnierzy, w dokumentach nie informowano o tym fakcie. Ich szczątki w protokołach ekshumacyjnych określano jako „niemieckie” lub ograniczano się tylko do podania ogólnej liczby wydobytych ciał „Niemców”. Jedyne w pojedynczych przypadkach informowano o odnalezieniu żołnierskich tabliczek tożsamości, tzw. „nieśmiertelników”, depozytów czy choćby części umundurowania²².

Ogółem prace ekshumacyjne we Wrocławiu objęły mogiły prowizoryczne ponad 8 tys. osób narodowości niemieckiej (w tym około 6 tys. żołnierzy – obrońców twierdzy Wrocław), których groby wojenne były usytuowane w ponad 130 miejscach pochowania²³. Po ich likwidacji, ekshumowane szczątki chowano w dwóch miejscach. Były to parcele usytuowane na Kozanowie przy ul. Pilczyckiej i w parku Grabiszyńskim²⁴. Wtórne pochówki odbywały się w zasadzie bezimiennie, mimo wcześniejszego zidentyfikowania wielu ciał i dostępu do stosownej niemieckiej ewidencji grobów²⁵. Tylko szczątki Niemców grzebano bez trumien, w zbiorowych mogiłach, pozbawionych imiennych tablic nagrobnych. Zwłoki układano tam warstwowo. W tym przypadku – jak tłumaczono w jednym z dokumentów – zastosowano podobną formę, jaką posługiwali się Niemcy chowając ciała powstańców warszawskich na cmentarzu na Woli²⁶. Taki sposób pochówków prowadził do licznych nadużyć i profanowania zwłok. Opowiadał o nich jeden z mieszkańców Wrocławia, który w 1947 r. był świadkiem takich procedur w parku Grabiszyńskim: „Do dziś pamiętam ciało wysokiego, młodego blondyna, leżał na samej górze”²⁷. Świadek wspominał też, że ciała Niemców zrzucano do dołu przy pomocy wideł, szczątki ludzkie bezładnie mieszały się. Podobne spostrzeżenia mieli archeolodzy podczas prac wykopaliskowych przy ul. Pilczyckiej we Wrocławiu w 1998 r., którzy opowiadali „o czaszkach [...] ze śladami uderzeń

²¹ *Ibidem*, s. 276-280.

²² Zob. np.: APWr., ZM, 905, s. 24-50; Protokoły z ekshumacji przeprowadzonych na terenie Wrocławia w 1948 r.; *ibidem*, 909, s. 1-15; Protokoły z ekshumacji przeprowadzonych na terenie Wrocławia w 1949 r.; *ibidem*, 907, s. 167, Protokoły z ekshumacji przeprowadzonych na terenie Wrocławia w 1950 r.; *ibidem*, MPZ, 63, s. 134, 135, Protokoły z ekshumacji na terenie Wrocławia z 1950 r.; *ibidem*, PWRN, Wyd. GKiM, V/22, s. 12-15, Protokoły z ekshumacji na terenie Wrocławia z 1950 r.; *ibidem*, MPZ, 66, s. 52-53, Protokoły z ekshumacji na terenie Wrocławia z 1951; G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 265-266, 276-280.

²³ *Ibidem*, s. 275.

²⁴ Zob. też: DUW, Opis wojennego cmentarza (mogiły zbiorowej) żołnierzy niemieckich poległych na terenie Polski, bez daty [dalej: b. d.]; *ibidem*, Cmentarz wojenny niemiecki Wrocław-Kozanów, szkic sytuacyjny skala 1:500, b. d.; *ibidem*, Wykaz pochowanych osób, b. d.; G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 284-285.

²⁵ G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 68-73.

²⁶ *Ibidem*, s. 72.

²⁷ Cytat za *ibidem*, s. 294.

ciężkim narzędziem w szczękę. W ten sposób wybijano złote zęby. Zmarłym zabierano wszelkie kosztowności, buty, pasy, odzież [...]. Masowe ekshumacje w latach 40. i 50. traktowano raczej jako zabieg higieniczny, a nie ceremonię religijną. Kości wsypywano do dołu, identyfikatory przemieszały się²⁸.

Założony na Kozanowie niemiecki cmentarz wojenny miał kształt trójkąta o powierzchni 1,425 ha. W narożniku przylegającym do ul. Pilczyckiej z jednej strony i do muru cmentarza żydowskiego z drugiej strony znajdowało się 21 grobów zbiorowych (pięć z nich miało wymiar 60×20×0,5m, a pozostałe 16-20×5×0,5m), w których, jak potwierdziły prace archeologiczne z lat 90. XX w., zostały pogrzebane szczątki około 5760 osób²⁹. Sposób ich pochowania przeczył wszelkim zasadom humanitaryzmu: „Żołnierze byli układani warstwowo; 40 ciał, potem warstwa piasku, a na niej kolejne”³⁰. Miejsce to już w latach 50. XX w. było zaniedbane, porośnięte wysoką trawą i krzakami, bez śladu krzyży nagrobnych, pozbawione jakiegokolwiek opieki³¹.

Nie może więc dziwić fakt, że w przypadku poszukiwania grobów niemieckich ofiar Festung Breslau przez rodziny niemieckie (władze polskie dopuszczały takie poszukiwania za pośrednictwem Niemieckiego Czerwonego Krzyża), ustalenie szczegółowych danych było utrudnione, czasami wręcz niemożliwe. W związku z tym informacje o mogiłach wojennych, przekazywane stronie niemieckiej, miały prawie zawsze taką samą formę. Regułą było stwierdzenie, że grobów niemieckich na cmentarzach regularnych nie można odszukać, ponieważ materiały ewidencyjne zaginęły podczas działań wojennych. W przypadku przemieszczenia zwłok z mogił prowizorycznych na Grabiszyn lub Kozanów wyjaśniano, iż ciała z grobów prowizorycznych z terenu miasta zostały ekshumowane i pochowane w mogiłach zbiorowych, a poszukiwane szczątki nie zostały zidentyfikowane. W tym przypadku stosowano się do instrukcji Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie, opracowanych i modyfikowanych w latach 50. XX w. Zgodnie z ich zapisami w szczegółowych pytaniach o osoby pochowane w grobach zbiorowych należało ograniczyć się jedynie do krótkiej wzmianki, że „nie ma możliwości stwierdzenia, czy w danym grobie znajdują się poszukiwane zwłoki”³².

Ostatecznie wszelkie informacje o miejscu usytuowania niemieckich grobów wojennych we Wrocławiu straciły rację bytu wraz z unicestwieniem mogił kozanowskich i grabiszyńskich. Jak potwierdzają nieliczni świadkowie odbyło się to „wstydliwie”, w dość tajemniczych okolicznościach. Na Kozanowie okoliczna ludność dość długo była przekonana, iż w miejscu pochowania niemieckich ofiar Festung Breslau spoczywają szczątki powstańców warszawskich. Na ich grobach wojennych wysiewała nawet pachnącą macierzankę. Jednak stopniowo groby te były zasypywane stosem zniszczonych płyt nagrobnych, pochodzących z pobliskiego kompleksu niemieckich

²⁸ Cytat za *ibidem*, s. 298. W/w wymienione prace podjęto w związku z budową niemieckiego cmentarza wojennego w Nadolicach Wielkich, o czym dalej.

²⁹ G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne...*, s. 284-285.

³⁰ K. Pawlik, *Zapomniane groby*, „Gazeta Wyborcza” z 28 VII 2000 r.; Cytat za G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne...*, s. 294.

³¹ G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne...*, s. 285.

³² AAN, ZG PCK w Warszawie, 51, s. 58, Instrukcja w sprawie korespondencji PCK z zagranicą; *ibidem* s. 75-76, Instrukcja regulująca zasady korespondencji zagranicznej ZG PCK w sprawie poszukiwań osób przebywających na terenie PRL (groby wojenne) z 25 IV 1956 r.

nekropolii. W okolicy zaś zaczęły krążyć pogłoski, że ciała tajemniczych „powstańców warszawskich” przeniesiono na cmentarz Świętej Rodziny na Sępólno. Po pewnym czasie teren „byłego” cmentarza wykorzystano pod „dzikie” ogrody działkowe. Podobnie potoczyły się dzieje drugiego zbiorczego miejsca pochówku niemieckich ofiar Festung Breslau przy ul. Grabiszyńskiej. W latach 60. XX w. na terenie masowych niemieckich grobów wojennych utworzono park Grabiszyński. W obu omawianych miejscach zapominane szczątki niemieckich ofiar Festung Breslau przeleżały ponad 50 lat, aż do czasu przeniesienia ich pod koniec lat 90. XX w. na zbiorczy cmentarz wojenny w Nadolicach Wielkich w pobliżu Wrocławia³³.

Jak podkreślano wcześniej, opisany wyżej brak humanitaryzmu władz polskich w traktowaniu niemieckich szczątków wojennych był wynikiem obarczania całej armii niemieckiej za zbrodnie wojenne dokonane na narodzie polskim i nosił charakter działań odwetowych. Dopiero po przemianach ustrojowych w Polsce strona niemiecka mogła podjąć poszukiwania zaginionych grobów wojennych. Ekshumacje z lat 1998-2002 przeprowadzone na Dolnym Śląsku zapoczątkowały budowę niemieckiej nekropolii wojennej w Nadolicach Wielkich³⁴. Gromadzi ona szczątki niemieckich ofiar wojny z terenu Dolnego Śląska i częściowo z Opolszczyzny. W ten sposób omawiane groby z terenu Dolnego Śląska po latach niebytu uzyskały godne miejsce spoczynku.

Cmentarze komunalne i wyznaniowe

Po zakończeniu działań wojennych w 1945 r. pod nadzorem władz polskich znalazło się około 5 tys. niemieckich nekropolii komunalnych i wyznaniowych, zwanych w Polsce Ludowej cmentarzami opuszczonymi. Ogółem zajmowały one około 3 tys. ha powierzchni, w tym ponad 3 tys. z nich (o powierzchni ponad 2 tys. ha) znajdowało się na ziemiach zachodnich i północnych. Na mocy wspomnianych wcześniej ustaw, tj. z 1932 r. i z 1959 r. tereny te znajdowały się pod opieką Ministerstwa Gospodarki Komunalnej w Warszawie. Z raportu MGK sporządzonego w 1958 r. dla Komitetu Centralnego PZPR wynikało, że od 1945 r. niemieckie nekropolie w Polsce nie były użytkowane i pielęgnowane, co doprowadziło w ciągu ostatnich trzynastu lat do katastrofalnego stanu zachowania. Przyczyny tego zjawiska Ministerstwo upatrywało w braku jakiegokolwiek nadzoru ze strony lokalnych urzędów oraz nieprzeznaczenia dotacji finansowych z budżetu państwa na ich utrzymanie. W wzmiankowanym raporcie pisano: „W wyniku pozostawienia cmentarzy swemu losowi «stały się one» terenami zaniedbanymi, z dziko wybujałą roślinnością, szpecąc miasta w bardzo silnym stopniu. Brak jakiegokolwiek dozoru spowodował dewastację cmentarzy przez elementy przestępcze i огоłocenie ich w pewnej mierze z pomników, wykonanych z wysoko wartościowego kamienia”³⁵. W tym samym roku podobną sytuację potwierdzono we

³³ G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 284-285.

³⁴ *Ibidem*, s. 291-302.

³⁵ AAN, MGK, 9/18, s. 7, Pismo MGK do Ministerstwa Finansów w sprawie środków z budżetu centralnego na uporządkowanie cmentarzy z 14 XII 1958 r.; Cytat za G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 88.

Wrocławiu: „Postępująca z roku na rok dewastacja cmentarzy opuszczonych, które od czasu zakończenia wojny nie były porządkowane i alarmujące wieści w tej sprawie spowodowały stan katastrofalny. Nieprzerwana korespondencja dot.[ycząca] poszukiwań grobów żołnierzy niemieckich pochowanych na powyższych cmentarzach oraz odwiedzanie miasta Wrocławia przez obcokrajowców, zwłaszcza z Niemiec, obrazuje, że akcja uporządkowania cmentarzy posiada również znaczenie polityczne”³⁶. W związku z tymi alarmującymi wieściami jeszcze w 1958 r. zarządzono lustrację omawianych nekropolii. Wyniki przeglądu w pełni potwierdziły ich dewastację. Stwierdzono mianowicie, że:

- zniszczeniu uległo około 90% budynków oraz małej architektury cmentarzy oraz 30% ogrodzeń (budynki, w tym zabytkowe, zostały zdemontowane przez różne „przedsiębiorstwa rozbiórkowe”),
- rozgrabiono i wywieziono około 70% nagrobków i kamiennych obramowań mogił,
- zdemontowano i porozbijano (przez poszukiwaczy złomu) około 90% trumien metalowych, które zostały wyciągnięte z grobowców i grobów,
- wyrzucano z trumien w poszukiwaniu kosztowności około 20% kości zmarłych, pozostawiając je porozrzucane i nie zabezpieczone,
- otwarto 90% grobowców i uszkodzono ich betonowe sklepienia, przez co zostały zalane wodą z wodociągów miejscowych lub wodą opadową,
- zdemontowano i zdekompletowano 100% urządzeń krematoryjnych, usytuowanych na niektórych cmentarzach,
- rozkopano w poszukiwaniu złotych protez i kosztowności 60% mogił ziemnych,
- zdewastowano drogi i urządzenia wodociągowo-kanalizacyjne, ukradziono rury wodociągowe, hydranty i kable,
- swobodnie rosnąca zieleń cmentarna tworząca „dzikie chaszcze” ułatwiała w dużym stopniu dewastację opuszczonych cmentarzy i działalność różnym elementom przestępczym³⁷.

Dodatkowo procesowi degradacji niemieckich grobów wojennych z czasów II wojny światowej zachowanych na cmentarzach stałych, sprzyjały przepisy, które zabraniały pielęgnowania ich przez społeczeństwo. Dotyczyło to zwłaszcza znajdujących się tam niemieckich mogił żołnierskich. Zakaz opieki ich grobami obowiązywał w całej Polsce, a zwłaszcza na ziemiach zachodnich i północnych, od momentu ustanowienia tam administracji polskiej. Wiadomo jest, że w latach 1958-1961 PWRN we Wrocławiu wydało kilka normatywów w odniesieniu do cmentarzy niemieckich na Dolnym Śląsku. Dyrektywy te nie zawsze powstrzymały Dolnoślązaków. Niektórzy z nich

³⁶ APWr., PRN m. Wrocławia, 418, s. 262, Sprawozdanie Miejskiego Zarządu Gospodarki Komunalnej i Mieszkaniowej z działalności w kierunku porządkowania miasta (materiały na posiedzenie PRN m. Wrocławia w dniu 10 III 1958 r.); Cytat za G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 280.

³⁷ AAN, MGK, 9/18, Projekt informacji MGK dla KC PZPR w sprawie przyjmowania zleceń na wykonanie usług na cmentarzach opuszczonych ze stycznia 1958 r.; G. Trzaskowska, *Między prawem a bezprawiem. Likwidacja wrocławskich cmentarzy po II wojnie światowej* [w:] „Rocznik Wrocławski”, 2006, nr 10, s. 232.

podejmowali bowiem próby opieki nad grobami żołnierzy niemieckich. Można sądzić, że takie przypadki nie były w tym rejonie częste, jednak nie odosobnione. Lokalne władze sądziły, że miejscowa ludność robiła to na prośbę strony niemieckiej. W kręgu podejrzanych były przede wszystkim osoby, które miały krewnych lub znajomych w Niemczech. W 1961 r. w jednym z ówczesnych tajnych dokumentów PWRN we Wrocławiu doniosło, że funkcjonariusze Milicji Obywatelskiej stwierdzili, m.in., iż jeden z Dolnoślązaków podjął się uporządkowaniu grobów żołnierzy Wehrmachtu. Przeprowadził ekshumację około 20 szczątków i ich identyfikację na podstawie znaków tożsamości, ponadto odświeżył i uzupełnił napisy nagrobne oraz ogrodził cmentarz. Dodatkowo sporządził listę grobów i przesłał ów wykaz do Niemieckiej Służby Identyfikacyjnej w Berlinie. Wszyscy „podejrzani o szkodliwą działalność” tłumaczyli, iż swoje zamierzenia uzgodnili z właściwymi władzami. W tej sprawie PWRN nakazało lokalnym urzędowi, aby do czasu zawarcia dwustronnej polsko-niemieckiej konwencji (*sic!*) nie rozpatrywać wniosków dotyczących porządkowania grobów niemieckich. Sprawy osób, które chciałyby się nadal opiekować niemieckimi mogiłami lub udzielać informacji na ten temat, należało skierować do prokuratury. Kary groziły również urzędnikom, którzy nie stosowali się do tych zarządzeń³⁸.

Opisany powyżej stan zachowania rozległych poniemieckich terenów cmentarnych oraz całkowity brak opieki nad nimi ze strony państwa powodował zrozumiałe niezadowolone niemieckiej opinii publicznej. Polska stała się celem napastliwej krytyki prasy zachodniemieckiej, natomiast do władz zaczęły docierać coraz częściej skargi i zażalenia rodzin zmarłych. Niemieckie nekropolie w Polsce stały się docelowym miejscem wycieczek cudzoziemców. Byli wśród nich krewni ofiar, którzy poszukiwali mogił swoich bliskich, a także przedstawiciele polskich firm zajmujących się profesjonalną opieką nad grobami lub oferujący tego rodzaju usługi. Osoby te wizytowały niemieckie cmentarze najczęściej w towarzystwie pracowników PCK i miejscowej ludności. Grupa Niemców zwróciła się nawet do władz polskich z propozycją zorganizowania za pośrednictwem Biura Podróży Orbis oficjalnych wycieczek, których celem byłoby zapoznanie się ze stanem zaniedbanych cmentarzy. Wszystko to niepokoiło władze, zwłaszcza w kontekście grobów wojennych. Zainteresowanie cmentarzami opuszczonymi władze uznały za sprawę polityczną. O ile zgadzały się na pielęgnację niemieckich grobów cywilnych, o tyle negowały zasadność podejmowania jakichkolwiek humanitarnych działań wobec niemieckich mogił wojennych.

Jednocześnie ogromne zainteresowanie sytuacją cmentarzy w Polsce oraz ich katastrofalny stan zachowania zmusił władze do przyjęcia działań naprawczych. W związku z tym od 1959 r. przystąpiono do realizacji finansowanego z budżetu państwa sześcioletniego programu (1959-1964) porządkowania cmentarzy niemieckich, położonych na zachodnich i północnych ziemiach Polski³⁹. Można jednak sądzić,

³⁸ G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 97.

³⁹ *Ibidem*, s. 90; AAN, MGK, 9/20, Projekt zarządzenia Prezesa Rady Ministrów w sprawie roztożczenia opieki nad opuszczonymi cmentarzami obcokrajowców z 1959 r., s. 9-14; *Ibidem*, 9/18, s. 7, Pismo MGK do Ministerstwa Finansów w sprawie środków z budżetu centralnego na uporządkowanie cmentarzy z 14 XII 1958 r. W 1958 r. prace pielęgnacyjne podjęto we Wrocławiu oraz w kilku miastach na Górnym Śląsku i na Opolszczyźnie, w 1959 r. planowano wykonać je

że projekt ten miał posłużyć jedynie jako narzędzie propagandowe, gdyż fundusze zabezpieczone na konserwację omawianych nekropolii nie były zbyt wysokie, co budziło uzasadnione obawy o rezultaty zaplanowanych prac renowacyjnych. Prawdopodobnie władzom bardziej zależało na uspokojeniu niemieckich nastrojów, niż na poprawie wizerunku omawianych nekropolii.

W październiku 1958 r., dla wsparcia akcji porządkowania nieczynnych cmentarzy zostało utworzone Biuro Opieki nad Grobami Obcokrajowców (BOnGO), nadzorowane przez MGK. Instytucja ta scentralizowała w swoim ręku wszystkie dozwolone przez państwo działania, służące opiece nad niemieckimi grobami w Polsce⁴⁰. W ten sposób wyeliminowano z rynku inne niewygodne i konkurencyjne dla władz inicjatywy osób prywatnych oraz instytucji (np. Spółdzielni „Uniwersum” w Warszawie), starających się o taką koncesję. Próby te uznano bowiem „z góry” za inspirowane kontaktami ze społeczeństwem niemieckim. Natomiast Biuro miało w ramach „dozwolonej polityki państwa” wychodzić naprzeciw oczekiwaniom niemieckiej opinii publicznej (powiadomionej o jego pracach m.in. przez Niemiecki Czerwony Krzyż), która domagała się prawa do opieki nad grobami swoich bliskich. Zadaniem BOnGO było świadczenie odpłatnie za dewizy różnych usług w zakresie renowacji i pielęgnacji grobów obcokrajowców. MGK zastrzegło jednak: „[...] zakres i rodzaj zmierzonych usług, związanych z pielęgnacją mogił na zlecenia zagraniczne powinien wykluczyć odbudowę tych cmentarzy, która równałaby się z odbudową śladów niemieczyny na Ziemiach Odzyskanych⁴¹”. Zakres świadczeń BOnGO obejmował takie usługi jak: poszukiwania grobów (identyfikację), ich pielęgnację i dekorację, np. obsadzenie roślinami ozdobnymi (bez ograniczeń), konserwację nagrobków w tym napisów nagrobnych, przeprowadzanie ekshumacji zwłok, przyjmowanie opłat za przedłużenie użytkowania grobu itp.

Jak się okazało, BOnGO przyjmowało również płatne zlecenia (za dewizy) na pielęgnację grobów wojennych, którymi strona niemiecka była najbardziej zainteresowana. Jednak ze względu na przepisy prawa humanitarne procedura ta została zakamuflowana. Oficjalnie BOnGO nie mogło zajmować się mogiłami ofiar wojny, ponieważ sygnatariusze konwencji genewskich, do których należała również Polska, zostali zobowiązani do sprawowania bezpłatnej opieki na tych grobami. Dlatego zlecenia odnoszące się tej kategorii ofiar zawsze traktowano jak usługi na rzecz grobów rodzinnych (cywilnych). Uprawnienia BOnGO zostały tak określone, aby świadczenia na rzecz niemieckich grobów wojennych nie mogły zdominować jego działalności. Instytucja ta zwierała umowy wyłącznie z osobami prywatnymi – członkami rodzin pochowanych. Nie przyjmowano zleceń od innych instytucji i osób postronnych.

w większych miastach województwa wrocławskiego, zielonogórskiego i szczecińskiego. MGK zamierzało zakończyć z dniem 31 XII 1964 r. finansowanie ze środków budżetu centralnego programu porządkowania zamkniętych cmentarzy, zob.: *Dziennik Urzędowy MGK*, 1964, nr 11, poz. 56, *Okólnik nr 11 MGK z 3 VIII 1964 r. w sprawie stanu prawnego nieczynnych cmentarzy*.

⁴⁰ G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 91.

⁴¹ AAN, MGK, 9/8, Projekt pisma ministra gospodarki komunalnej do KC PZPR w sprawie przyjmowania zleceń z zagranicy na wykonanie usług na cmentarzach opuszczonych ze stycznia 1958 r., s. 1-2.

Prace porządkowe na cmentarzach niemieckich, wykonywane za pośrednictwem Biura, mogły dotyczyć tylko grobów indywidualnych na cmentarzach poddanych uprzednio renowacji. BOnGO nie opiekowało się grobami zbiorowymi⁴². Tego rodzaju wnioski były kierowane do ZG PCK, które udzielało jedynie bardzo ograniczonych informacji na ten temat. W 1964 r. takie stanowisko przedstawił wicedyrektor Departamentu IV MSZ Włodzimierz Wink w tajnym piśmie, skierowanym do prezesa PCK I. Domańskiej. Czytamy w nim: „W obecnym stanie stosunków między Polska i RFN, Ministerstwo nie uważa za możliwe podjęcie kroków celem uregulowania ze stroną zachodnioniemiecką problemu znajdujących się w Polsce mogił b. żołnierzy Wehrmachtu. [...] Dotychczasowa praktyka polegająca na tym, że Biuro Opieki nad Grobami [...] jedynie w bardzo skromnym zakresie (tylko na zlecenie osób prywatnych z NRF i odpłatnie za dewizy) podejmuje określone prace nad indywidualnymi grobami żołnierzy niemieckich na cmentarzach, traktując zlecenia tak, jakby dotyczyły mogił cywilnych – nie może obecnie być zmieniona”⁴³. MSZ nie zgadzało się – mimo prośby NCK – na udzielenie PCK większych uprawnień w tym zakresie. Zdaniem Ministerstwa NCK należało przekonać, że w Polsce nie było możliwości skutecznej ochrony mogił żołnierzy niemieckich, ponieważ w wyniku długoletniej okupacji kraju i działań wojennych zachowały się one w złym stanie⁴⁴.

Władze polskie nie zamierzały też nawiązywać w tym momencie żadnej współpracy z niemiecką instytucją opiekująca się niemieckimi grobami wojennymi za granicą, tj. Ludowym Niemieckim Związkiem Opieki nad Grobami Wojennymi (Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge – dalej VDK)⁴⁵. W lutym 1959 r. sekretarz generalny VDK Otto Margraf zwrócił się do MGK z propozycją podjęcia szerszej współpracy: „Z radością przyjęliśmy wiadomość, [...] iż w Waszym Ministerstwie utworzona została specjalna komórka opieki nad grobami żołnierzy obcych, która daje możliwość uporządkowania i opieki nad grobami niemieckich żołnierzy. Jesteśmy oczywiście bardzo zainteresowani dojsć z Wami do porozumienia [...]”⁴⁶. Pismo to jak się wydaje pozostało bez odpowiedzi. Natomiast, kiedy w lipcu 1960 r. VDK przesłał do Polski listę grobów żołnierskich z prośbą o ich odszukanie, BOnGO natychmiast

⁴² G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 92.

⁴³ Cytat za G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 91. AMSZ, Dep. IV, 23/69. wiązka 7, Pismo Dep. IV z 21 III 1964 r. do prezesa PCK I. Domańskiej, b. p.

⁴⁴ AMSZ, z. Departament IV (dalej: Dep. IV), 23/69, w.7, Komunikat MSZ skierowany do prezesa PCK w sprawie propozycji i postulatów przedstawionych przez NCK z 21 III 1964 r., s. 2; G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 91.

⁴⁵ VDK utworzony 16 XII 1919 r. w Kassel był prywatną organizacją humanitarną, która sprawowała opiekę nad mogiłami poległych żołnierzy niemieckich, początkowo jedynie nad grobami wojennymi z czasów I wojny światowej na terenie Niemiec. W 1933 r. działalność ta została wstrzymana i przekazana odpowiednim służbom Wehrmachtu. Po II wojnie światowej w 1946 r. VDK wznowił prace w tym zakresie. Od 1954 r., na zlecenie rządu niemieckiego, objęły one również wojenne miejsca pochówków poza granicami kraju, zob.; G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 89.

⁴⁶ AAN, MGK, 10/6, Pismo VDK do BOnGO w sprawie podjęcia opieki na grobami żołnierzy niemieckich w Polsce z 2 II 1959 r., s. 5, cyt. za G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 92.

przekazało ją do ZG PCK, informując władze Volksbundu: „[...] Biuro informuje, że poszukiwaniem żołnierzy z ostatniej wojny na terenie Polski zajmuje się nieodpłatnie Polski Czerwony Krzyż w porozumieniu z Niemieckim Czerwonym Krzyżem. Biuro Opieki na Grobami Obcokrajowców zajmuje się identyfikacją mogił osób cywilnych, położonych na terenie Polski oraz porządkowaniem mogił – odpłatnie za dewizy, na zlecenie rodzin mieszkających poza granicami Polski⁴⁷. Ze względu na powtarzające się prośby VDK w 1973 r. rząd polski postanowił problem współpracy z nim skonsultować z władzami ZSRR, tłumacząc swoje stanowisko: „Pojednanie nad grobami mogłoby doprowadzić do zatarcia różnic między ofiarami agresji a agresorami i przejścia do porządku dziennego nad przeszłością⁴⁸. Za odrzuceniem propozycji wspólnych działań w odniesieniu do grobów wojennych – zdaniem polskich władz – przemasowało stanowisko rządu NRD: „Rozumiejac złożoność tej sprawy, NRD nie zgłasza żadnych postulatów odnośnie opieki nad grobami niemieckimi w Polsce⁴⁹. Co do postawy rządu Niemieckiej Republiki Demokratycznej, to trzeba podkreślić, że również ten wywierał pewne naciski, aby zmienić istniejący *status quo*. Informował o tym Departament Konsularny MSZ: „W związku z prowadzoną od dłuższego czasu przez naszą Ambasadę w Berlinie akcją rejestracji grobów polskich w NRD, Ambasada Niemiecka w Warszawie stawiała w Departamencie Konsularnym w październiku ubiegłego br. [1964 r., przyp. G.T.] – na zasadzie wzajemności – sprawę opieki nad niemieckimi grobami cywilnymi i wojskowymi w Polsce. Uważamy, że nie można tych spraw rozpatrywać na tej samej płaszczyźnie⁵⁰.

Renowacja cmentarzy opuszczonych, prowadzona od końca lat 50. XX w. postępowała bardzo mozolnie, głównie z braku odpowiednich środków finansowych⁵¹. Ograniczone z konieczności prace nie pozwalały więc na trwałe uporządkowanie terenów cmentarnych, które ponownie zarastały chwastami i zdziczałą roślinnością. To wszystko bardzo szybko zniechęciło władze do kontynuowania prac renowacyjnych. Już w 1960 r. władze obrały nowy kurs wobec tych obszarów, który zmierzał nie tyle w kierunku konserwacji, co ich stopniowej likwidacji. Decyzję w tej sprawie podjęto na posiedzeniu Komisji Planowania przy Radzie Ministrów, zalecając: „wszędzie, gdzie to jest możliwe przyspieszyć okres likwidacji cmentarzy” oraz nakazano ograniczenie prac na cmentarzach opuszczonych do najbardziej niezbędnych. Jednocześnie zintensyfikowano prace nad zamykaniem cmentarzy nieczynnych⁵². We Wrocławiu

⁴⁷ ANN, MGK, 10/6, Pismo BOnGO do MGK z 27 VII 1960 r. w sprawie pisma VDK z Kassel dotyczącego odszukania grobów żołnierzy niemieckich w Polsce, 171.

⁴⁸ AMSZ, Dep. IV, 20/79, w. 10, Tajny szyfrogram MSZ w sprawie nawiązania współpracy z VDK z 9 I 1973 r. s. 1; cyt. za G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 92.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ AMSZ, Dep. I, 21/70, wiązka 7, Notatka Dep. I z 4 III 1965 r. w sprawie upamiętnienia Polaków – ofiar drugiej wojny światowej w Berlinie, b. p.

⁵¹ AAN, MGK, 9/18, s. 7, Pismo MGK do Ministerstwa Finansów w sprawie środków z budżetu centralnego. Orientacyjny koszt uporządkowania 1 ha niemieckiego cmentarza oszacowano na 20 tys. zł, według raportów władz terenowych rzeczywisty koszt uporządkowania 1 ha takiego terenu wynosił 70 tys. zł.

⁵² *Ibidem*, 9/20, s. 8, Pismo zastęp. przewodniczącego Komisji Planowania przy Radzie Ministrów. Z. Januszko, do ministra gospodarki komunalnej S. Sroki, w sprawie regulacji stanu

już w 1958 r. na mocy zarządzenia MGK zamknięto 30 cmentarzy wyznaniowych, uzasadniając to następująco: „Cmentarze te, stanowiące duże powierzchnie, nie przyczyniają się do wyglądu estetycznego miasta i mijają się z przeznaczeniem, służąc za miejsce wypasu bydła, plażę, siedlisko różnego rodzaju mętów społecznych. Ponadto znaczna część dawnych cmentarzy położona jest zbyt blisko zabudowań mieszkalnych, jak również warunki glebowe nie odpowiadają wymogom”⁵³. W 1961 r. na Dolnym Śląsku zamknięto 161 innych nekropolii niemieckich. W 1964 r. MGK zaleciło prezydiom rad narodowych, by z uwagi na „społeczno-polityczny aspekt spraw związanych z gospodarką cmentarzami” uzyskały do końca 1965 r. decyzję ministra gospodarki komunalnej w sprawie zamknięcia cmentarzy nieczynnych⁵⁴. Zamiar likwidacji terenów cmentarnych, podjęty przez władze polskie u progu lat 60. XX w., kolidował z sytuacją prawną usytuowanych tam grobów wojennych. Każde przeniesienie zwłok żołnierzy do wspólnego grobu, które uniemożliwiałoby dokładną identyfikację ich szczątków, oznaczało złamanie humanitarnych zasad konwencji o ochronie mogił ofiar wojny.

Władze polskie na użytek niemieckiej opinii publicznej tłumaczyły, że proces zamykania cmentarzy miał ułatwić planową renowację obiektów cmentarnych, nie zaś ich likwidację. Jak podkreślano, takie przedsięwzięcie na skalę masową byłoby ustawowo niemożliwe, gdyż procedura taka mogłaby być wdrożona tylko w „przypadkach wyjątkowej potrzeby, ze względów użyteczności publicznej, wynikającej z planu zagospodarowania miast”⁵⁵. Mimo tych nieodpartych argumentów prawnych, niemieckie cmentarze w Polsce zostały ostatecznie zniszczone w latach 60. i 70. XX w., a wraz z nimi istniejące tam groby ofiar drugiej wojny światowej. Zasadnicza akcja zamykania i likwidacji nieczynnych cmentarzy na terenie Wrocławia i Dolnego Śląska została przeprowadzona w latach 1958-1970. Uzasadniano ją w następujący sposób:

- a) cmentarze niemieckie nie spełniały swojej roli miejsca kultu, gdyż bardzo często były to obiekty stare i zniszczone o niewielkiej liczbie grobów, opuszczone i nieodwiedzane przez rodziny,
- b) konserwacja tychże miejsc była kosztowna i nieopłacalna,
- c) likwidacja cmentarzy umożliwiła założenie w centrum miasta nowych terenów zielonych, tj. parków, zieleńców, placów zabaw dla dzieci, a na peryferiach dostarczała dodatkowych terenów zielonych oraz terenów pod zabudowę mieszkalną i przemysłową⁵⁶.

Wrocławskie władze, wnioskujejąc w 1970 r. o likwidację historycznego cmentarza garnizonowego we Wrocławiu przy ul. Ślężnej i al. Wiśniowej, tak uzasadniały swoją

opuszczonych cmentarzy obcokrajowców z 13 I 1960 r.; G. Trzaskowska. *Cmentarze wojenne...*, b. p.

⁵³ APWr., PRN m. Wrocławia, 416, s. 217, Uchwała 200/57 z 29 VII 1957 r. w sprawie zamknięcia nieczynnych cmentarzy we Wrocławiu; G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu*, s. 286.

⁵⁴ G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 93-94.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 93.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 286.

decyzje: „[...] Jako obiekt kultu zmarłych od dawna nie spełnia swojej roli, gdyż znajdujące się tam groby pochodzące sprzed 1945 r. są opuszczone i nieodwiedzane przez zainteresowane rodziny [...]”⁵⁷. W procesie likwidacji cmentarzy niemieckich we Wrocławiu uczestniczyły różne instytucje. Były to na przykład Prezydium Rady Narodowej miasta Wrocławia – Wydział Budownictwa, Urbanistyki i Architektury oraz Wydział do Spraw Wyznań oraz Państwowy Inspektor Sanitarny⁵⁸. Na podstawie ich opinii minister gospodarki komunalnej wydał decyzje w sprawie likwidacji nekropolii niemieckich. Prace te zarządzano bez przeprowadzenia wcześniej ekshumacji szczątków (kosztownych i czasochłonnych)⁵⁹. W ten sposób we Wrocławiu w latach 1958-1967 zlikwidowano ponad 40 poniemieckich cmentarzy⁶⁰. Na ich terenach, zgodnie z założeniami władz, zrealizowano wiele inwestycji, jak podkreślano, niezbędnych dla miasta.

Zakończenie

W Polsce ochronę prawną grobów wojennych stanowi spójny system ustawodawstwa, którego podwaliny stanowią wypracowane od 1864 r. w międzynarodowych stosunkach konwencje genewskie. Ideą przewodnią owych regulacji zawsze było dobro żołnierzy armii przeciwnej. U podstaw współczesnego humanitaryzmu legły umowy humanitarne z 1949 r., gwarantujące osobom poległym w bezpośrednich działaniach wojennych oraz zmarłym w wyniku ich skutków prawo do honorowych pochówków oraz wieczystego zachowania mogił. Konwencje wojenne zobowiązują każdego z sygnatariuszy, w tym również Polskę, do opracowania prawa krajowego, które musi być spójne z międzynarodowymi ustaleniami. W Polsce wymogi te spełniały dwie ustawy, opracowane w czasach II Rzeczypospolitej. Regulowały one kwestie pochówków na cmentarzach – regularnych i wojennych. W 1959 r. zmieniono częściowo przepisy ogólne odnoszące się do cmentarzy komunalnych i wyznaniowych, głównie w celu dostosowania ich do potrzeb zaplanowanej likwidacji niemieckich nekropolii. Uchwalone zmiany legislacyjne stworzyły nowy, niehumanitarny stan prawny. Takie postępowanie władz PRL oznaczało złamanie podstawowych reguł międzynarodowego prawa humanitarnego i pogwałcenie ustawodawstwa krajowego. W tym obszarze mieściły się również wydawane antyniemieckie zarządzenia, które zabraniały Polakom podejmowania indywidualnej opieki nad grobami tej narodowości. Niemieckie cmentarze w Polsce zostały zlikwidowane mimo sprzeciwu strony niemieckiej, domagającej się bezwzględnie możliwości zaopiekowania się grobami swoich obywateli. Władze PRL pozostały „głuche” nie tylko na konstruktywne argumenty Niemieckiego Czerwonego Krzyża i Ludowego Niemieckiego Związku

⁵⁷ APWr., PRN m. Wrocławia, 553, Uchwała nr 17/130/70 PRN m. Wrocławia z 9 II 1970 r. w sprawie likwidacji nieczynnego cmentarza przy ul. Wiśniowej we Wrocławiu, s. 202.; cytata za G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 287.

⁵⁸ G. Trzaskowska, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu...*, s. 286.

⁵⁹ Szerzej sposób uregulowania kwestii ekshumacji szczątków na terenach likwidowanych cmentarzy: G. Trzaskowska, *Między prawem a bezprawiem...*, s. 247-248.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 289.

Opieki nad Grobami Wojennymi, lecz również na słowa uzasadnionej krytyki społeczeństwa niemieckiego. Dzięki temu w latach 60. i 70. XX w., mając dodatkowo przyzwolenie rządów ZSRR i NRD, przeprowadzono szeroko zakrojoną akcję zamiany ogromnych powierzchni niemieckich cmentarzy na tereny rekreacyjno-inwestycyjne. Konsekwentnie przeprowadzone przedsięwzięcie doprowadziło do nieodwracalnych zmian funkcji użytkowych omawianych miejsc kultu zmarłych, uniemożliwiając w przyszłości przywrócenie dawnego stanu rzeczy. Proces ten przeprowadzono z zachowaniem pozorów legalności działania organów państwowych, które podejmowały decyzje w tych drażliwych kwestiach.

Natomiast w latach 90. XX w. pojawiła się perspektywa uhonorowania szczątków niemieckich ofiar z okresu drugiej wojny światowej poprzez budowę kilku zbiorczych nekropolii wojennych na obszarze Polski. Zmiany polskiego stanowiska w tym zakresie nastąpiły wraz z przemianami politycznymi w Polsce oraz nowym kształtem stosunków polsko-niemieckich. Na Dolnym Śląsku efektem współpracy obu narodów jest wzmiankowany wyżej niemiecki cmentarz wojenny w Nadolicach Wielkich, oddany do użytku w 2002 r.

Bibliografia

- Dunant H.**, *Wspomnienie Solferino*, tłum., wstęp i przypisy R. Bielecki, b.m.w. 1983.
- Trzaskowska G.**, *Cmentarze wojenne na Dolnym Śląsku*, [w:] *Dolny Śląsk 1945 – Dolny Śląsk 2005*, red. B. Cybulski, Wrocław 2006, s. 77-82.
- Trzaskowska G.**, *Cmentarze wojenne we Wrocławiu 1939-2002*, Wrocław 2008.
- Trzaskowska G.**, *Między prawem a bezprawiem. Likwidacja wrocławskich cmentarzy po II wojnie światowej* [w:] „Rocznik Wrocławski”, 2006, nr 10, s. 231-249.

Abstract

**ATTITUDE OF POLISH SOCIETY TOWARDS
THE GERMAN NECROPOLIES IN POLAND AFTER 1945**

The aim of the article is to show the issues of German cemeteries and war graves which were found under Polish Administration after the German defeat in World War II and the change of state boundaries in 1945. In the time of the People's Republic of Poland the attitude of Polish Society towards the German necropolies was shaped being influenced by the tragic results of World War II and its character was of reprisals. The Author proposes a thorough study of this subject in terms of necropolies and war graves as well as municipal and religious cemeteries in the context of valid home and international humanitarian legislation. Basic analysis concerns the range of this lawlessness and factors which enabled the Polish Authorities to ignore systematically international commitments and to devastate German war graves consciously. A disastrous situation of German municipal and religious in Poland after 1945 was shown together with trials of softening that case, undertaken by Polish Authorities. As it was possible, the Author showed the reaction of Polish people on the phenomenon of destroying German graves and motivation of such acts, as well as the attitude of German public opinion. Escalation of problems connected with maintaining German necropolies in Poland determined Polish Authorities to undertake ultimate decisions which led to liquidate them completely in the 1960s. In the 1970s those necropolies disappeared irreversibly from the area of Poland after their fields had been used for recreation and investment purposes. In the 1990s an opportunity of partial restoring German war graves appeared. As a result of Polish and German co-operation and a common search and exhumation action a number of German collective war cemeteries have been built. One of them is a necropolis in Nadolice Wielkie near Wrocław, open in 2002.

Keywords

A regular cemetery, war cemetery (grave), humanitarian legislation concerning the war victims, general issue of cemeteries, devastation of war graves, liquidation of German necropolies

Kiedy zupa jest za słoń – kłamstwo w (kon)tekście

Czy życzysz mi dobrego dnia, czy oznajmiasz, że dzień jest dobry, niezależnie od tego, co ja o nim myślę; czy sam dobrze się tego ranka czujesz, czy może uważasz, że dzisiaj należy być dobrym?

(J.R.R. Tolkien)

Słowo wstępne

Niniejszy artykuł traktuje kwestię kłamstwa umiejscowionego w kontekście. Jest on analizą definicji kłamstwa w oparciu o teorie aktów mowy Johna Austina (1962) i Johna Searle'a (1969). Główną tezą jest założenie, iż podana definicja kłamstwa jest wrażliwa na kontekst sytuacyjny, w którym zachodzi akt komunikacji. Argumentacja przedstawiona jest na przykładzie komunikatów obecnych w codziennym życiu: bajek i przypowieści, zwrotów grzecznościowych i *fixed phrases*, oraz zachowań uprzejmościowych.

Pierwsza część tekstu umiejscawia kłamstwo w realiach kulturowych przedstawiając pokrótce wybrane podejścia do analizowanych w dalszej części sytuacji. Następnie, podejmując pojęcia prawdy i fałszu, zarysowane są propozycje definiowania kłamstwa. Zdefiniowany już przedmiot analizy, przeniesiony jest na płaszczyznę semiotyki językoznawczej, będącej właściwą perspektywą badawczą artykułu. Charakteryzując teorie aktów mowy i funkcji języka, przedstawione są trzy obszary występowania komunikatów mogących uchodzić za kłamliwe. Owe komunikaty analizowane są w kontekście sytuacyjnym, który poprzez bezpośrednią ingerencję w definicję kłamstwa, weryfikuje jego zaistnienie.

1. Dzieje kłamstwa

Tradycja chrześcijańska upatruje początków kłamstwa już w ogrodzie Eden. Według Księgi Rodzaju (Rdz 3), jego ojcem jest szatan. W tym kontekście, kłamstwo utożsamiane jest ze złem, choć nie jest to regułą. Jednym z pierwszych autorów chrześcijańskich traktujących o kłamaniu jest św. Augustyn Aureliusz. Wspomnianej tematyce poświęcił dwa dzieła: „O kłamaniu” (*de mendacio*¹) oraz „Przeciw kłamstwu” (*contra mendacium*²). Pierwsze z nich jest próbą zdefiniowania i scharakteryzowania zjawiska, podczas gdy drugie dotyczy bezpośrednio aksjologicznego wymiaru kłamstwa na

¹ <http://www.newadvent.org/fathers/1312.htm> (10.04.2012).

² <http://www.newadvent.org/fathers/1313.htm> (10.04.2012).

kanwie teologicznej. Choć Augustyn w sposób jasny potępia kłamstwo, jako istotny wskazuje czynnik sytuacyjny, a także zwraca uwagę na intencjonalność komunikatu jako podstawowego czynnika definicji. Kłamstwo i fałsz oddalają człowieka od Boga, jednak fałsz zawarty w żartach, ze względu na jasną intencję, nie zalicza się do kategorii grzechu. Tomasz Witkowski (2006), autor książki poświęconej tematyce kłamstwa, zauważa, że podobne wnioski wysnuł św. Tomasz z Akwinu (Witkowski 2006: 85-87). Witkowski przedstawia go jako protoplastę klasyfikacji kłamstwa. Rozróżnia ona:

- Kłamstwa humorystyczne (*mendacium iocosum*).
- Kłamstwa konieczne (*mendacium officiosum*).
- Kłamstwa mające na celu szkodę (*mendacium perniciosum*).

Zaprezentowany podział jasno zaznacza kwestię intencjonalności, na której opiera się perspektywa badawcza tego artykułu. Ponadto pomija kategorię nieprawdy, czy też fikcji, jaką są bajki i opowieści. Temat ten jest szerzej omówiony w dalszej części tekstu.

Kłamstwo nie zawsze kojarzone jest jednoznacznie ze złem, czego przykłady można znaleźć na przełomie tak wieków jak i kultur. Na kartach Starego Testamentu, naród wybrany niejednokrotnie uciekał się do fortelów, efektem czego pozyskiwał błogosławieństwo Boga. Jednym z przykładów jest choćby Jakub (Rdz 27), który z pomocą matki, Rebeki, oszukał swojego niewidomego ojca Izaaka, otrzymując z jego rąk błogosławieństwo należące się Ezawowi – starszemu bratu. Podobne sytuacje mają również miejsce w mitologii greckiej, przykładem czego jest choćby Odys. Główny bohater Homerskiej Odysei niejednokrotnie wychodzi z opresji dzięki zmyślnym fortelom, w których nie raz pomagają mu sami bogowie. Jak zauważa Louis Feldman (1994: 17) Odyseusz mimo to pozostaje bohaterem pozytywnym. Choć wspomniany artykuł odnosi się głównie do kultury antycznej, Feldman nadmienia, że również bohaterowie kultury współczesnej nie unikają kłamstwa. Szpiedzy, cwaniacy i oszuści są protagonistami wielu książek, filmów i seriali, a pozytywne nastawienie do nich zdaje się wynikać z kontekstu, w jakim są osadzeni przez twórców. Kłamstwo staje się neutralnym narzędziem w rękach bohatera, a jego etyczny wymiar uzależniony jest od charakteru postaci i celu, w jakim zostaje użyte.

Negatywnie nacechowane słowa: kłamstwo i oszustwo mają swoje neutralne lub wręcz pozytywne odpowiedniki dostosowane do używanego kontekstu. Spotyka się je w sytuacjach różnorodnych starć – w walce wręcz, fechtunku, piłce nożnej czy innych grach sportowych i intelektualnych. Zwroty takie jak finta, zwód czy kiwanie opisują czynności komunikacyjne mające na celu świadome wprowadzenie w błąd odbiorcy. Stawką w takich przypadkach jest uzyskanie przewagi. Sun Tzu ([II w. p.n.e.] 2004), autor „Sztuki wojny”, w rozdziale poświęconym użyciu szpiegów, pisze o pożyteczności stosowania kłamstwa i dezinformacji dla odniesienia zwycięstwa przy najmniejszych stratach. Kontekst ma zatem znaczący wpływ na odbiór zjawiska klasyfikowanego jako kłamstwo. O tym, jak rozumiane jest ono przez naukę, traktuje następująca część.

2. Definicja kłamstwa

Pod pojęciem kłamstwa rozumiane jest wyrażenie twierdzenia niezgodnego z rzeczywistością, mającego na celu wprowadzenie w błąd odbiorcy. Jest to powszechne rozumienie, które swoje potwierdzenie znajduje choćby w Słowniku języka polskiego (PWN 1978). Jednocześnie jest to definicja niewystarczająca poprzez swoją nadmierną ogólnikowość. Zauważa to między innymi Witkowski (2006: 56-57) przytaczając anegdotę o przestępcy, który chcąc wprowadzić w błąd strażników, podaje im fikcyjne miejsce przebywania swojego współnika. Zbiegiem okoliczności, ów współnik faktycznie udaje się we wskazane miejsce, gdzie zostaje pochwycony. Wedle podanej w słowniku definicji, nie można mówić o kłamstwie, ponieważ podana przez więźnia informacja okazała się być prawdziwą.

Kluczowym dla definicji kłamstwa jest słowo prawda. Generuje ono chaos w dziedzinie semantycznej ze względu na przynależność do więcej niż jednego trybu referencyjnego. Prawda jest desygnatem przeciwstawnym zarówno dla kłamstwa, jak i dla fałszu. Są to jednak dwa odmienne tryby referencyjne. Cytując Antas (Antas 2008: 9), „[f]ałszywe twierdzenia to tylko błędne poznawczo sądy lub zaledwie logiczne przeczenia”. Podkreślone jest tym samym, że autor fałszywej wypowiedzi może być dogłębnie przekonany o jej prawdziwości, co nie czyni go w danym momencie kłamcą. Odwrotna sytuacja została przedstawiona przez Witkowskiego (2006: 56-57) w poprzednim akapicie. W tym kontekście, pytanie o prawdę zostaje zredukowane do pytania o prawdziwość wiedzy posiadanej przez nadawcę.

Na podstawie powyższego wywodu można ustalić, że fałsz logiczny nie jest tożsamy z kłamstwem. Przede wszystkim kłamstwo jest aktem, nie zaś stanem rzeczy. Jak pisze Jolanta Antas (2008: 160-161), kłamstwo dotyka nie wymiaru prawdy, ale wymiaru wiedzy; nie trybu (fałszywego) orzekania, ale trybu (fałszywego) informowania. Ma to swoje głębokie uzasadnienie w technikach wykrywania kłamstwa. Zarówno techniki poligraficzne (Konieczny 2009), jak i obserwacyjne (Ekman 1985; Peace 1981) wykrywają reakcje psychofizyczne bazujące na wewnętrznym przekonaniu badanego o prawdziwości lub fałszywości zeznań.

Definicja skonstruowana przez Lindę Coleman i Paula Kaya (1981) opiera się na teorii prototypów autorstwa Eleanor Rosch (1975). Zaproponowana przez autorów definicja zakłada, że na kłamstwo właściwe składają się trzy cechy:

- fałszywość stwierdzenia;
- świadomość fałszu;
- zamiar wprowadzenia w błąd.

Tak skonstruowane modelowe kłamstwo stanowi prototyp pojęcia. Jednak ze względu na przyjęcie założeń Rosch (1975) odnoszących się do prototypiczności definicji, brak jednego lub nawet dwóch czynników nie eliminuje zjawiska jako kłamstwa. Centralnym punktem, co do którego zgadzają się wszyscy wymienieni autorzy (Antas 2008; Coleman & Kay 1981; Ekman 1985; Konieczny 2009; Witkowski 2006), jest intencjonalność. Przytoczone tutaj definiowanie tyczy się kategorii semantycznej, nie zaś samego zjawiska kłamania. Należy podkreślić, że semantyka nie podejmuje samodzielnie tematu

kłamstwa. Kłamstwo nie jest wymienione w funkcjach języka ani w aktach mowy. Co więcej, podlega ono również sferze pozawerbalnej (Ekman 1985, Peace 1981). Czynniki te sprawiają, że jest ono przedmiotem badań interdyscyplinarnych, najskuteczniej analizowanym przez pragmatykę.

3. Kłamstwo a akty mowy i funkcje języka

Jako protoplastę teorii aktów mowy wskazuje się Johna Austina, którego twierdzenia opublikowano pośmiertnie w książce „How to Do Things with Words,” (1962). W polskiej literaturze językoznawczej myśl Austina pojawiła się po raz pierwszy w latach siedemdziesiątych dzięki Annie Wierzbickiej, która następnie poddała ją krytyce przedstawiając teorię genrów mowy (1983). Na potrzeby niniejszego artykułu, wykorzystywane jest tłumaczenie teorii aktów mowy stworzone przez Dorotę Zdunkiewicz (1993).

Teoria aktów mowy pierwotnie przedstawiona była jako teoria performatywów i dotyczyła wypowiedzi nie podlegających kryterium prawdziwości w wymiarze logicznym (Zdunkiewicz 1993: 259). W przypadku performatywu, ocenie podlega jedynie skuteczność aktu na płaszczyźnie komunikacyjnej. Kolejnym krokiem było wprowadzenie przez Austina klasyfikacji aktów mowy względem trzech aspektów:

- lokucyjny (tworzenie wyrażenia w zakresie kodu językowego);
- illokucyjny (intencja zamierzona przez nadawcę);
- perlokucyjny (wtórne oddziaływanie na odbiorcę).

Zaproponowane przez Austina aspekty wyznaczają granicę pomiędzy semantyką a pragmatyką. Aspekt lokucyjny odnosi się do semantyki, podczas gdy illokucja i perlokucja są przedmiotami badań pragmatycznych (Zdunkiewicz 1993: 261). To właśnie akty pragmatyczne są bezpośrednim obszarem występowania i badania kłamstwa w języku. Według przedstawionej klasyfikacji można rozróżnić:

- illokucję kłamstwa – jako intencja oszukania odbiorcy;
- perlokucję kłamstwa – jako efekt celowej dezinformacji.

W ten sposób, odnosząc się do założeń Austina, można nie tylko sprecyzować obszary występowania kłamstwa w języku, ale również określić ich skuteczność. Rozpatrywanie obu zagadnień staje się jeszcze skuteczniejsze przy użyciu podziału zaproponowanego przez kontynuatora myśli Austina – Johna Searle’a (1960). Dzięki rozróżnieniu aktów na bezpośrednie i pośrednie, odczytanie intencji nadawcy może być kolejno niezależne od kontekstu, jak i w pełni związane z sytuacją komunikatu (Searle 1960). Co więcej, Searle wyróżnił dwanaście kryteriów klasyfikacji aktów mowy. Najistotniejsze z nich ze względu na tematykę tego artykułu to (Searle za: Zdunkiewicz, 1993: 265):

- rodzaj intencji nadawcy, która towarzyszy wypowiedzi;
- kierunek działania (od słów do rzeczywistości lub odwrotnie);
- stan mentalny mówiącego (emocje, przekonania).

Wyróżnione zostają również główne typy aktów mowy (*ibid.*)

- asercje – przedstawianie sądów o rzeczywistości;
- dyrektywy – wywieranie nacisku, skłanianie do działania;
- komisywy – zobowiązania i obietnice;
- ekspresywy – wyrażanie stanów psychicznych i emocjonalnych;
- deklaratywy – wywoływanie określonych stanów rzeczy w stosunkach społecznych.

Biorąc pod uwagę założenie, że akt illokucyjny mierzony jest skutecznością komunikacyjną, nie zaś warunkiem prawdziwości, łatwo stwierdzić, iż pole występowania kłamstwa obejmuje wszystkie z wymienionych powyżej aktów mowy. Jednocześnie, teoria aktów mowy może w przypadku komunikatów pozornie kłamliwych zadziałać wstecznie. To znaczy, przy założeniu spełnienia warunku skuteczności komunikacyjnej oraz jednoczesnym braku intencji zmylenia odbiorcy, komunikat o fałszywej treści semantycznej nie musi być klasyfikowany jako kłamstwo. Co więcej, może on spełnić swój cel komunikacyjny, a więc wypełnić zamierzone przeznaczenie.

4. Kłamstwo w ujęciu pragmatycznym

Następująca część artykułu przedstawia analizę trzech różnych kontekstów występowania komunikatów o nieprawdziwej treści. Na podstawie teorii przytoczonej w części poprzedniej, kwestionowane jest stosowność użycia wobec nich desygnatu kłamstwa.

Na kartach Nowego Testamentu, Jezus niejednokrotnie przemawia do ludu przypowieściami, a Stary Testament, tak jak i rabiniczny Talmud, pełen jest hagad. Surowe rozumienie znaczeń słów, które się nań składają, nie jest wystarczającym środkiem dla właściwego odczytania ich przekazu. Potrzebna jest dodatkowo znajomość kontekstu, w jakim zostały wypowiedziane. Anna Świderkówna (2009: 37) przedstawia znaczenie i sens hebrajskiego słowa „emet”, w języku polskim tłumaczonego jako prawda. Jednak zakres pojęciowy tych dwóch jednostek leksykalnych nie jest jednakowy. Podczas gdy w języku polskim prawda rozumiana jest jako zgodność faktograficzna, użytkownicy słowa „emet” upatrywali w nim opoki, rzeczy pewnej i niezawodnej, na której mogliby się „oprzeć w kształtowaniu swojego życia” (Świderkówna 2009: 37). Tak też, Żydzi czytający w Septuagincie o dziejach Jonasza (Jon), nie skupiali się na realności sytuacji, w której człowiek przez trzy dni pozostawałby żywy w paszczy potężnej ryby. W słowach przypowieści szukali raczej prawdy o naturze Boga, który lituje się nad pokornymi. Taki sposób przekazywania mądrości życiowych oraz zasad etyki i moralności jest zjawiskiem powszechnym również ludziom współczesnym. Znany jest między innymi z bajek i opowiadań, które określane są mianem fikcji. Jednak fikcja ta dotyczy sfery faktograficznej, nie zaś przekazu aksjologicznego. Sytuacja taka ma miejsce choćby w bajkach terapeutycznych. Warunek świadomego wprowadzenia w błąd zostaje więc uzależniony od intencji osoby przekazującej fikcyjną treść. Jeśli zatem autor biblijnej opowieści o Jonaszu nie miał na celu wprowadzenia odbiorcy w błąd, to w świetle przedłożonej definicji kłamstwa,

opowieść kłamstwem nie jest i pod znakiem zapytania możemy stawiać jedynie jej skuteczność komunikacyjną.

Kolejnym przykładem są sytuacje semantycznego zamieszania spowodowane brakiem danych na temat zachowań werbalnych w danej kulturze. Jednym z częstych problemów Polaków uczących się języka angielskiego jest niezajomość sensu zwrotu „How do you do?”. Bezpośrednie tłumaczenie każe odpowiedzieć na pytanie o samopoczucie. Tymczasem zwrot „How do you do?” jest, tak jak „dzień dobry”, aktem powitania. W dodatku, używany jest w stosunku do osób nowo poznanych, a odpowiedź na niego, tak jak w języku polskim, jest powtórzeniem – „How do you do?”. Podobna sytuacja pojawia się w zwrotach „how are you?”, „how’s going?”, „what’s up?”. Zatem jeśli padnie na nie odpowiedź „ok”, „fine, thanks”, lub „watching a game, having a bud”, a nie będą to odpowiedzi zgodne z faktycznym stanem naszej osoby, nie może być mowy o kłamstwie. Wyrażenie „dzień dobry” z perspektywy aktu bezpośredniego, jest aktem asercyjnym orzekającym o jakości dnia. Jednak z perspektywy pragmatycznej nie jest on traktowany bezpośrednio. Przywitanie „dzień dobry”, wraz z odpowiedzią „dzień dobry”, stanowi akt o funkcji fatycznej. Nie dotyczy on zatem wymiaru rzeczywistości, lecz służy otwarciu kanału komunikacyjnego lub zwrócenia uwagi na drugą osobę i jako taki skutecznie funkcjonuje w obszarze kultury języka polskiego.

Trzecia analizowana sytuacja, nawiązuje bezpośrednio do tytułowego zagadnienia. Interlokutor postawiony jest przed pewną rzeczywistością. Nadmierna słoność podanej mu potrawy jest faktem subiektywnym, ale jednak prawdziwym w subiektywności sądów poznawczych. Wnioskując na podstawie poprzednich doświadczeń, wyrażenie odmiennej opinii, jest świadomym wprowadzeniem odbiorcy w błąd. Zastosowanie odpowiedniej taktyki przyćmiewającej nasz osąd, wyprowadzenie uniku, odpowiedzi wymijającej lub wieloznacznej wciąż będzie klasyfikowane jako celowe zmylenie, a zatem kłamstwo. Jednak analizując wymienioną sytuację w odniesieniu do teorii zachowania twarzy autorstwa Ervinga Goffmana (1959), możliwe jest wysnucie innych wniosków. Goffman (1959: 6-10) wprowadził do nauk społecznych pojęcie „twarzy”. Jest ona wewnętrznym systemem wartości i zachowań prezentowanych na zewnątrz. Ma ona również bezpośrednie połączenie z godnością i dumą. Według Goffmana każdy też ma prawo do „zachowania swojej twarzy” – swojej roli społecznej – i noszenia jej z godnością. Co więcej, każdy posiada zarówno twarz pozytywną, jak i negatywną. Pozytywną twarz prezentujemy zgadzając się z normami proponowanymi przez społeczeństwo lub jednostkę (konformizm), negatywną zaś okazujemy w momentach odstępstwa od norm i zachowania przeciwnego zdania (*ibid.*).

W świetle przytoczonej teorii, pytanie zadane przez kucharkę „no i jak smakuje?”, jest z jej strony podjęciem ryzyka związanego z utratą twarzy. Jednocześnie naraża pytana osobę na zaprezentowanie twarzy negatywnej. W zależności od intencji strony pytającej, wyrażenie może być aktem pośrednim funkcji fatycznej, w którym nie chodzi bezpośrednio o informację zwrotną odnośnie walorów smakowych. Odpowiedź zatem może również przybrać charakter odmienny od informacyjnego (pod warunkiem, że zostanie ona właściwie odkodowana przez adresata). Jeśli natomiast pytanie pełni funkcję interrogatywną i celem pytającego jest istotnie otrzymanie rzetelnej informacji, sytuacja się zmienia. Chcąc dochować wierności prawdzie, interlokutor zmuszony

jest swoją odpowiedzią zaprezentować negatywną twarz i tym samym wpłynąć niekorzystnie na twarz pytającego. Podany przykład dotyczy już aktu perlokucyjnego poprzez wymuszenie odpowiedzi. Skuteczność aktu mierzona jest zatem skutecznością odkodowania intencji nadawcy przez odbiorcę, a następnie właściwej reakcji werbalnej pierwotnego odbiorcy. Wartość prawdziwości i fałszywości jest mierzona w zależności od kontekstu.

Podsumowanie

Analiza podanych przykładów potwierdza wniosek, iż kontekst sytuacyjny bezpośrednio wpływa na definicję semantyczną kłamstwa. Zakłada ona, że dla jego zaistnienia, konieczna jest świadoma intencja zmylenia odbiorcy przez nadawcę. Tymczasem, przytoczone sytuacje w zależności od kontekstu mogą eliminować czynnik świadomego wprowadzania w błąd, czym jednocześnie wykluczyć zaistnienie kłamstwa w przedstawionym rozumieniu. W niniejszym artykule przeanalizowano: przypowieści, hagady i bajki, w przypadku których nastawienie na przekaz aksjologiczny przesłania wagę faktografii; zwroty grzecznościowe oraz *fixed phrases*, których użycie i znaczenie wykracza ponad płaszczyznę semantyczną pojedynczych słów; akty pośrednie o funkcji fatycznej z pominięciem lub pomniejszeniem informatywnego charakteru tekstu. Na zakończenie, w kontekście charakteru dysertacji, przytoczony jest fragment „Mini wykładu o maxi sprawach” autorstwa Leszka Kołakowskiego (1997: 34):

Cnoty towarzyskie, jak dyskrecja i uprzejmość, bardzo często ocierają się o kłamstwo, ale trudno nie przyznać, że gdyby tych cnót nie było, życie zbiorowe byłoby znacznie gorsze, niż jest i nie tyle oddychalibyśmy czystym powietrzem prawdy, ile żylibyśmy wśród chamstwa.

Bibliografia

- Antas, J., 2008 *O kłamstwie i kłamaniu*, Kraków: Universitas.
- Austin, J. L., 1962, *How to Do Things With Words*. London: Oxford University Press.
- Coleman, L., P. Kay, 1981, „Prototype Semantics: the English Word LIE”, [w:] *Language* 57/1, 26-44.
- Dynarski, K., red., 1980, *Biblia tysiąclecia*, Poznań – Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum.
- Ekman, P., 1985, *Telling Lies: Clues to Deceit in the Marketplace, Politics, and Marriage*, London: WW Norton & Company.
- Goffman, E., 1959, *Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday Anchor Books.
- Homer, [VIII p.n.e.] 1990, *Odyseja*, tłum. J. Parandowski, Warszawa: Czytelnik.
- Jakobson, R., 1960, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kołakowski, L., 1997, „O kłamstwie”, [w:] *Mini wykład o maxi sprawach*, Kraków, 28-34.

- Louis H. F., 1994, „Josephus’ Portrait of Elisha”, [w:] *Novum Testamentum* 36/1: 17.
- Peace, A., 1981, *Body Language: How to Read Others’ Thoughts by Their Gestures*, London: Sheldon Press.
- Rosch, E., 1975, *Human Categorization. Advances in Cross-Cultural Psychology*, Minneapolis: University of Minnesota.
- Searle, J. R., 1969, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sun Tzu, (2 BCE) 2004, *The Art of War*, tłum. L. Giles, www.artofwarsuntzu.com (14.04.2012).
- Św. Augustyn, [395] 1887, *On Lying*, tłum. H. Browne., www.newadvent.org/fathers/1312.htm (10.04.2012).
- Św. Augustyn, [395] 1887, *Against Lying*, tłum. H. Browne., www.newadvent.org/fathers/1312.htm (10.04.2012).
- Świderkówna A., 2009, *Aby zrozumieć Pismo Święte*, Kraków: TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów.
- Wierzbicka, A., 1983, „Genry mowy”, [w:] *Teksty i zdanie*, red. T. Dobrzańska, E. Janus, Wrocław, s. 125-137.
- Witkowski, T., 2006, *Psychologia Kłamstwa*, Taszów: Biblioteka Moderatora.
- Zdunkiewicz, D., 1993, „Akty mowy”, [w:] *Współczesny język polski*, red. Bartmiński, J., Wrocław, s. 262-265.

Słowa kluczowe

Kłamstwo, kontekst, akty mowy, funkcje języka

Abstract

WHEN THE SOUP IS TOO SALTY – A LIE IN A (CON)TEXT

The article tries to answer the question if it is possible for a lie to stop being a lie because of its context. After a brief introduction to the cultural notion of deception, the author presents how difficult it is to characterize a semantic definition of a lie. The main problem of the article is analysed using several examples of texts used in everyday life. These include: parables and stories; hyperboles and exaggerations; everyday phrases like “dzień dobry” and “how do you do”; acts of politeness. The examples are analysed on the basis of John Austin’s speech acts theory and Roman Jakobson’s speech functions.

Keywords

Lie, context, speech acts, speech functions.

Kacper Paszke

Uniwersytet Wrocławski

Instytut Filologii Angielskiej

Od kałamarza do cartridge'a – w poszukiwaniu literatury atramentem pisanej

Przy ogromie książek i spuściznie kulturowej na niwie literatury, łatwo zapomnieć o pierwotnym, organicznym źródle atramentu. Starożytni Rzymianie pozyskiwali go z kałamarnic i wykorzystywali między innymi w piśmiennictwie. Przez wieki receptura tej mikstury ulegała wielu modyfikacjom, ale jej cel pozostał niezmienny do dziś – utrwalanie idei na poręcznym nośniku (pergamin, papier), remedium na ulotność słowa. Przejście ze świata mówionego do świata pisanego wymaga innego zmysłu – wzroku zamiast słuchu (paradoksalnie, kałamarnica olbrzymia ma największe oczy ze wszystkich znanych nam stworzeń, a czytanie jest ponoć przyczyną ślepoty). Zmieniała się też forma i dostępność atramentu; dziś zamiast prestiżu piór wiecznych i kunsztownych typografii dominują cartridge do drukarek i zunifikowana czcionka. Teksty powstają w monochromatycznym, wirtualnym świecie, w którym natychmiastowe możliwości korekty (ba, autokorekty) i szybkość pisania są niezrównane. Ta wygoda bezkompromisowo przeforsowała „ilość” ponad „jakość” – nie dziwota, że od czasów starożytnych Rzymian za pomocą atramentu powstała oszałamiająca liczba tekstów, a każdy wypełnia i należy do przestrzeni kulturowej, wchodząc w relacje z innymi przejawami tekstowości. Dziś ta przestrzeń sprawia wrażenie ciasno zapisanej, co deprymuje i stawia pisarzy w wielce problematycznej sytuacji, w której muszą przyjąć defensywną postawę i odpierać zarzuty braku oryginalności, czy jawnego naśladowstwa. Zabrnęli w ślepy zaułek, pozornie bez dalszych możliwości stworzenia prawdziwie nowej jakości, jakby ich kałamarze się wyczerpały. Książki wydawane w ostatnich latach są jak zasłona dymna (lub atramentowa), której zadaniem jest zamaskowanie bezradności autora i ogólnej niemożności wymyślenia czegoś świeżego, czegoś wystarczająco wyrazistego i sycącego, żeby swoją esencją pobudziło zmysły czytelników. Same kałamarnice używają przecież sepii w celach obronnych – atrament oślepia napastnika, pozwalając na salwowanie się ucieczką.

Świat jest przesiąknięty językiem, jak papier atramentem. Lingwiści przekonują o jego niewyobrażalnych możliwościach, biorą go pod lupę i rozmontowują na części składowe, jak ciekawskie dziecko rozpracowuje mechanizmy i trybiki w zegarku ojca. Nie jestem entuzjastką takiego stanu rzeczy; sądzę, iż istnieje sfera tekstów, które skutecznie wyszlizgują się z prób zakucia w kajdany lingwistycznej nomenklatury. Są niby karocami z morskiej pianki, gdy narzędzia i metody badawcze zdają się być toporne, bardziej adekwatne do rozmontowania czołgu. Przypomina mi się pewne nurtujące py-

tanie, zasłyszane od jednego z profesorów filozofii; parafrazuję, matematyka to w pełni wynalazek człowieka i to nią opisujemy wszechświat, a przecież wszechświat może wcale nie znać matematyki, nie być przez nią opisywalny i jesteśmy w błędzie. Pytanie o pewność i zaufanie wobec narzędzi i metod badawczych jest zawsze na miejscu, szczególnie gdy w grę wchodzi ezoteryka pewnych tekstów i znaczeń. Piękno tkwi w związku tekstu i odbiorcy. Pewien poeta mawiał: wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca. Ja mogę dodać, że interpretacje są jak zeznania osób, które go spotkały; mogą powiedzieć „miał ciemny płaszcz i cylinder”, co mnie zdziwi, bo przecież wychodził z domu bez cylindra, ale przecież mógł go sobie kupić po drodze. To nieodgadnione pole manewru – ten związek jest w stanie generować najdziwniejsze i daleko idące interpretacje, drastycznie różniące się między sobą, coś co znajduje się poza zasięgiem suchych „badań nad językiem”. Tym zaś nierzadko brakuje literackiego polotu lub giną pod naporem fajerwerków słownych w przesadnie akademickim stylu, albo gubią się w przepastnych logicznych labiryntach, które same wznoszą. Na myśl przychodzi rozwinięta przez Chomsky’ego teoria gramatyki generatywnej i możliwości stworzenia nieskończonej liczby tekstów z ograniczonego zasobu znaków, czyli alfabetu. Dokładnie ten sam temat podjął Luis Jorge Borges pisząc wyraźnie alegoryczną *Bibliotekę Babel*, gdzie rozważa twórczy potencjał języka posługując się formą opowiadania i wachlarzem figur retorycznych, co wraz z wprawnym piórem pisarza skutecznie czyni tekst ciekawym.

Nie zapominajmy, że sam język jest delikatny i subtelny, należy posługiwać się nim z pewną dozą finezji, ale też z należyłą ostrożnością, zupełnie jakby korzystało się z wiecznego pióra. Wprawny użytkownik znakomicie zdaje sobie sprawę z lotności i wyrafinowania języka, może lawirować wśród słów i pozwalać sobie na śmiałe posunięcia tworzące nowe, niespotykane dotąd frazy, czy kolokacje. Jednocześnie baczy na zasady i restrykcje, żeby nie ugrząść w sadzawce norm. Nie przeczę, pewna normatywność, kategoryzacja i cały precyzyjny arsenał innych lingwistycznych narzędzi jest niezbędny (ale nie może być despotyczny) – Ordnung muss sein, język potrzebuje zasad, tak jak ludzie ich potrzebują, szczególnie dzisiaj, kiedy młode pokolenie bezlitośnie upraszcza język i wymusza w nim zmiany. Normatywność języka daje się przyrównać do konsystencji atramentu – jest gęsta i zawieszista, ale pozwala sobą manipulować, pozwala się mieszać, a przestarzałe elementy w tej mieszance spływają przez kapilar do stalówki pióra wiecznego, zaś to zapisuje na kartach historii zwroty i zasady, które wypadły z obiegu i zostały zastąpione przez inne. Coraz więcej panujących dawniej norm i niuansów językowych odchodzi w zapomnienie, a na ich miejsce wprowadzane (a raczej wymuszane) są uniwersalne, prostsze zasady. Zwolennicy preskrytywizmu łapią się za głowy, wieszcząc, iż to zubożenie języka będzie dalej postępować i ostatecznie doprowadzi do zamętu komunikacyjnego. Kojarzy mi się to z pewnym fragmentem z książki *Człowiek który był czwartkiem* (Chesterton; 2008), otóż; anarchista i anty-anarchista dyskutują. Ten pierwszy stara się przekonać adwersarza o swojej idei, jak byłoby cudownie gdyby metro zamiast zatrzymywać się przy kolejnych stacjach, przeskakiwałoby nieoczekiwanie z pierwszej stacji na czwartą, później na szóstą itd. Anty-anarchista ripostuje, każdego dnia, gdy jedzie metrem, cieszy się i przeżywa zaskoczenie cudem, że metro zamiast losowo przeskakiwać po stacjach, porusza się po kolei od pierwszej do drugiej, później trzeciej.

To właśnie moc języka – ma wiele oblicz, a zatem na wiele pozwala, nawet wliczając eksperyment w spektrum możliwości, a jednak dalej pozostaje wierny zasadom, jak poezja lingwistyczna Mirona Białoszewskiego (1961) lub Edwarda Estlina Cummingsa (1926). Świat podporządkowuje się językowi, a my jesteśmy nim bombardowani na każdym froncie, od dnia narodzin. Italo Calvino (1989) żartobliwie, acz celnie pisze w *Jeśli zimową nocą podróżny*: „Tak dobrze wyćwiczyłem się w nieczytaniu, że nie czytam nawet tego, co nasunie mi się przed oczy przypadkiem. Nie jest to łatwe: ucza nas czytać, kiedy jesteśmy dziećmi, i potem do końca życia pozostajemy niewolnikami całej tej pisaniny, którą nas zarzucają. Może na początku kosztowało mnie to trochę wysiłku, zanim nauczyłem się nie czytać, ale teraz przychodzi mi to w sposób zupełnie naturalny. Sekret polega na tym, aby nie odwracać wzroku od napisanych słów, przeciwnie, należy patrzeć na nie tak długo, aż znikną”. Określenie „niewolnicy całej tej pisaniny” obrazuje realia w jakich żyjemy. Wszystko jest tekstem i każde zjawisko, ruch w przestrzeni czy interakcja otrzymuje słowa, które opisują, nazywają, komunikują. Następnym powyższego jest wypełnienie przestrzeni tekstem.

Zawężmy pole do sztuki, do literatury. Ta sfera, zdaje się, jest już wypełniona po brzegi, pęka w szwach od ilości naprodukowanych tekstów, a od codziennie wpływających nowych książek aż emanuje bezradność kreatywności autora. Nie bez powodu. Niezwykle ciężko napisać coś, co okaże się nieznaną dotąd jakością, powiewem świeżości – naturalnym, nie wymuszonym. Porównania, aluzje czy nawiązania do innych dzieł lub autorów są przypisywane tekstom momentalnie przez krytyków i czytelników, siła rażenia intertekstualności urosła do przerażającej skali, gdzie faktycznie wydaje się, że nic nowego nie da się już napisać. Ten pisze jak Bruno Schulz (1934), ten jak Jose Saramago (2005) i tak w nieskończoność, nawet jeśli nie jest to intencją autora albo nawet nie zna autorów, do których się go porównuje. Co ciekawe, wobec kultowej książki Aldousa Huxleya *Nowy Wspaniały Świat* (2011) postawiono zarzuty o plagiat, tłumacząc, iż ta jest łudząco analogiczna do dwóch pozycji Mieczysława Smolarskiego (1924, 1928). Sam Huxley nie odpowiedział na oskarżenia. Widmo duplikowania bezlitośnie wisi nad pisarzami. Czyżby możliwości oferowane przez język zostały wyczerpane? Niezupełnie. Konwencje, style i pomysły tkwią w ślepej uliczce, ale nie język. A więc co dalej? Bohumil Hrabal (2003) tak zapatruje się na tę kwestię: „Trzydzieści pięć lat pracuję przy starym papierze i to jest moja love story. Trzydzieści pięć lat prasuję stary papier i książki, trzydzieści pięć lat tyłam się w literach, wskutek czego upodobiłem się do leksykonów, których przez ten czas sprasowałem pewnie ze trzydzieści kwintali, jestem dzbanem pełnym żywej i martwej wody, starczy, bym się lekko nachylił, a cieką ze mnie same piękne myśli, jestem wbrew własnej woli wykształcony, tak więc właściwie nawet nie wiem, które myśli są moje i ze mnie, a które wyczytałem, tak więc w ciągu tych trzydziestu pięciu lat zjednoczyłem się z samym sobą i światem wokół mnie, bo ja gdy czytam, to właściwie nie czytam, biorę piękne zdanie do buzi i ssę je jak cukierek, jakbym sączył kieliszeczek likieru, tak długo, aż w końcu ta myśl rozplywa się we mnie jak alkohol, tak długo we mnie wsiąka, aż w końcu nie tylko jest w moim mózgu i sercu, lecz pulsuje w mych żyłach aż po krańce naczynek włoskowatych.” Zdaje się, że rozwiązaniem jest właśnie przyjęcie realiów i zaakceptowanie spuścizny literatury zamiast rozpaczliwej próby

przeforsowania się przez ten globalny impas twórczy i wszechogarniający marazm kreatywności. Wyobraźmy sobie przestrzeń kultury jako ogromny magazyn, w którym składowane są wszelkie przejawy tekstowości. Uważny czytelnik szybko skonstatuje, że w takim razie cały dorobek Fiodora Dostojewskiego jest na takie samo wyciągnięcie ręki jak blogowe notki czternastoletniej pensjonarki. Właśnie. Marshall McLuhan (1964) trafnie formułował jedno ze swoich najpopularniejszych zdań „the medium is the message”, czy koncepcję globalnej wioski. Kto pojmując niemal nieograniczony potencjał internetu przewidziałby, że ten będzie prowadził do absolutnego chaosu poznawczego? Otrzymujemy bezkresną przestrzeń danych rozproszonych poza naszym natychmiastowym zasięgiem, podczas gdy jesteśmy bombardowani esencją mainstreamu. Ten nieograniczony wybór oferowany przez internet jest pozorny. W erze wygodnictwa mało kto chętnie poświęci czas, żeby szukać interesujących go perełek; tym bardziej przy wszędobylskiej sugestywności mediów (dla przykładu, obecnie dużą popularnością cieszy się raczej wątpliwej jakości seria książek o pewnym mężczyźnie nazywanym Grey). Przez niegdyś o wiele bardziej utrudniony i ograniczony dostęp do wiedzy, ludzie uważniej i chętniej eksplorowali ścieżki ich intrygujące – to było wtedy dla nich istotne, zyskiwało na wartości. Dzisiaj ‘na-wyciągnięcie-rękiizm’ dewaluuje jakikolwiek pościg za wiedzą (jeśli ten w ogóle ma miejsce). Abstrahując jednak od powyższego, wróćmy do wspomnianego magazynu. To miejsce jest prawdziwym bazarem – można tu znaleźć przebrzmiałe lub aktualnie brzmiące dyskursy, dawne wypowiedzi, dzisiejsze (a nawet jutrzejsze) odważne posunięcia awangardy; słowem – wszystko. Jedynym słusznym wyjściem z tego martwego punktu tudzież bałaganu zdaje się być kolaż. Kompilowanie, składanie, cięcie, przetwarzanie – wykorzystanie ech przeszłości celem obrócenia ich w nowy głos, w nieznaną dotąd jakość. Czy ma to rację bytu? Na pewno tymczasową i na pewno to krok naprzód względem obecnego chaosu, gdzie króluje brak jakiegokolwiek arbitralności, co powoduje piramidalny zamęt i nieporządek w sztuce. Dla przykładu można rozważyć poczynania Totartu – grupy samozwańczych artystów pod wodzą Zbigniewa Sajnoga (w 1989 doznał oświecenia i dołączył do sekty Niebo, paląc prace swoich byłych podopiecznych, którzy później uznali go za zagubionego szaleńca) działających w latach osiemdziesiątych. Okrzykiwali się bardzo świadomą, inteligentną młodzieżą, która tworzy prawdziwą sztukę; tymczasem w Rzeszowie w grudniu 1986 roku Paweł Konnak (prawa ręka Sajnoga) wysmarował się własnymi fekaliami, a inni członkowie Totartu oddawali na siebie mocz. To tylko jeden z ‘bardzo świadomych i inteligentnych’ przejawów prawdziwej sztuki według ekipy Totartu. Ten niezbyt przyjemny epizod znakomicie uwypukla problem dzisiejszej sztuki, w tym literatury.

Odrzucenie arbitralnej kwalifikacji sztuki przez „artystów” napędzało (w gruncie rzeczy wciąż napędza) mnóstwo awangardowych projektów i one stały się obecnie dominujące. Zamiast wyraźnego stylu epokowego prym wiodą zapędy awangardowe lub epigońskie, zaś nowo-powstałe prace mają właściwości jednego lub drugiego. Sama awangarda, która miała pojawić się tylko na chwilę, przeobraziła się w permanentny nurt. Zarówno teoretycy jak i odbiorcy nie dysponują kryteriami, które klarownie i jednoznacznie kwalifikowałyby daną pracę w sferę dzieł sztuki. Rozstrzał powstających prac jest tak przerażająco wielki, że ta sfera zawierałaby w sobie ele-

menty sprzeczne. Terminy literatura i sztuka rozmazują się błyskawicznie, a pod ich rozpostarte ramiona lgną uzurpatorzy, którzy mają niewiele wspólnego i z jednym i z drugim. Niestety postmodernizm i pochodne to obszar idealny dla ekosystemów artystycznych pasożytów i blagierów, którzy najpierw straszą publiczność wizją odbiorcy nierozumnego, konserwatywnego czy nijakiego, a potem na tym lęku żerują. Awangarda musi przeć naprzód. Witkacy (2002) już wiek temu zauważył te tendencje: „Formy dawnej Sztuki są dla dzisiejszych ludzi zbyt spokojne, one nie pobudzają do wibracji ich stępionych nerwów. Im potrzeba czegoś, co szybko i silnie wstrząśnie ich zblazowany system nerwowy, co podziała jak orzeźwiająca kąpiel po długich godzinach oglupiającej, mechanicznej pracy”. Sztuka to obecnie domena ironii, a jej *modus operandi* i zarazem mechanizm obronny to podważanie i szydzenie z wszelkich kryteriów, nurtów i prób ruchu w przestrzeni tekstów. Ironii, lub coraz bardziej szokujących rewelacji, których stopień intensywności rośnie wprost proporcjonalnie do stopnia zmalretowania ludzkich odczuć. Przypomina to plac zabaw, gdzie dzieciaki mogą wszystko, bo zwyczajnie nikt nie nadzoruje ich poczynań.

Doraźnym rozwiązaniem dla pisarza, mającego szczyry cel i chęć wyzbycia się ironizowania czy bulwersowania, pozostaje kolaż – twór artysty świadomego dotychczasowego dorobku literatury, świadomego języka, jego możliwości i ograniczeń. Próba wskrzeszenia, tchnięcia nowego życia w pewne konwencje czy koncepty, bez krztyny ironii ani usilnego zamiaru szokowania odbiorcy. Mówię „doraźne rozwiązanie”, gdyż zdaję sobie sprawę, że w cudzych trampkach za daleko się nie pobiegnie, ale też nie można pójść naprzód nie uporządkowawszy uprzednio bałaganu. Póki co pozostaje nam uważna selekcja książek, które chcemy czytać, żeby były możliwie jak najbardziej wartościowe. Wstęp Victora Hugo (1986) do *Nędzników* trafia w dziesiątkę: „Jak długo z winy praw i obyczajów istnieć będzie przekleństwo społeczne, tworzące w pełnym rozwoju cywilizacji sztuczne piekła i komplikujące ludzką fatalnością przeznaczenie, które jest boskie; jak długo trzy problemy stulecia – poniżenie człowieka w egzystencji proletariackiej, upadek kobiety spowodowany głodem, niedorozwój dziecka wśród nocy – nie zostaną rozwiązane; jak długo w pewnych rejonach społeczeństwa możliwe będzie działanie sił dusicielskich; albo mówiąc inaczej i z jeszcze wyższego punktu widzenia, jak długo z powierzchni ziemi nie zniknie niewiedza i nędza – książki będą mogły być pożyteczne.” Ergo, zwróćmy uwagę, co czytamy i promujemy literaturę, która wzbogaca i uszlachetnia, a nie jest tylko zasłoną dymną z atramentu, mającą ukryć brak inwencji i talentu autora. Głupio byłoby stracić wzrok na czytaniu podrzędnych książeczek, które nie wniosą absolutnie niczego do naszego życia.

Bibliografia

- Białoszewski, Miron**, *Mylne Wzruszenia*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961.
- Borges, Jorge Luis**, *Fikcje*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Stanisław Zembrzusi, Warszawa, Prószyński i S-ka, 2003, ISBN: 83-7337-298-9.
- Calvino, Italo**, *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. Anna Wasilewska, Warszawa, Wydawnictwo WAB, 1989, ISBN: 978-83-7747-634-5.
- Chesterton, Gilbert Keith**, *Człowiek, który był czwartkiem*, przeł. Maria Skibiniewska, Warszawa, Wydawnictwo Fronda, 2008, ISBN: 978-83-60335-09-3.
- Cummings, Edward Estlin**, *is 5*, New York City, Boni & Liveright, 1926.
- Hrabal, Bohumil**, *Zbyt głośna samotność*, przeł. Piotr Godlewski, Warszawa, Wydawnictwo Świat Literacki, 2003, ISBN: 83-88612-49-2.
- Hugo, Victor**, *Nędznicy*, przeł. Hanna Szumańska-Grossowa, Warszawa, Iskry, 1986, ISBN: 83-207-0702-1.
- Huxley, Aldous**, *Nowy Wspaniały Świat*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa, Muza, 2011, ISBN: 978-83-7758-018-9.
- Konnak, Paweł**, *Dziela zebrane i wylane*, Gdańsk, Gdański Kantor Wydawniczy, 2009.
- McLuhan, Marshall**, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York City, McGraw-Hill, 1964, ISBN: 81-14-67535-7.
- Saramago, José**, *Podwojenie*, przeł. Wojciech Charchalis, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2005, ISBN: 83-7301-658-9.
- Schulz, Bruno**, *Sklepy cynamonowe*, Warszawa, Towarzystwo Wydawnicze „RÓJ”, 1934.
- Smolarski, Mieczysław**, *Miasto Światłości: Powieść z Dni Przyszłych*, Poznań, Księgarnia Św. Wojciecha, 1924.
- Smolarski, Mieczysław**, *Podróż Poślubna Pana Hamiltona*, Biblioteka Domu Polskiego, 1928.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy**, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002, ISBN: 83-06-02164-9.

Słowa kluczowe

Literatura, postmodernizm, kolaż, język

Abstract

FROM INKPOT TO CARTRIDGE – SEARCHING FOR LITERATURE WRITTEN IN TRUE INK

This text considers the subjects of language, intertextuality and a possible inability among writers to create works of literature of hitherto unknown and extraordinary quality. Firstly, I briefly introduce the notion of intertextuality and variation in comprehension, then I present language as a subtle, albeit mischevious tool that requires a rare, deft touch in order to be used to its full potential. After narrowing the field to literature only, I examine both the trends among writers and different factors directly influencing their writing to conclude that the literature of today reached an impasse. Two main factors emerge as dominant in causing the stalemate – the Internet and the staggering amount of texts already produced. I recognize a postmodern tendency to overcome the impasse by avant-garde movements (which instead of being a quick, temporary spark became a solidified, main movement) and shocking new directions. Ironically, the lingering avant-garde movements severely damaged art in general and strengthened the impasse. I suggest collage as a more sophisticated and potent technique of literary creation – a technique based on acknowledgment of the literary heritage, enabling writers to compile and mix ideas in an attempt to create something truly new.

Keywords

Literature, post-modernism, collage, language

***Prześladowanie duchowieństwa katolickiego
w Końskich w latach 1939-1989.***
Mariusza Klocka książka o tamtych czasach

W zasłużonym Wydawnictwie Biblioteki Publicznej Miasta i Gminy Końskie ARSLIBRIS ukazała się książka Mariusza Klocka *Prześladowanie duchowieństwa katolickiego w Końskich w latach 1939-1989*.¹ Końskie to powiatowe miasto w województwie świętokrzyskim położone na starym królewskim trakcie Kraków – Warszawa; kiedyś należało do rodu Odrowążów. W latach 1220-1224 Iwo Odrowąż, biskup krakowski wybudował tu kościół pod wezwaniem świętego Mikołaja, ustanawiając w Końskich parafię. W XVII wieku wieś Końskie przeszła w posiadanie rodu Małachowskich. To właśnie stąd, z Końskich pochodził Jan Małachowski, kanclerz wielki koronny, marszałek Sejmu Czteroletniego. W XIX wieku Końskie przechodzi w ręce rodu hrabiów Tarnowskich, którzy zadbałi o uprzemysłowienie miasta i jego rozwój.

Praca Mariusza Klocka, mieszkańca tego miasta, zajmuje się historią najnowszą, historią, jaka została określona w tytule jako *Prześladowanie duchowieństwa katolickiego w Końskich*, dotyczy więc jednego z wielu aspektów we współczesnych dziejach tego miasta. Już na wstępie muszę stwierdzić, że praca ta naznaczona jest głęboką troską o obiektywną ocenę źródeł, napisana językiem przystępnym, lecz z dbałością o wyznaczniki kultury literackiej i – co jest jej szczególną zaletą – jest to pierwsza jak dotąd książka o prześladowaniu duchowieństwa w Końskich. Autor nie wybrał sobie łatwego tematu. Nie miał przetartych ścieżek, sam musiał szukać koniecznych dokumentów, dokonywać oceny źródeł, wyznaczać kierunek interpretacji, mając na uwadze tylko prawdę, bez ukierunkowania w stronę chodliwej, „ładnej” publicystyki. Mariusz Klocek dokonał analizy wielokierunkowej. Suwerennie udokumentował temat ocenami innych badaczy, rezerwując sobie na wielu stronach miejsce dla własnych przemyśleń. I tu godzi się dopowiedzieć: przemyśleń bardzo dojrzałych, wyważonych. Niekiedy nie chce się wierzyć, że ta troska o obiektywność i bezstronność pochodzi od studenta kończącego studia historyczne na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach, a nie od badacza o dużym dorobku naukowym.

Bogaty materiał źródłowy pracy *Prześladowanie duchowieństwa katolickiego w Końskich w latach 1939-1989* został omówiony w IV blokach tematycznych, rozłożonych na podtytuły. We *Wstępie* autor uzasadnił wybór samego tematu, omówił jego

¹ M. Klocek, *Prześladowanie duchowieństwa katolickiego w Końskich w latach 1939-1989*, Wydawnictwo Biblioteki Publicznej Miasta i Gminy ARSLIBRIS, Seria Historyczna, Końskie 2013, s. 254.

metodologiczne założenia, wspominał też o trudnościach, jakie napotykał podczas pisania pracy. Trudności te wynikały z dwóch przyczyn. Pierwsza z nich to dotkliwy brak źródeł zniszczonych po roku 1989 przez służby specjalne, źródeł, których ujawnienia się obawiano najbardziej. Były one przecież świadectwem walki z narodem polskim. Jerzy Brochocki w książce *Rewolta Marcowa* pisze: „W roku 1954 było zarejestrowanych w kartotekach Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego 10 milionów wrogów klasowych, co trzeci Polak od niemowlęctwa do starości”.² Przyczyna druga – to trudności w dotarciu do akt personalnych księży w diecezjalnych archiwach Sandomierza i Radomia. Niektóre z nich ciągle jeszcze objęte są klauzulą tajności, zgodnie z prawem ogólnym.

W rozdziale I *Władze partyjno-państwowe realizujące politykę wyznaniową* autor omówił genezę zdobycia władzy przez Hitlera na terenie Niemiec, a po 1945 roku przez komunistów w Polsce. Nie ma potrzeby zatrzymywać się dłużej nad historią tamtych wydarzeń u nas, przypomnę tylko, że Hitler został kanclerzem Niemiec w 1933 roku. W tym również roku został podpisany konkordat między Berlinem i Watykanem. Potwierdzał on właściwie dotychczasowe prawa Kościoła w Niemczech, ale dla Hitlera był politycznym sukcesem nie tylko we własnym kraju, ale też na forum międzynarodowym. Ten prestiż wzrastał w miarę wzmocnienia się partii nazistowskiej, wspomagany niekiedy przez rywalizujące ze sobą grupy społeczne, chcące uzyskać dla siebie względy władzy. Od tych pokus nie był wolny nawet Kościół, zwłaszcza w pierwszych latach po dojściu do władzy narodowych socjalistów. Szczególnie protestanci w tzw. postępowym odłamie „niemieckich chrześcijan” dłużej byli zapatrzeni w Hitlera. Uważali go za dar nieba dla niemieckiego narodu, za proroka i błogosławieństwo. W tej atmosferze uwielbienia staje się zrozumiałe wprowadzenie w całych Niemczech pozdrowienia *Heil Hitler*. Zresztą kult wodza na tym się nie kończył. Prezentowano go jeszcze jako genialnego męża stanu, najwybitniejszego stratega i doskonałego znawcę sztuki. Jego program polityczny zawarty w *Mein Kampf* musiał znajdować się w każdym niemieckim domu, podobnie jak jego portret, i to na honorowym miejscu.

W miarę utwierdzania się władzy hitlerowskiej w Niemczech, w obliczu aktów politycznego gwałtu i bezprawia – rośnie opozycja. Najwcześniej w Kościele katolickim. Powodów nie brakowało. Wymienię tutaj chociażby konflikt z organizacją Hitlerjugend. Otóż przywódcy tej organizacji początkowo utrudniali, a potem już jawnie zabraniali uczestniczenia młodzieży we mszach świętych. Wywoływało to sprzeciw katolików na poziomie parafialnym. W 1933 roku Hitler podpisał straszliwą w skutkach ustawę o sterylizacji i eutanazji osób nieuleczalnie chorych. Od roku 1936 wzmagala się otwarta walka przeciwko ludności pochodzenia żydowskiego. Niemiecy katolicy nie pozostawali bezczynni. W tym miejscu wchodzimy w sferę problemów znacznie szerszych, a w dotychczasowej literaturze naukowej w języku polskim ciągle jeszcze zaledwie znanych w zarysach. Przypomnę tutaj, że Episkopat Niemiecki nie zaniedbywał żadnej okazji, by monitować biurokrację hitlerowską na

² Por. J. Brochocki, *Rewolta Marcowa. Narodziny, życie i śmierć PRL*. Wydawnictwo Placówka, Warszawa 2000, s. 67.

wszystkich szczeblach, nie wyłączając samego Hitlera³. Kardynałowie niemieccy Bertram i Faulhaber, również biskup Münster Galen, mają tutaj piękną kartę przed Bogiem i przed Historią. Protesty niewiele pomogły, gestapo miało tylko więcej roboty. Od 1935 roku nasilają się procesy sądowe dla duchownych.

Po agresji na Polskę w roku 1939 nasz kraj został podzielony między hitlerowskie Niemcy a komunistyczną Rosję. Z pozostałych utworzono sztuczny stwór nazwany Generalną Gubernią z czterema dystryktami (Kraków, Warszawa, Lublin, Radom). Generalnym gubernatorem został Hans Frank, który zamieszkał na królewskim Wawelu.

Rozdział II *Represje wobec duchownych w Końskich w latach 1939-1989* wprowadza nas w czasy hitlerowskiego terroru i komunistycznego bezprawia. Szczególnie znaczenie ma tu ostatni podrozdział, omawiający ingerencję władz w politykę personalną Kościoła i dotyczy w całości „naszych” władz. Nawiażę do tych spraw nieco później.

Brutalna walka z Kościołem rozpoczęła się zaraz po wejściu hitlerowców na ziemię polskie. Na terytorium przyłączonym do Rzeszy likwidacji uległy seminaria duchowne, klasztory i stowarzyszenia katolickie. W tzw. „Kraju Warty” z 1023 parafii w krótkim czasie pozostało zaledwie 60. Klasztory zamieniano na hotele, kościoły służyły jako magazyny lub stajnie dla koni. Duchownych brutalnie wyrzucano z domów kościelnych, opornych zamykano w obozach, innych deportowano do Generalnej Guberni. Niekiedy kończyło się jeszcze krócej. W samej tylko diecezji wrocławskiej liczącej w 1939 roku dokładnie 432 kapłanów diecezjalnych i zakonnych, w okresie okupacji w więzieniach lub w obozach koncentracyjnych zamordowano 217.

W Generalnej Guberni walka z Kościołem nie była tak krwawa. Po wielu staraniach Niemcy wyrazili zgodę na istnienie dwóch seminariów duchownych w Krakowie i w Sandomierzu, zabroniono jednak przyjmowania nowych kandydatów. Podobny zakaz objął również klasztory. Terror w stosunku do duchownych był też znacznie mniejszy. Zamordowano „tylko” około 500 duchownych. Aresztowaniem zagrożeni byli przede wszystkim duchowni o profilu patriotycznym i intelektualnym.

A jak było w Końskich? Wojska niemieckie opanowały miasto 8 września. Następnego dnia, pisze Klocek, nieoczekiwaną wizytę złożył w mieście Adolf Hitler. Wizytował on sztab 10 armii Wehrmachtu gen. Waltera von Reichenau. Dwa dni po jego wizycie hitlerowcy zamordowali w centrum miasta 22 Żydów. Była to zapowiedź terroru, który w tym regionie był szczególnie krwawy. Przypomnę tu walki majora Hubala, a potem spalone wsie i masakrę ludności cywilnej w Hucisku, we Skłobach, w Szałasie Starym.

Proboszczem w Końskich był wtedy ks. prałat dr Kazimierz Sykulski. Wybitny kapłan, działacz społeczny. Ks. Sykulski urodził się w Końskich 29 grudnia 1882 roku. Seminarium Duchowne ukończył w Sandomierzu, tam również otrzymał święcenia kapłańskie w 1904 roku. Dalsze studia odbył w Akademii Duchownej w Petersburgu. Po powrocie do diecezji pracował w różnych parafiach. W 1921 roku objął parafię Opieki NMP w Radomiu, gdzie dał się poznać jako gorliwy duszpasterz i społecznik. Szczególną opieką otaczał ludzi biednych. Dla bezrobotnych wyszukiwał miejsc pracy, udając się niejednokrotnie osobiście do zakładów pracy, rozmawiając

³ Z. Zieliński, *Kościół w III Rzeszy wobec narodowego socjalizmu*, w pracy zbiorowej pod red. K. Jency, *Studia nad antyhitlerowską opozycją w Trzeciej Rzeszy 1933-1945*, PWN Warszawa 1999, s. 149. W przypisach do tej pracy znajduje się bogaty wybór najnowszej literatury przedmiotowej.

z kierownictwem, interweniując w przypadkach zwolnień. W latach 1919-1922 był posłem do Sejmu Ustawodawczego. Pod koniec stycznia 1929 roku został mianowany proboszczem parafii św. Mikołaja w Końskich, wtedy największej parafii w diecezji sandomierskiej. Pozostawił tutaj po sobie niezatarte ślady gorliwego kapłana i patrioty. W 1939 roku, podczas bombardowania Końskich, opatrywał rannych, razem ze swoimi wikariuszami i siostrami zakonnymi organizował pomoc dla ofiar wojny.⁴

Jego społeczna aktywność nie uszła uwadze gestapo. Dwa razy był aresztowany i przetrzymywany w charakterze zakładnika wraz z wybitnymi mieszkańcami Końskich. W wypadku jakiegokolwiek ataku na hitlerowców zakładników czekała śmierć. Po wyjściu na wolność ks. prałat Sykulski znowu rzucił się w wir pracy. Mariusz Klocek, powołując się na Akta personalne ks. Sykulskiego w Archiwum Diecezji Sandomierskiej odnotowuje: „W chwili, gdy do Końskich poczęły napływać transporty ludności polskiej, brutalnie wysiedlonej z ziem wcielonych do Rzeszy, stał się on gorącym orędownikiem niesienia im wszelkiej dostępnej pomocy. [...] Były transporty z Kaliskiego, Kutnowskiego, Ciechanowskiego i nawet z Żywca – wszystkie liczyły po 1000 i więcej osób. Przy każdym transporcie ks. prałat był obecny. [...] On też spowodował powstanie Stacji Opieki nad Matką i Dzieckiem, której głównym zadaniem stało się dożywianie dzieci a także opieka nad więźniami.”⁵

Chciałbym cytować inne jeszcze fragmenty omawianej książki, gdzie autor z taką pracowitością, z takim zaangażowaniem wpisał w historię diecezji sandomierskiej i radomskiej, a już szczególnie w historię Końskich tę wielką, charyzmatyczną postać, lecz ramy tego omówienia na to nie pozwalają. Dodam jednak jego wypowiedź skreśloną przy charakterystyce ks. Sykulskiego, że był on „[...] najwybitniejszym przedstawicielem stanu duchownego, jaki kiedykolwiek stąpił po ziemi koneckiej.”

Za wybitność zapłacimy zawsze. Ks. prałat Kazimierz Sykulski zapłacił życiem. Aresztowanie nastąpiło 1 października 1941 roku. Powodem było oskarżenie, że przyjmował przysięgę grupy konspiracyjnej. Przewieziono go do więzienia w Radomiu. Gestapo chciało poznać nazwiska. Był bity w czasie przesłuchań, nie wydał nikogo. 24 października przewieziono go do obozu w Auschwitz-Birkenau, a tam był już tylko numerem 21962 oczekującym na wyznaczony termin. Ks. prałat dr Kazimierz Sykulski został rozstrzelany pod oświęcimską ścianą śmierci 11 grudnia 1941 roku. Jego ciało spalono, grudniowe ciemne wiatry rozniosły prochy po ojczystych polach, podobnie jak prochy tysięcy innych ofiar hitlerowskich barbarzyńców.

13 czerwca 1999 roku papież Jan Paweł II dokonał w Warszawie aktu beatyfikacji 108 osób, które zginęły męczeńską śmiercią w okresie II wojny światowej. W gronie błogosławionych znajduje się konecki proboszcz ks. Kazimierz Sykulski.⁶

⁴ Ks. I. Ziembicki, *Święci rodzą Świętych. Sylwetki Świętych, Błogosławionych i Sług Bożych Ziemi Sandomierskiej*, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 1999, s. 93.

⁵ Autor przytoczył tu fragment tekstu ks. Antoniego Pałęgi „*Wspomnienie o ks. pralacie K. Sykulskim*”, Archiwum Kurii Diecezjalnej w Sandomierzu, Akta personalne ks. Kazimierza Sykulskiego (1882-1941), bez sygn.

⁶ Ks. St. Makarewicz, *Mistrzowie wiary. Błogosławieni Męczennicy Radomscy*, W grupie błogosławionych znajdują się oprócz ks. Kazimierza Sykulskiego następujące księża: ks. Kazimierz Grelewski, urodzony 1907 w Dwikozach koło Sandomierza, jego brat ks. Stefan Grelewski,

Mariusz Klocek pracowicie zebrał potrzebną literaturę. Portretując w krótkim szkicu postać błogosławionego, powołuje się na 12 różnych opracowań. Są to właściwie opracowania o charakterze przyczynkowym, bo monografii opracowanej metodami i narzędziami, których dostarcza nauka, nie posiadamy. Jedyną obszerniejszą publikacją jest książka *Życie, dzieło, męczeństwo ks. Sykulskiego*⁷, która utrwała podstawowe wiadomości o błogosławionym męczenniku i jako taka jest bardzo cenna, w pracy cytowana trzykrotnie, ale ta wielka postać Kościoła Radomskiego oczekuje na swojego hagiografa. I to jak najprędzej, póki żyją jeszcze ludzie, którzy go znali, którzy mogą go opowiedzieć jako osobę z krwi i kości, jako duszpasterza zaangażowanego w robotę parafialną, jako patriotę i człowieka z charakterem, bo takim był. W Końskich opowiadała mi pani Renata Miksa o księdzu prałacie, a znała go od dziecka aż do czasu jego aresztowania, że był to „ksiądz bardzo kulturalny, towarzyski, zawsze pogodny i uczynny”. Takie świadectwa złożyli też o nim więźniowie oświęcimscy, którzy przeżyli obozowe piekło. Dzielił się chlebem, osłabionym pomagał przy pracy w kopaniu fundamentów pod baraki, nie okazywał przygnębienia, swoim współwięźniom dodawał otuchy.

W latach 1942-1952 proboszczem w Końskich był ks. prałat Antoni Ręczajski. Konecka plebania i tym razem nie zatrzasnęła drzwi przed ludźmi z konspiracji. Do Armii Krajowej należał ks. Marian Piwowarczyk, podobnie jak i ks. Antoni Pałęga, o czym z pewnością musiał wiedzieć ks. prałat. Kancelaria parafialna wydawała również fałszywe metryki, jakie były potrzebne, by ratować ludzi. Księża dyskretnie informowali o planowanych łapaniach i aresztowaniach, o których dowiadywali się poufnie od polskich pracowników administracji niemieckiej. W pobliskim Kazanowie była dość prężna formacja Narodowych Sił Zbrojnych. Należał do niej młody wikariusz ks. Józef Barański, późniejszy proboszcz w Końskich. W miejscowości Niekłań do AK należał ks. Stanisław Czerniak. Oni wszyscy byli potem „rozpracowywani” przez urzędy bezpieczeństwa.

Ks. prałat Ręczajski był proboszczem w Końskich do roku 1952. Władze komunistyczne jeszcze w tym czasie nie wypowiedziały otwartej walki z Kościołem. W strukturach partii były dopiero tworzone odpowiednie komórki, które miały stosować politykę wyznaniową. Mógł on w miarę normalnie prowadzić prace duszpasterskie. Zrobił też dużo dla parafii.

Dopiero kolejne lata dostarczyły dowodów na to, jak wyglądała budowa „realnego socjalizmu” w Polsce. Autor pracy ten trudny temat włączył w nurt zagadnień zamkniętych w dwu ostatnich rozdziałach o wielorakich i rozległych płaszczyznach. W rozdziale III *Walka z Kościołem Koneckim* omówił utrudnienia o charakterze administracyjnym,

tamże ur. 1898, ks. Franciszek Rosłaniec, ur. 1889 w Wyśmierzycach, ks. Bolesław Strzelecki, ur. 1896 w miejscowości Poniemoń na Suwalszczyźnie. W publikacji tej podano bogatą literaturę do roku 1999. Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2001, s. 112.

⁷ Praca zbiorowa: *„Życie, dzieło, męczeństwo ks. Sykulskiego”*, pod red. K. Zemły i G. Miernika, Skarżysko-Kamienna 1999; M. Klocek przedstawił szeroki zestaw literatury przedmiotu. Najczęściej powołuje się on na prace prof. Bogdana Stanaszka, dotyczące w większości historii Kościoła Sandomierskiego po roku 1945 oraz prace prof. Ryszarda Gryza z Uniwersytetu Kieleckiego, którego podobny zakres badawczy obejmuje województwo kieleckie.

takie jak blokowanie budownictwa sakralnego, metody utrudniające zakładanie nowych parafii, represje związane z tzw. księgą inwentarzową. W rozdziale IV *Procesy laicyzacyjne w Końskich w latach 1945-1989* przedstawił ostatnie już i bardzo bolesne sprawy: usuwanie nauczania religii ze szkół, usuwanie krzyży, ograniczenia w sprawowaniu kultu i praktyk religijnych.

Przeskakując nieco chronologię problemów tych dwóch rozdziałów, nawiążę do laicyzacji szkolnictwa. Jeszcze przed rokiem 1949 daje się zaobserwować powolne, ale zdecydowane usuwanie lekcji religii ze szkół. Katechetów zwalniano z różnych powodów. Jak wiadomo – kto chce uderzyć, to i kij znajdzie.

Od września 1949 roku byłem uczniem liceum pedagogicznego w Końskich. Naszym prefektem był ks. Józef Granat. Lekcje religii mieliśmy dokładnie do Bożego Narodzenia. Po feriach świątecznych, a więc od początku roku 1950 ks. Granat już nie prowadził lekcji religii w liceum. Na nasze pytania wychowawczyni klasy, pani Zajączkowska, odpowiadała, że „ksiądz Granat zrezygnował, bo jest przeciążony pracą”. Miał przyjść ktoś inny. Oczywiście nauczanie religii wykreślono z programu. Liceum pedagogiczne ogłoszono „świeckim”. Jako nauczyciele mieliśmy być młodą gwardią postępu, ambasadorami prawdziwego humanizmu. Religia była synonimem zacofania.

Z owym zacofaniem walczono na różne sposoby. Dyrektywy przekazał polskim komunistom sam Józef Stalin już w 1949 roku. Niszczenie Kościoła było opracowane w szczegółach, i szło w dwóch równoległych kierunkach. Kierunek pierwszy – to wszelkie utrudnienia administracyjne. Kierunek drugi – rozbijanie kościelnych struktur wewnętrznych. Najpierw postarano się o społeczny rezonans dla tych planów, organizując związki i stowarzyszenia o pojemnych, obywatelskich nazwach.

W pierwszych dniach września 1949 odbył się w Warszawie zjazd organizacji kombatanckich, w wyniku którego powstał Związek Bojowników o Wolność i Demokrację (ZBoWiD). Wzięło w nim udział 45 księży powiązanych z organizacjami wojskowymi. Księża ci spotkali się z Bolesławem Bierutem. Wtedy też utworzono Komitet Księży przy ZbowiD-zie, a potem już w trybie przyśpieszonym komitety te zaczęły powstawać we wszystkich miastach wojewódzkich. W roku 1950 powstaje Komisja Intelktualistów i Działaczy Katolickich przy Komitecie Obrońców Pokoju, aby pozyskać elitarne kręgi katolickie.

Episkopat był świadomy tych zagrożeń. Duchowieństwo dostało odpowiednie instrukcje. Napływ do tych organizacji był prawie żaden. Wtedy aparat bezpieczeństwa, posługując się często zastraszeniem lub szantażem, rozpoczął nabór „chętnych”. Przyjętą były też pewne przywileje. „Księża patrioci”, bo tak ich nazywano, cieszyli się względami władzy: niższe podatki, duże udogodnienia administracyjne, obietnice w szybszym awansie kościelnym, ordery i wyższe emerytury. Władza była hojna. A ilu było „chętnych”? Liczby są płynne, lecz w przybliżeniu na całą Polskę około tysiąca osób.

W Końskich system werbowania księży był wyjątkowo agresywny i podły. Już nie obietnica awansów, bo żaden ksiądz nie oczekiwał lepszego probostwa od powiatowego sekretarza partii, ale widmo więzienia zmuszało wielu księży do wyrażania zgody „na współpracę”. Jednym z tych, którzy się „zgodzili”, był dziekan konecki, proboszcz parafii św. Mikołaja ks. Jan Koziński. Kapłan na eksponowanym stanowisku, o dużym autorytecie wśród duchowieństwa diecezji sandomierskiej.

Przedstawię tu system zniewolenia właśnie na przykładzie ks. dziekana Kozińskiego. Jest on w jakiś sposób symptomatyczny dla wszystkich innych kapłanów, którzy byli prześladowani w Końskich za przynależność do „zbrodniczej” Armii Krajowej, czy też innych organizacji wojskowych. Gdy tego argumentu brakowało, używano innego: „wrogo nastawiony do socjalistycznej rzeczywistości”, albo „wróg Polski Ludowej”. Ten pasował zawsze.

Kiedy przeczytałem informację o ks. Kozińskim w książce *Prześladowanie duchowieństwa*, długo myślałem o poplątanym naszym życiu. Księża prałata Jana Kozińskiego pamiętam dobrze. To przecież on wysyłał mnie do Seminarium Sandomierskiego, bo ja chciałem początkowo do Kielc. To on tak często wciskał mi do ręki kopertę, kiedy go odwiedzałem już jako kleryk („no, no, bierz, bierz, nie przelewa ci się przecie”). Rzeczywiście, nie przelewało mi się. To dzięki niemu dostałem stypendium już na ostatnim roku studiów, bo po przejściu ojca na emeryturę nie mogłem opłacić Seminarium. Stypendium to miało być od księży z dekanatu koneckiego, ale czy naprawdę? Czy przypadkiem nie od księdza dziekana osobiście? Pomagał on innemu jeszcze klerykowi, dziś już ks. kanonikowi Andrzejowi Wierzbickiemu, pochodzącemu z parafii Końskie. Zresztą, nie tylko nam. Zarówno ks. kanonik Wierzbicki, jak i ja, woziliśmy często do Sandomierza „na ręce księdza rektora” pieniądze na pomoc dla Seminarium. A po Bożym Narodzeniu, po feriach świątecznych, spore woreczki suszonych grzybów.

A jednak... I to właśnie on. Takie są, niestety, fakty. Do współpracy został pozyskany w grudniu 1952 roku, a więc wkrótce po objęciu probostwa. Jak do tego doszło? Autor książki relacjonuje chłodno: „Proboszcza z Końskich obciążał fakt udzielenia pomocy finansowej w wysokości 1000 zł członkom organizacji Wolność i Niezawisłość [...] Nie bez znaczenia był też fakt wygłaszania przez niego referatów antykomunistycznych w okresie przedwojennym, w czasie gdy piastował funkcję generalnego sekretarza Stowarzyszenia Polskiej Młodzieży Katolickiej”.⁸

Mariusz Klocek przytacza dokumenty. Sięga też po genezę tych „przestępstw”. Nic nie podpowiada, nie sugeruje. Czyta archiwalne akta. „Współpraca” nie trwała długo. Pod koniec grudnia 1954 roku ks. Jan Koziński został „wyeliminowany z sieci czynnych informatorów, jak pisze autor, wskutek uchylania się od współpracy i okazywania jawnej wrogości wobec pracowników bezpieczeństwa”. Ale nie dawali mu spokoju. Nachodzili jeszcze długo. Z tych właśnie odwiedzin spisano (za lata 1958-1959) aż 21 „doniesień”. Jakich doniesień? Przecież to jest szczytem łajdactwa! Ten prowadzący „oficer” powinien pójść do „pierdła” – używam tu ich języka – za fabrykowanie fałszywych dokumentów. Właśnie tego rodzaju świadectwa „talentu operacyjnego” przysparzały ubeckim cwaniaczkom gwiazdek na zafajdanym mundurku, nagród pieniężnych, może dwa tygodnie urlopu w Bułgarii, a może tylko kilo kiełbasy w sklepiku z żółtymi frankami.

⁸ Autor przytacza też inne jeszcze „kryterium” wg którego chciano zwerbować ks. Kozińskiego. Prowadzący, kapitan J. Walaszczyk w jednym z dokumentów; „Informator [...] cieszy się dobrą opinią u biskupa Lorka i Gołębiowskiego i dlatego możliwości operacyjnego wykorzystania go we współpracy są duże”. M. Klocek, *Prześladowanie duchowieństwa katolickiego w Końskich w latach 1939-1989*, s. 82.

Ks. prałat Jan Koziński nie żyje już dawno. Nie może się bronić. Nikt go nie broni. Poprawiam zaraz: prawie nikt. Bo jeden z jego byłych wikariuszy, ks. prałat Tadeusz Lutkowski, znalazł dla swojego proboszcza serdeczne słowa w rozmowie z autorem książki. Konecki dziekan był człowiekiem apodyktycznym, zwłaszcza w ostatnich latach, a to jak wiadomo nie przysparza przyjaciół. Ale mieszkańcy Końskich wspominają go dobrze.

Mariusz Klocek, i na tym miejscu odnotowuje to z całym wewnętrznym respektem, bardzo dobrze ocenia koneckich księży: ks. prałata Kozińskiego, ks. kanonika Granata, ks. Piwowarczyka, ks. Pałęę, ks. kanonika Słabego, ks. prałata Barańskiego oraz wielu, wielu innych. Przecież aż do roku 1989 byli nachodzeni, wzywani, nękanani na różne od dawna już wypróbowane sposoby. Tutejszy urząd bezpieczeństwa rekrutował się w większości z funkcjonariuszy z awansu, a ci potrafili się „wykazać”.

Powrócę jeszcze do tych donosów. Jako przykład wybieram „doniesienie” na ks. Granata (obydwaj nie przepadali za sobą, to inna rzecz), że ten nie chce go słuchać, robi co chce i czas najwyższy zabrać go z Końskich, aby dostał gdzieś jakąś parafię. Czytając ten tekst wydają mi się, że cała ta sprawa była wcześniej uzgodniona z ks. biskupem Lorkiem. Ksiądz biskup dawał mu probostwo w Bałtowie, niestety, nie chwyciło. Nie chwyciło teraz i jeszcze innym razem. Ks. Józef Granat całe swoje piękne, kapłańskie życie spędził w Końskich. Jest tam czczony prawie tak, jak błogosławiony ks. Sykulski. Nie ma, co prawda, pomnika, jak oświęcimski męczennik, ale ma jedną z przykościelnych ulic nazwaną jego imieniem.

Metoda marchewki i bata stosowana wobec ks. prałata Kozińskiego niewiele skutkowało. I szczerze powiedziawszy, zawsze tam było więcej bata niż marchewki. Dziekan konecki miał w tym mieście niekończące się kłopoty z władzami. Aż po rok 1973, kiedy zmęczony i chory poprosił biskupa o zwolnienie z parafii.

Najpierw były kłopoty z wydziałem finansowym. Mieli je zresztą wszyscy księża, bo odmawiali prowadzenia – zgodnie z zaleceniami Episkopatu – tzw. księgi inwentarzowej. Dla opornych posypały się kary pieniężne, nieraz bardzo wysokie, wymierzone pod dyktando ubowców. Niesprawiedliwie zawyżano podatki. Duchowieństwo przestało płacić. Jako odwet władze zastosowały środki egzekucyjne. I tak np. księdzu proboszczowi Zacheuszowi Smolarczykowi z Miedzierzy, którego zaległości wynosiły prawie 49 000 złotych, władze państwowe zarekwirowały: dwie krowy, cielaka, dwie świnie, szafę, kanapę, kuchenny kredens oraz książeczkę oszczędnościową.⁹ Ks. Koziński dla świętego spokoju sporządził taką księgę (ks. prałat Lutkowski w rozmowie z Mariuszem Klokiem stwierdził, że była to księga fikcyjna), ale upomniany przez ks. biskupa Gołębiowskiego nie okazywał jej potem. Władze ukarały go za to, i to surowo. W 1971 roku kwota zadłużenia podatkowego wyniosła dla parafii św. Mikołaja przeszło 160 000 złotych. Powiatowa Rada Narodowa w Końskich przejęła wtedy grunta należące do parafii. Będąc jeszcze niedawno w Końskich usłyszałem od starszego pana, że miasto kupiło ten grunt od parafii. Rzeczywiście, kupiło...

⁹ Tamże, s. 160. O wrogiej polityce władz do Kościoła i o ograniczeniach kultu traktuje bardzo szeroko B. Stanaszek, *Diecezja sandomierska w powojennej rzeczywistości politycznej w latach 1945-1967*, tom 1, *Problematyka personalno-organizacyjna*, Sandomierz 2005, tom 2, *Duszpasterstwo*.

Urząd finansowy to był jeden kłopot, uwierał co prawda, ale można było z tym żyć. Inne kłopoty były bardziej dotkliwe. Dotyczyły przecież żywotnych spraw wiary. Gdzieś po 1953 roku lekcji religii już nie było w szkołach. Potrzebne były natychmiast sale katechetyczne. W Końskich było wtedy pięć szkół średnich i kilka podstawowych. Podania o pozwolenie na budowę sal katechetycznych zawsze były odmowne. Odmowy dotyczyły również budowy wikariatu. Były kłopoty i zatargi o kaplice na Fidorze i w Smarkowie, nieco później w Rogowie, zresztą nie tylko tam. Ważną i bolesną sprawą był fakt usuwania krzyży z sal szkolnych. Wzburzenie w całej Polsce było ogromne. W Końskich dochodziło do protestów tłumionych przez milicję. Sypały się aresztowania i sankcje prokuratorskie. Ludzi zwalniano z pracy. Wszystkie te sprawy dotyczyły bezpośrednio ks. Kozińskiego. Wikariusze oczekiwali instrukcji, wierni pomocy i rady, a urząd bezpieczeństwa nękał niekończącymi się wezwaniami na „rozmowy” lub do kolegów orzekających. Za wszystko, co działo się w parafii, odpowiadał proboszcz. W 1973 roku ks. prałat Jan Koziński odszedł na emeryturę. Jego następcą został ks. Józef Barański. W Końskich również nie miał lekko, ale w latach siedemdziesiątych słyszalność moskiewskich kurantów zaczęła słabnąć. Za oknami partyjnych komitetów wzbierał już krzyk oszukiwanych ludzi.

Protesty w Gdańsku, w Radomiu, w Ursusie i w Lublinie przypominały rządzącym, że oprócz partii istnieje jeszcze naród. Ktoś tam doradził, aby z nim porozmawiać. Rozmawiając mieli czas na zniszczenie najważniejszych dokumentów, świadectw ich własnych zbrodni, na wystawienie nowych dekoracji z biblijnymi cytatami o miłości bliźniego, na opracowanie nowego scenariusza. I naród uwierzył. A lekcje religii odbywane kiedyś w wilgotnych zakrystiach lub w zimnych chłopskich chałupach przypominały teraz o przebaczeniu. Więc przebaczone „grubą kreską” przy milczącej zgodzie narodu. Ale spod „grubej kreski” coraz brudniej wyciekają ideologie tak bardzo przypominające niedawną przeszłość. Kościół, który od czasów Chrystusowych głosi prawdę i sprawiedliwość, i teraz zaczyna przeszkadzać. Co nas jeszcze czeka?

W pracy Mariusza Klocka ułożono warstwami zdarzeń historię chłodną, bo już odległą, odczytywaną teraz z pożółkłych kartek. Ich treść jest szorstka i zimna. Nie nadawała się do stylistycznego głaskania. Nie opowiadała o pogodnych ludziach i miłych latach. Te archiwalne zapisy z kartotek bezpieczeństwa mówią o pogardzie. O pogardzie dla Polski. O pogardzie dla człowieka. O pogardzie dla sprawiedliwości i prawdy. Dobrze, że tych dokumentów nie zdążono zniszczyć (a może pozostawiono je z jakimś przesłaniem?). Są one teraz świadectwem wielkości Kościoła. Wielkości umacnianej łamanymi ludźmi.

Książka Mariusza Klocka *Prześladowanie duchowieństwa katolickiego w Końskich w latach 1939-1989* jest ważną pozycją o najnowszej historii Kościoła w tym regionie. Autor dotarł do wielu nowych źródeł. Utorował drogę innym badaczom. Wybrał najważniejsze fakty, usystematyzował obszerny zakres tematyczny, udokumentował wydarzenia tamtych czasów zakreślonych w granicach lat 1939-1989. Ważnym aspektem tej pracy, na co chciałbym zwrócić uwagę jest to, że wprowadza w wielu miejscach nowe, własne ujęcia ludzkich portretów, tak bardzo odbiegające od nagminnych czarno-białych charakterystyk. Są tu godne uwagi uzupełnienia, są tu mądre i dojrzałe ujęcia klasyfikujące, poparte też dorobkiem innych badaczy. Jest to naprawdę kawał dobrze wykonanej pracy.

„Praca organiczna zawsze przynosi najlepsze skutki...”

Błażej Kaźmierczak, kierownik Archiwum Karla Dedeciusa
przy Collegium Polonicum w Słubicach, w rozmowie z Justyną Myślecką

Justyna Myślecka: Z czyjej inicjatywy doszło do powstania Archiwum Karla Dedeciusa i dlaczego na siedzibę instytutu wybrano akurat Słubice?

Błażej Kaźmierczak: Prof. dr *h.c. mult.* Karl Dedecius pragnął przekazać swoje archiwum osobiste w jak najlepsze ręce. Collegium Polonicum jest placówką o symbolicznym znaczeniu. W historii polsko-niemieckich stosunków kulturalnych i naukowych, nie ma instytucji, która powstałaby w tak kompromisowym miejscu, a jednocześnie stanowiłaby tak duże przedsięwzięcie. To sprawia, że ta wspólna placówka naukowa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Viadriny bardzo często odwiedzana jest przez polityków i wysokich urzędników państwowych, w tym ministrów, premierów czy nawet głowy państw z Polski i Niemiec. Pomysłodawcą przekazania tu prywatnego archiwum Karla Dedeciusa był prof. Klaus-Dieter Lehmann (wówczas pełniący funkcję prezydenta Fundacji Pruskiego Dziedzictwa Kultury, obecnie prezydent Instytutu Goethego), z którym zresztą do dnia dzisiejszego mamy zaszczyt pozostawać w kontakcie. Prezydentem Uniwersytetu Europejskiego była w owym czasie prof. Gesine Schwan. Bez jej wkładu w to przedsięwzięcie, przejęcie dokumentów tłumacza również byłoby trudne.

J.M.: Z jakich środków jest finansowana działalność Archiwum? Czy jest ona wspierana przez stronę polską i niemiecką?

B.K.: Archiwum stanowi od strony prawnej jednostkę Biblioteki Uniwersytetu Europejskiego Viadrina we Frankfurcie nad Odrą. Jak zostało to już powiedziane, fizycznie umiejscowione jest ono w słubickim Collegium Polonicum, położonym po drugiej stronie Odry, tuż przy moście łączącym oba miasta. Jest ono integralnym i ważnym działem Collegium Polonicum. W takiej konstelacji jest oczywiste, że zarówno strona polska, jak i niemiecka czują się odpowiedzialne za sprawne funkcjonowanie Archiwum. Oba uniwersytety, tj. Viadrina i UAM, wywiązują się ze swoich zobowiązań.

J.M.: Czy wstępne założenia instytutu są konsekwentnie realizowane, czy może początkowa koncepcja uległa zmianie?

B.K.: Początkowa formuła działania Archiwum uległa znacznemu poszerzeniu. Sama nazywa Pani naszą – niewielką przecież agendę – instytutem. Już od dawna nie jesteśmy archiwum *sensu stricto*. Naszą placówkę określam zwykle jako, szeroko rozumianą, instytucję kultury. Jeśli chodzi o przedsięwzięcia natury archiwistycznej,

istotne jest, że zdecydowaliśmy się pozyskiwać kolejne archiwa osobiste. Dotychczas przejęliśmy i, w przeważającej większości, opracowaliśmy spuścizny po Henryku Beresce i Erichu Dauzenroth, oraz zespoły otwarte Rolfa Fiegutha i Eugeniusza Wachowiaka. Obecnie trwają rozmowy z innymi twórcami, bądź ich spadkobiercami, na temat przejęcia kolejnych zespołów aktowych. Działamy według zasady, że lepiej jest zdobywać wartościowe spuścizny, o dużym znaczeniu dla nauki i – *cum debita reverentia* – inwentaryzować je z odpowiednią precyzją, niż pozyskiwać mniej cenne zespoły, w większej liczbie i opisywać lakonicznie ich zawartość.

J.M.: Czego oczekiwano powołując do życia Archiwum Karla Dedeciusa?

B.K.: Oczekiwano na pewno znacznie mniej. Pomysłodawcy chcieli, by Archiwum było miejscem, do którego będą udawać się badacze pragnący analizować twórczość słynnego tłumacza. Nikt nie oczekiwał, że Collegium Polonicum stanie się również naukowym centrum badań nad jego twórczością. Wówczas nie zakładano jeszcze, że wydawane będą tu aż dwa periodyki dedykowane profesorowi (jeden zainicjowany przez prof. Krzysztofa A. Kuczyńskiego z Łodzi, drugi przez panią prof. Bożenę Chołuj z Collegium Polonicum), że tu odbywać się będą najważniejsze poświęcone jemu imprezy, często zakrojone na bardzo szeroką skalę. Nie planowano także, że Archiwum prowadzić będzie intensywną działalność wystawienniczą, że otwierane będą wciąż nowe ekspozycje muzealne. Wreszcie nikt nie spodziewał się, że w samym Archiwum prowadzone będą badania nad twórczą działalnością translatora rodem z Łodzi. Nasza placówka jest niewielka, personel nieliczny, a pole działania szerokie. To wymaga szybkiego tempa, dużego nakładu pracy i energii. Nie jesteśmy instytucją, która funkcjonuje wyłącznie dlatego, że powstają tu projekty. Ciągłe działanie w ramach projektów, w naszej sytuacji nie zawsze przynosiłoby pożądane skutki. Ich przygotowanie i rozliczenie zajęłyby zbyt dużo czasu. Uniemożliwiłoby to niekiedy prawidłowy przebieg innych aktywności, podejmowanych równolegle na wielu obszarach. Chociaż i tym się zajmujemy. Jednakże personel Archiwum muszą stanowić ludzie odpowiednio przygotowani i wąsko wyspecjalizowani, oraz gotowi na czekający tu na nich szeroki zakres zadań. Osoby pozyskane na krótki okres czasu, traktujące swoją pracę jako kolejny, przejściowy etap w ich życiu zawodowym, nie sprawdziłyby się w instytucji takiej, jak nasza.

J.M.: Umiejscowienie Archiwum na pograniczu polsko-niemieckim ułatwia zapewne skompletowanie odpowiednio wykwalifikowanego personelu...

B.K.: Ma Pani rację. Fakt, że znajdujemy się w takim usytuowaniu, tj. na samej granicy, na wysokości Poznania i Berlina, jest dla nas – pod względem poszukiwań odpowiednich współpracowników – bardzo korzystny. By Archiwum mogło sprawnie funkcjonować konieczne było skompletowanie kompetentnego zespołu. Wymagania odnośnie do personelu są naturalnie dość wysokie. Idealny pracownik placówki musi mieć multidysplinarne kompetencje. Powinien łączyć wiedzę z zakresu kilku dziedzin humanistycznych, ponadto powinien dysponować wiedzą z zakresu archiwistyki (przy czym tę nabyć może już w trakcie pracy u nas, na co jednak również potrzeba czasu) i kompetencjami językowymi.

J.M.: Jak wyglądała w pierwszych latach sytuacja Archiwum, jeśli chodzi o liczbę pracowników?

B.K.: Do Archiwum przyszedłem w roku 2004 po zakończeniu pierwszego, krótkiego projektu. Przez kilka lat pracowałem sam. Potem udało nam się – dzięki dalekowzroczności władz obu uniwersytetów – poszerzyć skład osobowy placówki. W tym miejscu chciałbym wymienić nazwiska moich koleżanek, pań Marty Potaszkiwicz (zatrudnionej w Archiwum od trzech lat, na stanowisku istniejącym od lat sześciu) i Ilony Czechowskiej (która jest z nami od roku, a wcześniej pełniła funkcję asystentki prof. Dedeciusa), oraz Pana Daniela Lemmena, młodego badacza biorącego niekiedy (*pro bono*) udział w aktywnościach Archiwum. Od samego początku chętnie pozyskiwałem praktykantów. Studenci Uniwersytetu Europejskiego są doskonale przygotowani, by pomagać zespołowi w jego zadaniach. Nie łatwo jest ich zdobyć, bo praktyka tego typu nie jest dla wszystkich. Dla osób ambitnych jest to szansa na zdobycie doświadczenia. W wielkich instytucjach praktyki studenckie często zaczynają się na parzeniu kawy, a kończą na wykonywaniu kserokopii. U nas jest inaczej. Studenci mają szansę opuścić Archiwum z zaświadczeniem, które w ich życiu zawodowym może otworzyć im kilka furtek. Przed przyszłym pracodawcą mogą wykazać się oni szeregiem wykonywanych – w młodym przecież wieku – ambitnych i różnorodnych zadań. Studenci stanowią rzeczywiste wsparcie właściwego personelu. Przejmują bowiem zadania, które dla nich są interesujące, a dla zespołu Archiwum stanowią pracę poniżej kwalifikacji, bądź są po prostu bardzo czasochłonne i odciągają pracowników od bardziej skomplikowanych zadań. Dziś nasi byli praktykanci są naukowcami, dziennikarzami, urzędnikami struktur polsko-niemieckich, nauczycielami języków obcych czy młodymi menadżerami kultury.

J.M.: Jak wyglądały początki funkcjonowania instytucji? Czy natrafili Państwo w początkowej fazie, bądź podczas żmudnej pracy katalogizacji zbiorów na trudności?

B.K.: Archiwum Karla Dedeciusa powstało w wyniku projektu sfinansowanego przez Niemiecką Wspólnotę Badawczą, w roku 2001, kiedy tłumacz przekazał Bibliotece Viadriny komplet swoich prywatnych zbiorów aktowych. W 2004 roku ukończony został proces inwentaryzowania dokumentacji. Archiwum Dedeciusa wyposażone zostało w nowoczesne narzędzia. Otrzymaliśmy prawo dostępu do zintegrowanego programu bazodanowego *Kalliope*, służącego katalogowaniu spuścizn archiwalnych z niemieckojęzycznego obszaru językowego. Baza danych dostępna jest potencjalnym użytkownikom poprzez sieć internetową. Za pośrednictwem katalogu można szczegółowo zapoznać się z aktualnym stanem akt, opracowanych w naszym archiwum. Zbiory opisane w postaci szczegółowych, elektronicznych wpisów inwentarzowych, w postaci dokumentów do wglądu otrzymać można już u nas na miejscu, w czytelni. Od tamtego czasu wszystkie kolejne zespoły inwentaryzowane są z pomocą tego oprogramowania. Fakt, że działamy w ten sposób, jest bardzo korzystny dla badaczy, którzy w dowolnym miejscu na świecie mogą sami przeprowadzić kwerendę. To znacznie skraca czas ich pobytu w Archiwum. Na dokumentacji zebranej w Archiwum pracowali dotychczas nie tylko badacze z Polski i Niemiec. Swoje badania prowadzą tu również ludzie nauki z Francji, Skandynawii i Stanów Zjednoczonych. Kwestie techniczne nie stanowiły

nigdy problemów. Metody opracowania akt stosowane w Archiwum zostały szeroko opisane w literaturze naukowej i branżowej. Sądzę, że nie warto w tym miejscu nużyć czytelnika zagadnieniami *stricte* technicznymi.

J.M.: Z jakimi instytucjami współpracuje prowadzone przez Pana Archiwum?

B.K.: Obecnie współpracujemy już z wieloma instytucjami, głównie są to placówki naukowe. Naszymi najbliższymi partnerami są Katedra Polsko-Niemieckich Związków Kulturowych i Literackich oraz Gender Studies na Viadrinie, kierowana przez panią prof. Bożenę Chołuj oraz Katedra Badań Niemcoznawczych Uniwersytetu Łódzkiego prowadzona przez prof. Krzysztofa A. Kuczyńskiego. Chcąc poznać naszych partnerów instytucjonalnych wystarczy przejrzeć pierwsze strony roczników i innych publikacji Archiwum. Współpracujemy aktywnie, bądź pozostajemy w kontakcie z takimi agendami naukowymi, jak Instytuty Filologii Germańskiej w Poznaniu, we Wrocławiu, w Katowicach i Warszawie. W naszych naukowych działaniach wspierają nas ludzie nauki tacy, jak: prof. Edward Białek (będący nie tylko wytrawnym badaczem polsko-niemieckich stosunków literackich, lecz również bardzo aktywnym wydawcą) czy prof. Grażyna B. Szewczyk. Pozostajemy w kontakcie z prof. Lechem Kolago. Łączą nas kontakty z kilkoma redakcjami czasopism. Warto w tym miejscu wspomnieć o przedsięwzięciu, którego pełna nazwa brzmi Grupa Inicjatyw Naukowych na rzecz Popularyzacji Twórczości Karla Dedeciusa przy Collegium Polonicum w Słubicach. W skład, obradującej rokrocznie pod przewodnictwem dyrektora Collegium Polonicum, dra Krzysztofa Wojciechowskiego, grupy, wchodzi takie osobistości polsko-niemieckiego środowiska kulturalno-naukowego, jak (Pani pozwoli, że wymienię tylko profesorów): Edward Białek, Dieter Bingen, Krzysztof A. Kuczyński, Magdalena Marszałek, Jan Miodek, Heinrich Olschowsky, Aleksander Wirpsza (*alias* Leszek Szaruga), Karol Sauerland i Marek Zybura. Spośród polsko-niemieckich menadżerów kultury i nauki, członkiem Grupy jest były, wieloletni dyrektor Nord-Ost Institut w Lüneburgu, dr Andreas Lawaty. W naszym gremium zasiadał również, zmarły przed rokiem dyrektor Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej, dr Albrecht Lempp. Dr Lempp był bardzo twórczym człowiekiem o niebywale szerokim horyzoncie. Był nie tylko był doskonałym tłumaczem, lecz także dalekowzrocznym strategiem. Jego pomysłowość oraz wiedza z obszaru zarządzania kulturą stawiały go w szeregu najlepszych specjalistów z tego zakresu w Europie Środkowej. My wszyscy w Collegium Polonicum i Archiwum (jak i całe środowisko polsko-niemieckie) ubolewamy nad przedwczesną śmiercią pana Albrechta Lemppa. Powracając do tematu: spośród instytucji niebędących komórkami li tylko naukowymi wymienić chciałbym darmsztadzki Deutsches Polen-Institut. Z DPI współpracujemy np. na polu wystawienniczym. Wymieniłem już dyrektora tej placówki, prof. Bingena, chciałbym wspomnieć też osobę pana Manfreda Macka. W tym miejscu powinienem również wymienić nazwisko pana dra Andrzeja Kaluzy. Spośród instytucji, które wsparliśmy przy inicjatywach wystawienniczych, chciałbym wyszczególnić placówkę muzealną tak dużą i znaczącą w europejskim muzealnictwie, jak Niemieckie Muzeum Historyczne w Berlinie. Z instytucji archiwistycznych pragnę wymienić Archiwum Polskiej Nauk w Warszawie, kierowane przez panią dyrektor, dr

Hannę Krajewską. W tym momencie powinniśmy przejść do zagadnienia powstającej obecnie Fundacji Karla Dedeciusa.

J.M.: Rzeczywiście, Fundacja Karla Dedeciusa to temat, który na pewno zainteresuje czytelników.

B.K.: Uroczystość z okazji powołania Fundacji Archiwum Literackie Karla Dedeciusa odbędzie się 28 listopada 2013 r., na Uniwersytecie Europejskim Viadrina we Frankfurcie nad Odrą. W trakcie gali, występujący jako fundator i gość honorowy, prof. Karl Dedecius dokona przekazania prezydentowi Viadriny, panu drowi Gunterowi Pleugerowi, aktu założycielskiego Fundacji. Do głównych zadań tej przyuniwersyteckiej organizacji pozarządowej należeć będzie prawna, finansowa i naukowa opieka nad dorobkiem intelektualnym tłumacza. Fundacja zarządzać będzie prawami autorskimi do ponad dwustu książek i dalszych kilkuset publikacji, ogłoszonych przez Karla Dedeciusa w trakcie około sześćdziesięciu lat jego działalności translatorskiej, naukowej i publicystycznej. Nowo powołana instytucja współpracować będzie ściśle z Fundacją Roberta Boscha i Niemieckim Instytutem Kultury Polskiej w Darmstadt. Będzie m.in. współorganizatorem, przyznawanej co dwa lata, prestiżowej Nagrody im. Karla Dedeciusa dla tłumaczy polsko-niemieckich. Organem nadzorczym Fundacji Archiwum Literackie Karla Dedeciusa będzie Rada, w której zasiądzie pięciu członków, wybranych spośród czołowych osobistości polsko-niemieckiego środowiska kulturalno-naukowego. W jej skład wejdą: dr Andreas Lawaty, Manfred Mack, prof. Heinrich Olschowsky i prof. Joachim Rogall. Z ramienia prezydenta Uniwersytetu Europejskiego Viadrina, w skład gremium wchodzić będzie dyrektor Biblioteki Viadriny, dr Hans-Gerd Happel. Uroczystość będzie miała miejsce w tzw. Domu Łoży Masońskiej (Logenhaus), należącym do Uniwersytetu Europejskiego Viadrina, a mieszczącym się na Logenstraße 12. Rozpocznie się o godz. 11:00. Tego samego dnia, w Collegium Polonicum w Słubicach, udostępniona zostanie zwiedzającym kolejna ekspozycja muzealna dedykowana słynnemu przekładowcy pt. „Karl Dedecius i inni tłumacze literaccy”. Niniejszym wykorzystuję szansę i w imieniu władz EUV zapraszam wszystkich czytelników. Choć szanse na to – ze względu na bliski termin uroczystości – są niewielkie, być może nasza rozmowa ukaże się przed omawianą uroczystością.

J.M.: Czy wśród przekazanych zbiorów znajdują się rękopisy bądź listy, które mają szczególną wartość? Mógłby Pan wskazać te, uznawane przez polsko-niemieckie środowisko naukowe za najcenniejsze?

B.K.: Ogromną wartość mają dla nas wszystkie materiały wytworzone przez Karla Dedeciusa, począwszy od szkiców, manuskryptów, przez maszynopisy, kończąc na szpaltach drukarskich z naniesionymi przez profesora odręcznie korektami. Wiele jego prac zachowało się w takiej, pełnej formie, przez co prześledzić możemy proces jego pracy nad książkami, które udostępniają Biblioteki. Jeśli chodzi o korespondencje „Czarodzieja z Darmstadt” nie sposób wymienić w tym miejscu wszystkich twórców, z którymi wymieniał on listy. Spośród Polaków są wśród nich oczywiście: Lec, Szyborska, Miłosz, Herbert i Różewicz. Każdy odwiedzający Archiwum naukowiec

ma swoich faworytów, wiele zależy również oczywiście od jego profilu badawczego, odwiedzają nas nie tylko filolodzy. Spośród polskich twórców warto wyliczyć na pewno nazwiska: K. Brandysa, Iwaszkiewicza, Jeleńskiego, Kołakowskiego, Pankowskiego, Śmieji, Taborskiego, Wata, W. Wirpży, Wyki. Spośród autorów niemieckojęzycznych przychodzą mi w tej chwili na myśl: Celan, Bienek, Borchers, Buddensieg, Enzensberger, Etkind, Göpfert, Grass, Höllerer, Krollow, Krüger, Lachmann, Lauer, Reich-Ranicki czy Staemmler. Wymienić należy również M. Dönhoff, H. Schmidta, R. v. Weizsäcker czy S. Unselda. Mimo wszystko uważam, że wiele istotnych nazwisk w tej chwili pominąłem. Jak zaznaczyłem wcześniej, każdego użytkownika zbiorów interesują inne materiały.

J.M.: Czyje materiały wzbudzają największe zainteresowanie u Pana?

B.K.: Mnie osobiście interesuje np. postać Gottholda Rhode, z racji tego, że pochodził z Wielkopolski, wiele lat spędził w Poznaniu (moim rodzinnym mieście) i był historykiem-polonoznawcą. Podobnie postrzegam postać R. Breyera, ale również Ch. Kleßmanna, K. Zernacka, E. Meyera czy H. Kunstmanna. Spośród polskich poetów bardzo cenię sobie np. Wierzyńskiego, którego pojedyncze listy znajdują się również w naszych zasobach.

J.M.: Instytut może poszczycić się nie tylko archiwizacją zbiorów, lecz także licznymi przedsięwzięciami, jak np. wystawy o charakterze muzealnym czy działalność naukowa, której wynikiem są publikacje. Które inicjatywy podejmowane przez Archiwum uważa Pan za najcenniejsze?

B.K.: Rzeczywiście, przez te dwanaście lat istnienia Archiwum Dedeciusa, miało miejsce wiele odsłoneń wystaw muzealnych, konferencji naukowych, prezentacji książek. Obecnie sytuacja znów się powtarza, dwie obszerne pod względem objętości i bogate w materiały wystawy muzealne stoją w dwóch budynkach Collegium Polonicum. Obie zostały poświęcone naszemu patronowi. Mam tu na myśli ekspozycje „Karl Dedecius i polscy nobliści” oraz „Karl Dedecius i inni tłumacze literaccy”. Chociaż nasze wystawy znajdują duże uznanie u muzealników z największych polskich muzeów historycznych i artystycznych, to jednak myślę, że największą wartość mają publikacje Archiwum, tzn. przede wszystkim nasze dwa roczniki. Praca nad nimi kosztuje nas wiele czasu i energii, jednak daje ogromną satysfakcję, a przede wszystkim świadomość, że przez bardzo długi czas stanowiąc będą one doskonale źródło informacji o Karlu Dedeciusie. Ekspozycje muzealne nie oddziałują tak długo na odbiorcę. Wiedzę czerpać można z nich tylko w miejscu i w czasie, w którym są udostępniane, choć ich walor popularyzatorski jest niezaprzeczalny.

J.M.: W jednym z wywiadów określił Pan swoją współpracę z prof. Kuczyńskim nad *Rocznikiem Karla Dedeciusa* jako „pracę organiczną”, zaznaczając, że ta zawsze przynosi najlepsze skutki...

B.K.: Owszem. Taki charakter mają nasze wspólne działania wydawnicze. Nie chcę nużyć Pani historią *Rocznika*. Ta została już szeroko opisana i jest Pani znana. Chciałbym tylko jeszcze raz zaznaczyć, że właśnie w ten sposób działamy. Nie robimy

tego dla pieniędzy, a po to by wnieść nowe treści do badań nad polsko-niemieckimi stosunkami kulturalnymi i literackimi. *Rocznik* nie ma być wydawnictwem komercyjnym. Naszym celem jest, aby reprezentował on jak najwyższy poziom naukowy. W szóstym tomie wprowadziliśmy liczne zmiany. *Rocznik* stał się czasopismem w pełni dwujęzycznym, zawiera odtąd biogramy autorów, streszczenia w języku przeciwnym do języka tekstu, poszerzone zostały kolegium redakcyjne i zespół recenzentów. Obecnie trwają prace nad tomem siódmym, który to również ma mieć interesującą formę zewnętrzną, ale i wysoką wartość poznawczą. Równie miło wspominam współpracę na polu wydawniczym z panem prof. Białkiem. Moją pracą dane mi było otworzyć, serię wydawniczą *Scripta Caroli Dedecii*, redagowaną przez prof. Białka wraz z panem Janem Stolarczykiem, a objętą patronatem Ministra Kultury. Mam przyjemność należeć do kręgu autorów publikujących w *Orbis Linguarum*.

J.M.: Archiwum współpracuje od samego początku z prof. Karłem Dedeciusem i konsultuje z tłumaczem różne kwestie. Czy prof. Dedecius miał wpływ na kształtowanie instytucji poświęconej jego życiowemu dorobkowi?

B.K.: Profesor Dedecius nie ingeruje w wewnętrzne sprawy placówki, ale oczywiście miał na przestrzeni lat wpływ na nasze działania. Musimy pamiętać, że słynny tłumacz do dnia dzisiejszego znany jest, jako jeden z najbardziej wybitnych – aktywnych w trudnych latach osiemdziesiątych i, wbrew pozorom również nie łatwych, latach dziewięćdziesiątych – międzynarodowych menadżerów kultury i nauki. Karl Dedecius podejmowania decyzji nauczył się jeszcze w trakcie pracy w Allianz. Tu również zdobył wiedzę z dziedziny, którą dziś i my w Europie nazywamy, zgodnie z amerykańską nomenklaturą, *public relations*. Translator przez ponad dwadzieścia lat był człowiekiem zachodnioniemieckiego, dobrze prosperującego koncernu. Mieszkał we Frankfurcie nad Menem, jednym z głównych europejskich ośrodków skupiających środowiska finansowo-bankierskie. Wiele osób nie rozumie też, co Karl Dedecius tak naprawdę robił w DPI. Zapominamy dziś o Jego doświadczeniu kierowniczym. Dedecius wiedział zawsze nie tylko, do kogo (w tym, do jakich partnerów instytucjonalnych) trzeba się w odpowiednich sprawach zwracać, ale i jakich pracowników należy sobie dobierać, by instytucja ulegała rozwojowi. Wszyscy wiedzą, że spod skrzydeł Karla Dedeciusa wyszli wspaniali, dziś powszechnie już uznani tłumacze. Pamiętajmy, że spośród jego byłych współpracowników wielu wchodzi obecnie także w skład pierwszego szeregu specjalistów kształtujących bilateralne polsko-niemieckie stosunki kulturalne.

J.M.: Prof. Dedecius jest najwybitniejszym tłumaczem literatury polskiej i zarazem orędownikiem pojednania Polski i Niemiec. Za zasługi na rzecz polsko-niemieckich stosunków został odznaczony Orderem Orła Białego. Pomimo tego, wielu naszych rodaków, na pytanie o to, kim jest Karl Dedecius, zapewne nie znalazłyby odpowiedzi. Wielu z nas nie ma pojęcia o ogromnym wkładzie prof. Dedeciusa w rozwój współpracy pomiędzy dwoma narodami. Czy Archiwum prowadzi działalność popularyzującą wiedzę o wyjątkowej osobowości i działalności prof. Karla Dedeciusa?

B.K.: Karl Dedecius jest – proszę wybaczyć mi określenie – gwiazdą kultury i nauki w pełnym znaczeniu tego słowa. Jednakże reprezentuje on kulturę wysoką i, choć to jemu świat niemieckojęzyczny zawdzięcza milionowe nakłady Stanisława J. Leca, to jednak nie należy stawiać Mu wymagań takich, jakie stawia się zwykłym popularyzatorom kultury, funkcjonującym na poziomie – powiedzmy – telewizyjnym. Dzieła wielkich twórców pokolenia „Kolumbów”, które zniemczał Dedecius, stanowią w Polsce do dziś kanon dla ludzi zaznajomionych, choćby ogólnie, z poezją. Jednak już wtedy, gdy translator odnosił tak spektakularne sukcesy na rynku zachodnio-niemieckim, ale też w NRD, Austrii i Szwajcarii, literatura polska była tylko jedną z literatur poddawanych tam recepcji. Nie często też docierała ona – z oczywistych względów – pod niemieckie „strzechy”. Poezja prawie zawsze jest w dużym stopniu hermetyczna. Spróbujmy sobie wyobrazić archetypowego bawarskiego chłopca czy rybaka spod Hamburga, czytającego po niemiecku... np. Miłosza. Przekładowca z Frankfurtu nad Menem zdobył jednak wielką sławę w środowiskach niemieckich i polskich intelektualistów, nie tylko literatów czy filologów, lecz również filozofów, historyków, dziennikarzy, publicystów, reprezentantów sztuk pięknych... i oczywiście wśród wydawców i polityków. Intelektualiści doskonale rozpoznają jego twórczość i znają jego dokonania. Ona nie jest jednak dla wszystkich. Tym bardziej – i teraz mam na myśli obecne realia polskie –, że Karl Dedecius przekłada z języka polskiego na niemiecki, a więc jego twórczość jest niebywale trudna w odbiorze dla Polaków. Na ziemiach, na których (w skali historycznej) jeszcze do niedawna na rdzennie polską tkankę narodową promieniowała kultura niemiecka – a mam tu na myśli Wielkopolskę, Pomorze i Górny Śląsk –, powszechna znajomość języka niemieckiego należy dziś, w erze globalizacji, do przeszłości. Śmiało i stosunkowo szybko rolę niemieczyny zastąpił w Polsce język angielski. Proces ten dokonał się głównie po roku 1990 (Choć zauważyć można również procesy odwrotne. Niemczyzna przenika obecnie intensywnie np. na Dolny Śląsk, niemiecki wkroczył na cały obszar ziem zachodnich. Centra współpracy przesuwają się). Inna strona medalu jest taka, że nie znam tłumacza, który osiągnąłby taką sławę i pozycję. Są miejsca w Polsce gdzie Karla Dedecius jest wręcz „czczony”. Takim miastem jest np. Łódź. Są również inne ośrodki, które teoretycznie z przekładowcą niewiele mogłoby łączyć, a jednak jest on tam obecny. Myślę tu o Wrocławiu i oczywiście Toruniu i Płocku. Twórczość Dedeciusa propagowana jest nadal przez środowiska polskich germanistów i polonistów na wszystkich wydziałach filologicznych najważniejszych polskich uniwersytetów. Wciąż „hołubią” go także środowiska literackie, w tym bardzo różnorodne kręgi polskich pisarzy i poetów, należących do wszystkich generacji. Licznie otrzymane przez tłumacza doktoraty honorowe i najwyższe odznaczenia państwowe – mówię już teraz zarówno o Polsce, jak i o Niemczech – świadczą o tym, jak szeroka jest recepcja jego twórczości i powszechny jest szacunek wobec jego dokonań. Choć to wszystko jest zasługą przede wszystkim samego „Europejczyka z Łodzi”, my także przyczyniamy się do tego, że Karl Dedecius „przenika” wciąż nie tylko do środowisk akademickich czy uczniów szkół średnich, lecz również do mediów. Te działania zostały omówione powyżej.

J.M.: Wiemy, że jest Pan bardzo zajęty, a mimo to nadal pracuje Pan naukowo. Czy mogę spytać o Pańskie obecne działania na polu badawczym?

B.K.: To uprzejme, że pyta Pani o moją twórczość naukową. Jak Pani była miła zauważyć, jestem rzeczywiście – delikatnie mówiąc – dość zajęty. Z aktualną listą prac powstałych w Archiwum zapoznać można się zawsze poprzez nasze strony internetowe. Niemniej poza pracą nad *Rocznikiem Karla Dedeciusa*, w którego Redakcji pełnię funkcję zastępcy redaktora naczelnego, trudno jest mi znaleźć czas w ramach mojego etatu na prowadzone przez mnie badania. Stąd praca naukowa przesuwa się zwykle na godziny wolne od pracy. Przed około rokiem dane mi było wejść w skład zespołu, powoływanego wówczas do życia, Polsko-Niemieckiego Instytutu Badawczego w Collegium Polonicum w Ślubicach, kierowanego przez prof. Andrzeja J. Szwarca. W ramach programu badawczego PNiB przygotowuję rozprawę doktorską pt. „Powstanie i działalność Niemieckiego Instytutu Kultury Polskiej w kontekście niemiecko-polskich stosunków politycznych końca lat 70. i początku lat 80. XX. wieku”. Dysertacja ma charakter multidyscyplinarny, z założenia ma być to praca politologiczno-historyczno-kulturoznawcza. Równoległe pracuję nad uzupełnieniem i korektą bibliografii sekundarnej prof. Dedeciusa, która wpierv ukazać ma się w postaci książki elektronicznej, a następnie drukiem. W międzyczasie ogłosiłem kilka pomniejszych artykułów, choć rok 2013 nie był dla mnie – właśnie ze względu na brak czasu – nazbyt obfity w tego typu publikacje. Pewna część moich tekstów to artykuły, których celem jest informowanie o działaniach Archiwum. Placówka musi bowiem funkcjonować w świadomości środowiska naukowego. Jak więc wynika to z powyższego, właściwie większość moich aktywności naukowych jest związana obecnie – pośrednio bądź bezpośrednio – z osobą patrona Archiwum, nawet jeśli poruszam problemy z dziedzin takich, jak historia polsko-niemieckich stosunków politycznych czy dzieje niemieckiego polonoznawstwa.

J.M.: Dziękuję za rozmowę.

Katarzyna Ancuta
Assumption University
Bangkok, Thailand

Medical Mysteries: Madness, Magic, Malevolent Doctors in Contemporary Thai Horror Film

Abstract

For some inexplicable reason, contemporary Thai horror films seem to be obsessively featuring members of medical profession as central figures of evil, capable of committing unspeakable crimes and not even once presenting them in a more positive light. By doing so, the films in question upset the typical horror balance of good doctors vs. mad/evil doctors and make one wonder about the possible rationale behind such negative representation of the profession. This article argues that the negative portrayal of medical professionals in contemporary Thai horror is to a certain extent reminiscent of the tensions between the official and popular attitudes to Western bio-medicine and Traditional Thai Medicine (TTM) in Thai society. The article will also discuss the possibility that medical doctors, together with other members of the professional community, such as for instance architects, or journalists, represent a relatively high level in the Thai social hierarchy which can be openly criticized without much fear that the films will be cut by censors. Last but not least, the article will look in more detail on Paween Purijitpanya's debut feature *The Body #19* (2006). Set within the less-than-glamorous world of medical professionals, the film toys with the concept of the mental disease (schizophrenia), which in traditional Thai folk medicine has consequently been attributed to spiritual possession. This dual spiritual/medical nature of the mental disease in Thai popular perception, has allowed the filmmakers to create a film that can be seen as simultaneously repeating and breaking the established Thai horror formulas. At the same time, while directing our attention to the notion of disease, the film offers an interesting, though subtle (= strict censorship) representation of the disintegration of the traditional hierarchical Thai society and its values.

Keywords

Cinema, Thai horror film, Traditional Thai Medicine (TTM), ghosts, disease, evil doctors

It goes without saying that literary and cinematic horror owes a great deal to its doctors. Whether acting as the agents of evil in the guise of mad scientists with a god complex (e.g., Frankenstein and Moreau) or battling demons and suppressing the supernatural with reason (e.g., Van Helsing), members of the medical profession have certainly exerted their influence on the genre. 19th century European ghost stories, as well as their American counterparts, relied in their structure on the insertion of a rational element, commonly embodied by an inquisitive physician, who, in the name of science, explained the unexplained and added credibility to the narrative. With the advance of cinema, great horror doctors made frequent appearances on the silver screen. One could therefore be excused to expect to find a similar pattern in Thai horror film, which at least in some aspects developed with the awareness of its Hollywood competition. This, however, is not exactly the case.

This article has originated from a rather banal observation that contemporary Thai horror films, produced in the last decade (2003-2013), seem to be obsessively featuring members of the medical profession as the central figures of evil capable of committing unspeakable crimes, and consequently refuse to present them in a more positive light. By doing so, the films in question upset the typical horror balance of good doctors vs. mad/evil doctors and make one wonder about the possible reasons behind such negative representation of the profession.

Let us start with a list. In *The Mother/Hian* (dir. Bandit Thongdee, 2003), a motherly middle-aged doctor, who also happens to be a respected hospital director, attempts to kill her pregnant patient motivated by the need to avenge the suicidal death of her son prompted by a scandal in which he was revealed to have an affair with his underage female student. In *Cadaver/Sob* (dir. Dulyasit Niyomgul, 2006), it is, in turn, a doctor/medical professor who is accused of having sexual relations with his medical students and murdering some of them when the relationship became inconvenient. Illicit intra-hospital affairs get even more complicated in *Sick Nurses/Suay Laak Sai* (dir. Piraphan Laoyont/Thodsapol Siriwiwat, 2007), where the entire hospital medical staff is guilty of murdering one of the nurses who, as we find out, was a post-op transsexual who had undergone a sex change to “legitimize” the otherwise “uncomfortable” homosexual affair s/he had with the chief surgeon.

The Victim/Phii Khon Pen (dir. Monthon Arayangkoon, 2006) introduces a lesbian plastic surgeon who murders her actress lover in an act of jealous rage when she decides to leave her for a man. The film also features a botched illegal plastic surgery performed by an unknown doctor that produces a vengeful transsexual spirit. Another film by the same director, *The House/Baan Phii Sing* (dir. Monthon Arayangkoon, 2007), follows three stories of three doctors who brutally murdered their wives for no apparent reason. The stories are said to be based on actual cases which continue to live in Thai popular imagination recounted in a variety of, often conflicting, narratives. In 1959, a nurse Nuanchawee Patchara was raped, strangled and dumped in the Chao Phraya River by a group of men hired by her bigamist husband, doctor Utid Kajorndate, after she found out about his first wife. Her body was found under a bridge in Nonthaburi, which until today, informally at least, bears her name. In 1999, a woman named Jarmjuree Ploysawangsrri was stabbed to death with a knife,

cut into pieces and disposed of by her boyfriend, Chalerm Songkramkrad, a medical student at the time. In 2001, a female doctor, Pusuratt Bhungaysornpan went missing. Pieces of human tissue with her DNA were later found in the drainage of a Bangkok hotel, and her husband, doctor Watson Bhungaysornpan, was found guilty of murder. The same story, or at least the motif of a missing body and its bits resurfacing in the drainage system, is said to have inspired yet another medical horror story, *The Body #19/Body Sob 19* (dir. Paween Purikitpanya, 2007), which treats us to a wicked tale of marital infidelity, student seduction, murder, hypnotism, schizophrenia, medical malpractice, and introduces a potential vengeful spirit that may or may not be a post-hypnotic suggestion or a schizophrenic delusion. This film will be discussed in more detail in the final section of this article.

The list of bizarre and homicidal doctors and nurses does not stop here. In *Burn/Khon Fai Luk* (dir. Peter Manus, 2008), several Thai doctors and an international pharmaceutical concern are involved in a distribution of untested drugs whose slightly unexpected side effects involve spontaneous combustion. *Krasue Valentine* (dir. Yuthlert Sippapak, 2006) warns you against falling in love with nurses, since they may turn out to be man-eating monsters. Psychiatrists make particularly good serial killers, suggests *Distortion/Khon Lohk Jit* (dir. Nonzee Nimibutr, 2012), especially if they have been traumatised in their childhood. Even dead doctors can be scary, especially if their grieving spouses refuse to let them go. *I Miss You/Rak Chan Yaa Kid Teung Chan* (dir. Monthon Arayangkoon, 2012) makes you think twice before flirting with a handsome doctor, as his dead wife may be out to get you when you least expect it.

It is plain to see that evil doctors account for a significant group of villains in Thai horror films. And even when the doctors are not exactly in the spotlight, they are mostly portrayed as negligent or incompetent. They commonly fail to recognize their patients' symptoms and inevitably advise them to seek advice from exorcists and spiritual healers instead. Such cases can be found in *Alone/Fad* (dir. Banjong Pisanthanakun/Parkpoom Wongpoom, 2007), in *Colic/Dek Hen Phii* (dir. Patchanon Thammajira, 2006), or more recently in *The Meat Grinder/Cheuwat Gaawn Chim* (dir. Tiwa Moeithaisong, 2009), where a deranged killer/cannibal noodle vendor is declared "perfectly sane" by a psychiatrist, despite the fact that she literally scratches her fingernails off on a chair during her medical evaluation. Our collection can be completed by *The Screen at Kamchanod/Phii Chang Nang* (dir. Songsak Mongkoltong, 2007), in which a medical doctor for some reason becomes obsessed with a story concerning screening a film to the spirits and incidentally creates a gateway between the worlds that results in deaths of everyone involved. The reason why he has to be a doctor to do just that is not clear.

Contrary to all the above, practitioners of traditional medicine, magical monks and a whole variety of shamans and witch doctors, particularly the so-called *mo-phii*, are usually presented in Thai horror films as much more trustworthy and effective. Their magic spells and curses never fail in *The Art of the Devil* series (*Khon Len Khong*, dir. Tanit Jitnukul and *Long Khong 1/2*, dir. the Ronin Team), even if the apparent conflict of interests of the customers may lead to a disaster. *Nang Nak* (dir. Nonzee Nimibutr, 1999), the story of a faithful ghostly wife, would not find its closure without her subduer, Phra Somdej Toh, one of the most revered and most mythologised Thai magical

monks. Confrontation between medicine and popular Buddhist magic is also behind the premise of *The Coffin/Lhong Tor Tai* (dir. Ekachai Uekrongtham, 2008), derived from a belief, and a common Thai practice, that by participating in one's own funeral one can reverse the bad karma and escape illness.

This paper suggests that the negative portrayal of medical professionals in contemporary Thai horror is to a certain extent reminiscent of the tensions between the official and popular attitudes to Western-style biomedicine and Traditional Thai Medicine (TTM) in Thai society. The article will also discuss the possibility that medical doctors, together with other members of the professional community, such as for instance architects, or journalists, represent a relatively high level in the Thai social hierarchy, which can be openly criticized without much fear of censorship. Thai censorship – which has in the last decade been brought into the debate thanks to the banning of Apichatpong Weerasethakul's *Syndromes and a Century/Sang Sattawat* (2006) and Ing Kanjavanit's *Shakespeare Must Die* (2012) – is generally motivated by one of the strongest Thai cultural values to avoid conflict at any cost, which in practice translates into cutting everything that may somehow deviate from the well-established norm. As a result, commercial directors, hoping for a general cinematic release in the country, plan their storylines carefully, refusing to engage openly in politically risky discussions, and generally avoid negative portrayals of religion, the army, the police, politicians and any other form of authority. Negative portrayals of the monarchy, as punishable by law, are obviously out of the question. Contributions to the loss of face of senior authority figures may not necessarily land one in prison, especially in the current politically-divided climate, but can seriously complicate one's career and are therefore equally unwelcome. Whether political critique can be read by the audiences deciphering cinematic metaphors is obviously a different story, but Thai horror films featuring corrupt police officers and government officials, or evil Buddhist monks are rather unlikely to be made in the near future.

Last but not least, the article will discuss in more detail Paween Purikitpanya's debut feature *The Body #19/Body Sob 19* (2006), a film unique for a variety of reasons, one of them being its unprecedented reliance on computer-generated special effects. *The Body #19* can also be seen as the first mainstream Thai horror film which, although seemingly still rehashing the typical vengeful spirit formula, could also be interpreted in a more open, metaphorical way. *The Body #19* may well be the first ever Thai ghost movie in which the ghost does not necessarily have to be a ghost, but can in fact be something else altogether. This makes it break away with the rigid expectations of Thai ghost films (*nang phii*), the most prolific Thai horror category and can be seen as potentially revolutionary for the genre.

The rather complicated plot of *The Body #19* is virtually impossible to account for in a linear manner. Let us only mention then that while on a very literal level, the figure of the ghost in the film can be seen as an angry and vindictive *phii tai hong* (the spirit of the violently dead), or even *phii tai thang klong* (a powerful spirit of a woman murdered with the foetus in her womb), it can also be a post-hypnotic suggestion, a guilt-induced hallucination, or a schizophrenic delusion. Unlike in traditional Thai horror films where ghosts are portrayed by actors wearing scary make-up, the ghost in *The Body #19* is

a 3-D animated computer image, which only makes it easier to believe that it is not quite there. Interestingly enough, traditional Thai medicine has long attributed mental diseases to effects of spiritual possession, frequently by a polluting *phii tai hong*. This medical/psychiatric connection allows for metaphorising the figure of the ghost in the film and pushes Thai horror into a relatively unknown territory.

Medicine and Magic

Thailand these days is a frequent and legitimate destination for medical tourism and the times when the only foreign crowd Thai hospitals attracted were those interested in quick and cheap sex change operation are definitely in the past. Bangkok boasts a number of highly qualified hospitals with medical personnel trained at home and abroad. Medical treatment, however, can get expensive, which in turn, can make it unavailable to a large part of the Thai population. Small local clinics and run-down provincial hospitals are often understaffed and have been known to disregard minor illnesses and send people away until it is sometimes too late. Not surprisingly then, for a great majority of Thais, not much has changed in their attitude to doctors and diseases since the 1980s, when Paul Hinderling described it in terms of the “shopping behavior”: the patients’ willingness to try any doctor and any remedy to find relief (11). While Thai patients tend to agree that “severe diseases” are best treated by biomedical doctors practicing Western cosmopolitan medicine, in more common cases they are more than willing to resort to alternative methods, which include Thai Traditional Medicine (TTM) and folk medicine (15).

In 1980, Hinderling enumerated five different medical systems functioning in Thailand:

- 1) modern, cosmopolitan medicine
- 2) the Thai-Buddhist system, based on Indian Ayurvedic medicine explaining illness as a disturbance of the balanced “elements”
- 3) the “folklorist” or “primitive” system, explaining illness through the intrusion of external forces, such as spirits
- 4) the notion of the “loss of soul” which disposes a person to be more susceptible to illness
- 5) the belief in the fate of the soul (as a result of one’s karma) that is not supposed to be liable to treatment. (3-4)

Although, most of the groundbreaking anthropological work on Thai medicine was done quite a while ago, the major findings still seem valid. In his 2001 report on health and development in Thai contexts prepared for the National Research Council of Thailand, Marco Roncarati still refers to the simplified model formulated by Hinderling in the 1970s that converges the above five categories into two systems: “the ‘modern’ (*phet phen-pachuban*), guided by biomedical concepts and rationale, and the ‘traditional’ (*phet phen-boran*), a synthesis of various ‘explanatory systems’ of illness/disease causation and therapies” (Hinderling qtd. in Roncarati 8).

Roncarati notices that the two systems are commonly dichotomized in the discussion of healthcare in Thailand into “good” Traditional Thai Medicine and “poorly-suited” biomedicine (10). He attributes this gross overgeneralization to the effects of “the alienation of modern (particularly urban) depersonalized life, and popular Thai nostalgia for a past commonly portrayed as pervaded with happiness, harmony, abundance and integrity” (10). The negative perception of modern/biomedical doctors can additionally result from opinions such as Goldschmidt and Hofer’s, quoted in the text, maintaining that hospital doctors often “feel self-confident, behave arrogantly, mix official and private practice and consider themselves the ‘cream of society,’ practicing the highest profession and avoiding underdeveloped provinces” (10). But perhaps the revival of TTM can also be attributed to its strong association with Buddhism and its conscious inscription into Thai 20th century nationalistic ideologies (qtd. in Iida 8).

Discussions of the traditional framework of the humoural body used in TTM can be found in the works of Jean Mulholland (1987) or Walter Irvine (1979, 1982). The model, derived from Ayurvedic medicine, describes the body as consisting of four elements: earth, water, wind, and fire. Mulholland mentions also the fifth element, “ether,” which comprises the senses, while Irvine talks about the “life-spark” (*vinyaan thaat*) and the “air” element that surrounds and intermingles with the body (*akaat thaat*). Mulholland enumerates forty two main body elements, thirty two of which are substantial (twenty solid earth elements and twelve liquid water elements) (22). The earth elements include, among others, the skin, the hair, the teeth, the bones and the heart, while the liquids include the blood, the bile, sweat and tears (Irvine, Part I 6). The remaining six elements of wind have the quality of movement and the four elements of fire are thought to be producing heat (Mulholland 22).

Within the described system, illness is said to be caused predominantly by the imbalance of the wind elements. Irvine explains:

In illness, if the wind element rises [...], it concentrates in the abdomen, chest or head, causing anything from bad temper, fever, seizures, mental disturbance and even death. If the wind element falls through the body [...] it gives rise to weakness and fainting; if the normal flow of wind in the body gets congested, the wind that concentrates in a particular site then gives rise to localized symptoms. (7)

Mulholland generalizes the above by adding: “The main causes of disease are abnormalities of the body elements arising from changes in the season of the year, the age of the patient, the time of day when the person became ill, the place where he lives, his behaviour, and disorders of the body elements themselves” (23).

While TTM sees illness in terms of a disturbance of the balance of the body elements, this disturbance can be brought about by a variety of agents, natural and supernatural. Irvine defines illness in the traditional Thai framework as “a collapse of natural and cultural protections to assaults by agents before which children, adolescents, the middle-aged and the old of both sexes stand in different positions of vulnerability” (4), and enumerates as potential agents invisible beings, human beings and animals, often seen as a realization of the belief that “suffering and misfortune [are] an existential reflection of [...] demerit” (4). Hinderling separates the Buddhist-oriented TTM

from the “folkloristic” medical system in which “illness is understood as an external, foreign ‘element,’ i.e., either a spiritual or a substantial item which has – by its own sake or by manipulation, directed by a deity or by a powerful man – entered the human body, causing indisposition, pain, illness” (6-7). These explanations corroborate a rather common observation that when it comes to dealing with disease in Thailand, medicine and magic are not that far apart.

This in itself is nothing particularly new, for the traditional Thai medical system is reminiscent of a more general pattern of causative factors that man held to be responsible for illness for thousands of years. In *Magic, Myth and Medicine* (1973), John Camp identified five such patterns: (1) sorcery or witchcraft, (2) the breaking of taboos, (3) the intrusion of disease-objects, (4) the action of disease-spirits, and (5) loss of soul (10). Twenty years later, in their publication on *Religion and Magic in the Life of Traditional Peoples*, Alice B. Child and Irvin L. Child listed eight principal mystical explanations of illness and potential remedies associated with these explanations:

- 1) Soul Loss, in which the soul, defined as “a psychical part of the person believed to survive bodily death” can be lost spontaneously in a dream or in waking life, sometimes also by fright, by a fall or by theft; as some societies believe that lost soul cannot be recovered the focus is put on preventive measures rather than healing, although the soul can sometimes be coaxed to return by the medium.
- 2) Spirit Possession, where the spirit invades the body and coexists with the person’s own soul; the malevolent spirit may enter the body by its own will, or may be sent by higher spirits or wizards and needs to be exorcised, often with the help of friendly spirits.
- 3) Material or Object Intrusion, caused by alien material, frequently a powder or a fluid (can be confused with the realistic act of poisoning); the intruding material needs to be removed for the ill person to recover.
- 4) Intrusion by Disease Entity, for instance based on a belief that each type of disease is caused by a recognizable substance; the substance needs to be removed for the ill person to recover.
- 5) Violation of Taboos, or doing what is forbidden, is expected to cause illness through a form of mystical retribution; public confession is a frequent form of therapy in this case.
- 6) Spirit Attack, other than stealing the person’s soul or entering the person’s body spirits are believed to be capable of other forms of aggression; as the form of a spiritual attack is difficult to predict, preventive measures, such as avoiding being noticed by spirits are recommended.
- 7) Homeopathic and Contagious Magic, where disease is caused through manipulating objects similar to a person affected, such as dolls (homeopathic magic), or objects connected with the self, such as hair, or clothing (contagious magic).
- 8) Disturbance of Social Relationship, concerning the patient’s relations with other people and blaming others, through sorcerers and wizards for contaminating the victim’s food or drink. (134-139)

Interestingly, in the last two cases the authors do not suggest any potential remedies, leaving the reader with an observation that diseases caused by harmful actions of other human beings are more difficult to treat than those attributed to supernatural agents.

While in this day and age it may be tempting to dismiss much of traditional “folkloristic” medicine as mere superstition, Camp advises against it, writing: “The belief or superstition, however bizarre, *may* be based on an element of scientific truth, just as the value of a plant in alleviating symptoms may be due to chemical ingredients quite unknown to the user or prescriber” (121). Camp evaluates a great number of disease-related superstitions, described by him in terms of imitative therapy (where the cure resembles the disease), transference therapy (where the disease is transferred to objects or animals), the royal touch (being touched by the king or a figure of great authority), protection chants, prayers and symbols, etc. He points out that many similar beliefs can be found in what today is frequently called “fringe medicine” – including for instance homeopathy, acupuncture, or chiropractic.

Specific cultural circumstances also need to be taken into consideration. Much of the current Thai worldview has been shaped and continues to be shaped by Thai popular religion, a combination of state-sanctioned Theravada Buddhism with Hinduism and older animistic beliefs, mediumistic cults and shamanism, in which spirits and supernatural entities abound and are said to coexist with the living on a daily basis. Magical monks and spirit doctors are called on to assist with mundane everyday tasks and advise on life-changing events. A chronic illness may just be such a case. Although TTM, elevated in its status since the establishment of the National Institute of Traditional Thai Medicine in 1993 in a nationalistic bid to compete with Traditional Chinese Medicine (TCM), is not always the first choice for everyone, just as not every Thai patient will seek a consultation with a spirit doctor, Hinderling observes: “Most Thai are brought up in a cultural setting which provides several kinds of explanation for illness, scientific as well as religious, magical and philosophical. Even if a patient prefers one explanation, the other still can be kept ‘in reserve’” (12).

Alternative ways of curing, based on alternative systems of medical beliefs are a reality in Thailand. With the greater accessibility to modern hospitals, biomedicine tends to be Thai patients’ first choice when faced with disease. But as the medical bills can run high and cheaper medical treatment inevitably involves spending hours in overcrowded waiting rooms, many people prefer to consult a local pharmacist rather than a doctor showing equal respect (or lack of thereof) for both professions. When chemically produced medicines fail, or the patients are dissatisfied with hospital treatment, they will inevitably turn to traditional medicine and, if that does not work, to shamans and spirit doctors, which seems to confirm that these substitute medical practitioners are effectively held in higher esteem than modern doctors.

The portrayal of doctors (biomedical and traditional) in Thai horror film can thus be said to reflect the prevailing attitude described above. The negative/positive perception of certain types of doctors in those films can be attributed to the same mechanism, as the one responsible for the dichotomization of Thai healthcare in popular and academic discourse. At the same time, however, it is also possible to suggest that as a group, members of the biomedical profession can be seen as representing power and authority, and benefiting from the relatively high position they hold within the hierarchically organized Thai society. Thailand is often described by anthropologists as an authority-ranking culture emphasizing vertical collectivism (Gammon and Pillai 29).

In practice this means that Thai social life is organized around the notion of respecting the pre-established social hierarchy where one's noble birth, position of prominence, access to civil or military power, or more recently also accumulation of wealth give him/her a significant social advantage over others, frequently also equivalent with impunity for various crimes and misdemeanours.

Given the recent political instability in the Kingdom, it is obvious that there is a growing dissatisfaction with the current social status quo and that some traditional values are in need of revision. With the monarch and the military safely outside any potential accusations, the wrath of the crowds consequently turns towards the privileged middle-classes who become epitomized as "the rich," "the powerful," "the policy-makers," and inevitably as "the corrupt." It is quite telling that most doctors defamed in Thai horror films are not the young insignificant interns but rather the experienced practitioners holding impressive degrees and senior administrative positions, which clearly marks them out as "the elite." The fact that the films persistently focus on the failings of the members of this group and their subsequent downfall demonstrates a popular desire for accountability of the privileged classes. And even if some of the films in question are said to have been inspired by true crime, this obviously does not mean that Thai biomedical doctors are in some way especially prone to criminal behaviour. It is more likely that the cases involving doctors were simply given more publicity due to the social prominence of the culprits. The same social prominence that probably contributed to each of the convicted murderers being eventually pardoned and released from prison after serving only part of the sentence.

The Ghost of Disease

Between 1983 and 1990 over two hundred seemingly healthy Thai men working in Singapore and in the Middle East were reported to have died in their sleep from what medical experts called "Sudden Unexplained Nocturnal Death" (SUND). Theories about the possible causes of their deaths proliferated, including anything from lead poisoning and alcohol abuse, through poor nutrition and vitamin B deficiency, to unhealthy work and living conditions (Mills 252). The families of the deceased, mostly originating from the Northeastern Thai region of Isan, however, had no doubt that all those mysterious deaths could be attributed to the harmful actions of the so called "widow ghost" (*phii mae maai*) – a deadly female spirit known to roam the world intent on killing men and taking them for her "husbands" (Mills 245). Mary Beth Mills describes in rich detail the scale of the "widow ghost" mass hysteria that swept through Isan in the early 1990s manifesting in the large array of protective amulets and rituals, such as guarding each household with a display of erect phalluses which, as everyone knows, are the one certain thing to scare away any female spirit (249). But while it would be tempting to dismiss such traditional superstitions and put them down to lack of education of the villagers in the underdeveloped part of the country, supernatural explanations for unknown medical conditions are still relatively common in Thailand.

The connection between spirits and disease is very strong in Thai cultural consciousness. On 1 July 2013, *Phuket Gazette* reported an incident in the resort town of Khao Lak which resulted in twenty one school children between thirteen-fifteen years old being hospitalized after they collapsed onto the ground in convulsions at the morning school assembly. According to one of the school teachers, during a camping trip one of the girls hung her *sarong*¹ in an “inappropriate” place and thus offended a local spirit. The anger of the spirit was evident as “other students reported seeing what seemed to be a woman sitting on that girl’s shoulders” (Mueanhawong), which happens to be a rather typical Thai depiction of spiritual possession. Medical personnel that admitted the children into the ER and kept nine of them overnight on anaesthesia refrained from additional comments.

The above two cases clearly demonstrate that Thai popular attitudes to disease evoke preference for medical pluralism characteristic for the Thai culture. The same medical pluralism can be found in the representation of illness in Paween Purikitpanya’s debut feature *The Body #19*. The pluralism in question is extended in the film to account not only for popular attitudes to disease but also to the paranormal phenomena. Ghosts, mind manipulation, magic and mental illness become exchangeable elements of the same puzzle. This is not without consequences for the Thai horror genre, traditionally requiring the indispensable supernatural formula. A great majority of Thai horror films are focused on a story of a ghost, whose presence is rarely questioned but rather is accepted as inevitable by both the characters in the movie and the audience. Suggesting that a ghost is nothing but a metaphor, or an exchangeable element of the narrative, could therefore be seen as innovative, but also potentially risky.

The reason why *The Body #19* succeeded with the Thai audience may be attributed to its embracing of the culturally-fostered pluralism of beliefs encouraging multiple interpretations and thus catering to a more versatile audience. Traditionalists were happy to recognize the familiar trappings of a typical Thai ghost story of karmic retribution; more critically-trained audiences were given a modernist metaphor for disease; those in between were presented with psychoanalytical symbolism, or found out that hypnotism shares a lot with magical possession.

The film introduces its main character as a twenty-something young man, Chonlasit, who comes to live with his sister, a medical student, in an old house that belongs to one of her professors. Plagued by recurring nightmares and unexplained periods of spatial and temporal confusion, Chonlasit is referred to a psychologist for treatment. Doctor Usa, the psychologist, appears shocked by his case but eventually agrees to accept him as her patient. Their sessions/investigations reveal an illicit affair between Usa’s husband (who happens to be the mentor of Chonlasit’s sister) and another doctor/professor, who has recently gone missing. The closer we get to revealing the mystery the more people end up dead, killed, we are told, by the same mysterious ghost that appears to Chonlasit in his dreams. After several twists and turns we discover that the man we think is Chonlasit is in fact Usa’s husband, his missing/dead lover

¹ A *sarong* is a large piece of fabric worn wrapped around one’s body in a way resembling a skirt or a dress.

is no-one else but an older incarnation of Chonlasit's sister, and the youthful face he sees in the mirror – and by extension the face the viewers see – has been “borrowed” from a corpse of his lover's brother, who died in an accident many years before, and whose body has been kept in the hospital morgue all these years. Let us consider the following five readings of the text:

One

On a very basic level, the film can be seen as a typical Thai ghost story narrative centred on the figure of a vengeful spirit. The main character, who happens to be a medical doctor/professor and a married man, has a prolonged affair with one of his students/colleagues. When the woman threatens to disclose their affair to the wife and force him to divorce her, he kills her and disposes of the body, discovering in the process that she was pregnant with his child. The ghost of the murdered woman (a powerful ghost of a mother who died with a child in her womb – the most terrifying spirit in Thai popular imagination) returns to take vengeance on the culprit, making him lose his mind and eventually claiming his life. The conclusion is obvious and the reality of the ghost is not questioned. This reading fits the common structural pattern of Thai ghost stories, where ghosts function as agents of karmic retribution, righting the wrongs and bringing the wrongdoers to justice. This reading also works if we see the main character as possessed by the ghost of his lover's brother, whose identity he assumes for most of the film, who punishes him for hurting his sister by invoking her image.

Two

A slight variation on the above with one significant difference. Instead of positing the empirical existence of the ghost, we agree that the appearance of the ghost (or ghosts, if we count Chonlasit's manifestation as the second one) has been brought about by hypnotism. We find out that the doctor's lover was a skilled hypnotherapist. The recurrence of the song theme that seems to trigger the occurrence of ghostly sightings throughout the movie leads to a revelation that the main character sees ghosts as a result of a post-hypnotic suggestion. And since hypnotism is a rather dubious category when it comes to the division between reality and illusion and has a history of being promoted as a semi-supernatural phenomenon, within this framework the ghost remains in the grey area of externalized imagination of the hypnotized character. But just as hypnotism is commonly said to walk the thin line between respectable medical practice and paranormal activity, so can its ghosts be seen as both real and imaginary.

Three

Like many other diseases, in Thai medical system, insanity/mental illness has been attributed to a number of causes that can be broadly divided into two categories: a) insanity brought about by spiritual possession, by the noxious substance deposited in the body by the spirit, or by sorcery, and b) insanity related to the nervous system as defined by the psychiatrists (Irvine, Part II 11). The duality of the main character's affliction presented in terms of schizophrenia/multiple personality disorder and haunting/spiritual possession fits within the described framework. It is therefore possible to conclude that the ghost in the film is the malevolent spirit responsible for causing the disease in the main character, and as such it remains real.

Four

Although the film utilizes the concept of schizophrenia, its descriptions of the disease are not medically accurate. In the mid-2000s, schizophrenia enjoyed a bout of popularity with the Thai media, particularly through the discussions of potential violent tendencies of schizophrenic patients and their criminal accountability. The film resorts to such a common and rather simplistic image of the disease, treating it as synonymous with multiple personality disorder (MPD), implying that it can be induced through post-hypnotic suggestion, or brought about through exposure to stress and trauma. The symptoms of schizophrenia get conveniently narrowed down to visual and auditory hallucinations only, as they are most stereotypical and easily recognizable. While, clinically speaking, schizophrenic patients are often described as delusional or paranoid, quite symptomatic to the disease is also the depressive syndrome, adding a touch of morbidity to the perceptual experiences described by the patients. Visions such as ghosts, or the distorted perception of the subject's body (illness, decomposition, change of sex, imaginary pregnancy), have all been reported by schizophrenic patients, and it is only natural to see horror films exploit this idea. Within this framework, however, the ghost has been reduced to a visual and auditory hallucination symptomatic of the main character's disease, losing its previous realistic dimension.

Five

On a metaphorical level, the ghost figure can also be treated as a cognitive representation of disease. Charles Shiro Inouye argues that such a shift from spirits seen as causing diseases to spirits seen as representing diseases is characteristic for modernism, since "when placed in a larger context of animistic and shamanistic practice, the modern period is anomalous in its suppression of figurality" (4). Inoue writes: "modern culture favors fiction over the higher figurality of myth, legend, and fable because modernity itself is a low-figurality fiction, a distortion made to seem normal rather than exceptional by way of a thorough suppression of difference" (6). As a result of that

“real” spirits give way to metaphors. Seen from this angle, the film becomes a poetic metaphor for mental illness, where the illness itself is the “ghost” tormenting the main character. Within this framework we may wonder if any of the actions portrayed in the film actually happened or whether everything we see is just taking place inside the patient’s mind. This highly figurative reading can appeal to the critics; however, it is unlikely to be popular with the general audience that expects horror films to be scary or entertaining rather than intellectual.

All the above interpretations were reinforced through subsequent promotion and marketing campaigns for the movie. The designs of posters and DVD covers kept on changing, highlighting different elements of the movie. One of the earliest movie posters featured a naked body of a woman being hacked to pieces by a man in an old-fashioned bathroom, with a tagline “Can you make one body disappear,” which seemed to promise a gory murder mystery. This image got replaced by a variety of more conventional horror posters utilizing the motif of the morgue and the body wrapped in a white sheet which looks like it is about to rise from the dead. But the film also got distributed in DVD covers that looked like an old-fashioned hospital file, complete with a patient’s medical history and a diagnosis of schizophrenia. Not to mention the posters that repositioned the chopped-up pieces of a woman (or perhaps of more than one person) into a rather disturbing image of “the divided self,” another common metaphor of schizophrenia.

I have argued elsewhere² that movies such as *The Body #19* represent a recent stage in the process of globalization of Thai horror cinema and are capable of playing to local and international audiences because of their openness to multiple interpretations. Traditional Thai horror films tend to rely on their audience’s familiarity with the rich network of local oral narratives and are frequently found alienating to non-Thai viewers. *The Body #19*, on the other hand, inscribes itself into the pan-Asian horror category with relative ease, which allows it to reach audiences outside of Thailand. But this change does not only reflect the desire of the Thai filmmakers to market their movies to the global community. The film also succeeds in bringing Thai horror film, conventionally believed to be catering to a low-brow crowd, closer to the urban middle-class audience and by doing so reshape the notion of the Thai popular cinema for the years to come.

Whether the nearest future will bring us a more positive portrayal of medical professionals in Thai horror film at this moment remains unclear. At the same time, however, it is obvious that *The Body #19* can be seen as one of the pioneering works of Thai horror, foreseeing the possible liberation of the genre from the constraints of the supernatural formula. And although genre conventions are difficult to break, films such as *Slice/Cheun* (dir. Kongkiat Khomsiri, 2009), *Laddaland* (dir. Sophon Sukdaphisit, 2011), or *Countdown* (dir. Nattawut Poonpiriya, 2012) seem to prove that at least some Thai filmmakers are willing to take the road less taken and follow in its trace.

² See Ancuta, “Global Spectrologies” and Ancuta, “Ghost Skins.”

Works Cited

- Ancuta, Katarzyna. "Global Spectrologies: Contemporary Thai Horror Film and the Globalization of the Supernatural." *Horror Studies* 2.1 (2011): 131-144. Print.
- . "Ghost Skins: Globalising the Supernatural in Contemporary Thai Horror Film." *Globalgothic*. Ed. Glennis Byron. Manchester: Manchester UP, 2013. 144-156. Print.
- Camp, John. *Magic, Myth and Medicine*. London: Priory Press, 1973. Print.
- Child, Alice B., and Irvin L. Child. *Religion and Magic in the Life of Traditional Peoples*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1993. Print.
- Gammon, Martin, and Rajnandini Pillai. *Understanding Global Cultures: Metaphorical Journeys Through 29 Nations, Clusters of Nations, Continents, and Diversity*. 4th ed. London: Sage, 2010. Print.
- Hinderling, Paul. "The Thai Village Doctor as a Mediator between Traditional and Modern Medicine." *Thai-European Seminar on Social Change in Contemporary Thailand*. 1980. Unpublished conference paper. Bangkok: 1980. 1-28. Print.
- Iida, Junko. "Social and Cultural Aspects of Folk Medicine in Northern Thailand." Final Report of the Research from April 1998 until December 1999 for the National Research Council of Thailand. Bangkok: 1999. 1-31. Print.
- Inouye, Charles Shirō. "Introduction. The Familiarity of Strange Places." *Japanese Gothic Tales: Izumi Kyōka*. Trans. Charles Shirō Inouye. Honolulu: U of Hawai'i P, 1996. 1-10. Print.
- Irvine, Walter. "Mediums, Monks, Spirit Doctors and the Madman in Northern Thailand: Healing in a Universe of Power. Part I: A Sketch of Northern Thai Reality and its Perception and Explanation of Insanity." Unpublished paper. London: SOAS, 1979. 1-17. Print.
- Irvine, Walter. "Mediums, Monks, Spirit Doctors and the Madman in Northern Thailand: Healing in a Universe of Power. Part II: Healers and Healing." Unpublished paper. London: SOAS, 1979. 1-17. Print.
- Mills, Mary Beth. "Attack of the Widow Ghosts: Gender, Death, and Modernity in Northeast Thailand." *Bewitching Women, Pious Men: Gender and Body Politics in SE Asia*. Eds. Aihwa Ong and Michael G. Peletz. Berkeley: U of California P, 1995. 244-273. Print.
- Mueanhawong, Kritsada. "Nine Phuket Students Given Anesthesia after Suffering from Khao Lak 'Curse'." *Phuket Gazette*. Web. 1 July 2013.
- Mulholland, Jean. *Medicine, Magic and Evil Spirits*. Canberra: Australian National University, 1987. Print.
- Noncarati, Marco. "Nonduality and the Karmic Cycles of the World: Integral Health and Development in Thai Contexts." Complete Report for the National Research Council of Thailand. Bangkok, 2001. 1-16. Print.

**Depositaries of Wisdom vs. Seekers
after New Vocabularies:
A Few Personal Reflections
on the Narratives of Academic Identity**

Abstract

For academics, it is no longer enough to publish in order to avoid perishing. Because of economic exigencies which oblige universities to reconsider their priorities and redefine themselves as corporate institutions, humanities professors have become an endangered species. To be fair, they have done much to deserve their fate. In the first part of this essay I go over several examples of what I call academic perversions which have earned university professors a bad name. The educational environment is largely about authority and confidence; therefore, what matters is that scholars project a positive image of trustworthy, competent specialists. This is roughly what I mean by the narrative of academic identity which is crucial to the effective operation of academic institutions. The currently predominant narrative does not live up to the expectations of either academic or non-academic community. We are in need of an alternative answer to the burning questions concerning the status, prerogatives and commitments of university scholars and teachers. An answer like that can be found in Richard Rorty's selected writings which are directly concerned with education. Consequently, I propose to take his notion of ironism from *Contingency, Irony, and Solidarity* as a guiding light in designing a new narrative of academic identity which is likely to rise to the challenges connected with the ongoing transformations of higher education.

Keywords

Narrative, identity, professor, academy, ironism, scholar, truth, knowledge, the humanities, education, persuasion, communication

Several years ago I was transfixed with horror at the sight of a book cover. The title of the book read: "The Last Professors." I felt as if I had been reading my own obituary, printed in bold letters to make the message crystal clear: you had better pack your bags and book a cheap ticket to an academic scrap heap because we do not want you

here anymore. “What on earth happened to my profession?” I asked myself. Are we all doomed to early retirement and swift oblivion? Fortunately, what Frank Donoghue, the author of the book, argues is not so melodramatic although his claim definitely deserves closer inspection. He is mostly concerned with how the growing pressure on universities to become corporate institutions imperils the status of tenured professors. It seems that soon they will have to adapt or die out. To all appearances, what unfolds right in front of our eyes is an evolution (or is it a devolution?) of hitherto firmly entrenched academic structures and hierarchies.

In an essay concerned with academic identity, to pretend to write from a disinterested perspective would amount to supreme duplicity on my part. Evidently, it takes a sociologist to produce an objective and wide-ranging study of the academic environment¹ whereas what follows can hardly aspire to generalizable conclusions. Without mincing words, what I am going to say here will be persistently autobiographical, i.e., based on my own (professional) experience. Unlike most academic writings, mine will be happy to flaunt its markedly confessional tenor – a tenor which has become one of the recognized conventions in literary criticism (and in many other disciplines, too) these days. Most literary scholars realize, however, that even a heartfelt confession may be construed as a rhetorical performance; the truth is (and I promise to return to the notion of truth itself further on) that it is usually both at the same time.

Let me start off by disambiguating one of the notions used in the title of my essay. By academics I do not mean only professors; in fact, this category is synonymous with all the teachers and scholars associated with the institutions of higher education. Now, what is a scholar? Am I a scholar? Yes, I definitely am: I do learn as I go along; I keep studying and therefore I deserve the name of a scholar, that is, a person who pursues knowledge. Pursuing, by the way, implies that knowledge is on the run, that it refuses to be arrested and contained, which, as a metaphor, appeals to me very much. And yet, I flatly refuse to be identified as a scholar in the sense of a person who is isolated from the ordinary run of humanity, busy contributing to the progress of science and betterment of the fates of all those ungrateful people who fail to fathom the depths of my wisdom and the extent of my disinterested benevolence. What makes me different from all those people, then? Good question! Unlike most of them, I am a scholar by profession; studying is what I do for a living. Let me reiterate: being a scholar is my *profession*, rather than a vocation, privilege, a path to martyrdom, you name it. And I chose it deliberately, freely and willingly. More than that, much as it may shock you, I like my job (at least from time to time).

So, how does one become a professional scholar? Well, I do not know the statistics (has anyone ever tried to poll the academics and ask them a question like that?) but, again, I can speak for myself. Two major triggers: a bunch of people I knew as a student and a bunch of books I read at that time. I was inspired and encouraged to become a scholar by several of my professors. Some of them were my teachers;

¹ See, e.g., Bourdieu for a dispassionate statistical analysis of the French professoriate in the second half of the twentieth century. In the same work, Bourdieu makes a very important point which bears on my own discussion of academic identities *en masse*. Namely, he issues a warning against confusing what he calls scientifically constructed individuals with empirical ones (3, 22).

others wrote and published papers and books which I admired. When I think back to those years, I guess that I was mostly impressed by the style of their writings – often vivacious, sophisticated, sometimes suavely intelligent and magisterially authoritative. What enchanted me in their teaching was not so much their vast knowledge as the brilliance of insights and the intellectual panache some of them paraded in front of their awe-struck students. Do not get me wrong: it is not that I was awed by their performance; rather, I wanted to join them on the stage. At that time I did not really understand what teaching was about; I thought it was about making others admire your act as a professor. It took me almost a decade to get to know better.

Among the books which sparked off my interest in an academic career were campus novels by David Lodge. I remember reading *Small World* and identifying with Persse McGarrigle, a young, aspiring scholar, who travels around the world not so much in order to attend the numerous conferences organized for professors of literature as in search of an ephemeral woman he thinks he is in love with. Meanwhile, some of the most prominent academics in his field, including Morris Zapp, appreciate his acumen and stand by him when it turns out that McGarrigle's original work has been plagiarized by another famous scholar. Even though initially Persse gets a job at the university by mistake, he eventually earns his right to be part of academic community on his own merit. More than that, quite like the eponymous Lucky Jim in the novel by Kingsley Amis, Persse proves to be about the only noble and decent character in the small world of Lodge's international academia.

My detailed summary of the novel may seem extravagant in this context but I offer it to illustrate what I take to be a very significant phenomenon. Many years after reading Lodge for the first time, I went to the University of Illinois at Chicago to work on my book on American pragmatism. I was invited to join their English department as a Fulbright scholar by the literary critic Stanley Fish, who, according to David Lodge himself, was a model for Morris Zapp. Then, it dawned on me that there must have been something fateful about *Small World*, my interest in Fish's writings and the trajectory of my academic identity up to that point. I had fancied myself as an intellectual underdog who rises to relative prominence through serendipity, and until I had my first long conversation with Fish, I felt pretty much like an impostor (which is exactly what Persse McGarrigle was until he proved himself worthy of joining the ranks of professional academics). In other words, a fictional narrative informed my sense of who I was as an academic and, moreover, it exerted a tremendous influence on my interests, career choices and aspirations.

Of course, what I have discussed so far will be principally relevant to humanities scholars, that is, those who are concerned with the human dimension of science. I am going to return to this dimension in a moment; for the time being I would like to remark on another aspect of academic identity which appears crucial to me. In the self-narrative I have just presented, the focus is primarily on how I thought of myself and my own career. Each of us has a narrative like that although perhaps some of us do not indulge that much in dissecting their professional choices and motivations. Yet there is another dimension to academic identity which I have learnt to appreciate as a scholar – that of interpersonal communication. Therefore, in what follows I shall

pay a considerable amount of attention to how scholars *qua* teachers enkindle and inspire the intellectual identities of the people they interact with.

The reason why I keep using the notion of narrative with reference to personal and professional identity is simple: the underlying assumption of all the claims I make here is that we are the stories that we tell ourselves about ourselves. Richard Rorty, one of the major intellectual patrons of this essay, says that human beings are networks of beliefs and desires, and he explicitly contrasts this claim with the traditional picture on which human beings *have* those beliefs and desires (Rorty 10). The point is that the latter picture posits a subject independent of the beliefs and desires which define her, with a core of immutable identity which can adopt various attitudes and points of views without modifying its essence. On my picture, which is clearly indebted to Rorty's antiessentialism, personal identity is a matter of an ongoing narrative, a diachronic process which is prone to alter its course over time. As you shall see, this also has some ramifications for my notion of knowledge.

First, however, I would like to raise an issue which bears directly on a social aspect of what scholars do at the university. Ever since Plato we have got used to viewing research as an end in itself; the disinterested pursuit of truth (an absurd phrase, if you ask me) has been synonymous with the fundamental mission of academia as such. Hence such notions as freedom of research (sometimes identified with academic freedom), freedom of speech on campus, science's exemption from moral responsibility for the consequences of its achievements, and the like. My approach to this issue is quite dogmatic (and pragmatic at the same time): if no human being benefits from your research, you can do it on your own time. Do not expect the tax-payers, though, to sponsor your disinterested pursuit of truth if the only tangible effect of your efforts is *your own impression* that you have contributed to the progress of science.

Again, there is a story I enjoy telling to my students, and I believe it illustrates a very important point here. When Plato, in his writings, dismissed the Greek Sophists, his major competition in ancient Athens, he imposed a bizarre hierarchy of intellectual value which we have continued to observe till the present day. Namely, he put thinking for thinking's sake over the practical uses of our mental faculties. Just because he was rich enough, he could afford to devote himself to studying for the sheer pleasure of it, whereas the Sophists, who mostly came to Athens from other city-states, had to support themselves and that is why they were forced to prove that their knowledge and skills were useful. They sold their services to their students, and the fact that there was huge demand for those services testifies to the value of their instruction. It seems that the Sophists were the first humanities scholars (besides being the first humanists as well): what they studied and taught was meant to be of concrete value to human beings, rather than serve some idealized abstractions.

At the risk of alienating some fellow-academics, I am going to put it quite explicitly: you are not a true humanist if you pursue research for its own sake. Let me explain this by going over a range of *academic perversions* in our field which I have identified over the years. Most of those have to do with losing sight of the actual purpose of being a humanities scholar. For example, if you love books more than human beings, you should definitely go and see a doctor – this is a clear symptom of the philological

perversion. Worshiping writing as such is comparable to iconolatry, which consists in mistaking what is a mere intermediary for the deity itself. This may sound strange in an English department where most people are interested in language, but I believe that we study language as a means to an end – so that we can understand each other better. A more sophisticated version of the above mentioned de-humanizing tendency is called the epistemological (or Platonic) perversion: it afflicts you when you love truth abstracted from the context of human interests more than you love other people.

Stanley Fish's most recent writings exhibit certain symptoms of the above mentioned tendency to deflate the responsibilities and prerogatives of humanities scholars. At the same time, Fish persistently repeats that the university is about pursuing truth – an unobjectionable claim on the face of it, but one fraught with far-reaching epistemological implications, too. In *Professional Correctness* and *Save the World on Your Time*, he insists, in the first place, on the uselessness of literary studies as one of the plethora of distinct disciplines which populate the academic universe. For Fish, literary study is like virtue: it “is its own reward” (Fish, *Professional* 110). His own deflationary view of higher education (Fish, *Professional* 52) involves what some would see as a drastically reduced scope of responsibilities assigned to academic teachers. What they are supposed to do is “(1) introduce students to bodies of knowledge and traditions of inquiry that had not previously been part of their experience; and (2) equip those same students with the analytical skills [...] that will enable them to move confidently within those traditions and to engage in independent research after a course is over” (Fish, *Save* 12-13). Fish insists that in no way are teachers responsible for long-term moral effects of their educational efforts. Rather than try to turn their students into good people, then, they should focus on the appropriate performance² of the two tasks quoted above.

On the one hand, Fish flatly refuses to issue a resonant justification³ of the usefulness of the humanities on moral grounds; on the other, he champions the notion of truth as a supreme academic value (Fish, *Save* 38). In an idiom which borrows directly from the rhetoric of all those who want to convert universities into corporate institutions, Fish identifies his profession as “the pursuit-of-truth business” (Fish, *Save* 20). The passage in which he uses that phrase is worth quoting *in extenso*: “A recent Harris Poll revealed that in the public's eye teachers are the professionals most likely to tell the truth; and this means, I think, that telling the truth is what the public expects us to be doing. If you're not in the pursuit-of-truth business, you should not be in the university” (Fish, *Save* 20). For a scholar committed to no other criteria and imperatives save those which are internal to his discipline, Fish seems to be incredibly sensitive

² Daniel Cottom, in his provocatively titled book *Why Education Is Useless*, makes a pertinent claim that in the context of academia “true identity” is a contradiction in terms; our identity is always performative, and our performance is always (and necessarily) a matter of imposture (see 120-121). That is the only account whereby I can make sense of Fish's notion of each teacher's restricted focus on specialized tasks, without an eye on the larger implications which education should carry.

³ The only justification that he is prepared to offer is internal to his own discipline (see Fish, *Professional* 22 and 113).

to opinion polls and the public's expectations. His professional entrenchment leaves room for adjustments motivated by external pressures: with his back turned to all the outsiders, Fish's ear is still attuned to pick up any alteration in the wavelength of public discourses on higher education.

It comes as no surprise, then, that Fish refrains from providing a contextually independent definition of truth, which emerges as anything but a predefined goal of inquiry. This is because, in a sense, he tries to have it both ways: for Fish, truth is a matter of belief, a deeply held conviction which one is unlikely to interrogate critically, and, simultaneously, an objectively valid category. By objectivity he means "a standard of validity and value that is backed up by the tried-and-true procedures and protocols of a well-developed practice or discipline – history, physics, economics, psychology, etc." (Fish, *Save* 139). To put it in other words, Fish *believes* that there are universal values and truths independent of particular perspectives (Fish, *Save* 140); it is just that he is incapable of proving them to be so to every rational person.

Proving is dependent on persuasion, and persuasion is, as Fish puts it, "a contingent matter" (Fish, *Save* 141). The reason why you cannot prove the existence of universals is because they are "rhetorical and interpretive productions" (Mailloux 119). Steven Mailloux separates universals from absolutes which are non-negotiable: either you believe in them or not. Since they are metaphysical, there is no point in trying to prove their existence or non-existence, while universals are consensual in the sense that they appear and disappear as a result of communal agreements to accept certain laws and principles to be binding and objectively valid. It appears, therefore, that the truths which academics are in pursuit of may be universal but not metaphysical; objective but interpretatively constituted at the same time.

Interpretation is a key word in Michael Bérubé's conception of arts and humanities education. Bérubé also believes that utility is a misnomer when it comes to defining the mission of modern universities, and it is not just the humanities which deserve to be identified as useless in strictly economic terms. In Bérubé's *Rhetorical Occasions*, even scientists (e.g., mathematical physicists) emerge as preoccupied with purely academic problems (74-76). And yet, on his account, the humanities are qualitatively different from the sciences because the former try to understand the (larger) meaning of what is being studied while the latter are mostly interested in explaining how it works.⁴ To translate Bérubé's point into Fish's idiom, we may conclude that, rather than in the pursuit-of-truth business, the humanities are in the meaning business. I would personally opt for still another characterization – that of the sense-making business. Making sense implies a productive process, and that is exactly what we do: we produce meanings which are all too often mistakenly identified as inherent properties of things. Needless to say, in the long run, one may see the process of sense-making as world-making. After all, by making sense of what is around us, we breath into the shapeless clay of reality the meanings which distinguish one thing from another. I believe that in light of the above academia needs no other justification.

⁴ The distinction is obviously reminiscent of Wilhelm Dilthey's division of science into *Geisteswissenschaften* and *Naturwissenschaften*.

If the account I have just offered seems too utopian, this is because we still need to adapt to the changing academic environment and, more importantly, define a new narrative of academic identity which would rise to the challenges of the imminent paradigm. This narrative involves a new notion of the scholar's responsibilities – a new job description, if you like. In the first place, the narrative incorporates a redefinition of knowledge along more *humanist* lines. What is being studied (i.e., research subjects) should fulfil *other people's* needs, even if those are connected with mere curiosity. Secondly, humanities scholars had better stop competing with storage devices: instead of hoarding facts and data, they should develop useful *skills* which may be passed on to their students. In other words, this alternative academic identity is more performative. It relies on unpredictable *acts of knowledge* which happen within the symbolic space of the university as a result of contingent human encounters. Other people – students, professors, postgraduates – supply us with opportunities for redescribing ourselves by inspiring new avenues for developing both personal and professional identity.

This alternative narrative puts a premium on inventiveness, thought-provoking claims, perlocution and rhetorical skills. What matters is that the scholars who subscribe to it are good at telling captivating stories; the idea that their job is to oversee some kind of transsubstantiation of those stories into “solid” knowledge (i.e., knowledge which has a substance) is anathema to them. They see such an idea as yet another instance of academic *mysticism*: an attempt to make what we do here appear more mystifying, sophisticated and convoluted than it actually is. Paradoxically, those mystifying efforts are underwritten by rationalist assumptions about the status of knowledge in the humanities, whereas those who opt for the performative model are happy to recognize the value of contingency, epiphany and unpredictability.

Let me illustrate by drawing on Richard Rorty's distinction between the ironist and the metaphysician. In *Contingency, Irony, Solidarity*, Rorty identifies ironists as people who are “never quite able to take themselves seriously because [they are] always aware that the terms in which they describe themselves are subject to change, always aware of the contingency and fragility of their final vocabularies, and thus of their selves” (Rorty 73-74). The final vocabulary in Rorty's account is synonymous with my usage of the notion of self-narrative; it is always prone to being redescribed, discarded, swapped for a better one or viewed from a completely new perspective. Placed in an academic context, Rorty's model of ironist identity would stand in stark contrast to the gravity of those scholars who consider themselves depositaries of wisdom. Rorty's name for such people is metaphysicians; they are engaged in “a search for theories which will get at real essence” so that they can “make sense of the claim that human beings are something more than centerless webs of beliefs and desires” (Rorty 88). Metaphysicians cling to their final vocabularies and are very unlikely to ever exchange them because in those vocabularies they find solid, immutable centers of selfhood. It is impossible for them to entertain the idea that selfhood is just a story we choose to tell ourselves.

Ironists, in turn, think of themselves as “incarnated vocabularies” (Rorty 80); therefore, any modification of a person's final vocabulary will automatically affect their own identity. In fact, identity is a bit of a misnomer here, since its etymology implies

a degree of permanence, a repetition of the same over time. However, I retain this concept for want of a better one, in the hope that you will understand it as a simplified answer to the question about a person's ontology. As I said, in Rorty's view, this ontology is purely linguistic; moreover, the vocabularies which make up our selves are human creations (53), so there seem to be no constraints on our self-creation. Still, at this point I want to take issue with Rorty's optimistic claim which assumes that we all possess unrestricted access to all sorts of re-descriptions. After all, those re-descriptions are culture specific and we never create *ex nihilo*: within a given society/community there is a limited number of narratives in circulation so it may be more adequate to describe our options in terms of self-fashioning rather than self-creation. The process of redesigning one's self-narrative, to be accepted by society, must not happen overnight. Especially in academia, the cultural and institutional conventions in place seriously impede abrupt transformations of professional identity. By flagging such transformations as suspicious and possibly opportunistic, the academic milieu stigmatizes those who re-invent themselves too swiftly. And, needless to say, no one wants to be perceived as a fraud.

Rorty's views are in tune with a tradition of thinking about knowledge and self-knowledge, which goes back to Friedrich Nietzsche. Indeed, in *Contingency, Irony, Solidarity*, Rorty expressly acknowledges that his notion of self-creation is indebted to Nietzsche; so is his critique of epistemology (27). Nietzsche's perspectivism, i.e., the claim that no objective truth is available to human beings because they can never aspire to a God's-eye view of the world and are doomed to see everything from some (down-to-earth and necessarily biased) perspective, means that truth as such ceases to be an interesting goal of inquiry. Instead, what repays inquiry is how to successfully perform acts of self-creation. Rorty's answer is quite simple: by reading as many books as possible so that we can enlarge the scope of the final vocabularies at our disposal. And yet he seems to be oblivious to the fact that the university is not confined to its library; there are also "incarnated vocabularies" around, real-life scholars whom you can emulate or be inspired by.

Allow me to conclude by going back to my own professional narrative. Up to a point I had been so much preoccupied with the project of academic self-creation that I paid little attention to the other side of the academic coin, that is, to teaching. I did not realise that being a scholar is not (just) about erecting a monument to my own brilliance and erudition; being a scholar is also about learning how to profess one's views and communicate with others. Well, perhaps professing (hence being a professor) sounds a little too authoritative in this context, so let me illustrate what I have in mind when I use this notion. My perspective on what it means to be a scholar was radically altered by an encounter with a great teacher and a supreme advocate of the university as an educational institution, a former MLA President, Gerald Graff. It is not that he taught me anything the way professors lecture their students on what they believe to be true. Rather, we talked and argued until I was eventually *persuaded* to accept his point of view. I still read his books (especially *Clueless in Academe* and "*They Say/I Say*") and essays with a healthy dose of skepticism, but I owe him a self-

description that continues to inspire my professional efforts – that of a person who seeks to use bilateral arguments in confrontation with all sorts of interlocutors.

As a matter of fact, I take Graff's professional career to be representative of what I have discussed throughout this essay. In his writings he acknowledges that his academic performance has undergone considerable fluctuations: e.g., he has modified his position on a range of critical issues under the influence of some of his opponents. Not surprisingly, this is a narrative of academic identity I also like very much – one that envisages the scholar as a person who is skilled in the use of argumentation but is also capable of applying what Wayne C. Booth called *listening rhetoric*, “[t]he whole range of communicative arts for reducing misunderstanding by paying full attention to opposing views” (10). In the final analysis, if the humanities is largely about bilateral (rather than unilateral) communication and intellectual interaction, then I believe that the teachers and scholars worthy of the name should be able to freely expose themselves to other truths and other vocabularies than their own.

Works Cited

- Bérubé, Michael. *Rhetorical Occasions: Essays on Humans and the Humanities*. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 2006. Print.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Rhetoric: The Quest for Effective Communication*. Malden, MA, Oxford and Carlton: Blackwell Publishing, 2004. Print.
- Bourdieu, Pierre. *Homo Academicus*. Trans. Peter Collier. Stanford: Stanford UP, 1988. Print.
- Cottom, Daniel. *Why Education Is Useless*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2003. Print.
- Donoghue, Frank. *The Last Professors: The Corporate University and the Fate of the Humanities*. New York: Fordham UP, 2008. Print.
- Fish, Stanley. *Professional Correctness: Literary Studies and Political Change*. Cambridge, MA and London: Harvard UP, 1995. Print.
- - -. *Save the World on Your Own Time*. Oxford and New York: Oxford UP, 2008. Print.
- Graff, Gerald. *Clueless in Academe: How Schooling Obscures the Life of the Mind*. New Haven and London: Yale UP, 2003. Print.
- Graff, Gerald and Cathy Birkenstein. *“They Say/I Say”: The Moves That Matter in Academic Writing*. 2nd ed. New York and London: W.W. Norton and Company, 2010. Print.
- Lodge, David. *Small World*. In: David Lodge, *A David Lodge Trilogy*. London: Penguin Books, 1993.
- Mailloux, Steven. *Disciplinary Identities: Rhetorical Paths of English, Speech, and Composition*. New York: The Modern Language Association of America, 2006.
- Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. Print.

A Walk before Dark: Poetry and Politics in Cyprus 1953-55

Abstract

The title of this article is in homage to the poem by W.H. Auden, “A Walk after Dark,” which is a meditation in dark times as to why “What needn’t have happened did” and what could be done about it. I have adapted Auden’s title to the circumstances in which George Seferis found himself when he made three successive visits to the island of Cyprus in the autumns of 1953, 1954 and 1955. Bearing in mind what it means to name or not name a nation in a colonial context, I would like to look at the use of proper names in one of the poems Seferis wrote in 1955: first as a way of thinking about the question of how poetry can make something happen or, in the case of impending war, not happen, and, secondly, in order to reach a general conclusion about the capacity of poetry to address the political questions of its time. The poem I would like to approach in this way is “Helen,” the fifth in a collection of seventeen poems written by George Seferis and published in 1955, under the title *In Cyprus, where it was ordained for me...*

Keywords

Anglo-Hellenic relations, Cyprus, decolonization, political poetry, pragmatics.

For anyone interested in the relationship between poems and the political world out of which they are written, *In Cyprus, where it was ordained for me...*¹ is a particularly rich text on which to draw. This slim volume collects the responses in verse of

¹ A word is needed on the purely pragmatic limits of working with a poem in translation. I do not speak modern Greek but, as T.S. Eliot pointed out, “In poetry you can, now and then, penetrate into another country, so to speak, before your passport has been issued or your ticket taken” (24). Fortunately, the ancient Greek I learned at school is sufficient for me to decipher the poem on the page and to check that the points I want to make about the English version are not incompatible with the original Greek. I have used the standard version available in the 2000 Ithaca edition of the *Complete Poems [Poimata]*. It is not, unfortunately, good enough for me to be able to draw upon critical work written on Seferis, and for that I offer my sincere apologies to my Greek-speaking colleagues.

a widely-respected poet to a highly-charged episode in the twin histories of Anglo-Hellenic relations and British decolonization. In 1953, the third largest island in the Mediterranean was home to a mixed population of eighty percent Greek-speaking Greek Orthodox Christians and twenty percent Turkish-speaking Muslims. It had been under British administration since 1878, when it was leased from the Ottoman Empire so that the collection of its taxes could reimburse the bondholders who had financed the war lost against Russia by the British-backed Ottoman Empire. The arrangement was confirmed at the Berlin conferences of 1884-5, and the arrival of the British was reportedly greeted with enthusiasm by Greek-speaking islanders, who hoped that their new landlords would soon hand over the island to Greece, as they had already done in the case of the Ionian islands. But 1864 was not 1884: Gladstone had been succeeded by Disraeli, and the author of *Tancred, or the New Crusade* (1847) had his own vision of how a theocratic East might serve to redeem what he saw as a degenerating West.

A British Governor was installed on Cyprus, and, with the unexpected help of the French poet Arthur Rimbaud, a house built for him. Churchill visited the island on his way back from Somalia in 1907, and was appalled at how little British imperialism had done to improve the life of the islanders; in 1929 his arguments were to be used against him to extract a small sum for colonial expenditure. When Turkey came into the First World War on the side of the Central Powers, the British government annexed Cyprus and that annexation was confirmed in 1923 in the Treaty of Lausanne, in which the newly-constituted state of Turkey renounced all title to the island. The British set up a nominative Legislative Council, and pursued their usual policy of benign neglect until it was rudely interrupted in 1931 by the Council voting against the payment of higher taxes. Riots ensued, accompanied by calls for *enosis*, or union with Greece; in the ensuing repression, the Legislative Council was dismissed altogether, and the island returned to direct rule from London. After the Second World War, in which the island played surprisingly little strategic part, the Labour Party proposed a new Constitution. This was refused by the representatives of the Greek community, a decision which was supported by a plebiscite according to which over ninety-six percent of their community favoured, not the British idea of slow steps towards constitutional autonomy, but *enosis*. In 1950 a new ethnarch, the spiritual and political leader of the Greek community, was elected: the well-educated and charismatic Michael Mouskos, better known as Archbishop Makarios III.

Such was the situation of latent political tension which George Seferis, Greek poet and plenipotentiary representative of the Greek government to the Levant, found when he chose to spend his annual leave in Cyprus in 1953. He went there against

Mainly for reasons of commodity, the English version I am going to refer to is the translation made by Edmund Keeley and Philip Sherrard which is available at the website of the Poetry Foundation. But in an untimed world, other versions of the poem would have merited our attention, such as the first authorized translation, by Rex Warner, published at the Bodley Head in 1960, and that by John Stathotos in 2005, also available online. To this short list might be added two translations into French: one from a bilingual version, with commentary, of *Logbook III*, by Christophe Papazoglou (2002) and the other by Vincent Barras (Editions Héros-Limite, 2011).

his friends' advice and in the full knowledge that anything he said or wrote would be taken down and used as evidence against him. As he wrote in his diary, "[o]n the official Greek side: they're terrified I'll overdo my contacts, especially with the British (no need: I know very well what I'm going to do)" (Beaton 306).

Even before he set foot on Cypriot soil, it would appear, Seferis was a man with a mission. He had recently been visited by the Cypriot poet Nikos Kranidiotis, who was secretary to Archbishop Makarios, and who later recalled Seferis' response to their semi-official request for help: "You ask me now, after a world war, after a terrible civil war, for us to turn against our allies, against those who today support us in the Truman doctrine and so forth. You're absolutely right. But Greece has a lot of problems. Personally I agree with your ideas, that the Cypriots, as developed Greeks, should have complete self-determination" (Beaton 305).

The situation was awkward for Seferis, inwardly sympathetic to the cause of *enosis*, but outwardly obliged to support the official lack of enthusiasm of the Greek government, who paid his salary. To make matters more difficult, the trip to Cyprus would bring him back into contact with a number of old wartime British friends, such as Maurice Cardiff of the British Council and the writer Lawrence Durrell.² The first visit was one of mainly silent observation, and went off well. He was driven all over the island by his Cypriot friend Evangelos Lorizos, visiting the archeological sites and the Byzantine churches, and taking 145 photographs.³ In what appears to have been both a sensual and spiritual reawakening, Cyprus became the place where "the miracle happened." The sight of fisherman mending nets and using Greek dialect words that he had not heard since his childhood in Asia Minor brought to the surface memories of a mixed but Greek-dominated community that had been lost since 1922.⁴ He was filled with a sense of a living Greek culture that, in his eyes, it became essential to preserve. As he observed in his diary, "Enosis – it already exists, on the cultural level – the point is not to lose it" (Beaton 317). Returning to his diplomatic post in Beirut, he began writing several of the poems that were later to make up the collection that was to be published eighteen months later.

The political climate on the island worsened when, just before Seferis' second visit in 1954, the British came out into the open about their colonial intentions. With the military bases of Akrotiri and Dhekelia⁵ forming part of the early-warning system set up by the Anglo-Americans during the Cold War, as well as serving to protect oil pipelines from the Middle East, Cyprus was of obvious strategic value to the dwindling British Empire, and in the year between Seferis' first two visits, their fears of the Cold War implications of *enosis* increased. Having agreed to withdraw their troops

² The part played by Lawrence Durrell in the decolonization of Cyprus has been much discussed. See, for example, the three essays devoted to Cyprus in Lillios.

³ A selection of these have been published. For more on Seferis as photographer, see Papargyriou 80-103.

⁴ Seferis' *A Levant Journal*, as edited by Beaton, makes clear that Seferis' ideal community was mixed, Greek-Turkish.

⁵ These became Sovereign Base Areas and have been British Overseas Territories since the passing of the 2002 British Overseas Territory Act.

from Egypt, the British government was making plans to relocate them to Cyprus, and had commissioned the building of a deep-water port to that effect. In sum, they were determined not to give up sovereignty in Cyprus and, unfortunately, in a debate in the House of Commons in July 1954, they actually said so. Measures against the spread of Greek culture were taken and a new post of Director of Information Services was created and filled by Lawrence Durrell. Seferis' former friend was henceforth his enemy. In September the Greek government presented the *enosis* case to the UN, with no success. In the face of the British refusal to talk with him, Archbishop Makarios decided to sanction the threat of force, which in November 1954 materialized in the form of EOKA guerilla forces commanded by a former Greek army officer of Cypriot origin, Colonel Grivas (1898-74).

There are few diary entries and even fewer letters from Seferis' second visit: he knew that the latter could not escape the eye of the British censors. But, as before, when he returned to Beirut, more poems came to him, though these too were, in their own way, censored. One of them, "Salamis," was translated by Rex Warner, and the translation sent for publication to John Lehmann, who declined it on the grounds that it was "the *worst* poem Seferis has ever written, because it's a 'topical' poem" (Beaton 316).

Meanwhile, on Cyprus, the latent political tensions erupted into actual violence. On April 1, 1955 the EOKA terrorist campaign began in earnest, with a series of coordinated bomb attacks in Cypriot towns. Archbishop Makarios attended the Bandung conference as a much-fêted figure, stopping off in Beirut on his way back and speaking with Seferis. Then in June the British government, by then under Anthony Eden, made the astonishing announcement that it would organize a Tripartite Conference in London in August 1955, to discuss the question of the decolonization of Cyprus. The parties that were to be invited to the negotiating table were Britain, Greece and . . . Turkey. Cypriot leaders were to be excluded. Mad Cyprus hurting him once again into poetry, Seferis hastened to finish his collection of poems, writing the last four (including "Helen") in July 1955 and sending them off for publication (as he hoped) in time for the London Conference. He was in Rhodes at the time of that ill-advised summit, and the anti-Greek pogrom that it provoked in Istanbul. The island of Cyprus, to which the poet returned for his last visit in October 1955, his poems as yet unpublished, was in a mood of extreme tension, to which the British government responded in November by declaring a State of Emergency, which was to last four long, blood-splattered years.⁶

It is not difficult to find reasons *why* the future of Cyprus became the issue over which the poet Seferis chose – indeed he saw himself as fated or *ordained* – to take a political stand. It is harder to understand *how*, in poetry, he thought he might be able to do so. In "Helen" the poet's commitment can be read in many ways, but I shall confine myself to suggesting how it works through what is summoned to mind when we read the nouns "Helen," "nightingale" and "Teucer." These three alone give structure to Seferis' poem: Helen embodies one political theme; the nightingale another;

⁶ The figures given by Neillands (315) are the following: "The Cyprus Emergency cost the lives of 156 British soldiers. A further 238 civilians, mostly Greeks, were murdered by EOKA. 51 EOKA terrorists were killed and some 1500 imprisoned or detained."

Teucer is the speaker who, in using the prose code of grammatical sentences, renders the political message more easily intelligible.

As the epigram suggests, Seferis in this poem is making the very same political point as had been made in 412 BC by Euripides in his play “Helen.” The ancient playwright and the modern poet share the same conviction: that war is predicated on illusions of self-aggrandizement. The political message of both the classical Greek play and the modern Greek poem can be easily paraphrased: in 1955 as in c.1250 BC, rulers are apt to go to war for petty and imaginary quarrels and this despite countless messengers who try to persuade them not to. Euripides had played with the idea that “Helen of Troy” is a misnomer, since Menelaus’s wife never actually went to Troy; her real body stayed safely and chastely in Egypt, while only a phantom-self was taken to Troy. True to the archaic fascination with the discrepancy between word and deed, Euripides’ Helen maintains that it was only her *name* which was, in every way, sullied, while her embodied self remained intact.

Seferis uses Euripides’ theme to make a modern point about the naming of a nation. Through her association with Aphrodite, Helen is a personification of Cyprus, the Isle of Discord, as the Greek historian Ioannis Stefanidis was later to call it.⁷ The political principle at stake in Cyprus – I am not speaking of political policy and practice here, but of the principle which elected governments invoke to justify policy and dress up practice – was what it meant to be Hellenic. In reminding his audience of the legend of Helen and her phantoms (two are mentioned here, but there were three in Euripides), Euripides had tragically staged the question of which one was real. Seferis borrowed the dramatic theme to stage in his own poem the question of who gets to *decide* which one is real. “This island: *who* knows it?” asks Teucer (10).

Were the Cypriots Hellenes? Who was qualified to decide? Who was qualified to legislate on the question of who should legislate? In an unofficial plebiscite, sixty-nine percent of the Cypriot people had declared that they were in favour of political union with Greece (*enosis*) because they considered themselves Greeks. The British government, advised by historians as distinguished as Arnold Toynbee, had decided that they were *not* Greeks. Had they been asked, linguists would have said that the question could not be given a hard and fast answer. Semantically, proper names like “Helen” and “Greece” – indeed, all proper names – have no characteristic beyond the fact that they refer to a person, thing, place or time which people have agreed to call by those names.⁸ Translated into political terms, that view means that the cultural, and therefore political, status of Cyprus was open to discussion. A number of these did in fact take place, with a spectacular lack of success.

Returning to the “Helen” of the poem “Helen,” we will see that the poet’s answer is radically simple. Helen herself, according to the legend of her stay in Egypt, will always escape the possession of men; as Larkin might have put it, she would always be the less deceived. Despite all attempts, she cannot be reduced to a type, a by-word for all delusions, a common noun, *a helen*, in the way that the common noun “a quisling”

⁷ See Stefanidis. A more commonly cited account of the troubles is Holland. My own preferred work is Hadjidemetriou.

⁸ See the entries on ‘noun’ and ‘proper names’ in McArthur.

designates leaders who betray their country. In retaining its capital letter (Seferis 50, 68), Helen's name resists such ignominy. Neither will she let herself be anchored to a geographical place: she is neither Helen of Troy, nor Helen of Sparta, nor Helen of Egypt. It is no good archer-poets hunting for her "by the banks of the Scamander" (Seferis 27)⁹; they will find nothing (Seferis 38). She exists, she has her being, only in indeterminate though highly sensual and fertile spaces, Protean spaces, "at the desert's lip" and "on the banks of a Delta." An ideal of beauty, like poetry, she can only be imagined. Yet, for those with eyes to see, she can be seen, and she is simply, miraculously, *there* in the poem (Seferis 27, 38).

Helen and Hellenism, it is implied, are not material possessions to be bartered but imaginative constructs to be cultivated. There are few now who would not agree with Benedict Anderson that nations are "imagined communities," but it is important to note that the poet's insight predated that of the political scientist by nearly three decades. Like poems, communities are self-determining. A poem, such as this one, is not an autonomous realm which has nothing to do with the real world of politics. On the contrary, in its infinite formality a poem proposes a model for a political world which aspires to be self-determining. As Kant and Schiller argued,¹⁰ the chief value of art is to form a bridge between our natural and our moral selves. A poem is a model for a society constructed for the mutual benefit of its members, where freedom is tempered by law. In a poem, every syllable, every linguistic sign, has a recognizable and recognized contribution to make to the whole. Not one word can be removed, neither a sparrow nor a nightingale fall, without it being missed. The same would happen in a political world which listened to its poets. Is it not time, the poet implies, for us to acknowledge the real legislators?

Euripides' play was written and performed in the wake of the final defeat of the Athenians in the war against Sparta, and he borrowed the legend of the Egyptian Helen from the poet Stesichorus (c.640–555 BC) to make the point that just as the Mycenaean heroes had lost their power when they sacked a town which had done them no wrong, so the Athenians would lose an empire which their actions in engaging in an unjust war had proved they did not deserve. Seferis is clearly making the same parallel as Euripides: in Cyprus, he warns, the British government would be fighting a war which it could not (in the long run) win because it was similarly predicated on illusions of what real power is based on and how it is expressed. Euripides' play hesitates between comedy and tragedy and leaves a bitter taste because he was looking back: he was writing alternative history, conjuring up what need not have been. Seferis, on the other hand, is writing before the ships have been launched; there is still time for the Greeks and British to change their minds. He is not proposing an alternative past, but an alternative future. He is entitled to do so because, in the words

⁹ I believe that the twice-repeated reference to the Scamander is meant to remind us, not only of the descriptions of slaughter in Book 21 of the *Iliad*, but also of one of Socrates' contributions to the discussion of language in Plato's *Cratylus*.

¹⁰ See Kant, *Critique of Judgement*, 1790, and Schiller, *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*, 1794.

of Aristotle, “it is not the function of the poet to relate what *has* happened, but what *may* happen” (1451a).

Poetry being by its nature performative, the poem sets the example of what needs to be done. What looks on the page like a semi-formal ode is in fact a palinode. A palinode is a technical term for a recantation, first used in a story recounted by Socrates in the *Phaedrus*. After making the pastiche of a speech about love, Socrates says he will now discard those false ideas in order to make a real speech:

For those who make mistakes in mythology there is an old remedy, which Stesichorus was aware of, though Homer was not. When he lost his sight for speaking ill of Helen, Stesichorus, unlike Homer, was sagacious enough to understand the reason; he immediately composed the poem which begins

False is this tale. You never
Went in a ship to sea,
Nor ever saw the towers of Troy.

And as soon as he had finished what is called his palinode or recantation he recovered his sight. (Plato 243)

Both substantially and formally, Seferis’ poetic vision of the Greek world, as it should be rather than as it is, is no more than he expects of his Greek and British friends: a recantation.

Stesichorus was the main source of the legend of Helen in Egypt, an implicit reference which allows us to connect Helen to the nightingale. Legend had it that when Stesichorus was born, a nightingale perched on his lips. This well-known myth is one of the many reasons why the word “nightingale” in ancient Greek is also the name for a poet; indeed, Seferis means this when he calls the nightingale “lyric” (Seferis 23). A nightingale was also addressed in the most beautiful chorus of Euripides’ play, from which several lines of the modern palinode have been quite simply lifted. Seferis uses the nightingale to structure his poem: “Shy nightingale” (2), “Lyric nightingale” (23), “Tearful bird” (54) signal three changes of stanza and changes of mood.

The three appellations are also part of the tertiary rhythm of the poem, reinforcing the thrice-repeated refrain “The nightingales won’t let you sleep in Platres” (Seferis 1, 9, 54). This sentence, always given in inverted commas, was exactly what it still sounds like, a code-phrase, in the military sense of the term. We do not know where Seferis heard or read it, but there can be little doubt that it was this coded phrase that set in train the poet’s ramified thoughts about past and future wars. One of those thoughts concerns the place-name Platres. “Platres, where is Platres?” Concerning this question, there is a significant discrepancy in the four translations of the poem I have used. Three of them ask the question that we find here in the Keeley and Sherrard translation: “Where is Platres?” Only Rex Warner, in a translation approved by Seferis, is faithful to the original Greek poem, in which, the poet-persona asks not “*pou*” but “*poies einai hoi Platres?*” Not where, but *what* is Platres? That is a much more interesting question, and one worth pondering.

What are we naming when we utter the word “Platres”? The simple answer is that Platres is, now and at the time when Seferis was writing, a place which can be found on a map. It is a village in the Troodos mountains surrounded by woods in which you can hear real nightingales, and perhaps in the spring they will keep you awake. It was also the summer residence of the British Governor of Cyprus, the very house which in 1878 Arthur Rimbaud had helped to build. On the hillsides around the residence, a colonial hill-station was built and frequented by the British, somewhat in the manner of the Simla immortalized in Kipling *Plain Tales from the Hills* (1888). But by 1955, at the time that Seferis was speaking, the surrounding woods were also a convenient hideout for Greek-Cypriot resistance. If you visit the vicinity today, you will see many bronze statues of fallen resistance heroes, all brandishing the Greek (as opposed to Cypriot) flag. Like the bird who has flown over the water in Jacobite songs, to the initiated the “nightingales” are a code-word for Colonel Grivas and his men. In the name of the nightingales who will not let you sleep, another and more menacing note is added to the poet’s orchestration of words: that of a call to arms.

Being a common noun, the nightingale does not pose the same referential, nor indeed historical, problem as “Helen.”¹¹ Unlike a proper noun, a common noun is not a specified member, but an unspecified member of a set. Granted, the set in question is the impressively large one of literary nightingales: those evoked by John Keats, Matthew Arnold, Angelos Sikelianos, and Wallace Stevens, to name just a few.¹² It would be tedious to tease out all the intertextual meanings of the allusions here to other poets’ nightingales, but a few key points do need to be made.

The nightingale in this poem does not have the same rhetorical function as it has in Keats’ more famous “Ode to a Nightingale.” For the speaker in Keats’ dramatic ode, the nightingale is the object of an apostrophe, another singer to be called upon, but one which does not answer back. For the speaker in Seferis’ poem, on the other hand, the nightingale is the addressee of a dramatic monologue. As in the dramatic monologues of Robert Browning’s *Men and Women*, the poem contains echoes of an implied response to what the speaker is saying. This is not a merely technical distinction; rather, it signals a difference in political attitude. The poet-speaker is not simply talking to another being, but listening to him as well. In “Helen” we are led to infer that the natural changes in tone in the nightingale’s song interrupt and divert the direction of the dramatic speaker’s thought.¹³ The nightingale, it is implied, repeats the speaker’s assertions and turns them into interrogations, which the speaker then attempts to answer. This happens twice: first at line 38 “And at Troy?” and again at line 51, when the question “And my brother?” provokes a phatic response, the long-drawn out repetition of “Nightingale nightingale nightingale” (Seferis 52).

¹¹ For an historical account of Helen, see Hughes.

¹² There are many other literary nightingales which could have been included. I am particularly conscious of my silence on the double reference to T.S. Eliot, both to *The Waste Land* and to *Sweeney among the Nightingales*. For more on this subject, see Williams.

¹³ This is not as fanciful as it sounds. One of the characteristics of the nightingale’s song is its changes in melody and the way its notes do sometimes seem to imitate speech.

The political theme introduced by the nightingale is that of a long history on the point of being sacrificed, that of cordial Anglo-Hellenic relations. It is elaborated through a complex weaving of intertextual references to Anglo-Hellenic nightingales. Perhaps the most striking of these is the implicit reference to Matthew Arnold's poem "Philomela," a poem which reminds us not only of Anglo-Hellenic exchanges, but also of the enduring passion and pain aroused by the desire for independence:

O wanderer from a Grecian shore,
Still, after many years, in distant lands,
Still nourishing in thy bewilder'd brain
That wild, unquench'd, deep-sunken, old-world pain –
Say, will it never heal?
And can this fragrant lawn
With its cool trees, and night,
And the sweet, tranquil Thames,
And moonshine, and the dew,
To thy wrack'd heart and brain
Afford no balm?

A second allusion is to one of the key references in the long literary history of an Anglo-Hellenic entente: I refer to one of the most famous poems by Angelos Sikelianos, "Yannis Keats." In this the nightingale is one of several tributes in the collection to a fellow-poet and friend, who had recently died. As do all allusions, this one prompts us to read or re-read the poem alluded to. It is of course a key one in the history of Anglo-Hellenic entente, not least because it was written in 1915, the year that the British government offered Cyprus as the prize for Greek participation in the war. The Greek king refused, and the offer was never repeated.

Most interesting of all is a less obvious but, I believe, unmistakable allusion to a poem by Wallace Stevens, aptly entitled "Autumn Refrain." This sonnet, first published in 1947, may well have returned to Seferis' attention when it was republished in 1955 in Stevens' *Collected Poems*. "Autumn Refrain" resembles "Helen" not in form but in mood, being a meditation on "the yellow moon of words" symbolized by the song of a bird which, being native to Europe, the American poet had never actually heard but which through the language of poets he had come to know intimately.

It is with the same quiet celebration of the imagined world of poetry itself, in contrast with the insistent song of the nightingales, that Seferis opens his poem:

Shy nightingale, in the breathing of the leaves,
you who bestow the forest's musical coolness
on the sundered bodies, on the souls
of those who know they will not return.

What is the relationship between the (political) voices of the nightingales in Platres and the shy voice of the poet? Does the quiet poetic voice make the insistent song of the

nightingales seem strident? “A voice and nothing more”?¹⁴ Or can the sheer number of quiet individual voices be (politically) organized into a choir?

The answer to these questions lies in our recognizing the meaning of Teucer, the last of the three selected names. Like Helen and the nightingale, Teucer is another figure of the poet, this time as seer, the one who, as we read in lines 23-41, first *sees* Helen in Egypt. As Seferis had written in the 1940s:

All poems written or unwritten exist. I don't mean a platonic but a biological existence. Their relation to their written form is the relation of a model to its portrait. The special ability of the poet is to see them: that's why they are called *seers*. [...] That is why poems, really seen, so often astonish contemporary audiences. And the latter accuse the poet. But the poet is all right; because *he saw* them – exactly like Orestes the Erinnys. (“Mathaios” 78, original emphasis)

As the epigraph makes clear, Teucer is also a character in the play *Helen* by Euripides, one who plays a rather minor role. As such, he becomes Seferis' alter-ego, sharing the same fate of being a Greek anti-hero brought by chance or fate to Cyprus, “this shore” (16), “moored alone with this fable” (56) and given the express task of founding “another Salamis.” Seferis saw in the archeological ruins of Salamis an illustration of the way in which Greek culture was continually exported and renewed outside the Greek mainland. The connection Seferis is making between the Mycenaean world of Homer and the Greek world of modern Cyprus is neither fortuitous nor fanciful, but it had been proved only recently, by a breakthrough in the deciphering of Linear B. In 1951-1953 this language, long been thought to have been limited to the Mycenaean world which had been destroyed by the Trojan War, was found to be in fact an early form of Greek.¹⁵ Here was proof indeed that empires of the mind could endure well beyond the destruction of the physical forms of power.

Teucer was one of the lesser-known of the Greek heroes who, according to Homer, were summoned on the military expedition to recapture Helen after she had been stolen from her husband Menelaus of Sparta and taken by Paris to Troy. As recounted in the play by Sophocles, Teucer was the half-brother of Ajax, the hero who committed suicide. This allusion allows Seferis to introduce a personal note, for his own younger brother Angelos, an aspiring poet, had committed suicide in San Francisco in 1950. The circumstances of Angelos' disappearance were not unconnected with politics: accused of sympathizing with the Communist side in the Greek civil war, he was under FBI investigation at the time of his death. Like their modern counterparts, Ajax and Teucer were heroes in name rather than deed. As such, they may serve as emblems of Modernism and poets of the 1940s who, in recommending the use of “impersonality” and in their systematic choice of speaking under someone else's name, had come dangerously close to complete self-effacement.

In a direct reference to *Thrush*, a poem of appeasement that Seferis had written in time of civil war, the poet rejects his former quietism and hints in a few allegorical

¹⁴ *Vox et praetera nihil*, Plutarch, *Moralia* 233a.

¹⁵ See Ventris and Chadwick.

lines that times have changed and that shy nightingales, like Teucer-poets, must sing louder and clearer if they are not to miss their mark:

The moon
rose from the sea like Aphrodite,
covered the Archer's stars, now moves to find
the heart of Scorpio, and alters everything. (17-19)

At the "heart of Scorpio" is the bright and steadfast star Antares, an Anti-Ares, and the opponent of war. Shyly, lyrically, tearfully "the voice is raised and that is where poetry begins" (Fenton 10). And, for those prepared to listen, the solitary voice of one poet is simply a new and beautiful melody introduced into an ever-accumulating chorus of voices against war.

In what the historian Arthur Marwick has called "the century of total war," that chorus went largely unheeded. Alas, this poem turned out to be no exception to that rule. Seferis, it will be remembered, had given his poems to a small, private publisher, no doubt hoping that by doing so he would speed up publication. In fact, the opposite happened: publication was delayed by the objections of his friends and of his usual publisher, Ikaros, who in fact brought the poems out on 31st December, 1955, more than a month after the British declared a State of Emergency. In this instance, the messenger's words missed their target because they arrived too late.

According to his biographer Roderick Beaton, Seferis' book of poems was at first ignored, and then attacked and, when Seferis visited his publisher in 1960, he discovered that it had remained entirely unsold (Beaton 329-30, 361). It was not until after the Cyprus question had been settled – to no-one's satisfaction – that the book was favorably reviewed by George Savidis and became perhaps Seferis' most popular single collection. Seferis' admirers console themselves with the thought that the hallmark of the best poetry is that it endures beyond the historical circumstances out of which it was made, and Seferis himself went some way towards erasing those circumstances when he dropped the original title and blended the collection into the rest of his oeuvre under the merely serial title of *Logbook III*.

Though it did nothing to halt the unleashing of the dogs of war on the Cyprus, what Seferis called "a cry addressed to my friends – my friends from Britain, a cry of love" (Beaton 315) did not go quite unheeded in political circles. It may well have influenced a new Greek government to choose Seferis as their ambassador to London during the crucial years 1957-1961.¹⁶ The poems certainly forewarned and forearmed the British government. As the British ambassador to Athens, Sir Anthony Lambert put it:

He [Seferis] considers problems seriously and carefully and does not get excited. On the other hand, he has the reputation of being an ardent Enotist. I would not say myself that he is a fanatic, but there is no doubt that he is convinced of the rightness of the Greek claim to Cyprus and would pursue it stubbornly within the now familiar

¹⁶ Seferis' lack of diplomatic success, and the reasons for it, are well recounted in in chapter 11 of Beaton's biography.

limits of preserving Anglo-Greek friendship. He is thus a very different type from his predecessor in London and is likely to present his Government's case much more forcefully and tenaciously. (Beaton 341)

The fact that Seferis was equally unsuccessful in furthering the cause of *enosis* through diplomatic channels is of course another story which cannot be told here.

It cannot be denied that, considered as a speech act designed to defuse the violence of decolonization, the poems were strikingly unsuccessful. Can we therefore conclude, as many would, that this is because poetry is not a suitable medium for political messages? Not only would I not say that, but I would argue that such a conclusion is actually part of the problem.

What can words do and what can they *not* do? In 1955 the linguist J.L. Austin gave a series of conferences at Harvard which were later published as *How to Do Things with Words*. Austin's lectures laid the ground for Speech Act Theory, and greatly contributed to pragmatics, the branch of linguistics which studies the meanings of words which cannot be reduced to semantics, those which depend on shared contextual knowledge. Interestingly, Austin's point of departure was also Euripides: he contrasted Hippolytus' breaking of his oath in "That oath was sworn by my tongue, not by my heart" (612) with the binding of word to deed contained in the proverbial "My word is my bond." Austin argued that to consider statements from the point of view of their being either true or false not only led to a limited understanding of their meaning, but also emptied statements of all ethical content. This led him into a discussion of performative language, in which he established that, all speech being goal-orientated, it was more helpful to look at the use of words from the point of view of their being felicitous or infelicitous or, to put it another way, conducive or not conducive to achieving the objective they sought. Austin did not neglect to point out that saying the words is not in itself an act: to be successful, a speech-act also depends on being uttered in the right context, or what he called felicity conditions.

It is this last point that we might find helpful in understanding why Seferis' words did not bring about the political change of heart that their author certainly intended. His words fell on deaf ears not because they were incomprehensible but because they were *a priori* assumed to be so. "There is no human calamity that right words will not begin to redress," affirmed Emerson, but even "the best words in the best order" will fall short of a full speech act if they are uttered without the necessary felicity conditions. Austin had not included literary language in his study but only, so he declared, for methodological reasons.¹⁷ An overwhelming number of critics, then and since, however, have argued that poets and politicians cannot even talk to each other because they do not speak the same language. To take just one example, in 1948 Jean-Paul Sartre in *Qu'est-ce que la littérature?* exempted the poet from his call for committed literature because, he affirmed, poets were philosophers of language, interested in words not for their transactional meaning but for their own sake. The poet's job was

¹⁷ The idea that literature was written in a language that was essentially different from ordinary speech was not seriously challenged until Mary Louise Pratt published *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse* in 1977.

to play with words: they could not, should not try to talk *to* anyone *about* anything, but only to themselves or to thin air. “I have nothing to say/ and I am saying it/ and that is poetry/ as I need it,” wrote John Cage in “Lecture on Nothing” in 1949.

Whatever reasons literary critics and poets might have had for agreeing with this view, it was certainly one which suited the politicians, since it exonerated them, and those who voted for them, from paying any attention to poets. Had they not been carefully taught not to hear it, they might actually have heeded Seferis’ cry of love.

In Cyprus where it was ordained for me... Not only the words but even the punctuation of the original title of Seferis’ collection invite the reader to cooperate in rethinking the Cypriot question. The words on the page, being poems, have their own felicitous authority; they engage the reader in the cooperation needed to produce the synthesis that they advocate. *Nothing promised that is not performed*: in those six words lies the immense superiority of the poet to the politician (Graves 406). It is in poetry that the medium of gentle words, embodying the need to talk to each other, is most self-evidently the message. What better way to promote the political principle of self-determination than through the self-determining world of a poem? But for that to happen, the poem needs to enter a world that is able and willing to listen to its poets.

Works Cited

- Aristotle. *Poetics*. Trans. S.H. Butcher. Web. 1 July 2013.
- Beaton, Roderick. *George Seferis: Waiting for the Angel, A Biography*. New Haven: Yale UP, 2003. Print.
- Clogg, Richard. *Politics and the Academy: Arnold Toynbee and the Koraeis Chair*. London: Routledge, 1986. Print.
- Eliot, T.S. *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber, 1957. Print.
- Euripides. *Hippolytus*. Trans. E.P. Coleridge. Web. 1 July 2013.
- Fenton, James. *An Introduction to English Poetry*. Harmondsworth: Penguin Books, 2003. Print.
- Graves, Robert. “To Juan at Winter Solstice.” *The Complete Poems in One Volume*. Ed. Beryl Graves and Dunstan Ward. Manchester: Carcanet Press, 2000. Print.
- Hadjidemetriou, Katia. *A History of Cyprus*. Nicosia: I.G. Kassoulides and Son, 2007. Print.
- Holland, Robert. *Britain and the Revolt in Cyprus, 1955-59*. Oxford: Oxford UP, 1998. Print.
- Hughes, Bettany. *Helen of Troy: Goddess, Princess, Whore*. London: Pimlico, 2006. Print.
- Lillios, Anna, ed. *Lawrence Durrell and the Greek World*. Selinsgrove: Susquehanna UP, 2004. Print.
- MacArthur, Tom, ed. *The Oxford Companion to the English Language*. Oxford: Oxford UP, 1992.
- Neillands, Robin. *A Fighting Retreat: The British Empire 1947-97*. London: Hodder & Stoughton, 1997. Print.
- Papargyriou, Eleni. “Preliminary Remarks on George Seferis’s Visual Poetics.” *Byzantine and Modern Greek Studies* 32.1 (2008): 80-103. Web. 1 July 2013.

- Plato. *Phaedrus*. Trans. Walter Hamilton. Harmondsworth: Penguin Classics, 1973. Print.
- Seferis, George. *Complete Poems*. Trans. Edmund Keeley and Philip Sherrard. London: Anvil Press, 1995. Print.
- . *Journal du Bord*. Trans. Vincent Barras. Geneva: Editions Héros-Limite, 2011. Print.
- . *A Levant Journal*. Trans. Roderick Beaton. Jerusalem: Ibis Editions, 2007. Print.
- . "Mathaios Pascalis His Ideas about Poems." *Personal Landscape*. Eds. Robin Fedden et al. London: Editions Poetry London, 1945. Print.
- . *Poems*. Trans. Rex Warner. London: The Bodley Head, 1960. Print.
- Stefanidis, Ioannis. *Isle of Discord: Nationalism, Imperialism and the Making of the Cyprus Problem*. New York: New York UP, 1999. Print.
- Ventris, Michael and John Chadwick. "Evidence for Greek Dialect in the Mycenaean Archives." *The Journal of Hellenic Studies* 73 (1953): 84-103. Print.
- Williams, Jeni. *Interpreting Nightingales: Gender, Class and Histories*. New York: Continuum, 1997. Print.

Streamline Culture and the Rise of the Mis-Man¹

Abstract

The world that lies within hand's reach requires from its inhabitants multifunctionality and a readiness to embrace and negotiate between the various options it endlessly multiplies. The modern imperative to have more and faster generates a highly demanding attitude underpinned by a redefinition of availability of goods and services (speed included) in terms of an inalienable right rather than a privilege. In the context of the richness of the offer monofunctionality becomes a sign of an inability to come to terms with the multithreading of what Lipovetsky calls "hypermodernity." It becomes a manifestation of one's techno-disability and impairment. This essay reflects on changing shapes of Western relations to speed while focusing specifically on two developments which will be approached as central for contemporary speed-oriented analysis: the rise of streamlined culture, whose contours are marked by a constant elimination of forces that oppose the relative motion of an object, and the appearance of the multifunctional, instantaneous and simultaneous man – the mis-man – who is shown as the embodiment of the evolutionary climax of the process of acceleration and the symbol of Western dominant conceptualizations of speed, time and mobility.

Keywords

Speed, acceleration, streamlined culture, the mis-man

But today a new form of speed permeates society [...].

Robert Hassan, *Empires of Speed*

"Speed, fantastic but fatal, speed, exhilarating but frightening, fabulous but fascist" (viii), writes Jay Griffiths in *Pip Pip*. One hundred years after Filippo Tommaso Marinetti, a visionary worshipper of speed, published his famous *Manifesto of Futurism*, Wisława Szymborska, Polish poet and the Nobel Prize winner, published a collection of poetry *Here*. Among the poems collected in the volume there is one

¹ This essay is a shortened version of Chapter Two in *Resistance in Deceleration Lane. Velocentrism and Everyday Practice*, forthcoming in 2014.

entitled “Nonreading,” which strikes one as delivering a disturbing image of, we feel inclined to say, a typical fast-forward man living in the world in which high speed is as natural as the air we breath. The poem, focused on what recently has become a common tendency among literate, educated members of the affluent West, reveals a transformation of the status of speed in everyday life, the character of which might have disappointed Marinetti:

Bookstores don't provide
a remote control for Proust,
[...]
Seven volumes -- mercy.
Couldn't it be cut or summarized,
or better yet put into pictures.
There was that series called “The Doll,”
but my sister-in-law says that's some other P.²

And by the way, who was he anyway.
They say he wrote in bed for years on end.
Page after page
at a snail's pace. (Szyborska 39)

Seen as the side-effect of accelerated lifestyle, non-reading becomes an emblem of the change. In the conditions of turbo reality, reading amounts to physical exclusion from the stream of current events and becomes a form of self-inflicted banishment from the space of mobility and flow which efficiently incapacitates other psycho-physical activities. Once we conceptualise modernity in terms of acceleration, reading becomes an old-fashioned activity and as such demands, in a manner most uncompromising, exclusive attention, which in the age of multifunctionality is a luxury.

We live longer
but less precisely
and in shorter sentences.

We travel faster, farther, more often,
but bring back slides instead of memories.
[...]
But we're still going in fifth gear
and knock on wood, never better [...]. (Szyborska 39)

The poem undermines a commonly shared technological optimism, the essence of which was grasped by Sigmund Freud, who wrote: “In the photographic camera he has created an instrument which retains the equally fleeting auditory ones; both are at bottom materializations of the power he possesses of recollection, his memory” (qtd. in

² Translators' note: “The reference is to the Polish novelist Bolesław Prus (1847-1912), whose most famous work, *The Doll* (1890), later became a popular TV miniseries.”

Synott 149). Szyborska's non-reader's memory has been replaced by external, digital facilities which take over the functions of human memory. The power of one's memory consists in the longevity of material objects such as slides or digital photographs.

Szyborska's little poem investigates the influence of acceleration and compression of contemporary culture on an individual to declare that the quality of human life seems to be the effect of the Faustian deal: for more speed and for longer life the price to be paid is of living "less precisely and in shorter sentences." This phrase resonates with the words of T.H. Eriksen, who believes that "there are strong indications that we are about to create a kind of society where it becomes nearly impossible to think a thought that is more than a couple of inches long" (vii). The shrinking and the shortening, the compression and the acceleration – these processes are behind a vast number of practices of contemporary everyday life which impose the rhythm and set the pace. While for Marinetti "[t]he joy of shifting from third to fourth gear" ("New Religion" 226) was the joy of man entering the world of new speed, for Szyborska fourth gear is already a symbol of the technological past. Fifth gear is the symbol of human fascination with speed on the one hand, but on the other hand, it is the symbol of its naturalization – one does not need to dream about speed any more since it has become an integral dimension of everyday experience. Speed is no longer a challenge – it seems only natural that if something is fast, it is just a question of time before it will be even faster.

The Marinetti-Szyborska dialogic relation in the context of the gear metaphor may be seen as an illustration of what Robert Hassan reads as a defining paradigm of contemporary speed: an open-ended form underpinned by the recognition that "the rate at which humans communicate and the rates of increase in productivity and efficiency can never be fast enough" (17). The consequences of the loss of the temporal horizon permeate every sphere of contemporary life and reinforce the conviction that what is fast can and should be made faster. In conditions in which the concept of "speed limits" seems to be on one hand a challenge and on the other an oxymoron, the velocitization of culture turns out to be one of its fundamental principles and entails clear reconfigurations of the status, representations and experiences of speed.

One of the most significant processes that the concept of speed has been undergoing is that of cultural internalization. In 1874 Joseph Taylor's train passenger, described in his *A Fast Life on a Modern Highway; Being a Glance Into The Railway World from a New Point of View*, could "stand unmoved on a railway," "without the slightest emotion" (96). After a relatively short period of time mechanical speed ceased to arouse extreme emotions, evoking instead a sense of the naturalness of the experience of travel in a vehicle fuelled by gigantic steam boilers. What in the first days of railways had been exciting and mesmerizing, and often produced a sense of awe, by 1874 was hardly visible through a thickening curtain of obviousness and the normalcy of fast movement.

One hundred and twenty four years later a passengers travelling by plane notes:

I have flown perhaps five or six hundred miles an hour while travelling in a commercial airliner. But the now banal insight about this now banal experience is that... *there is no speed here*. A slight pressing into my seat on take-off, insulated from the engine's roar and cloaked in the unreality of carpeting and suit bags and laptops;

a brief, fierce application of brakes and a reversal of engines on landing, especially if the airport is old and the runways are short. But otherwise, obviously, nothing. (Kingwell 141, my emphasis)

What the two texts have in common is the representation of the invisibilization and banalization of speed in everyday experience. Jeremy Millar and Michiel Schwarz say: “Speed is all around us; we can feel its effects even if we are unable to see it. Speed is both forceful and immaterial, like the turbulence from a moving vehicle, like the thrust of a jet, like a good idea” (16). A similar conviction informed the claim made by the eighteenth-century engineer: “There is nothing frightening about speed when the traveller who benefits from it remains unaware of his velocity” (qtd. in Schnapp 25). Invisibilization of speed is the effect of its normalization which consists in its “regulation, rationalization, and standardized measurements” (Schnapp 25).

The peculiarity of these processes consists in the fact that although speed tends to be less and less conspicuous and ever more experienced as natural, it turns out to be one of the major factors marking the character of life in modern culture. Neither invisibility nor banalization mean disempowerment; on the contrary, the more invisible and inconspicuous speed becomes, the more powerful effects it exerts. The claim that “there is no speed here” is emblematic of further radicalization of the processes of the invisibilization and banalization of speed. Nevertheless, the paradox is that banal and invisible as it is, speed has acquired the status of a “cultural dominant” (Redden and Smith, par.2) and has become a factor that powerfully determines and shapes the quality of people’s lives. Speed “determines one’s destiny, more precisely, more forcefully and more thoroughly than any genetic sequence identified by the Human Genome Project ever could” (Redden and Smith, par.4), while also causing polarization of the world into two central categories: those who have access to speed and those who have not. The world is divided into the Fast and the Slow, and it is one’s access to speed that determines which world one inhabits. The president of The World Economic Forum, Klaus Schwab, declared: “We are moving from a world in which the big eat the small to one in which the fast eat the slow” (qtd. in Honoré 3-4). Power lies in the hands of those who can control and monitor speed and acceleration.

The naturalization, internalization and banalization of speed in contemporary experience are the results of the pursuit of “speed in a straight line” rather than “speed with and after a curve” (Marinetti, “New Religion” 228), which is oriented towards annulment of all forms of resistance, and which creates the foundations of what may be described as streamlined culture. “The circulation of traffic demands the straight line” (qtd. in Tomlinson 33), writes Le Corbusier. In the conditions of streamlined culture anything that causes deceleration is perceived as an impediment which needs to be removed.

Reading speed in a straight line as the symbol of streamlined culture allows us to locate the way contemporary speed-oriented culture has been reconceptualizing the hierarchy of objects of desire centrally in the foreground. For John Tomlinson the main difference between the culture of mechanical speed and the culture of immediacy consists in “the conjuring away of *effort* – and particularly of concerted effort – from

the imagination of the achievable good life” (80, original emphasis). The evolution from the “effortful speed” of the early days of the transport revolution to the “effortless mediated delivery” (Tomlinson 81) of the culture of new speed is the story of changing expectations and demands which in the conditions of immediacy revolve around the annulment of distance between a desire and its fulfillment.

Streamlined culture, new speed’s new home, requires from its inhabitants the formation of a wide range of adaptive skills. Their character calls for the introduction of a new category of accelerated man which helps to synthesize the ways in which cultural practices and experience in the most recent decades have been redefined by the changing tempo and rhythm of everyday life. What may be seen as an unnecessary multiplication of analytical concepts is framed by the conviction that the rise of the slow man, who negotiates the terms of his presence in hyper-speed culture, requires the formation of a dialogic perspective which allows the slow man to be placed in the context of the evolution of the accelerated man and speed relations as well as the resistance these relations have generated. Promoted by streamlined culture, a new type of accelerated man is the “mis-man,” who in order to succeed in the conditions of prioritization of efficiency and fluidity, has to be multifunctional, instantaneous and simultaneous, and whose identity is the answer to “[t]he pressures of speed – flexibility, efficiency, multitasking” (Parkins and Craig 64).

Multifunctional, instantaneous and simultaneous man is a symbol of the ultimate defeat of space and time, which are seen in Western culture as “basic forms of hindrance” (Sachs 124). The invention of machines which made corporal mobility possible and which made the far and distant the close and near has produced a world which has shrunk as fast as Alice’s room shrank after she had drunk from the magic bottle. The ability to move “Faster!...faster still!...,” glorified by Marinetti in his poem “To My Pegasus” (*Selected Poems* 38), brought the effect of compression of both time and space, thus enforcing a change in the ways they have been represented. The effects of the annihilation of space and of deterritorialization, which consists in the separation of space from place, have been reinforced by the process of globalization, which “is itself tantamount to a particular form of acceleration, which reduces the importance of distance, frequently obliterating it altogether” (Eriksen 51). To navigate successfully in this compressed environment, the mis-man has to accept the shortening of his time horizon, which annuls both past and future, and which brings him to “the point where the present is all there is [...]” (qtd. in Urry 124-125). A useful metaphor to mark, speed-wise, the rise of the mis-man is the variously interpreted collapse of the World Trade Center towers. Read in the context of the evolutionary history of speed and acceleration, the destruction of the Twin Towers tells the story of the invincibility of Western capitalism and the power of the financial markets rather than its failure, for – paradoxically – the Twin Towers, destroyed in the terrorist attack, were symbols of the age that has just ended – an age in which profit had to be territorial, grounded, located, and situated in physical space. Their destruction marked symbolically the coming of an age in which “[f]inancial capital is pure speed and pure, immaterial profit” (George 116).

Susan George, in her analyses of the history of Indo-European civilization from the perspective of social speed, distinguishes three main castes: Agriculturalists, Warriors

and Priests. Farmers were the slowest since they were attached to the soil, but warriors and priests were much more mobile, the main difference between them being that the warriors' mobility was performed in space, while priests were capable of performing acts of "symbolic speed." Writes George: "Communication with the gods has to be instantaneous. Part of being divine is having the gift of ubiquity. To be in several places at once is the epitome of speed" (116). In the conditions of market capitalism, George observes, the role of the priests has been taken over by financial capital:

Industrial capital can be removed from one place and reinvested in another, but not instantaneously. It, too, is grounded. Marx told us that Money must go via Commodities to make a profit, accumulate and become Money again ($M \rightarrow C \rightarrow M \rightarrow$ etc.). No such constraints apply to Financial Capital which, like the priests of old, enjoys instantaneous communication with the divine, or in this case, with profit. (116)

Seen in the light of George's analysis, the collapse of the World Trade Center is symbolic of the climax in the evolution of the mis-man, whose activity is made independent of the requirements of physical location. The mis-man is ubiquitous and thus fills the void created by absent Gods and the collapse of the religious authorities. If financial capital is pure speed, as George says, the mis-man performs the role of the priest communicating with the gods.

Equipped with portable, personalized terminals (Tomlinson 105), the mis-man makes his way in "the social wilderness [which] has been eroded by omnipresent connectivity" (Conley). The dictatorship of the information society preserves the individual in a state of permanent hunger for information, the satisfaction of which is seen as a fundamental condition of being up-to-date. The permanence of the state is reinforced by the fact that it is the excess of information that marks the rhythm of information processing, thus generating social and cultural practices focused on constant updating and which require multifunctionality and simultaneity from anyone wishing to be successful in the culture of speed and excess.

Relating an example found on the Internet of a teenage girl who was said to be sending about three thousand text messages monthly, or one hundred daily, one every ten minutes, Zygmunt Bauman analyzes the impact of such a model of social practice on the character of her life and concludes that it is very likely that she lives her life, thinks, cries and laughs in the constant company of other people. What Bauman sees as "crowded solitude" (6) corresponds with an experiment conducted by the American sociologist Susan Maushart, the effects of which she described in *The Winter of Our Disconnect*. Maushart explains that the idea for the experiment was born as a result of many factors, one of them being the moment when one day she entered the room of her daughter to be greeted by her daughter's friend watching her through a webcam via Skype. The incident provoked Maushart to cut off her family (her three children and herself) from access to all technological facilities, including computers, mobile phones and television, and to set out on a "six-month screen-free adventure" (1).

Both cases, Bauman's teenage Internet addict and Maushart's experiment, provide an insight into the social functioning of the mis-man whose contours are marked by

an integral element of his social identity, i.e., his being an open access person. Internet shopping in one part of the world, a chat with a friend living in another part of the globe, a teleconference in between – these are some of most popular forms of contemporary mobility which create much more than an illusion of presence. The open access man is available to an increasing number of people, with whom he forms everyday interactions by means of a type of presence which is much more than a quasi-presence, as some tend to describe it, but still something less than a “traditional” presence which requires not only attendance and company but also physical location in *one* place. On the level of individual experience, the state of permanent availability eradicates the sense of being alone: “that sublime condition in which one can “gather thoughts,” ponder, reflect, create – and so, in the last account, give meaning and substance to communication” (Bauman 9).

An open access man is a new form of public man. His essence consists in his functioning in a private space which can be accessed by a growing number of people and, as Bauman repeats after Jonathan Zimmerman (6), in his addiction to instantaneous communication with people. One effect of the changes in the ways a man functions in his private space is its redefinition, which highlights the waning of private, holiday time, a consequence of which is the generation of conditions in which multitasking can thrive. Writes Hassan: “[...] it is a culture that increasingly makes no distinction between work and leisure, private and public, day and night, physical and virtual,” and the life led in it “is a life where one’s whole subjectivity blends into a flow of blurring and accelerating tasks” (23).

New conditions and new forms of social interaction imposed by contemporary culture redefine a whole spectrum of everyday practices and routines. It is the meaning, the sense and the experience of time that has been most radically redefined by the processes of cultural acceleration. The “tyranny of the moment,” so convincingly described by Eriksen, produces millions of time slaves who, living in a culture of excess, suffer from deprivation: time has become the object of luxury and desire. Eriksen says:

[...] the unhindered and massive flow of information in our time is about to fill all the gaps, leading as a consequence to a situation where everything threaten to become a hysterical series of saturated moments, without a ‘before’ and ‘after’, ‘here’ and ‘there’ to separate them. Indeed, even the ‘here and now’ is threatened since the next moment comes so quickly that it becomes difficult to live in the present. We live with our gaze firmly fixed on a point about two seconds into the future. The consequences of this extreme hurriedness are overwhelming: both the past and the future as mental categories are threatened by the tyranny of the moment. (2-3)

A large number of activities one is involved in take place in a time the experience of which is beyond our capabilities and which is described by Jeremy Rifkin as “computime”(qtd. in Urry 126) characterised by an instantaneous availability of information. While Eriksen talks about the tyranny of the moment and a “hysterical series of saturated moments,” Urry finds the concept of instantaneous time best for the description of the contemporary dimension of the human relation to time. The

inhabitants of the second Empire of Speed see their relation with time defined by the rise of communication technologies which operate in line with the process which we have seen at work already, i.e., the invisibilization of speed. Urry's definition of instantaneous time as characterising new technologies "based upon inconceivably brief instants which are wholly beyond human consciousness" (126) brings to mind the experience of a nineteenth-century traveller who was waiting for a train to come and a contemporary airline passenger indifferent to speed at which he is flying. The relocation of speed from the space where it could be felt and touched to the space "beyond human consciousness" brings about a constant increase in the demand for a higher and higher "rate of delivery of experience" the answer to which is the replacement of linearity with simultaneity, a condition *sine qua non* for any form of socially acknowledged success in the age of hyper-acceleration.

Since it is not the aim of this analysis to multiply oversimplified interpretations of the fast/slow opposition in terms of black-and-white rhetoric, which tends to demonize the fast and valorise the slow, what needs to be explained is that the term "mis-man" has been proposed for two reasons, one of them deeply grounded in a critical evaluation of the ways in which acceleration negatively affects contemporary cultural practices. Firstly, the category of the "mis-man" helps us to grasp the specificity of speed-oriented lifestyle changes, and its acronymic version includes the most characteristic features of the inhabitant of the second Empire of Speed whose experience is shaped by a "new form of speed." Secondly, since the term "mis-man" contains an implicit critique of accelerated lifestyle, the emergence of a wide range of cultural practices centered on the idea of deceleration can be inscribed in the process of cultural resistance to processes and mechanisms embodied by the mis-man. In contrast to previously introduced categories of the accelerated man, i.e., the fast man and the fast-forward man, the category of the multifunctional, instantaneous and simultaneous man, when used in its acronymic form, ceases to be neutral and instead becomes a form of critical interpretation of contemporary condition. Connotations with poor, mistaken, wrong performance correspond to a wave of more and more distinctive criticism of modern accelerated lifestyles and cultural practices they generate. Eriksen's "tyranny of the moment" is expressive of the increasing sense of dissatisfaction with the side effects of cultural acceleration and disillusionment with what it brought.

The dystopian character of the dream that came true, which the category of the mis-man reflects, displays a particularly disturbing dimension when seen from the perspective of pro-environmental consciousness. For Wolfgang Sachs, acceleration inaugurated by the rise of the railways must not be seen in isolation from ecologically-oriented contexts, since without the use of Earth's natural resources "the mobilisation of time and space" (124) would not be possible.

The ecological awakening generated by the ecological crisis allows us to see acceleration from the perspective of the effects it has on the environment. Interpreted in this context, the ecological crisis turns out to be "a clash of different time scales: the time scale of modernity collides with the time scale which governs life and the earth" (Sachs 126). To illustrate the environmental costs of the accelerated lifestyle Sachs refers to exploitation of non-renewable resources and comes to the conclusion that

industrial time is surely at odds with geological time. It is probably not exaggerated to say that the time gained through fuel-driven acceleration is in reality time transferred from the time stock accumulated in fossil reserves to the engines of our vehicles. (126)

The battle to overcome man's eternal enemies, time and space, which engaged man's creative effort creates many victims. Nature with its rhythms, too slow from the perspective of industrial time, is victimised on an unprecedented scale:

Animals are kept in appalling conditions, diseases spread, pollutions advances, soils degenerate, the diversity of species is narrowed down, and evolution is not given enough time to adapt. A host of ecological problems in the area of agriculture derives from the fact that the rhythms of nature have been taken hostage by the high-speed economy of our time. (Sachs 126)

Sachs challenges the optimistic conviction shared by many that the development of the internet and cyberspace communication will result in a less exploitative policy towards nature and its resources. He points out the alarming fact that although the emission of pollution during the transfer of data is not an issue in the age of cyber culture, "electronic equipment is environmentally more expensive than usually assumed." The production of the hardware is by no means Earth-friendly. He says: "[...] no less than 15-19 tons of energy and materials – calculated over the entire life-cycle – are consumed by the fabrication of one computer" (Sachs 128).

When read in the context of Sachs's interpretation of the relation of acceleration and ecological crisis, the category of the mis-man highlights the role speed plays in the destruction of the natural environment and the destabilization of eco-systems. The space of ecological consciousness and its connection with speed may be interpreted as emblematic of our present conceptualizations of speed. Contemporary culture has come to understand speed as a dominant whose hegemony is not to be questioned; side-effects of cultural acceleration are to be recognised as inevitable in the process of the quest for what has been cast as natural: more speed.

Works cited

- Bauman, Zygmunt. *44 Letters from the Liquid Modern World*. Cambridge: Polity Press, 2010. Print.
- Berardi, Franco. "Futurism and the Reversal of Future." Web. 20 June 2012.
- Conley, Dalton. "Cell Phones Weights Down Backpack of Self-Discovery." Web. 20 May 2013.
- Eriksen, Thomas Hylland. *Tyranny of the Moment. Fast and Slow Time in the Information Age*. London Sterling, Virginia: Pluto Press, 2001. Print.
- George, Susan. "Fast Castes." Millar and Schwartz 115-122. Print.
- Griffiths, Jay. *Pip Pip*. London: Flamingo, 1999. Print.
- Hassan, Robert. *Empires of Speed*. Leiden-Boston: Brill, 2009. Print.

- Honoré, Carl. *In Praise of Slowness*. New York: Harper One, 2005. Print.
- Kingwell, Mark. "Fast Forward." Millar and Schwartz 141-147. Print.
- Le Corbusier. *The City of Tomorrow and its Planning*. 1924. Trans. Frederick Etchells. London: The Architectural Press, 1971. Print.
- Marinetti, F.T. "The New Religion-Morality of Speed." 1916. *Futurism. An Anthology*. Eds. Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman. New Haven London: Yale UP, 2009. Print.
- . *Selected Poems and Related Prose*. Trans. Elizabeth R. Napier and Barbara R. Studholme. New Heaven and London: Yale UP, 2002. Print.
- Millar, Jeremy, and Michiel Schwarz. "Introduction – Speed is a Vehicle." Millar and Schwartz 16-23. Print.
- Millar, Jeremy, and Michiel Schwarz, eds. *Speed: Visions of an Accelerated Age*. London: The Photographers' Gallery and the Trustees of the Whitechapel Art Gallery, 1998. Print.
- Maushart, Susan. *The Winter of Our Disconnect. How One Family Pulled the Plug on Their Technology and Lived to Tell/Text/Tweet the Tale*. London: Profile Books, 2011. Print.
- Parkins, Wendy, and Geoffrey Craig. *Slow Living*. Oxford, New York: Berg, 2006. Print.
- Redden, Guy, and Sean Aylward Smith. "Editorial: 'Speed'." *M/C: A Journal of Media and Culture* 3.3 (2000). Web. 13 June 2012.
- Sachs, Wolfgang. "Speed Limits." Millar and Schwartz 123-132. Print.
- Schafer, Andreas, and David G. Victor. "The Future Mobility of the World Population." *Transportation Research Part A* 34 (2000): 171-205. Print.
- Schnapp, Jeffrey T. "Crash (Speed as Engine of Individuation)." *Modernism/modernity* 6.1 (1999): 1-49. Print.
- Synott, Anthony. *The Body Social. Symbolism, Self and Society*. London and New York: Routledge, 1997. Print.
- Szymborska, Wisława. *Here*. Trans. Clare Cavanagh and Stanisław Barańczak. Boston and New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2010. Print.
- Taylor, Joseph. *A Fast Life on a Modern Highway; Being a Glance Into The Railway World from a New Point of View*. New York: Harper&Brothers Publishers, Franklin Square, 1874. Print.
- Tomlinson, John. *The Culture of Speed. The Coming of Immediacy*. Sage: Los Angeles and London, New Delhi, Singapore, 2007. Print.
- Urry, John. *Sociology Beyond Societies. Mobilities for the Twenty-First Century*. London and New York: Routledge, 2000. Print.
- Virilio, Paul. *Open Sky*. 1997. Trans. Julie Rose. London and New York: Verso, 1999. Print.

Beyond Reality Principle: Cyber-philosophy and the Disappearance of Desire

Abstract

The article aims at a critical contemplation of various forms of virtual reality from a traditional Freudian perspective, analysing the temptations and illusions offered by digital culture. After the initial euphoria inspired by the illusion of liberation from the patronising and restrictive influence of the superego, the ego experiences a process of disillusioned frustration resulting from the bodiless nature of its participation in computer culture, which is further enhanced by this culture's uniformity and collective consumer indifference. The point of departure of the article is provided by the assumption that computer-generated environments form a peculiar kind of postmodern space characterised by the prevalence of simulation practices while the paper's theoretical framework is informed – apart from the already mentioned psychoanalytical perspective – by the theories of Jean Baudrillard, Frederick Jameson, J. G. Ballard and Slavoj Žižek.

Keywords

Consumer society, postmodernism, psychoanalysis, media culture, cyberspace, cyberpunk, desire, corporeality, virtual reality.

If one were to grasp the theoretical origin of the oppressive nature of contemporary consumer society, one could probably do worse than to identify a certain evolution of the subject's self-control apparatus beginning with Freud's account of the final triumph of the superego, embodied in the operation of reality principle, whose victory – in turn – narrates the final resolution of the Oedipal trauma. The resolution in question reaches, however, much further than into the realm of an individual peace treaty unconsciously signed with the father-figure. This is because replacing the urge to annihilate with a desire to imitate initiates another complex mechanism of social (rather than individual) reproduction of value systems, behaviour patterns and lifestyle obsessions and, as such, becomes one of the critical forces structuring the late capitalist society.

The idea of an unconscious mechanism of self-control is by no means Freud's alone, regardless of whether the control in question would result in or from self-constraint or self-indulgence, the latter constituting a key feature of the consumer environment. From Lacan's ambiguous victory of the Symbolic Order narrating the irrecoverable split of the Self, to Baudrillard's discourse of simulation pointing at a disturbing suspicion that our sense of reality is not so much given but rather constructed through a sophisticated mixture of late capitalist order, alienating technology and media culture, postmodern philosophy has been repeatedly trying to convince itself that a reliable sense of the real is a dangerous illusion. Naturally, Freud, Lacan and Baudrillard are by no means the only theorists to – directly or indirectly – question the willy-nilly utopian concept of unmediated cognition. Judging by Foucault's analyses of the oppressive relation between discourse and power, combined with Althusser's claims of the ideological positioning of the unconscious, one might gather the impression that one of the main motifs of the 20th century philosophy and cultural studies alike, is a bitter recognition that social reality is discreetly yet firmly founded upon systems of control and oppression, whether they be imposed externally through consumer rituals, or internally, through the self-controlling manacles of the frustrated ego, or – as both Althusser and Žižek try convince us – through internalized and sublimated ideologies infiltrating our ethical paradigms and thus bridging the gap between the social and the unconscious.

Therefore, following Foucault's claim that all systems produce their own oppositions, it is with little surprise that one should observe the ego's desperate search for a utopian environment beyond the tyranny of the joint forces of reality principle, symbolic order and sublimated ideologies, an environment which would offer even as much as an illusion of fulfilment and liberation. No surprise either that one of the main candidates for the utopian environment in question is provided by the ubiquity of computer- and media-generated spaces, which – at least at first sight – seem to offer a tempting alternative to the restrictive demands of predictable cultural models approved by the superego.

Leaving apart for a moment its obvious consumer roots and concentrating on its cultural significance, one might risk the claim that cyber-space still seems to constitute an ambiguously attractive terrain. Its attractiveness, to cut a long story very short, seems to be rooted in its polyphonic nature as it provokes proponents of neoplatonism, feminism and urban studies alike, to name but a few possible perspectives. Seen from such a variety of angles, cyber-space is also often approached in terms of Bakhtinian carnival as an exercise in reversing traditional social roles and fixed positions, at the same time opening itself up for new forms of identity expression and/or community formation.

Michael Heim, for example, in his "Erotic Ontology of Cyberspace," sees cyber-space as a potential source of Plato's ideal forms somehow announcing the end of the "shadow regime" (87). Heim's idealism is inspired by the supposed sterility of the mathematical model providing the operational foundation of computer functioning defined in terms of 0-1 logic and thus addressing either pure absence or pure presence with nothing in-between, that is, with no forms of partial, imperfect or "shadowy" existence. Such pure presence of accumulated information in Heim's account not only

turns cyberspace into what he repeatedly refers to as “a metaphysical laboratory, a tool for examining our very sense of reality” (82), but also, if not in the first place, narrates an almost erotic relationship between the user and the computer space understood in terms of a pre-oedipal link with the mother. Says Heim:

Only a short philosophical step separates this Platonic notion of knowledge from the matrix of cyberspace entities. (The word Matrix, of course, stems from the Latin for the Mother [...]). [...] The hardware for implementing Platonically formalized knowledge took centuries. Underneath, though, runs an ontological continuity, connecting the Platonic knowledge of ideal forms to the information systems of the Matrix. (87)

Somehow contrary to Michel Heim, Shirley Turkle and Mark Poster explore various computer-mediated environments in order to provide vivid examples of identity shifts one may experience at will in the media/computer realm. Beginning with a brief analysis of Multi-User Domains, which originated as neo-medieval games, Turkle points to the fact that they allow their participants to choose from a multitude of identities regardless of their real-life positions. As Mark Poster notices commenting on the structure of MUDs, while playing, “each player adopts a fictional role that may be different from their actual gender and indeed this gender may change in the course of the game, drastically calling into question the gender system of the dominant culture as a fixed binary. [...] Individuals explore imaginary subject positions while in communication with other” (86).

Shirley Turkle further proceeds to various means of interpersonal computer-mediated communication channels, just to mention electronic mail or chat-lines, all taking advantage of computer windows originally developed to help a user move through various software applications. As she observes:

windows have become a powerful metaphor for thinking about the self as a multiple, distributed system. The self is no longer simply playing different roles in different settings at different times, something that a person experiences when, for example, she wakes up as a lover, makes breakfast as a mother, and drives to work as a lawyer. The life practice of windows is that of a decentred self that exists in many worlds and plays many roles at the same time. (14)

In other words, electronic environments as accounted for by Turkle and Poster, do not threaten the consistency of identity through the gradual process of its fragmentation. On the contrary, their charm seems to lie precisely in the fact that, upon their territory, identity does not have to deal with the risk of decomposition but with the barely resistible temptation of multiplication.

William Mitchell, contrary to Michael Heim’s Platonic references and Shirley Turkle’s depiction of identity multiplications proliferating in the electronic realm, proposes yet another version of the bodiless existence in the cyber-environment. Drawing his inspirations from Michel De Certeau’s attempts to theorize urban mobility, Mitchell no longer sees the cyber-realm in terms of its topographical otherness from the practices of every-day life, but merely as a natural extension of traditional

communication patterns. For Mitchell, electronic technologies not so much facilitate the process of information exchange as establish a totally new model of a faceless dialogue instead, quickly redefined as an indispensable every-day ritual. This is how Mitchell introduces himself:

My name is wjm@mit.edu (though I have many aliases), and I am an electronic flâneur. I hang out on the network. The keyboard is my café. Each morning I turn to some nearby machine [...] to log into electronic mail. I click on an icon to open an “inbox” filled with messages from round the world – replies to technical questions, queries for me to answer, drafts of papers, submissions of student work, appointments, travel and meeting arrangements, bits of business, greetings, reminders, chitchat, gossip, complaints, tips, jokes, flirtation [...]. If I have time before I finish gulping my coffee, I also check the wire services and a couple of specialized news services to which I subscribe, then glance at the latest weather report. This ritual is repeated whenever I have a spare moment during the day. (7)

Still, Mitchell’s enthusiastic reformulations of liberated communication are by no means limited to his personal style of “hanging out on the network.” The real significance of his concept is located in urban planning. Yet, somehow contrary to a number of writers and critics, he does not use cyberspace as a metaphor or a mirror reflection of the available urban realm, merely stressing its larger-than-life capacity and unlimited potential. For Mitchell, the net is not simply a model of future urbanism, but it actually constitutes the new urban realm as such implicitly narrating the end of traditional locality, land use or sentimental attachments to the place of one’s origin. His vision of a future urban realm, which he refers to as “the capital of the 21st century” (Mitchell 24) somehow provocatively predicts the emergence of a “city unrooted to any definite spot on the surface of the earth, shaped by connectivity and bandwidth constraints rather than by accessibility and land values, largely asynchronous in its operation, and inhabited by disembodied and fragmented subjects who exist as collections of aliases and agents” (Mitchell 24).

Needless to say, such depictions of cyber-reality, regardless of their social (Turkle), philosophical (Heim) or architectural (Mitchell) approach, remain only a step away from science-fictional predictions of a variety of cyberpunk authors. From the whole list of available names, two classic visions seem worthy of however brief a reference. William Gibson’s groundbreaking observation that cyberspace is but an illusion of alternative reality, aiming at providing its visitors with graphic representation of data systems, seems to bear an immediate relevance to Michael Heim’s theory:

Cyberspace. A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation, by children being taught mathematical concepts ... A graphic representation of data abstracted from banks of every computer in the human system. Unthinkable complexity. Lines of light ranged in the nonspace of the mind, clusters and constellations of data. Like city lights, receding... (Gibson 67)

Neal Stephenson's vision on the other hand remains much less concentrated on the metaphorical potential of cyberspace, paying more attention to its purely mathematical origin, but pointing to the fact that even though a computer can only recognise two digits (0 and 1), the complexity of their combinations allow for creating an almost unlimited number of data variations. These in turn provide foundations for communication patterns and their graphic representations which at the end of the day offer a large number of identity patterns to choose from. True, they are all reduced to visual entities, but in cyberspace, treated here as an extension of consumer and media culture, this is the main, if not the only way of proving one's existence. Writes Stephenson:

Your avatar can look any way you want it to, up to the limitations of your equipment. If you're ugly, you can make your avatar beautiful. If you've just gotten out of bed, your avatar can still be wearing beautiful clothes and professionally applied makeup. You can look like a gorilla or a dragon or a giant talking penis in the Metaverse. Spend five minutes walking down the Street and you will see all of these. (33-34)

For all the differences between the two literary visions of the digital environment, they seem to share at least one crucial feature, namely its bodiless nature. In Gibson's vision, just as in Heim's, it is the semi-spiritual form of participation in the "consensual hallucination" which is, nevertheless, informed by a total disrespect for corporeality. On Stephenson's account, the body returns but only as its translucent and ready-made icon, a visual substitute of the real Self suddenly liberated from the irrational drives and urges of the flesh, at the same time perfect and absent.

While considering the above-outlined examples which, however briefly, illustrate the variety of cultural approaches to the computer-generated environments, it seems barely possible to underestimate the possibilities opened up by electronic space. The almost unlimited number of identity marks to choose from allow the space's user to contemplate the similarly unlimited variations of one's Self or one's Other. And since the user can safely hide behind his/her screen identity, the space in question also seems to provide an ideal opportunity for the glorious return of the repressed, at least in theory released from the superego's supervision and thus, providing the long-sought for land of unrestricted opportunities for the newly liberated ego free now to explore its hitherto unexplored desires beyond the tyranny of reality principle.

In other words, cyber-realm offers a supposedly unrestricted terrain for the contemplation of repressed drives and desires. Such interpretation however, seems to ignore a collective technological background which the liberated ego is inevitably forced to share with other liberated egos, on the one hand free to enjoy available identity options, on the other, however, remaining invisibly restricted by the technological framework of the computer system, which – needless to say – treats all egos, liberated or not, with glorious indifference as for their individual and unique needs.

A logical conclusion of such a claim might then boil down to this: since the computer network is preoccupied with handling millions of users rather than a single frustrated individual and remains tailored to the needs of majority, the ego trip to the cyber-kingdom is likely to end in its frustration rather than liberation, or at least in a serious redefinition. This is because if we adopt a traditional Freudian approach, we will notice that it is precisely the dramatic tension between the demands of the id and the requirements of the superego which constitutes and conditions the ego's existence. To put it in a broader context, it is precisely the split between nature and culture that determines the ego's cognitive horizon, and if this balance becomes disturbed – and cyberspace definitely offers such a possibility – the ego becomes in a way unemployed, no longer forced to perform a middle man's role of a perpetual negotiator trying to control its desires in terms of supply and demand. And since the dramatic exchange between nature and culture, previously shaping the ego's painful existence, has been successfully absorbed by the cybernetic environment, which clearly does not support the nature-culture binarity, then the ego itself remains suddenly deprived of its formative trauma. In other words, with the change of the ego's cognitive horizon there disappears the question of repression and sublimation, which – however painful – constituted the formative components of ego's life. Faced with such a radical transfiguration of its environment, the ego is also forced to redefine itself in the process of adaptable evolution, somehow narrating the end of its pre-electronic nature hitherto shaped by bourgeois value systems. As Frederic Jameson puts it: "The end of the bourgeois ego, [...], no doubt brings with it the end of the psychopathologies of that ego [...]. But it means the end of much more – the end, for example, of style, in the sense of the unique and the personal, the end of the distinctive individual brush stroke" (15).

The ego seems thus to have been left behind, stranded in the ambiguous cyber-land where on the one hand, it is free to utilise its id-inspired drives without the patronising gestures of the superego, but on the other, those drives' fulfilment is possible only as a virtual experience. In other words, the ego participates in an involuntary cultural transaction – it trades its restrictive yet formative traumas for a sense of radical liberation, though at the cost of depriving itself of the palpability of corporeal participation so carefully highlighted by the previously-mentioned cyberpunk representations. To simplify things even further, the freedom of fulfilment is paid for by the lost sense of the (corpo)real.

The charm of virtuality seems thus a short-lasting phenomenon as the initial euphoria is soon replaced by a strong sense of disillusionment with the artificiality of the pseudo-participation in the virtual environment, be it Baudrillard's media-related void or a computer game experience, the latter given recently a more and more in-depth attention in critical circles. The moment of disillusionment seems inevitably connected with the ego's recognition that its unique desires are in fact not so unique at all as they are simultaneously shared at any given moment of cyberspatial experience, be it a casual internet browsing or a passionate immersion in a computer game fire-fight by, to re-quote Gibson's words once again, "billions of legitimate operators" (67).

Ego's frustration seems thus to be rooted in at least two important sources. First of all it is the disappointing realisation that its supposedly rewarding exploits in the

digital realm are necessarily following the pre-determined patterns regulated by indifferent computer logic totally oblivious of the ego's real needs and desires, but executing the previously written code, an experience particularly detectable in a variety of linear computer game scenarios. Secondly, it is the aforementioned disappearance of corporeal engagement, with the body replaced by its digital counterpart, be it an avatar, a photograph or a mere login. Regardless of the mode of such disembodied participation, the body falls prey to the digital-existential transaction in which it trades itself for the illusion of fulfilment, however, partial and temporary.

One might pause here and try to contemplate the possible consequences of the subject's immersion in the digital environment, a gesture, which, after all, was supposed to offer a comforting escape from the tyranny of the real. The results, however, seem if not exactly the opposite then at least debatable. Disappearance of corporeality, objectification of the self, imperfect participation and pseudo-fulfilment, all underlined by a deep sense of temporality, seem likely to deepen the ego's crisis and render its search for the land of existential opportunities even more frustrating, dangerous and apathetic.

Seen from this perspective media and computer environments seem thus to constitute a peculiar form of postmodern space, one informed by simultaneous illusion of liberation and bitter ignorance of the ego's needs and desires, a space whose foundations are outlined by consumer framework of the late capitalist society. And it is precisely the space's consumerist *modus operandi* that releases its apocalyptic potential. The apocalypse in question, contrary to popular understanding of the concept, is however not that of destruction and annihilation, but on the contrary, that of abundance, over-production and excess.

Much as it is not the purpose of this paper to contemplate the apocalyptic potential of postmodern spatiality, even though much is at stake here, suffice it to mention various concepts of the end(s) of history, at least one consequence seems worthy of a brief reference. As some postmodern critics and writers inform us, the contemporary cultural horizon, characterised by the ubiquity of visual substitutions, brings about the disappearance of genuine desire, replaced now with momentary pseudo-satisfactions. As J. G. Ballard maintains: "Over our lives preside the great twin leitmotifs of the 20th century – sex and paranoia [...]. Voyeurism, self-disgust, the infantile basis of our dreams and longings – these diseases of the psyche have now culminated in the most terrifying casualty of the century: the death of affect" (par. 1). Interestingly enough, almost the same phrase is used by Frederick Jameson in his account of the present cultural landscape:

The waning of affect, however, might also have been characterized, [...] as the waning of the great high modernist thematics of time and temporality [...]. We have often been told, however, that we now inhabit the synchronic rather than the diachronic, and I think it is at least empirically arguable that our daily life, our psychic experience, our cultural languages, are today dominated by categories of space rather than by categories of time. (16)

What Jameson is subtly pointing at while talking about the replacement of "categories of time" by "categories of space" is in fact the tip of the crisis iceberg that informs the

current critical milieu, suffice it to recall Guy Debord's notion of spectacle, Baurillard's concept of hyper-reality or Fukuyama's theory of the end of history. However, what seems to pose the biggest threat to our post-modern sense of the real, next to the hitherto contemplated disappearance, or reformulation, of desire by the ever more frustrated ego, is in fact a radical redefinition of that ego's participation in various instances of virtual experience. Judging by the ever-growing popularity of virtual environments one might risk the claim that the death of desire still inhabits the depths of collective unconscious and, if anything, has become addictive rather than frustrating.

With little surprise then, one should treat those critical views which seem to express a sinister warning against the illusions and temptations offered by digital spaces. All in all, ego's frustration seems to have been replaced by its ever-growing addiction to the pseudo-opportunities regularly proposed by daily rituals of virtual culture. As Slavoj Žižek aptly summarises it:

Virtual Reality [...] provides reality itself deprived of its substance [...] just as decaffeinated coffee smells and tastes like the real coffee without being the real coffee, Virtual Reality is experienced as reality without being so. What happens at the end of this process of virtualization, however, is that we begin to experience "real reality" itself as a virtual entity. (11)

Naturally, Žižek's argument, though informed by a certain nostalgia for the unmediated relationship with reality, points not so much to the necessity of mourning over the lost palpability of experience as to the necessity to redefine the very notion of experience in a virtual environment. But regardless of whether one can still apply the traditional cognitive apparatus when dealing with technologically-determined environments, especially in view of the growing irrelevance of such old-fashioned components of identity as gender, ethnicity, religion, etc., one might still sense a pervasive longing for the lost desire for the real – the desire for a world filled with real objects and events, a world which would offer a little more than – to use Žižek's example once again – beer with no alcohol, cream with no fat, coffee without caffeine or – the latest invention of global correctness – coca-cola without sugar.

Works cited

- Ballard, J. G. "Introduction to *Crash*." Web. 10 July 2013.
- Gibson, William. *Neuromancer*. London: Harper Collins Publishers, 1995.
- Heim, Michael. "The Erotic Ontology of Cyberspace." *The Metaphysics of Virtual Reality*. Oxford: Oxford UP, 1993. Print.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke: Duke UP, 1999. Print.
- Mitchell, William J. *City of Bits: Space, Place and the Infobahn*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995. Print.
- Poster, Mark. "Postmodern Virtualities." *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*. Eds. Mike Featherstone and Roger Burrows. London: SAGE Publications, 1996. Print.
- Stephenson, Neal. *Snow Crash*. London: Roc/Penguin, 1993. Print.
- Turkle, Sherry. *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York: Touchstone, 1997. Print.
- Žižek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso, 2002. Print.

***Sir Gowther and Robert le Diable:*
Similarities and Differences.
From Eremetical Saintliness to Political Prominence.**

Abstract

The anonymous Middle English poem *Sir Gowther*, written in the second half of the 14th or beginning of the 15th century, is introduced as a Breton lay, a French poetic tradition dating back to the late 12th century. What strikes our attention is that its actual source of inspiration happens to be a much longer text at the crossroads of the saint's life, romance and adventure tale known as *Robert le Diable*, composed at the end of the 12th century. Obviously not a Breton lay, the original, from which later versions stemmed until the 19th century, inspired to an English poet a hybrid textual artefact characterised by a specific form (the tail-rhyme stanza) and modified content. *Robert le Diable* is thus freely adapted to a far different ideological and literary context – that of the late medieval period in England. This article examines the ways in which *Sir Gowther* differs from its source, disclosing new meanings targeted at new audiences. The story of the exemplary repentance of a vicious knight sired by the devil moves away from the seriousness of contritionist hagiography to comedy in the sense that instead of renouncing the secular world to devote his life entirely to God, the shriven sinner marries into wealth and power, succeeding an emperor whose life and land he bravely saved from the Saracen threat. Robert's penitence irreversibly leads to his definite withdrawal from (and virtual death to) the world, whereas Gowther, initially a Duke's heir, is promoted to a still higher degree of nobility, which may imply the prevalence of the political over the spiritual, although in the end both the French and English heroes posthumously attain a saintly aura.

Keywords

Secularisation, saintliness, sinfulness, eremitic, romance, quest, Breton lay, authority, chivalry, tournaments, war, Saracens, love, the Fair Unknown, contrition, penance, absolution.

Sir Gowther is a Middle English text offering itself to the reader's appreciation as "a story bothe gud and fyn / Owt off a law of Breyteyn (*from a lay of Brittany*)"¹ (SG 752-53), according to the conclusion to the Advocates manuscript version (the earlier one as indicated by Anna Laskaya & Eve Salisbury), which I will be using for its more straightforward and vivid depiction of events and characters and because it is relatively in tune with the context of the composition – presumably between approximately 1350 and 1400 in the Northern Midlands. Out of the blue this short tail-rhyme² narrative poem claims kinship to the Breton lay (SG 28-30) after a twenty-four-long invocation of the Lord's protection from "the fowle fende (*the foul fiend*)" (SG 4) reputed for begetting children on mortal women. The allusion to the devil serves to introduce Gowther's mother's rash prayer for a child to the deceitful creature, pressed as she is to give her husband an heir. In all likelihood versed in the *Matière de Bretagne*, the anonymous poet refers to the famous fiendish offspring Merlin (SG 10), a most appropriate opportunity to introduce the protagonist of his story, another Antichrist figure whose legend (or rather adventure, quest, *gesta* and *vita* at the same time) the author is about to relate. He announces in conveniently vague terms a tale of wonders of the past, "of ferlys that befell" (SG 27), in other words, a romance. It is ironic nonetheless that at the end of the story the main protagonist, a rapist of nuns whom he burns inside the convent (SG 181-92),³ should be awarded the hand of the heiress to an empire for proving a pious and chivalrous champion.

The lack of a well-established, clear-cut distinction of literary categories in the Middle Ages creates in the 21st-century reader the confusing impression of not knowing where he or she stands in relation to clouded generic delineations, as illustrated in a turn of phrase like "a law of Breyteyn long y soghht, (*I have long looked for a Breton lay*) / And owt ther of a tale ybrogght, (*and from it found a tale*) / That luffy (*lovely*) is to tell" (SG 28-30). This is how the prologue ends. We are dealing with a hybrid textual artefact that borrows from diverse genres and proves to be a free adaptation and a shortened version in 757 lines of a late-twelfth or early-thirteenth century French romance, *Robert le Diable*, that runs over 4719 lines.⁴ The purpose of this article is to

¹ All the translations in modern English in italics are mine with the help of the Laskaya & Salisbury edition of the poem. The text is thereafter abbreviated as SG.

² "The tail-rhyme stanza [...] lends itself to emotive tales that incline toward tests of faith and constancy. Named for the shorter rhyming lines (the 'tails') embedded among the longer lines of each stanza, tail-rhyme stanzas come in a variety of forms, the most common of which is a twelve-line stanza with the rhyme scheme aab ccb ddb eeb, where the b rhyme lines (the 'tails') have only three accented syllables, while the other lines have four" (Bradbury 299).

³ In *Robert le Diable*, the sinner contents himself, if I may say so, with putting over forty nuns to the sword and burning their abbey afterwards (RD 557-73).

⁴ I will refer to the B version of the legend of Robert le Diable found in *Bibliothèque Nationale de France, fr. 24405 (B)*, dating back to the late 14th or early 15th century (like the two manuscripts of *Sir Gowther*) edited by Gaucher. In *Robert le Diable*, Gaucher deems the B version superior to the older one and more complete at that. Comparing it with the A manuscript, she justifies her choice as follows: "C'est cette version B que nous avons choisi d'éditer, reprenant à notre compte le vieil adage en faveur des copies tardives, dont la qualité l'emporte parfois sur

put the Middle English romance or Breton lay, as it presents itself, in perspective with its source of inspiration so as to achieve some depth of field, likely to shed light on the themes the Gowther poet aimed to broach and the messages he meant to put across. I will reflect on this “Breton lay,” itself an artificial poetic designation confirming the poet’s indebtedness to a French tradition outdated on the continent in the late Middle Ages but still in vogue in England then, and will also examine the new significations and connotations the key motifs, situations and agents in the plot were invested with in the transition from the French original to an English outgrowth characterised by a different tone, a specific flavour and a purpose of its own.

Change of scene

Sir Gowther is a so-called Breton lay that funnily enough fails to choose Brittany as the scene of the dramatised penitential romance of an iniquitous and maleficent young knight, whose penance for his outrageously sinful conduct eventually redeems him. Once shriven and repented, he relinquishes all the privileges related to his status as a nobleman and devotes his life entirely to God in *Robert le Diable*, while in *Sir Gowther* he is promoted through hypergamy (he marries the emperor’s daughter at line 677) to the supreme aristocratic rank and highest political position—“his fadur (*father-in-law*) tho emperour was deyd, / And he (*became*) lord and emperowr” (SG 711-12) – a title and distinction he carefully avoids turning down contrary to his French model. Like the later *Dit de Robert le Diable* written in the 14th century,⁵ the English tale offers a comic ending characteristic of the Romance. Andrea Hopkins speaks of a “cathartic obliteration of troubling and unhappy elements by a blatantly artificial happy ending” (157). This particularity distinguishes it from *Robert le Diable* that tinges the legend with grave spiritual hues. The English poet opts for a more pragmatic approach in making Gowther a paragon of the political ruler who governs his land with commendable equity, piety and efficiency (SG 713-23). Let us notice in passing

les précédentes: *recentiores, non deteriores*. Certes, la langue y a subi des modernisations, mais le copiste a laissé moins de négligences et de fautes que celui du manuscrit A, comme le montre l’examen des variantes. De plus, il nous a paru que l’édition de Löseth, abondamment corrigée, ne nécessitait pas d’être reprise.”

⁵ In her introduction to *Robert le Diable*, Gaucher writes: “Dès le XIIIe siècle, s’ouvre une longue lignée de réécritures. Les remanieurs ont exploité tous les genres: *exemplum* latin rédigé par Etienne de Bourbon (entre 1250 et 1261), ouverture dynastique insérée dans la *Grande Chronique de Normandie* (1350), adaptation théâtrale dans le trente-troisième *Miracle de Notre Dame par personnages* (après 1350), *Dit de Robert le Diable* (première moitié du XIVe siècle), mise en prose, enfin, conservée dans un incunable (1496)” (40). Andries compares the original text with later versions in a chart (55). The *Dit* indeed reveals some significant changes in the ending, from which the English poet of *Sir Gowther* drew his inspiration, though he adapted this alternative ending to his own liking. In the *Dit*, Robert’s match with the emperor’s daughter is proclaimed, he becomes Duke of Normandy, then returns to Rome where he kills the treacherous seneschal, and the tale closes on his glorious posterity. Fearless Richard will succeed him.

the shift from the “homiletic” or “penitential romance” to a positively secularised hagiography (Salter 71).⁶

In either case, the redeemed sinner leads an exemplary existence and works miracles. In *Robert le Diable*, the action takes us from Normandy to Rome to Marabonde forest (where the Pope out of his depth as to what penance⁷ to impose on such a depraved man sends him to the hermit), back to Rome for ten years until Robert retreats to the Marabonde hermitage, renouncing the world for ever. His dead body is carried to Saint John of Lateran in Rome. Later, the saint’s remains are moved to Le Puy where Saint Robert’s Abbey is erected (RD 4712-18). We might expect the Middle English version, written under the reigns of Edward III or Richard II or possibly the very beginning of Henry IV’s, to set the story in the British Isles. The French locations of Rouen, Saint Michael’s Mount, Arques, the Ile de France, the Lorraine and Marabonde are replaced by a continental area delimited by Estryke (Austria, SG 31), Rome (SG 256, 262) and “anodur far cuntré” (SG 308) named only shortly before the epilogue, Allmeyn (Germany, SG 710). The Gowther author may have had in mind the example of the dynastic policy carried out in the late 13th and early 14th centuries by Albert I, who included several territories to the extensive Habsburg possessions. This powerful monarch consolidated his superiority over his rivals politically and militarily speaking. The Austrian duchy, added to the domain by Albert’s father, Rudolf I in 1278, is precisely where Sir Gowther is preternaturally conceived and born, and soon perpetrates his heinous youth crimes.

Then after the Pope has absolved him and stated the befitting penance (SG 295-300), he goes in exile and reaches the imperial court in Germany. Besides, towards the end of the poem, the fact that the emperor sends for the Pope and his cardinals (SG 652-56) because his daughter is presumably dead, may be interpreted as a reminder of the traditional close link between the German empire and the papacy – since the late 10th century the German kings have been crowned by the Pope.⁸ In the early 14th century the territories stretching from Bohemia to Poland give the image of a powerful reorganised imperial domain, although this ambitious geo-political entity hardly holds together. In 1314, Lewis of Upper Bavaria becomes king of the Bohemian-Bavarian region, conveniently located between the Habsburg realm in the east and Austria (Herder 537). It may be assumed that in the remote political backdrop of *Sir Gowther* stand the shadows

⁶ Salter refers to Mehl’s and Hopkins’s respective designations of *Sir Gowther*, and quotes Bradstock’s phrase “a secular hagiography” (26) too.

⁷ The penance is no longer threefold but twofold instead in *Sir Gowther*, as the penitent is forbidden to speak and must eat food from the mouth of dogs (SG 295-300). In the letter written by His very hand in the hermit’s chapel, God commands Robert to pass for a madman who must not defend himself against his tormentors, keep absolutely silent, and eat only the scraps he can get from a dog’s mouth (RD 1079-1152). In other words, the French source lays emphasis on a most smarting humiliation, that endured by a man whose obsession with God is interpreted by the mob as a sign of madness making him impervious to the worldly realities and pleasures. Yet, the wise man in a Christian perspective is actually Robert in his infinite love of God and His wisdom which cannot be reconciled with the folly of the secular man blind to the Lord’s Truth.

⁸ The poet is probably alluding to the past greatness of the Franconian empire celebrated by the coronation of Charlemagne.

of Albert and Lewis, who strove to rebuild a united territory in spite of the risk taken by the latter in getting involved in the beginning of the Hundred Years War.⁹

The problem is that topographic and onomastic designation in the English poem lacks accuracy. Still, the Holy Roman Empire can be identified, extending across today's Germany, Prussia, Hungary, Bohemia, Switzerland as well as parts of Italy. This would account for the close relationship, not to say dependence, that binds the emperor of Allmeyn to the Pope, whose unquestionable authority the sovereign heavily relies on.¹⁰ Unlike what happens in *Robert le Diable*, where God's intercessor is the hermit, in *Sir Gowther* the Pope knows without hesitation what penance befits the sinner (SG 289-300, 652-53, 676): "Thú art comun hedur, (*You have come here*) / For ellus y most a traveled thedur (*Otherwise I would have traveled to Austria*) / Apon the for to weyre, (*To admonish you*) / For thú hast Holy Kyrke (*Holy Church*) destroyed" (SG 280-83). The Duke of Estryke, Gowther's father, is at the head of one of the duchies which, along with the small principalities and counties, formed the vast yet fragmented empire. From a political point of view, the title of emperor steadily employed throughout the poem implies that the character was first a German king elected by princes before being granted imperial recognition by the Pope. The elevated rank of the fictitious German emperor echoes and sets off Sir Gowther's merit in ridding his benevolent lord of the Saracen threat. The protagonist fighting fiercely against the heathen invader is no less than a duke's heir, who on the battlefield reveals his knightly stature and exceptional valour – paralleled in the renown and prestige of the emperor he defends as faithfully as a vassal would his suzerain in the feudal context. It can be pointed out in passing that Gowther's father, like Robert's, is a duke who rules over the duchy of Normandy. Ironically, during the French wars, Edward III of England took the title of Duke of Normandy in 1356.

An aristocratic world

The evocation of the empire in *Sir Gowther* creates the impression of a peaceful territorial patchwork of small states, soon endangered by the Sultan's bellicose plans. Purely motivated by lust for the beautiful princess, the war declared to Germany supplies the timely instrument enabling Gowther to complete his penitence in saving his protector's life and land, thus restoring imperial order. The war points to the vulnerability of a kingdom, the unity of which is barely secured. This empire on the verge of crumbling under heathen menace probably functions as foil to the kingdom of England during the reigns of Edward III or Richard II. *Robert le Diable* tackles the thorny issue of treason embodied by the treacherous Lombard seneschal who wages

⁹ Lewis concluded an alliance with Edward III which strengthened his position in Germany, but it was short-lived.

¹⁰ However fluctuating and ever-shifting the boundaries of the German empire may have been in the 14th century, there was one field in particular in which its monarchs were victorious: that of the conflict opposing the interests of the papacy and those of the emperor claiming his rights, which put a stop to the Pope's blatant propensity for meddling in politics.

war on his Roman lord because the latter opposes his match with his only daughter (RD 1640-67). The Turks (Saracens from Korasan, a province of Persia near the Caspian Sea) hear about the conflict and seize the opportunity to attack Rome, now a kingdom on its knees (RD 1667-86). The seneschal eventually accepts to side with his emperor against the Turks on condition that he obtains the princess's hand, which the father staunchly objects to again. The theme of internal strife at court between the monarch and his seneschal is not retained in the English version, where the evil forces converge entirely onto the Moslem foe, who desires the young beauty so violently that he engages more than ten thousand men in a bloodbath (SG 462).

No mention is made of any political aims pursued by the Sultan in the Middle English Breton lay. In comparison, the French text laconically ascribes the Turkish invasion to a desire to humble the Romans' pride (RD 1805-06) and a thirst for combat and looting. The assailant is at least not guilty of carnal lust in the French source, whereas the Sultan's demand appears odiously unacceptable. The Christian emperor is indeed loath to wed his heiress to a "hethon hownde (*heathen hound*)" (SG 392), as he swears "be Cryst wonde (*by Christ's wounds*)" (SG 391). In sharp contrast with the Lombard seneschal, the emperor's barons in *Sir Gowther* prove admirably loyal to their sovereign, and risk their lives to prevent the land from falling into foreign infidel hands. They are designated as "the lordys" (SG 541), "thi barons bold" (SG 552), "tho doghtty men that to hym dyd long (*the brave undaunted men that belong to him*) / Anon (*soon*) wer armyd, old and yong" (SG 556-57). Many perish in defending the empire against "tho Sarsyns blake" (SG 478), a formula borrowed from the *chanson de geste*: "Tho berons wer to tho dethe dongon (*struck dead*)" (SG 574). Later when he thinks he has lost his daughter who threw herself from the tower top because Gowther was badly wounded in the battle, the emperor dispatches his noblemen to Rome right away: "He gard (*ordered*) erlys and barons go to Rome / After tho Pope [...]" (SG 652-53).

Some details about the emperor may recall the personality of Edward III. He was a passionate tourneyer and a "supporter of the cult of chivalry" (Ormond 274). The emperor of Allmeyn puts all his heart into standing against the Sultan's assault (SG 400-01, 464-65) and celebrates each victory in revelry and pomp: "They pypud (*piped*) and trompud (*blew the trumpets*) in tho hall, / Knyghtus and ladys dancyd all / Befor that mynstralsy (*on the music*)" (SG 529-31). Yet before the invasion the monarch leads a successful domestic policy that reinforces his imperial aura. He is surrounded by earls, barons, knights and ladies, unanimously devoted to his cause, and is determined to maintain harmony, tolerance and charity both at court and within the kingdom, as shown in his leniency towards Gowther. The latter passes for an outlandish dumb fool, whose obstinate rejection of any food not snatched from a dog's mouth the sovereign guesses is the manifestation of a pious deed done in atonement. The emperor's compassionate perspicacity is probably to be construed as a mark of nobility of birth and heart. This would account for his insight into the mysterious stranger's concealed high lineage and knightly valour that they have in common – the emperor is undaunted by the Sultan's repeated ultimata (SG 391-93, 464, 553-55).

The monarch's counterpart in *Robert le Diable* takes pity on him. This reaction to the cruel treatment Robert endures at the hands of the population and the guards in

the palace soon grows into a liking for his atypical fool. The fact that the vexations inflicted on his *protégé* infuriate the emperor, who forbids his subjects to harm his fool (RD 1322-23), points to his unconscious realisation of the noble origins of the fair unknown, like him educated, brave and a fine warrior at that (RD 1236-38). The emperor naturally possesses another courtly virtue, which is bounteousness or generosity when he makes it a point of honour to grant Robert the shelter he is seeking from his tormentors who nearly killed him (RD 1323-24). Nevertheless, it seems that the emperor in the original is convinced that the stranger is out of his mind (RD 319-20). In *Sir Gowther* he shows himself as insightful as the princess in the French source, who sees in the hero's discretion the proof of his elevated condition (RD 2056-58) quite early in the story. Female clear-sightedness in *Robert le Diable* is transferred to the emperor of Allmeyn, though mention is made of the young lady's awareness of the fool's secret – at a later point in the plot (SG 419, 437, 565-68). In *Sir Gowther* her father instead of her is presented as the first person who senses that underneath the disguise of “Hob tho Fool” (SG 371) hides a man of his own world, possibly that of the Order of the Garter, founded in 1348 by king Edward III, anxious to invest the old ideal of the Round table with a new meaning. Now the members of the Order came from the rising English commanders who triumphed over the French in the 1360s and 1370s (Barber 150). Would Sir Gowther be inspired from the early heroic figures of the famous order of chivalry?

A knight entering politics

Every rose has its thorn. The high cost of the war campaigns led to King Edward III's growing financial dependence on some influential earls and barons who constituted the major force in English politics. His reign ended in uncertainty, and the barons' exemplary dedication to their lord in *Sir Gowther* compensates for the deteriorating relationship between the actual monarch and the nobility in the last quarter of the century. To real warfare, Richard II gave preference to absolutely spectacular tournaments. The three-year conflict described as a crusading action aimed to eradicate the Eastern infidel in *Robert le Diable* is reduced in *Sir Gowther* to a three-day miniature yet equally murderous war ritualised into an occasion for the opposing parties to display full tourneying panoply and martial skill. The poem reflects the contemporary craze for jousting. In the second battle, the Sultan has donned an amazingly luxurious armour mixing sable, gules (red), azure, silver and gold – a dazzling polychromy enhanced by gems (carbuncles and diamonds), a sure sign of wealth and might (SG 577-89).

The battle is depicted as a codified, virtually orchestrated bloodshed reaching its climax in the furious action of the *mêlée*, “among that careful cry” (SG 573) where Sir Gowther, successively wearing black, red, and white, comes to his lord's rescue, never ceasing to deal mortal blows with his falchion: “Ylike a dyntte that he smotte (*every blow he dealt*) / Throowt steyll helmus it boott, (*cut through the steel helmets*) / He felld bothe hors and mon” (SG 592-94). Central to the world of chivalry in the late 14th and early 15th centuries is the art of tourneying, which takes a resolutely

more bloodless turn from the 1390s onwards. As Caroline M. Barron puts it, this more harmless aspect of the encounter between opponents in armour testifies to the king's endeavour "to provide for his nobility and knights an alternative military lifestyle" (319), less perilous since the expeditions to France are superseded by tournaments and jousts as well as crusading ventures serving peace-making purposes. Sir Gowther's relentless effort to thwart the Saracens' onslaught indirectly illustrates chivalry putting itself in the service of the jeopardized State and Church at the same time.

Following his rehabilitation as "Goddus chyld" (SG 673), who need not fear the Devil anymore and is reincorporated into the Christian community when the Pope and emperor give their joint assent to a match with the princess (SG 676), Gowther enters upon politics while remaining a knight. "Of all Cryston knyghttus tho flowre (*Of all Christian knights the flower*) / And with tho Sarsyns dredde (*and dreaded by the Saracens*)" (SG 713-14) means he retains nonetheless some degree of that glamorous knightly way of life, closely associated with rank and prestige at the time of the composition of the poem. From "cursod knyght" (SG 738) he has changed for the better into "an emperor of greyt power" (SG 722) and "a varré corsent parfett (*a most pious man*)" (SG 727) "with Cryston pepull wele beloved (*very popular with the Christians*)" (SG 728). The poet may have been familiar with a treatise written in Catalan in 1275-76 by Spanish philosopher Ramon Lull, *Le Libre del Orde de Cavayleria* (*The Book of the Order of Chivalry*) (Salter 76, footnote 8),¹¹ opening with a portrait of the good hermit knight. The book actually resembles a sermon more than a treatise on the chivalric ethos since it unambiguously imbues knighthood with Christian overtones.

Like Robert, Gowther arrives at the emperor's palace unrecognised in accordance with the Fair Unknown motif underlying romances such as *Le Bel Inconnu*, *Ipomédon*, *Olivier de Castille* and *Lancelot, le chevalier de la charette* in France or Malory's *Tale of Sir Gareth of Orkney* in England in the later Middle Ages. These tales portray young noblemen in disgrace, engaged in a self-quest, who come to a royal court for shelter, humbling themselves in assuming a socially inferior identity. Unwilling to reveal his name and lineage by pretending to be mute and eating nothing but scraps from a dog's mouth, Robert is held a fool from the start. It is made more blatant in the French text, in which to comply with God's will (mediated by the hermit) the young sinner is requested not only to feign mental disorder but also to look like a deranged person. His self-imposed physical and sartorial metamorphosis is strikingly demeaning. Robert's conversion is signalled by the fact he gets rid of his sword, cuts his hair, and substitutes his refined garments for an old worn-out mantel and a coarse penitent's habit (RD 730-45). Gowther's transformed appearance is not mentioned on the contrary. Stress is put on his peculiar behaviour that puzzles the whole court.

¹¹ *Le Libre del Orde de Cavayleria* was translated into English two centuries later by William Caxton, under the title of *The Book of the Order of Chivalry* via a French translation by Geoffroi de Charny, *Le Livre de Chevalerie*, dating from the mid 14th century, which makes it contemporaneous with *Sir Gowther*. Salter remarks that Geoffroi's work is "deeply pious in tone, and expresses the same unshakable belief in the religious nature of knighthood that we observe in Lull" (76, n. 8).

However, the steward notices his exceptional good looks jarring with his seemingly low social status. The only bad treatment he receives is inflicted by this steward intent on expelling the unwanted intruder. This manifestation of contempt contrasts with the emperor's curiosity and salutary intercession for Gowther (SG 334-44).

Conversely, Robert falls victim to all kinds of persecutions ranging from mockery to insult including sharp humiliations reserved to fools in the medieval tradition like being hurled mud at, to say nothing of the old shoes, rags, stones, even excrements (RD 1192-1219). He becomes the scapegoat of a spiteful, ruthless mob he can only scare away but is not allowed to hit back. Luckily for him, Gowther is spared the common people's ruthless condemnation, and is gaped at instead by the king's elegant retainers as if he were a weird animal or had two heads (SG 361-63), which in a way he has in the sense that he acts like a socially worthless "dimwit" and a lunatic but is in fact heir to a duchy. In both cases, the emperor offers the fool protection in his castle, except that the former's indulgence is foregrounded in the French poem; he kindly takes Robert under his wing and does not tolerate any form of mortification imposed on one who behaves with praiseworthy humility (RD 1603-14, 2724-36).

The adjuvants' roles

The knight publicly wins his spurs incognito before his real identity is brought to the light – a generic feature of the Romance. It may be argued that the poet in *Sir Gowther* is more sensitive to the knight-pilgrim's progress toward true Christian selflessness or self-forgetfulness that ensures the final remission of sins by a merciful God. Unlike Robert, who vanquishes the Turks in white armour in each of the three wars, Gowther evolves from black then red and finally white over the three days's fight. The three colours symbolise the progression from utter blackness of soul to saintly spotlessness represented by the immaculate armour, spear, shield and steed (SG 403-17, 466-68, 560-64). The antihero starts as God's enemy in his shockingly unchivalric conduct, "a parody or perversion of the ideal" (Marchalonis, "The Process" 18) of Knighthood, which calls for reparation through a series of ordeals to overcome following the test-reward¹² dramatic pattern. His ignominious conduct causes his father's death and mother's seclusion, and ethically divests him of his aristocratic and knightly aura. In other words, he grows from a serial killer into an emperor whose good deeds restore his good name and honours his lineage. In the process he momentarily loses his title of *Sir* to be nicknamed "Hob the Fool" – *Hob* may stem from *Robert* – a derogatory designation that belittles his person and simply ignores his high birth¹³.

The mute princess herself is unnamed in both texts, an indication of her purely auxiliary dramatic role as the agent of the disclosure of his heroism, which brings

¹² She uses the phrase "test-reward structure" (Marchalonis, "The Process" 29).

¹³ Funnily enough, most of the time in the poem instead of being called Gowther as in the title, the character's name is misspelt into *Gwother* or *Gother(e)*, to some extent similar to *Robert*. These whimsical or unintentional scribal variants almost negate his identity (at least as long as he is not definitely redeemed), and indirectly point to shape-shifting, another Romance feature.

about the official papal announcement that his long harrowing “purgatory” is over: “The Pope had schryvon (*had absolved*) Syr Gother- / He lovyd God and Maré ther- / And radly (*quickly*) hym con kys (*kissed him*)” (SG 670-72). In *Sir Gowther* she is also instrumental in the protagonist’s imperial promotion through matrimony, an institution sanctified by the Church designed to vouch legally for the transmission of economic privileges. Again, she plays the significant part of an adjuvant when she sends two greyhounds to provide the anonymous victor of the Saracens with fine food on the evening of the second battle. To no avail the speechless maiden signs and gestures in *Robert le Diable* to reveal the fool’s identity. Each time, angered at what he interprets as a regrettable infatuation with Robert (RD 2349-2376), her father brushes aside a message diluted in the governess’s attempt to translate a truth that can neither be voiced nor heard yet. The father reads his daughter’s deep concern for the fool as a shameful sign of social regression and self-debasement.

The three long sequences of the princess’s vain effort to throw light on the unknown hero’s greatness in *Robert le Diable* (RD 2280-2376, 2772-2820, 3368-3566) is efficiently condensed in an apparently minor detail: the breed of the two dogs, the mouths of which she carefully washes with wine before placing a fine loaf of bread and a choice piece of meat respectively. The fact that the food is delivered by greyhounds to the deserving knight is meaningful (SG 445-48, 512). They echo the greyhound mentioned at an earlier point in the tale that miraculously sustains a weary and dispirited Gowther at the foot of the hill where he rests for three days (SG 310-18). These three greyhounds stand in sharp contrast with the spaniel (SG 353-60), whose bone Gowther greedily wrenches from its mouth. At the court, the spaniel is the first dog from which he steals food. It is one of the common dogs, “howndus” (SG 359) also spelt “howndys” (SG 367), owned by the lord, who we guess is a keen hunter. Little by little it seems that Gowther gets used to sharing the dogs’ place under the master’s table: “He seytt hym down and made is seytt (*he took his place*) / Too small raches betweene (*between two small hunting dogs*)” (SG 443-44). The term *raches* (*brachets* in French and Middle English) is applied to ordinary hounds too.¹⁴

¹⁴ Frequently associated with the greyhound in the Middle Ages is the *brachet* or *bercelet* (Bugnion 58). Related to the German *birs-bracke*, the word comes from the Old French *berser* which means *to hunt*. This type of dog is frequently pictured in 12th- and 13th-century French romances. As far as stag hunting is concerned, the *brachet*’s mission consisted in chasing the prey to exhaustion until the greyhound was let loose in the last phase of the hunt to deal the final blow or bite rather (Bugnion 30). An accomplished noble knight was expected to be a skillful *bersator* (*hunter*) with a *brachet*, a small-sized, lop-eared dog. Gradually in the later Middle Ages the hound was given preference. The *brachet* had indeed a limited capacity to track down the game so that by the end of the 14th century it was found wanting. The spaniel was judged more efficient, and more adapted to hunting especially by the river (Bugnion 68). The noblest dog nonetheless remained the greyhound. The *raches* alluded to in *Sir Gowther* possibly indicate that at this point in the story the protagonist’s penance is not complete yet, hence his association with inferior bloodhounds used for the less worthy aspects of venery. Nevertheless, as Bugnion points out, in French *lais* and courtly romances hunting with a bow and arrows (*berser*) accompanied by a *brachet* (carried on the horse’s rump behind his master) was a sign of nobility and courtly education (44). The various 12th- and 13th-century watchdog, hound,

In the tripartite classification devised by Vincent of Beauvais in the *Mirror of Nature* (part of his *Speculum Maius* written in 1250), the greyhound ranks first (Schmitt 87). It stands above the rustic watchdog and the lop-eared spaniel, being a peerless hunter of the noblest and fastest breed. It is, therefore, natural that all along his penance Gowther should be associated with dogs of the lower kind. Penance at the court, a place symbolical of wealth and plenty where ironically he is reduced to living a dog's life¹⁵ (which makes the ordeal even more harrowing), could be viewed in terms of a transitory period of spiritual convalescence through the test of humility. Yet the unexpected presence of the greyhound he encounters before he reaches the emperor's castle foreshadows the recovery of his soul resulting from public humiliation and denial of his blue blood when he reverts to the status of a mere hound, a worthless animal in the Middle Ages. The greyhound, on the contrary, fulfills the role of Gowther's double because it is a dog that embodies the aristocratic values of refinement and the art of hunting. The salutary greyhound that Divine Providence places on his way is a reminder of what he used to be by birth and what he may well lose for ever should he err again and wander away from Faith. If that were the case, he would remain a wretched soul as contemptible as a spaniel or any other lop-eared hound. The greyhound that feeds him for three days on end – a ternary pattern repeated in the miniature war against the Sultan's army – may be read as a sign of the feudal Christian value known as *fides* (Schmitt 88).

Robert befriends one single dog, his host's, with which he shares the food. His knightly quality is implied too in the symbolical bond, the human-animal interaction evocative of unconditional loyalty to one's peers advocated in the code of chivalry. The distinct categories of dogs in *Sir Gowther*, like the three different colours of armour and horse providentially supplied right after Gowther's prayer before combat, signify the gradual course of his transmutation from a diabolical to a saintly figure eventually granted God's forgiveness. The helpful animals that see to his physiological sustenance necessary to his atonement are a conventional element found in the saint's life. The emperor's daughter's awareness of the truth about Gowther, thanks to her careful and loving watch over him, equally contributes to the accomplishment of his spiritual reformation.

The treatment of love

One force helpful in the completion of the sinner's expiation that restores him to favour and worthiness is the princess's secret feelings for him which, once supernaturally uttered before the court (given her unexplained muteness so far), has the effect to clear his reputation. The public exoneration of the penitent thanks to the timely revelation

and greyhound distinctions seem somewhat blurred and tend to intermingle in *Sir Gowther*; because the poem stands at the crossroads of an old French tradition (romance and *lai*) and a late medieval English context and conception of nobility.

¹⁵ The possibility for the starving contrite knight on exile to beg or work for sustenance is simply unthinkable on account of his ducal lineage.

made by the no longer dumb young lady along with the absolution granted by the Pope suggest the beneficial, curative power of love. Nevertheless, the princess's proclamation that allows the truth to shine forth, thus leading the Pope to lift the penance, is not accompanied by a love declaration, whether private or public. *Sir Gowther* mixes marvelous manifestations of the religious with some aspects of ideal chivalry, as well as late medieval geo-political preoccupations with right(eous) and fair governance. However, love – one characteristic of the romance tradition, which subsumes the Breton lay – is obviously lacking. In the French poem, after she has recovered the speech faculty to highlight the heroism of the saviour of Rome (RD 4128), she sheds tears of sorrow (RD 4421-51) owing to Robert's obstinate silence, convinced as he is that his expiatory trial is not over yet (RD 4443-46). This is proof of her deep affection.

The trouble is that this passion is not requited as Robert's devotion is entirely directed to His Lord and Saviour in heaven, to whom he is immensely grateful for having cured him of vanity and a vulnerability to the Devil's hold, as he explains (RD 4571-78). Somewhat selfishly (in a 21st-century reader's eyes), he is determined to withdraw to the hermitage and will by no means take possession of the princess – whose hand he is entitled to yet – so as to avoid all risks of compromising the salvation of his soul. His speech betrays the Christian equation of women with sinful carnal pleasure: “Ja, se Dieux plaist, la damoiselle / ne sera par moi violee / ne baisie ne acolee; / ne de nul *deduit* je n'ay cure” (RD 4598-4601), which means he will not lay hands on her, nor kiss her or hold her in his arms, and rejects any form of *pleasure* whatsoever. His only concern is to preserve his soul from the world's temptations in a hermitage, a place cut off from the civilised space right in the middle of the forest. The word *forest* etymologically stems from the Latin *foris* meaning *outside* or *beyond the enclosure*. Robert's rather long justification, almost a disquisition (RD 4483-4630), confirms that his penitence has been endured to attain divine recognition and pardon which leaves no room for any other kind of devotion. Passion for the Lord in Heaven, enacted through a Christic form of passion resulting in saintliness, antagonises and invalidates the more terrestrial human love felt by the maiden.

In *Sir Gowther* her character remains unnamed even until she marries the hero. She tenderly and carefully watches the so-called fool's secret prayers before each battle and sufferings afterwards (SG 565-66): “Hys to commyngus tho dompe meydon had sene, (*the dumb maiden had seen his first two departures for battle*) / And to tho thryd went with wene, (*and carefully watched the third one*).” Her coma following a suicide attempt at the sight of the champion's severe injury in the shoulder (symbolical of the virile strength of one skilled in sword fighting) unmistakably bespeaks her love for Gowther.¹⁶ Beside the fact they are both cursed with muteness, they share a quality largely underlined in Romance: exceptional physical beauty. The emperor has a daugh-

¹⁶ As Bugnion remarks, in Marie de France's *Lai de Guigemar*, helped by his *brachet* the eponymous hero hits a doe in the forehead with his arrow (45). But the weapon unexpectedly rebounds into his thigh causing a painful wound (l.76-102). Robert is precisely wounded in the thigh during the third battle. The doe happens to be a fairy who casts a curse on him. As long as a woman has not suffered in silent yearning for his love and vice versa, the wound will not heal. Love is closely linked with pain, the *mal d'amor* being the necessary condition for the

ter “whyte as flowre” (SG 374), “worthely wrought, (*of great beauty*) / Bothe feyr, curteys and free (*noble*)” (SG 377-78). What triggers the Sultan’s lust for bloodshed is the sight or rather the mere rumor of the princess’s unequalled fairness (“so feyr and heynde (*courteous*)” [SG 386]), sufficient to arouse his uncompromising will to take possession of her through matrimony – “that he mey hur wedde” (SG 387). Just as the heathen monarch’s violent carnal desire is mediated by his messenger in only two lines (as if the poet sought to keep the impure passion at bay), so Gowther’s feelings are put in a nutshell: “This gud knyght Syr Gwothere, / Then myssyd (*missed*) he that meydon schene (*that fair maid*)” (SG 647-48).

At long last, only after she is thought to be deceased, is his secret love for her revealed. Significantly in the evocation of the third day’s battle, Gowther is called “tho dompe (*dumb*) Duke” (SG 629) precisely when he saves his lord’s life in beheading the Sultan. In other words, it is only once he has proven an invincible noble warrior giving the final blow, deadly to the enemy but salutary to the emperor, that in a flash he is shown capable of love. He yearns for the fair maiden’s presence in the secrecy of his chamber, scrupulously respectful not only of the courtly ethos, according to which genuine love must remain unsaid, but also of his expiatory oath to the Pope not to breathe a single word throughout his penance. What distinguishes *Sir Gowther* from the courtly chivalric romance strictly speaking is that the protagonist “enters the test of love” (Suard iii)¹⁷ in turning his back on the pursuit of evil and carnage to attain the exact opposite: absolution, contrition, and penance leading to eternal salvation. Love in its courtly sense is toned down, even eclipsed by Faith since up to the 648th line (out of 757) there is no hint at his having noticed the princess.

Yet, as pointed out before, the Austrian knight (unlike Robert) is careful not to reject political prerogatives and the attendant honours and material privileges. By marrying his lord’s daughter, “of all hur fadur londus eyr (*of all her father’s lands the heir*)” (SG 680), he agrees to be invested with the accumulated functions of “sire,” “maistre, regars et commandere, / justicieres et emperere” (RD 4562-64) – namely lord, master, administrator, chief of the army, justice of the peace, and emperor. The English poet minimises Robert’s metaphorical death to the secular world in embracing a hermit’s existence. To his four barons, who beg him to return to Normandy to protect the duchy from internal strife, Robert, who has inherited his dead father’s title, tells them to appoint a trustworthy nobleman to rule in his place, after which he turns down the governance of the empire of Rome to serve God as best he can for the rest of his life (RD 4519-4630). In the version composed some two hundred years later in England, Gowther allows himself to relinquish his duchy now he has been elevated to a more enviable aristocratic rank. After returning to Austria to offer his land to the old earl, Gowther “went hym hom ageyn” to Germany after his father-in-law’s decease and becomes “lord and emperowr” in his turn (SG 709-12). He has thus cleverly ensured

hero(ine)’s final redemption. It is a feature found in lays, tapped by the poet of *Sir Gowther* after his French predecessor in *Robert le Diable*.

¹⁷ “Thème sans cesse évoqué que celui de l’entrée en amour, qui accable comme une maladie pouvant conduire à la mort, et dont l’exemple caractéristique est celui de l’orgueilleux ou de l’orgueilleuse d’amour implorant ensuite sa grâce [...]”

his succession by entrusting his duchy to the wisest and most reliable person and father figure to whom he makes the judicious choice to marry his widowed mother, on other words to the very man who was insightful enough to suspect the work of the devil behind his Duke's heir's incurable viciousness: "We howpe thu come never of Cryston stryn (*We suspect you are not a creature of Christ*), / Bot art sum fendys son, we weyn (*reckon*), / That werkus hus (*causes us*) this woo" (SG 208-10).

From Robert to Gowther: towards a certain realism

Sir Gowther's promotion up the aristocratic scale to imperial pre-eminence suggests he has now attained the status of a model of monarchical conduct probably aimed at the court of England, just as the mythological hero Jason was held at the court of Burgundy in Raoul Lefèvre's *Histoire de Jason* (vi) in the 15th century. His abominable wrongdoings are justified by his diabolical sire, a repulsive hairy creature (SG 74, 748), whose existence he only finds out about at the age of twenty, according to the French source – in which Robert's excommunication by the Pope, banishment by his father the Duke and infernal descent into abjection set him reflecting on his conception and bring him to press his mother for the truth. There follows a long and difficult wandering from Austria to Rome then Germany, which serves a social purpose in that it contributes not so much to chastizing as to reintegrating the ungodly, depraved individual member into the body of the community.

This humiliating peregrination on foot resulting from the traumatic revelation of the original curse "responsible" for his infamies is validated by the papal penance. The second journey, which reverses the itinerary from Germany to Austria, is undertaken by the newly appointed emperor on horseback. He has successfully repaired his past misdeeds and need not stop in Rome for absolution this time. Gowther's progress, quite similar to Robert's for the most part until it strikingly diverges at the end, amounts to a story of upward mobility and nobility asserting the prevalence of political over spiritual authority. Robert's penitence does not bring him back into the courtly sphere he was born in. Nor does it restore his aristocratic identity and paramount social position. The course of Gowther's life embraces the old male Cinderella (Hopkins163)¹⁸ folktale experience, except that here we are dealing with a slightly altered story pattern that takes us from riches to rags to even greater riches. The *vita* concluded in unquestionably profane terms is perfunctorily summarised at the beginning of the last stanza: "Thus Syr Gowther coverys is care, (*recovers his estate*) / That fyrst was ryche and sython bare (*then poor*), / And effte (*once more*) was ryche ageyn" (SG 745-47).

This disarming pragmatism and suspiciously didactic tone in the moral on the vicissitudes of fortune clash with the next three lines. The poet seems to suddenly recall that he has adapted the story of a "saintly knight and knightly saint" (Marchalonis, "Saintly Knight" 139-147) or a shriven sinful knight anxious to cleanse his soul in

¹⁸ The *Grindkopf* or male Cinderella motif along with the *Kinder Wunsch* (wishing for a child) are borrowed and filtered through a clerical prism in *Robert le Diable* more blatantly.

Rome and “lerne anodur lare (*lesson*)” (SG 237). That other lesson the hero longs to benefit from refers to the illumination that sparks the U-turn in his existence, echoing the more strikingly religious ring in *Robert le Diable*. The last stanza carries on: “And geyton with a felteryd feynd (*sired by a hairy fiend*) / Grace he had to make that eynd (*finish*) / That God was of hym feyn (*glad*)” (748-50). The key words *feynd* (a paronym of *feyn*, funnily enough), *Grace* and *God* convey the gist of the French text. Andrea Hopkins concludes to the English poet’s most likely familiarity with both the early version of *Robert le Diable* and the 14th-century *Dit de Robert le Diable* (157). She argues that this would account for the reconciliation of a Robert who eventually dies to the secular world and one who returns to it.

We may wonder whether the Breton lay grown out of the French legend does not betray after all a concern for a more efficient yet veiled didacticism. The penance is indeed “telescoped.” The lengthy and trying process of repentance is considerably curtailed to five odd hundred lines (SG 236-744), thereby dramatically intensified in but a few months instead of the ten years at the least spent by Robert in Rome. In *Robert le Diable* a greater amount of details is supplied, giving clues on the context of the composition, such as the treatment of fools and wildmen as marginals, the war atrocities perpetrated in the name of the Christian faith (the influence of the crusading world depicted in the *chanson de geste* is palpable) or the lavish royal banquets and festivities. Nevertheless, emphasis is laid on the fact that Robert turns into a holy man choosing to live in seclusion and prayer after behaving like a savage, blasphemous murderer and then a victimised fool in the emperor’s palace. The contritionist subtext (Hopkins 50)¹⁹ of the original is somewhat subdued since *Sir Gowther* closes on the protagonist securing his inherited duchy by marrying his mother to the sagacious earl who enlightened him on the origin of his wickedness. Not only does he make sure his homeland is wisely governed but he also couples his ducal prestige in Austria with an aura of sanctity as he founds a Benedictine abbey of “monkus blake” (SG 694), where later he will be buried in a shrine of gold (SG 731) and posthumously worshipped for his miracles. The meaningful change in the epilogue to *Sir Gowther* may be read as a veer to a certain realism of the later Middle Ages increasingly preoccupied with issues of the perpetuation of high lineage, possession, and social prerogatives and political influence, as implied in a contemporaneous poem like *Wynnere and Wastoure*.

One conspicuous difference with Robert is that Gowther makes himself a falchion, a short heavy sword at the age of fifteen. (It is by the way one of the very few time indications dropped in the poem because it is diegetically squeezed, tightened up). The weapon with a curved blade, reminiscent of a Saracen’s scimitar, is actually a misshapen

¹⁹ Hopkins explains that the theologians of contritionism in the 13th century especially contended that sins could only be redeemed if the sinner consented to “the infusion of divine grace, which excite[d] in him tears of repentance” (50). Tears were thought to be the visible sign of God’s forgiveness but should in no way make up for penance, the necessity to pay a temporal penalty for one’s sins. The contritionist school influenced romance writers, as illustrated in *Robert le Diable* especially where many more references to tear shedding can be found. About the meaning of tears as outside signs of genuine interior grief and sorrow at having offended God in the Middle Ages, see as well Piroška, chapters IV and V.

mock-sword. As long as he keeps it with him, disobeying the Pope's injunction (SG 289-94), his duty as a godly knight cannot be acknowledged as legitimate, however bravely he fights the assailant to defend the empire of Allmeyn. The role God ultimately bestows on him is that of a knightly emperor rather than that of a knightly saint. The "ecclesiastical cast" (Archibald 67) that the Breton lay inherits is comparatively limited because Gowther's piety is rewarded by marriage into wealth and rank, and fails to lead him to the eremetical celibacy Robert destines himself to. The penitential orientation in *Robert le Diable* gives way to a secular tonality in the English rewriting. The sanctity attained by the once sinful Sir Gowther does not preclude the achievement of ultimate kingship and nobility.

Conclusion

What is the intention behind the Middle English re-writing of *Robert le Diable*? The French legend possesses the authority of having been committed to "parchemeyn" (SG 751) two centuries earlier. The question is whether its anterior composition confers it precedence. Etymologically, *author* derives from the Latin *auctor*, itself stemming from the verb *augere*, which means *increase, amplify, add*. The English poet pays tribute to a pre-existing literary material. The plural *romandys* in the authorial aside "Truly as the romandys seyde" (SG 470) suggests that the English maker of this shortened and altered textual transformation has read or at least knows of the several versions of *Robert le Diable*. Yet it seems that the source is considered the one true reference as the plural becomes a singular at line 543: "Thus this romans told." Whichever manuscript served as the foundation for *Sir Gowther*, it was not designed to be a "law of Breyteyn" (SG 753).

In his endeavour to guarantee the authority of his most valued and respectable source "wreton in parchemeyn, / A story both gud and fyn" (SG 751-52), the poet took some liberties to add his personal touch and infuse the text with his own meanings. The amazingly brief yet vivid composition he offers, ironically contradicts the etymology of *auctor* implying the idea of augmentation. Paradoxically, the Gowther poet introduces innovation through the choice of a decidedly English metrical form, the tail-rhyme stanza. In generic terms, the French legend of the conversion of a devil's offspring to a life of holiness is augmented with the *roman(ce) d'apprentissage* of a despicable knight that Faith transfigures into a paragon of royal virtue.

In a nutshell, the self-assertive poet poses as an author cognizant of his sources: "Therof seyus clerkus, y wotte how; (*Of which the clerks say, I know*) / That schall not be reherseyd now, /... / Bot schall tell yow of a warlocke greytt (*a great demon*)" (SG 19-22), as he states in the prologue. For his individual voice to sound distinct from his predecessor's it is necessary that he should impose his own perspective and interpretation. His voice in the present of the late 14th or beginning of the 15th century legitimizes his own reading of a legend written long before, which he skillfully revamps in the trendy colours of the Middle English Breton lay.

Works Cited

- Andries, Lise. "La Bibliothèque bleue: les réécritures de 'Robert le Diable'." *Persée* 30 (1978): 51-66. Print.
- Archibald, Elizabeth. "The Breton Lay in Middle English: Genre, Transmission and *The Franklin's Tale*." *Medieval Insular Romance: Translation and Innovation*. Eds. Judith Weiss, Jennifer Fellows and Morgan Dickson. Cambridge: D.S. Brewer, 2000. 55-70. Print.
- Barber, Richard. *The Reign of Chivalry*. 1980. Woodbridge: The Boydell Press, 2005. Print.
- Barron, Caroline M. "The Reign of Richard II." Jones 297-333.
- Blamires, Alcuin. "The Twin Demons of Aristocratic Society in *Sir Gowther*." *Pulp Fictions of Medieval England: Essays in Popular Romance*. Ed. Nicola McDonald. Manchester: Manchester UP, 2004. 45-62. Print.
- Bradbury, Nancy Mason. "Popular Romance." *A Concise Companion to Medieval Poetry*. Ed. Corinne Saunders. London: Wiley-Blackwell, 2010. 289-307. Print.
- Bradstock, Margaret. "Sir Gowther: Secular Hagiography or Hagiographical Romance or Neither?" *AUMLA* 59 (1983): 26-47. Print.
- Bugnion, Jacques. *Les chasses médiévales: le brachet, le lévrier, l'épagneul, leur nomenclature, leur métier, leur typologie*. Gollion, Suisse: Testimonia, 2005. Print.
- Cartlidge, Neil. "'Therof seyus clerkus': Slander, Rape and *Sir Gowther*." *Cultural Encounters in the Romance of Medieval England*. Ed. Corinne Saunders. Cambridge: D.S. Brewer, 2005, 135-147. Print.
- Gaucher, Elisabeth, "*Robert le Diable*: une 'œuvre ouverte'." *Cahiers de recherches médiévales et humanistes/Journal of Medieval and Humanistic Studies* 2 (1996): 61-71. Print.
- Herde, Peter. "From Adolf of Nassau to Lewis of Bavaria, 1292-1347." Jones 515-550. Print.
- Hopkins, Andrea. *The Sinful Knights: A Study of Middle English Penitential Romance*. Oxford: Clarendon Press, 1990. Print.
- Jones, Michael, ed. *The New Cambridge Medieval History VI (c.1300-c.1415)*. Cambridge: Cambridge UP, 2000. Print.
- Le Saux, Françoise. "Quand *Robert le Diable* passe Outre-Manche: *Sir Gowther*." *La légende de Robert le Diable du Moyen Age au XXe siècle*. Eds. Huguette Legros and Laurence Mathey-Maille. Orléans: Editions Paradigme, 2010. 293-305. Print.
- Marchalonis, Shirley. "*Sir Gowther*: The Process of a Romance." *The Chaucer Review* 6.1 (1971): 14-29. Print.
- - -. "*Sir Gowther*: Sainly Knight and Knightly Saint." *Neophilologus* 80 (1996): 139-147. Print.
- McGregor, Francine. "The Paternal Function in *Sir Gowther*." *Essays in Medieval Studies* 16 (1999): 67-78. Print.
- Mitchell-Smith, Ilan. "Defining Violence in Middle English Romances: *Sir Gowther* and *Libeaus Desconus*." *Fifteenth-Century Studies* 34 (2009): 148-161. Print.
- Ormond, W. Mark. "England: Edward II and Edward III." Jones 273-296.
- Piroska, Nagy. *Le don des larmes au Moyen Age: un instrument en quête d'institution (Ve-XIIIe siècle)*. Paris: Albin Michel, 2000. Print.

- Régnier-Bohler, Danielle. "Introduction générale." *Récits d'amour et de chevalerie: XIIIe-XVe siècle*. Ed. Danielle Régnier-Bohler. Paris: R. Laffont "Bouquins," 2000. ix-xxxii. Print.
- Robert le Diable*. Ed. and trans. Elisabeth Gaucher. Paris: Honoré Champion (Champion classiques), 2006. Print.
- Salter, David. *Holy Beasts: Encounters with Animals in Medieval Literature*. Cambridge: D.S. Brewer, 2001. Print.
- Schmitt, Jean-Claude. *Le Saint Lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIIIe siècle*. Paris: Flammarion, 1979. Print.
- Sir Gowther. The Middle English Breton Lays*. Eds. Anna Laskaya and Eve Salisbury. 1995. Kalamazoo: Western Michigan University, 2001. 263-307. Print.
- Sir Gowther. Les lais bretons moyen-anglais. Textes vernaculaires du Moyen Age, Vol.9*. Trans. Jean-Jacques Blanchot. Eds. Colette Stévanovitch and Anne Mathieu. Turnhout, Belgium: Brepols, 2010. 305-351. Print.
- Suard, François. "Préface." *Récits d'amour et de chevalerie: XIIIe-XVe siècle*. Ed. Danielle Régnier-Bohler. Paris: R. Laffont "Bouquins," 2000. i-viii. Print.
- Vandelinde, Henry. "Sir Gowther: Saintly Knight and Knightly Saint." *Neophilologus* 80 (1996): 139-147. Print.
- Weiss, Judith, Jennifer Fellows and Morgan Dickson, eds. *Medieval Insular Romance: Translation and Innovation*. Cambridge: D.S. Brewer, 2000. Print.

The House and the Street as *Topoi* in Two Chicana Bildungsromane

Abstract

In his book on our attitudes to places, Yi-Fu Tuan says: “Places stay put. Their image is one of stability and permanence” (29). Certain places acquire a degree of literary permanence because they often figure in certain literary genres and they can thus become literary *topoi*. The genre of the Bildungsroman, although focusing primarily on changes in time, usually situates its protagonist in both a private place – a house – and a public space – the street. Using two 1980s American novels, Sandra Cisneros’s *The House on Mango Street* and Denise Chávez’s *The Last of the Menu Girls*, the article attempts to analyze the role of houses and streets in the genre of the Bildungsroman and explains what makes them recurrent yet variable locations.

Keywords

Literary topos, house, street, Chicana Bildungsroman, Sandra Cisneros, Denise Chávez

The Bildungsroman as a genre depicting the transition from childhood to adulthood naturally focuses mostly on the temporal, on the ways the protagonist matures, i.e., changes in time. Mikhail Bakhtin in his insightful characterization of the genre stresses that in the Bildungsroman “changes in the hero himself acquire plot significance” (21), and he goes on to conclude: “Time is introduced into man, enters into his very image, changing in a fundamental way the significance of all aspects of his destiny and life” (21). However, the Bildungsroman’s accentuated temporal dimension does not mean that any spatial concern is left out as the article demonstrates on the example of two contemporary American ethnic novels.

The House on Mango Street (1983) by Sandra Cisneros is a coming-of-age narrative about Esperanza, a Chicana girl growing up in Chicago. Written as a series of short entries or vignettes and in a deeply poetic voice, the novel’s innovative form even provoked doubts about its genre classification. Maria Elena de Valdes, for example, calls the vignettes “prose-poems” (55), underscoring their combination of narrative (story-telling) aspects with lyrical presentation. Similarly, Dianne Klein

refers to Cisneros's style as "a hybrid of fictive and poetic form" and compares it to an impressionistic painting (2). Kenneth Millard, exploring the question whether the traditional concept of the Bildungsroman is fundamentally altered by women writers suggests that "an experimental novel such as Cisneros' *The House on Mango Street* is not really a Bildungsroman" (130). On the contrary, Ellen McCracken has no doubts Cisneros's work is a Chicana Bildungsroman even if she prefers to call it a collection (qtd. in Klein 23). Ellen C. Mayock names *The House on Mango Street* both an "innovative type of Latina Bildungsroman" (223) and an example of the bicultural Bildungsroman (229), and Annie O. Eysturoy in her insightful book on Chicana writing labels Cisneros's novel a Chicana Bildungsroman (135). *The House on Mango Street* focuses on the maturation process of the protagonist and contains many of the typical coming-of-age milestones, such as the encounter with loss and the first realization of mortality, sexual initiation, and growing class and gender-based identity awareness, and therefore, I will adhere to Mayock's and Eysturoy's categorization.

The second Bildungsroman, Denise Chávez's *The Last of the Menu Girls* (1986, revised 2004) is written in the form of several interrelated narratives and depicts the coming of age of Rocío Esquibel, a Chicana girl growing up in an unspecified barrio¹ in New Mexico. In both novels the relationship between the self, society and space plays an important role. Two locations are particularly important – the house and the street. They are not mere settings but gain a complex symbolic meaning, too. They both can be considered as *topoi*. *Topos*, a Greek word for a place, was originally used in rhetoric to designate rhetorical commonplaces which are, as Northrop Frye points out, "so dull when stated as propositions, and so rich and variegated when they are used as structural principles in literature" (103). Thus, *topos* implies repetitious yet varied use, the migration of motifs (Petrů 102²) among literary works. Martin Gray defines *topos* as "a common and recurrent motif in literature" (290), and as such, it can be understood, in accordance with its Greek origins, also as a recurrent stylization of a place (Peprník, *Topos* 13). It will be used in this meaning in the following argument. Michal Peprník explains that "a place can become a *topos* when the perceiver, reader or a critic takes it out of its practical referential function of a location and releases its topological associative potential" (*Rané romány* 9). One of the ways in which a place can become a *topos* is "a generalization of a particular place into a type and connecting its intertextual net of associations to other literary and non-literary contexts" (Peprník, *Rané romány* 10). Similarly, Stephen Siddall claims that "each *topos* carries an implied meaning that is more significant than a precisely observed place could provide" (40).

¹ "Barrio" is a Spanish word for "neighborhood."

² All quotes from texts by Petrů and Peprník were translated from Czech into English by the author.

The House

House, the physical shelter of a home, features in both novels as a central location of the child protagonist. Gaston Bachelard in *The Poetics of Space* points out that house is quite naturally “our first universe, a real cosmos in every sense of the word” (4). Similarly Reshmi Hebbar claims that houses fulfill important role as “introductory symbols in novels of development” (78). Using a house as a starting point for the coming-of-age novel “situate[s] an initial place, indicative of the hero or heroine’s spatial/social unrest” (Hebbar 77) typical of the maturing protagonist. In *The House on Mango Street* the heroine’s social unrest begins when Esperanza is made aware of her position of social inferiority resulting from seeing her home through the eyes of a stranger for the first time. She feels ashamed of her home when she is confronted with the reaction of a nun from her school:

Where do you live? she asked.

There, I said, pointing up to the third floor.

You live *there*?

There. I had to look to where she pointed – the third floor, the paint peeling, wooden bars Papa had nailed on the windows so we wouldn’t fall out. You live *there*? The way she said it made me feel like nothing. *There*. I lived *there*. (Cisneros 5)

Since that encounter, Esperanza dreams of a house, “A real house. One I could point to” (Cisneros 5). Despite certain improvement over their former flat on the third floor, the house on Mango Street into which Esperanza’s family moves is not the dream house. “It’s small and red with [...] windows so small you’d think they were holding their breath. Bricks are crumbling in places [...] There is no front yard [...] and the house has only one washroom” (Cisneros 4).

Still, the house on Mango Street represents for Esperanza the site of content domesticity where her younger sister Magdalena can “become Nenny” (Cisneros 11). The house is the girls’ space and it also functions as the only site of real sibling intimacy: “My brothers [...] [t]hey’ve got plenty to say to me and Nenny inside the house. But outside they can’t be seen talking to girls” (Cisneros 8). For very young children, the house is therefore a safe place of supportive familial relationships, and at least for the children, it frees them from their ascribed gender roles which are clearly expected even at an early age outside of the house.

As Esperanza matures, the house becomes more ambiguous because she begins to understand how it can turn into an unwelcome location of confinement and isolation. Esperanza recollects instances of women unhappy or even imprisoned in their houses, beginning with her great-grandmother, “who looked out the window her whole life, the way so many women sit their sadness on an elbow” (Cisneros 11), to Mamacita, who never leaves her apartment probably because she does not speak English, and thus, she “sits all day by the window and plays the Spanish radio show and sings all the homesick songs about her country in a voice that sounds like seagull” (Cisneros 77) and who is often loudly reminded by her husband that they are staying; to Rafaela

who “gets locked indoors because her husband is afraid Rafaela will run away since she is too beautiful to look at” (Cisneros 79).

Even Sally, Esperanza’s peer, ends up imprisoned in her home after marriage. Esperanza’s comment “she got married like we knew she would, young and not ready” (Cisneros 101) reflects her growing awareness of the all too frequent fate of the female part of her community, a fate she desperately wants to avoid. Her clear-sighted observation of Sally’s situation – “She is happy, except sometimes her husband gets angry [...] , [e]xcept he won’t let her talk on the telephone and [...] look out the window” (Cisneros 101-102), only confirms that Sally, in an attempt to escape sexual abuse from her father, is now subjected to physical abuse of her husband and even loses the freedom of movement and friendships represented by the street: “She sits at home because she is afraid to go outside without his permission” (Cisneros 102). For these women the house, the domestic sphere, the realm of the female is the only appropriate place to live, and any wandering out of it into the male sphere of the public life is strictly forbidden.

Thus, for Esperanza, house is not only the traditional symbol of safe haven but a site where the private and the safe intersect with the social and even the threatening. Private homes are not always havens for their female occupants as social conventions embodied in patriarchal oppression can exercise power even within their walls. Giving Esperanza’s experience with houses connected to male possessive power or even to patriarchal violence, it is no surprise that Esperanza’s dream house is a house of her own, “not a man’s house. Not a daddy’s. A house all my own. [...] Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem” (Cisneros 108). The wording used clearly evokes Virginia Woolf’s argument for a room of one’s own as a literal as well as figurative space for female creativity. In connection with our earlier references to Gaston Bachelard’s *The Poetics of Space*, it is worth mentioning that Cisneros names a class discussion of Bachelard’s work as a stimulus for writing *The House on Mango Street* (qtd. in Saldívar 181, n. 6).

As Esperanza matures, her ideal of the house becomes less connected with a particular building and stands for her own self instead, her self independent, freed from the restraints her position in society places on her and yet rooted consciously in her community. In her quest for identity, Esperanza must learn to accept her roots despite her desire to transcend the limits of “Mango Street.” The three sisters who mysteriously appear toward the end of the book (and who are reminiscent of the traditional sisters of fate as noted by Maria Elena de Valdes) remind Esperanza that when she leaves she must remember to come back because she needs to acknowledge who she is and where she comes from (Cisneros 105). Their advice is already foreshadowed in the scene with a fortune teller, who also suggests that the dream house is in fact Esperanza’s inner world, “a home in the heart” (Cisneros 64). Thus, the house in *The House on Mango Street* symbolizes both the place of the beginning of one’s maturation process as well as its desired goal – Esperanza has to grow out of the house of her childhood and find or build a house for her own adult self. The house therefore marks the beginning of childhood and its end.

The house plays an important role of the central *topos* in Denise Chávez's *The Last of the Menu Girls*. The house the protagonist Rocío grows up in is filled with memories of her mother's first husband, who died and of her father, who left. Annie O. Eysturoy summarizes the importance of the house: "Full of obsolete objects and mementos of a past her mother wants to preserve and remember, the house forms an integral part of the family" (115).

Rocío spends her childhood exploring the secrets of the house which link her to her ancestors and thus to her familial identity. She pays great attention to the description of closets in the house as places where she could hide and dream and make up things and stories; where, safely rooted in her home she can nevertheless be transformed into different worlds. From her early age, Rocío is an artist, her imagination growing alongside her body. It is the house where Rocío can safely explore her imagination: "When I was a young girl, I conjured images from the white walls of my father's old study room. Faces leapt out from the plaster's twists and turns" (Chávez 47). Similarly to Esperanza, Rocío too feels the need for a place all her own so she dreams up two rooms in the house which become the sites for her imaginary explorations.

Unlike the house on Mango Street, Rocío's home is free of gender conflicts because it is peopled only with women. With her first husband dead and the second gone north, Rocío's mother feels painfully lonely; she misses a man in the house, who can fix things, lift things and think them through. Rocío's world is a supportive and caring world of female relatives, and whenever it starts to feel incomplete to Rocío, she fills the void left by her father by daydreaming.

The Street

As the Bildungsroman protagonists grow up, they venture more often outside of their homes, and thus, an equally important role to that of the house is played by the street. The importance of a street as the symbol of a child's social life is highlighted in the title of Sandra Cisneros's novel. Throughout the novel, Mango Street is the site of many transforming experiences. Ramón Saldivar concludes: "The mapping of the domestic economy in Cisneros' narratives opens the interiorized space of the house and the private self to the collective world of work and commerce symbolized by the figure of the street" (183). The street represents the first kind of a wider world the small child experiences. The importance of the street in the life of urban youth is equally well depicted in Chávez's novel. In the opening paragraph, the geography of a child's life is described:

I was a child before there was a South. That was before the magic of the West, the beckoning of the North, or the West's betrayal. For me there was simply Up the street toward the spies' house, next to Old Man W's, or there was Down, past the Marking-Off Tree in the vacant lot that was the shortcut between worlds. Down was the passage-way to family, the definition of small self as one of the whole, part of a past. Up was the direction of town, flowers. (Chávez 3)

The street is the place of first encounters with the larger community, with people outside of the child's family, with friends, neighbors, and naturally also with strangers. It is the first playground. It is the miniscule picture of the larger world. As Rocío grows older, she enjoys the newly acquired freedom of being able to drive a car. The car can take her down the street, to different places, and into the world she wants to explore in order to find her self, to truly understand who she is: "I was in high school, and finally becoming someone. The enveloping stillness felt good.... The car was a quiet blue friend ready to take me anywhere I wanted to go: Main Street, Bob's Drive-In. I was looking for someone. Someone. That someone myself" (Chávez 147).

While houses can become ambiguous symbols of both safety of private home as well as of isolation, enclosure and oppression, the sky, on the other hand, symbolizes safety and happiness, perhaps responding to the urban youth's longing for open space missing in her crowded neighborhoods. "You can never have too much sky. You can fall asleep and wake up drunk on sky, and sky can keep you safe when you are sad. Here there is too much sadness and not enough sky" (Chávez 33).

Trees form an integral and important part of children's lives on the street. They function as orientation marks, playgrounds and shelters. Rocío's world of childhood is marked by trees: "Along with the tree, we children drew grateful power from the ditch's penetrating wetness. The tree was resplendent with offerings – there were apricots and more – there were the sturdy compartments, the chambers and tunnelways of dreams, the stages of our dramas.[...] Much time was spent at the tree alone or with others" (Chávez 6). Esperanza similarly recalls a tree in the neighborhood they used, among other activities, for a jumping contest: "[W]hat you remember most is this tree, huge, with fat arms and mighty families of squirrels in higher branches" (Cisneros 22). The trees in her street become to represent strength and endurance for Esperanza. She compares her body to the appearance of the trees and openly identifies with them. She even draws strength from their existence:

They are the only ones who understand me. I am the only one who understands them. Four skinny trees with skinny necks and pointy elbows like mine. Four who do not belong here but are here. [...] Their strength is secret. They send ferocious roots beneath the ground. They grow up and they grow down and grab the earth between their hairy toes and bite the sky with violent teeth and never quit their anger. This is how they keep. [...] Keep, keep, keep, trees say when I sleep. They teach. When I am too sad and too skinny to keep keeping, when I am a tiny thing against so many bricks, then it is I look at trees. (Cisneros 74-5)

In *The Last of the Menu Girls*, a tree is even connected to an initiation experience when a boy in the neighborhood purposefully destroys a willow tree the children had as a place to hide and to play in. Rocío offers a detailed description of the act of destruction and of the anger, frustration and sadness she felt witnessing such mean assault on the most vulnerable ones of the community – on trees and thus on children. She becomes aware of the human potential for evil, and she even compares the event to a physical attack she experienced as a girl:

I was walking to school when a young boy came up to me and punched me in the stomach. I doubled over, crawled back to Sister Elaine's room, unable to tell her of my recent attack, unprovoked, thoughtless, insane. What could I say to her? [...] All has been told. The shreds of magic living, like the silken green ropes of the Willow's branches, dissolved about me, and I was beyond myself, a child no longer. I was filled with immense sadness, the burning of snow in a desert land of consistent warmth. (Chávez 14)

Similarly in *The House on Mango Street* the initiation moment for Esperanza also acquires the painful form of patriarchal violence. The fact that her surroundings see women often as merely sexual object is foreshadowed in the episode "The Family of Little Feet," in which Esperanza describes how she and her friends tried on high-heel shoes. "Today we are Cinderella," Esperanza laughs happily although she adds that "it is scary to look down at your foot that is no longer yours and see attached a long long leg" (Cisneros 40). As long as the girls stay inside the house with their fashion experiments, they are simply enjoying their role play. But as soon as they step outside the house, "the men can't take their eyes off us," a fact Esperanza compares to children's most favorite holiday: "We must be Christmas" (Cisneros 40). After stares, an invitation from a homeless drunkard comes: "If I give you a dollar will you kiss me?" and even a threat from the local grocer to summon police because "you girls are too young to be wearing shoes like that" (Cisneros 41). The grocer thus turns what the girls take to be an innocent play into a potentially criminal activity. The expedition suddenly – and for the girls unexpectedly (and perhaps even inexplicably) – turns too dangerous, and they hurry into the safety of the house. There they take off the shoes they only thought of as new toys, and they feel "tired of being beautiful" (Cisneros 42).

The unfortunate walk in the high-heel shoes is only a prelude to escalating violence as Esperanza grows older. One evening, while waiting for her friend Sally who filled Esperanza's head with dreams of romantic love, she is assaulted by three white boys and then raped by one of them. The street becomes the dangerous outside world of violence, of initiation into adulthood. Esperanza is made aware both of her inferior position as a sexual object of desire and, at the same time, she is reminded of her perceived otherness when the boy identifies her as a foreigner, "a Spanish girl" (Cisneros 100). Ramón Saldívar concludes: "Esperanza's brutal encounter with male power adds the vulgarity of racial politics to the horror of sexual politics" (186). Throughout the novel, Cisneros's critique of the oppression of the patriarchal order goes hand in hand with her critique of racism, and this scene is no exception.

Esperanza lives in a world that defines her by love, marriage, and motherhood, and when she awakens to the limits that such society places upon her, she is faced with the dilemma of an individual in society "that relegates to her only roles and values of the woman, ignoring her needs as a human being" (Rosowski 68). The hope for Esperanza's coming-of-age lies in her ability to see through the society's imposing limits and in her strength to transcend them. After the violent experience, Esperanza refuses as lies the notion of romantic love of "all the storybooks and movies," of "all the books and magazines" (Cisneros 99-100) and of Sally's talks. While the chapter "Red Clowns" about the rape is filled with desperate cries and questions of a child

suddenly confronted with the evil of the human world, the following chapter presents a mature, distanced voice of a young woman with realistic insight into the dynamics of the relationships and power structures of her community.

In “Linoleum Roses,” one of the last chapters of *The House on Mango Street*, Cisneros’s protagonist comments again on the poverty of her neighborhood just as she did in the opening chapter. In this way, the cyclic form of the narrative parallels the viscous circle of poverty and abuse of the Chicago’s barrio. Esperanza now clearly sees that Sally got married in order to escape sexual abuse of her father and tries to cover the abusive behavior of her husband by pretending she is in love. She also understands the allurements that property and the sense of ownership present for Sally: “She has her husband and her house now, her pillowcases and her plates” and while imprisoned in their house, she “looks at all the things they own: the towels and the toaster, the alarm clock and the drapes” (Cisneros 101-2).

The street is not only the natural site of childhood friendships and plays; it also represents the threats and dangers of the larger world of adults – sexual and racial violence. Both protagonists are well familiar with the potential danger of racial violence. Esperanza grows up in a world where skin color is ascribed great significance, and she is well aware of it. She knows that safety is within her own community (“her” street in “her” part of Chicago) but feels threatened stepping out of it. The streets in other neighborhoods signify the outside world still divided along the color line. Esperanza describes the unease with which she walks the streets in a predominantly white neighborhood. In “Those Who Don’t” she claims: “Those who don’t know any better come into our neighborhood scared. They think we are dangerous. They think we will attack them with shiny knives” (Cisneros 28). However, despite calling such people “stupid,” Esperanza admits that she feels safe only in places “all brown all around” and adds: “But watch us drive into a neighborhood of another color and our knees go shakity-shake and our car windows get rolled up tight and our eyes look straight” (Cisneros 28). She comments on this perpetual state of affairs in a laconic tone: “Yeah. That is how it goes and goes” (Cisneros 28).

Similarly, as long as Rocío stays in her house, she is safely cushioned in her community of female relatives. But once she steps outside of the house and particularly into the streets that are outside of “her” barrio, she is confronted with her identity as a Chicana, as a racially identified woman. In the wider world, Rocío encounters racism. When she takes up her first job in a hospital helping the dietitian by taking menu orders from the patients,³ she witnesses contempt expressed by the nurses towards a Mexican illegal worker, which highlights her developing sense of alienation, both in terms of race and class. When Rocío enrolls into college, the experience of not belonging and the ensuing sense of alienation intensify. Suddenly she is seen by many as a foreigner. Her landlady considers her a Filipino at first and then calls her “Spanish,” as if Rocío’s bilingualism somehow makes her automatically non-American. While taking her college classes, Rocío struggles with economic hardship and her unsatisfactory relationship with her self-centered boyfriend. The intersection of personal identity

³ That is where the title of the book comes from.

quest with economic situation and a rebellion against the role prescribed to the female protagonist by the community appears in both Cisneros's and Chávez's novels.

The hope for Esperanza stems from her inner strength and her determination not to follow in the footsteps of the women on Mango Street, and similarly, Rocío does not want to live the life of unfulfilled dreams of many of her female relatives, the life spent waiting for better things to come; she refuses to repeat the life of her mother. She wants to break away from the house when it starts to feel confining, no longer a suitable exploration space for her imagination; with her maturing vision she sees it realistically as a shabby house filled with old junk. Both Esperanza and Rocío feel the urge to escape their houses (and their streets), yet they both know they need to come back and help change those places by writing about them. The act of remembering and reconstructing their stories of growing up serves as a crucial turning point in their coming of age, or, in the words of Annie O. Eysturoy: "Narrating her own story, the Chicana protagonist explores the relationship between self and community, a process of creative self-formation that at the same time is her own redefinition of her Chicana identity" (135).

Conclusion

Although Bildungsroman by its very definition pays attention mostly to time, to changes in the maturing protagonist, two locations in particular figure as important *topoi*. Houses very often stand as natural sites of the beginning of the maturation process as well as symbols of its aim. Thus, a house symbolizes both the intimate first world of a child and a desired "house of one's own" of the individual's maturity. The dreamt-of and desired houses can also symbolize social acceptance and mobility, such as Esperanza's house she can point to. However, the house can stand for a private space of inner recourses, place of imagination, a location spiritual rather than merely physical.

Another important role in the life of maturing protagonists is often played by the street, which metonymically refers to the outside world, the public world a child must grow into. Rather than presenting the contrast of the suffocating provincial town and the liberating metropolis of the traditional Bildungsroman, the contemporary Chicana novels discussed here focus on the description of particular urban neighborhoods and all they imply for the protagonist's social and ethnic positioning.

Works Cited

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas. New York: Orion Press, 1964. Print.
- Bakhtin, Mikhail. "The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)." *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Austin: U of Texas P, 1986. Print.
- Chávez, Denise. *The Last of the Menu Girls*. 1986. New York: Vintage Books, 2004. Print.
- Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*. 1983. New York: Vintage Books, 2009. Print.
- Cruz, Felicia J. "On the Simplicity of Sandra Cisneros's House on Mango Street." *Modern Fiction Studies* 47.4 (2001): 915-918. Print.
- Eysturoy, Annie O. *Daughters of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1996. Print.
- Frey, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. 1957. Princeton: Princeton UP, 1973. Print.
- Gray, Martin. *A Dictionary of Literary Terms*. 2nd ed. York: York Press, Longman, 1992. Print.
- Hebbar, Reshmi J. *Modeling Minority Women: Heroines in African and Asian American Fiction*. New York and London: Routledge, 2005. Print.
- Klein, Dianne. "Coming of Age in Novels by Rudolfo Anaya and Sandra Cisneros." *The English Journal* 81.5 (1992): 21-26. Print.
- Mayock, Ellen C. "The Bicultural Construction of Self in Cisneros, Álvarez, and Santiago." *Bilingual Review* 23.3 (Fall 1998): 223-229. Print.
- Millard, Kenneth. *Coming of Age in Contemporary American Fiction*. Edinburg: Edinburg UP, 2007. Print.
- Peprník, Michal. *Topos lesa v americké literatuře*. Brno: Host, 2005. Print.
- - -. *Rané romány Jamese Fenimora Coopera: Topologie počátků amerického románu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011. Print.
- Petrů, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000. Print.
- Rodriguez, Juan. "The House on Mango Street by Sandra Cisneros." *Austin Chronicle* 10 Aug. 1984. Print.
- Rosowski, Susan J. "The Novel of Awakening." *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Ed. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland. Hanover and London: UP of New England, 1983. 49-68. Print.
- Saldívar, Ramón. *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*. Madison: U of Wisconsin P, 1990. Print.
- Siddall, Stehen. *Landscape and Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 2009. Print.
- de Valdes, Maria Elena. "In Search of Identity in Cisneros's *The House on Mango Street*." *Canadian Review of American Studies* 23.1 (Fall 1992): 55-71. Print.

Here We Are Again, Where Pathos and Pantomime Meet. The Theatrical City in Peter Ackroyd's *Dan Leno and the Limehouse Golem*

Abstract

In his London novels, Peter Ackroyd creates a distinct and original fictional world with a number of idiosyncratic features, such as the city as a reflection of its dwellers' minds, the belief in the power of the *genius loci*, the concept of mystical time challenging the traditional notion of temporal linearity, the focus on the dark sides and heterogeneous tendencies of the city, the theme of crime and criminality, the exploration of the city's irrational manifestations, and its literary, namely intertextual and palimpsestic, texture. However, one of the most significant defining aspects of Ackroyd's London is its essentially theatrical nature. Like many prominent literati and scholars in the past, and primarily Charles Dickens whom he acknowledges as his predecessor and influence, Ackroyd notices and renders London's theatricality, both in the sense of a city of theatres and music halls as well as that of the performativeness and spectacularity of the city's everyday life. This article outlines Ackroyd's understanding of London's theatricality and demonstrates the various ways in which it is explored in *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1994), his novel that most forcefully articulates this theme.

Keywords

London, theatricality, music hall, Dan Leno, murder, Elizabeth Cree, George Gissing.

London is undoubtedly a recurrent, in fact the favourite, theme of Peter Ackroyd's both scholarly and creative writing. Not only is the city, its history, aesthetics and textual representations and reflections, the focal point of the author's magnum opus *London: The Biography* (2000), and not only is it paid substantial attention in many of his other non-fiction books, such as *Albion: The Origins of the English Imagination* (2003), *Thames: Sacred River* (2007), *London Under* (2011), and the biographies, but it also stands at the centre of most of his novels. Ackroyd's approach and attitude to the British capital is celebratory, praising its great complexity and ultimate inscruta-

bility. It is an eternal city, which incites and invites people to explore and attempt to get to know it, yet one which due to its infinite diversity and incessant changeability simultaneously remains unknowable and resists any thorough comprehension. The London of both his non-fiction and fiction is an idiosyncratic combination of the official and unofficial history of the city, in which the rational and the irrational, the commonplace and the uncanny, the conscious and the unconscious perpetually intertwine, while the second parts in those binary oppositions often gain prevalence over the first. Ackroyd is therefore predominantly concerned with the off-the-record aspects of London, its oddities, obscurities and undercurrents, which are outlined, commented on and illustrated in their numerous textual recordings in his non-fiction, and which are imaginatively rendered and dramatised in his London novels.

As works of a predominantly (post)modern historical writer, Ackroyd's novels explore "the dissonance and displacement between then and now, making the past recognisable but simultaneously authentically unfamiliar," enforcing "on the reader a historicised 'difference'," which leads to a "conjunction of the fictional canny and the factually authentic," conceived in a disruptive "series of interventions which have sought to destabilise cultural hegemonies and challenge normalities" (de Groot 3, 4, 5, 139). He is well aware that writing history means constructing or legitimising a certain truth or a set of truths, fictionalised versions of the past, by imagining and representing the dead; the irretrievable other. This inevitably reveals the indistinct borderline between history and fiction (de Certeau 11), and such narrative – which Linda Hutcheon labels "historiographic metafiction" for it differs substantially from the traditional historical novel – "destabilizes received notions of both history and fiction" (120). Consequently, all a historical novelist can attempt are "pastiche reworkings and reimaginings of interpreted and unsubstantial factual narratives" (de Groot 115). Ackroyd's novels thus offer imaginative, playful, and in part deliberately factually and historiographically inaccurate or misleading, "could-have-been" renderings of selected past events, always embedded in larger literary and intertextual contexts, which, however, the author uses and adapts quite freely for the purposes of his fictional constructs. This "aestheticization of historical discourse" by representing the city "as lived experience" and not reality itself results in the "defamiliarization of London as a narrative" (Phillips 135). Therefore, even though the subject matter of his historical representation is rather conservative, his method, consisting in a "narrative form of spectacular historical echolalia" presenting "history as both spectacle and cyclical" (Murray 21) lends his stories an unmistakable air of attractiveness.

Ackroyd's fictional London is a highly distinct and original kind of chronotope, in part in the traditional Bakhtinian sense of the "intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature" which is "functioning as the primary means for materializing time in space" (Bakhtin 84, 250), but also in the postmodern perspective which understands social space, and the city in particular, as a chronotope that "allows for multiple interpretations, multiple representation of space in the same time" and, due to this failure of unequivocal representation, "repeats itself, recycles the codes and symbols of past spaces, without the concepts or spatial practices in place that gave rise to such places" (Smethurst 53). Ackroyd's

London involves and combines these two principles, the structural interconnectedness on the one hand and the randomness and cyclicity on the other, which makes it both a historical as well as supra-temporal city, a physical space as well as a mental and metaphorical concept, based on visionary arrivals of the city's pasts and evoking "a sense of both inheritance and broken filiations" (Wolfreys 127), one whose structure as well as spatial and temporal dimensions are composed of and generated by several determining characteristic features. The most prominent of these are: the theme and motif of the loneliness and isolation of an individual within the city and, consequently, the perception of the city as a reflection and a metaphor of the various states of mind, an indicator of its inhabitants' individual as well as collective psyches; the belief in the power of the *genius loci* allowing certain areas of the city to retain their specific atmosphere and atavistic energies that recurrently affect the events happening in their territory; the related concept of mystical cyclical or spiral time, sometimes even with chaotic, labyrinthine tendencies, which challenges and defies the traditional notion of temporal linearity and operates across diversely remote time levels; the focus on the dark sides of the city, both territorial and social, the sites of various heterogeneous forces of resistance and subversion, which eventually always come to the surface and disrupt the city's formal guise, no matter how strenuously repressed and banished from public view they have been; the theme of crime, trespassing the law, both legal and ethical, and punishment, which is intrinsically woven into the city's texture and imagination; the exploration and accentuation of the city's irrational manifestations, such as its predisposition to occult, spiritualist, superstitious practices, and the persuasion that in the acknowledgment of their significance lies the key to understanding the city's ingeniously mysterious operational mechanisms; and the notably literary nature of the city, one conceived as a continuously expanding intertextual and palimpsestic network and layering of texts, quotations, references and associations whose relationships are rarely subject to logical or obvious organisation. There is, however, one more significant defining aspect of this London, which, to various degrees, comprises all the above mentioned – the essential theatricality of the city and its life.

"Where pathos and pantomime meet" – theatrical London

In the period from 1576 till 1649, between the opening of the first public playhouse and the closing of theatres by the Puritans at the end of the civil war, London became a truly theatrical city due to the "sheer range of spectacles and experiences enacted in the English capital," which "testifies to the existence of a theatrical culture of conscious dramatisation on all of the public stages" (Smith, Strier and Bevington 14-15). Therefore, since late Elizabethan times, London has been a city of theatres and, indeed, many argue that it has been the "theatre capital of the world for five centuries" (Ibell xiii). Theatres, however, have not been merely a source of entertainment, cultural institutions with the capacity to "compensate for the upheavals of economic change, particularly when they appeal to ideals of timelessness and universality" (McKinnie 10); they have also been a tough business that made a "massive contribution to London's

economy” (Ibell xv), and often served as a powerful means of political competition as well as a convenient catalyst of social change, and thus, “historically contributed to the civic as a social and urban ideal” (McKinnie 29). As such, London theatre has always had to carefully cater for the changing tastes and preferences of the city’s audiences “so diverse that it is impossible to consider a generic audience” (Davis and Emeljanow 93) for any period, and for whom the stage became both a reflection of their lives and an escape from them. Under such circumstances, it is only natural that this reflection and influence has not been a unilateral process, but that some of the striking dramatic manifestations and devices have been deeply imprinted into the very texture of the city’s mechanisms and habitual practices. The London of theatres has gradually developed into an essentially theatrical city, one in which acting out and spectacularity are not only a form of distraction but, at the same time, an intrinsic element, or even an underlying condition, of everyday life.

Ackroyd acknowledges that the “city of London is itself theatrical, a performative phenomenon more accurately described not as a place, but as that which takes place” (Gibson and Wolfreys 170), but the city’s noticeable theatricality was already pointed out to by many prominent English literati, scholars and other public figures, such as Charles Dickens, William Wordsworth, Charles Lamb, Thomas Babington Macaulay, James Boswell, Henry Fielding, Tobias Smollett and Joseph Addison. For all of these, whether they are Londoners “by birth or adoption, the theatricality of London is its single most important characteristic” (Ackroyd, “London” 142). The parallel between city life and the stage is drawn especially from the fact that life in the crowded and prevalingly anonymous city offers almost limitless opportunities for play acting, disguising, inventing oneself, and thus assuming diverse identities for diverse purposes, from making oneself appear better, or deceiving someone, to escaping from one’s own self. This property allows for disrupting and disrespecting conventional social boundaries and hierarchies, and imparts to the urban milieu an indisputable democratic character. These subversive, carnivalesque tendencies account “precisely for the combination of egalitarianism and theatricality that is so characteristic of London” (Ackroyd, “London” 145). The ongoing play-acting and disguising is frequently accompanied with countless excesses in both content and manner – with “extravagance, and hyperbole, and variety, in every form” (Ackroyd, “Albion” 313). Such extremities then lead to character stereotypization and psychological flatness of the assumed roles, whose performances bear considerable features of caricature and melodrama, and inevitably breed various peculiar, eccentric individuals who no longer seem to distinguish between playing a part and being themselves, as they have purposely substituted the first for the latter. As Ackroyd notes, “[t]hat is why London has always been considered to be the home of stock theatrical characters” (“London” 142), and – following the Dickensian tradition – why he peoples his London novels with distinctive representatives of this kind.

The underlying nature of big city life, especially though not exclusively its public side, bears striking resemblances to acting, staging and theatre-going as it consists, to a large extent, of countless chance meetings, unpredictable events, unexpected and often unwished-for situations, in which an individual must react promptly and

swiftly yet, at the same time, adequately and properly. Similarly to theatre actors, city dwellers are thus forced to be almost permanently alert: even though they have a given rough “script” in the form of prescribed societal rules, norms and conventions of appropriate behaviour and polite communication, they cannot be prepared for all of the situations that may occur and must be always ready to improvise and extemporise. Moreover, all of this is happening against the background of socially-diverse crowds, which only makes such encounters more stressful since any diversion from the general norm might immediately attract the attention of numerous unwanted onlookers. As soon as the private encounter, through some excess, acquires the character of a public performance and the unconcerned crowd turns into an (over-)excited mob, the streets assume the unmistakable spectacle-audience paradigm and transform into a vast urban playhouse, in which the roles of the actor and spectator are far from firmly given but keep interchanging uncontrollably, as those in the mob in turn become a spectacle for those who observe them and wonder about what they are watching and why.

Seen from this perspective, life in the city becomes de-contextualised and has the character of a continuous flow of miscellaneous actions consisting of generally unrelated, yet intrinsically interconnected, scenes and performances. This absence of a larger context allows the participants to make their entrances and exits more or less at their convenience without ever losing a grasp on the affairs. Urban theatricality is an ongoing, ceaseless process mirroring people’s pleasures, desires, worries and anxieties; it is circular, recurrent and haphazard rather than linear, causal and disciplined, heterogeneous rather than homogeneous, intuitive rather than rationally intentional, and as such it captures perfectly the very essence and condition of Ackroyd’s London. Ackroyd believes that London is even more theatrical than other metropolises, which derives from the fact that it has not been a well-planned and designed city, but it has grown out of the “imperatives of money and power. That is its real *raison d’être*. It is not a formal or elegant city. It has not been built to accord with the wishes of its citizens. It has had a sort of natural organic growth which has taken a thousand different forms” (Banks). It is a city full of mysteries, paradoxes and peculiarities, which cause its dwellers’ lives to be driven by undercurrents over which they can exercise very little control, finding themselves as if actors without their parts, thrown onto a stage where there is no prompter. The incessantly intersecting lines of force of these contradictory, incongruent energies thus instigate the city’s performativeness: “London has always had the reputation of being a city of contrast, where pathos and pantomime meet. [...] It is a world of theatre. The grand theatre of the human spirit which London most readily represents, and there is scenic detail and movement and passion and the action of crowds. It is quite different from other cities” (Banks). This theatre of the human spirit is never still but always in motion – volatile, accidental and transient – for “it accommodates arbitrariness, inscrutability and endless change” (Ackroyd, “Albion” 320). Taking part in it requires a specific capacity of imagination and, simultaneously, it produces a distinctly urban imagination of its own kind which, in Ackroyd’s view, by extension, helps constitute the English imagination itself.

The parallel between the capital city and the theatre thus stands at the origins of a certain creative sensibility which is grounded in the fusion of contraries and contra-

dictions, a weld of sentimental melodrama and grand spectacle which “allows pathos and sublimity” (Ackroyd, “Albion” 321), of petty trifles as well as imposing, memorable acts. It is of little surprise then that the dramatic and fictional representations of the above-mentioned aspects of London’s theatricality show identical, or at least closely related, features and vagaries. The citizens always liked to see the satirical or parodic image of themselves in the farcical city comedies, and it can be only argued to what extent these dramatic renderings affected their audience back by making them more extravagant and eccentric, or simply by making them more conscious of the benefits and drawbacks of their split, real-life as well as performatively made-up identities. However, beyond any doubt is the fact that the protagonists of these urban entertainments were narrowly defined by the pragmatically stereotypical roles the members of the audience, willingly or out of necessity, had to assume in their everyday lives. Such depiction was based on “sentimental characterisation, rather than psychological complexity” for “there is no depth or consistency to melodramatic portraiture, and realism necessarily is displaced by spectacle and energetic movement” (Ackroyd, “Albion” 313). As a result, the dividing line between the fictitious world of the stage and the real one of the spectators was made less clear-cut and unbreakable as they were built on the same principles of caricature, excess and paradox.

A similar tendency can be traced in fiction, especially since *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749). In his novel, Henry Fielding, originally a playwright, combines the principles of the comic or mock epic with those of drama, such as the one-dimensionality of characters and a plot conceived in a series of only loosely, or even accidentally, related scenes. This becomes most notable in the episodes taking place in London, whose happenings become even more strongly determined by chance and unpredictable whims of fate, which cast its population of disparate and socially-diverse individuals into uncontrollable situations and incidents in which they can only rely on their resourcefulness, quick-wittedness and readiness to improvise. Other London novels strive to capture this heterogeneous and theatrical nature of city life through their, at places, topsy-turvy narrative structure as they depict events whose randomness makes them impossible to conform to any “observable plan or pattern. This mutability is mimicked by the novels themselves, which shift unexpectedly from allegory to history, from heroism and high sentiment to pantomime and melodrama” (Ackroyd, “Albion” 320). Many London narratives thus resort to strategies that best represent this character of the city, namely genre and discourse mixture and montage, and so they not only oscillate between such extreme perspectives as a philosophical contemplation and a burlesque, but they even further disrupt their narrative structure by the inclusion of other media reflecting the city’s variability, such as rhymes and songs.

Even though Ackroyd acknowledges that certain performative randomness and unpredictability are intrinsic properties of the city, he does not share the persuasion that London and its life are necessarily and absolutely accidental and ungraspable, as this would mean to resign on any literary representation of the city other than those shaped by chaos and structural confusion. In his vision, Ackroyd is primarily inspired by Charles Dickens, whom he considers one of the most sensitive observers and chroniclers of the city, and who believed that the “mystery of London lay in its

interconnectedness” (“Albion” 320). On the one hand, Ackroyd’s London, following Dickens, embraces the innate combination and juxtaposition of contrasts and extreme opposites, such as life and death, wealth and misery, joy and despair, tangibility and fluidity, but, on the other, it also seeks to disclose some unifying aspects or invariant logic that help explicate the inseparability of what appears to be ultimately incongruous, and by doing so cast some light on the often inscrutable mechanisms of accumulations of Londoners’ “suffered or shared experience” (“Albion” 320). At the heart of these underlying forces are two contradictory yet mutually interconnected tendencies: the carnivalesque, subversive, pleasurable or even sybaritic, and therefore liberating one, and the limiting, oppressive, restrictive, and therefore incarcerating one. “London is both theatre and prison” (“London” 447), Ackroyd remarks, and the incessant oscillation between these two metaphors constitutes the essence of his fictional metropolis. The aim of this article is to demonstrate the various ways in which the first is employed and rendered in his novel *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1994).

London as a stage and the stage as London in *Dan Leno and the Limehouse Golem*

Dan Leno and the Limehouse Golem is Ackroyd’s novel in which the theme of London’s theatricality and the metaphor of the city as theatre are most forcefully articulated, as it examines “problems arising from the intersection of theatrical and urban space” (McKinnie 16). Not only is it set in the period when “theatre-goers were particularly fond of spectacle” (Ibell 21), and which was the culmination of the “first era of mass theatregoing” (Mayer 146), but it also occupies the territory of London’s East End notable in the nineteenth century for the carnivalesque nature of the life in its shabby streets. “The potentially politicised performance of the ‘rabblement’ would later become central to many aspects of an imagined East End culture, visibly manifesting itself, for example, in the music-hall tradition” (Newland 43). The theatricality of the area stems from its awareness of its social and material deprivation and is thus reactionary, if not revolutionary, in essence. Several scenes of the book take place directly onstage, depicting various performances or their rehearsals, as its main protagonist happens to become a member of a successful late Victorian music hall acting troupe led by Dan Leno (and this performer and comedian, one of the best in the history of English popular theatrical entertainment, himself plays a crucial role in one of the plot-lines). Connected with this, there are the miserable conditions in which Elizabeth Cree grows up and which drive her to seek refuge in the illusory music hall world, and the deliberate and ostentatious theatricality of the murders she commits as if a stage act in a mock-Gothic drama, inspired by Thomas de Quincey’s essay “On Murder Considered as One of the Fine Arts” (1827). Therefore, the novel’s urban “performance is, at least in part, a response to the city’s violent moments” (Gibson and Wolfreys 173) and social injustice. Moreover, two other characters, one fictional and one real, John Cree and George Gissing, attend the British Museum Reading Room in order to write a play (the former), use theatricality as a narrative device in his novel

(the latter), or at least to muse on the correlation between a dramatic piece and their own life experience (both). The analogy between the city's life and the theatre is yet reinforced by showing how the music-hall performances reflect not only the happenings in the city, but also the current atmosphere, mood and temper of its streets.

The central type of a playhouse in the novel is the music hall, a specifically Victorian, and mostly London, theatrical facility that “came into existence as the queen was crowned, flowered with her reign, and entered the twentieth century ready to decline” (Bratton 164). The music halls developed separately from the official stages especially throughout the first half of the period, providing a “leisure service to growing urban populations” (Bratton 164), and they gradually became the primary Victorian theatrical institution of professional entertainment, offering a unique combination of lower- and upper-class dramatic entertaining performances, the first by far prevailing over the latter. These ranged from freaks, strongmen, circus artistry, farcical clowning, cross-dressing, costumed impersonating, and comic singing and dancing to witty dialogues, monologues, sketches, sentimental and melodramatic scenes, burlesques and operettas (Bratton 165-170). As a result, such venues “addressed themselves to an audience of working and lower-middle-class men and women, especially those under thirty-five with disposable income, and middle- and upper-class men who rejected or were evading dominant conventional morality, accompanied by prostitutes rather than women of their own class” (Bratton 167), though the greatest music hall comic stars, such as Dan Leno, managed to draw whole middle-class families into the auditorium. Due to its composition, the music hall audience yearned for novelties and dramatised topicalities; they revelled in hoaxes, exuberant gaiety and excessive spectacularity, and naturally valued all kinds of pleasures over traditional Victorian artistic values, namely realism, moral involvement, and rationally knowing detachment, which was, among other things, reflected in the lively and responsive atmosphere during a music hall performance.

Although the actual theatrical production depicted in the novel is that of the music hall comedy, farce and variety show, the destinies of its main protagonists bear visible traits of the melodrama, a theatrical “response to a world where things are seen to go wrong, where ideas of secular and divine justice and recompense are not always met, where suffering is not always acknowledged, and where the explanations for wrongs, injustices, and suffering are not altogether understandable” (Mayer 148). Featuring a cast of stock characters, taking place in a variety of diverse settings – “domestic, military, nautical, Gothic, eastern” (Mayer 155) – revolving around themes such as love, murder and betrayal, relying on abrupt and unexpected twists of fate, abounding with pathos and strong sentimentality, the melodrama appealed to the spectators' emotions rather than intellect. The concluding triumph of good over evil provided an escapist illusion of order and justice in a “world where explanations of why there is pain and chaos and discord are flawed or deeply and logically inconsistent, where there are all-too-visible discrepancies between readily observed calamities and palliative answers” (Mayer 148), thus exploring mostly, though not solely, the pressures of the urban working-class milieu. In *Dan Leno and the Limehouse Golem* the lives of George Gissing, Elizabeth Cree and John Cree are determined precisely by such inexplicable calamities, wrongs, sufferings and sudden twists of fate, yet they lack

any ultimate consolation through a reconciliatory resolution of their misfortunes, leaving them helpless in “finding their way in a rapidly changing, increasingly urban world” (Mayer 148).

The theme of the theatricality of city life in the novel is, among others, explored through the character of George Gissing. From one point of view, he is similar to Elizabeth Cree as his private life bears some striking features to a melodramatic piece: a young, promising, but inexperienced gentleman becomes infatuated with a teenage prostitute, Nell Harrison, whom he, “in the best theatrical tradition” (Ackroyd, *Dan Leno* 111), decides to save from the snares of what he sees as the impacts of the social machine’s injustice and indifference. Having derived his views of the world from reading novels by Dickens and Zola, he idealistically projects himself into a literary hero whose moral mission is to rescue the unfortunate outcast, no matter whether she wants it or not. However, this is, due to its schematisation and naivety, conceived in the melodramatic rather than novelistic tradition: “Literature was everything to him then, and in the shape of this young woman he invested all of his instincts for narrative and for pathetic drama” (Ackroyd, *Dan Leno* 111). In effect, his act loses its original ethical dimension and turns into an empty, hypocritical gesture of self-centredness as it is motivated by the need to fit into this illusory image of himself rather than by a genuine humanistic concern for the fallen girl’s destiny. Upon their arrival in London, he bitterly pays for his naivety and unwillingness to acknowledge that he and his delusions are the true causes of his misfortunes. It is as if in the metropolis his petty private burlesque found a proper stage to grow into a proper melodrama: Nell shows little interest in being liberated from her previous life, on the contrary, she discovers what opportunities the London streets offer in that respect, and so her drinking tendencies only increase and she soon takes up prostitution once again. Consequently, Gissing’s despair deepens; he spends hours chasing his wife around East End streets, pubs and brothels, and eventually ends up in a prison cell suspected of the murder of one of his wife’s new “fellow-sufferers.”

Having found himself trapped in such dramatic circumstances, Gissing’s traumatic life experiences get reflected in his writing. Despite congratulating himself on following in the footsteps of the great European realistic and naturalistic novelists, his fiction shows distinct marks of sentimental theatrical tradition, such as verbosity, picturesqueness, and a tendency to romanticise the gloomier aspects of life: “Within the narrative of *Workers in the Dawn*, for example, he had bathed the city in an iridescent glow and turned its inhabitants into stage heroes or stage crowds on the model of the sensation plays in the penny gaffs” (Ackroyd, *Dan Leno* 137). It is of little surprise that the melodramatic nature of Gissing’s life found its way into his first novel based in part on his negative marital experience, yet the fact that he transforms the whole of his fictional London into a music hall stage points to a certain latent over-sensitive histrionic predisposition in his personality rather than merely to an immediate mood or state of mind. This is further supported by the fact that “[h]e had even thought of writing a novel upon a music-hall theme, but realised just in time that the subject was too light and frivolous for a serious artist” (Ackroyd, *Dan Leno* 137), another example of his hypocrisy, but also evidence of the perpetual inner struggle between his realistic

and pragmatic rational side and its sentimental and pathetic idealistic counterpart. His liking for variety drama also brings him into the auditorium of the opening night of *The Crees of Misery Junction*, but Ackroyd ironically makes him muse on his essay in progress entitled “Real Drama and Real Life.” Unable to suppress the melodramatic tendencies in his interpreting of the world, Ackroyd’s young Gissing’s London as theatre becomes a stage on which he is doomed to perform in a pulp drama over which, on top of it all, he has given up any control.

However, it is the character of Elizabeth Cree that functions as the element that connects all the theatrical aspects of the city in the novel since she assumes almost all the thinkable roles within this thematic framework – at first she is a keen music hall attendee, then herself a music hall performer, and eventually a playwright, director and stage manager. At the same time she is a brutal serial killer, a forger of her husband’s supposed diary, and one of the story’s narrators. The anxious and frustrated Elizabeth notices the essential ambivalence of the music hall: on the one hand, it appears to imitate the real urban world, yet, on the other, it presents it in a different, preferably better or lighter, and therefore more enticing, fashion. Despite its realistic background, it is an ultimate fantasy world, one in which the everyday and commonplace are intensified, multiplied, and exaggerated so that the resulting image surpasses or outweighs any of the audience member’s life experience – from the outside to the inside it is “so much richer and more potent” (Ackroyd, *Dan Leno* 15) than the real city. And so Elizabeth soon finds there solace for and escape from her despair resulting from the troublesome cohabitation with her stern, abusive, rigidly bigoted and unbalanced mother. When she sees a familiar London street scene onstage, she realises that through thorough play-acting, colourful wings, disguise, cross-dressing, nonsensical dialogues, singing and dancing even the most miserable city image or event can be promptly and easily turned into a spectacular and amusing show:

[...] here was a picture of the Strand along which she had just walked – but how much more glorious and iridescent it now seemed, with its red and blue shop-fronts and their goods piled high. This was better than any memory. [...] there was no more pain now, and no more suffering. [...] She was conscious only of the strange comedy with which Leno had assuaged the misery of her life. (Ackroyd, *Dan Leno* 19-20)

It is no wonder that she is so strongly lured into this world which offers her to forget her unfortunate fate by allowing her to live the illusion of being someone else and to see her life as consisting of a series of gags, sketches and stand-up comedy. Although Ackroyd eschews direct social critique, he does envisage a “positive role for mass culture in enabling the oppressed to endure what, in his view, cannot be changed” (Robinson 158-159).

Ackroyd makes his main protagonist be accepted into the music hall theatrical guild by no one lesser than Dan Leno himself, the “music hall monopolylinguist” (Omega 72), the most popular late Victorian comedian and the famous follower of the London entertainment stage tradition established by Joseph Grimaldi. Like with other real historical personages featuring in his novels, most notably the Lambs and William-

Henry Ireland in *The Lambs of London* (2004), Ackroyd changes some biographical data for the sake of his narrative. Two of these are especially important: he makes his Dan Leno ten years older, born in 1850 while in reality he was born in 1860, as he needs him to be already a teenager when Elizabeth first meets him in 1864, and a fully grown-up man when giving his testimony to the police investigators in 1880 (yet, for no apparent reason Ackroyd also makes Grimaldi, who is only briefly mentioned in the text, be born in 1779 instead of 1778). Also, the years of Leno's first night performances are moved back in time as most of them were not staged during the time of the novel's story: Elizabeth, for instance, gets a role in *Babes in the Wood*, which was first performed in 1888, which is seven years after her supposed execution. The second alteration concerns one of Leno's many stage-names – "The Great Little Leno, the Quintessence of Cockney Comedians" – which in reality did not contain the word "Cockney" but "Irish," even though countless of his impersonations were peculiar Cockney characters of both genders. Ackroyd, however, presents him as a distinctly Cockney artist, whom he in fact indeed was, and so lends him an appropriate label. It is side by side with this fictitious Dan Leno that Elizabeth becomes a music hall starlet in the roles of Little Victor's Daughter and later, due to her rather man-like stature and manner, The Older Brother, in which she eventually feels truly happy.

Elizabeth thus comes to dramatise, satirise and mock the very condition from which she came, the one she hates, and the one that so much deformed her psychological development – that of extreme poverty, deprivation and parental neglect. The quasi-real, illusory theatrical East End world allows her to displace its real model and imagine herself only "dancing upon the stage with the beautiful picture of London behind" (Ackroyd, *Dan Leno* 56). Her desire to be someone completely other than herself results in her dressing as The Older Brother and strolling through Whitechapel, Shadwell and Limehouse streets at night, enjoying this new, more secure, masculine identity, and entertaining her/himself by observing the city's filth and wretchedness:

The females of the street would whistle to him but he passed them and, if the worst of them tried to touch him, he would grip their wrists with his big hands and thrust them away. He was not so rough with the game boys, because he knew that they lusted after him in a purer fashion: they were looking for their double, and who could reflect them better than the Older Brother? No one ever saw Lambeth Marsh Lizzie or Little Victor's Daughter – she had gone away, and I liked to think of her sleeping peacefully somewhere. (Ackroyd, *Dan Leno* 154)

For Elizabeth, the dilapidated East End night streets become an extension of the music hall stage, where she turns into a celebrity actress inhabiting a world detached from that of the crew of prostitutes, vagrants, drunkards and gamblers. These typical dwellers of the nocturnal city transform in her mind into a mere audience whom she can easily forget about or only watch unconcernedly as they appear to have little relevance to, or impact on, her newly assumed self. In this case, the city as theatre proves rather harmless as it serves as an escapist auto-therapeutic device for a person whose dignity and self-esteem have been fatally damaged by a dysfunctional social and familial background.

Unable to function as a mature individuality within an intimate social relationship due to her disturbed personal and familiar history, Elizabeth enters her marriage as if she were to assume yet another role in the stage drama of her life, this time that of a dutiful wife. However, unlike the hilarious and popular comic music hall sketches, a performance like hers is doomed to be an utter failure (and no amount of rehearsing would ever make it better) for several reasons. First, because it concerns the mundane and everyday matters and affairs of a respectable middle-class household, there is very little, if any at all, place for excess, overacting and ironic distance. Also, the role is very strictly prescribed, including the compulsory aspects of middle-class femininity, docility and meekness, which are exactly those qualities her mother used to demand from her and which, therefore, she has been trying to expunge from her life through her acting. As such, it offers no opportunity for arbitrary gender identity switching, cross-dressing or nonsense-based improvising, the only devices that have ever given her a sense of liberty and independence. Moreover, married life involves emotional and physical intimacy, another aspect of life she detests as a result of her prejudiced mother's upbringing, which can hardly be avoided or play acted on a long term basis. Elizabeth's husband, John Cree, soon notices that the principal cause of his unhappiness in marriage is that his wife is trying to play a role she is not suited for:

[...] she played the part of a wife perfectly, and yet in the very definition and completeness of her role there was an air of strangeness. There were times when Elizabeth Cree did not seem to be there at all, as someone else took her part, but there were also occasions when she became "wifely" with a fierceness and determination that were almost professional. (Ackroyd, *Dan Leno* 227)

Elizabeth underestimates the complexity of her new role which requires both a public, performable, as well as a private, off-the-stage side, one far less achievable entirely through theatrical means. Hating the idea of her own failure, she strives to reach perfection in the former which, however, turns out helplessly unnatural without the support of the latter. As a result, she finds herself trapped in an intimate chamber drama in which she misses all the chief attributes of her successful role-playing, namely the artistic freedom derived from the fluidity of gender and personal identity, and the generous spaciousness of the city-stage.

Elizabeth's nostalgic longing for her old music hall self and her urban-acting *locus operandi* stands, apart from other causes, at the core of her ominous night London expeditions, by which she also settles accounts with her unpleasant past. Disquieted and suffocated by her daily married life routines, she discovers what she believes to be artistic freedom and an opportunity for dramatic self-expression in her deliberately showy homicidal acts. For this, she also gets inspired by de Quincey's "On Murder," in which the author ironically romanticises the 1811 Ratcliffe Highway serial killer, John Williams, as a solitary artist whose acts have a strong aesthetic dimension and "who used London as the 'studio' to display his works" (Ackroyd, *Dan Leno* 30). Elizabeth sees herself in a similar light, only the role of a painter gives way to those of a director and actor as she "performs" the murders as if they were bombastic scenes

from a heroic drama: she spills as much blood around as possible, pays attention to every single morbid detail, arranges the crime scene and the pose of the victim, and leaves misleading clues pointing to Jewish lore. Thanks to this, she manages to reach her aim of attracting crowds of curious spectators, from police officers and newspaper journalists to ordinary Londoners, and the East End, once again, becomes her stage. Even the otherwise incompetent inspector Kildare takes notice of the apparent showiness of the murders and suggests that their perpetrator might be an “actor playing a part. [...] This murderer, this Limehouse Golem as they call him, seems to be acting as if he were in a blood tub off the Old Kent Road. Everything is very messy and very theatrical. It is a curious thing” (Ackroyd, *Dan Leno* 204-5). Inspector Kildare’s observation is confirmed by the most qualified expert of all, Dan Leno, who agrees that hearing about the murders is “like being in some kind of penny gaff or theatre of variety” (Ackroyd, *Dan Leno* 205). Unwilling to accept Leno’s suggestion that the murderer could be a woman, Kildare’s investigation fizzles out as all of his suspects turn out to have irrefutable alibis, and Elizabeth Cree is eventually tried and sentenced for a homicide she actually did not plan to commit originally and whose theatricality she was, on the contrary, trying to avoid – the killing of her husband. Symptomatically enough, she demonstrates her “acting” mastery on her truly natural stage, the city, and she fails on the limited domestic scene where the unfamiliarity of her role prevents her from achieving the intended persuasiveness.

One of the sacrifices Elizabeth has to make to her role of a middle-class wife is to leave the music hall career behind, a step she perceives as particularly frustrating as it means to cut herself off from everything enjoyable and comforting she has ever experienced. An opportunity to be a part of the real drama-making process again and even to see it from the other side comes when Elizabeth first finishes writing her husband’s play, a socially critical melodrama about the London poor, entitled *Misery Junction*, and then decides to put it on stage by herself. Disturbed by the odd and callous behaviour of his wife, John Cree finds himself struck by writer’s block, unable to continue working on his play, which only adds to his overall despair and feeling of futility as he puts in it much of his hopes for fame and recognition. Therefore, when Elizabeth announces to him the completion of his play, he feels angry and betrayed because she has taken from him the last remaining chance for his life’s fulfillment. Ignoring his protests, she is already making her plans for the play to be rehearsed and staged, yet in a manner more appropriate to her current social status. She irritably dismisses her former colleagues’ remarks on their successful music hall performances, claiming hers to be a “different type of production altogether’ and as such it must be approached ‘in the proper spirit’” (Ackroyd, *Dan Leno* 239). However, despite having made it repeatedly clear to the acting ensemble that they are not to participate in a variety show but in a serious, if not tragic, dramatic piece, the public rehearsal turns out to be a light comedy due to the actors’ unwillingness to take her seriously, but also due to the fact that the Limehouse mob audience took no interest in the gravely moralistic play and virtually cheered the actors into turning it into its own parody.

It is this humiliating failure as a playwright and director that prompts Elizabeth to start to conceive the last act of her unfortunate marriage – getting rid of her an-

noying husband. At first, she arranges the scene so that the emotionally and sexually frustrated man seeks refuge in the arms of the housemaid, Aveline Mortimer, so she can make a highly dramatic extempore of a scandalous disclosure of their affair, evoking sufficient pathos by exclaiming lines from tragic scenes she used to perform in. Then, in a similarly theatrical manner, she accuses him of being the cause of Aveline's pregnancy, by which she gains dominance over him and becomes the wished-for true master and ruler of the household. Eventually, she poisons him as he begins to suspect her involvement in some sinister and evil schemes. Although she is tried and sentenced for the murder of her husband, which brings her solace even in the death cell, there is the striking similarity between her fate and the popular music hall drama, *The London Phantom*, which she confides to Father Lane who has come to hear her confession. "I gave my play its title. *I am the London phantom*" (Ackroyd, *Dan Leno* 272, original emphasis), she says to the confused priest, thus indirectly pleading guilty also to the Limehouse Golem murders, whose dramatic perfection and undetectability she is so proud of. Elizabeth's city as theatre is no longer a self-soothing game for displacing the world that allegedly bred her wretchedness. In her diseased imagination, the streets have been transformed into a vast stage for her own grotesque Gothic bloodbath revenge tragedy, in which she deludedly sees herself as personifying the spirit of London, whose mission is to right the city's injustice by exterminating all its symptoms.

At this point, no matter how infallible and far-sighted Elizabeth believes herself to be, she does not foresee in the least that her final entrance on the city stage is yet to come. Eventually, "her" *Misery Junction* finds its way onto a bill not so much due to its artistic quality, but because its background – the authoress being a recently executed murderer of her husband and a former music hall performer – has provided sufficient promotion of the piece to fill the playhouse to the roof with an eager audience. The performance is a grand spectacle from the beginning to the end, but one much dissimilar to what Elizabeth would have imagined it, as it even further departs from the original than its public rehearsal: new lines as well as topical references are added, the name of the main actress is changed to Elizabeth Cree, the plot is modified in order to correspond to the authoress's fate, and the play is renamed *The Crees of Misery Junction*. By blending low comic elements with serious and tender scenes, the play follows perfectly the established patterns of comedy, in which the Victorian audience saw no incongruity (Booth 130). Symptomatically enough, Elizabeth thus gets on her beloved London stage again in what happens to be an ultimate fusion of reality and dramatic illusion, something she longed for her whole adult life, yet it happens only after her death, and in a cheap farce parodying everything she used to regard about herself. However, there is one moment she would have particularly enjoyed – when the stage machinery simulating the gallows gets jammed and Aveline Mortimer, the cast member who most revels in mocking the character she personifies, is hanged right on the stage. It is as if some superior power of London as theatre interfered, meting out its cruel justice by insisting the staged city tale be as faithful to the real version as possible.

“Here we are again!” – conclusion

The story of *Dan Leno and the Limehouse Golem* circulates around the double condition of the city – “of performance and textuality, transformation and interpretation” (Gibson and Wolfreys 201), yet the performative aspect is far more significant than in other of Ackroyd’s London novels as the urban and theatrical worlds in it perpetually intertwine and thus borrow and adopt principles and features from each other. Ackroyd’s Londoners are well aware of the potential theatricality of the city’s public life, and although some of them find it annoying and irritating, most of them appreciate and relish the independence and imaginativeness the spectacles of the streets allow them to enjoy and employ. In the anonymous crowds, through dressing up and refined play-acting, they can conceive for themselves almost whatever identity they like. This promise of temporarily becoming someone other, however, logically also attracts those whose motives are far from honest, like pathological fabulists, imposters, and criminals. At the same time, these citizens are often ardent theatregoers, and what they love to see on stage, though only in random glimpses or little separate scenes, are precisely those gags and sketches dramatising, satirising and parodying scenes from their everyday lives. As the most dramatically-looking topical London issues quickly find their way from newspaper reports onto the play-bills of the popular music halls, they fill their auditoriums with thousands of numerous curious and sensation-seeking spectators. Therefore, those actors, comedians and impersonators who are skilled enough to work ingeniously on the borderline between reality and illusion by making it, alternately as needed, imperceptible and distinct have an immense, and mostly wholesome, influence on the audience who willingly surrender to the charm of their mesmerizing persuasiveness.

Therefore, it is Dan Leno who saves the night and manages to restore the dichotomy of the stage as a separate realm from the auditorium reality, and it is he who “symbolizes the innate theatricality of Ackroyd’s novel and its atmosphere of ritual and impersonation” (Lewis 81). Thanks to his exceptional ability to keep cool and improvise in every conceivable situation, he swiftly puts a new guise on and performs a comic gag about the hanged woman being revived back to life. As the terror-stricken-turned-relieved audience streams into the tumultuous London streets, the theatrical and the urban worlds intersect profoundly in physical and metaphorical terms:

They left the theatre in Limehouse and went their separate ways, to Lambeth or to Brixton, to Bayswater or to Whitechapel, to Hoxton or to Clerkenwell, all of them returning to the uproar of the eternal city. And even as they travelled homeward, many of them remembered the wonderful moment when Dan Leno had risen from the trapdoor and appeared in front of them. “Ladies and gentlemen,” he had announced in his best mammoth comique manner, “here we are *again!*”. (Ackroyd, *Dan Leno* 282, original emphasis)

This quote also refers to another link between London and its theatrical representations and nature – both can be taken as ongoing processes running concurrently, but which are necessarily interconnected thematically as well structurally. The eternal city thus functions as an eternally self-reflexive *theatrum urbis*, offering up all of its defining fea-

tures, especially its individual and collective psyches, the celebration of its subversive and heterogeneous forces, and the cyclicity of its happenings. By his final exclamation, Dan Leno expresses exactly this common attribute of the city and the theatre: the endings take turn with the beginnings so frequently and seamlessly that the sense of an ending has become virtually indistinct. The comic urban theatrical tradition, embodied, above all, by Joseph Grimaldi, Dan Leno and Charlie Chaplin, reflects the continuous character of the city's life: "the chaotic phase comes to an end, order is restored and life in London can begin a new cycle, for the city that has bred the Golem is also the city that has bred the comedian/magus capable of absorbing it and expelling it in the cathartic ritual of drama" (Onega 72). And so, as Dan Leno knows, amidst death and suffering, there is always a hint of promise of something new and perhaps better, which the music hall can point out to more efficiently than anything else: the Limehouse Golem is gone to where it sent its victims; Elizabeth Cree is executed; Aveline Mortimer is dead, but those who have survived must go on living – the show is over, long live the show! The city and its dramatic representations, once *again*, become one.

Works cited

- Ackroyd, Peter. *Dan Leno and the Limehouse Golem*. London: Vintage, 1994. Print.
- . *London: The Biography*. New York: Anchor, 2003. Print.
- . *Albion: The Origins of the English Imagination*. London: Vintage, 2004. Print.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981. Print.
- Banks, Daisy. "Peter Ackroyd on London." An interview with Peter Ackroyd. *The Browser* 2013. Web. 4 Feb. 2013.
- Bratton, Jacky. "The Music Hall." Powell 93-108.
- Booth, Michael R. "Comedy and Farce." Powell 164-182.
- Davis, Jim, and Victor Emeljanow. "Victorian and Edwardian Audiences." Powell 93-108.
- de Certeau, Michel. *The Writing of History*. New York: Columbia UP, 1992. Print.
- de Groot, Jerome. *The Historical Novel*. London: Routledge, 2010. Print.
- Gibson, Jeremy and Julian Wolfreys. *Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text*. London: Macmillan Press Ltd, 2000. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1992. Print.
- Ibell, Paul. *Theatreland: A Journey Through the Heart of London's Theatre*. London: Continuum, 2009. Print.
- McKinnie, Michael. *City Stages: Theatre and Urban Space in a Global City*. Toronto: U of Toronto P, 2007. Print.
- Lewis, Barry. *My Words Echo Thus: Possessing the Past in Peter Ackroyd*. Columbia: U of South Carolina P, 2007. Print.
- Mayer, David. "Encountering melodrama." Powell 145-164.
- Murray, Alex. *Recalling London: Literature and History in the Work of Peter Ackroyd and Iain Sinclair*. London: Continuum, 2007. Print.

- Newland, Paul. *The Cultural Construction of London's East End: Urban Iconography, Modernity and the Spatialisation of Englishness*. Amsterdam: Rodopi, 2008. Print.
- Onega, Susana. *Peter Ackroyd*. Plymouth: Northcote House, 1998. Print.
- Phillips, Lawrence. *London Narratives: Post-War Fiction and the City*. London: Continuum, 2011. Print.
- Powell, Kerry, ed. *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 2004. Print.
- Robinson, Alan. *Narrating the Past: Historiography, Memory and the Contemporary Novel*. London: Palgrave Macmillan, 2011. Print.
- Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotype: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2000. Print.
- Smith, David L., Richard Strier, and David Bevington, eds. *The Theatrical City: Culture, Theatre and Politics in London, 1576-1649*. Cambridge: Cambridge UP, 1995. Print.
- Wolfreys, Julian. *Writing London. Volume 2: Materiality, Memory, Spectrality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004. Print.

“But this place is too cold for hell”: The Porter as an Interpreter of *Macbeth*

Abstract

The essay attempts to show the centrality of the Porter scene for *Macbeth* and draw the interpretative consequences from such centrality. The wager is that the Porter episode can be established as essential only if his discourse allows us to look on the play from a different angle, that is, if it partakes of the equivocation it speaks about and thus destabilises neat categorisations suggested by the critics who argue for its consistency with the rest of the play. It is suggested that the Porter’s comments concern not only Shakespeare’s contemporary events, but “equivocate” on the meaning of the future events in the play (a comic version of prophecy). The centrality of the scene (2.3) which starts with the Porter episode is also maintained by Malcolm and Donaldbain’s exchanges after the murder of Duncan, which are interpreted as comic. This point allows one to resolve a number of critical problems which have been suggested concerning another troubling scene in which equivocation is central – the scene of Malcolm’s testing Macduff’s integrity (4.3). If Malcolm is maintained as a comic character and one notes a number of similarities with 2.3, the traditional meaning of the scene and Malcolm’s final speech in the play are radically displaced.

Keywords

Shakespeare, *Macbeth*, Porter, comedy, tragedy, equivocation.

It is a commonplace to claim that *Macbeth* is a grim play in which the images of blood, night, death and disturbances in nature create a tightly knit pattern which gives to the work its specific atmosphere. This, however, usually comes qualified by diverse statements about a few troublesome parts of the play which for this or that reason look problematic because they do not seem to fit in what is taken to be the prevalent drift of the work. The two scenes which are most often selected as questionable are the Porter scene (2.3) and the exchanges between Malcolm and Macduff in England (4.3). The former got its famous dismissal from Coleridge as “inserted by some underhand to please the mob” (83), and although the twentieth century argued it back into

acceptance, or even importance,¹ it is usually treated as a bit of realistic “comic relief” which is there only to provide contrast with the demonic and the nightmarish as the main tenor of *Macbeth*.² The latter, because of its doubtful consistency, presents a number of problematic points about its logic and language to which we shall have to return.³ What happens, however, when one tries to look at *Macbeth* precisely through the lens of the Porter episode – that is, through the comic perspective – treating it as *really* important in the play? Perhaps the disgust Coleridge felt towards the Porter is actually a sign of a clearer insight into the meaning of the play than an attempt to lodge him safely within the texture of the play and treat him as if he unproblematically belonged there.

The critics who argue for the easy consistency of the Porter scene with the play have noted that at least two subjects he mentions in his banter are central in *Macbeth*: one is equivocation, another one the discrepancy or relation between desire and performance.⁴ From the very beginning, for Macbeth the witches’ “supernatural solliciting / cannot be ill, cannot be good” (1.3.129-30), and his final verdict is:

And be these juggling fiends no more believed
That palter with us in a double sense,
That keep the word of promise to our ear
And break it to our hope. (5.8.19-22)

The gap between desire and act is of the stuff of the nightmarish “interim,” the suspended, empty time between the “solliciting” and Duncan’s death, and also, rhetorically, one of the hinges on which Lady Macbeth’s blackmail of Macbeth into murdering his sovereign turns. When the gap disappears, Macbeth finally is transformed into an out-and-out murderous tyrant:

From this moment,
The very firstlings of my heart shall be
The firstlings of my hand. And even now
To crown my thoughts with acts, be it thought and done.
The castle of Macduff I will surprise;
Seize upon Fife; give to th’edge o’th’sword
His wife, his babes, and all unfortunate souls
That trace him in his line. (4.1.145-52)

All of these are familiar matters of *Macbeth* criticism. One can ask, however, whether this kind of merely “formal,” thematic consistency between the *comic* Porter episode

¹ See e.g., Harcourt (1961), Wickham (1966), Allen (1974).

² Harcourt views are characteristic: “The simpler vices of the Porter [...] serve to establish an ethical distance between the failings of ordinary humanity and the monstrous evil now within the castle walls” (397).

³ They are neatly summarised in the introduction to *Macbeth* in the New Cambridge Shakespeare edited by A. R. Braunmuller (88-93). All my references are to this edition, unless otherwise noted.

⁴ See Muir xxv-xxxii; see also: Barmazel (2008) and Stroll (2008).

(e.g., the comic use of the term “equivocation,” which has no bearing on the tragic plot) and the rest of the *tragic* plot, in which equivocation has almost cosmic consequences, really amounts to much as a defence of the centrality of the Porter episode. Because, if the Porter is just a formal echo of the tragic plot or a comic relief, it ultimately does not matter for the meaning of the play whether his episode stays or is cut. As comic relief the scene may have its theatrical advantages (or disadvantages), but these would be the advantages of the inessential kind like Hecate and some of the witches’ songs which may add colour or spectacle to the play but are in fact completely disposable. That it is not so, is shown even by the place of the Porter scene in the play: as many critics, since Thomas De Quincey, have noted, it is absolutely central. But I do not believe its centrality is due to the human which “has made its reflux upon the fiendish” (De Quincey 6) because such proposition just broadens the “comic relief” perspective, which neatly separates the comic (the human) and the tragic (fiendish).⁵ In my opinion, the real centrality of the Porter scene can be maintained only if his discourse allows us to look on the play from a different angle, that is, if it *partakes* of the equivocation it speaks about and thus destabilises neat categorisations suggested by the critics who argue for its consistency with the rest of the play.

One can preliminarily approach this matter by asking about the status of the comic in *Macbeth*. We have already mentioned the prevalent “comic relief” attitude connected with the interpretation of the Porter episode, but one does not have to look too far to find out that the matters are rather more complicated. It is a known fact that among the characters appearing in *Macbeth*, not only the Porter made audiences laugh – probably in the seventeenth century and definitely throughout the eighteenth, another source of popular mirth were the witches (Sprague 224). But was their purpose to provide comic relief?⁶ One can seriously doubt it. Until Romanticism *simplified* the witches into the threatening representations of the demonic, and hence made them easily adaptable to the “noble” tragic discourse, the witches did not only equivocate in the oracular sense (which is, as we know, one of the sources of the tragic in *King Oedipus* and so on) – their very status in the dramatic discourse was equivocal. In other words, although they evoked laughter on stage, their presence there was far from serving the comic relief purpose. They could not have such an effect because they represented the forces the audience felt really uneasy about, as the witch-hunting craze of the sixteenth century certifies. The witches are monstrous and funny not in spite of but because they are the agents of disorder (or another order which the ruling order can only represent as lethal to it, hence disorder). What they say and do reflects what

⁵ Another kind of attempt to “save” the Porter episode can be exemplified by Kenneth Muir when, in his Introduction to the Arden edition of *Macbeth*, he claims that “it transports us from Inverness to the gate of hell, without violating the unity of place” and that “Shakespeare’s second reason for recalling the miracle plays was that it enabled him to cut the cable that moored his tragedy to a particular spot and time” (Muir xxvi-xxvii). But such an “universalising” argument too neatly incorporates the scene into the overall tragic plot, without in any way jarring against it.

⁶ Not to complicate matters with textual intricacies, I am referring here mostly to the “important” scenes involving the witches, disregarding the song-and-dance scenes often taken to be inserted into *Macbeth* by Thomas Middleton.

the dominant discourse says and does but with a subtle difference which destabilises the certified meanings and therefore is a distorting mirror image of the dominant discourse and an equivocal comment on the action of the play:

SECOND WITCH When the hurly-burly's done,
When the battle's lost, and won. (1.1.3-4)
DUNCAN What he hath lost, noble Macbeth hath won. (1.2.67)

ALL Fair is foul, and foul is fair, (1.1.12).
MACBETH So foul and fair a day I have not seen. (1.3.36)

The Porter is most often taken to be a character opposite to the witches in the play: while the witches represent the uncanny, the fantastic, the demonic, and tend to disappear into thin air, the Porter, in his capacity of comic relief, is most often treated as both realistic and most ordinarily human. But again, matters seem to be a bit more complicated than that. The Porter famously starts his banter with the theme of equivocation taking on the role of a porter of hell-gate, a stock figure used in some morality plays. In other words, he adopts a persona belonging to the same imaginary to which the witches belong and there is more to it than just a jocund and easy-going adoption of a mask because, if we follow his banter closely, it also constitutes a distorting mirror comment on the meaning of events of the play; that is, the Porter's discourse, like the existence of the witches, collapses the distinction between the comic ("relief") and the tragic note. Critics have been busy finding contemporary allusions in the Porter's words on equivocation, including Father Garnet, the Gunpowder Plot and even Shakespeare himself (as a grain speculator)⁷, but if we look at the references themselves, they are also internal to the play and comment (equivocate?) on the future (!) events: "a farmer that hanged himself on the expectation of plenty" (Macbeth, or even more appropriately Lady Macbeth), "an equivocator that could swear in both scales against either scale, who committed treason enough for God's sake" (Malcolm), "an English tailor come hither for stealing out of a French hose"⁸ (Siward with the English soldiers – "the English epicures"). Moreover, all this is jokingly addressed to those who await the opening of the gate outside and whom the porter invites to enter with the words "O, come in, equivocator." The ones waiting are Macduff and Lennox, the former being equivocation incarnate as a man not born of woman "from his mother's womb / Untimely ripped" (5.8.15-16) and central to the equivocation business of the witches. The Porter's both comic and "unheavenly" power of prophecy⁹ is followed by something even more equivocal, that is, a discussion of the great equivocator drink and the interpretation of the events of the past night of which Lennox speaks (equivocates?) thus:

⁷ See: Barroll (1995).

⁸ "Hose" is, or at least may be, a pun for "penis" (Braunmuller 165).

⁹ Malcolm's English protector, Edward II, is said to have "a heavenly gift of prophecy" (4.3.159). We shall return to this.

The night has been unruly: where we lay,
Our chimneys were blown down, and, as they say,
Lamentings heard i'th'air, strange screams of death
And prophesying with accents terrible
Of dire combustion and confused events,
New hatched to th'woeful time. The obscure bird
Clamoured the livelong night. Some say, the earth
Was feverous and did shake. (2.3.46-53)

The Porter's version, however, is radically different; it is much more prosaic and down-to-earth in both literal and metaphorical senses, finding the fever, combustion and shaking to be of a radically different provenance:

MACDUFF I believe drink gave thee the lie last night.
PORTER That it did, sir, i'the very throat on me, but I requited him
for his lie, and, I think, being too strong for him, though he
took up my legs sometime, yet I made a shift to cast him. (2.3.31-34)

The more interesting, however, is a preceding passage on drink, because it introduces, in a ribald manner, another crucial motive of the play – the aforementioned discrepancy between desire and act:

MACDUFF What three things does drink especially provoke?
PORTER Marry, sir, nose-painting, sleep, and urine. Lechery, sir, it
provokes, and unprovokes: it provokes the desire, but it takes
away the performance. Therefore much drink may be said to be
an equivocator with lechery: it makes him, and it mars him; it
sets him on, and it takes him off; it persuades him and disheartens
him, makes him stand to and not stand to. In conclusion,
equivocates him in a sleep, and giving him the lie,
leaves him. (2.3.22-30)

It is not only the case that this discrepancy is discussed (in a high rhetorical/tragic vein) between Lady Macbeth and Macbeth in reference to the murder of Duncan. In order to close the gap, she explicitly taunts Macbeth's manhood in the most basic genital sense (1.7.35-54) and even Macbeth himself speaks about kingship first as “the swelling act” (1.3.127) and then as “a barren sceptre” (3.1.63). As if this were not enough, in Lady Macbeth's taunting passage hope (desire) is represented as precisely “equivocated” by drink and she waxes proverbial almost like the Porter:

LADY MACBETH Was the hope drunk
Wherein you dressed yourself? Hath it slept since?
And wakes it now to look so green and pale
At what it did so freely? From this time,
Such I account thy love. Art thou afeard
To be the same in thine own act and valour,
As thou art in desire? Wouldst thou have that

Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem,
Letting I dare not wait upon I would,
Like the poor cat i'th'adage? (1.7.39-49)

All in all, the “coincidences” are too plentiful not to take the Porter’s banter as both comic and serious comment on the main motifs of the high tragic discourse of the play whose *comic* side only the Porter sees (perhaps the witches too, but this is, well, equivocal). The Porter’s episode is therefore so central because it presents us with a discourse which goes against the grain of the “official” ideological drift of the play (blood, hubris, fate) and gives us the low life comment on the tragic/feudal order of endlessly repeated slaughter. Yet this is not an “indignant” comment about the order’s nightmarish qualities and cruelty – such accusations the order digests quite easily. What makes the Porter so offensive – and I take Coleridge’s disgust as much more perceptive than the comic realist persuasion – is that he sees a funny side of it. When in the same scene which opens with the Porter’s banter Macduff shouts out that

Most sacrilegious murder hath broke ope
The Lord’s anointed temple and stole thence
The life o’th’building. (2.3.60-62)

And Macbeth announces in a tragic (and false) manner that

There’s nothing serious in mortality.
All is but toys; renown and grace is dead,
The wine of life is drawn, and the mere lees
Is left this vault to brag of. (2.3.86-89)

One should still remember that wine is also drink “which equivocates him in a sleep, and giving him the lie, leaves him” (2.3.30), and that this was perhaps the wine which the Porter “made the shift to cast.”

The Porter, however, is not the only comic character in this crucial third scene of the second act. Although it goes against the modern practice of staging it, the audience which laughed at the witches, also laughed at Malcolm and Donaldbain. As one of the eighteenth-century critics put it: “they generally created laughter, and their pusillanimous resolution of departure [...] deserves no better treatment.”¹⁰ This may not seem so surprising, as one may really wonder at the serious staging of remarks such as:

DONALDBAIN ... Let’s away. Our tears are not yet brewed.
MALCOLM [*To Donaldbain*] Nor our strong sorrow upon the foot of motion. (2.3.113-17)

when to be upon the foot of motion is what they are cowardly planning in the exchange in which yet another equivocating drink is being brewed (and a drink which provokes

¹⁰ Francis Gentleman, quoted in Braunmuller (89).

urine to boot). To make the meaning of their exchanges more obvious, Malcolm and Donaldbain’s reaction to their father’s murder is contrasted with the words which the feudal code of valour demands:

BANQUO ... Fears and scruples shake us:
In the great hand of God I stand and thence
Against the undivulged pretence I fight
Of treasonous malice. (2.3.122-125)

But instead of putting on “manly readiness” (2.3.126), the brothers continue to plan to put their sorrow upon the foot of motion in the exchange which ends with a series of puns which many critics have expressed their dissatisfaction with:

MALCOLM ... This murderous shaft that’s shot
Hath not yet lighted, and our safest way
Is to avoid the aim. Therefore to horse,
And let us not be dainty of leave-taking,
But shift away. There’s warrant in that theft
Which steals itself when there’s no mercy left. (2.3.134-139)

One can agree that the awkward punning on “warrant,” “theft” and “steals” is in bad taste indeed, but the critical dissatisfaction is quite out of place if we take the brothers to be what the eighteenth-century audience took them to be: expressly comic characters. Moreover, in the play so full of equivocation, it is difficult not to take as a hint to the audience that the cowardice of the brothers is generally known among the warriors present in Inverness, when, after the “alarum” created by Macduff, to Donaldbain’s question “What is amiss?” Macbeth answers “You are, and do not know’t” (2.3.90), that is: everybody here already knows how your strong sorrow will proceed.

After a scene like that, Donaldbain disappears from the play for good and it is difficult to take what Malcolm says in the further parts of the play at face value; and even more so because he reappears in the part of the play which is taken to be the most equivocal. In fact, equivocation constitutes the very content of the third scene of the fourth act where Malcolm supposedly tests Macduff’s integrity by accusing himself of voluptuousness, avarice and deceit, and only when Macduff despairs of the fate of Scotland and proclaims his intention to leave, he hugs him to his breast and changes his tune:

I put myself to thy direction and
Unspeak mine own detraction, here abjure
The taints and blames I laid upon myself,
For strangers to my nature. I am yet
Unknown to woman, never was forsworn,
Scarcely have coveted what was mine own,
At no time broke my faith, would not betray
The devil to his fellow, and delight
No less in truth than life. My first false speaking
Was this upon myself. (4.3.122-131)

This astonishing hymn of self-praise (not for nothing Malcolm compared himself earlier to “a weak poor innocent lamb” (4.3.16)) is so incredible, that even Macduff has problems to swallow its meaning without difficulty: “Such welcome and unwelcome things at once, / ‘Tis hard to reconcile” (4.3.138-139).

The comic element developed in 2.3 can give us some hints to the understanding of 4.3. One may note that, like the Porter scene, it immediately follows murder (of Macduff’s family), so taking into consideration its place, and Malcolm having been established as a comic character, one may suspect that it is there to serve a similar purpose. First of all, Malcolm, like the Porter, takes on a stock role from the tradition of English theatre, that is, becomes an (inevitably comic) incarnation of three of the Seven Deadly Sins (*Luxuria*, *Avaritia*, *Invidia*) of the morality play (and one can note that equivocation in morality plays is always the technique of temptation). Moreover, when Malcolm presents himself to Macduff in the traditional costumes of the first two, Macduff’s reaction is a rather comical equivocation, very much in the Porter’s vein. To *Luxuria* his answer is:

MACDUFF Boundless intemperance
In nature is a tyranny; it hath been
Th’untimely emptying of the happy throne
And fall of many kings. But fear not yet
To take upon you what is yours: you may
Convey your pleasures in a spacious plenty
And yet seem cold. The time you may so hoodwink.
We have willing dames enough; there cannot be
That vulture in you to devour so many
As will to greatness dedicate themselves,
Finding it so inclined. (4.3.66-76)

Avaricia is excuplated thus:

This avarice
Sticks deeper, grows with more pernicious root 85
Than summer-seeming lust, and it hath been
The sword of our slain kings; yet do not fear,
Scotland hath foisons to fill up your will
Of your mere own. All these are portable,
With other graces weighed. (4.3.84-90)

And when, after the presentation of *Invidia*, he pretends that he cannot go on like this in the case of all seven and shouts out: “O my breast, / Thy hope ends here” (4.3.113-114), he seems to have forgotten that this was the passage he already have acted at the beginning of his meeting with Malcolm, saying “I have lost my hopes” (4.3.24). As if this were not enough, after the spectacle of *Invidia*, when the hope is supposedly lost, Macduff summarises the morality play he has seen: “These evils thou repeat’st upon thyself / Hath banished me from Scotland” (4.3.12-3). This is a statement which would be rather strange in a serious sounding of Macduff’s integrity, if Scotland stands

for the country ruled by Macbeth, because the named vices are actually those which do not apply to Macbeth, at least to the image of him which is presented by the play. *Luxuria* is lust, but all hints in the play seem to show that the Macbeths are deeply in love and in this love sex is definitely not of primary importance (Lady Macbeth taunts Macbeth’s masculinity; they have no children). *Avaricia* is avarice, but there are no traces in the play that Macbeth is in love with riches (he committed regicide for other reasons; he puts thanes to death, because he fears assassination, which he predicts it from the very beginning).¹¹ Deceit related with envy (*Invidia*) might perhaps be applied to Macbeth’s murder of Banquo, but as the lever of his tyrannous behaviour it is rather doubtful, because Banquo seemed to be the only character Macbeth held in high esteem¹² – others he treats like *dogs*.¹³ If none of the Seven Deadly Sins which really apply to Macbeth (*Ira/Wrath*, *Superbia/Pride*) is mentioned in this exchange, one can justifiably take it as comic and, moreover, ask whose sins are the ones which have been presented. The answer seems rather obvious and Macbeth himself voices it:

...What’s the boy Malcolm?
Was he not born of woman? ...
... Then fly false thanes
And mingle with the English epicures;
The mind I sway by and the heart I bear
Shall never sag with doubt nor shake with fear. (5.3.3-10)

Lust, avarice and envy are the vices of the English epicures whose habits Malcolm is so eager to emulate and introduce to Scotland with his rule.¹⁴ Therefore, the first part of 4.3, rather than being what it is usually taken to be, can be treated as a kind of

¹¹ ... But in these cases,
We still have judgement here that we but teach
Bloody instructions, which being taught, return
To plague th’inventor. This even-handed justice
Commends th’ingredience of our poisoned chalice
To our own lips. (1.7.7-12)

¹² ... Our fears in Banquo
Stick deep, and in his royalty of nature
Reigns that which would be feared. ‘Tis much he dares,
And to that dauntless temper of his mind,
He hath a wisdom that doth guide his valour
To act in safety. There is none but he,
Whose being I do fear (3.1.50-56)

¹³ Macbeth addresses the murderers of Banquo thus (3.1.91-100), but this seems to be his comment on “mortality” in general and feudal rank in particular, which is corroborated by the image of Macbeth as a bear: “They have tied me to a stake; I cannot fly, / But bear-like I must fight the course” (5.7.1-2).

¹⁴ In Holinshed, Shakespeare’s probable source, Macduff is more explicit: “Ye haue one cussed and wicked tyrant that now reigneth ouer you, without anie right or title, oppressing you with his most bloudie crueltie. This other that hath the right to the crowne, is so replete with the inconstant behavior and manifest vices of Englishmen, that he is nothing woorthie to inioy it” (Muir 177-8).

histrionic comical debate between two adversaries who know each other's game and who sound each other's traitorship in order to estimate what to do next. The debate culminates with a rather cynical equivocation on Malcolm's part:

... Macduff, this noble passion,
Child of integrity, hath from my soul
Wiped the black scruples, reconciled my thoughts
To thy good truth and honour (4.3.114-17)

while we have just learned that Macduff's children were slaughtered. I call it cynical, because I take it that Malcolm already knows about the murder from Ross, as his entry in the later part of the scene is accompanied with an enormous lie:

Enter ROSS
MACDUFF See who comes here.
MALCOLM My countryman, but yet I know him not.
MACDUFF My ever gentle cousin, welcome hither.
MALCOLM I know him now. Good God betimes remove
The means that makes us strangers. (4.3.161-165)

Malcolm claims here that he does not know Ross, yet in the first act, at his father's side, he had no problems in recognizing him – in fact, he introduces the audience to him for the first time Ross appears on stage:

DUNCAN So well thy words become thee as thy wounds;
They smack of honour both. Go get him surgeons.
[Exit Captain, attended]
Enter ROSS and ANGUS
Who comes here?
MALCOLM The worthy Thane of Ross. (1.2.43-45)

Ross is, of course, another source of critics' unease, because of the news he announces to Macduff, or, to be more precise, the way he does it saying at first that Macduff's wife and children are well and at peace:

MACDUFF How does my wife?
ROSS Why, well.
MACDUFF And all my children?
ROSS Well, too.
MACDUFF The tyrant has not battered at their peace?
ROSS No, they were well at peace when I did leave 'em. (4.3.178-181)

And then, after a while of pseudo-patriotic banter directed to Malcolm, Ross passes the information in his own inimitably outrageous way with a disgusting pun on deer/dear superimposed on the image of courtly fun, that is, hunting for pleasure¹⁵:

ROSS Your castle is surprised; your wife and babes
Savagely slaughtered. To relate the manner
Were on the quarry of these murdered deer
To add the death of you. (4.3.206-209)

It is no wonder that critics have had problems with such monstrosity, but the problems disappear if we postulate, as indeed we must, knowing that Malcolm and Ross are old acquaintances, that these two equivocators (Macduff’s family is “well” and “at peace” because they have been transported to the “better world”) simply enjoy their game, and after Malcolm’s, there comes Ross’s turn. Moreover, apart from the profit of fun, the game has a practical end to it: the more confused Macduff is, the more easily manipulable he becomes. Whatever interests of his Macduff might have harboured and represented in their initial comic exchange with Macduff, now his guilt makes a “nothing” of him and his former intentions:

MACDUFF ... Sinful Macduff,
They were all struck for thee. Naught that I am,
Not for their own demerits but for mine,
Fell slaughter on their souls. (4.3.227-230)

Malcolm sets to manipulate this “nought” from the very beginning:

MALCOLM Be comforted.
Let’s make us med’cines of our great revenge
To cure this deadly grief. (4.3.215-217)

And because every manipulation in *Macbeth* finally has recourse to the feudal code and its ideal image of what it means to be a man,¹⁶ Malcolm, a known coward and an aspiring English epicure, has to “pour [his] spirits in [his] ear and chastise with the valour of [his] tongue” (1.5.24-25) and advise Macduff: “Dispute it like a man” (4.3.222). Lady Macbeth used the method with Macbeth, but in the case of Macduff, the spiritual gall is much more corrosive, because he can well reconstruct in his mind his wife’s words (to Ross!) about their son, even thou he had not heard them: “Fathered he is, and yet he’s fatherless” (4.2.26).

Ross is the second ace up Malcolm’s sleeve procured to subdue Macduff into complete submission. Before this happens, however, Macduff and the audience get the taste of what it is necessary to submit to. In order to override Macduff’s doubts

¹⁵ There is no place to substantiate it here, but almost every time Ross speaks in the play he utters a lie or a hyperbole bordering on a lie.

¹⁶ This of course is the ultimate equivocation of the play: everybody who refers to this ideal image (and almost all characters do) has something else in mind.

about Malcolm's true nature ("Such welcome and unwelcome things at once,/'Tis hard to reconcile") and reinforce his lesson, Malcolm produces a Doctor,¹⁷ who instructs Macduff in the beneficial effects of having a virginal king on the throne, a king who would be able "solicit heaven" and perform "most miraculous work" (4.3.149-151) in the kingdom where "sundry blessings hang about his throne / That speak him full of grace" (4.3.161). This ideal image is of Edward II, who is said to heal scrofula (or is it only "scrofulous" Malcolm?) by his touch and have "a heavenly gift of prophecy" (4.3.159). As if by divine and royal contagion, Malcolm, by his very presence in England, imagines his partaking in the grace of Edward II, while all we know is that he has taken over the English habits, which culminates in his final speech in *Macbeth* when he makes earls of the thanes who defected to his side. But what are in fact the graces he receives from Edward? It is a (prospective) *title*¹⁸ of the king of Scotland, the title whose more earthly token are ten thousand English soldiers leased to Malcolm to put him back on the throne. But, of course, this grace is essentially false, because however saintly Edward might be, he is not offering the soldiers to increase the abundance of grace in Scotland but to increase God's grace to England, which in political terms means English rule in Scotland through the figurehead king Malcolm and Anglicization of Scottish thanes into English earls. This is precisely Edward's great "heavenly gift of prophecy" accompanied by "sundry blessings." So when Malcolm in his final speech, in which he makes earls of thanes, proclaims:

... – this and what needful else
That calls upon us, by the grace of Grace
We will perform in measure, time, and place. (5.9.38-40)

The pleonastic "grace of Grace," rather than invoking the immediate grace of God, should be understood as referring to the mediator, to the grace of Malcolm's idol and benefactor, His Grace Edward II. Therefore, Malcolm's former convoluted proclamation to Macduff:

That which you are, my thoughts cannot transpose;
Angels are bright still, though the brightest fell.
Though all things foul would wear the brows of grace,
Yet grace must still look so (4.3.21-24)

¹⁷ A Doctor, as different from the Scottish Doctor of Physic, might mean a cleric here, which would be quite appropriate to the context (Braunmuller 232).

¹⁸ In *Macbeth*, the word is mostly used in its more "technical" meaning:

BANQUO: ... My noble partner [Macbeth]

You greet with present grace and great prediction

Of noble having and of royal hope (1.3.53-54)

Duncan: Conduct me to mine host [Macbeth]: we love him highly

And shall continue our graces towards him. (1.6.30-31)

"Grace" in the sense of being ordained by God is almost exclusively linked with Malcolm (through Edward II) and belongs to his Anglicized discourse.

referring to the Great Traitor and searching for foulness under the mask of grace, seems to be a pertinent self-reflexive remark and an excellent example of equivocation in the play, worthy the already quoted comment by the Porter: “Faith, here’s an equivocator that could swear in both the scales against either scale [trying Macduff’s integrity], who committed treason enough for God’s sake.”

O, come in, equivocator.

Work Cited

- Allen, Michael J.B. “Macbeth’s Genial Porter.” *English Literary Renaissance* 4 (1974): 326-36. Print.
- Barmazel, Julie. “‘The servant to defect’: Macbeth, Impotence, and the Body Politic.” *Macbeth: New Critical Essays*. Ed. Nick Moschovakis. London: Routledge, 2008. 118-31. Print.
- Barroll, J. Leeds. *Politics, Plague, and Shakespeare’s Theatre*. Ithaca: Cornell University Press, 1995. Print.
- Coleridge, T.S. *Coleridge on Shakespeare. The Text of the Lectures of 1811-1812*. Ed. R.A. Foakes. London: Routledge, 1971. Print.
- De Quincey, Thomas. *On Murder*. Ed. Robert Morrison. Oxford: Oxford UP, 2006. Print.
- Harcourt, John. B. “‘I pray you remember the Porter’.” *Shakespeare Quarterly* 12 (1961): 393-402. Print.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. Ed. Kenneth Muir. London: Methuen, 1984. Print.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. Ed. A.R. Braunmuller. Cambridge: Cambridge UP, 2008. Print.
- Sprague, Arthur Colby. *Shakespeare and the Actors: The Stage Business in his Plays 1660-1905*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1944. Print.
- Stoll, Abraham. “Macbeth’s Equivocal Conscience.” *Macbeth: New Critical Essays*. Ed. Nick Moschovakis. London: Routledge, 2008. 132-50. Print.
- Wickham, Glynne. “Hell Castle and Its Door-Keeper.” *Shakespeare Survey* 19 (1966): 68-74. Print.

Scriptural Myths in Two Contemporary British Novels

Abstract

The present article focuses on the ways the biblical myth of the Promised Land and the scriptural myth of the divinely inspired Holy Writ figure in two contemporary British novels: Jim Crace's *The Pesthouse* (2007) and Will Self's *The Book of Dave* (2006). Drawing on Gianni Vattimo's concept of *debolezza*, the author of the article argues that both Crace and Self create "weak" versions of those myths, characterised both by a lucid grasp of the disintegration of the traditional forms of the myths, and by the resigned but charitable preservation of its bits. Shaped by the multi-faceted transformations the biblical myths have been undergoing, weak biblical/scriptural myths function as textual sites where the limits and potential of contemporary biblical/scriptural myths is probed.

Keywords

The Bible, contemporary British novel, weakness, myth, dystopia, Jim Crace, Will Self.

Introduction

In 1976 Northrop Frye argued that the social function of biblical narratives was undergoing an important change. Having lost the status of myth, and no longer aiming at "the consent of silence," based on "a certain quality of importance or authority for the community" (Frye, *Secular* 16), the Bible – now seen as man-made fiction – entertains or enthralls, rather than commands. This transformation, however, does not mean biblical myths have disappeared. As Frye contends, "genuine social mythology [...] is [...] to be transcended, but transcendence here does not mean repudiating or getting rid of it [...]. It means rather an individual recreation of the mythology, a transformation of it from accepted social values into axioms of one's own activity" (*Secular* 170). Thus, recreated and incorporated into the "secular scripture" (man's own creation), biblical myths persist in our culture, albeit in altered and displaced forms. Though the degree of its importance and the range of its authority are smaller, the biblical/scriptural myth can still be described as – to evoke one of the least rigid definitions of myth – "a story

about *something* significant,” (where *something* foregrounds a certain vagueness or openness), a story which “accomplishes *something* significant for adherents” (Segal 7-8, my emphases).

Admittedly, Frye is not the only scholar to advocate the persistence-*cum*-transformation model describing the status of the biblical myth in the West. In much the same vein (though from a different perspective, in a different vocabulary and with an earlier historical period in mind), Jonathan Sheehan, for one, argues that while in the eighteenth century the Bible finally lost its theological authority as a divinely inspired, unified and unifying text, it started to gain importance elsewhere: it became a *culturally* indispensable text. The Bible’s significance has been recreated, redefined and relocated; “its authority had no essential centre, but instead coalesced around four fundamental nuclei. Philology, pedagogy, poetry and history: each offered its own answer to the question of biblical authority” (Sheehan 91). To return to Segal’s phrase, biblical text still accomplished “something significant” for Western communities: it acted as singular philological document, offered moral lessons, provided the model for unique poetic quality and national feelings, hosted an archive of human customs. Although the Bible as the source of the sacred, revealed order lost its significance (and its mythical status in that respect), its mythical potential has not been exhausted. Made independent of theology, the Bible could become “one of the sturdiest pillars of Western culture” (Sheehan ix), a truly *culture*-supporting myth.

Frye’s “secular scripture” and Sheehan’s “cultural Bible” bring into focus three interesting problems concerning biblical myths. First, they bear witness to the admirable resilience and malleability of the Bible-based myth, measured on the one hand by the myth’s longevity, and on the other hand, by the subversiveness of some of its transformations, as well as by the gap separating the once theologically-grounded myth from today’s dispersed cultural myths. Second, Frye’s and Sheehan’s arguments seem to indicate that “[m]an cannot live without myth, and – in the West at least – he cannot live with it” (Schneidau, *Sacred* 28). The biblical myth is both necessary and superfluous, desired and loathed. The importance of the Bible is on the one hand seriously undermined – we observe the “shrinking of grandeur” (Sherwood 207) of the biblical text, which is today “as puzzled and alienated by us as we are by it” (Sherwood 205). On the other hand, however, that importance is recreated insofar as the Bible proves the very model of alienation, the source of “mythoclastic” (Schneidau, “Biblical” 148) mechanism. As Herbert Schneidau wrote in 1976, what the Bible singularly accomplishes for the Western culture is that it offers a model of incessant self-critique, and instils the West with the desire to dissociate itself from myth, to erode all comfortable assumptions likely to turn into stable mental patterns. According to Schneidau “the Bible can be used as a culture-supporting myth, but whenever it is, the insidious [mythoclastic] effect [...] makes the support problematic at best” (*Sacred* 11). Thus, in a twist of the transcending motion, the Bible – no longer “a lofty cultural icon” (Sherwood 200) – can trade its changed status as a new badge of cultural importance. Indeed, “myth cannot be kept out; driven away, it returns from every side” (Schneidau, *Sacred* 32).

The third issue Frye and Sheehan help to bring into view is the problem of diminishing returns which seem to regulate the transformations of biblical myth, but

which do not bring about its ultimate disintegration. For Frye, the myths of the Bible are displaced from their “central mythical area,” their “vast mythological universe” (*Secular* 7, 15), to the less consolidated world of “nomadic” (*Secular* 9) narratives, where they interact at random with various other stories. Absorbed into secular mythology, biblical tales return to the state of (relative) stability, but their “mythological imperialism” (Frye, *Secular* 13), displayed up to the Middle Ages, is lost. Put another way, the biblical myth returns as a choice not the chooser, as an element of culture, not its elemental constitution. As Frye observes, “[t]he normal human reaction to a great cultural achievement like the Bible is to do with it what the Philistines did to Samson: reduce it to impotence, then lock it in a mill to grind our aggressions and prejudices” (*Great* 233). The centripetal pull biblical myths retain and exert in the Renaissance mill of secular-sacred “correlative circulation” (Shuger 3), the pull which provides emergent secular disciplines with the otherwise unavailable means for negotiating their new speculations, now belongs to biblical myths transformed into “disintegrating myths,” or “end myths,” which no longer operate as coherence-providers, but expose the failure of the “dominant myth.” “The end myth does not validate traditional symbols but discloses their inadequacy to provide moral coherence, stable boundaries between right and wrong, strategies for escaping dread” (Shuger 90). Concerned with the crumbling of cultural values, it articulates rather than resolves paradoxes, re-lives rather than relieves anxieties. It is a wobbly myth, whose overdetermined meaning invites conflicting readings, but whose disintegration – quite symptomatically – starts to function as the basis of the myth’s sustained currency.

Later on that currency comes to depend on the idea of culture, deemed “the new rock atop which legitimacy of the Bible was built” (Sheehan xiv). Predictably, the authority of the seemingly rock-stable biblical myth is soon compromised. Today, when we notice how incessantly the claim about the Bible’s cultural centrality is repeated, we may wonder if such emphasis should not be read as a symptom of anxiety about the truthfulness of this claim rather than the sign of the claim’s self-evidence. If biblical stories do energise contemporary life, they do it in far less obvious way than ever before. Seen from the wider perspective of secularization,¹ the Bible is legitimised by contemporary culture largely because culture “plays out its concerns and disaffections *within the forum of the biblical text*” (Sherwood 203, original emphasis). Biblical myth seems to mediate the process of coming to terms with the world in which the Bible “lives on by an increasingly slim metonymic margin” (Sherwood 198). The fact that the Bible rather than anything else is chosen for the narrative interrogation of biblical myth, shows that biblical stories continue to be seen as viable explorers of some of our problems. To borrow from Laurence Coupe’s terminology, biblical narratives may no longer “explain” the world, but they do help to “explore” (87-8) the world which is repelled and attracted by biblical-mythic explanations. Biblical myths are interrogated and found wanting, but the instrument chosen for probing its shortcomings is the Bible

¹ The changing status of the Bible is deeply intertwined with the *problem* of secularization. Not to complicate my argument, I have decided, however, to leave that relationship in the background, hoping that an attentive reader will recognise its presence, e.g., in the Vattimian elements of my paper. For similarly inspiring problematisations of secularization, see e.g., Pecora or Gauchet.

itself. Because they explore the decay of biblical *myths*, scriptural narratives today resemble the end myth described by Shuger. Unlike the end myth, however, they do not merely offer their internal divisions for the articulation of cultural border-problems and diffusions, but function as frameworks within which culture's disappointment with and detachment from *the biblical myth itself* is expressed.

The emergence of such paradoxical frameworks raises the question of the contemporary status of biblical myth. Apparently, biblical myth has metamorphosed into "myth," the quotation indicating the alienation of the term from its usual meaning, and signalling the suspension – but not cancellation – of the established sense. Such biblical "myths" seem, on the one hand, to embody the antinomy occurring, as Leszek Kołakowski describes, between the participation in myth and its interpretation, and on the other hand, to mark "the embarrassing illness" (104) constituted in contemporary culture by the clash between the need for myth and the defence against the threat of myth. "Myth" is the site where the process of going through this "embarrassing illness" can be observed, where the "despotism" (Kołakowski 104) of myth and its violence are suspended thanks to the permanent possibility of myth accomplishing something important for us. Moreover, while for psychological reasons, we normally do not tolerate simultaneous awareness of myth's mechanisms and adherence to myth, biblical "myth" acts out this conflict, abandoning the futile search for the points from which the sides of conflict could be judged.

Thus, the status of "myth" allows for abrasive but not destructive relationship between the tendency to adhere to and reject myth. In their "attachments to, in detachment from, the biblical text" (Sherwood 201), those biblical "myths" display a quality of Vattimian *debolezza* – a certain weakness, an incurable frailty, which neither allows them to return to the position of strength nor leads to their final demise. Biblical "myth" practises a weak overcoming (*Verwindung*) described by Gianni Vattimo, insofar as it neither surpasses nor accepts biblical myth in its previous forms. The weak biblical "myth" is characterised both by a lucid grasp of the disintegration of myth, and by the resigned preservation of its bits. Biblical "myth" retains traces of myth, treating them "as the possibility for a change, the chance that it might twist in a direction that is not foreseen in its own nature" (Vattimo 12-13). Always convalescing from the potential violence of dominant myth, but lacking the poignancy of the disintegrating myth, the weak biblical "myth" seems to make a lot of sense today. Adapting Frye's shaven-Samson metaphor to our purposes, we can say that the biblical "myth," unlikely to grow its power-giving hair back but resigned to that loss, displays "the iron constitution of the chronic invalid. It enjoys poor health" (Schneidau, *Sacred* 43).

In the rest of this paper, I will attend to the ways end myth and weak "myth" are enacted in two contemporary British novels: in Jim Crace's *The Pesthouse* (2007) and Will Self's *The Book of Dave* (2006). Both novels build a dystopia within which various versions of biblical (or in wider sense, scriptural) myths/"myths" are operating. Since these dystopian worlds, like all utopias and dystopias, are "histories of the present" (Grondin 1), the novels can be read as articulations of the complex character of contemporary scriptural myths/"myths," and as textual sites where the limits and potential of scriptural "myth" is probed. If utopia, as Paul Ricoeur maintains, is the

reinvigorating element of myth (and something that undoes the stagnation induced by myth's other (ideological) element), dystopia represents that which went wrong within that flexibility-boosting impulse in myth. Thus, Crace's and Self's dystopias offer a glimpse not so much onto the ossification of biblical/scriptural myths, but onto their change-gone-wrong character, i.e., their disintegration. But also, since dystopia indicates a possibility of a solution, a glimmer of hope, we should not be surprised to find in the dystopic worlds constructed by Self and Crace an alternative project for biblical/scriptural myth. As some inhabitants of the dystopic worlds try to carve up a space for themselves, they not only expose the disintegrating myths abiding in their worlds, but also work out their own Bible-related "myths," which – weak as they are – endow their lives with meaning and offer hope.

Jim Crace's *The Pesthouse*

Taking place in a hardly recognisable America of unspecified future, *The Pesthouse* features two main characters, Margaret and Franklin, who – like hundreds of other Americans – travel through the uniformly rural territories of the once heavily industrialised country in order to reach the fabled east coast and catch the ships that would take them to the Europe-based Promised Land, the place of safety, prosperity and "opportunity" (Crace 52, original emphasis). More of a "nightmare" (199) than the land of abundance, America in Crace's novel is afflicted with poverty, murder, rape, slavery, theft and widespread hostility. Although America – itself the Promised Land of Puritan mythopoeia, a re-imagined biblical Canaan – is no longer the blessed divine gift, the biblical myth survives, if only in a resorted or diluted form. The myth has its central figure – Abraham, featured on an old coin Margaret treasures as a talisman. Interestingly, he is a conflation of (1) the biblical patriarch (the original addressee of the promise), (2) Abraham Lincoln (the author of the famous Second Presidential Address) and (3) a hero who "would come back to help America one day with his enormous promises" (Crace 27). Detached from any distinct paradigm but preserving their traces, Crace's Abraham is an epitome of subversiveness and ambivalence of contemporary biblical myths. Overdetermined by its divergent hypotexts, "the tiny [...] floating man [...], the floating man who [...] was Abraham" (Crace 27, my emphases) is both a deliverer America is waiting for, and somebody to be delivered. A floating figure, Abraham brings together opposites and opens up the space where myth cannot help disintegrating.

Relocated to Europe – the one-time departure-point for people driven by the myth, the Promised Land ironises the idea of restoration and return. To reach the Promised Land, American travellers unwittingly retrace the steps of the past travellers and repeat their journey backwards, rewinding it, as it were, in space. Yet, the future does not lie in the past because what was lost on the way cannot be found and enjoyed in its untainted, unmodified shape. Nothing – including the myth of the Promised Land – is untouched by time. If one wants to find the Promised Land, one has to brace oneself for a transformed promise. Like Margaret and Franklin, who had to part with many people during the journey, and who lost, left or had to give away various objects,

one has to come to terms with the loss of some of one's past. But like Margaret and Franklin, one will come across new elements, which – similarly to Baby Belle, spying glass, and a horse – will provide a different perspective on both the past and the future. On the way to the east coast, the myth of the Promised Land loses its apparently definitive elements and is remade with the help of some new ones.

Displaying remarkable malleability and resilience, Crace's myth of the Promised Land proves to be able to energise people who populate the world of his novel. The energy, however, is that of a "fever, burning them up, driving them on" (Crace 83), a fever which simultaneously emboldens and incapacitates them, a disease shared in its disintegrating power. Admittedly, to write about the myth of the Promised Land in terms of an illness, is to identify something unhealthy about it, to spot some degeneration in its mechanisms. The illness, diagnosed by Crace as being myth-related and myth-spread, shows in violence towards the other, in greed and in craving for power. It has incubated in the biblical myth, legitimising the violent conquest of Canaan; its germs have been reinvigorated in the American myth of the Wild West, which drove the settlers to conquer the land they believed to be theirs. *The Pesthouse* interrogates both the biblical myth and its later variant by pointing out to their less dignified but unavoidable aspects. To reach the Promised Land, the people who believe the promise, be they Israelites or Americans, have to be violent, suspicious, self-centred, even ruthless.

The nightmarish quality of America is not merely aggravated but produced by the myth of the Promised Land. Ferrytown people prosper, first, because they charge a lot for a passage across a dangerous river on the way to the Promised Land, and second, because they never allow the wounded and the disillusioned who return from the east to cross their place in the opposite, non-mythical direction, preventing in that way the spread of discouraging, profit-wrecking stories. Their greed energises the myth, which, in turn, brings more suffering. Also, the myth *forces* people to join those already energised by the myth. Acton Bose, for example, leaves his depopulated village when there is hardly anybody left to buy the fish he caught. Preferring the "Deliverance" (Crace 243) promised by the myth to the life in his "ill fated" (Crace 121), myth-shaped village, he starts his unfortunate journey east.

It can be said that Crace's novel discloses the myth of the Promised Land to be functioning as a vicious circle rather than a breakthrough narrative. Instead of gesturing towards the possibility of release, the myth turns out to perpetrate fears, feed inter-human tensions, and, most ironically, disintegrate families. In a climactic moment in the novel, when the pilgrims finally reach the anchorage and try to get aboard the ships heading for the Promised Land, they learn that only men – strong ones or those with a skill, or young and marriageable girls, or the rich, are eligible for the ocean passage. "The salt air seemed to have robbed the world of value" (Crace 265), not only because on the coast the would-be emigrants sell their horses for a sack of flour or their furniture for a reed hat, but also because the pursuit of the myth reduces the value of people and relationships. Mothers and wives – marked with a red cross on their sleeves, a sign ominously reminiscent of the WWII ghetto badges – are deemed worthless. Rejected by the shipmen, abandoned by their families, they epitomise the failure of the myth of the Promised Land to relieve suffering.

Apart from offering insight into the disintegrating effects of the (biblical) myth, Crace's novel also delineates an alternative to the end-myth form of the Promised Land story. This alternative is the "myth" worked out by Margaret and Franklin and based on the belief that the ocean is "an obstacle and not the route to liberty" (Crace 249), that "[t]here had to be another dream" (Crace 269), another Promised Land where they could find their own happiness. The new "myth" does not look for the recuperation of the past, yet neither does it deny its power. The "myth's" complex negotiations with the past can be traced in the role metal – the icon of the past – plays in the life of Margaret and Franklin. Unlike the religious community of Helpless Gentlemen, who "set their minds and bodies against the country's ferrous history" (Crace 193), and unlike rustlers who actualise the history by putting metal weapon to its deadly work, Margaret and Franklin recognise both metal's potential and its limitations. While the Gentlemen (also called the Finger Baptists) do not tolerate metal calling it the "Devil's work" (Crace 192) and do not use their hands considering them the instrument of the Devil's work, and while rustlers fetishise metal and thrive on its lethal power, Margaret neither totally trusts nor completely distrusts metal. She is sceptical of the enormous metal "hulks and carcasses" (Crace 261) of old-style ships she sees on the coast, considering them inhuman debris of the past with no *floating*, future-exploring potential. She finds comfort, however, in her metal talismans – a necklace and coins, the two relics of the past lost at the beginning of the novel and retrieved at the end. Their Abraham-centred, opaque yet appealing engravements keep the past floating, i.e., open to future-building explorations. Interestingly, this capacity is released by gentle touch, so different from rustler's fierce grip on their weapons or the complete flabbiness of Baptists' hands. "Fingered," "rubbed," "stroked" (Crace 27), the talismans are patiently and lovingly turned and turned again, making those bits of the past quicken imagination and fan the desire for more abundant life. Running one's fingers over something/somebody does not yield any new knowledge, but revives the tarnished or the ailing. It is thanks to Franklin's dedicated fingering of Margaret's feet that she fights off her fever and starts convalescing. Similarly, it is through imaginative fingering of the past – through a weak overcoming of the unhealthy "fever" consuming the Bible-based myth – that the myth of the Promised Land loses its violent edge, and, entering the state of *debolezza* or recovery, changes into a "myth."

When Franklin decides against boarding one of the ships going towards the Promised Land, he and Margaret start their journey back to where they began. Traversing America in the old, westward direction and following in the footsteps of ancient American adherents of the myth of the Promised Land, they show that their "myth" "was not the future but the past" (Crace 249), the past, however, accessible only through the logic of re-turning. Margaret and Franklin *re-turn* the myth to its previous form, simultaneously *re-turning* – fingering, *re-thinking*, renegotiating, transforming – it, giving a new twist to the always already flexible biblical myth and its later variants. Thus, they understand that the condition on which you can hope to reach their Promised Land is neither wealth, nor strength (both required at the east coast), but weakness. The "myth" of the Promised Land unfolds when Margaret shaves Franklin's whole body clean, marking him with the traditional sign of flux, a life-

threatening illness. This deliberate display of post-illness frailty, which makes Franklin “undisguised” and shockingly [...] vulnerable” (Crace 283), differs from Baptists’ pitiful helplessness, in that the former does not yield easily to violence but effectively keeps it at a distance. The moment the would-be attackers register Franklin’s shaven head and chin, they retreat immediately. Built on such power-confusing weakness, the “myth” of the Promised Land does not encourage fantasies about the elimination of violence any more than it believes brutality can be a ticket to the Promised Land. Exposing his own weakness, the pilgrim to the Promised Land avoids defeat. The “myth” he is driven by is not the consuming fever but its echo, re-turning the myth’s mechanisms in a distorted, reduced shape.

They return to the Pesthouse, the place on a hill above Ferrytown, where the diseased are left either to die or to recuperate. Yet, they do not treat the hut as the obvious end of their journey – the Promised Land achieved, but treat this “safest acre in America, [as] a place of remedy and recovery where, surely, they could at least spend the night or spend the month or spend eternity” (Crace 306). Their “myth” does not thrive on finality, but on the constant tension between the sense of the realised promise and the horizon open for the “myth’s” future re-turns. Like the ancient spyglass Margaret and Franklin have found, the “myth” enables them to “view the distance sharply,” and simultaneously, to understand that any device which makes you believe that distant things you are looking are close at hand only “fools your thinking” (Crace 240). The Promised Land might be the little house standing on the hill; Margaret, however, seems to suggest otherwise as she calls out standing in front of the Pesthouse, ““So this is it?” [...] An exclamation and a question” (Crace 306).

**Will Self’s *The Book of Dave*.
*A Revelation of the Recent Past and the Distant Future***

In Will Self’s novel, there are two interrelated worlds and temporalities: the twentieth-century London, and the sixth-century AD (After Dave) post-catastrophic England, renamed as Ingerland. Since the former has been wiped away by a cataclysm (most probably, a flood), the latter – a new-calendar-based civilisation of the far-off future – stays largely unaware of the earlier, now extinct, populace. Among the few things the post-deluvian society inherits from the twentieth century is a book – the Book of Dave – believed to possess sacred, scriptural significance. As we gather from the second line of narration, the book was written by Dave Rudman, a late-twentieth century mentally disturbed cabbie. Rudman has been unhappily married to a woman who makes him believe she is pregnant by him, but who later decides to abandon Dave and live with her son’s real father. Dave suffers mental collapse during which he writes his book modelled on scriptures his friends or family venerate (the Bible, the Qur’an, the Book of Mormons). Addressed to his son, the book is meant to explain the world, provide an authoritarian reference point for all aspects of existence, and offer guidance to the boy. In its final form, the book proves “a bundle of proscriptions and injunctions that seem to be derived from the working life of London cabbies,”

mixed with “a cock-eyed grasp on a mélange of fundamentalism,” and “Rudman’s own vindictive misogynism” (Self 281). The framework for the book’s “doctrines and covenants” is the Knowledge (London cabbie lore) with its “runs and points” defining all driving routes in London. This basic structure is fleshed out with “a rich brocade of parable, chiasmus and homily,” in which Dave gives vent to his racism, expounds on the necessity of strict division of post-divorce parental access to their children, and requires “A COMPLETE RE-EVALUATION OF THE WAY MEN AND WOMEN should conduct their life together,” which means men avoid women, or “[k]nock ‘em up – then fuck off!” (Self 347-8).

Discovered by people of Ingerland, the book becomes their Holy Writ enveloping their world and informing all aspects of their religious, social, private lives. In raising the Book of Dave to the status of the central text of the post-apocalyptic England, Self evokes and interrogates the myth essential for all Book-based religions – the myth of the divine origin of Scriptures. Such myth usually (1) focuses on deities’ demand to write down, to read or/and disseminate their sacred words (e.g., the myth of Moses at Sinai or St John the Divine on Patmos; the myth of the origin of the Book of Mormon or of the Qur’an), or (2) tells the story of the divine inspiration guiding the work of scribes or translators (e.g., the myth of the Septuagint). Alluding to this myth’s reliance on the originary and divine Word/Logos, yet making the alleged Word the product of a diseased and rather primitive mind, Self not only creates a grotesquely overdrawn vision of the myth gone totalitarian, but also conjures up the world in which the myth’s inability to sustain the society’s and its own stability can be anatomised. Interestingly, probing the myth of *divine* origin, Self provocatively turns it into the myth of *davine* (“dävine” in the novel’s spelling), i.e., Dave-based origin, and toys with such distortion as the possibility of the basis for a weak, convalescing “myth.”

As the revealed and therefore unquestionable Word of god, the Book of Dave provides a total explanation of the world, by means of which social unity should be consolidated, and individual stability should be ensured. However, instead of smoothing social tensions or resolving individual anxieties, the myth of scriptures’ divine origin reinforces or even creates dread and disquiet. The divinely decreed truth of the separation of the sexes (the Breakup and Changeover) destroys family ties and ruins the possibility of intimate relationships between men (“dads”), women (“mummies”) and children. The “dark, mummy-hating underbelly” (Self 305) of the Book of Dave authorises violence against women, who can be raped at will, or executed for the “heinous malefaction, a profaning of the Book” (Self 387), i.e., for neglecting the Breakup. Moreover, the Book-based separation of the sexes prevents individuals from achieving inner balance and harmonising the softer part of the psyche (“the mummyself”) and a more resolute, violence-prone one (“the daddyself”). On becoming an adult who no longer stays with his mother, one loses contact with the feminine source of kindness and yields to the Book-licensed misogyny.

In Self’s novel the stability of the myth of scripture’s divine origin is threatened. The Book is under constant pressure of ever new heresies (“flying”) which either indicate a tension between Dave’s intended meaning of the Book and its present misprisions, or, more importantly, question the very identity/divinity of the Book’s

Author. The most significant heresy seems to be the one whose advocates – “strongly represented among the imprisoned flyers [i.e., heretics]” – hold that “Dave was a bloke in another Book, which had been set down by the true and only God” (Self 194). This heresy articulates the disintegration of the myth of the Book’s divine origin. First, if seen in the light of the twentieth-century part of the novel, it undermines Dave’s supernatural status, pointing to his human identity. Second, if seen in the context of the novel as such, it challenges the idea of God-the-source-of-scripture, since “another book” evoked in the heresy has been set down by Will Self, whose divinity – if any – is of purely literary type. Next, it challenges the myth of the divine origin of scriptures known outside the novel, i.e., those which were set down neither by Dave nor by Self. For example, it strengthens the doubt Dave himself expresses when he learns of his Muslim friend’s, Faisal’s, belief in the divine provenience of the Qur’an and in its resulting scientific, moral, political authority: “you must understand that some bloke, thousands of years ago, couldn’t possibly –” (Self 209).

For all its insistence on tracing the disintegration of the myth of the divine origin, *The Book of Dave* does not try to abolish it. On the contrary, the novel explores the possibility of a transformed form of the myth, i.e., of “myth” in which the divine presence legitimising scripture is bracketed off, weakened or playfully distorted. The novel makes it clear that it is under ill-prescribed antidepressants that Dave Rudman begins to think he is god. When Dave receives professional psychiatric treatment and starts to *recuperate* after his mental collapse, he decides to write one more text – “a new Book” entitled “EPISTLE TO THE SON,” a thoroughly *human* document which simply preaches responsibility and respect. Dave realizes that the divine voice of his first Book cannot “be the final word. It’s bad enough that it’s there at all, [...] screaming at the future” (Self 418). The second Book, written by “Phyllis [Dave’s new partner] quite as much as Dave” (Self 420), is liberated from the straight-jacket of the Knowledge, and resonates with a purely human “still small voice,” too weak to claim for itself any finality, independence or perfection. Echoing various types of wisdom, which make a chorus of scriptural traditions, the new Book paraphrases the Gospels, and alludes to “STOICISM worthy of Roman citizens [...], or Sumerian scribes” (Self 420). Composite rather than monologic, the new Book bears witness to Dave’s overcoming of his unhealthy self-validating divinity, to his recovery from the incapacitating bout of godhood, and his coming to terms with his human or *davine* finitude.

As Dave empties himself of divinity – a gesture which cannot but bring to mind Jesus’s *kenosis* (*New Jerusalem Bible*, Philip. 2.6-7), he manages to better articulate human yearnings and to make his articulation commanding for people of later times. Like the Lord’s Prayer, whose appeal is indicated at the end of Self’s novel, Dave’s weak or emptied divinity (*davinity*) proves captivating long after Dave’s death. While Jesus’s gospel prayer, recited at Dave’s funeral, has undeniable drawing power untainted by the impotence of the dissipating Catholic church, Dave’s second Book intrigues people living in Ingerland, who are largely unaffected by the fact that the Book’s message is announced and guarded by somebody far from ideal. Significantly, in England of the distant future, the second Book figures not only as an antidote to the first Book’s totalitarianism, but also as a prevention against making any scripture the

final word. The second Book's guardian maintains that since the scripture is no longer physically accessible, everyone should be making their own books. With the divine voice withdrawn, or irretrievably lost, people should rely on their *divine* potential and create their own scriptures, their own "myths." Thus, in *The Book of Dave* the weakening of myth does not annihilate the mythic potential as much as sends it – its distorted "myth" version – flying. In *Will Self*, the myth of the Book's divine origin is shorn of its supernatural traits and turned into the "myth" which detaches itself from the idea of otherworldly sources of inspiration but retains faith in the shaping/salutary power of scriptures.

Conclusions

Weak biblical/scriptural myth, or "myth," bears witness to the fact that today biblical narratives are not merely remnants of the past, which lost their viability. Biblical myths participate in the temporal process of mythopoeia: they are capable of activating and re-activating the inner dynamism characteristic of myth, their "permanent possibility" (Coupe 93), which pushes them out of the state of finality, closure, and therefore, prevents myth from turning obsolete or/and dead. As weak myths, biblical/scriptural narratives keep responding to the present moment, acknowledging their historical condition, and grasping themselves as shaped by historical events. The weak biblical/scriptural myths created by Jim Crace and Will Self are responses to the way some scripture-related myths operate today, and to the imagined nightmarish results of their functioning. Crace's dystopian America is the dream of the Promised Land gone wrong. *The Pesthouse* provides a bitter commentary on contemporary Americans thinking of themselves as of the elect and "indispensable" nation. Since contemporary Americans erroneously interpret their Promised Land as a manipulable object rather than an ongoing responsibility, they alienate themselves from it and from one another, leaving behind traces of their "perfect" but "unnatural" or "craziest" work, befitting not human beings but "something worse than men" (Crace 239, 261). While today's America forgets that the Promised Land is more of a task than a taken for granted gift, Crace's characters remember that and undertake the task, giving it a twist characteristic of weak biblical myth. Reflecting on the various Book-based fundamentalisms currently gaining strength in the West, Self offers a dystopian vision of a society which absolutises its Scripture, making it a blueprint of reality and totally subordinating the social life to the Word-become-flesh doctrine. His weak version of the myth of the Holy Writ – the "myth" of Scripture – is a salutary and self-consciously unassuming counterbalance to the rapacious but ultimately disintegrating myth.

Biblical "myth" is predicated on the understanding that no narrative is definitive, that every narrative is subject to change as it acquires new meanings and, in the meantime, loses its (frequently postulated) status of ultimate truth. To a large extent, the weakening of biblical myth is a process which remains faithful not only to the Bible's mythoclastic streak, but also to "a particular hermeneutic stance" central for the Bible, the stance which makes "Bible stories seem to resist closure" (Fisch 5). Like the new

biblical narrative repeating and reinventing the old one, biblical “myths” reinterpret and recycle the recognisable biblical myths. They do not suppress or overcome biblical myths, but maintain a charitable relation with the past whose traces are preserved within their “mythic” narrative. While biblical myth of the past carried the weight of dogmatic assertion, while its words served to articulate the *Word/Logos* rather than to engender narrative exploration, weak biblical myth simultaneously impairs such dogmatism and accepts the inevitable vestiges of the crippled, or weakened, myth-as-explanation. Neither simply regaining strength nor dying from exhaustion, biblical “myth” self-consciously manoeuvres between those two extremes. On the one hand, resigned from the possibility of ultimate recuperation, the weak biblical myth invariably keeps convalescing from the effects of the dominant biblical myth. On the other hand, establishing charitable attitude towards the past as the limit of weakening, biblical “myth” never fails to piously (lovingly) remember the Bible – both in its arresting vibrance and in its endearing brittleness.

Works Cited

- Coupe, Laurence. *Myth*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2009. Print.
- Crace, Jim. *The Pesthouse*. London: Picador, 2007. Print.
- Fisch, Harold. *New Stories For Old. Biblical Patterns in the Novel*. Basingstoke: Macmillan, 1998. Print.
- Frye, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Harvard: Harvard UP, 1976. Print.
- . *The Great Code. The Bible and Literature*. 3rd ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. Print.
- Gauchet, Marcel. *The Disenchantment of the World: A Political History of Religion*. Trans. Oscar Burge. Princeton: Princeton UP, 1999. Print.
- Gordin, Michael D., Helen Tilley, Gyan Prakash. "Introduction: Utopia and Dystopia Beyond Space and Time." *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*. Eds. Michael D. Gordin, Helen Tilley, and Gyan Prakash. Princeton: Princeton UP, 2010. 1-17. Print.
- Kořakowski, Leszek. *The Presence of Myth*. 1972. Chicago: U of Chicago P, 2001. Print.
- Pecora, Vincent P. *Secularization and Cultural Criticism: Religion, Nation, and Modernity*. Chicago: U of Chicago P, 2006. Print.
- Schneidau, Herbert N. *Sacred Discontent. The Bible and Western Tradition*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1976. Print.
- . "Biblical Narrative and Modern Consciousness." *The Bible and Narrative Tradition*. Ed. Frank McConnell. Oxford: Oxford UP, 1991. 132-149. Print.
- Segal, Robert A. *Myth. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2004. Print.
- Self, Will. *The Book of Dave. A Revelation of the Recent Past and the Distant Future*. 2006. London: Penguin, 2007. Print.
- Sheehan, Jonathan. *The Enlightenment Bible. Translation, Scholarship, Culture*. Princeton, Princeton UP, 2005. Print.
- Sherwood, Yvonne. *A Biblical Text and Its Afterlives. The Survival of Jonah in Western Culture*. Cambridge: Cambridge UP, 2000. Print.
- Shuger, Deborah Kuller. *The Renaissance Bible. Scholarship, Sacrifice and Subjectivity*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1994. Print.
- The New Jerusalem Bible*. Catholic Online. Web. 5 Apr. 2011.
- Vattimo, Gianni. "Verwindung: Nihilism and the Postmodern Philosophy." *SubStance* 16.2 (1987): 7-17. Print.

Paul Titchmarsh
University of Pannonia
Hungary

Slipping the Punch: Identity and Race in Philip Roth's *The Human Stain*

Abstract

Philip Roth's *The Human Stain* (2000) concerns the concept of identity in the context of race, in which the major character, Coleman Silk, passes, that is moves from one ethnic group, African American, to another. The novel explores the idea of the individual and the group, particularly the choice of group that the individual makes. Though Silk decides that he "could play his skin however he wanted, colour himself just as he chose," his decisions are in fact restricted by his skin tone, so that he is unable to pass as a WASP, and passes as an American Jew. The paper explores three aspects of identity, namely humanistic individualism, identity as performance, and identity through biology. In this way, one of the metaphorical references to the human stain, the exploitation of the pale skin tone is explored through the character's reinvention of himself, though this also has to be looked at through the secrecy and dissembling that such a subterfuge entails. The whole process of passing from one ethnic group to another brings with it a tension in which identity itself is severely strained, so that an individual's rejection of or connection with a particular group is seen as acceptance or coercion, both of which imply attendant suffering. Thus, the concept of passing in the wider society involves the problem of the 'I' and the 'we'. Categorisation of the individual becomes, as is shown in this paper, blurred and it is suggested that categories in themselves are cancelled out in the novel and it is private consciousness which defines Silk, what the narrator, Nathan Zuckerman, sees as his unknowable other-ness.

Keywords

Identity, ethnicity, hybridity, humanist individuality, performing self, biology, passing, race, African Americanism, Jewishness.

Nathan Zuckerman, the Rothian alto ego in the seven "Zuckerman" books that preceded *The Human Stain*, has endured various cataclysmic events. But Zuckerman is not the man he used to be, because he has become more observer than participant. In

The Human Stain, he listens but he rarely speaks. The people he listens to are in the main as vehement and brilliantly articulate as he himself once was, but he has arrived at a point where he absorbs other people's stories rather than gets actively involved. Passionate, unruly human beings confide in him about their secret lives and he skillfully reports their stories to the reader (and if they are not too good with words, he supplies them with internal monologues – some of which contain the richest, most vivacious writing in the book). His gifts are to do with curiosity and empathy, and he tells us as little as he needs to about himself.

Rendered impotent by prostate surgery, Zuckerman has retired to the wilds of New England, away from “all agitating entanglements, allurements and expectations” (Roth 44). The trick is, he says, to find sustenance in the “communications of a solitary mind with itself” (qtd. in Roth 44) – the words here are by Hawthorne, whose presence haunts this book. He no longer indulges the “pernicious wish for *something else*” (Roth 44, original emphasis), and the last thing he thinks he can endure again is the “sustained company of *someone else*” (Roth 44, original emphasis).

For Zuckerman, it is Coleman Silk, a former classics professor at nearby Athena College, who reintroduces the “sustained company of *someone else*,” if only for a short time, because Coleman will die within a brief period. Silk, who was once an all-powerful academic dean at Athena and shook up the languid atmosphere of the college, has been forced to retire after being accused of racism by two of his black students, who have never turned up to his course and whom he has called “spooks” (Roth 6), the primary meaning of which is, of course, spectres or ghosts, but which is interpreted by the students as a pejorative for African Americans, albeit old-fashioned by the late 1990s. He wants to tell everything to Zuckerman, to reveal what has happened to him since he uttered the fateful word. Now in his early seventies, Silk had almost been destroyed by the injustice that ended his career and hastened the death of his wife, but, with the help of Viagra, is now enjoying an intense love affair with the much-younger Faunia, a supposedly illiterate college cleaner and part-time farm-girl (Faunia, for complicated reasons, pretends she is more stupid than she really is). Thanks to Faunia, Silk has been reborn, but also thanks to her he has become the target of new accusations. Not only is he branded as a racist, but he is also now considered to be an exploiter of illiterate young women, according to an anonymous note, which, in reality has been sent by the young Frenchwoman, Delphine Roux, who heads the Combined Languages department: “Everyone knows you're/sexually exploiting an/abused, illiterate/woman half your/age” (Roth 39). Why, Silk wants to know, is everybody out to get him? Zuckerman is obviously the right person to go to with questions of this sort.

Silk is in a state of outrage and he wants revenge. At the same time, though, he is relieved that no one, except Faunia, who does not care, has worked out his real secret: that he is not in truth the Jewish ex-professor that he seems to be. Indeed, the word “spooks” cannot be entirely neutral; it will reverberate throughout the novel, because the word suggests Coleman Silk's ghostly stain, that of his racial origins. When he is accused of racism, he calls on the first African American to be employed at Athena, Herb Kemble, whom Silk appointed. The irony comes in two stages: Kemble avoids helping Silk, but at the end of the book, he will eulogise at Silk's funeral. As Jennifer

Glaser suggests, "Having refused identification with his racial heritage in order, in part, to achieve success as a professor, Coleman finds himself smack in the middle of an era when ethnic is in" (1473). Coleman Silk is by birth a pale-skinned African-American who, at the start of his career, was mistaken for a white man and decided to stick with the error. Thus, the whole of his professional life, and most of his personal life, has been a treacherous impersonation. And now this black-turned-white has been branded as a Jewish anti-black. As David Brauner observes, pertinently, in his book, *Philip Roth*, it is not just that Coleman Silk has passed for white, and passing has a long history in literature and film. He has exploited "the opportunity provided by the pale tone of his skin to elude the metaphorical stain (the stigma) that has attached, and continues to attach, to black citizens in the U.S" (Brauner 173). But, why does Coleman Silk decide to reinvent himself as a Jew rather than a WASP? Silk tells us that he "could play his skin however he wanted, color himself just as he chose" (Roth 109). But this is not strictly true, because his choices are limited. Firstly, he has a knowledge of Newark's Jewish population, having been to school with many of them, a determinant in his choice of ethnicity, and, more importantly, he might be able to pass, thereby hiding his human stain of race, but his skin colour suggests that he is of Middle Eastern or Mediterranean origin. Inevitably, then, Silk is restricted in his choice of racial change.

This is the book's central "what if?" and Roth has needed all his skill to make it plausible. Silk is an extremely subtle and affecting creation: a man who is guilty, but not of the crimes that he is accused of. The book's plot has other twists and turns and some of these make it possible for Roth to delve yet again into the social history of 1940s Newark (Silk is from Newark's black neighbourhood¹), and to add another episode to his evolving exploration of post-World War II American history. Asked in an interview about the three books, of which *The Human Stain* is the last, Roth remarked:

I think [of the books] as a thematic trilogy, dealing with the historical moments in postwar American life that have had the greatest impact on my generation. I'd say the greatest impact on me, except I don't believe my response is singular. Which moments? The first was the McCarthy era. [...] Even more potent was the impact of the Vietnam War. [...] The third moment was 1998, the year of the presidential impeachment. [...] What was being enacted on the public stage seemed to have the concentrated power of a work of literature. The work I'm thinking of is *The Scarlet Letter*. (McGrath)

In *American Pastoral*, we had the 1960s and student revolutionaries; in *I Married a Communist*, McCarthyism. In *The Human Stain*, the setting is 1998 and the Clinton-Lewinsky affair that led to the attempted impeachment of Bill Clinton, but it is important to stress that the history that really matters concerns Silk's past, a past for which Newark provides the emotional backdrop: what it was like to have belonged there, to have actually been *made* there, and what it has been like to escape, or to have imagined that escape was possible. Yet again, the question is "what if?"

¹ For Newark Jews of the same period see Roth's *American Pastoral*.

Tension in the concept of identity is produced by the individual's connection with or rejection of the group and the way that relationship is disturbed. The tension comes from feeling that either such identification would be coercion, or that it comes with all kinds of attendant suffering. There are all kinds of tensions that are produced in making that a difficult identification. This can be seen very explicitly when Coleman talks about being at the all-black Howard University, and along with that, in the experience of being called a "nigger" for the first time, when he goes into a Washington Woolworth's store to buy a hotdog and they refuse to serve him because of his colour. Coleman Silk has been pressured by his family to identify with a certain version of the black middle class, but then finds that he is revolted by his own difference from that middle class students at Howard: "He was among the very lightest of the light-skinned in his freshman class, lighter even than his tea-colored roommate, but he could have been the blackest, most benighted field hand for all they knew that he didn't" (Roth 106). The thoughts in this extract are developed in more abstract terms two pages later: "You finally leave home, the Ur of we, and you find another we, another place that's just like that, the substitute for that" (Roth 108). That "Ur" sums up the anxiety involved in Coleman Silk's shift-shaping identity crisis. The ancient city on the Euphrates and the Ur of primitive origins, what Silk believes to be the – or is that Zuckerman's interpretation of the circumstances? – restrictive chains holding down the individual and which both lead into rejection and transition into another ethnic group.

The problem in sorting out identity, then, is the problem of the "I" and the "we," the individual and the group. Here is Coleman laying out exactly how he feels about "I's" and "we's," and so what he is going to favour there is what "has been purposed by the mighty gods! Silky's freedom. The raw I. All the subtlety of being Silky Silk" (Roth 108). This encapsulates, in a very concise form, a major form of the Identity Plot as a genre. Later, you get another interpretation, which is focused on his family. This is another reading of identity and what Coleman thinks about it. Coleman's family history has a bearing on Silk's decision to change identity and we are told that he is not the first to pass as white or to disappear from the black family into which he was born: "'Lost himself to all his people' was another way they, the family, put it. Ancestor worship, that's how Coleman put it. Honouring the past was one thing. The idolatry that is ancestor worship was something else. The hell with that imprisonment" (Roth 144). Identity is viewed here as ancestor worship and imprisonment in that family, imprisonment in that way of thinking, a radical un-freedom. For Silk, the answer is to escape the imprisonment Jennifer Glaser has remarked:

That Jews in America [in the early twentieth century] remained immutably different from and supremely adaptable to the ever-shifting tenets of whiteness marked them as uniquely anxiety-inducing cultural entities. Anxieties about difference hiding in the midst of white America couldn't help but seep into the literature of the period. [...] At the same time, for similar reasons, Jews functioned as figures for successful passing in many narratives by African American authors. Jews were portrayed as enviable in these narratives; unlike blacks, who were thought to be "lost to [their] people" when they renounced their racial designation, Jews managed to move between the roles of outsider and insider in American society with comparative ease. (Glaser 1469-70)

What we have is an extremely individual version of identity, rising out of the difference that the person feels from the various “we” groups in which he or she is forced to be a member.

There are various versions of identity that are imagined here and they tie in with ways of thinking about identity at one and the same time. One idea of identity, then, can be seen as a humanist version. Another is that identity is a constantly changing performance, which is present in Coleman. When he decides to leave Howard and realises he will be drafted into the Second World War, Coleman Silk begins to realise that he can play identity any way he wants to: “He could play his skin however he wanted, color himself just as he chose” (Roth 109), although, as noted above, limitations are placed on his choices.

“Play his skin any way he wanted.” This is about playing a dramatic role, but it is also about playing colour, and this is an artist’s vocation, “color himself just as he chose.” In this sense, he is like a painter or an actor, which means that this is identity as performance. Yet there are three episodes in Coleman’s life where the masquerade slips and his assumed performance either falls away or becomes, at the very least, precarious. The first event, though not placed chronologically in the novel, is when, during his war service, he is thrown out of an all-white brothel, having been clearly recognised as an African-American (he has joined the navy as a white). The second is at the end of his affair with Steena Palsson, when he takes her home to meet his family. Throwing off the racial subterfuge in a bid for honesty, he unwittingly destroys the relationship. The third incident is probably the most interesting, namely his brief liaison with an African American girl in Greenwich Village, Ellie Magee. She suspects that Coleman is himself African American and he does confess to her, though at New York University, where he is studying, he still disguises himself as a Jew. Indeed, it is Ellie who points out to Coleman the various other people who are passing and posing as whites. In the end, it is this knowledge that commits Silk irrevocably to his new identity.

Nevertheless, there are many instances of identity as performance. One is when Coleman’s girlfriend, Steena, dances to an Artie Shaw/Roy Eldridge piece:

All at once, with no prompting from him, seemingly prompted only by Eldridge’s trumpet, she began what Coleman liked to describe as the single most slithery dance ever performed by a Fergus Falls girl after a little more than a year in New York City. She could have raised Gershwin himself from the grave with that dance, and with the way she sang the song, prompted by a colored trumpet player playing it like a black torch song. There to see, plain as day, was all the power of her whiteness, that big, white thing. “Someday he’ll come along, the man I love, and he’ll be big and strong, the man I love.” The language was ordinary enough to have been lifted from the most innocent first-grade primer, but when the record was over, Steena put her hands up to hide her face, half meaning, half pretending, to cover her shame. (Roth 115-16)

The jazz history displayed in this extract has been examined and discussed by the critic, Jonathan Freedman, who shows how Artie Shaw and various players performed Gershwin, and used black musicians in their ensembles. In this dance, Steena inhabits

most fully her whiteness, but it is in performing to a music that is radically hybrid, black and Jewish, that her whiteness is revealed. So, Freedman argues that in this passage we get identity as a vision of absolute performance and fluidity, and that the whole history of American jazz stands behind that imagined state, and that two themes can be construed from it: “First, it tells us how Roth brings into his novel the concern with whiteness circulating in academe at the moment he was writing the novel [...] and, second, it suggests that he does so in order to complicate, irrevocably, that discursive matrix. Steena is singing and dancing to a black man’s version of a Jewish man’s version of a black-inspired musical idiom” (Freedman 182). It is the very difference between the hybrid music and the pure whiteness of Steena’s body that creates what is so provocative to Coleman, the spectacle of whiteness in the context of mixture: here we have something that is central to Coleman Silk, for, to paraphrase Freedman, Silk is going to enter a world in which a black man’s version of a Jewish man’s version of being white is going to be uppermost in the narrative. Indeed, there is a real life parallel to this in the life of the late critic, Anatole Broyard, whom Henry Louis Gates, Jr. writes about in his essay, “The Passing of Anatole Broyard” (180-214). When Broyard died in 1990, he had been a critic on the *New York Times* for many years and had vehemently denied that he was of black origin whenever the issue came up. “Broyard was a critic who specialized in European and American fiction. And what was race, but a European and American fiction?” (Gates 207) There is, too, another parallel between the real life Broyard and Silk, even though it might appear tenuous: Silk tries to write about what has happened to him at Athena College and the death of his wife as a result, but has to abandon the attempt after one draft. To be sure, he seems to have reduced his rage, also, in part, because of his connection with Faunia Farley, but it can also be ascribed to his origins. Like Broyard, his identity is built on denial. Broyard had shown promise in his younger days as a fiction writer and had even been given an advance to write a longer work, a book that was never written. In order to write, Gates suggests, he

would have had to be a Negro writer, which was something he did not want to be. In his terms, he did not want to write about black love, black passion, black suffering, black joy; he wanted to write about love and passion and suffering and joy. We give lip service to the idea of the writer who happens to be black, but had anyone, in the postwar era, ever seen such a thing? (Gates 208, original emphasis)

There is also the problem of language itself. Both Broyard and Silk, *qua* character, are portrayed as highly articulate wordsmiths, one as a critic and the other as an academic and classical scholar, but the act of sloughing off one existence for another has resulted in concealment, so that what is contained within language itself are elements of obfuscation and lying. It is these words that Nathan Zuckerman must unravel and interpret.

The father’s obsession with the English language, though, has inculcated in Coleman that ability to categorise incessantly. How has Coleman’s father taught his children to speak? “Growing up they never said, ‘See the bow-wow’. They didn’t even say, ‘See the doggie’. They said, ‘See the Doberman. See the beagle. See the

terrier'. They learned things had classifications. They learned the power of naming precisely" (Roth 93). The father, quite a rigid patriarch, even though he impresses on them the most elite version of a white literary tradition, Shakespeare, is also teaching them continuously to classify and categorise. It is this classification and categorisation which runs like a thread throughout the novel. In its early manifestation, it is Doc Chizner, a local dentist and boxing coach, who develops the father's lesson in a key passage, when Coleman passes as white or, more specifically, Jewish for the first time. Coleman is travelling up to West Point with Chizner, who is going to referee an Army/University of Pittsburgh boxing match and thinks Coleman could get a scholarship to Pittsburgh by demonstrating his boxing skills to the Pitt coach: "'If nothing comes up,' Doc said, 'you don't bring it up. You're neither one thing or the other. You're Silky Silk. That's enough. That's the deal'" (Roth 98). "You're neither one thing or the other. You're Silky Silk." This takes the question of categorisation and cancels it out: Coleman is neither one thing nor the other, but it then reinstated in another form: he is Silky Silk. He should make up a new category for himself. In other words, Doc Chizner contravenes precise categorisation and shows Coleman how to apply that to living race in America, living his race in America. You are Silky Silk. Coleman Silk, therefore, under these terms, is not a race, but an individual with a proper name.

If race, can be thought of as the "I"/"we" division, in terms of radical humanistic individualism, or as performance, all of which have been noted as present in the book, we should also add the biological dimension. That, too, is important. The body, in one form or another, is continuously presented to the reader. The very matter and specificity of the body spreads out, as in the scene, in which Coleman dances with Nathan to 1940s music, which is taken up again with Artie Shaw, Roy Eldridge, and Steena's dance. So, we get a whole description of Coleman's body and what it is that Nathan sees in it, suddenly, now that he can look dispassionately on this hot summer night, and also now that Coleman is no longer talking about the "spooks" business.

On display were the shoulders, arms and chest of a smallish man still trim and attractive, a belly no longer flat, to be sure, but nothing that had gotten seriously out of hand, altogether the physique of someone who had seemed to have been a cunning and wily competitor at sports rather than an overpowering one. And all of this had previously been concealed from me, because he was always shifted, and also because of his having been so drastically consumed by his rage. (Roth 21)

Certain aspects of Coleman Silk are revealed here, that he was a cunning and wily competitor rather than an overpowering one, that he is still fit, that he still has himself in hand, so that he is still the person who made himself, the man who could present himself to the world in a deliberate and specific way. As the passage continues, however, there are some things that may tell us something different. Nathan, piecing disparate fragments together in the last section of the book, does not know Silk's origins at this point in the narrative and the body reveals very little about him, so the tattoo tends to confuse rather than clarify: what becomes apparent is that knowledge of another person is inevitably going to be scant and inaccurate.

Also previously concealed was the small, Popeye-ish blue tattoo situated at the top of his right arm just at the shoulder joining, the words “U.S. Navy” inscribed between the hooklike arms of a shadowy little anchor and running along the hypotenuse of the deltoid muscle, a tiny symbol if one were needed of all the million circumstances of the other fellow’s life, of that blizzard of details that constitute the confusion of a human biography, a tiny symbol to remind me why our understanding of people must always be, at best, slightly wrong. (Roth 21-2)

What is revealed when Coleman is shirtless is the very sign that he cannot be known in any rounded way. It is the mark of a history on his body, that he was in the navy, a history the reader does not learn much about, other than that he was thrown out of a sailors’ brothel, because somebody said “You’re a black nigger, ain’t you, boy?” (Roth 114) but for Nathan it is the mark of an irreducible difference between persons, that there are details that are constantly inaccessible, circumstances of the other person’s life that are unfathomable.

At this moment Nathan, recognizes that Coleman’s body is a cipher where multifarious meanings of his own can be projected. This is the first time when, in Coleman revealing his body, Nathan realises the possibilities of that body as a sign. If his physique is still intact, his circulation as a sign has become undone and he has now become a blank sheet of paper for Nathan, the writer. Certainly, at this early point in the novel, what is emphasised in the plot is how Coleman Silk has become the victim of rumour, how his self-presentation has gone completely out of control, taken over by other people’s erroneous readings of his words. If the body seems to be under his control, he, as a signifier, is not. Here Nathan is invited into it, but in a very different way from the rumourmongers who surround Silk at Athena College and in the town. The body, Coleman Silk’s body, at least, is a place where very little is revealed, but speech is a problematic moment of revelation. It was noted above that language can hide and dissemble. At various times in the narrative language can also be a springboard for accidental revelation: the word “spooks,” will unfold elements of Coleman Silk in more ways than one, not just the falsely implied racism of an old Jewish professor of classics; the “everyone knows” of Delphine Roux’s note will ripple out into the question of what it is that everyone knows about Coleman Silk’s biography.

Another example of this is when Silk’s speech initiates a series of the most important passages of disclosure in the novel. The incident takes place when Coleman Silk’s lawyer, Nelson Primus, having castigated his client, advised him in his clever, authoritative, arrogant way not to pursue anything against Lester Parley – the deranged Vietnam veteran, who is the ex-husband of Silk’s lover, Faunia, or Delphine Roux – who has offended him and angered him so much as to become the target of his rage.

‘[...] You’re a vocal master of extraordinary loquaciousness, Nelson. So perspicacious. So fluent. A vocal master of the endless, ostentatiously overelaborate sentence. And so rich with contempt for every last human problem you’ve never had to face.’ The impulse was overwhelming to grab the lawyer by the shirt front and slam the insolent son of a bitch through Talbot’s window. Instead, drawing back, reining himself in, strategically speaking as softly as he could – yet not nearly so mindful as he might

have – Coleman said, ‘I never again want to hear that self-admiring voice of yours or see your smug, fucking, lily-white face’. (Roth 81)

Why “lily-white”? Indeed, when Nelson Primus tells his wife, a Coleman Silk appointee at the college, about his interview with Silk, he says, “I wanted to help him and instead I insulted him and made things worse for him. No, I don’t fault him for unloading on me like that. But, honey, the question remains: why *white*?” (Roth 82, original emphasis) We have to ask why “lily-white” becomes the insult that Coleman hurls at Nelson. Formally, this is the moment when we launch into the tale of Coleman’s childhood, and we learn for the first time what kind of family he comes from, and what the history of his passing has been, how he made that decision to abandon his family of birth.

Speech, then, can be revealing, but only in those moments when it Coleman is not in control. Here, “lily-white” is inspired by his rage. There is no restraint, in the sense of his deliberate mask of whiteness and Jewishness, and of course, “lily white” is the term his brother, Walt, fires at him in a similar moment of anger, after Walt discovers that he has told his mother that he is estranging himself permanently from the family in order to marry a Jewish girl, Iris. Walt says, “Don’t ever show your lily-white face here again” (Roth 145). Coleman’s use of the phrase is the echoic reproduction of Walt’s language, and, from that, it indicates that, firstly, there is a mystery to be explained and, secondly, there is a narrative unravelling of that mystery.

Coleman only reveals himself in moments when he is unguarded, or when he has become, not a person in control of his own representation of himself, but rather a sign at large among others (Nathan, Delphine, Nelson Primus, Faunia). Secrecy, then, is at the very heart of what identity means in this novel, and when he boxes for the Pitt coach, we learn what identity means in *The Human Stain*. It is echoic of Nathan’s reflection that “our understanding of people must always be, at best, slightly wrong” (Roth 22), because only Coleman knows the truth about himself. It is his secret.

Was it because the Pitt coach didn’t know was colored? Could it be because who he really was was entirely his secret? He did love secrets, the secret of nobody’s knowing what was going on in your head, thinking whatever you wanted to think, with no way of anybody’s knowing. All the other kids were always blabbing about themselves, but that wasn’t where the power was, or the pleasure either. The power and the pleasure were to be found in the opposite, in being counter-confessional in the same way you were a counter puncher, and he knew that with nobody having to tell him and without his having to think about it. That’s why he liked shadow boxing and hitting the heavy bag: for the secrecy in it. (Roth 99-100)

Further down in this scene, he talks about concentrating, and how the secrecy is produced by the concentration, or is related to the concentration on the one thing that you are doing. Whatever is to be mastered, he becomes that thing: “[...] whatever’s to be mastered, become that thing. He could do that in biology, and he could do it in the dash, and he could do it in boxing, and not only did nothing external make any difference; neither did anything internal” (Roth 100). He could do it in biology, where he could focus exclusively on that thing, become that thing, as in the dash, in boxing,

but why choose biology? Roth's skill is revealed here, because what Coleman does is overcome biology. The biology of American race is what he takes hold of and moulds. It becomes Coleman Silk's secret. Biology becomes his secret as a lived experience. Boxing is the sport of concealment for him, thinking ahead, observing his opponent, watching how slow the punch is: "All the answers that you came up with in the ring, you kept to yourself, and when you let the secret out, you let it out through everything but your mouth" (Roth 100). For all Coleman's training in the English and the classical languages, his mode of revelation, his mode of communication, is not verbal, but a physical performance, as outwardly manifested in his skill and enthusiasm in the boxing ring. That term "counter-confessional," means that the pleasure and the power were in being secretive, counter-confessional in the same way you were a counter-puncher, *in not telling*.

If we think about that rhetorical question, "Was it because the Pitt coach did not know he was colored? Could it be because who he really was was entirely his secret?" we find two ways of reading that last question. "*Who he really was* was entirely his secret." Coleman Silk, as an African-American from East Orange, gives us one interpretation of his secret. But it can be read in a different way. "Who he really was *was his secret*" Who he really was, was "his secret," secrecy as the foundation of identity. It does not matter what is in that hidden box. It does not mean, even, that it can be known. Thinking back to the tattoo on his arm, reminds us of how Nathan realises how little can ever be known about another person. The very fact of the person's other-ness means that there is always something fundamentally hidden about them, and that arises from the simple difference between one consciousness and another:

In all his years of marriage, and even when the last of his four children had been "born perfectly white," Coleman had kept his secret. He had been tempted to tell Iris, his wife, tempted "to surrender the diligence, the taking the measure of every last situation," but he resists the surrender. Yet what, exactly, would Coleman be surrendering *to*? An answer is supplied inadvertently by a friend of Coleman's wife upon discovering her husband's adultery. "Where is the intimacy," the friend asks, "when there is such a secret?" Given Coleman's equation of self and secrecy, intimacy has been the inevitable casualty of Coleman's watchfulness. Or, more precisely, watchfulness, which assumes that life is a "battle" requiring one be armed with "mistrust," makes intimacy the enemy. (Posnock 211, original emphasis)

Private consciousness is what defines Coleman as a person, and then, radiating out from that, all the things that can be done with a private consciousness, which then encompasses these other modes of identifying that the novel rehearses, and then plays with, jumbles, juggles. Silk has a private consciousness and he can decide to decide. This is something that does on a number of occasions, and it is a phrase that Roth repeats when Silk is deciding to decide to be done with the spooks business, deciding to decide not to be worried about Lester Farley. He has the power to form his self-presentation. He has the power to make his identity a performance. That is what private consciousness does for him. But it all comes at a cost, because, as Ross Posnock comments, Coleman's watchfulness means that life is a battle, perhaps a boxing match

would also be apt in this context, in which he held a dangerously big lie. Ironically, though, it was the lie about his racial origins that got Coleman and Faunia killed, when Lester Farley ran them off the road. Nathan surmises that the killing was motivated not only because of Farley's desire to punish his wife, but through a murderous act of anti-Semitism directed at Coleman Silk. So, the counter-confessional and counter-punching dies because he is an African American disguised as a seventy-one-year-old Jewish professor of classics.

Works Cited

- Roth, Philip. *The Human Stain*. London: Vintage, 2000. Print.
- Brauner, David. *Philip Roth*. Manchester: Manchester UP, 2007. Print.
- Freedman, Jonathan. *Klezmer America: Jewishness, Ethnicity, Modernity*. New York: Columbia UP, 2008. Print.
- Gates, Henry Louis, Jr. *Thirteen Ways of Looking at a Black Man*. New York: Vintage Books, 1997. Print.
- Glaser, Jennifer. "The Jew in the Canon: Reading Race and Literary History in Philip Roth's *The Human Stain*." *PMLA* 123.5 (2008): 1465-1478. Print.
- McGrath, Charles. "Zuckerman's Alter Brain: An Interview with Philip Roth." *New York Times* 7 May 2000. Web. 13 March 2012.
- Posnock, Ross. *Philip Roth's Rude Truth: The Art of Immaturity*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2006. Print.

Early Efforts at Turkish¹ Language Reform: Practicality or Patriotism?

Abstract

The academic debate surrounding the development of a movement directed towards reforming the Turkish language has mostly focused on the post-1908 period. More specifically, the drive towards simplifying the ornate Ottoman *officialese* and reducing the Arabic and Persian lexical and grammatical influences on it has been related to the growth of nationalism amongst the Turkish elements of the Ottoman ruling elites and later amongst the political cadre of the Turkish Republic. However, it would be wrong to assume that nationalism was the only factor that motivated efforts to reform Turkish. Indeed, it is possible to date discussions amongst Ottoman intellectuals over the need to reform Ottoman Turkish back the period prior to the rise of Turkish nationalism. In particular, the ideals of the *Tanzimat* period (1839-1876), with its emphasis on ‘ordering’ and ‘rationalisation’ as well as its enlightenment-derived mission to facilitate education, can be seen as first factors that encouraged a debate on the need to simplify Ottoman Turkish. This paper will attempt to look beyond the nationalist paradigm relating to language reform. It will show that *Tanzimat* ideals influenced early debates on language reforms, which at that period were predominantly pragmatic, and nationalism only began to figure seriously – although it was not the defining influence – in these discussions during the period of Abdülhamid II (r. 1876-1909).

Keywords

Turkish, language reform, Tanzimat, pragmatic nationalism

¹ By Turkish I refer to the Turkic dialects of Anatolia as well as Ottoman Turkish, the language of the Ottoman state. Anatolian Turkish is part of the (South Western) Oğuz group of Turkic languages which include Azeri (spoken in Iran and the republic of Azerbaijan) and Turkmani (spoken in Iraq). It should be noted that before the 20th Century the term *Türkî* has been used in Islamic countries to describe a number of different Turkic languages, including those of Central Asia. The term *Türk* has also been used to describe a variety of Turkic peoples including in Anatolia, Iran and Central Asia. For example, when the word *Tork* is used in Persian it more often than not refers to Azeris rather than Anatolian Turks. Similarly, historically, in Arabic *Turk* (pl. *Atrak*) has been used to describe quite distinct Turkic groups.

Much of the academic debate surrounding the development of a movement directed towards reforming the Turkish language has focused on the post-1908 period. More specifically, the drive towards simplifying the ornate Ottoman officialese and reducing the Arabic and Persian lexical and grammatical influences on it has been related to the growth of nationalism amongst the Turkish elements of the Ottoman ruling elites and later amongst the political cadre of the Turkish Republic. Certainly after the 1908 revolution and continuing into the post-1923 Republican era, Turkish nationalism very much defined the way in which efforts to reform the Turkish language were conducted. However, it would be wrong to assume that nationalism was the only factor that motivated efforts to reform Turkish. Indeed, it is possible to date discussions amongst Ottoman intellectuals over the need to reform Ottoman Turkish back the period prior to the rise of Turkish nationalism. In particular, the ideals of the *Tanzimat* (reorganisation/reordering) period (1839-1876), with its emphasis on “ordering” and “rationalisation” as well as its enlightenment-derived mission to facilitate education, can also be seen as factors that encouraged a debate on the need to simplify Ottoman Turkish. This essay will attempt to look beyond the nationalist paradigm relating to language reform. It will show that *Tanzimat* ideals influenced early debates on language reforms and nationalism only began to figure seriously – although it was not the defining influence – in these discussions during the period of Abdülhamid II (r. 1876-1908).

The 19th century written Ottoman Turkish was extremely complex, artificial and contorted. Not only were words borrowed from Persian and Arabic, but also expressions and even whole phrases. To cite but a few examples, Ottoman Turkish included Arabic and Persian pluralisation, as well as Persian, and sometimes even Arabic, *izafet* constructions alongside Turkish forms.² As Bernard Lewis puts it:

In its best days Ottoman Turkish had been a magnificent instrument of expression, a worthy medium of an Imperial civilization; but in later times, and in the hands of the inferior manipulators, it had become heavy, inelastic and incredibly tortuous. For official use, a complex and intricate chancery style was evolved, full of allusion and artifice, and by the eighteenth and early nineteenth century Ottoman prose in general had degenerated into mere bombast – vast expanses of contorted syntax and swollen verbiage where the thin rivulet of meaning was lost in trackless wilderness of words. (1963: 420)

This should not be seen as surprising since reading and writing were the preserve of the political elite of the empire. In other words, literacy meant membership of a small cadre rulers, and one’s ability was measured not in how succinctly one wrote, but in how well one mastered complex grammatical forms and rhetorical styles. However,

² For example, if we take the example of pluralisation in the case of the word *emir* (commander), its plural could be rendered *emirler* as in Turkish, *emirân* as in Persian or *ümera* as in Arabic. The Persian *izafet* construction was very common in Ottoman Turkish. For example, *Osmanlı devleti* (The Ottoman State/ The State of the Ottomans), the Turkish form, would most often be rendered as *Devlet-i Osmaniyye*, the Persianate form.

in the 19th century with the impact of Westernization and modernization, the need for reform of the written language, incomprehensible for the vast majority of the population, became increasingly clear. Ottoman was found “inadequate as a medium of modern education and as a vehicle of modern knowledge and ideas” (Lewis 1963: 421). The growth of the modern-bureaucratic state, the capitalist economy and conscript armies meant literacy could no longer remain an elite phenomenon. In short, modern societies needed a literate population.

Even before the *Tanzimat* the difficulty that the average subject of the empire had in understanding Ottoman Turkish was noted. Already sometime between 1832 and 1839, Sultan Mahmud II made a comment on an article about his trip to Varna, which was published in the official government newspaper, *Takvim-i Vakayı* (“Calendar of Events”). The article was written in the old and ornamented official style. In response an imperial order was issued, which stated, “It cannot be denied that the note was well and masterfully written. Care must be taken, however, that matters of this kind addressed to the people at large should be edited in the popular style, and should contain only words and terms intelligible to everybody” (Emin 31).

It is also in the 19th century that the first attempts are made towards codification of the language. New dictionaries and grammars were needed with the establishment of new educational institutions and growing awareness of need for the reform of the written language because there was lack of Turkish dictionaries and grammars and thus no standardized form of Ottoman Turkish (Kushner 56). In 1851, the first modern Turkish grammar, *Kavaid-i Osmaniyye* (“The Rules of Ottoman”) by Fuat Efendi, appeared. It was later reprinted in several editions, and from the 1875 edition onwards it was compiled by Ahmed Cevdet Paşa and called *Kavaid-i Türki* (“The Rules of Turkish”) (Lewis 1999: 16). It was modelled on French grammars and distinguished between Turkish rules and those borrowed from Arabic and Persian. In 1877 the first dictionary *Lehçe-i Osmani* (“The Ottoman Dialect”) was prepared by Ahmed Refik Paşa. Aware of Turkish being a part of larger family of Turkic languages, he refers to Ottoman as a dialect (as opposed to a language). He also makes a distinction between native words and Arabic and Persian loanwords. Since this work was based on living language, the obsolete Arabic and Persian words were not included (Kushner 59).³ One of the significant factors behind these innovations were scholarly trends in the West. It was in the 19th century that the works of Turcologists in the West reached their peak (Sadoğlu 110). The works of these Orientalists encouraged Ottoman intellectuals to discuss and debate their language since they were presumably ashamed that the Europeans were working on their language while they were not. This of course was not the only factor; the process of modernization and bureaucratization taking place in the Ottoman Empire were also changing the way Ottomans perceived their language.

One of the principal issues discussed in the *Tanzimat* period was education. In accordance with the ideals of the Enlightenment, modern states, in particular France, which many Ottoman thinkers looked towards as a cultural model, were setting up public education. In the Ottoman Empire the intellectuals of the *Tanzimat* era realized

³ See also Lewis, *The Emergence of Modern Turkey*, p. 424.

too that education was an important tool in the quest to produce a modern society and an Ottoman nation (*Osmanlı Milleti*). In the article published on the 9th November 1839 in the *Le Siècle* newspaper, it was made explicit that for the success of the *Tanzimat* reforms in the Ottoman Empire it was important to make the written language as close to the spoken language as possible (Sadoğlu 63). Building a new educational system required Turkish to become a language both easy to learn and easy to understand. This was a requirement if the reforms and the ideals behind them were to be made acceptable to Ottoman subjects. A comprehensible language was also to ensure effective communication between government and the people.

The intellectuals of the *Tanzimat* era educated under the influence of the 18th-century Enlightenment came out against the high-flown literary Ottoman. They moved away from tradition, and turned their heads towards intelligibility. They were aware of the fact that writing in an understandable language was strictly related to the need to communicate with the public. They believed that literature both in terms of its content and language should move towards the level that would be comprehensible for the people. New forms of writing such as the novel, theatre and newspapers were to be introduced, and language began to be simplified (Sadoğlu 76). Namık Kemal was critical of the style of the *Divan* literature, which was full of Arabic and Persian expressions. He advocated replacing it with simple and understandable language. Trying to reform literary language, he recommended the abandonment of Arabic and Persian words which were not used frequently, the systematization of language rules, unification of written and spoken language and the rejection of the complicated style that made impossible a full understanding of the meaning of a written text (Sadoğlu 76).

Ziya Paşa, in his 1868 article *Şi'r ü inşa* ("Poetry and Prose"), published in *Hürriyet* ("Freedom") in London, noted the inability of the written language to "serve as a communicative and didactic tool in the modern society" (qtd. in Sadoğlu 76). Ziya Paşa criticizes the aloofness of Ottoman poetry and prose. He particularly concentrates on the official bureaucratic language, which due to the excessive imitation of Arabic and Persian styles is artificial, obscure and incomprehensible to the common people. According to Ziya Paşa, the result was that people had no idea of numerous edicts and reforms issued on their behalf and had no recourse against the misdeeds of the officials and violations of their rights. Since they did not understand what the decrees said, they were denied their rights:

It is for this reason that the people in our country still do not know what the *Tanzimat* is and what type of reforms the new regulations engender. In most places they are oppressed, at the hands of the great of the country, tyrannical governors and officials and almost under a type of tyranny which, in fact, was around before the *Tanzimat*, and they are not able to explain their problems to anyone. (Levend 119)

Consequently, bureaucratic language came to be seen as a factor in the oppression of the people. As a solution, in order for everyone to be able to express themselves (*Kitabet-i milliyeye odur ki, eli kalem tutan, zihnindeki muradını iyi kötü kağıd üstüne koymalı*), Ziya Paşa suggests that one should conform to natural Turkish (*Bu fenalığı def' etmek için tabiata ittiba etmeli*), i.e., the language spoken by the people (Levend 76).

The *Tanzimat* is also the period which saw flowering of journalism and the birth of public intellectuals who assumed the role of teachers and reformers. In order to reach as broad a public as possible, it was necessary for the language to move away from officialese and towards the language of the people. Consequently, the development of the press contributed significantly to the modification of Turkish and helped to bring about the simplification of the literary language. İbrahim Şinasi was the first to “develop independent Turkish journalism” (Davison 183). He was a pioneer of simplification of language *through* the language he actually used in his articles. By simplifying its style, he made press language closer to the spoken language. In his introductory note to the *Tercüman-ı Ahval* (“Interpreter of Events” est. 1860) he stated that “the paper’s principle is to write in a simple language that could be understood by everyone” (Kushner 57). Nonetheless, Şinasi was very much an innovator in terms of using simple language because although many articles during the *Tanzimat* urged use of simple Turkish, their authors generally tended to urge this in a very complicated style (Lewis 1999: 15).

It is important to emphasize at this point that in the *Tanzimat* period the main concern of the language reformers was primarily having practical rather than nationalistic base. Their aim was not yet Turkification of the language but its simplification in order to enable communication with the people and to make the language a successful medium of literature and writing.

However, the reign of Abdülhamid II opened a new phase in the debates on language reform. In an interesting exchange early in his reign, it was reported that the Sultan considered making Arabic the official language of the Empire. However, Said Paşa, who was serving as *Başkatip* (“First Secretary”) at the time, objected claiming that “nothing would remain of Turkishness” (Sadoğlu 87). Increasingly, discussions on language reform came under the influence of a developing Turkish national consciousness. The progressive nationalization of the debate was logical because Turkish was not just the official language of the Empire (as stated in the 18th article of the 1876 Constitution), but also the language of a specific ethnic element within empire. As David Kushner stresses, two major influences that began to encourage nationalist approach towards Turkish among intellectuals: European works on Turkish language and renewed contact with Chagatay literature. This renewed contact with Chagatay was triggered by translation of Bahadır Khan’s history by Ahmed Vefik Paşa (Kushner 59). Ali Suavi inspired by David’s grammar would argue the superiority of Turkish (but not Ottoman) in form and expression and advocated ridding it of its foreign elements.

In the late 1890s we witness increasing interest in Turkish, its history and in other Turkic languages (Kushner 60).⁴ This led to the numerous discussions in the press on the identity of the Ottoman language, on whether it was dependent on Persian and Arabic or rather closer to its sister languages in Central Asia. The discussions concerning the need for reform and the question of Arabic and Persian elements in the language soon took on a political character, which in turn lead to political polarization. On the one side, there were intellectuals who believed that in literature one should take Western literature as the model and literary language should be simplified.

⁴ It should be noted that the figure of twenty million Arabs may not be entirely correct.

On the opposite side, there were the writers of the *Saadet* (“Felicity”) magazine, the editor of which was Hacı İbrahim Efendi. They advocated the preservation of both traditional Ottoman literary forms and Arabic as well as Persian elements in Ottoman and literary language (Sadoğlu 117). For them, since Arabic was the language of Islam, it constituted part of Turkish identity. Moreover, it also had social and political importance because it constituted a link with the twenty million Arabs living within the Empire (Kushner 67-8). It is quite clear that what started out as a practically orientated linguistic movement increasingly fell under the influence of the Turkish search for national identity. Both supporters of the reform and its opponents agreed that language constituted a foundation of national culture and preservation of language was a prerequisite for preservation of the nation itself (Kushner 61).

Founded in 1893 by Ahmed Cevdet Bey, the newspaper *İkdam* (“Perseverance”) assumed the Turkist (*Türkçü*) line from the very beginning. Its writers put forward the idea of linguistic Turkism (*dil Türkçülüğü*) and supported the idea of a simplified Turkish. The reform of the language was necessary in order to ensure the “independence” (*istiklal*) of Turkish (Sadoğlu 119). As Kushner demonstrates, in the late 1890s it was generally agreed by the advocates of the reform that complete purification was neither possible nor desirable. The main aim was to reduce the difference between spoken and written language through simplification of the latter. Turkification of much of the Ottoman vocabulary would bring clarity and simplicity. The language was to be rid of all grammatical structures foreign to Turkish as well as of foreign words which were not commonly used. All foreign words to be retained in Turkish should be used in their Turkish meaning. All stylistic complications in the bureaucratic style were to be abandoned and sentences made long through exaggerated use of conjunctions and gerunds were to be shortened (Kushner 72-3).

Şemseddin Sami (an Albanian) was an important advocate for the reform. He was the author of the Turkish language dictionary (*Kamus-i Türki*, 1901 – it has an important place in the cause of the language reform), and believed that Istanbul Turkish ought to be the basis for the new national literature since it was most developed and elegant (Sadoğlu 116). Two important events also took place in the last decade of the 19th century. In 1894, a decree that ordered use of simple and clear Turkish in state schools was issued. In 1897 Mehmed Emin’s (Yurdakul’s) *Türkçe Şiirler* (“Poems in Turkish”) was published. This publication was important for the reform of the literary language since it showed that lofty ideas concerning the issue of national identity could be expressed in a simple and clear language close to the spoken language, and since Turkish syllabic metre was used in place of the Arabic *aruz* (Kushner 79).⁵

In conclusion, the period before the 1908 revolution saw the foundations laid for later linguistic reforms in Turkish. Efforts were made to codify Ottoman Turkish and the new class of public intellectuals began to use Turkish in a way which made it more understandable to the people. We might perhaps distinguish between the motives of statesmen who hoped that language reform was driven by the desire to communicate

⁵ *Aruz* (Arabic: *al-ʿarūd*) is an Arabic metre which was codified by the Omani born poet Al-Farahidi (718-791).

with the people, a desire which did not equal nationalism. Furthermore, although a mild form of cultural nationalism became more influential in the period of Abdülhamid II, it would be wrong to assume that Turkish nationalism was the motivating factor behind the desire to reform Turkish. Most debates during this period were ultimately pragmatic. It was only after 1908 and, more significantly, after the establishment of the Turkish Republic in the 1920s that debates on linguistic reform came to be dominated by nationalistic discourse. Indeed, the later domination of nationalistic ideology over the debates surrounding language reform came at the expense of earlier pragmatism as the new Turkish republic moved towards purging Turkish of foreign elements on the grounds of purity rather than practicality. Ultimately, language reform was transformed from a desire to communicate with the people into a political project which sought to engineer a new Turkish nation after the final collapse of the Ottoman Empire.

Works Cited

- Davidson, R.H. *Reform in the Ottoman Empire 1856-1876*. Princeton: Princeton UP, 1963. Print.
- Emin, A. *The Development of Modern Turkey as Measured by Its Press*. New York: AMS Press, 1968. Print.
- Kushner, D. *The Rise of Turkish Nationalism 1876-1908*. London, Routledge, 1977. Print.
- Levend, A.S. *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri (3.baskı)*. Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları, 1972. Print.
- Lewis, B. *The Emergence of Modern Turkey*. London: Oxford UP, 1963. Print.
- Lewis, G. *The Turkish Language Reform: A Catastrophic Success*. Oxford: Oxford UP, 1999. Print.
- Sadođlu, H. *Türkiye'de Ulusçuluk ve Dil Politikaları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003. Print.

Inhalt – Contents – Sommaire – Spis treści

<i>Peter Sprengel</i> Netzausbau 1913. Wie ‚grün‘ ist Moritz Heimanns <i>Kastanie</i> ?.....	5
<i>Manfred Durzak</i> Der Todes-Diskurs in Goethes <i>Werther</i>	13
<i>Sebastian Mrozek</i> Schweigen als Strategie der Resistenz in Herta Müllers Roman <i>Herztier</i>	25
<i>Maciej Jędrzejewski</i> Zwischen Gesellschaftskritik, Provokation und Pornografie. Die Erotik im literarischen Werk von Clemens Setz	39
<i>Magdalena Kardach</i> Die kulturelle und symbolische Landschaft der Provinz Ostpreußen in der diskursiven Analyse	63
<i>Henk J. Koning</i> Schullehrer und Satire in Grabbes <i>Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung</i> sowie Nestroys <i>Die schlimmen Buben in der Schule</i>	79
<i>Ewa Matkowska</i> Biografien E.T.A. Hoffmanns – Überlegungen zur Gattung der literarischen Lebensbeschreibung	99
<i>Henk J. Koning</i> Holteis Versuch zu einer deutschen Volksoper – <i>Des Adlers Horst</i> (1832).....	107
<i>Edyta Gorząd</i> „Wo ist meine Heimat?“ Die Schicksale der Oberschlesier nach 1945 in den Filmen <i>Oberschlesien – kolocz na droga</i> und <i>Oberschlesien. Hier, wo wir uns begegnen</i> von Michael Majerski.....	129
<i>Edward Bialek</i> Hans Christoph Kaergel und Wilhelm Müller-Rüdersdorf im Umkreis des Logaubundes Liegnitz	139
<i>Sandra Seidel</i> Kleine Heimat und ihre sprachliche Polyphonie: eine vierstimmige Rückblende.....	153
<i>Ewa Turkowska</i> Zum didaktischen Potenzial digitaler Literatur.....	163

<i>Hans-Christian Trepte</i> Enerdowcy też (tylko) ludzie. Stereotypowe wyobrażenia o NRD i „NRDowcach”	183
<i>Krzysztof Huszcza</i> NRD w literaturze polskiej – meandry pamięci i niepamięci	201
<i>Anna Wzorek</i> O eksperymentach twórczych Wojciecha Żukrowskiego	217
<i>Joanna Maj</i> Jarosław Marek Rymkiewicz i jego nowa historia literatury: deklaracje i wyznaczniki	227
<i>Tomasz Żurawlew</i> Sacrum – przekład – recepcja. O niemieckojęzycznym tłumaczeniu <i>Tryptyku Rzymskiego</i> Jana Pawła II	235
<i>Kristina Puntaka</i> Łotewskie przekłady polskiej prozy w latach 1945–2013. Wstępne rozpoznania bibliograficzne	249
<i>Grzegorz Kowal</i> Z anatomii kulturowej legendy – Wacław Niżyński, legenda tańca	263
<i>Sławomir Leśniak</i> „Mówił tak, jak pisał ...” – o pewnego rodzaju dramatyczności u Rudolfa Kassnera i Gilles’a Deleuze’a	285
<i>Angela Bajorek</i> Jego ulubionym człowiekiem jest zwierzę, czyli rzecz o Janoschu	297
<i>Joanna Małgorzata Banachowicz</i> Baśniowe podziemie. O filmie Emira Kusturicy <i>Underground</i>	309
<i>Błażej Kaźmierczak</i> <i>Rara avis</i> Karl Dedecius. Materiały z archiwum osobistego tłumacza dostępne za pośrednictwem sieci internetowej w ramach programu Europeana	321
<i>Anna Małgorzewicz</i> Refleksja tłumacza w procesie konstruowania znaczeń w komunikacji translacyjnej. Implikacje dla dydaktyki języków obcych	331
<i>Magdalena Młynarczyk-Misiura</i> Dydaktyczny wymiar literatury w edukacji językowej dzieci i młodzieży	343
<i>Rafał Jakiel</i> „Różowe lata 80-te”. Diachronia w badaniach tłumaczeń tytułów filmowych	353
<i>Grażyna Trzaskowska</i> Stosunek społeczeństwa polskiego wobec niemieckich nekropolii w Polsce po 1945 roku	373

<i>Gabriel Skitaniak</i>	
Kiedy zupa jest za słońca – kłamstwo w (kon)tekście	391
<i>Kacper Paszke</i>	
Od kałamarza do cartridge’a – w poszukiwaniu literatury atramentem pisanej	399
<i>Bonifacy Miązek</i>	
<i>Prześladowanie duchowieństwa katolickiego w Końskich w latach 1939-1989.</i>	
Mariusza Klocka książka o tamtych czasach.....	407
„Praca organiczna zawsze przynosi najlepsze skutki...”.	
Błażej Kaźmierczak, kierownik Archiwum Karla Dedeciusa przy Collegium Polonicum w Słubicach, w rozmowie z Justyną Myślecką	417
<i>Katarzyna Ancuta</i>	
Medical Mysteries: Madness, Magic, Malevolent Doctors in Contemporary Thai Horror Film	427
<i>Leszek Drong</i>	
Depositaries of Wisdom vs. Seekers after New Vocabularies: A Few Personal Reflections on the Narratives of Academic Identity	441
<i>Helen Goethals</i>	
A Walk before Dark: Poetry and Politics in Cyprus 1953-55	451
<i>Marzena Kubisz</i>	
Streamline Culture and the Rise of the Mis-Man	465
<i>Marcin Mazurek</i>	
Beyond Reality Principle: Cyber-philosophy and the Disappearance of Desire.....	475
<i>Agnès Blandeau</i>	
<i>Sir Gowther and Robert le Diable: Similarities and Differences.</i>	
From Eremetical Saintliness to Political Prominence.....	485
<i>Šárka Bubíková</i>	
The House and the Street as <i>Topoi</i> in Two Chicana Bildungsromane	503
<i>Petr Chalupský</i>	
Here We Are Again, Where Pathos and Pantomime Meet. The Theatrical City in Peter Ackroyd’s <i>Dan Leno and the Limehouse Golem</i>	513
<i>Sławomir Masłoń</i>	
“But this place is too cold for hell”: The Porter as an Interpreter of <i>Macbeth</i>	531
<i>Ewa Rychter</i>	
Scriptural Myths in Two Contemporary British Novels	545

Paul Titchmarsh

Slipping the Punch: Identity and Race in Philip Roth's *The Human Stain* 559

Paulina Dominik

Early Efforts at Turkish Language Reform: Practicality or Patriotism? 571



Powstanie serii **Poznańska Biblioteka Niemiecka**

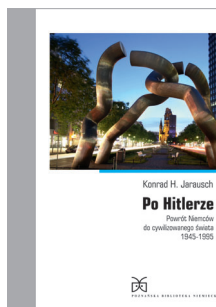
Z diagnozy stanu wiedzy polskiego społeczeństwa o Niemcach i Niemczech zrodził się na początku lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia pomysł powołania do życia serii wydawniczej Poznańska Biblioteka Niemiecka, która:

- wypełniałyby „martwe pola” naszej współczesnej wiedzy humanistycznej o sąsiedzie na Zachodzie,
- wyszłyby poza opłotki tylko jednej dyscypliny akademickiej,
- stanowiłyby niechby i skromny sprzeciw wobec „krótkiego oddechu” historii oraz historii zdarzeniowej, dominującej w piśmiennictwie o Niemczech.

Pomysłodawcą, twórcą i redaktorem naukowym serii Poznańska Biblioteka Niemiecka jest prof. dr hab. Hubert Orłowski. Poznańska Biblioteka Niemiecka od momentu swego powstania jest projektem realizowanym w ścisłej współpracy z Fundacją Współpracy Polsko-Niemieckiej (<http://fwpn.org.pl/>). Ona to współfinansuje całe przedsięwzięcie. W latach 1996-2012 ukazało się 35 tomów serii. Ich wydawcą było Wydawnictwo Poznańskie kierowane przez dr. hab. Ryszarda Wryka. Od tomu 36 seria Poznańska Biblioteka Niemiecka wydawana jest przez powstałe w 2012 roku Wydawnictwo Nauka i Innowacje w Poznaniu, zarządzane przez dr. hab. Ryszarda Wryka. Do jej realizacji jako partnera pozyskano Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Opracowany przez prof. dr. hab. Huberta Orłowskiego plan wydawniczy serii na lata 2012-2016 zyskał pełną akceptację Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej. Do roku 2016 ma się ukazać łącznie 50 tomów.

Tomy w przygotowaniu

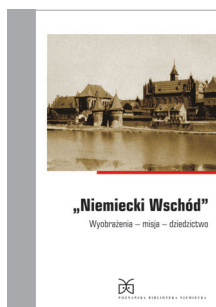
1. *Pokolenia albo porządkowanie historii.* Koncepcja, opracowanie i wstęp Hubert Orłowski.
2. *Języki przemocy.* Koncepcja, opracowanie i wstęp Łukasz Musiał.
3. *Wokół romantyzmu.* Koncepcja, opracowanie i wstęp Leszek Żyliński i Tomasz Waszak.
4. *Myslenie historyczne*, red. Robert Traba, Holger Thünemann, t. I Jörn Rüsen, *Dydaktyka: Teorie i metody*; t. II *Świadomość i kultura historyczna.*
5. *Der Geist Polonias. O kulturze polskiej w Niemczech dawniej i dzisiaj.* Koncepcja, opracowanie i wstęp Marek Zybura.



Konrad H. Jarausch, *Po Hitlerze. Powrót Niemców do cywilizowanego świata 1945-1995*, Poznań 2013, ss. 523, oprawa twarda, szyta, cena 49 zł [Poznańska Biblioteka Niemiecka tom 36].

Autor, niemiecko-amerykański historyk i politolog, zaangażowany na wielu płaszczyznach w przemiany *scientific community* zjednoczonych Niemiec, dokonuje w swoim dziele krytycznego bilansu przemian społeczno-politycznych z perspektywy „dalekiej” (amerykańskiej) oraz bliskiej, bo wewnątrzniemieckiej. Dwoistość doświadczeń nadaje jego diagnozom jedyną w swoim rodzaju ostrość; na spojrzenie *hic et nunc* nakłada się refleksja w kategoriach „długiego trwania” niemieckiego.

Autor jest profesorem (Lurcy Professor of European Civilization) na University of North Carolina w Chapel Hill (USA) i pracownikiem naukowym (Senior Fellow) w Center for Research in Contemporary History w Poczdamie (Niemcy). Opublikował kilkadziesiąt książek poświęconych współczesnej historii Niemiec i Europy.



„Niemiecki Wschód”. *Wyobrażenia – misja – dziedzictwo, wybór, wstęp, opracowanie Christoph Kleßmann*, ss. 422, oprawa twarda, szyta, cena 45 zł [Poznańska Biblioteka Niemiecka, tom 37].

Niemiecki Wschód ma długą i burzliwą historię. Bywał on bowiem i jest nadal kontynuacją, mitem, ziemią obiecaną i czymś realnym. Rzadko jednak był tym wszystkim jednocześnie.

Chociaż *niemiecki Wschód* stał się polskim Zachodem dopiero po 1945 roku, to obszar, którego dotyczył, w gruncie rzeczy zawsze budził spory. Wybór tekstów dokonany przez Christopha Kleßmanna, jest tego znakomitym świadectwem.

Autor antologii – Christoph Kleßmann (ur. 1938) – jest historykiem, członkiem zagranicznym PAN. W latach 1976-1992 wykładał historię współczesną na Uniwersytecie w Bielefeld, zaś w latach 1993-2004 na Uniwersytecie w Poczdamie. W latach 1996-2004 kierował poczdamskim Centrum Badań nad Współczesną Historią. Redagował – wspólnie z Hubertem Orłowskim – serię *Poznańska Biblioteka Niemiecka* (tomy 1-35). W roku 1999 ukazał się w Bibliotece tom jego studiów *Sporne problemy współczesnej historii Niemiec*. W Poczdamie profesor Kleßmann skoncentrował się na niemieckiej i polskiej historii XX wieku.