

Acta
Universitatis
Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

2(61) 2021



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Acta Universitatis Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

2(61) 2021

**Między kulturami i literaturami:
struktura zamknięta, struktura otwarta**

**Between cultures and literatures:
open and closed structures**

pod redakcją
Michała Lachmana

„Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”
2(61) 2021
MIĘDZY KULTURAMI I LITERATURAMI:
STRUKTURA ZAMKNIĘTA, STRUKTURA OTWARTA
(BETWEEN CULTURES AND LITERATURES: OPEN AND CLOSED STRUCTURES)

Numer recenzowany w systemie *double blind review*

REDAKCJA NAUKOWA
Michał Lachman

REDAKTOR INICJUJĄCY
Agnieszka Kałowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
Marta Olasik

KOREKTA TECHNICZNA
Elżbieta Rzymkowska

SKŁAD I ŁAMANIE
Robert Lisiecki

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska
Agencja Komunikacji Marketingowej efectoro.pl

Zdjęcie na okładce: fotografia w domenie publicznego dostępu
<https://pixabay.com/pl/photos/biblioteka-niebo-ptaki-mistyczny-425730/>

© Copyright by Authors, Łódź 2021
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

ISSN 1505-9057
e-ISSN 2353-1908

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.10416.21.0.Z

Ark. druk. 7,0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Spis treści / Table of contents

Daria Ławrynow

Kozakoznawstwo jako nurt naukowy – perspektywy, stan i możliwości 7

Cossacks studies. Visions, conditions and possibilities 22

Wojciech Klepuszewski

“Addiction is a strange bastard”: Alcohol(ism) in Irish Fiction 25

**„Uzależnienie to zdradziecka bestia”: o przedstawieniach
alkoholizmu w irlandzkiej powieści** 37

Barbara Kaczyńska

**Wróżki w przebraniu. Recepcja baśni pani d’Aulnoy w Polsce
– rekonesans badawczy** 39

**Fairies in disguise. The reception of Madame d’Aulnoy’s fairy tales
in Poland – Research reconnaissance** 58

Anna Lubińska

**Pamięć lekturowa a tożsamość czytelnika na przykładzie powieści
Tajemniczy płomień królowej Loany Umberta Eco** 59

**Memory of reading and the reader’s identity in *The Mysterious Flame
of Queen Loana* by Umberto Eco** 81

Julia Dynkowska

**„Jak żywa” to uniwersalny komunał? O nieoczywistych związkach
prozopopei z ekfrazą w powieści *Portret Pierre’a Assouline’a*** 83

**“« On croirait qu’elle va parler » est le lieu commun?” Ambiguous
relations between prosopopoeia and ekphrasis** 99

Eliza Matusiak

**Interaktywne słuchowisko *Alicja 0700* jako dzieło po wielokroć
otwarte. Analiza i interpretacja** 101

**Interactive radio drama *Alicja 0700* as the multiple open work
Analysis and interpretation** 111

Daria Ławrynow*

 <https://orcid.org/0000-0002-6064-353X>

Kozakoznawstwo jako nurt naukowy – perspektywy, stan i możliwości

Streszczenie

Artykuł naświetla różne podejścia badawcze w kwestii badań nad Kozacyzną, metodologię, wykorzystywaną przy analizie obiektu badawczego w ośrodkach naukowych Ukrainy, Rosji, Kazachstanu i Polski. Ów obiekt badawczy był traktowany niejednoznacznie z racji swej tradycyjnej specyfiki społeczności transgranicznej, opartej na demokracji militarnej. W związku z powyższym Kozacyzna była postrzegana zarówno jako oddzielny naród, grupa etniczna, orda azjatycka bądź też rosyjska lub ukraińska zmilitaryzowana warstwa społeczna. W ukraińskim dyskursie naukowym Kozacy byli tradycyjnie postrzegani jako warstwa państwowotwórcza, w przeciwieństwie do rosyjskiej szkoły badawczej, często traktującej Kozactwo jako lokalne siły zbrojne albo burzycieli tradycyjnego porządku. Natomiast w polskiej nauce Kozacyzna tradycyjnie była wplatana w polską perspektywę historyczną. Zdaniem autorki porównanie różnych podejść badawczych pomoże w wypracowaniu całościowego nurtu badawczego i metodologii kozakoznawstwa.

Słowa kluczowe: Kozakoznawstwo, Kozacyzna, nurt naukowy, Ukraina, Rosja, Kazachstan, polski dyskurs naukowy

Celem artykułu jest przedstawienie obecnego stanu badań nad społecznościami kozackimi, przegląd i analiza porównawcza głównych tendencji i kierunków w polskim, ukraińskim, rosyjskim i kazachskim środowisku naukowym. Obiektem

* Mgr, Uniwersytet Warszawski, Wydział Lingwistyki Stosowanej, ul. Szturmowa 4, 02-678 Warszawa; email: d.lawrynow@uw.edu.pl

refleksji jest przeszły i obecny dorobek badawczy, jak i możliwe perspektywy rozwoju kozakoznawstwa jako nurtu naukowego w przyszłości.

Badania nad fenomenem Kozaczyzny, mimo obszernej literatury i rosnącego zainteresowania tematem w środowisku naukowym, wciąż nie stanowią oddzielnej dyscypliny naukowej. Taki stan rzeczy może wynikać ze specyfiki obiektu badań. Kozactwo od zarania stanowiło zbitkę zmilitaryzowanych społeczności, które potem przekształciły się w regularne i odważnego, ale również despotycznego czy beżzennego¹. Natomiast w polskiej i moskiewskiej wojska albo funkcjonowały jako rozbójnicze szajki, będące siłą przewodnią wielu powstań na terytorium Carstwa Rosyjskiego i Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Z drugiej strony poszczególne społeczności kozackie wytworzyły swoiste autonomiczne republiki z własnym samorządem, armią i kulturą. Kozactwo, wedle słów ukraińskiego badacza Wiktora Brechunenko, było zasilane przez specyficzny, „awanturniczy” typ ludności, a enklawy kozackie kształtowały się w warunkach strefy przygranicznej – na styku kultury europejskiej i azjatyckiej². Sam termin *kozak* ma azjatyckie korzenie, był szczególnie rozpowszechnionym w czasach Złotej Ordy, kiedy to stepy dzisiejszego Kazachstanu, Kirgistanu, Uzbekistanu i Mongolii przemierzały tzw. koczownicze „ordy kozackie”³. Jak wynika z ustaleń ukraińskiego turkologa Hryhorija Chalimonenko, w językach tureckich wiązał się on z takimi pojęciami jak „koczownictwo”, „błąkanie się”, „rozbójnictwo”, a personalnie był synonimem człowieka niezależnego, pozbawionego ojczyzny korespondencji dyplomatycznej XVI i XVII wieku częsty jest obraz wielonarodowych watah kozackich i ich eksterytorialnego charakteru⁴, albo wyraźne podkreślanie zbójnickiego, warcholskiego

1 G. Halimonenko, *Instytut kozactwa: tûrks'kogo j ukraińsk'ogo*, <http://ukrhistory.narod.ru/texts/halimonenko-1.htm> [dostęp 17.02.2018].

2 V. Brehunenko, *Kozaki na stepovomu Kordoniêvropi: Tipologiâ kozac'kih spil'not XVI – peršoï polovini XVII st.*, NAN Ukraini. Instytut ukraińsk'oi arheografii ta dżereleznavstva im. M.S. Gruševsk'ogo, Kiïv 2011, s. 35–38, 45–47, 51–52, 57–59, 67, 71–76.

3 R. Temirgaliev, *Ak Orda. Istorîâ kazahskogo hanstva*, Almaty 2012, s. 120–121; *Sočineniâ Ćokanaĉingisoviĉa Valihanova*, „Zapiski Imperatorskogo Russkogo Geografiĉeskogo Obšestva po otdeleniû ètnografii”, t. XXIX, *Meždunarodnye otnošeniâ*, Sankt-Peterburg 1904, s. 289–292; A.A. Gordeev, *Istorîâ kazaĉestva*, Veĉe, Moskva 2006, s. 7–9.

4 V.F. Mamonov, *Istorîâ kazaĉestva Rossii*, t. 1, Rossijskaâ Akademiâ Nauk. Ural'skoe otdelenie, Ekaterinburg–Ćelâbinsk 1995, s. 126; N.A. Mininkov, *Donskoe kazaĉestvo na zare svoej istorii. Uĉebnoe posobie dlâ studentov i uĉitelej srednej školy*, Ŭžnyj federal'nyj universitet, Rostov-na-Donu 1992, s. 9; V.A. Gusev, *Služba donskih kazakov. XVII vek. Materialy po istorii i genealogii kazaĉestva*, vyp. 5, <http://terskiyakazak.livejournal.com/803139.html> [dostęp 17.02.2018]; S. Plohij, *Nalivajkova vira: kozaki ta religiâ v rann'omodernij Ukraini*, Ćasopis “Kritika”, Kiïv 2006, s. 39–40; K. Grünberg, B. Sprengel, *Trudne sąsiedztwo: stosunki polsko-ukraińskie w X–XX wieku*, Książka i Wiedza, Warszawa 2005, s. 61.

charakteru nominalnych poddanych⁵. Są to typowe zabiegi dyplomatyczne tamtych czasów.

Należy również zauważyć, iż w badaniach nad Kozaczyzną, tak samo jak w środowisku współczesnych Kozaków, nadal ścierają się różne opinie, w jaki sposób postrzegać omawianą grupę: w kategoriach narodu, subetnosu, stanu społecznego, grupy społecznej czy etnicznej⁶.

Stąd bierze swój początek rozkwit wielu teorii i hipotez, dotyczących etnogenezy tych społeczności, a także spory, dotyczące ich początkowej roli w feudalnym społeczeństwie. W związku z powyższym można stwierdzić, iż do dziś nie istnieje jedna dominująca „szkoła kozakoznawcza”. Wpływa to na perspektywę badawczą: można postrzegać Kozactwo jako jeden z elementów feudalnego społeczeństwa, jako oddzielną grupę etniczną albo jako fenomen społeczno-kulturowy. Stąd wynika również brak jednolitej metodologii w badaniach kozakoznawczych.

Najintensywniej dane zjawisko przejawia się w Rosji, co wynika z niejednoznacznej roli owych zmilitaryzowanych społeczności w dziejach kraju. Miejscowi Kozacy uczestniczyli zarówno w antyfeudalnych buntach czy *smutach*, jak i akcjach pacyfikacyjnych. Kolonizowali nowe ziemie, wspomagali armię carską w najważniejszych potyczkach, ale tworzyli też zbójnicze szajki, których grabieże stanowiły nie tylko kłopot dla rosyjskich kupców czy posłów, ale były też przyczyną dyplomatycznych niesnasek. Granica pomiędzy służbą państwową a swawolą i rozbójniczą aktywnością często bywała płynna. Ponadto niektóre wojska kozackie tworzyły się sponta-

5 *Istoriâ donsogo kazačestva. Učebnik dlâ studentov vysših učebnyh zavedenij, otvetstvennyj redaktor A.V. Venkov, Izdatel'stvo Ūžnogo federal'nogo universiteta, Rostov-na-Donu 2008, s. 14–15; N.A. Mininkov, Donskoje..., s. 8–9.*

6 Patrz np.: P.N. Lukičev, A.P. Skorik, *Kazačestvo: istoriko-psihologičeskij portret*, w: *Vozroždenie kazačestva: istoriâ i sovremennost'.* Sbornik statej k V Vserossijskoj (meždunarodnoj) naučnoj konferencii. Izdanie 2-e, ispr. i dop, Novočerkassk 1995, <http://Annales.info/rus/kazak/portret.htm> [dostęp 17.02.2018]; V.N. Ratušnâk, *Problemy istorii kazačestva: Sbornik naučnyh trudov*, izd-vo Volgogradskogo gos. Universiteta, Volgograd 1995, s. 32, 78–80; A.A. Muhin, V. Pribylovskij, *Kazač'e dviženie v Rossii i stranah bližnego zarubežâ, 1988–1994 gody*, t. 1, Panorama, Moskva 1994, s. 4–5, P. Fedosov, *Kazaki: ètnos ili soslovie?*, „Stavropol'skaâ pravda” ot 18 marta 2009 r., <http://srn.su/?p=1606> [dostęp 17.02.2018]; *Kazaki. Soslovie ili Nacional'nost'?* Diskusiâ na sajte Donskie kazaki v bor'be s bol'shevikami, <http://elan-kazak.org/forum/viewtopic.php?f=61&t=487&start=40> [dostęp 17.02.2018]; *Forum sajta Vol'naâ stanica: Ètnogenez Kazakov*, <http://forum.fstanitsa.ru/viewforum.php?f=36> [dostęp 17.02.2018]; S. Arčakov, *Kazaki. Narod ili soslovie? Kto dast otvet na vopros o samoidentifikacii*, „Večernââ Moskva” 29.06.2015, <http://vm.ru/news/2015/06/29/kazaki-narod-ili-soslovie-kto-dast-otvet-na-vopros-o-samoidentifikatsii-290529.html> [dostęp 17.02.2018]; K. Ankudinov, A. Karasev, *Kazaki: narod ili social'naâ struktura?*, „Russkij Žurnal” 20.10.11 8:59, <http://www.russ.ru/layout/set/print/pole/Kazaki-narod-ili-social-naya-struktura> [dostęp 17.02.2018]; D. Lavrynov, *Različnye teorii voznikoveniâ kazačestva. Sostoânie issledovanij* (na prawach rękopisu, praca licencjacka obroniona w dniu 11.06.2013 r. na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika pod kierunkiem dr Moniki Goszczyńskiej).

niczne, podczas gdy późniejsze – z inspiracji władz. Badacz Andriej Wienkow, mówi wręcz o quasi-państwowym charakterze Kozactwa dońskiego i jego poczuciu odrębności⁷. Stopniowe „upaństwowianie” miało się dokonać wraz z intronizacją Aleksego I Michajłowicza w 1645 roku, i było kontynuowane przez kolejnych carów, a od czasów panowania Piotra I można już mówić o Kozaczyźnie jako o regularnej armii na służbie państwowej. Początkowo reformy spotkały się z oporem, jednakże po stłumieniu powstania Stiepana Razina dońscy Kozacy jako pierwsi złożyli przysięgę na wierność carowi⁸, potem zrobiły to także inne wojska⁹.

Źródła również nie dają jednoznacznej odpowiedzi w kwestii kształtu społeczno-etnicznego. W najstarszym zachowanym kozackim utworze literackim, pochodzącym ze środowiska Dońców – *Opowieści o oblężeniu Azowa przez dońskich Kozaków (Povest' ob Azovskom osadnomsidenii Donskih kazakov)* z 1614 roku, sami bohaterowie twierdzą: „Uciekamy z tego Państwa Moskiewskiego od trudu wiecznego, od poddaństwa niewolniczego, od bojarów i dworzan carskich [...]”¹⁰. Natomiast w 1778 r. Aleksandr Rigelman ustalił, iż dońscy Kozacy stworzyli kilka legend na temat swego pochodzenia: niektóre mówiły po prostu o uciekinierach, zasilających przyszłą społeczność, ale była wśród nich taka, która wywodziła Dońców od „jakichś wolnych górskich narodów”¹¹. Legendy Kozaków uralskich łączyły początki rodzimej społeczności z „Dońcami”¹², natomiast Kozaków terskich – z „Kozakami rizańskimi” zmieszanyymi z „nowogrodzkimi uszkujnikami” (rozbójnikami)¹³. Warto przytoczyć badania Rigelmana, według którego tożsamość dońskich Kozaków zawierała się w słowach: „Nie jestem Moskal, ale Rosjanin – i to tylko z mocy prawa oraz ze względu na wiarę prawosławną – a nie z natury”¹⁴. W *Najnowszej geografii Imperium Rosyjskiego (Novejšaâ geografiâ Rossijskoj Imperii)* z 1807 r. Kozacy zostali wymienieni jako oddzielny naród słowiański¹⁵, a podręcznik Nikołaja Ustriałowa *Historia rosyjska (Russkaâ istoriâ)* z 1845 r. informował o „narodzie kozackim”, powstałym m.in. z mieszanki Rosjan i plemion

7 Por. *Istoriâ donskiego...*, s. 64–65, 278; A.V. Venkov, *Azovskoe sidenie*, Veče, Moskva 2009, s. 16–19.

8 Tamże. A.A. Plehanov, A.M. Plehanov, *Kazačestvo na rubežah Otečestva*, Veče, Moskva 2009, s. 118–119.

9 Tamże.

10 „Otbegohom my is togo gosudarstva Mosovskogo izraboty večnyâ, ot holopstva polnogo, ot boâr i dvorân [...]”. (*Povest' ob Azovskom osadnom sidenii donskih kazakov*, <http://www.drevne.ru/lib/kazak.htm> [dostęp 17.02.2018], tłum. pol. – D.Ł.)

11 A.I. Rigel'man, *Istoriâ ili povestvovanie o Donskih kazakah*, Universitetskaâ tipografiâ, Moskva 1846, s. 3, [tłum. pol. – D.Ł.].

12 Por. V.E. Šambarov, *Kazačestvo: put' voinov Hristovyh*, Algoritm, Moskva 2012, s. 25.

13 M.A. Karaulov, *Terskoe kazačestvo*, Veče, Moskva 2008, s. 97.

14 „Â de, ne Moskal', no Ruskoj, i to po zakonu ivëřë Pravoslavnoj, a ne po prirodë” (A.I. Rigel'man, *Istoriâ...*, s. 3), [tłum. pol. – D.Ł.].

15 P. Fedosov, *Kazaki: ètnos...*

tatarskich oraz Połowców i Czerkiesów¹⁶. Rosyjscy badacze, poszukując korzeni rodzimego Kozactwa, zwracali się ku różnorodnym hipotezom¹⁷: Mieli oni pochodzić m.in. od rosyjskich zbiegów (Władimir Broniewski¹⁸, Siergiej Sołowjow¹⁹, Wasilij Kluczewski i Siergiej Płatonow²⁰, Aleksandr Szennikow²¹, Nikołaj Mininkow²²), plemion chazarskich (Lew Gumilow²³) czy ludów starożytnych, takich jak Etruskowie, Scytowie, Sarmaci, a nawet Amazonki (Ewgraf Sawieljew²⁴, Aleksiej Popow²⁵, Walerij Nikitin²⁶). Niektórzy doszukiwali się ich praojczyzny na Kaukazie, posiłkując się podaniami Konstantyna Porfirogenety z X w. o krainie „Kozakii”²⁷. Ta ostatnia hipoteza stała się hasłem sztandarowym dwudziestowiecznych zwolenników

16 Tamże.

17 Szerzej o hipotezach nt. początków Kozaczyzny, patrz D. Lavrynov, *Različnye teorii...*; V.Ì. Gorbun', T.V. Nagorna, *Problema pohodžennâ kozactva v istoričnij nauči*, POÏPOPP, Poltava 1998; V.N. Ratušnâk, *Problemy...*; A.V. Sopov, *Istoriografîâ voprosa o proižoženii kazačestva*, „Problemy izučeniâ i propagandy kazač'ej kul'tury”, Majkop 1998, s. 20–27, <http://znanium.com/bookread2.php?book=523175> [dostęp 30.03.2017]; tenże, *Sovremennye naučnye koncepcii proižoženii kazačestva*, „Novye tehnologii” № 1/2006, <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-nauchnye-kontseptsii-proižoženiya-kazachestva> [dostęp 30.03.2017]; S. Telepen', *Istoričeskaâ nauka o proižoženii kazačestva*, http://www.npoles.narod.ru/Lit_arhiv/telepen1.htm [dostęp 30.03.2017]; A.A. Noskov, *K voprosu o prašurah rossijskogo kazačestva*, w: *Velikij Volžskij tovgovj put'. Materialy mežregional'noj naučnoj konferencii*, Âroslavl' 2008, <http://www.gvw-rggg.narod.ru/section/section3/stat3j/2.htm> [dostęp 30.03.2017].

18 V.B. Bronevskij, *Načalo i proižoženie Donskich Kazakov. 1520–1540*, w: tenże, *Istoriâ Donskogo Vojska, opisanie Donskoj zemli i Kavkazskih mineral'nyh vod*, č. 1, Sankt-Peterburg, <http://adjudant.ru/lib/bronevsky1-03.htm> [dostęp 18.02.2018].

19 S.M. Solov'ev, *Obšedostupnye čtenîâ o russkoj istorii*, http://az.lib.ru/s/solowxew_sergej_mihajlowich/text_0160.shtml [dostęp 19.02.2018].

20 *Ordynskij period. Lučšie istoriki: Sergej Solov'ev, Vasilij Klûčevskij, Sergej Platonov*, red.-sost. O. Klimova, Moskva 2016, <https://kartaslov.ru/> [dostęp 19.02.2018].

21 A.A. Šennikov, *Obšie voprosy istorii Červlenogo Âra i sosednih rajonov*, w: tenże, *Červlenyj Âr*, <http://gumilevica.kulichki.net/SAA/saa04.htm> [dostęp 19.02.2018].

22 N.A. Mininkov, *Donskoe kazačestvo...*

23 L.N. Gumilëv, *Otkrytie Hazarii*, <http://gumilevica.kulichki.net/articles/dko9.htm> [dostęp 19.02.2018]; tenże, *Hazariâ i Terek: (Landšaft i ètnos): II*, <http://gumilevica.kulichki.net/articles/Article106.htm> [dostęp 17.02.2018].

24 E.P. Savel'ev, *Drevnââ istoriâ kazačestva*, Veče, Moskva 2012.

25 A.G. Popov, *Istoriâ o Donskom Vojske*, č. 1, Universitetskaâ tipografîâ, Har'kov 1814, s. VII, 2.

26 V.F. Nikitin, *Krov' i bol' moâ Kazačestvo*, Kniga po trebovaniû, Moskva 2013; tenże, *Tradicii kazačestva*, Velikoe bratstvo kazač'ih vojsk, Moskva 2015, s. 8–12.

27 G.Z. Bajer, *Kratkoe opisanie vseh slučaev kasaušihšâ do Azova ot sozdaniâ sego goroda do vozvrašeniâ onago pod Rossijskuû deržavu*, per. I.K. Traubert, Imperskaâ akademiâ nauk, Sankt-Peterburg 1768, s. 57–58; P.I. Simonovskij, *Iz''âsnenie imeni kozaka po sušestvu i dejstvîu ego*, w: tenże, *Kratkoe opisanie o kozackom malorossijskom narode i o voennyh ego delah*, Moskva 1847, <http://litopys.org.ua/symon/sym01.htm> [dostęp 20.02.2018]; A.G. Popov, *Istoriâ...*, s. 111.

niepodległości kozackiej, tzw. *samostijników*, którzy ogłosili Kozaków oddzielnym narodem²⁸.

Kozakom przypisuje się również kaukaskie (Wasilij Tatiszczew²⁹, Gottlieb Siegfried Bayer³⁰, Anatolij Maksidow³¹, Georgij Wiernadski³², Michaił Krajswietny³³) albo azjatyckie (Nikołaj Karamzin³⁴, Andriej Gordiejew³⁵, Rusłan Skrynnikow³⁶, Gleb Fomenko i Anatolij Nosowski³⁷, Sabit Achmatnurow³⁸) pochodzenie. Hipotezy wiążące omawiane społeczności z dziejami i obszarem Złotej Ordy, podkreślające wspólne korzenie Kozactwa i plemion koczowniczych święcą triumfy również w kazachskim środowisku naukowym³⁹. Należy wspomnieć, iż dla narodu kazachskiego określenie *kozak*, jako synonim człowieka wolnego, stało się etno-

28 Por. I.F. Bykadorov, *Istoriâ kazačestva, kn. 1. Proishoždenie kazačestva. Vozniknovenie respublik Vol'nogo kazačestva – Donskogo, Volžskogo, Âickogo i Terskogo vojsk. Osnovnye čerty ih byti, â v period gosudarstvennoj nezavisimosti (1549–1671 g.)*, Biblioteka vol'nogo kazačestva, Praga 1930; *Ėnciklopediâ kazačestva*, sost. V.G. Gubarev, red. A.I. Skrylov, Veče, Moskva 2008; I.N. Konovodov, *Kazačij narod*, č. 1, izd. Kazač'e-Amerikanskogo Narodnogo Soŭza, N'û-Jork 1965, s. 28–31; S.M. Markedonov, *Ot istorii k konstruirovaniû nacional'noj identičnosti (istoričeskie vozzreniâ učastnikov "Vol'nokazač'ego dviženiâ")*, „Ab imperio” № 3, 2001, red. I.V. Gerasimov, M.B. Mogil'ner, s. 527–558; V. Pícha, *Kozáci v prvnî Československé Republice. Nezavršené národní obrození*. Diplomová práce, Lískovec u Frýdku-Místku 2012.

29 V.N. Tatišev, *Istoriâ Rossijskaâ s samych drevnejših vremen neusyynymi trudami čerez tridcat' let sobrannaâ i opisannaâ pokojnym tajnym sovetnikom i astrahanskim gubernatorom, Vasiliem Nikitičem Tatiševym*, kn. 1, č. 2, Imperatorskij Moskovskij Universitet, Moskva 1769, s. 461–463.

30 G.Z. Bajer, *Kratkoe opisanie...*, s. 57–58.

31 A.A. Maksidov, *Familii adygsckogo proishoždeniâ na Ukraine*, <http://zihia.narod.ru/ethnic/ukraine.htm> [dostęp 20.02.2018].

32 G.V. Vernadskij, *Rossiâ v srednie veka*, Lean, Tver' 1997, s. 264.

33 M. Krajsvetnyj, *O roli narodov Kavkaza v rannem êtnogeneze donsckogo kazačestva*, w: *Pervaâ Abhazskaâ Meždunarodnaâ arheologičeskaâ konferenciâ: Materialy*, otvet. red. A.Ū. Skakov, M.T. Kašuba, Suhum, 2006, s. 213–218, http://passion-don.org/kazak/kraivs_2.html [dostęp 20.02.2018].

34 N.M. Karamzin, *Istoriâ gosudarstva Rossijsckogo*, t. 5, <http://author-karamzin.ru/index.php?wh=p00015&pg=94> [dostęp 19.02.2018].

35 A.A. Gordeev, *Istoriâ kazačestva*, Veče, Moskva 2006, s. 8, 13.

36 R. Skrynnikov, *Vol'nye kazaki*, w: *Ermak*, Moskva 2008, https://www.e-reading.club/chapter.php/93493/3/Skrynnikov_-_Ermak.html [dostęp 19.02.2018].

37 G.V. Nosovskij, A.T. Fomenko, *Kazaki-arii: iz Rusi v Indiû. Kogda byli sozdany znamenitye epopsy „Mahabharata” i „Ramaâna” i o čem oni rasskazyvaût*, http://chronologia.org/kazaki_arii/kazaki01_02.html [dostęp 19.02.2018].

38 S. Ahmatnurow, *Kazaki Zolotoj Ordy*, Algoritm, Moskva 2017.

39 *Sočineniâ Čokana Čingisoviča...*, s. 289–292; R. Temirgaliev, *Ak Orda...*; B. Aâgan, *Imâ naroda: proishoždenie termina „Kazah”*, <http://www.zakon.kz/page,1,0,63399-imja-naroda-proiskhozhenie-termina.html> [dostęp 20.02.2018]; I. Muhamed-Haleluly Sulejmanov, *Aktual'nye problemy kazakovedeniâ. Ob ustarevših paradigmah i metedologičeskich innovaciâh v kazachstanskoj istoričeskoj nauke*, <http://e-history.kz/ru/books/library/read/828#scontent>

nimem – nazwą własną narodu⁴⁰. W ten sposób nawiązują oni do koczowniczego, wojowniczego charakteru swych przodków.

Wymienione wcześniej źródła i hipotezy z jednej strony pozytywnie wpłynęły na rozwój badań nad etnogenezą i dyfuzją kulturową w środowisku kozackim, a także nad kozacką tożsamością etniczną w perspektywie diachronicznej. Z drugiej strony sprzyjały rozkwitowi pseudonaukowych teorii, usiłujących „ustarożyć” Kozactwo. Te ostatnie nie były oparte na wynikach współczesnych badań, a jedynie na wcześniejszych hipotezach. Warto nadmienić, iż owo bogactwo źródeł i teorii nadal stanowi cenną bazę dla badań kozakoznawczych, w których osią sporu jest pochodzenie etniczne i charakter społeczny pierwszych Kozaków. Źródła etnograficzne i historyczne, jak również wcześniejsze ustalenia, poprzez swą różnorodność, wskazują na potrzebę dalszych pogłębionych badań. Stąd może wynikać swoisty rozkwit i interdyscyplinarny charakter współczesnych badań kozakoznawczych.

Nieco „skromniej” na tle rosyjskim prezentuje się dyskurs ukraińskiego kozakoznawstwa. Wynika to z odmiennej roli tej grupy w dziejach Ukrainy. Jak słusznie zauważył historyk i publicysta Jarosław Hrycak: „W przeciwieństwie do rosyjskiej historii – ukraińska nie może się obejść bez Kozaków⁴¹”. W ukraińskich badaniach nad zagadnieniem często rodzime Kozactwo jest wyraźnie oddzielane od swych rosyjskich analogów, jako ukształtowane przez odrębne warunki geopolityczne. Z drugiej strony, powstało wiele gruntownych prac z zakresu historii, etnografii, muzykologii, wojskowości, historii idei, dla których punkt wyjściowy stanowi rola wojska kozackiego w kształtowaniu się państwowości i poczucia tożsamości etnicznej. Należy zwrócić uwagę, iż analogicznie jak w rosyjskich dociekaniach, niekiedy na siłę próbuje się „ustarożyć” obiekt badania, czyniąc zeń lud o starożytnych, wręcz antycznych korzeniach⁴². Powyższe fakty nie świadczą jednak, iż na Ukrainie i w Federacji Rosyjskiej dominują prace, oparte jedynie na hipotezach, czy wręcz mitologizujące fenomen Kozactwa. Największą wartość badawczą

[dostęp 20.02.2018]; I. Hadži-Murat Šaahmetovič, *K voprosu o proishozhdenii ètnonimov „Kirgiz” i „kazak” (kazak)*, http://www.cossackdom.com/articles/i/iluf_vkazak.pdf [dostęp 20.02.2018].

40 I. Kazancev, *Opisanie kirgiz-kajsak*, Tip. T-va „Obšestvennaâ pol'za”, Sankt-Peterburg 1867, s. 30; B. Aâgan, *Imâ naroda...*; I. Muhamed-Haleluly Sulejmanov, *Aktual'nye...*

41 Â. Gricak, *Lûbiti Ukraïnu po-rosijs'ki*, <http://tsn.ua/analitika/lyubiti-ukrayinu-po-rosijski-417107.html> [dostęp 18.02.2018], [tłum. pol. – D.Ł].

42 Por. S. Nalivajko, *Îndijs'ki suviri, ukraïns'kisiveri j kimerijci*, w: tenże, *Taêmnici rozkrivaê sanskrit, Kïiv 2000*, <http://rubooks.org/book.php?book=7414&page=4> [dostęp 21.02.2018]; S. Plačinda, *Lebediâ. Âk i koli vinikla Ukraïna, Kïivs'ka pravda, Kïiv 2005*; D. Berest, *Vitoki kozac*, <http://www.ukrcenter.com/> [dostęp 21.02.2018]; O.P. Cûrenko, *Proekt «Kozaki – harakterniki, âk dżerelo tvorennâ ukraïns'koï nacii»*, *Žovten' 2014*, http://erudite.at.ua/MetodRobota/5_11Klasu/ChurenkoOP/Harakterniki.pdf [dostęp 21.02.2018]; T. Kalândruk, *Arijs'ki koreni bojovogo mistectva voïniv*, w: T. Kalândruk, *Pohodžennâ kozactva, Taêmnici bojovih mistectv Ukraïni, Piramida, L'viv 2007*, s. 87–124.

reprezentują prace, dotyczące wąskich zagadnień, takich jak sztuka wojenna, folklor, kultura, przyczyny i przebieg konkretnych powstań kozackich, rola danego wojska w określonym procesie historycznym czy dogłębne badania nad konkretnym wycinkiem z dziejów wybranej społeczności. Sam termin „kozakoznawstwo” jest stosunkowo nowy i nie wszedł na dobre do obiegu naukowego. Najszerzej mamy z nim do czynienia w ukraińskim dyskursie, głównie dzięki takim badaczom jak Serhij Płochij i Walerij Smolij⁴³. To właśnie współczesna ukraińska nauka wprowadziła i spopularyzowała takie terminy jak *kozakoznavstvo*, *kozakoznavec'*, *kozakoznavčì studii*. Są one rozumiane jako szerokie spektrum badań nad „kozakowaniem” – samodzielnym, unikalnym zjawiskiem społeczno-historycznym przy wykorzystaniu interdyscyplinarnego aparatu badawczego. Historyk Wiktor Hoculiak wywodzi początki nurtu od kronik, powstałych w środowisku intelektualnej elity siedemnasto- i osiemnastowiecznej Kozaczyzny (latopisy Hrabianki, Samowydca, Wełyczki), które miały stać się inspiracją dla późniejszych prób badawczych⁴⁴.

Zdaniem Walentyny Matjach kozakoznawstwo powinno badać zbiór i skalę zjawisk, związanych z genezą, ewolucją i historyczno-państwowotwórczą oraz międzynarodową rolą Kozactwa⁴⁵. Ogranicza się przy tym do kontekstu lokalnego, koncentrując się na zagadnieniach, związanych jedynie z ukraińską społecznością. Takie podejście jest dosyć rozpowszechnione w ukraińskiej nauce, obfitującej w prace traktujące obiekt badań jako stricte miejscowy fenomen. Stanowi ono pewną pułapkę badawczą poprzez uwikłanie Kozaczyzny w swego rodzaju „państwowocentryczny” dyskurs – podporządkowywanie badań z góry ustalonej tezie. Może to skutkować ignorowaniem faktów istnienia wielości poglądów na rolę wojska kozackiego wśród samych działaczy kozackich, co będzie szczególnie szkodliwe w kontekście badań z nurtu historii idei.

Inne spojrzenie prezentuje Serhij Płochij, sugerując jako najbardziej adekwatną metodę badania porównawcze nad ukraińską i rosyjską Kozaczyzną⁴⁶. Dobrym przykładem takich badań jest monografia Wiktora Brechunenki pt. *Kozacy na stepowej granicy Europy (Kozaki na stepovomu kordonì Êvropi)*, w której autor w układzie lustrzanym analizuje procesy tworzenia się poszczególnych społecz-

43 Por. Zaporoz'ke kozactvo v ukraïns'kij istoriï, kul'turi ta nacionalnij samosvidomosti: materialì mi¿narodnoï naukoivoï konferencii, red. V.A. Smolij, Nacional'na akademiâ nauk Ukraïni, Kiïv-Zaporiz¿ã 1997; V.M. Matâh, *Kozakoznavčì studii v ukraïns'kij istoriografii*, w: *Istoriâ ukraïns'kogo kozactva. Naris u dvoh tomah*, t. 2, red. kol.: V.A. Smolij (vidp. red.) ta in., Vid. dim Kiïvo 2007, s. 505–518; S. Plohij, *Kozakoznavstvo bez kordoniv: notatki pro korist' porivnâl'nogo analizu*, „Ukraïns'kij gumanitarnij oglâd”, vip. 10 (2004), s. 63–84.

44 V.V. Goculâk, *Istoričnij rozvitok i sučasnij stan kozakoznavstva*, „Gurziïvs'ki istorični čitannâ: Zbirknik naukovih prac”, vip. 3/2009, http://chtyvo.org.ua/authors/Hotsuliak_Viktor/Istorychnyi_rozvytok_i_suchasnyi_stan_kozakoznavstva/ [dostęp 22.02.2018].

45 V.M. Matâh, *Kozakoznavčì...*, s. 539.

46 S. Plohij, *Kozakoznavstvo...*

ności kozackich na terenie dzisiejszej Rosji i Ukrainy⁴⁷. W całym swoim dorobku naukowym osadza on omawiane zjawiska w szerokim kontekście historyczno-geograficznym. Równie interesujący przykład rozszerzonej analizy zagadnienia reprezentują ustalenia turkologa Hryhorija Chalimonenki, który, analogicznie do badaczy kazachskich, zestawia słowiańskie i azjatyckie przykłady „kozakowania” – stylu życia, opartego na służbie wojennej i grabieżczych wyprawach, porównując przy tym ustrój wewnętrzny kozackich wojsk i ord oraz wspólny zasób leksykalny⁴⁸.

W przypadku rosyjskich badań nad Kozaczyzną nie zauważa się tak silnej tendencji do wyodrębnienia oddzielnej dziedziny czy nurtu naukowego, poświęconego wyłącznie Kozaczyźnie. Co prawda także tam powstał analogiczny termin – *kazakowedenie* – „wiedza o Kozaczyźnie”, jednakże nie jest on szeroko rozpowszechniony. Z drugiej strony warto nadmienić, iż od upadku Związku Radzieckiego powstaje coraz więcej gruntownych prac, poświęconych wojskom kozackim, są to głównie rozprawy z obszaru historii, etnografii, archiwistyki a także lingwistyki. Taki stan rzeczy wynika z faktu, iż zwykło się traktować miejscowe Kozactwo jako (jeden z wielu) wycinek dziejów Rosji, a samych Kozaków – jako jedną z grup społecznych. W tym miejscu należy przypomnieć, iż dawne Imperium Rosyjskie było ogromnym państwem wielu kultur i narodowości, co także wpływa na specyfikę badań historycznych i etnograficznych. Warto jednak zauważyć, że samo miejscowe podejście badawcze często nie jest wolne od ideologicznych uwikłań w kwestii tego, kim byli Kozacy dla Rosji i dominuje w nim „rosjocentryczne” spojrzenie na problematykę.

Dla polskich badań nad Kozaczyzną stwarza to jednak spore możliwości. Obecnie ów obiekt studiów często jest wpisywany jedynie w kontekst całościowych dziejów Rzeczypospolitej Obojga Narodów – stąd zawężanie pola badawczego jedynie do Kozaków zaporoskich, natomiast mniej uwagi poświęca się samej kulturze i tożsamości. Na tym tle pozytywnie wyróżniają się prace Władysława Serczyka (*Na dalekiej Ukrainie, Na płonącej Ukrainie*) czy Teresy Chynczewskiej-Hennel (*Świadomość narodowa szlachty ukraińskiej i kozaczyzny od schyłku XVI do połowy XVII w.*), a także Zbigniewa Wójcika (*Traktat andruszowski 1667 roku i jego geneza*⁴⁹, *Dzikie Pola w ogniu. O Kozaczyźnie w dawnej Rzeczypospolitej*⁵⁰, *Wojny kozackie w dawnej Polsce*⁵¹) i Leszka Podhorodeckiego (*Sicz Zaporoska*⁵², *Kozacy Zaporoscy. Czy Polska stworzyła Ukrainę*⁵³).

47 V. Brehunenko, *Kozaki...*

48 G. Halimonenko, *Instytut kozactwa...*

49 Z. Wójcik, *Traktat andruszowski 1667 roku i jego geneza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959.

50 Z. Wójcik, *Dzikie Pola w ogniu. O Kozaczyźnie w dawnej Rzeczypospolitej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1960.

51 Z. Wójcik, *Wojny kozackie w dawnej Polsce*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989.

52 L. Podhorodecki, *Sicz Zaporoska*, Książka i Wiedza, Warszawa 1960.

53 L. Podhorodecki, *Kozacy Zaporoscy. Czy Polska stworzyła Ukrainę*, Bellona, Warszawa 2011.

Z nowszych dzieł warto również odnotować dwie prace Macieja Franza, *Wojkowość Kozaczyzny Zaporoskiej w XVI–XVII wieku. Geneza i charakter*⁵⁴ oraz *Idea państwa kozackiego na ziemiach ukraińskich w XVI–XVII wieku*⁵⁵, oraz dociekania Katarzyny Losson nad tożsamością i ideologią Kozaków-„mazepińców”, analizy kozackich latopisów Valentyny Sobol ukraińskiej badaczki od kilkunastu lat związanej z Uniwersytetem Warszawskim⁵⁶, prace Piotra Krolla, poświęcone głównie wojskowości Kozaczyzny zaporoskiej⁵⁷ czy też artykuły Jacka Drozda, dotyczące mniej znanych Polakom zagadnień, związanych ze współczesną („odrodzoną”) Kozaczyzną Federacji Rosyjskiej⁵⁸.

Należy pamiętać, iż etniczna Rzeczpospolita to kraj z jednej strony niestanowiący bezpośredniej kolebki omawianych społeczności, a z drugiej mający w swej historii kilka „epizodów kozackich”: powstania Zaporozców przeciwko polskiemu panowaniu, wspólne polsko-kozackie operacje militarne, pacyfikacje polskiego ruchu narodowowyzwoleńczego pod zaborem rosyjskim przez carskich Kozaków. Polska kadra naukowa może porównywać różnorakie doświadczenia i podejścia badawcze wschodnich uczonych bez emocjonalnego bagażu. Z drugiej strony, warto wystrzeżać się pokus kolonialnego dyskursu w odniesieniu do ukraińskiego Kozactwa, a przy rosyjskim – nie ograniczać się do obrazu Kozaka-carskiego siepacza. Aby poznać i zbadać całościowy, pełny obraz fenomenu kozackiego, należy uwzględnić złożoność zjawiska. Rosyjski dyskurs kozakoznawczy przybliży polskiemu badaczowi niejednoznaczny obraz zmilitaryzowanych społeczności z własną unikalną kulturą, rozwijających się w warunkach transgraniczności. Społeczności, których nie da się ostatecznie zamknąć w jednoznacznej definicji „carskich żołnierzy”, „buntowników”, „pacyfikatorów”, „rozbójników”, „autonomii o cechach demokra-

54 M. Franz, *Wojkowość Kozaczyzny Zaporoskiej w XVI–XVII wieku. Geneza i charakter*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2002.

55 M. Franz, *Idea państwa kozackiego na ziemiach ukraińskich w XVI–XVII wieku*, Historia Powszechna, Toruń 2006.

56 Por. *Katedra Ukrainistyki: Valentyna Sobol: Książki*, <http://www.ukraina.uw.edu.pl/node/61> [dostęp 22.02.2018]; *Bibliografia UW: Valentyna Sobol*, <http://bibliografia.icm.edu.pl/g2/main.pl?mod=s&a=1&s=8115&imie=Valentyna&nazwisko=Sobol> [dostęp 22.02.2018].

57 Por. *Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego: Piotr Kroll: Najważniejsze publikacje*, <http://www.ihuw.pl/instytut/o-instytucie/pracownicy/dr-piotr-kroll> [dostęp 22.02.2018].

58 J. Drozd, *Kozacy, nowi pretorianie Putina*, „Najwyższy czas!”, <http://nczas.com/2013/07/28/drozd-kozacy-nowi-pretorianie-putina/> [dostęp 22.02.2018]; tenże, *Za Boga, Ojczyznę i Cara – Kozacy w Rosji*, <http://geopolityka.org/analizy/jacek-drozd-za-boga-ojczyzne-i-cara-kozacy-w-rosji> [dostęp 22.02.2018]; tenże, *Krzyż i szabla – o polityce Patriarchatu Moskiewskiego wobec rosyjskich Kozaków*, <http://geopolityka.org/analizy/jacek-drozd-krzyz-i-szabla-o-polityce-patriarchatu-moskiewskiego-wobec-rosyjskich-kozakow> [dostęp 22.02.2018]; tenże, *Chwała Bogu, że my Kozacy!*, <http://www.new.org.pl/1305-chwala-bogu,-ze-my-kozacy> [dostęp 22.02.2018].

cji militarnej” – wszystkie powyższe terminy odzwierciedlają jedynie pewien wycinek zjawiska. Jeśli dodać do tego skromny co prawda dorobek kazachskich badań, stanie się możliwym osadzenie Kozactwa w szerszym kontekście euroazjatyckim. Jest to o tyle ważne, że kozacki sposób życia ma swe analogie we wcześniejszych kulturach ludów stepowych: począwszy od tzw. Kultury Botajskiej (V–IV w. p.n.e.), poprzez plemiona scytyjskie i sarmackie, a skończywszy na Pieczyngach, Kipczakach, Połowcy i kazachskich koczownikach. Natomiast ukraińskie badania dostarczają gruntownej wiedzy specjalistycznej, ale również pomagają zrozumieć, jaką rolę odegrało Kozactwo w życiu Rusinów, jak polityka poszczególnych hetmanów wpłynęła na dalsze losy i układ sił na ziemiach wschodnich.

Reasumując, studia nad Kozaczyzną nadal stwarzają ogromne możliwości, a z powodu złożoności zjawiska wymagają dalszego wypracowywania adekwatnego aparatu badawczego. Stąd konieczność wykorzystania metodologii charakterystycznych dla nauk historycznych, etnograficznych, socjologicznych, źródłoznawstwa czy językoznawstwa. Warto także zwrócić uwagę na duże rozproszenie źródeł pisanych w archiwach polskich, rosyjskich, ukraińskich, a także czeskich, szwedzkich, francuskich. Kozakoznawstwo jako nurt badań wymusza zatem podejście interdyscyplinarne i wymianę doświadczeń pomiędzy uczonymi, reprezentującymi różne kraje i szkoły badawcze.

Bibliografia

W języku polskim

- Chynczewska-Hennel Teresa, *Świadomość narodowa szlachty ukraińskiej i kozaczyzny od schyłku XVI do połowy XVII w.*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.
- Drozd Jacek, *Chwała Bogu, że my Kozacy!*, <http://www.new.org.pl/1305-chwala-bogu,-ze-my-kozacy/> [dostęp 22.02.2018].
- Drozd Jacek, *Kozacy, nowi pretorianie Putina*, „Najwyższy czas!”, <http://nczas.com/2013/07/28/drozd-kozacy-nowi-pretorianie-putina/> [dostęp 22.02.2018].
- Drozd Jacek, *Krzyż i szabla – o polityce Patriarchatu Moskiewskiego wobec rosyjskich Kozaków*, <http://geopolityka.org/analizy/jacek-drozd-krzyz-i-szabla-o-polityce-patriarchatu-moskiewskiego-wobec-rosyjskich-kozakov> [dostęp 22.02.2018].
- Drozd Jacek, *Za Boga, Ojczyznę i Cara – Kozacy w Rosji*, <http://geopolityka.org/analizy/jacek-drozd-za-boga-ojczyzne-i-cara-kozacy-w-rosji> [dostęp 22.02.2018].
- Franz Maciej, *Idea państwa kozackiego na ziemiach ukraińskich w XVI–XVII wieku*, Historia Powszechna, Toruń 2006.

- Franz Maciej, *Wojskowość Kozaczyzny Zaporoskiej w XVI–XVII wieku. Geneza i charakter*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2002.
- Grünberg Karol, Bolesław Sprengel, *Trudne sąsiedztwo: stosunki polsko-ukraińskie w X–XX wieku*, Książka i Wiedza, Warszawa 2005.
- Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego: Kroll Piotr: *Najważniejsze publikacje*, <http://www.ihuw.pl/instytut/o-instytucie/pracownicy/dr-piotr-kroll> [dostęp 22.02.2018].
- Podhorodecki Leszek, *Kozacy Zaporoscy. Czy Polska stworzyła Ukrainę*, Bellona, Warszawa 2011.
- Podhorodecki Leszek, *Sicz Zaporoska*, Książka i Wiedza, Warszawa 1960.
- Sobol Valentyna: *Bibliografia UW*, <http://bibliografia.icm.edu.pl/g2/main.pl?mod=s&a=1&s=8115&imie=Valentyna&nazwisko=Sobol> [dostęp 22.02.2018].
- Sobol Valentyna: *Katedra Ukrainistyki: Książki*, <http://www.ukraina.uw.edu.pl/node/61> [dostęp 22.02.2018].
- Wójcik Zbigniew, *Dzikie Pola w ogniu. O Kozaczyźnie w dawnej Rzeczypospolitej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1960.
- Wójcik Zbigniew, *Traktat andruszowski 1667 roku i jego geneza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959.
- Wójcik Zbigniew, *Wojny kozackie w dawnej Polsce*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989.

W języku czeskim

- Pícha V., *Kozáci v první Československé Republice. Nezavršené národní obrození*. Diplomová práce, Liskovec u Frýdku-Místku 2012.

W języku rosyjskim

- Aâgan B., *Imâ naroda: proishozhdenie termina „Kazah”*, <http://www.zakon.kz/page,1,0,63399-imja-naroda-proiskhozhdenie-termina.html> [dostęp 20.02.2018].
- Ahmatnurov S., *Kazakizolotoj Ordý*, Algoritm, Moskwa 2017.
- Ankudinov K., Karasev A., *Kazaki: narod ili social'naâ struktura?*, „Russkij Žurnal” 20.10.11 8:59, <http://www.russ.ru/layout/set/print/pole/Kazaki-narod-ili-social-naya-struktura> [dostęp 17.02.2018].
- Arçakov S., *Kazaki. Narod ili soslovie? Kto dast otvet na vopros o samoidentifikacii*, „Večernââ Moskva” 29.06.2015, <http://vm.ru/news/2015/06/29/kazaki-narod-ili-soslovie-kto-dast-otvet-na-vopros-o-samoidentifikatsii-290529.html> [dostęp 17.02.2018].
- Bajer G.Z., *Kratkoe opisanie vseh sluçaev kasaûšihsâ do Azova ot sozdaniâ goroda do vozvrašeniâ onago pod Rossijskuû deržavu*, per. I.K. Traubert, izd. 3, Imperaskaâ akademiâ nauk, Sankt-Peterburg 1768.

- Bronevskij V.B., *Načalo i proishoždenie Donskih Kazakov. 1520–1540*, w: V.B. Bronevskij, *Istoriâ Donskogo Vojska, opisanie Donskoj zemli i Kavkazskih mineral'nyh vod*, č. 1, Sankt-Peterburg 1834, <http://adjutant.ru/lib/bronevsky1-03.htm> [dostęp 18.02.2018].
- Bykadorov I.F., *Istoriâ kazačestva*, kn. 1. *Proishoždenie kazačestva. Vozniknovenie respublik Vol'nogo kazačestva – Donskogo, Volžskogo, Áickogo i Terskogo vojsk. Osnovnye čerty ih bytiâ v period gosudarstvennoj nezavisimosti (1549–1671 g.)*, Biblioteka vol'nogo kazačestva, Praga 1930.
- Ėnciklopediâ kazačestva, sost. V.G. Gubarev, red. A.I. Skrylov, Veče, Moskva 2008.
- Fedosov P., *Kazaki: ètnos ili soslovie?*, „Stavropol'skaâ pravda” ot 18 marta 2009 g., <http://srn.su/?p=1606> [dostęp 17.02.2018].
- Forum sajta Vol'naâ stanica: Ètnogenez kazakov*, <http://forum.fstanitsa.ru/viewforum.php?f=36> [dostęp 17.02.2018].
- Gordeev A.A., *Istoriâ kazačestva*, Veče, Moskva 2006.
- Gumilëv L.N., *Hazariâ i Terek. (Landšaft i ètnos): II*, <http://gumilevica.kulichki.net/articles/Article106.htm> [dostęp 17.02.2018].
- Gumilëv L.N., *Otkrytie Hazarii*, <http://gumilevica.kulichki.net/articles/dk09.htm> [dostęp 19.02.2018].
- Gusev V.A., *Službadonskih kazakov. XVII vek*, „Materialy po istoriii genealogii kazačestva”, vyp. 5, <http://terskiykazak.livejournal.com/803139.html> [dostęp 17.02.2018].
- Hadži-Murat Šaâhmetovič I., *K voprosu o proishoždenii ètnonimov „Kirgiz” i „kazak” (kazak)*, http://www.cossackdom.com/articles/i/iluf_vkazak.pdf [dostęp 20.02.2018].
- Istoriâ donskogo kazačestva. Učebnik dlâ studentov vyssih učebnyh zavedenij, otvetstvennyj redaktor A.V. Venkov*, Izdatel'stvo Ūznogo federal'nogo universiteta, Rostov-na-Donu 2008.
- Karamzin N.M., *Istoriâ gosudarstva Rossijskogo*, t. 5, <http://author-karamzin.ru/index.php?wh=p00015&pg=94> [dostęp 19.02.2018].
- Karaulov M.A., *Terskoe kazačestvo*, Veče, Moskva 2008.
- Kazaki. Soslovie Ili nacional'nost'? Diskusiâ na sajte Donskie kazaki v bor'be s bol'shevikami*, <http://elan-kazak.org/forum/viewtopic.php?f=61&t=487&start=40> [dostęp 17.02.2018].
- Kazancev I., *Opisanie kirgiz-kajsak*, Tip. T-va „Obšestvennaâ pol'za”, Sankt-Peterburg 1867.
- Konovodov I.N., *Kazačij narod*, č. 1, izd. Kazač'e-Aamerikanskogo Narodnogo Soûza, N'û-Jork 1965.
- Krajsvetnyj M., *O roli narodov Kavkaza v rannem ètnogeneze donskogo kazačestva*, w: *Pervaâ Abhazskaâ Meždunarodnaâ arheologičeskaâ konferenciâ: Materialy*, otvet. red. A.Ū. Skakov, M.T. Kašuba, Suhum 2006, s. 213–218, http://passiondon.org/kazak/kraisv_2.html [dostęp 20.02.2018].

- Lavrynov D., *Različnye teorii voznikoveniâ kazačestva. Sostoânie issledovanij* (na prawach rękopisu, praca licencjacka obroniona w dniu 11.06.2013 na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika pod kierunkiem dr Moniki Goszczyńskiej).
- Lukičev P.N., Skorik A.P., *Kazačestvo: istoriko-psihologičeskij portret*, w: *Vozroždenie kazačestva: istoriâ i sovremennost'.* Sbornik statej k V Vserossijskoj (meždunarodnoj) naučnoj konferencii, wydanie 2-e, ispr. i dop, Novočerkassk 1995, <http://annales.info/rus/kazak/portret.htm> [dostęp 17.02.2018].
- Maksidov A.A., *Familii adygskogo proishoždeniâ na Ukraine*, <http://zihia.narod.ru/ethnic/ukraine.htm> [dostęp 20.02.2018].
- Mamonov V.F., *Istoriâ kazačestva Rossii*, t. 1, Rossijskaâ Akademiâ Nauk. Ural'skoe otdelenie, Ekaterinburg–Čelâbinsk 1995.
- Markedonov S.M., *Ot istorii k konstruirovaniû nacional'noj identičnosti (istoričeskie vozzreniâ učastnikov „Vol'nokazač'ego dviženiâ”), „Ab imperio”* № 3, 2001, red. I.V. Gerasimov, M.B. Mogil'ner, http://www.cossackdom.com/articles/m/markedonov_otistorii.htm [dostęp 17.02.2018].
- Mininkov N.A., *Donskoe kazačestvo na zare svoej istorii. Učebnoe posobie dlâ studentov i učitelej srednej školy*, Ūžnyj federal'nyj universitet, Rostov-na-Donu 1992.
- Muhamed-Haleluly Sulejmanov I., *Aktual'nye problemy kazakovedeniâ. Ob ustarevših paradigmah imetodologičeskich innovaciâh v kazachstanskoj istoričeskoj nauke*, <http://e-history.kz/ru/books/library/read/828#scontent> [dostęp 20.02.2018].
- Muhin A.A., Pribylovskij V., *Kazač'e dviženie v Rossii i stranah bližnego zarubež'â, 1988–1994 gody*, t. 1, Panorama, Moskva 1994.
- Nikitin V.F., *Krov' i bol' moâ Kazačestvo, Kniga po trebovaniû*, Moskva 2013.
- Nikitin V.F., *Tradicii kazačestva, Velikoe bratstvo kazač'ih vojsk*, Moskva 2015.
- Noskov A.A., *K voprosu o prašurah rossijskogo kazačestva*, w: *Velikij Volžskij torgovyj puť. Materialy mežregional'noj naučnoj konferencii*, Āroslavl' 2008, <http://www.gvv-rggg.narod.ru/section/section3/stati3/2.htm> [dostęp 30.03.2017].
- Nosovskij G.V., Fomenko A.T., *Kazaki-arii: iz Rusi v Indiû. Kogda bylisozdany znamenitye eposy „Mahabharata” i „Ramaâna” i o čem oni rasskazyvaût*, http://chronologia.org/kazaki_arii/kazaki01_02.html [dostęp 19.02.2018].
- Ordynskij period. Lučšie istoriki: Sergej Solov'ev, Vasilij Ključevskij, Sergej Platonov*, red.-sost. 2016, <https://kartaslov.ru/> [dostęp 19.02.2018].
- Plehanov A.A., Plehanov A.M., *Kazačestvo na rubežah Otečestva*, Veče, Moskva 2009.
- Popov A.G., *Istoriâ o Donskom Vojske*, č. 1, Universitetskaâ tipografiâ, Har'kov, 1814, s. VII, 2.
- Povest' ob Azovskom osadnom sidenii donskih kazakov*, <http://www.drevne.ru/lib/kazak.htm> [dostęp 17.02.2018].
- Ratušnâk V.N., *Problemy istorii kazačestva: Sbornik naučnyh trudov*, izd-vo Volgogradskogo gos. Universiteta, Volgograd 1995.
- Rigel'man A.I., *Istoriâ ili povestvovanie o Donskih kazakah*, Universitetskaâ tipografiâ, Moskva 1846.

- Savel'ev E.P., *Drevnââ istoriâ kazačestva*, Veče, Moskva 2012.
- Simonovskij P.I., *Iz"âsnenie imeni kozaka po sušestvu i dejstvu ego*, w: P.I. Simonovskij, *Kratkoe opisanie o kozackom ego malorossijskom narode i o voennyh delah*, Moskva 1847, <http://litopys.org.ua/symon/sym01.htm> [dostęp 20.02.2018].
- Skrynnikov R., *Vol'nye kazaki*, w: *Ermak*, Moskva 2008, https://www.e-reading.club/chapter.php/93493/3/Skrynnikov_-_Ermak.html [dostęp 19.02.2018].
- Solov'ev S.M., *Obšedostupnye čteniâ o russkoj istorii*, http://az.lib.ru/s/solowxew_sergej_mihajlowich/text_0160.shtml [dostęp 19.02.2018].
- Sopov A.V., *Istoriografîâ voprosa o proishoždenii kazačestva*, „Problemy izučeniâ i propagandy kazač'ej kul'tury”, Majkop 1998, <http://znanium.com/bookread2.php?book=523175> [dostęp 30.03.2017].
- Sopov A.V., *Sovremennye naučnyje koncepcii proishoždeniâ kazačestva*, „Novye tehnologii” № 1/2006, <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-nauchnye-kontseptsii-proishozhdeniya-kazachestva> [dostęp 30.03.2017].
- Šambarov V.E., *Kazačestvo: put' voinov Hristovyh*, Algoritm, Moskva 2012.
- Šennikov A.A., *Obšie voprosy istorii Červlenogo Âra i sosednih rajonov*, w: A.A. Šennikov, *Červlenyj Âr*, <http://gumilevica.kulichki.net/SAA/saa04.htm> [dostęp 19.02.2018].
- Tatišev V.N., *Istoriâ Rossijskaâ s samyh drevnejših vremen neusyprnymi trudami čerez tridcat' let sobrannaâ i opisannaâ pokojnym tajnym sovetnikom i astra-hanskim gubernatorom, Vasiliem Nikitičem Tatiševym*, kn. 1, č. 2, Imperatorskij Moskovskij Universitet, Moskva 1769.
- Telepen' S., *Istoričeskaâ nauka o proishoždenii kazačestva*, http://www.npoles.narod.ru/Lit_arhiv/telepen1.htm [dostęp 30.03.2017].
- Temirgaliev R., *Ak Orda. Istoriâ kazahskogo hanstva*, Almaty 2012.
- Valihanov Č.Č., *Sočineniâ Čokana Čingisoviča Valihanova*, „Zapiski Imperatorskogo Russkogo Geografičeskogo Obšestva po Otdeleniû Ètnografii”, t. XXIX, *Meždunarodnye otnošeniâ*, Sankt-Peterburg 1904.
- Venkov A.V., *Azovskoe sidenie*, Veče, Moskva 2009.
- Vernadskij G.V., *Rossiâ v srednie veka*, Lean, Tver' 1997.

W języku ukraińskim

- Berest D., *Vitoki kozactva*, <http://www.ukrcenter.com/> [dostęp 21.02.2018].
- Brehunenکو V., *Kozaki na stepovomu Kordonî Êvropi: Tipologiâ kozac'kih spil'not XVI – peršoi polovini XVII st.*, NAN Ukraïni. Ìnstitutukraińskoi arheografii ta džereloznavstva im. M.S. Gruševs'kogo, Kiïv 2011.
- Cûrenko O.P., *Proekt «Kozaki – harakterniki, âk džerelo tvorennâ ukraińskoi nacii»*, Žovten' 2014, http://erudite.at.ua/MethodRobota/5_11Klasu/ChurenkoOP/Harakterniki.pdf [dostęp 21.02.2018].
- Goculâk V.V., *Ìstoričnij rozvitok i sučasnij stan kozakoznavstva*, „Gurživis'kiïstorični čitannâ: Zbirnik naukovih prac”, vip. 3/2009, <http://chtyvo.org.ua/authors/>

- Hotsuliak_Viktor/Istorychnyi_rozvytok_i_suchasnyi_stan_kozakoznavstva/ [dostęp 22.02.2018].
- Gorban' V.Ī., Nagorna T.V., *Problema pohodžennâ kozactva v istoričnij nauci, POĪPOPP*, Poltava 1998.
- Gricak Â., *Lûbiti Ukraïnu po-rosijs'ki*, <http://tsn.ua/analitika/lyubiti-ukrayinu-po-rosiyski-417107.html> [dostęp 18.02.2018].
- Halimonenko G., *Īnstitut kozactva: tûrks'kogo j ukraïns'kogo*, <http://ukrhistory.narod.ru/texts/halimonenko-1.htm> [dostęp 17.02.2018].
- Kalândruk T., *Taêmnicibojovih mistectv Ukraïni*, Pîramida, L'viv 2007.
- Matâh V.M., *Kozakoznavčì studii v ukraïns'kij istoriografii*, w: *Īstoriâ ukraïns'kogo kozactva. Narisi u dvoh tomah*, t. 2, redkol.: V.A. Smolij (vidp. red.) ta ĩn. Vid. ðim Kiêvo-Mogilâns'ka akademiâ, Kiïv 2007.
- Nalivajko S., *Īndijs'ki suviri, ukraïns'ki siveri j kimerijci*, w: S. Nalivajko, *Taêmnici rozkrivaê sanskrit*, Kiïv 2000, <http://rubooks.org/book.php?book=7414&page=4> [dostęp 21.02.2018].
- Plačinda S., *Lebediâ. Âk ï koli vinikla Ukraïna*, Kiïvs'ka pravda, Kiïv 2005.
- Plohij S., *Kozakoznavstvo bez kordoniv: notatki pro korist' porivnâl'nogo analizu*, „Ukraïns'kij humanitarnij oglâd”, vip. 10 (2004), s. 63–84.
- Plohij S., *Nalivajkova vira: kozaki ta religîâ vrann'omodernij Ukraïni*, Časopis „Kri-tika”, Kiïv 2006.
- Zaporoz'ke kozactvo vukraïns'kij istorii, kul'turi ta nacionalnij samosvidomosti: materialy mižnarodnoï naukovoï konferenciï*, red. V.A. Smolij, Nacional'na akademiâ nauk Ukraïni, Kiïv–Zaporižžâ 1997.

Daria Ławrynow

Cossacks studies. Visions, conditions and possibilities

Summary

The article presents various methodological approaches to the Cossacks Studies with a special focus on the past and present academic discourses and practices in Ukraine, the Russian Federation, the Republic of Kazakhstan and Poland. Images of Cossack armies provide an interesting but hybrid research material, because these military groups represent both the identity of the border communities and the military democratic society. Hence the exceptionally varied ways of viewing their iden-

tity in which this group has been seen as a nation, ethnic group, Asian Orda or Russian//Ukrainian military nobility. In contemporary Ukrainian science, the Cossacks have been perceived as a leading force behind the nation-building process, while for the Russian researchers, they have been depicted as local insurgents. In Polish science and discourse, the Cossacks are analyzed strictly from the Polish historical perspective. The article suggests that those diversified approaches to the Cossack identity and history may help formulating a comprehensive and universal discourse and methodology for the Cossacks Studies.

Keywords: Cossacks studies, Cossacks armies and societies, scientific trends, Ukraine, Russia, Kazakhstan, Polish scientific discourse

Daria Ławrynow – absolwentka I Liceum Ogólnokształcące im. Tarasa Szewczenki w Białym Borze z ukraińskim językiem nauczania, magister Wydziału Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego (specjalność: studia nad słowiańszczyzną wschodnią w specjalności filologia rosyjska), otwarty przewód doktorski w obszarze nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Od maja 2014 r. aktywny członek Stowarzyszenia Gwara Warszawska. Autorka artykułów naukowych, poświęconych problematyce tożsamości i specyfiki społeczności kozackich na terenie Ukrainy, Rosji i Kazachstanu. Zainteresowania naukowe: Kozaczyzna ukraińska, rosyjska i kazachska (szeroko pojęte kozakoznawstwo), gwara warszawska i kurpiowska, Varsaviana, Masoviana, sport, militaria, oblicza buntu w historii i ideologii, historia idei XX i XXI wieku, kobiety-wojowniczkki w archeologii, historii i folklorze.



Wojciech Klepuszewski*

 <https://orcid.org/0000-0003-3720-988X>

“Addiction is a strange bastard”: Alcohol(ism) in Irish Fiction

Summary

Although it is hard to challenge the claim that alcohol can be considered inherent in Irish culture, the common perception of the fact often feeds on clichés. What helps understand this question is Irish literature. On the one hand, it portrays jubilant festivity to be found in many literary works; on the other, it renders the drama behind alcohol dependency, shifting the focus from joviality towards the more murky aspects of drink consumption, mostly thematised in contemporary literature. This article takes a closer look at how Irish literature renders alcohol use and abuse, and how the literary representations offer a broader perspective, allowing to reconsider some of the stereotypical notions of the proverbial Irish propensity for drink.

Keywords: Irish fiction, alcohol in literature, national stereotypes

Dying in hospital, Paddy Quinn, an alcoholic character of Bernard MacLaverty’s short story “Just Visiting”, concludes that “addiction is a strange bastard” (320). Certainly, victims of alcohol dependence know this to their own cost, though personal experience does not necessarily ensure that one can successfully translate it for those who are abstemious or drink in moderation. Fields such as medicine, psychology or sociology aim to explain different aspects of alcoholism, all based on the results of research and empirical evidence. However, it seems that nowhere except for literature will one find representations of various intricacies concerning

* Dr hab., Politechnika Koszalińska, Wydział Humanistyczny, Filologia Angielska, ul. Śniadeckich 2, 75-453 Koszalin; e-mail: wklepuszewski@web.de

the problem of alcohol abuse, and, most importantly, those of its aspects which seem somewhat intangible. Examples are plentiful worldwide, but Irish literature, along with perhaps a handful of others, such as, for instance, that written in Scotland, is one that offers superb literary representations in this respect. This should not surprise, for after all it is hard to challenge the claim that (heavy) drinking is inherent in Irish culture. In terms of literary studies, which is the focal point here, the question this article attempts to address is how and where Irish fiction and Irish drinking culture converge, and how literary works represent its specificity.

It does not take much to realise the scale of the relationship Ireland has with drink. A flood of gadgets such as text T-shirts of the ‘Irish today, hung-over tomorrow’ type, or mugs with ‘10% Irish, 90% drunk’ computations cannot go unnoticed, if only because cashing-in on the national drink phenomenon, and to such an extent, is hard to be found elsewhere. Another interesting example is *Uisce Beatha*, an award-winning eight-minute film directed by Shaun O’Connor. Set in 1912, it tells a true story of a young man called Tom, who leaves behind his elderly father to start a new life in America. However, the night before Tom boards the Titanic he celebrates his departure drinking whisky and singing traditional Irish songs with a group of strangers he meets in a pub. As a result, he misses the boat, thus saving his life and returning to his father’s farm. The symbolic meaning of *uisce beatha*, Irish ‘water of life’, as a liberating agent is most obvious here.

Similarly telling is the plethora of nonfictional writings repeatedly accentuating the Irish penchant for drink. In *An Intelligent Person’s Guide to Modern Ireland*, for instance, John Waters provides the following clarification: “Drinking in Ireland is not simply a convivial pastime, it is a ritualistic alternative to real life, a spiritual placebo, a fumble for eternity, a longing for heaven, a thirst for return to the embrace of the Almighty” (159). Much in the same witty vein, John Keane, in his essay “The Drinking Fields”, draws a cunning parallel between the climate of Ireland and the drinking propensity of its inhabitants: “It was the earth itself ... It was drinking. Earlier in the day there had been a number of heavy showers and the noise which sounded so like whispering was the squelchy earth swallowing copious draughts of refreshing rainwater” (121). John Ryan in his biographical *Remembering How We Stood*, mainly in the chapter titled “Distilled Damnation or Bacchus and his Pardners” (20–31), outlines the atmosphere of Dublin in the 1940s and 1950s, concerning the city’s drink aficionados, including a number of well-known writers, such as Brendan Behan, notorious for his bingeing: “Most of the Dubliners I knew then had an alcohol problem – *they couldn’t get enough of it*” (20). Ryan intersperses his book with numerous quips on the Irish drink phenomenon, as in the following droll remark: “The definition of an Irish ‘queer’ is supposed to be ‘a man who prefers women to drink’” (69).

However, although the relationship between the Irish and drink is represented in many sources, the most plentiful and interesting are literary texts, particularly fiction, which offers a multitude of texts thematising drinking, and to a great ex-

tent perpetuating the mythos of drink being indigenous to Ireland and its people. Humorous lines such as Spike Milligan's comment that "[m]any people die of thirst, but the Irish are born with it" (*Puckoon* 73) may seem a cliché, but the fact is there are multifarious literary texts which present drink as an inseparable element of Irish culture, and feed the reader with images corresponding to Milligan's, in which drink is a token of conviviality. This can be reflected on the phrase level, as in "play with this glass" (*The Hard Life* 79), and "light music of whisky falling into glasses" ("Grace" 122), or in more elaborate passages where lexical choice and collocations are most significant, a good example being the following excerpt from Samuel Beckett's story "Ding-Dong":

The bottles drawn and emptied in a **twinkling**, the casks responding to the slightest pressure on their **joysticks**, the weary proletarians at rest on arse and elbow, the cash-register that never complains, the **graceful** curates flying from customer to customer, all this made up a spectacle in which Belacqua was used to take **delight** and chose to see a **pleasant** instance of machinery decently subservient to **appetite**.
(*More Pricks Than Kicks*, 42)

As can be seen here, the drink setting is very much embellished, as it were, with words connoting joy and pleasure.

It is also worth noting the word 'curate', meaning 'barman', indicative of how the Irish drinking jargon draws from the Catholic background, which should not surprise considering that drink seems elevated to an object of devotion. Other such examples, though not mentioned in Beckett's story, include 'the parish priest' (a pint of stout with its white collar), 'the cardinal' (a pint with a large white collar), or 'the faithful' (pub regulars). This peculiar semantic junction is reflected in various literary texts; a pub named "The Holy Drinker" (*Puckoon* 30), drinks "decanted with sacramental piety" (*The Hard Life* 51), or a philosophical reflection: "Wine,' the priest was saying, 'is liquid Christianity, there was never a bigger argument against the teetotalers than the Miracle at Cana'" (*Puckoon* 100).

The aura of alcohol-induced joviality presents drink as the fundamental pillar of Irish sociability, perfectly exemplified in the following excerpt: "Glasses were rinsed and five small measures of whisky were poured out. This new influence enlivened the conversation" ("Grace" 121). Another good example of drink lubricating conversational cogwheels can be found in Flann O'Brien's novel, in which drink helps Mr Collopy "attain great heights of eloquence" (*The Hard Life* 99). Very often, the drink-propelled talk concerns various personages, possibly legendary drinkers themselves ("a procession of names, hour by hour, corner to corner"; *Bird Alone* 18), followed by toasting, the objects being figures quite useful to justify alcoholic indulgence: "a drink to the men who swung for the agent they sunk in a bog near Tipperary: and a drink to His Lordship of Cashel who talked up to the

Pope when he went to Rome ad audiendum verbum ... (*Bird Alone* 18). The kernel of all this sociability is the pub, defined by Christy Brown as “home away from home” (*Down All the Days* 187), for the visitors do not simply frequent the pub, but belong here. More to the point, they proudly express a sense of bond and heritage of a sort, recreating what past generations have done, as reflected in Seán O’Faoláin’s “The Heat of the Sun” (1966):

They never said, ‘Let’s go down to Rodgers’, although it was old Rodgers who owned the pub; they said, ‘Let’s go down to Uncle Alfie.’ A good pub is like that, it is the barman who makes it, not the boss. They gave their custom to Rodgers, they gave their confidence to Alfie. He knew them all, some of them ever since they were old enough to drink their first pint in a pub. He knew their fathers, mothers, brothers, sisters, girls, prospects, wages, hopes, fears ... (69)

Another important strand in thematising drink in Irish fiction is the ever-present masculinity attached to drinking. The ‘home’ in *Down All the Days* is not a mere substitute for the hearth, but, as explained further in the passage, a refuge, “a trap-door” needed by a man to escape “domestic warfare” (188). Obviously, this remark quite clearly demarcates the gender boundaries, with drinking, especially to excess, immediately connoting the male realm. In *Angela’s Ashes* by Frank McCourt this is only signalled, “The men lift their pints, nod, drink, and there are creamy lines on their lips and moustaches” (339), but in *Down All the Days* one will find whole passages linking drink and virility, as in the following example, which is also a reflection on the past, when drinking certified real manhood: “Pale amber whiskey or the black velvet pints came all as one to him and the men like him. Hard they lived and hard they died. Hard grafters, hard drinkers, hard men in bed with their women ...” (188). Another good example in this context is crime fiction, where alcohol can be an element of professional camaraderie, as well as a distinguishing feature of a hard-boiled detective, Ken Bruen’s *Jack Taylor* series being a case in point: “The gardaí [the police] and drink have a long, almost loving relationship. Indeed a teetotal garda is viewed with suspicion, if not downright derision, inside and outside the force” (*The Guards* 1).

However, in most instances the drink and masculinity intersection is manifested in experience and endurance (“in and out of every pub in the city of Cork, and rain, hail or snow”; *Bird Alone* 17), often depicted in a picaresque style, with the character(s) forever touring various drinking dens:

Next week I have to give a retreat at Kinnegad. After that, other retreats at Kilbeggan and Tullamore.

– Hah! Kilbeggan? That’s where my little crock here came from, refilled a hundred times since. And emptied a hundred times too, by gob. (*The Hard Life* 51–52)

The inseparable part of such depictions is the emphasis on the drinking prowess, the pace and volume being a proof, almost a badge of a seasoned drinker, a good example to be found in Spike Milligan's *Puckoon*: "They all drank. They drank again. Then, several more agains, then a series of agains followed by one long permanent again" (100). In the very same novel, Milligan elevates pub drinking to something almost ritualistic, the male customers resembling brothers in arms, oblivious to danger, even if it means facing cirrhosis of the liver caused by habitual alcohol consumption:

The air was immediately machine-gunned with a rapid series of orders – 'Guinness – Whiskey – Stout – Gin – Beer – Rum Port – Beer – Stout – Stout –'. There followed a silence as the day's troubles were washed away with great liver-crippling draughts of alcohol. (*Puckoon* 31)

The drink-fuelled machismo is not only revealed in singular vignettes, but often in whole narratives. A good example here is Flann O'Brien's story "Drink and Time in Dublin", which opens with a discussion on the film version of Charles Jackson's *The Lost Weekend* (1944)¹, most of which one of the characters involved in the discussion considers as "tripe", because, as he boasts, he has experienced "far worse weekends" of which he could tell "yarns" (6). This is a point of departure from which the story develops into his vaunting about drinking feasts, all in an epic-like aura:

Then up to a certain hotel and straight into the bar. There's a whole crowd there that I know. What are you going to have and so on. No no, have a large one. ... Of course I don't remember what happened me but I was in the flat the next morning with the clothes half off. I was supposed to be staying with the brother-in-law, of course, when the wife was away. But sure it's the old dog for the hard road. Drunk or sober I went back to me own place. As a matter of fact I never went near the brother-in-law at all. Be this time I was well into the malt. Out with me again feeling like death on wires and I'm inside in the local curing meself for hours, spilling stuff all over the place with the shake in the hand. Then into the barber's and after that off up again to the hotel for more malt. (7–8)

All the above-quoted excerpts can lead to the conclusion that Irish literature generally comprises texts in which drink functions as an ambience booster and a social lubricant. This can certainly be inferred from the contents of two available anthologies on the theme of alcohol in Irish literature, Peter Haining's *Great Irish Drinking Stories* (2002) and Laurence Flanagan's *Bottle, Draught and Keg: An Irish*

1 Directed by Billy Wilder, premièred in 1945.

Drinking Anthology (1995). Whether they genuinely mirror this particular aspect of Irish culture or merely preserve various clichés is a matter for a separate debate; however, just a quick look at some of the chapter titles, for instance, “Pub Stories”, “Tales of Revelry”, “Drinking Songs and Toasts”, or “Balls, Feasts and Banquets”, signals the predominant focus of both anthologies. Out of 600 pages the books run to, only about 10 are actually devoted to representations of alcoholism. Does it mean then that there are no serious renditions of alcoholism in Irish literature? Ones comparable to, for instance, *The Lost Weekend*, or Malcolm Lowry’s *Under the Volcano* (1947), as well as his novella *Lunar Caustic* (1968), published posthumously. Both Charles Jackson and Malcolm Lowry were alcoholics, much as many other writers thematising alcoholism in their novels. The answer is negative, though one has to admit that unlike in the case of the above-mentioned literary classics it is not easy to point out one particular novel which could be considered iconic, or at least well-recognised within the context of fictionalising alcoholism.

Anyone looking for representations of alcoholism in Irish fiction will find that there are, in fact, works which are most relevant in this context. The scope of this article is limited to fiction, but one should perhaps mention in passing nonfictional writings, because non-fiction, not just Irish, of course, offers excellent examinations of alcohol dependence. Thus, one should acknowledge John Healy’s autobiography *The Grass Arena* (1988), an extremely graphic depiction of homelessness and alcoholism; Robert Welch’s *Kicking the Black Mamba* (2012), an account of his son’s addiction and subsequent death; or Emilie Pine’s *Notes to Self* (2019), whose first chapter “Notes on Intemperance” (3–32) is a harrowing account of her alcoholic father’s “shutting down” in Corfu hospital, as a result of “four decades of alcoholism” (13).

As far as fiction is concerned, there is certainly a disproportion between the number of texts in which drink functions in all contexts but alcoholism, and those which actually focalise alcohol abuse itself. More to the point, if the latter is the case, the alcoholism strand is usually marginal, as in one of the earliest examples, George Moore’s *A Mummer’s Wife* (1885), whose main character, Kate Ede, takes to drink, and when things become serious she is diagnosed by her doctor in the following way:

I’ve seen you through what I must specify as a serious illness; dangerous I will not call it, although I might do so if I were to look into the future and anticipate the development the disease will most certainly take, unless, indeed, you will be guided by me and make a vow against all intoxicating liquors. (376)

In fact, an alcohol-dependent family member is a recurrent theme in Irish fiction, and can be found in numerous texts, representing both genre and literary fiction. The alcoholic figures are usually fathers, as in *Lucy Sullivan is Getting Mar-*

ried (1996) by Marian Keys, or in a young adult novel *A Swift Pure Cry* (2006) by Siobhan Dowd², but mothers do occasionally appear on the scene too, a good example being Lucy Caldwell's *Where They Were Missed* (2006). Much the same applies to nonmarital relations. In MacLaverty's *Grace Notes*, the alcoholic character is Catherine McKenna's partner, Dave, quite obviously a burden to Catherine, who realises that part of her daily routine has become "waking a man with a hangover and sending him out to work and later receiving a drunk back in her house" (232). Similarly, in *A Goat's Song* (1994) by Dermot Healy alcohol is a destructive factor in the love affair between Jack Ferris, a playwright, and Catherine Adams, an actress. More complicated familial relations can be observed in Anne Enright's *The Gathering* (2007), one of whose characters, talked-about only, is Liam, an alcoholic who has committed suicide. His sister, Veronica, is a furtive drinker, very unsocial in her drinking habits, much as the rest of the family, who seem most un-Irish in this respect: "Although the Hegartys all drink, we never drink together" (208).

However, the level of 'literary alcoholicity' of the above-mentioned examples is a far cry from a handful of novels which, to a lesser or greater extent, focalise alcohol dependence. Brian Moore's *The Lonely Passion of Judith Hearne* (1955) cannot be omitted in this context. The main character, the eponymous Judith Hearne, is a piano teacher largely incapacitated on a professional and personal level by alcohol: "drink, hateful drink that dulls me, disgraces me, lonely drink that leaves me more lonely, more despised" (175). Moore's novel, though, is a special category in itself, if only because of its thematic complexity, owing to which it deserves a separate, and extensive discussion. There are at least two novels which undoubtedly call for a thorough examination as far as fictionalising alcoholism in Irish fiction is concerned. These are Bernard MacLaverty's *Midwinter Break* (2017), and Roddy Doyle's *The Woman Who Walked into Doors* (1996). The reason is twofold: both are virtually 'alcoholism-soaked', and, which is an added value in setting them beside, they depict two utterly different facets of alcohol-dependence.

MacLaverty's novel is subdued, as it were, in its treatment of alcoholism. It features Gerry and Stella Gilmore, a retired Glasgow-based Irish couple on a short trip to Amsterdam. Gerry is the epitome of a functioning alcoholic. A former architect who has travelled a lot in a professional capacity, unlike some of the characters mentioned earlier, he is not a pub-to-pub roaming type. He might be easily labelled as an alcoholic Odysseus, sailing the seas and oceans, and much as Odysseus uses wine to save himself and his men from Polyphemeus, Gerry resorts to Irish whiskey, a small bottle ("The Traveller's Friend" 12) always accompanying him in his travels. As he explains, it functions as "the rubber tyres between [him] and the pier" (27). Gerry's dependence is a low-profile one, seemingly only apparent to his wife, whose attitude towards Gerry's drinking is both disapproval and

2 Siobhan Dowd was born in London to Irish parents.

resignation, quite conspicuous in their conversations, often tinged with a specific brand of humour:

Would you mind if I, or my ashes, was buried with you?
If you're still drinking I don't want you next or near me.'
'I'll definitely have given it up by the time I'm dead. (78)

The mood of the novel is generally contemplative, but as far as alcohol(ism) is concerned, it is full of reflections on drink and its meaning to an alcoholic: "The first drink brings a little distancing – a concentration on another world – an ironing around shirt buttons, a smoothing of wrinkles" (5). This feature can be found in quite a few novels, to mention *A Goat's Song* again, whose alcoholic hero comes to the following conclusion: "The drunk ... is the chief mourner at his own funeral. The drinker would like it all to happen in one day: his birth, his lovemaking, his death. So he speeds up the process." (76). However, in most novels such reflections are scarce, one exception here being Claire Kilroy's *The Devil I Know*, in which Tristram St. Lawrence, a sober alcoholic, makes frequent comments on the question of alcohol abuse, but even more so on the impact drink has on an alcoholic: "That mellow, impeccable stage when nothing can harm you. The log fire is crackling away on the inside and you are safe in your little snug" (290). This is exactly what happens in *Midwinter Break*, which is virtually pervaded with such observations, as in the following example, a reminder of Gerry's Irish origin: "The Jameson deserved his attention. He had nothing but praise for it. A whiskey made in the south, a Catholic whiskey. Bushmills was Protestant, made in the north. Black Bush. It was well named" (34).

However, and here MacLavery's novel is quite atypical in its fictionalisation of alcoholism, Gerry's views on drinking differ from the common perception, which he believes is limited to the "drunk or sober" dichotomy, disregarding what he defines as "the in-between" (5). This perfectly applies to Gerry's drinking: if not exactly a connoisseur, he appears to be a drink aficionado who is merely fond of drink ("Taste, texture, temperature. Perfect" 146), even if his liking for drink goes well beyond the average, is not only habitual, but also solitary, and often furtive. Here, once more, Gerry follows his line of reasoning that his drinking represents "the spectrum, the subtle gradation" (5), rather than any extremes. Thus, when Stella complains that alcohol has for years caused a gradual disintegration of their marriage, he easily defends and justifies his addiction: "Some people he knew were transformed by it into monsters. They became vicious, spiteful and, worst of all, violent creatures. But not him. With a drink or two in him, he loved people, wanted to hug them, not hit them" (146–147).

This last reflection seems a convenient point to turn to Roddy Doyle's novel. This is so because drink as a violence breeding factor, though present in Irish fic-

tion, is usually limited to alcohol-induced brawls, such as the ones to be found, for instance, in William Carleton's *Traits and Stories of the Irish Peasantry* (Vol. I 1830 and Vol. II 1843), or John B. Keane's *The Contractors* (1993). Otherwise, one will come across novels in which alcohol functions as an agent conducive to degeneration combined with aggression, for instance, in Patrick McCabe's *The Dead School*, whose two main characters, Malachy Dudgeon and Raphael Bell, finally take to drink when their worlds fall apart. The latter, a school headmaster faced with the world he finds alien and hostile starts indulging himself to the point of an "explosive stupor" (244). For Bell, alcohol functions as a factor which additionally fuels his anger and feeds his twisted imagination.

However, all this is marginal compared with *The Woman Who Walked into Doors*, in which alcoholism signifies complete social and emotional disintegration, even more striking when the novel is set beside *Midwinter Break*. While Gerry Gilmore is a middle-class, well-travelled professional, the characters of Roddy Doyle's novel are the underdog, unemployed, doing menial jobs, or involved in shady deals. Addiction in *Midwinter Break* is manageable, as it were, in Doyle's novel it is a gutter type of alcoholism, the background including a malfunctioning family and domestic violence. In *The Woman Who Walked into Doors* Paula Spencer is victimised by her husband, Charlo, hard-drinking and, more importantly, brutally abusive. Charlo's despicable cruelty is rendered in short lines which encapsulate the sense of imminence ("The fist was always coming towards me" 169), but there are also long graphic descriptions, as well as a continuous 'stocktaking' of the battering Paula is being exposed to on an everyday basis:

Broken nose. Loose teeth. Cracked ribs. Broken finger. Black eyes. I don't know how many; I once had two at the same time, one fading, the other new. Shoulders, elbows, knees, wrists. Stitches in my mouth. Stitches on my chin. A ruptured eardrum. Burns. Cigarettes on my arms and legs. Thumped me, kicked me, pushed me, burned me. He butted me with his head. He held me still and butted me; I couldn't believe it. He dragged me around the house by my clothes and by my hair. He kicked me up and he kicked me down the stairs. Bruised me, scalded me, threatened me. For seventeen years. Hit me, thumped me, raped me. Seventeen years. He threw me into the garden. He threw me out of the attic. Fists, boots, knee, head. Bread knife, saucepan, brush. He tore out clumps of my hair. Cigarettes, lighter, ashtray. He set fire to my clothes. He locked me out and he locked me in. He hurt me and hurt me and hurt me. (175-176)

Within the context of domestic violence, Roddy Doyle embeds alcoholism, which has at least three obvious functions here. Paula, whose life can be defined through the prism of a bleak suburban existence, with a vicious husband and four children to look after, seeks consolation in alcohol: "Drink helped; drink calmed

me. Drink gave me something to search for and do” (212). *The Woman Who Walked into Doors* is almost a textbook example of battered woman syndrome, with the typical initial denial, followed by the victim’s sense of guilt, which in Paula’s case is reinforced by alcohol: she blames and denigrates herself by defining her status: “A slut and an alco / Alco. Alco. Paula the alco” (84, 115). Paula’s drinking is also one of the reasons why her battering remains hidden. During medical check-ups, she is always diagnosed as an alcoholic, all scars and bruises being the result of her drinking: “The doctor never looked at me. ... He never looked at my eyes. Drink, he said to himself” (186). Paula’s misery is not limited to the here and now, battered and on an ‘alcohol drip’, sustaining her daily. She feels a failure as a mother, fully aware that the amalgam of violence and alcohol will most likely be a pattern inherited by her children:

I was their future. That was what they saw. The grown-up world. Violence, fat and empty fridge. A bottle of gin but no meat. Black eyes, no teeth; a lump in the corner. Do your homework, say your prayers, brush your teeth, say please and thank you – and you’ll end up like me. (204)

This is exactly what happens in the novel’s sequel, *Paula Spencer* (2006), now featuring Paula’s struggle to come to terms with reality. Charlo is no longer part of the picture, killed by the police during one of his criminal acts, and Paula lives a life which might be labelled as post-domestic violence, but also post-alcoholic, for she struggles to live sober. What remains is the permanent damage (as already concluded in *The Woman Who Walked into Doors*: “He killed parts of me. He killed most of me. He killed all of me” 176). The perspective in *Paula Spencer* is painfully and inescapably one-dimensional, most conspicuous in Paula’s perception of reality: “Everyone’s an alcoholic / Everyone’s an alco these days” (20, 137), and the landscape seems a complete wasteland (“Every fuckin’ door’s a bar” 44). More to the point, she witnesses her daughter, Leanne, turn to alcohol, a fact echoing her own prediction quoted earlier, the inherited pattern of behaviour leaving her much as helpless as her own dependency did before: “What does an alcoholic mother say to her alcoholic daughter?” (20–21).

Conclusion

In her novel, *All Names Have Been Changed*, Claire Kilroy writes about “the great tradition of Irish fiction ... littered throughout with scenes fuelled by alcohol” (151). This is a reflection which inevitably comes to one’s mind after reading the novels mentioned in this discussion, and it most likely applies to many other novels not listed here. It seems that Irish novels are bound to feature at least one bibulous character; so much so, that Bernard MacLaverty in his *Cal* (1983), not having

a proper alcoholic character, 'borrows' for the purpose a non-fictional figure of Matt Talbot (1856–1925), once an alcoholic who chose sobriety, and who is often considered a patron of those Irish who struggle with alcoholism.

However, what seems to be indigenous to Irish fiction is not limited to drink references, passages, and inebriated characters which flood the pages of novels and short stories, but lies in the specificity of such portrayals, which reveals a traditional penchant for drink, an inseparable element of the cultural background. Drink reflects here the mental landscape, in particular the general air of sociability, where a good conversation and solid drink seem to go together quite naturally. Even if drinking is by and large habitual and excessive, the representations of inebriates is usually humorous. Consequently, the very few examples of a serious treatment of alcohol as a destructive agent seem particularly worth a closer examination. After all, it is only natural, considering the level of alcohol consumption in Ireland.

What one cannot fail to notice is that Irish fiction lacks the kind of literary dissections of alcoholism to be found in *The Lost Weekend*, or, to venture outside the Anglo-American literary tradition, classics such as Hans Fallada's *Der Trinker* (*The Drinker*, 1944), Joseph Roth's *Die Legende vom heiligen Trinker* (*The Legend of the Holy Drinker*, 1939), or Tom Kristensen's *Hærværk* (*Havoc*, 1930). All of them focalise alcoholism as such, whereas in Irish fiction it is used in broader contexts, usually concerning familial and social bonds which seem disintegrating. More to the point, Irish novels which thematise alcoholism seem somewhat unIrish, in the sense that unlike Irish fiction in general they not present the almost proverbial Irish ambience of drink-induced joviality.

This is exactly the case with Doyle's and MacLaverty's novels, which are not just standard case studies of becoming an alcoholic, depicting the subsequent stages of alcohol abuse, and, which is often the case, concentrating of the 'physicality of drinking'. In MacLaverty's novel dependency is almost imperceptible, yet it is nothing else but another type of alcoholism, and, what is worth emphasising here, one which is hard to find in fictional works. At the other end there is Roddy Doyle's novel, which is a harrowing 'fictional evidence' of how alcohol functions in settings far different from those of cosy pubs with their lively atmosphere, in which drink betokens gregariousness.

All in all, if any fiction can prove that "addiction is a strange bastard", it is certainly that written by Irish writers, both those whose novels and short stories were published many decades ago, as well as the contemporary ones, Roddy Doyle and Bernard MacLaverty being a case in point.

Bibliography

- Beckett, Samuel. *More Pricks Than Kicks* (1934). New York: Grove Press, 1972.
- Brown, Christy. *Down All the Days* (1970). London: Vintage, 1999.
- Bruen, Ken. *The Guards* (2001). New York: Minotaur Books, 2007.
- Flanagan, Laurence, ed. *Bottle, Draught and Keg: An Irish Drinking Anthology*. Dublin: Gill & Macmillan, 1995.
- Haining, Peter, ed. *Great Irish Drinking Stories*. London: Souvenir Press, 2002.
- Healy, Dermot. *A Goat's Song*. London: Flamingo, 1994.
- Hyde, Douglas. *A Literary History of Ireland from the Earliest Times to the Present Day*. New York: Charles Scribner's Sons, 1901.
- Joyce, James. *Dubliners* (1914). Ware: Wordsworth Classics, 2001.
- Keane, John B. *The Best of John B. Keane: Collected Humorous Writings*. Cork: Mercier, 1999.
- Kilroy, Claire. *All Names Have Been Changed* (2009). London: Faber and Faber, 2010.
- Kilroy, Claire. *The Devil I Know*. London: Faber and Faber, 2013.
- MacLaverty, Bernard. *Grace Notes* (1997). London: Vintage, 1998.
- MacLaverty, Bernard. *Midwinter Break*. (2017). London: Vintage, 2017.
- McCabe, Patrick. *The Dead School* (1995). London: Picador, 1996.
- McCourt, Frank. *Angela's Ashes* (1996). New York: Scribner, 1999.
- Milligan, Spike. *Puckoon*. (1963). London: Penguin Books, 1965.
- Moore, Brian. *The Lonely Passion of Judith Hearne* (1955). London: Panther, 1979.
- Moore, George. *A Mummer's Wife* (1885). Brighton: Victorian Secrets Limited, 2011.
- O'Brien, Flann. *The Hard Life: An Exegesis of Squalor* (1961). London: Flamingo, 1995.
- O'Brien, Flann. "Drink and Time in Dublin" (1946). Ed. Flanagan, Laurence. *Bottle, Draught and Keg: An Irish Drinking Anthology*. Dublin: Gill & Macmillan, 1995, 6–12.
- O'Faoláin, Seán. *Bird Alone*. New York: Viking, 1936.
- O'Faolain, Seán. *The Heat of the Sun: Stories and Tales*. Boston: Little, Brown and Co., 1966.
- Pine, Emilie. *Notes to Self* (2018). New York: Random House, 2019.
- Ryan, John. *Remembering How We Stood: Bohemian Dublin at the Mid-Century* (1975). Dublin: The Lilliput Press, 2008.
- Waters, John. *An Intelligent Person's Guide to Modern Ireland*. London: Duckworth, 1997.

Wojciech Klepuszewski

„Uzależnienie to zdradziecka bestia”: o przedstawieniach alkoholizmu w irlandzkiej powieści

Streszczenie

Chociaż trudno jest odrzucić twierdzenie, że alkohol można uznać za nieodzowny element kultury irlandzkiej, w powszechnym odbiorze przekonanie to często oparte jest na stereotypach. Pomocna w zrozumieniu tej kwestii jest literatura irlandzka. Znaleźć tu możemy obrazy radosnego opilstwa, ale także, zwłaszcza w tekstach współczesnych, dramat uzależnienia alkoholowego i powiązane z nim problemy. Prezentowany artykuł podejmuje próbę przyjrzenia się, jak literatura irlandzka przedstawia kwestię spożywania i nadużywania alkoholu, a także w jaki sposób teksty literackie ukazują szerszą perspektywę, która pozwala na zrewidowanie stereotypów dotyczących przysłowiowej kultury alkoholowej Irlandii.

Słowa kluczowe: powieść irlandzka, alkohol w literaturze, stereotypy narodowe

Wojciech Klepuszewski – Associate Professor at the Faculty of Humanities, Koszalin University of Technology, Poland. His recent research comprises mainly the theme of drink in literature, which is the focus of his book *The Proof is in the Writing: Kingsley Amis's Literary Distillations* (2018). His latest publication is an edited work (with Dieter Fuchs and Matthew Leroy) *Booze as a Muse: Literary and Cultural Studies of Drink* (2021).



© by the author, licensee Łódź University – Łódź University Press, Łódź, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 21.04.2021; verified: 25.06.2021. Accepted: 26.06.2021.

Barbara Kaczyńska*

 <https://orcid.org/0000-0003-0421-9205>

Wróżki w przebraniu. Recepcja baśni pani d'Aulnoy w Polsce – rekonesans badawczy

Streszczenie

Niniejszy artykuł podejmuje problematykę recepcji baśniowej twórczości Marie-Catherine d'Aulnoy w Polsce od XVIII wieku po dzień dzisiejszy. Omówione w nim zostają zarówno przekłady, jak i adaptacje wydawane z mylną atrybucją jako baśnie Charles'a Perraulta oraz utwory luźno inspirowane twórczością francuskiej baśniopisarki. Różnorodność jej utworów przekłada się na zróżnicowanie recepcji, obejmującej zarówno uproszczone teksty dla dzieci, jak i poemat fantastyczno-moralizatorski. Z drugiej strony, rokokowe baśnie d'Aulnoy, realizujące XVII-wieczne salonowe wzorce estetyczne i podejmujące ironiczną grę z dydaktyczną konwencją baśni, nie mieszczą się w ramach wyznaczonych przez żywy wciąż stereotyp baśni jako gatunku prostego, jednoznacznego moralnie i przeznaczonego przede wszystkim dla dzieci. Z tej nieprzystawalności baśni d'Aulnoy do utartych przekonań mogą wynikać ich niepełne odczytania oraz ograniczony zakres i wybiórczość recepcji w Polsce.

Słowa kluczowe: francuska baśń literacka, recepcja w Polsce, baśń a literatura dla dzieci, adaptacja baśni, humor w baśniach

Kiedy w 2007 r. ukazał się wybór sześciu baśni Marie-Catherine d'Aulnoy w tłumaczeniu Barbary Grzegorzewskiej, w entuzjastycznej przedmowie do tego wydania Grzegorz Leszczyński pisał:

* Mgr, Uniwersytet Warszawski, Instytut Lingwistyki Stosowanej, ul. Dobra 55, 00-312 Warszawa; e-mail: b.kaczynska@uw.edu.pl

Trudno uwierzyć, że baśnie pani d’Aulnoy, tak pełne dostojności, elegancji, uroku i piękna, wędrowały z Francji do Polski przez ponad trzysta lat! [...] Pani d’Aulnoy już za życia osiągnęła wielką popularność w swojej ojczyźnie, a jej europejska sława zrazu przyćmiła nawet rówieśnego Charles’a Perraulta, autora *Bajek Babci Gąski*. [...] Witamy Panią d’Aulnoy w Polsce. Ogłaszamy koniec jej literackiego czyścica¹.

Ta radosna proklamacja mogła być jednak niestety przedwczesna, jeśli spojrzysz się na późniejszą o osiem lat przedmowę Jolanty Sztuczyńskiej do jej adaptacji baśni Perraulta:

Baśniowe historyjki, oparte na opowieściach ludowych zasłyszanych od niani, [...] tak bardzo spodobały się na dworze Króla Słońce, że wkrótce Charles Perrault miał rzesze naśladowców, a wśród nich Madame d’Aulnoy. Być może znacze jej baśnie, ponieważ zostały przetłumaczone na polski i ukazały się drukiem. Jednak żaden z naśladowców nie dorównał Charles’owi Perraultowi doskonałością formy, wdziękiem i prostotą narracji [...]².

Jeszcze w 2015 r. polski czytelnik mógł więc poznać panią d’Aulnoy jako ledwie imitatorkę Perraulta: to jemu Sztuczyńska przypisuje zarówno chronologiczne, jak i estetyczne pierwszeństwo w nurcie *contes de fées*, który rozwinął się na francuskich salonach w latach 90. XVII wieku. W rzeczywistości jeśli ktokolwiek zasługuje na miano pioniera tej mody, to właśnie Marie-Catherine d’Aulnoy, której *L’Île de la Félicité*, opowiadanie wtrącone do powieści *Histoire d’Hypolite, comte de Douglas* z 1690 r., uważane jest za pierwszą francuską baśń literacką. Sam termin *conte de fées*, który przeszedł również do angielskiego jako *fairy tale*, wywodzi się od tytułu jej wydanego w 1697 r. zbioru *Les Contes des fées*. To wreszcie d’Aulnoy odpowiada za niemal jedną czwartą całego korpusu baśniowego z końca XVII wieku: napisała 25 baśni (podczas gdy Perrault – osiem prozą i trzy wierszem). Co więcej, dominująca w jej utworach barokowa estetyka, romansowa tematyka i arystokratyczna aksjologia idąca w parze z uprzedzeniami wobec stanu trzeciego były znacznie bardziej typowe dla ówczesnej twórczości baśniowej niż zwięzły perraultowski zbiorek *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités* – który zresztą również interpretować należy raczej jako przykład salonowej zabawy niż wynik etnograficznych badań nad „opowieściami ludowymi zasłyszonymi od niani”³.

1 G. Leszczyński, Wstęp, w: *Królowa baśni*, M.-C. d’Aulnoy, *Błękitny ptak i inne baśnie*, przeł. B. Grzegorzewska, Nasza Księgarnia, Warszawa 2007, s. 5–6.

2 J. Sztuczyńska, *Zamiast wstępu*, w: *Taż, Bajki Charles’a Perraulta*, Nasza Księgarnia, Warszawa 2015, s. 4.

3 T. Gheeraert, „Culture savante” et/ou „traditions populaires”?, w: C. Perrault i in., *Contes merveilleux*, red. T. Gheeraert, Paris 2005, s. 34 i 65.

W przedmowie Sztuczynskiej pobrzmiewa echo romantycznych koncepcji kultury ludowej jako odwiecznego fundamentu ducha narodu, a także poglądów estetycznych na baśń jako gatunek związany z folklorem. „Prawdziwa” baśń powinna być prosta, naiwna, czysta, przejrzysta i pozbawiona ozdobników – taki był np. pogląd braci Grimm, którzy przedkładali utwory Perraulta nad twórczość d'Aulnoy i innych współczesnych im kobiet, m.in. Henriette-Julie de Murat czy Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon⁴. Również Charles Deulin, XIX-wieczny dziennikarz, krytyk i sam baśniopisarz, głosił: „Między Perraultem a damami, które w jego czasach lub po nim spróbowały tej samej drogi, leży przepaść. To błyskotliwe trzpiotki, które zamiast tak jak on trzymać się jak najbliżej opowiadań piastunek, ozdabiają tekst i wydłużają go wedle własnego kaprysu”⁵. Nawet Perrault nie był jednak w oczach Deulina bez skazy: momenty, w których oddalał się od domniemanego ludowego pierwowzoru na rzecz „przypodobania się pięknym damom na dworze Ludwika XIV”, Deulin oceniał bardzo krytycznie jako szkodzące logice i realizmowi fabuły oraz moralnej wymowie tekstu⁶. Ta folklorocentryczna perspektywa, uzależniająca wartość baśni od wierności wobec domniemanej ludowej wersji pierwotnej⁷, do tej pory pojawia się w literaturze naukowej, również polskiej⁸. Nie jest więc być może zaskoczeniem, że także w tekstach niespecjalistycznych, takich jak przedmowa Sztuczynskiej, palmę pierwszeństwa przyznaje się Perraultowi. Paradoksalnie jednak, choć Sztuczynska wychwala „doskonałość formy” jego utworów, w swojej adaptacji poczyną sobie z tą formą nader swobodnie, nie szczędząc opisów i dygresji. W ten sposób zupełnie nieoczekiwanie kontynuuje tradycję XVII-wiecznych baśniopisarek, które lubowały się w tym, co panna Lhéritier określiła jako *broderies*⁹ – ozdobniki, a dosłownie hafty.

Nie ulega wątpliwości, że dla wywodzących się z zamożnego mieszczaństwa i arystokracji XVII-wiecznych autorów i autorek baśni kultura ludowa nie stanowiła wartości samej w sobie. Wręcz przeciwnie, właśnie Lhéritier, która wśród ówczesnych baśniopisarek najbardziej interesowała się refleksją metaliteracką i historyczno-kulturową, uważała, że pierwotnie baśnie pisali znakomici trubadurzy i dopiero z czasem przeszły one w ręce ludu, który je zniekształcił, a nawet

4 J. Schacker, *Unruly Tales: Ideology, Anxiety, and the Regulation of Genre*, „The Journal of American Folklore” 2007, (120) nr 4, s. 385.

5 „De Perrault aux dames qui, de son temps, ou après lui, ont couru la même carrière, il y a une distance énorme. Ce sont de spirituelles caillettes qui, au lieu de suivre comme lui d'aussi près que possible le récit des nourrices, brodent le texte et l'allongent au gré de leur caprice” – C. Deulin, *Les contes de ma mère l'Oye, avant Perrault*, Paris 1878, s. 35.

6 Tamże, s. 42.

7 T. Gheeraert, dz. cyt., s. 66.

8 Por. np. A. Wasilewska, *Fantastyka baśniowa a dziecko – wychowanie czy manipulacja*, Gdańsk 2012, s. 119–121.

9 M.-J. Lhéritier i in., *Contes*, red. R. Robert, Paris 2005, s. 44.

splugawił. Dopiero „*heureux talents*”¹⁰ i „*plumes ingénieuses*”¹¹ jej współczesnych przywracały im należną chwałę.

Dla wytwornej kultury salonowej wartościami nadrzędnymi były *politesse*, czyli ogłada¹², oraz będąca kwintesencją hedonistycznej harmonii *galanterie*¹³. Obydwie te kategorie odnajdujemy w ówczesnych baśniach. Tymczasem w kręgach niechętnych kulturze salonowej baśń, tak samo zresztą jak powieść, była uważana za gatunek błahy, posłedni, *par excellence* kobiecy¹⁴. Dlatego też, jak twierdzi Anne-Marie Feat¹⁵, bywalczyńce salonów, uznane przez krytyków za niezdolne do praktykowania „poważnej” literatury, dowartościowywały literaturę „niepoważną” i w uprzywilejowanej przestrzeni salonu w opozycji do ideałów klasycznych afirmowały własną twórczość, służącą miłej rozrywce. Frywolność, naiwność, sentymentalizm i dziecinność, jakie tradycyjnie przypisywano kobietom, stały się dla nich ideałem estetycznym, który realizowały nieraz z ironicznym wdziękiem.

Tak właśnie postępowała d’Aulnoy, której baśniowa twórczość jest nie tylko nadzwyczaj obszerna, ale też bardzo różnorodna. Folklor, który był dla niej bogatym źródłem inspiracji¹⁶, łączyła z motywami z romansów rycerskich, powieści pasterskich i oper, a także z miłosną kazuistyką spod znaku *Carte de Tendre*. Za przykład mogą posłużyć bohaterowie baśni *Le Rameau d’or* (Złota gałąź): Sans Pair, który po przemianie z groteskowo szpetnego księcia staje się urodziwym pasterczem porównanym do Celadona (idealnego kochanka z *Astrei* Honorégo d’Urfé), oraz jego płochliwa ukochana Brillante, która na zaloty odpowiada wierszem na siedemnaście wersów¹⁷.

Wszystkie baśnie tej autorki charakteryzuje rokokowy przepych, objawiający się przede wszystkim w opisach toalet, powozów i rezydencji wrózek oraz uczt złożonych głównie ze słodczy. Jednocześnie utwory d’Aulnoy przesyczone są subtelnym humorem i ironicznym dystansem do baśniowej materii, sięgającym nie-

10 Tamże, s. 114.

11 Tamże, s. 123.

12 B. Craveri, *Złoty wiek konwersacji* [*La civiltà della conversazione*], przeł. J. Ugniewska i K. Żaboklicki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009, s. 47.

13 A. Viala, *D’une politique des formes: la galanterie, „XVII^e siècle”* 1994, nr 182, s. 143–151.

14 R. Robert, *Introduction*, w: L’héritier i in., dz. cyt., s. 7; N. Jasmin, *La Fortune des Contes*, w: Tamże, s. 116.

15 A.-M. Feat, *Playing the Game of Frivolity: Seventeenth-Century „Conteuses” and the Transformation of Female Identity*, „The Journal of the Midwest Modern Language Association” 2012, 45, nr 2, s. 217–242.

16 N. Jasmin, *Ma Mère l’Oie chez les mondains*, w: M.-C. d’Aulnoy, *Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, red. N. Jasmin, Paris 2004, s. 80; R. Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy 1981, s. 127–129.

17 M.-C. d’Aulnoy, *Contes des fées...*, s. 320–321.

raz granic parodii: w *Babiole* księżniczka zostaje uwięziona w butelce po ratafii¹⁸; w *La Princesse Printanière* postaci raz po raz wybuchają płaczem (do tego stopnia, że księżniczce oczy puchną do rozmiarów pięści¹⁹), a król rodem prosto z burleski stoi przed poddanymi przez trzy godziny, zanim zbierze myśli na tyle, by przemówić²⁰; uderzająco dziecinna bohaterka *La Princesse Rosette* przeżywa chwilę niepokoju, myśląc, że zrobiła „siusiu do łóżeczka”²¹.

Infantylna stylizacja²² nie oznacza bynajmniej, że d'Aulnoy kierowała swoje baśnie do dzieci; wręcz przeciwnie, stanowiły one salonową rozrywkę, której kontekst sama autorka przedstawiła w otwierającym trzeci tom *Les Contes de fées* opowiadaniu *Saint Cloud*²³. Wśród doborowego towarzystwa zgromadzonego w ogrodach rezydencji królewskiego brata Madame D... opowiada o swoim spotkaniu z nimfą, a gdy słuchacze zazdroszczą jej bliskich kontaktów z muzami i wrózkami, skarży się ironicznym brakiem materialnych korzyści płynących z tych znajomości; poproszona jednak o zabawienie towarzystwa swoimi baśniami, niezwłocznie wyjmuje zeszyt. W tej opowieści ramowej d'Aulnoy prezentuje się żartobliwie jako twórczyni natchniona przez czarodziejskie istoty, a jednocześnie przybiera lekceważącą pozę wobec własnej twórczości, realizując ideał *naturel* i *négligence*, czyli arystokratycznej dezynwoltury²⁴.

Losy baśni d'Aulnoy nawet w samej Francji nie były łatwe. W XVIII i XIX wieku stopniowo zredukowane zostały do wersji dla dzieci: okrajano je z wierszowanych morałów i opowieści ramowych, a czasem upraszczano, łagodniono lub poddawano dydaktyzacji. Tylko część korpusu 25 baśni doczekała się reedycji w przeznaczonych dla dzieci antologiach, w których teksty d'Aulnoy pojawiały się często w sąsiedztwie utworów Perraulta i Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. To wybiórcze podejście wydawców do baśni d'Aulnoy sprawiło, że współcześnie znanych jest zaledwie kilka z nich²⁵.

Recepcja baśni d'Aulnoy w Polsce (zob. Aneks, Tabela 1) była dosyć ograniczona, ale też bardzo zróżnicowana, obejmuje bowiem nie tylko przekłady, ale także renarracje (*retellings*) mniej lub bardziej wyraźnie inspirowane jej tekstami, a także adaptacje, najczęściej prezentowane z mylną atrybucją²⁶ jako baśnie Perraulta.

18 Tamże, s. 527.

19 Tamże, s. 267.

20 Tamże, s. 275.

21 „*Pipi au dodo*”, tamże, s. 291.

22 R. Robert, *Le Conte...*, s. 439.

23 M.-C. d'Aulnoy, *Contes des fées...*, s. 379–382.

24 R. Robert, *Le Conte...*, s. 445; B. Craveri, dz. cyt., s. 77.

25 N. Jasmin, *La Fortune...*, s. 117–118.

26 Z powodu mylnej atrybucji lub jej braku w wydaniach dla dzieci nie jest wykluczone, że jakies polskie adaptacje baśni pani d'Aulnoy wciąż jeszcze czekają na odkrycie.

Problemy z atrybucją towarzyszyły polskiej recepcji od samego początku, tj. od roku 1743, kiedy to tłumaczenie *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* autorstwa Józefa Jana Nepomucena Raczyńskiego ukazało się jako „historia [...] z angielskiego na francuzki, z francuzkiego na polski przetłumaczona”, bez jakiegokolwiek wzmianki o nazwisku autorki, za to z wskazaniem rzekomego angielskiego pierwowzoru, którego tekst francuski miał być ledwie tłumaczeniem. Wykpiąca bezlitośnie przez Ignacego Krasickiego w czwartym rozdziale *Mikołaja Doświadczynskiego przypadków*, powieść musiała cieszyć się niejaką popularnością, skoro w 1756 r. została wydana powtórnie²⁷. *L'Île de la Félicité*²⁸, „Wyspa Szczęśliwości”, o której tytułowy bohater opowiada, by zyskać możliwość widzenia z ukochaną zamkniętą w klasztorze, pojawia się u Raczyńskiego jako Insuła Fortuny, a *princesse Félicité* – władczyni tej utopii poza czasem i alegoryczne uosobienie szczęśliwości – określana jest jako „Xieżna Szczęśliwości” albo „bogini Szczęścia”. Ubóstwienie bohaterki to największa zmiana w tłumaczeniu, które poza tym pozostaje najczęściej dosłownym przełożeniem tekstu źródłowego, obfitującym w kalki i zapożyczenia z francuskiego, takie jak „rezolwować” czy „persewerować”²⁹. Oprócz tego warto zauważyć, że ojczyzna głównego bohatera, Adolfa, w oryginale określona po prostu jako „Russie”³⁰, u Raczyńskiego staje się bardziej precyzyjną, a zarazem obdarzoną bardziej poetyckim brzmieniem „Roxolanią”³¹.

Ta nazwa, jak i uczynienie bogini z księżniczki Félicité, zdają się potwierdzać tezę Wacława Borowego, że właśnie na tłumaczeniu Raczyńskiego, nie zaś na francuskim oryginale bazowała Elżbieta Drużbacka, gdy pisała poemat *Fabuła o Xiążęciu Adolffie*³² (mimo że mogła znać język francuski³³). Bez względu na to,

27 J. van der Meer, *Literary Activities and Attitudes in the Stanislawian Age in Poland (1764–1795). A Social System?*, Amsterdam–New York 2002, s. 271; W. Borowy, *Drużbacka i pani d'Aulnoy („Fabuła o Xiążęciu Adolffie”)*, „Pamiętnik Literacki” 1920, 17–18, nr 1, s. 18.

28 W pierwotnym kontekście powieści baśń nie ma tytułu. W literaturze przedmiotu zazwyczaj określana jest jako *L'Île de la Félicité* od nazwy krainy, w której toczy się akcja baśni.

29 *Historia angielska politico-moralis, Hippolita Millorta z Duglas, z Julii corką hrabi z Warwiku, awantury przyjazny opisująca, z angielskiego ięzyka na francuzki, z francuzkiego na polski przetłumaczona dla zabawy życzliwym przyjaciółom przez J.P. Jozefa Jana Nepomucena Raczyńskiego*, Poznań 1756, s. 96.

30 M.-C. d'Aulnoy, *Contes des fées...*, s. 130.

31 *Historia...*, s. 91.

32 *Fabuła o Xiążęciu Adolffie, Dziedzicu Roxolani, którego Czas przez lat trzysta szukając, znaleźć nie mógł; przypadkiem powracając z Wyspy szczęśliwości od tegoż czasu złapany, śmierci prawu zadość uczynić musiał, które dla wszystkich naydłużey żyjących ludzi postanowione*, I wydanie w: *Zbiór rytmów*, 1752. Przy pracy nad niniejszym artykułem korzystano z wydania w: *Poezye Elżbiety Drużbackiej*, Lipsk 1837, t. II, s. 183–259.

33 T. Rittel, „Miłość nieprzykładna” Elżbiety Drużbackiej. Rozwinięcie intertekstowe motywu orła i słońca (konteksty interpretacyjne), „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2004, nr 4, s. 9.

na którym dokładnie tekście opierała się Drużbacka, w swoim własnym utworze stroniła od *broderies*, amplifikując opisy i pouczenia moralne, a także dodając całemu światu przedstawionemu gwałtowności i dosadności, co widać choćby w scenie, w której Adolf spotyka wiatry. U d'Aulnoy pojawia się opis obrazowy, lecz zwięzły: „*ils étaient tout mouillés, ils avaient les joues bouffies, les cheveux mal arrangés, leurs manières n'étaient ni civiles ni polies, et lorsqu'ils voulurent parler au prince, ils pensèrent le geler de leur haleine*”³⁴. Drużbacka amplifikuje i dramatyzuje całą scenę, rozwodząc się nad szczegółami wyglądu i zachowania wiatrów, a także wzmacniając reakcję Adolfa:

„Gdy larwa wchodzi z głową roztarganą,
Z gębą wydętą, jak więc w kuźni miechy:
Tu Adolfowi, pulsy bić przestaną.
Drugie straszycie widząc niby z strzechy
Wody po włosach wiszących spadały,
Innym po plecach samopas latały.
Jeden po drugim, zsuwa się do lochu:
Wszedł południowy upalony słońcem,
Twarz jego czarna, nieznać jej od prochu [...]
Ile ich było, tyle z niemi razem
Weszło w pieczarę grubijaństw zwyczajów [...]
Był taki prostak co książęcą szatę
Śmiał z ciekawości na plecy zarzucić,
Jako zwykł z płotu zawieszoną szmatę;
Radby go w górę nogami obrócić [...]”³⁵.

Choć fabuła poematu Drużbackiej nieznacznie tylko odbiega od *L'Île de la Félicité*, jest to utwór zupełnie różny od baśni d'Aulnoy, obdarzony własną atmosferą i wymową. Waław Borowy oceniał go bardzo negatywnie, ubolewając, że „rozwlekłość, realistyczna szczegółowość, moralizacje i humorystyczne zacięcie” zamknęły „delikatne przedziwo sentymentalnych i fantastycznych nastrojów z noweli pani d'Aulnoy” w „rubaszny czerep *Fabuły* – gawędy”³⁶. Na ironię zakrawa fakt, że jedna z dam, które Deulin oskarżał o „wydłużanie opowieści według własnego kaprysu”, staje się tutaj wzorem zwięzłości.

34 M.-C. d'Aulnoy, *Contes des fées...*, s. 132. W przekładzie Raczyńskiego fragment ten brzmi: „pomokli wszyscy byli, włosy roztargane samopas po głowie im latały, sami dość grube mieli manieri, a kiedy do Adolfa poczeli mówić, ledwie mógł wytrzymać zimno, które zgadzających ust pochodziło” (dz. cyt., s. 92-93).

35 E. Drużbacka, dz. cyt., s. 194-195.

36 W. Borowy, dz. cyt., s. 36.

Ocena Borowego wymaga zresztą zniuansowania, ponieważ ani *Fabula Drużbackiej* nie jest pozbawiona oryginalnej wartości, ani też d'Aulnoy nie była tak uduchowiona, jakby chciał to może widzieć polski krytyk. W samej *L'Île de Félicité* autorka puszcza oko do czytelnika: gdy Adolf okryty peleryną-niewidką ukrywa się w koszu pełnym kwiatów, aby dostać się do pałacu księżniczki, narrator snuje przypuszczenia o tym, że czarodziejski płaszcz musiał nadać bohaterowi również niezwykłą lekkość, skoro nimfa wciągająca kosz nic nie zauważyła. Co ciekawe, Drużbacka nie zmniejsza w tym miejscu ciężaru Adolfa, co daje pretekst do narzekań nimfy, która podejrzewa ogrodniczkę o ukrycie w koszu kamieni. O ile Borowy odnotowuje z niesmakiem nieco rubaszny humor Drużbackiej, o tyle bardziej subtelny i ironiczny dowcip pani d'Aulnoy pozostaje przez niego całkowicie nierozpoznany.

Nie wyczuł go również w pełni Robert Stiller, autor polskiego tłumaczenia z 1987 r. Przełożony przez niego zbiór zawiera siedem baśni, bynajmniej nie najbardziej popularnych, wybranych najprawdopodobniej przez wydawcę czechosłowackiego, którego publikacja posłużyła za wzór do wersji polskiej. W posłowniu do przekładu³⁷ Stiller wypowiada się dosyć protekcyjnie zarówno o twórczości d'Aulnoy („zamiast obserwacji czy sensownej refleksji pojawia się tu co chwila salonowa retoryka, frazes i rekwizyt, nieraz piętrząc się aż do absurdu”), jak również o samej autorce, której ignorancja „w zakresie najprostszycich spraw spoza gotowalni i salonu bywa niewiarygodna. Kiedy chce opisać tatarak, mówi: mieczyki. Wieśniaczka pasie owce w sukni z koronek”. „Pobieżność jej roztrzepanego i naiwnego umysłu” wynika jego zdaniem z tego, że „pisała nieraz [...] w toku przyjęć i konwersacji, w tłumie i zgiełku”. Stiller bezrefleksyjnie powtarza w tym miejscu słowa współczesnej jej hrabiny de Murat³⁸, nie zwracając uwagi na fakt, że był to element arystokratycznej pozy *négligence* i *naturel*, tak jak piętnowane mieczyki i wieśniaczka w koronkach stanowiły element wytwornej konwencji. Gdy Stiller zaczyna podejrzewać d'Aulnoy o poczucie humoru, domyśla się jedynie satyrycznych aluzji do aktualnych wydarzeń, dla dzisiejszego odbiorcy całkowicie nieczytelnych. Największą, jeśli nie jedyną zaletą jej pisarstwa jest dla Stillera indywidualizm d'Aulnoy, co stanowi komplement co najmniej dwuznaczny: „Dobre czy złe, ale wszystko w niej [t.j. twórczości] wynika z osobowości autorki”³⁹.

37 R. Stiller, *Tajemnice pani d'Aulnoy*, w: M.-C. d'Aulnoy, *Baśnie czarodziejskie pani d'Aulnoy*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1987, s. 187–190.

38 „Quand, précieux témoin, la comtesse de Murat évoque son amie M^{me} d'Aulnoy qui « ne se faisait [...] pas une étude d'écrire », procédant comme elle-même « par fantaisie, au milieu et au bruit de mille gens qui venaient chez elle », ne donnant d'application « qu'autant que cela la divertissait » [...] n'exagère-t-elle pas un peu?” (P. Hourcade, *En relisant M^{me} d'Aulnoy conteuse*, „Féeries” 2017, nr 14, s. 1).

39 R. Stiller, *Tajemnice...*, s. 189.

Warto docenić jednak fakt, że Stiller nie zamyka baśni d'Aulnoy w ramach literatury dla dzieci, lecz wspomina o ich pierwotnym salonowym kontekście. W swoim przekładzie nie upraszcza ani składni, ani słownictwa tekstów źródłowych, pozostawiając bez jakichkolwiek objaśnień wyrazy rzadkie (hipokras, dusery) oraz nawiązania do literatury i mitologii (Diana, Psyche czy wspomniany już Celadon). Miłośna kazuistyka sprawia mu jednak czasami problemy, co skutkuje tekstem wewnątrznie sprzecznym i mającym znaczenie wręcz przeciwne niż oryginał:

[...] repassant dans son esprit les derniers vers qu'elle lui avait dit:

Et pour fuir un amant

Tendre, jeune et constant,

On ne prend guère tant de peine,

Quand on ne le fuit que par haine

en prit des espérances assez flatteuses [...] ⁴⁰.

[...] powtarzając sobie w duchu ostatnie wiersze, jakie był do niej wygłosił:

A żeby uciec od miłośnika,

Który jest wierny, czuły i młody,

Czyżby ktoś czynił aż takie zachody,

Jeśli nienawiść go nie przenika?

poddał się dość pochlebnej dla siebie nadziei [...] ⁴¹.

Tego rodzaju błędy wynikają najpewniej z niedostatków znajomości języka francuskiego (do których Stiller sam się przyznawał⁴²). Podjęcie się przekładu baśni d'Aulnoy było owocem jego zainteresowania europejską klasyką literatury dziecięcej i pragnienia zapełnienia luk w jej dotychczasowej recepcji⁴³, z czego wydaje się wynikać obrona przez niego strategia egzotykcji. Idąc jednak za tonem i rejestrem tekstu źródłowego oraz powstrzymując się – jak sam pisze – od „ulepszania” tekstu w imię „pedantycznej poprawności”⁴⁴, Stiller pomija mimo wszystko wierszowane morały, którymi d'Aulnoy kończyła swoje baśnie. Jest to praktyka częsta⁴⁵, a zubażająca niestety sens oryginalnych utworów. Morały, którymi ówczesni autorzy często

40 M.-C. d'Aulnoy, *Contes des fées...*, s. 326. Przekład filologiczny fragmentu: „powtarzając w myśli ostatnie wiersze, które mu powiedziała: *A żeby uciec od wielbiciela / Czułego, młodego i wiernego, / Nie podejmuje się bynajmniej tyle trudu, / Jeśli ucieka się przed nim tylko z nienawiści* – powziął na tej podstawie dosyć pochlebne nadzieje”.

41 M.-C. d'Aulnoy, *Baśnie czarodziejskie...*, s. 97.

42 R. Stiller, *Posłowie tłumacza*, w: J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. R. Stiller, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2018, s. 378.

43 R. Stiller, *Za kulisami przekładu*, „Sztuka dla dziecka” 1987, nr 4, s. 5.

44 R. Stiller, *Tajemnice...*, s. 188.

45 N. Jasmin, *La Fortune...*, s. 118.

kończyli baśnie (czynił tak również Perrault), nie były bynajmniej prymitywnym wyłożeniem nauki moralnej rzeczywiście lub rzekomo wpływającej z tekstu⁴⁶. Ich pozorna naiwność i arbitralne dydaktyzowanie stanowiły element ironicznej gry. Widać to w przypadku *Finette-Cendron*: morał tej baśni poucza czytelnika, że przebacząc złym siostrą, główna bohaterka dokonała najdoskonalszej zemsty, bo wydała je na pastwę wyrzutów sumienia⁴⁷.

Największą zaletą wydania z 1987 r. są znakomite ilustracje Albina Brunovskega, wielokrotnie zresztą nagradzane⁴⁸ i docenione także przez polskich recenzentów⁴⁹. Ich barokowy przepych, obfitość szczegółów, oniryczność i soczystość barw przy lekkim rozmyciu form doskonale oddają feeryczną i hedonistyczną atmosferę baśni. Na okładce widzimy również samą d'Aulnoy w otoczeniu klejnotów i fantastycznych kwiatów, spoglądającą na czytelnika zza progu swojego fantastycznego świata. Ze wszystkich wydań polskich w tym najwyraźniej została zaznaczona obecność pierwotnej autorki.

Najbardziej znane utwory d'Aulnoy, nad których brakiem we własnym przekładzie ubolewał Stiller, znalazły się w tłumaczeniu Barbary Grzegorzewskiej z 2007 r. Zawiera ono pięć niepublikowanych wcześniej tekstów oraz *Piękną o Złoty Włosach*, która ukazała się już rok wcześniej w antologii *Baśnie z całego świata*. Oba wydania, w których powstaniu miał udział G. Leszczyński, w jeszcze większym stopniu niż przekład Stillera wynikały z pragnienia przyswojenia polszczyźnie nieznaną dotąd klasyki literatury europejskiej, a przygotowano je jednoznacznie z myślą o dzieciach. W cytowanej już przedmowie do tomu z 2007 r. czytamy: „Dorośli po pewnym czasie znudzili się baśniami, wierne im pozostały dzieci całej Europy. Trudno się temu dziwić: świat tych opowieści jest bardzo bliski dziecięcej wyobraźni i wrażliwości”⁵⁰. Choć Grzegorzewska również nie upraszcza składni ani słownictwa, to przy wyrazach mogących sprawić trudności pojawiają się przypisy. Ich zrozumienie wymaga jednak już pewnej znajomości kultury i historii: życiorys Ifigenii niewiele powie czytelnikowi, który nie wie, o co chodziło w wyprawie na Troję i kim była Artemida⁵¹. Baśnie d'Aulnoy, nawet opatrzone objaśnieniami, nie są literaturą niewymagającą.

Ilustracje Krystyny Michałowskiej do tego wydania cechuje jasna, soczysta paleta barw i statyczna kompozycja, choć niektóre mają w sobie pewien ładunek

46 Zob. B. Kaczyńska, *W poszukiwaniu utraconych moralitów. Tłumaczenie moralités w baśniach Charles'a Perraulta na przykładzie wybranych tekstów polskich*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, t. 1, nr 2, s. 12–35.

47 M.-C. d'Aulnoy, *Contes des fées...*, s. 456. Zob. też: T. Korneeva, *Rival Sisters and Vengeance Motifs in the „contes de fées” of d'Aulnoy, Lhéritier and Perrault*, „MLN” 2012, 127, nr 4, s. 732–753.

48 D'Aulnoy, *Baśnie czarodziejskie...*, metryka wydawnicza.

49 tż [krypt.], *Baśnie czarodziejskie pani d'Aulnoy [recenzja]*, „Sztuka dla dziecka” 1988, nr 1, s. 48.

50 G. Leszczyński, dz. cyt., s. 6.

51 M.-C. d'Aulnoy, *Błękitny ptak...*, s. 162.

grozy – jak groteskowy żółty karzeł dosiadający potwornego kota czy zła wróżka wyłaniająca się z mrocznej puszczy. Pozbawione są jednak onirycznej atmosfery ilustracji Brunovskega, a czystość linii i prostota kompozycji wydają się w większym stopniu predestynować je do odbioru przez czytelnika dziecięcego. Na marginesie warto zauważyć, że o ile Brunovský odwoływał się do mody i estetyki baroku – epoki, gdy powstawały baśnie d'Aulnoy – o tyle Michałowska ubiera postaci w stroje średniowieczne i renesansowe, co z jednej strony odzwierciedla stereotypowe wizje baśniowych światów, z drugiej jednak w ciekawy, choć zapewne niezamierzony sposób odpowiada czasom „złotego wieku”, w których sami XVII-wieczni autorzy i autorki umieszczali akcję swoich utworów.

Tłumaczenia Stillera i Grzegorzewskiej to jedyne polskie wydania opatrzone nazwiskiem d'Aulnoy. Niektóre z jej baśni przeniknęły jednak na nasz grunt „tylnymi drzwiami”, jako adaptacje pozbawione właściwej atrybucji. Jeszcze w 1924 r. ukazał się zbiór *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*, opracowany – a właściwie przetłumaczony – przez Janinę Colonnę-Walewską. Zawarte w nim teksty, łącznie z dwiema baśniami opartymi na utworach d'Aulnoy, dają się zidentyfikować jako przekłady fragmentów *The Blue Fairy Book* pod redakcją Andrew Langa, która ukazała się po raz pierwszy w roku 1889. Lang był badaczem folkloru i pisarzem, który na przełomie XIX i XX w. wydał całą serię tzw. kolorowych książek z bajkami dla dzieci (*coloured fairy books*), czyli antologii baśni z rozmaitych źródeł, opracowanych przez różnych autorów. Baśnie d'Aulnoy adaptowała Minnie Wright, znacząco je skracając i upraszczając, co zdaniem Langa stanowiło powrót do rzekomej pierwotnej, ludowej wersji opowieści⁵². Właśnie te zredukowane i wtórnie „sfolkloryzowane” teksty przełożyła J. Colonna-Walewska, czasem tłumacząc słowo w słowo, a czasem pozwalając sobie na bardziej swobodną adaptację, która przybliżała tekst docelowy do konwencjonalnej, pełnej infantyilizujących zdrobnień literatury dla dzieci.

Nie był to ostatni raz, gdy fabuły d'Aulnoy zaliczone zostały do korpusu „ludowych”, pozbawionych autorstwa baśni. W 1997 r. adaptacja *Błękitnego ptaka* – a raczej jego poprawne, choć nieco mdłe streszczenie – ukazało się w tłumaczonym z francuskiego zbiorze *Najpiękniejsze bajki z 4 stron świata*. Poprawne i nieco mdłe są również towarzyszące baśni ilustracje, utrzymane w pastelowych barwach i łatwe w odbiorze.

Przekład Colonna-Walewskiej nie był też ostatnim polskim tekstem opartym na wydanych przez Langa adaptacjach Minnie Wright. Z tego samego źródła korzystała Patrycja Zarawska, opracowując w 2015 r. zbiór *365 opowieści na dobranoc. Baśnie Perraulta*. „365” oznacza tak naprawdę 365 stron – każda jednostronicowa opowieść to tylko fragment baśni, ale ponieważ nawet po znaczących amplifikacjach nie udało

52 M. Monnier, *Translation as Generic Transposition: Minnie Wright Translates Marie-Catherine d'Aulnoy's "La Chatte Blanche" [1698] for The Blue Fairy Book [1889]*, w: *Collection Euryopa*, t. 62, 2009, *Langues européennes en dialogue*, red. O. Knechciak, 53–54.

się dziewięciu wybranych utworów Perraulta rozciągnąć do takich rozmiarów, by spełnić obietnicę daną w tytule, wydawca dosztukował do nich adaptacje kilku baśni braci Grimm, *Pięknej i bestii* Leprince de Beaumont, norweskiego *Na wschód od słońca, na zachód od księżycy* oraz siedmiu baśni d'Aulnoy. Charakterystyczną cechą tego wydania jest potoczny język i prosty, gawędziarski styl z dużą liczbą bezpośrednich zwrotów do czytelnika, szczególnie w perytekstualnych wstawkach, które na początku każdej strony przypominają, co stało się na stronie poprzedniej, zaś na końcu zapowiadają stronę następną. Nigdzie w perytekście nie ma wzmianki o tekście źródłowym, na podstawie którego powstało opracowanie, jednak w przypadku pięciu z siedmiu baśni d'Aulnoy niewątpliwie były to adaptacje Wright. To z nich pochodzą imiona postaci, takie jak „Ducelina” i „Słoneczny Promyk” w *Złotej gałęzi* („Douceline” i „Sunbeam” u Wright; por. „Bénigne” i „Brillante” u d'Aulnoy, co Stiller oddał w duchu nieco eklektycznym jako „Dobrochna” i „Brylanta”). Stamtąd przejęte są również niektóre elementy fabuły: np. w *Dobrej myszce* królowa zostaje uwięziona wraz z nowo narodzonym niemowlęciem, podczas gdy w pierwotnym tekście d'Aulnoy jest w ciąży i dopiero oczekuje rozwiązania. Najwyraźniej XIX-wieczna adaptatorka chciała jak najbardziej oddalić od młodych czytelników niebezpieczny temat tego, skąd biorą się dzieci. To, co Wright zmieniła zapewne przez pruderię, Zarawska automatycznie przejmie.

Niepewne jest pochodzenie *Błękitnego ptaka* i *Wiernego Awenanta* w zbiorze Zarawskiej, choć najprawdopodobniej za wzór posłużyły teksty francuskojęzyczne, czy to oryginalne utwory d'Aulnoy, czy też ich adaptacje. Wskazują na to przede wszystkim imiona postaci: np. „Misulią”, co jest osobliwym spolszczeniem „Mie-Souillon” (w tłumaczeniu Grzegorzewskiej: „Kocmołuch”), czy „Trutina” („Truitonne” u d'Aulnoy), którą narrator opatruje długim komentarzem: „jej imię pewnie kojarzy się wam z trutniem i może słusznie, bo dziewczę brzydkie było i leniwe. Śpieszę jednak oznajmić, że tak ją nazywano z powodu czerwonych krost, którymi usiana była jej buzia – w tamtejszym języku imię to oznaczało rybę o plamistej skórze”⁵³. Dziecięcemu czytelnikowi zostaje zatem zasygnalizowana obcość i pewien egzotyzm tekstu, choć odmawia mu się wiedzy, że „tamtejszy język” to francuski, a baśń pierwotnie napisała d'Aulnoy.

Trzeba zaznaczyć, że Zarawska snuje opowieści ze swadą, nie stroniąc od wymyślnego języka o humorystycznym wydźwięku, jak we fragmencie *Białej Kotki*, w którym książę wysłany na poszukiwanie najpiękniejszego pieska co dzień kupuje nowe zwierzę: „Musiał się ich jakoś pozbywać, bo przecież nie mógł **wojażować**, ciągnąc za sobą tysiące psów”⁵⁴. Ten żartobliwy ton obecny w całej publikacji w zaskakujący sposób koresponduje z ironicznym i ludycznym dystansem d'Aulnoy.

53 P. Zarawska, *365 opowieści na dobranoc. Baśnie Perraulta*, Firma Księgarska Olesiejuk, b.m. 2015, s. 115.

54 Tamże, s. 219, podkr. BK.

Przypomnijmy, że adaptacja Zarawskiej sygnowana jest nazwiskiem Perraulta. Ta mylna atrybucja parokrotnie już dotknęła baśnie d'Aulnoy na polskim gruncie. Dwa razy spotkało to *La Princesse Rosette* i *La Chatte blanche*. Pierwsza z tych baśni, wspomniana już powyżej, to najbardziej infantylny z utworów d'Aulnoy: fabuła o naiwnej księżniczce pragnącej poślubić króla pawi opowiedziana jest stylem pełnym zdrobnień i dzieciennych kolokwializmów. W adaptacjach ten żartobliwy styl – ze wzmianką o „zrobieniu siusiu do łóżeczka” na czele – znika na rzecz stylu prostszego i bardziej neutralnego. *Królowna Różyczka*, tłumaczona z angielskiego przez Łukasza Jańczyka, to sam szkielet fabuły baśni d'Aulnoy, skondensowany i uproszczony do granic możliwości, a przy tym opatrzoney kiczowatymi ilustracjami, nawiązującymi do kreskówek Disneya, które są współcześnie najbardziej popularną i finansowo najkorzystniejszą formą adaptacji baśni. O wiele lepiej wypada przełożona przez Agnieszkę Rylukowską z adaptacji włoskiej *Księżniczka Różyczka*, w czym dużą rolę odgrywają niepozobawione uroku ilustracje Cesarego Colombiego oraz zachowane mimo znacznych uproszczeń tekstu barwne szczegóły, takie jak jednouchy zielony piesek głównej bohaterki. W obu przypadkach jednak przesadny, demonstracyjny infantylnizm okazuje się czymś zarezerwowanym dla dorosłych, na co w literaturze dla dzieci nie ma miejsca. Prostota baśni przeznaczonych dla najmłodszych czytelników nie jest pozą i nie ma drugiego dna, lecz traktowana jest zupełnie na serio.

Adaptacja Rylukowskiej zawiera również *Białą Kotkę*, w której znaczącemu uproszczeniu względem tekstu źródłowego ulega nie tylko język, ale również struktura fabularna. *La Chatte blanche* d'Aulnoy cechuje wyjątkowo skomplikowana konstrukcja: baśń ta została pierwotnie wydana jako opowieść czytana przez jedną z postaci noweli *Le Nouveau Gentilhomme bourgeois*, a ponadto sama zawiera obszerną retrospekcję, w której uwolniona od kociej postaci księżniczka opowiada o swoich niedolach poprzedzających transformację. Ta szkatułkowa struktura gubi się całkowicie w adaptacji, pozostawiając linearną historię księcia zakochanego w kotce.

Ostatnim i najbardziej nieoczekiwanym przykładem recepcji twórczości baśniopisarki jest książka *Siedem bajek o królownach*, napisana i zilustrowana przez Lecha Abłazeja, z zawodu malarza. Nazwisko d'Aulnoy nie zostaje wymienione nigdzie w perytekscie, lecz inspiracja jej baśniami jest oczywista. Teksty Abłazeja nie są jednak adaptacjami, lecz raczej luźnymi wariacjami na temat pewnych wątków, a czasem jedynie obrazów pojawiających się w utworach d'Aulnoy. *Królowną o złotych włosach* z *La Belle aux cheveux d'or* łączy postać pięknej księżniczki, która wyznacza bohaterowi trudne zadania do wykonania, jednak w zupełnie różnym kontekście: u d'Aulnoy Avenant zaleca się do królowny w imieniu swojego mało sympatycznego władcy, który pod koniec baśni szczęśliwym trafem umiera, u Abłazeja natomiast Nefar pragnie zdobyć rękę Akwiliny na własny rachunek, a zakończenie staje się okazją do przytyku na temat niewieściej próżności.

Jak dalece Abłażej przekształca motywy z francuskich baśni, pokazuje *Królowna w białej sukni*, inspirowana *Le Mouton* d'Aulnoy. Abłażej nie tylko dodaje szczęśliwe zakończenie – z czarowany baran zmienia się w księcia zamiast umrzeć z żalu, zapomniany przez bohaterkę – lecz również bawi się motywem czarnoskórej postaci. U d'Aulnoy czarna jest służąca, która ofiarowuje się zginąć zamiast księżniczki. Jej poświęcenie idzie jednak na marne, gdy okazuje się, że jej język, który miał posłużyć jako dowód śmierci królowej, jest równie czarny jak skóra. Ten burleskowy epizod, niestrawny dla dzisiejszego czytelnika, znika w tekście Abłażeja. Zamiast tego pojawia się czarnoskóry chłopiec, który jest gwarantem szczęśliwego zakończenia: księżniczka dowiaduje się mianowicie, że jej ukochany baran odzyska ludzką postać, jeśli znajdzie człowieka o skórze koloru nocy. Inność, która u d'Aulnoy była przede wszystkim pretekstem do burleskowego komizmu, u Abłażeja wartościowana jest pozytywnie, jednocześnie ulegając dodatkowej egzotyce z powodu przeniesienia w sferę czarów. Modyfikacje dokonane przez Abłażeja sprawiają, że można tu mówić o zupełnie nowych tekstach, na ogół bardziej melancholijnych i mniej ironicznych (z wyjątkiem *Królowny o złotych włosach*) niż baśni d'Aulnoy.

Twórczość francuskiej pisarki dociera do polskiego czytelnika bardzo pokrętnymi drogami, nieraz zmuszona do ukrycia się pod przebraniem poetyckiego sentymentalizmu lub – znacznie częściej – prostych bajek dla dzieci. Bogactwo i wieloaspektowość tej twórczości sprawiają, że dla każdego tłumacza, adaptatora, pisarza czy badacza czerpiącego inspirację z baśni d'Aulnoy co innego wydaje się warte podkreślenia i ocalenia (a może stworzenia?) w tłumaczeniu. Dla Stillera jest to indywidualny styl d'Aulnoy, choć sam uważał go za niekonsekwentny, nieporadny i niepoważny; Leszczyński mówi o poetyckości języka i pięknie wyobraźniowego świata, legitymizowanych przez popularność baśni d'Aulnoy w literaturze francuskiej i anglojęzycznej; dla Abłażeja kluczowy wydaje się fantastyczny obraz, który inspiruje do snucia własnej opowieści; dla Drużbackiej dominantą był wyeksponowany w tytule jej *Fabuły* moralizatorski wydzźwięk historii, ale też niezwykle zdarzenia, budzące silne emocje lub służące za pretekst do żartu. W przeznaczonych dla dzieci adaptacjach sygnowanych nazwiskiem Perraulta najważniejsza jest fabuła pełna magicznych wydarzeń i zwrotów akcji oraz sam fakt przynależności do gatunku baśni, które jako literatura dla dzieci zawsze dobrze się sprzedają: pozbawione indywidualnych cech stylistycznych i komplikacji narracyjnych utwory służą do wypełnienia kart w publikacjach produkowanych pod bardziej znaną marką „Perrault”. Mimo cynizmu wydawców opracowania te czasem niepozbawione są swoistej wartości literackiej, czego przykładem są dowcipne adaptacje Zarawskiej, która mimo ogromnego oddalenia od pierwotnych tekstów odtwarza ducha żartobliwej ironii d'Aulnoy.

Intensyfikacja recepcji utworów d'Aulnoy w ostatnich trzydziestu latach mogłaby świadczyć o tym, że paradygmat prostej baśni ludowej, przewyższającej rzekomo baśń literacką, traci na znaczeniu; nie zmienia to jednak faktu, że jest to

w dalszym ciągu recepcja wybiórcza i cząstkowa. Nie odmawiając wartości niektórym z hipertekstów powstałych na podstawie baśni d'Aulnoy, stwierdzić należy, że same te baśnie w dużej mierze nadal oczekują na przybliżenie polskiemu czytelnikowi. Nawet przekłady Stillera i Grzegorzewskiej zubażają wymowę tekstów poprzez pominięcie wierszowanych morałów. Osiem z 25 baśni pani d'Aulnoy nie znalazło żadnego oddźwięku w literaturze polskiej, a *L'Île de la Félicité* po względnym sukcesie w XVIII w. nie doczekała się kolejnych tłumaczeń. Baśnie przemilczane to przeważnie te, które nie mieszczą się w wyobrażeniu o jednoznacznej moralnie i prostej w odbiorze baśni dla dzieci: nieszczęśliwe zakończenie *L'Île de la Félicité* i *Le Mouton*, niezmierna obszerność *La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri*, sentymentalizm *Le Pigeon et la colombe* czy gwałt będący istotnym elementem fabuły *Le Prince Marcassin* i *Le Dauphin* każą przypuszczać, że ich recepcja w literaturze polskiej będzie znacznie utrudniona, dopóki baśnie postrzega się jako gatunek przeznaczony przede wszystkim dla dzieci.

Bibliografia

- Ablażej Lech, *Siedem bajek o królownach*, Wydawnictwo ELIPSA, Warszawa 1997.
- Aiken Joan Delano, *Baśnie z całego świata*, przekł. Barbara Grzegorzewska i in., Nowa Era, Warszawa 2006.
- b.a., *Perrault: Bajki*, przekł. Łukasz Jańczyk, Wydawnictwo FENIX, Wierch Pa-rzeńskie 2012.
- Baumann Esther i in., *Najpiękniejsze bajki z 4 stron świata. T. 1*, przekł. Teresa Mi-kraszewska, Grafag, Warszawa 1997
- Borowy Waclaw, *Drużbacka i pani d'Aulnoy* („Fabuła o Xiążęciu Adolfie”), „Pamięt-
nik Literacki” 1920, 17–18, nr 1, s. 17–37.
- Craveri Benedetta, *Złoty wiek konwersacji [La civiltà della conversazione]*, przekł. Joanna Ugniewska i Krzysztof Żaboklicki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009.
- D'Aulnoy Marie-Catherine, *Baśnie czarodziejskie pani d'Aulnoy*, przekł. Robert Stil-ler, Wydawnictwo „Alfa”, Warszawa 1987.
- D'Aulnoy Marie-Catherine, *Błękitny ptak i inne baśnie*, przekł. Barbara Grzegorzew-ska, wstęp Grzegorz Leszczyński, Nasza Księgarnia, Warszawa 2007.
- D'Aulnoy Marie-Catherine, *Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, red. i oprac. Nadine Jasmin, wstęp Raymonde Robert, „Bibliothèque des Génies et des Fées” 1, Honoré Champion Éditeur, Paris 2004.
- [D'Aulnoy Marie-Catherine], *Historia angielska politico-moralis, Hippolita Millorta z Duglas, z Julią corką hrabi z Warwiku, awantury przyjazni opisiująca, z angielskie-go języka na francuzki, z francuzkiego na polski przetłumaczona dla zabawy życzli-wym przyjaciółom przez J.P. Jozefa Jana Nepomucena Raczyńskiego*, Poznań 1756.

- Deulin Charles, *Les contes de ma mère l'Oye, avant Perrault*, E. Dentu, Paris 1878.
- Družbacka Elżbieta, *Fabula o Xiążęciu Adolfie, Dziedzicu Roxolanij, którego Czas przez lat trzysta szukał, znaleźć nie mógł; przypadkiem powracając z Wyspy szczęśliwości od tegoż czasu złapany, śmierci prawu zadosyć uczynić musiał, które dla wszystkich najdłużej żyjących ludzi postanowione*, w: *Poezje Elżbiety Družbackiej*, t. II, Lipsk 1837, s. 183–259.
- Feat Anne-Marie, *Playing the Game of Frivolity: Seventeenth-Century „Conteuses” and the Transformation of Female Identity*, „The Journal of the Midwest Modern Language Association” 2012, 45, nr 2, s. 217–242.
- Guarnieri Rossana, *Najpiękniejsze baśnie, najwięksi bajkopisarze. Perrault*, przeł. Agnieszka Rylukowska, Wydawnictwo BGW, b.m. 1992.
- Hourcade Philippe, *En relisant M^{me} d’Aulnoy conteuse*, „Féeries” 2017, nr 14, <http://journals.openedition.org/feeries/1043> [dostęp 8.09.2018].
- Kaczyńska Barbara, *W poszukiwaniu utraconych moralów. Tłumaczenie moralités w baśniach Charles’a Perraulta na przykładzie wybranych tekstów polskich*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, 1, nr 2, 12–35.
- Korneeva Tatiana, *Rival Sisters and Vengeance Motifs in the „contes de fées” of d’Aulnoy, Lhéritier and Perrault*, „MLN” 2012, 127, nr 4, s. 732–753.
- Lhéritier de Villandon Marie-Jeanne i in., *Contes*, red. i oprac. Raymonde Robert, „Bibliothèque des Génies et des Fées” 2, Honoré Champion Éditeur, Paris 2005.
- Meer Jan van der, *Literary Activities and Attitudes in the Stanislavian Age in Poland (1764–1795). A Social System?*, Rodopi, Amsterdam–New York 2002.
- Monnier Magali, *Translation as Generic Transposition: Minnie Wright Translates Marie-Catherine d’Aulnoy’s “La Chatte Blanche” [1698] for The Blue Fairy Book [1889]*, w: *Collection Euryopa*, t. 62, 2009, *Langues européennes en dialogue*, red. O. Knechciak, s. 51–65.
- Perrault Charles i in., *Contes merveilleux*, red. i oprac. Tony Gheeraert, „Bibliothèque des Génies et des Fées” 4, Honoré Champion Éditeur, Paris 2005.
- Perrault Charles i in., *Gabinet wróżek. Antologia basnie francuskiej XVII–XVIII wieku*, red. i oprac. Ryszard Waksmund, Waław Bagiński, Warszawa 1998.
- Rittel Teodozja, *„Miłość nieprzykładna” Elżbiety Družbackiej. Rozwinięcie intertekstowe motywu orla i słońca (konteksty interpretacyjne)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2004, nr 4, s. 5–19.
- Robert Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires, Nancy 1981.
- Schacker Judith, *Unruly Tales: Ideology, Anxiety, and the Regulation of Genre*, „The Journal of American Folklore” 2007, (120), nr 4, s. 381–400.
- Stiller Robert, *Za kulisami przekładu*, „Sztuka dla dziecka” 1987, nr 4, s. 3–6.
- Stiller Robert, *Posłowie tłumacza*, w: J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. Robert Stiller, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2018, s. 377–390.
- Sztuczynska Jolanta, *Bajki Charles’a Perraulta*, Nasza Księgarnia, Warszawa 2015.

- tż [krypt.], *Baśnie czarodziejskie pani d'Aulnoy [recenzja]*, „Sztuka dla dziecka” 1988, nr 1, s. 48.
- Viala Alain, *D'une politique des formes: la galanterie, „XVII^e siècle”* 1994, nr 182, s. 143–151.
- Wasilewska Anna, *Fantastyka baśniowa a dziecko – wychowanie czy manipulacja?*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2012.
- [Wright Minnie i in.], *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*, przeł. Janina Colonna-Walewska, Warszawa 1929.
- Zarawska Patrycja, *365 opowieści na dobranoc. Baśnie Perraulta*, Firma Księgarska Olesiejuk, b.m. 2015.

Aneks. Recepcja baśni pani d'Aulnoy w literaturze polskiej

Przekłady

- [1] *Historia angielska politico-moralis, Hippolita Millorta z Duglas, z Julią corką hrabi z Warwiku, awantury przyiazni opisująca, z angielskiego ięzyka na francuzki, z francuzkiego na polski przetłumaczona dla zabawy życzliwym przyiaciom przez J.P. Jozefa Jana Nepomucena Raczyńskiego*, Poznań 1743, II wyd. 1756.
- [2] *Baśnie czarodziejskie pani d'Aulnoy*, przeł. Robert Stiller, il. Albin Brunovský, Warszawa 1987 (wydanie wzorowane na wydaniu słowackim Pavi Kral, Bratysława 1980)
- [3] *Gabinet wróżek: Antologia baśni francuskiej XVII–XVIII wieku*, oprac. Ryszard Waksmund, Wrocław 1998 (przedruk przekładu R. Stillera)
- [4] *Baśnie z całego świata*, przeł. Barbara Grzegorzewska, il. Józef Wilkoń, Warszawa 2006
- [5] *Błękitny ptak i inne baśnie*, przeł. Barbara Grzegorzewska, il. Krystyna Michałowska, Warszawa 2007

Adaptacje bez atrybucji / z mylną atrybucją

- [6] *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*, oprac. Janina Colonna-Walewska, Warszawa 1924, ponowne wydania w 1929 i 1935 (tłumaczenie adaptacji Minnie Wright z *The Blue Fairy Book* pod redakcją Andrew Langa, London 1889)
- [7] *Najpiękniejsze baśnie, najwięksi bajkopisarze. Perrault*, skrót i adaptacja: Rossana Guarnieri, il. Cesare Colombi, przekład z języka włoskiego: Agnieszka Rylukowska, Novara 1992
- [8] *Najpiękniejsze bajki z 4 stron świata. T. 1*, Esther Baumann i in., przeł. Teresa Mikraszewska, il. Sophie Beaujard i in., Warszawa 1997.

- [9] *Baśnie Perraulta*, przeł. z angielskiego Jańczyk Łukasz, Wierchcy Parzeńskie 2010 (dziewięć reedycji pod różnymi tytułami w latach 2010–2017)
- [10] *365 opowieści na dobranoc. Baśnie Perraulta*, oprac. Patrycja Zarawska, 2015 (adaptacja częściowo na podstawie adaptacji Minnie Wright z *The Blue Fairy Book* i *The Red Fairy Book* Andrew Langa, London 1889 i 1890)

Inspiracje

- [11] Elżbieta Drużbacka, *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych*, Warszawa 1752; przedruk w: *Poezye Elżbiety Drużackiej z piórem autorki. T. 2*, Lipsk 1837
- [12] Lech Abłażej, *Siedem bajek o królewnach*, Warszawa 1997

Tabela 1. Recepcja baśni pani d'Aulnoy w literaturze polskiej.

Twórczość Marie-Catherine d'Aulnoy		Przekłady <i>sensu stricto</i>	Adaptacje bez atrybucji / z myl- ną atrybucją	Inspiracje
1690 – <i>Histoire d'Hypolite, comte de Duglas</i>	[L'Île de la Félicité] ¹	[1] <i>Fabuła, którą Hippolit pod zmyślonym Imieniem Hiacynta ucznia Malarskiego, Xięni de S. Meno dla rozrywki powiada</i>		[11] <i>Fabuła o Xiężęciu Adolfie</i>
1697 – <i>Les Contes des fées, t. I</i>	<i>Gracieuse et Percinet</i>			[12] <i>Rybak z Kraju Marzeń</i>
	<i>La Belle aux cheveux d'or</i>	[4] i [5] <i>Piękna o Złotych Włosach</i>	[6] <i>Dzieje Pięknotki Złotowłosej</i> [10] <i>Wierny Awenant</i>	[12] <i>Królewna o złotych włosach</i>
	<i>L'Oiseau bleu</i>	[5] <i>Błękitny ptak</i>	[8] <i>Błękitny ptak</i> [10] <i>Błękitny ptak</i>	[12] <i>Ptaszek z błękitnymi piórami</i>
	<i>Le Prince Lutin</i>	[2] <i>Księżę Chochlik</i>		

1697 – Les Contes des fées, t. II	La Rameau d'or	[2] Złota gałąź	[10] Złota gałąź	
	L'Oranger et l'abeille			
	La Princesse printanière			
	La Princesse Rosette	[2] Księżniczka Różyczka	[7] Królowna Różyczka [9] Księżniczka Różyczka	
	La Bonne Petite Souris	[2] Pocziwa myszka	[10] Dobra myszka	
1697 – Les Contes des fées, t. III	Le Mouton			[12] Królowna w białej sukni
	Finette-Cendron	[2] i [3] Bystrzynka Popiołek		
	Fortunée	[2] Fortunatka	[6] Szczęsna i doniczka z gwoździkami	
	Babiole	[2] i [3] Szypulka		
1698 – Les Contes des fées, t. IV	Le Nain jaune	[5] Żółty Karzeł	[10] Żółty Karzeł	
	Serpentin vert			[12] Królowna bez twarzy
1698 – Les Contes nouveaux ou Les Fées à la mode, t. I	La Princesse Carpillon			
	La Grenouille bienfaisante	[5] Dobra Żaba	[10] Żabka i Lwia Wróżka	
	La Biche au bois	[5] Leśna łania		[12] Biały jelen ze snu
1698 – Les Contes nouveaux ou Les Fées à la mode, t. II	La Chatte blanche	[5] Biała Kotka	[7] Biała Kotka [10] Biała Kotka	[12] Królowna-kotka
	Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné			
1698 – Les Contes nouveaux ou Les Fées à la mode, t. III	Le Pigeon et la colombe			
	La Princesse Belle-Étoile et le prince Chéri			
1698 – Les Contes nouveaux ou Les Fées à la mode, t. IV	Le Prince Marcassin			
	Le Dauphin			

Barbara Kaczyńska

Fairies in disguise. The reception of Madame d'Aulnoy's fairy tales in Poland – Research reconnaissance

Summary

This article focuses on the Polish reception of Marie-Catherine d'Aulnoy's fairy tales from the 18th century until the present day. It discusses their translations, as well as adaptations published with the erroneous attribution to Charles Perrault and texts loosely inspired by the work of the French *conteuse*. The latter's diversity is mirrored by the varied reception, encompassing both simplified texts for children, and a moralizing-and-fantasy long poem. Nevertheless, the rococo fairy tales by Madame d'Aulnoy, displaying the esthetic ideals of 17th-century salons and engaging in an ironic game with the genre's didactic convention, do not fit the frame of the evergreen stereotype of the fairy tale as a simple and morally unambiguous genre, intended first and foremost for children. The transgressive nature of Madame d'Aulnoy's fairy tales may be the cause for their incomplete interpretations, as well as their limited and selective reception in Poland.

Keywords: French literary fairy tale, fairy tale reception of in Poland, fairy tale and literature for children, adaptation of fairy tales, humour in fairy tales

Barbara Kaczyńska – doktorantka na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, przygotowuje rozprawę na temat recepcji XVII i XVIII-wiecznej francuskiej baśni literackiej w polskiej literaturze dla dzieci w latach 1743–2018.



Anna Lubińska*

 <https://orcid.org/0000-0002-1109-3324>

Pamięć lekturowa a tożsamość czytelnika na przykładzie powieści *Tajemniczy płomień królowej Loany* Umberto Eco

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest bibliologiczna refleksja nad powieścią Umberto Eco. Jej fabuła jest pretekstem do postawienia pytań na temat tożsamości czytelnika. Czy człowiek jest sumą przeczytanych tekstów? Jakie znaczenie dla budowania własnego *ja* mają lektury? W artykule przeanalizowano, czy i jak realizacja książkowa tekstu wpływa na jego odbiór, biorąc pod uwagę miejsce, jakie literatura zajmuje w kulturze masowej. Przedstawiono także rolę materiału ilustracyjnego; omówiono sposób funkcjonowania ilustracji w tekście oraz ich funkcje i znaczenie dla fabuły. Przedstawiono powieść jako przykład książki hipertekstowej.

Słowa kluczowe: Umberto Eco, kultura masowa, tożsamość czytelnika, książka ilustrowana, książka hipertekstowa

W 2004 roku we włoskim wydawnictwie Bompiani ukazała się piąta powieść Umberto Eco. Rok później książka *Tajemniczy płomień królowej Loany* (wł. *La misteriosa fiamma della regina Loana*) pojawiła się także na półkach polskich księgarń¹.

* Mgr, Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa, pl. Uniwersytecki 9/13, 50-137 Wrocław; e-mail: anna.lubinska@uwr.edu.pl

¹ U. Eco, *Tajemniczy płomień królowej Loany*, przeł. K. Żaboklicki, Noir sur Blanc, Warszawa 2005.

Tekst, zarówno polski, jak i włoski, został wzbogacony licznymi reprodukcjami okładek książek, czasopism i komiksów, książkowych ilustracji, plakatów i innych materiałów graficznych, uzupełniających historię głównego bohatera, co tłumaczy nadany przed autora podtytuł książki: *Powieść ilustrowana*.

W swojej powieści Umberto Eco porusza problematykę literatury rozumianej jako medium pamięci, zastanawiając się, w jaki sposób wytwory pamięci zbiorowej wpływają na pamięć indywidualną. Przekonuje, że chociaż pamięć zbiorową, a także indywidualną, tworzą dziś przede wszystkim wytwory kultury masowej, do pełnego obrazu siebie potrzebujemy czegoś unikatowego, wyjątkowego tylko dla nas. Swoją powieścią udowadnia, że o ile tożsamość człowieka tworzą teksty, równie ważna jest ich materialna realizacja oraz emocje, jakie wywołują.

Pamięć z papieru

Narratorem powieści jest sześćdziesięcioletni antykwariusz Giambattista Bodoni, nazywany przez bliskich Jambo. Czytelnik poznaje go, kiedy ten budzi się po wypadku i dowiaduje, że stracił pamięć – jednak tylko tę epizodyczną (autobiograficzną), a więc dotyczącą osobistych doświadczeń i własnej tożsamości². Bohater nie wie, jak się nazywa, ile ma lat, ani który jest rok; nie pamięta też żadnych wydarzeń, w których uczestniczył. W jego wspomnieniach pozostaje natomiast to, co tworzy pamięć semantyczną – encyklopedyczną i erudycyjną – związaną z wiedzą ogólną i zdobytym wykształceniem, i automatyczną³.

W trudnej sytuacji pozbawienia własnego *ja* bohater jest zdany na posługiwanie się cudzymi słowami. Na myśl bezustannie przychodzą mu cytaty z przeczytanych książek; mówi słowami słynnych poetów i pisarzy, nie potrafi jednak sam określić, kim jest – jakie są jego przyzwyczajenia, pasje i umiejętności. Na pytanie o to, jak się nazywa, odpowiada jak bohater *Przygód Arthura Gordona Pyma* (ang. *Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838) Edgara Allana Poe: „Nazywam się Arthur Gordon Pym”⁴, a dowiadując się, że jest obecnie kwiecień, przypomina sobie słowa z *Ziemi jałowej* (ang. *The Waste Land*, 1922) Thomasa S. Eliota: „najokrutniejszy miesiąc to kwiecień”⁵. „Cytaty są dla mnie jedynymi latarniami we mgle”⁶, wyznaje antykwariusz.

2 Ten rodzaj pamięci odpowiada za przechowywanie materiału dotyczącego indywidualnej historii życia danej jednostki. Zob. T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 18.

3 Jest to tzw. pamięć ciała, dzięki której takie czynności jak mycie zębów czy jazda samochodem nie sprawiają bohaterowi problemów.

4 U. Eco, dz. cyt., s. 12.

5 Tamże, s. 13.

6 Tamże, s. 71.

Jambo doskonale pamięta bohaterów literackich, nie rozpoznaje jednak bliskich osób – żona, dzieci i wnuki są mu bardziej obcy niż postacie znane z kart książek. Charakter relacji ze spotykanymi ludźmi – jak chociażby z jego współpracownicą, polską emigrantką Sybillą Jasnorzewską⁷ – pozostaje dla niego niejasny. Wie wiele o otaczającym go świecie, lecz nie ma pojęcia, jaki wpływ poszczególne wydarzenia wywarły na jego życie, jakie są jego poglądy i przekonania. Pamięć semantyczna, to, czym dysponuje bohater, jest po prostu wiedzą o świecie, niemieszczącą znaczeń, lecz operującą wyłącznie faktami mającymi miejsce w świecie zewnętrznym⁸.

Trudno w tym momencie nie przypomnieć sobie o *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”*, w których Eco przekonywał, że książki mówią zawsze o innych książkach, wykorzystując je i odnosząc się do nich, a w czasie ich pisania trwa dialog pomiędzy tworzonym tekstem a wszystkimi innymi, które zostały już napisane⁹. Powieść *Tajemniczy płomień królowej Loany* jest praktyczną realizacją tej teorii, stanowi bowiem zbiór cytatów i aluzji do innych tekstów literatury i kultury, twór intertekstualny¹⁰ do granic możliwości.

7 Autor powieści opisuje ją słowami: „Dziewczyna z Polski, specjalizowała się w Warszawie w bibliotekoznawstwie, a kiedy reżim zaczął tam trzeszczeć, jeszcze przed zburzeniem muru berlińskiego udało się jej uzyskać pozwolenie na podróż naukową do Rzymu”. U. Eco, dz. cyt., s. 52.

8 T. Maruszewski, dz. cyt., s. 117.

9 U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: tenże, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, wyd. 6, Noir sur Blanc, Warszawa 2016, s. 721. Eco nawiązuje tu do tekstu Rolanda Barthesa *Śmierć autora*. Barthes, nauczyciel i przyjaciel Eco, w 1977 roku określił tekst „tkanką cytatów, pochodzących z nieskończonego wielu zakątków kultury”, autorów nazwał zaś wiecznymi kopistami, wzniosłymi i komicznymi, naśladowującymi „gest uprzedni, pozbawiony początku”, których „władza polega wyłącznie na mieszanu charakterów pisma, nastawianiu ich przeciwko sobie, tak by nigdy nie można się było oprzeć na którymś z nich z osobna”. W tym kontekście „życie może jedynie naśladować książkę, książka zaś jest jedynie tkaniną znaków, naśladowaniem zagubionego, odwleczonego w nieskończoność wzorca”, R. Barthes, *Śmierć autora*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 250–251.

10 Relacje intertekstualne pomiędzy tekstami zachodzą w sytuacji, gdy dla interpretacji utworu znaczenie ma nie tylko geneza elementów zaczerpniętych z innego tekstu, lecz także ich rola w tekście. Jak zauważył Michał Głowiński, w obręb intertekstualności „wchodzą wyłącznie te relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym, lub – jeśli kto woli – znaczeniowym (czy semantycznym), relacje zamierzone i w taki czy inny sposób widoczne, można by powiedzieć: przeznaczone dla czytelnika”, zob. M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 4, s. 77.

Renate Lachmann zaś definiuje intertekstualność jako „pamięć literatury”, określając przestrzeń między tekstami przestrzenią pamięci: „Przeźren między tekstami i przestrzeń wewnątrztekstowa, powstająca z doświadczenia przestrzeni międzytekstowej, stwarza owo napięcie między pozatekstualno-intertekstualnymi a intratekstualnymi aspektami, które czytelnik musi wytrzymać. Przeźren pamięci jest w taki sam sposób wpisana w tekst, jak ów wpisuje się w przestrzeń pamięci”, zob. R. Lachmann, *Mnemotechnika i symulakrum*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*,

Warto w tym miejscu wspomnieć o projekcie „Queen Loana Annotation Project” stworzonym w 2005 roku przez Erika Ketzana, zbierającym cytaty i odwołania do kultury, które rozpoznali czytelnicy powieści Eco¹¹. Cytaty zostały umieszczone w serwisie internetowym typu Wiki, co oznacza, że jego treść można tworzyć i zmieniać za pomocą przeglądarki internetowej. Wraz z pojawieniem się nowych interpretacji książki czytelnicy mogą aktualizować stronę, dodając swoje pomysły i wnioski z lektury¹². Fakt, że powstała taka strona, podkreśla tylko intertekstualny charakter omawianej powieści i jednocześnie omówione w poprzednim akapicie słowa Eco; jest to przykład dialogu, o którym pisał autor *Imienia róży*, pomiędzy konkretnym tekstem a wszystkimi innymi, które zna pisarz.

Od początku oczywiste jest, że główny bohater nieprzypadkowo nosi imię słynnego drukarza i wydawcy żyjącego we Włoszech na przełomie XVIII i XIX wieku¹³. Literacki Bodoni, jak prawdziwy bibliofil, poświęca całe swoje życie książkom. Miłość do nich wydaje się przeznaczona mu od urodzenia nie tylko za sprawą imienia, jakie nosi, lecz także dzięki dziadkowi, który sprzedawał stare książki, i dzięki któremu mały Jambo wkraczał w fascynujący i tajemniczy świat oferowany przez pożółkłe woluminy. Kwestią czasu było więc, by bohater sam uzależnił swoje życie od książek. „Mówiłeś, że z imieniem, które ci dano, nie możesz postąpić inaczej”¹⁴, wyjaśnia mu jego żona.

red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 307–308. Zdaniem Lachmann intertekstualność literatury jest więc ciągłym „pisanem się na nowo” i przeformułowywaniem kultury, jest „działaniem pamięci i reinterpretacją kultury (książek) w jednym”, tamże, s. 308.

11 Zob. *The Mysterious Flame of Queen Loana*, http://eco.ids-mannheim.de/wiki/The_Mysterious_Flame_of_Queen_Loana [dostęp 20.05.2017].

12 Uwagi czytelników są różne – od osób szukających w książce nawiązań do życia jej autora, np. „Solara – letni dom Umberta Eco, znajduje się w pobliżu Rimini. Nazwa *Solara* sugeruje słoneczne, szczęśliwe dzieciństwo”, przez odbiorców odnoszących się do poprzednich książek pisarza, np. „pojęcie *ustalonego punktu* było głównym tematem *Wahadła Foucaulta*, w którym zostało użyte przede wszystkim do opisanego jedyne ustalonego punktu we wszechświecie [...]. W tym cytacie z *Tajemniczego płomienia królowej Loany* Eco zdaje się opisywać powstający punkt drukowanego tekstu”, aż po te głosy, które wyjaśniają trudniejsze zwroty w powieści, np. „*fumifugium* – późnotacińskie słowo oznaczające dym”. Obok tego występuje wiele wyjaśnień odwołujących się do historii, kultury i polityki Włoch oraz rozpoznania literackich i filmowych aluzji.

13 Giambattista Bodoni (1740–1813) – drukarz, zecer, wydawca. Od 1768 roku prowadził Książecą Drukarnię w Parmie, a od 1770 także założoną przy niej odlewnię czcionek. W 1791 roku założył własną drukarnię. Opracował krój antykwy klasycystycznej, zwany bodoni, i ok. trzystu krojów pism czcionek. Zob. B. Bieńkowska, *Książka na przestrzeni dziejów*, Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej im. Heleny Radlińskiej, Warszawa 2005, s. 319–320.

14 U. Eco, *Tajemniczy płomień królowej...*, s. 45.

To, że przywiązanie do książek nie zniknęło wraz z utraconą przez Jamba pamięcią, pokazuje sytuacja, kiedy ogląda on swój dom po raz pierwszy od wypadku i wrażenie robi na nim korytarz wypełniony do sufitu regałami z książkami:

Poprowadziła mnie długim korytarzem o ścianach zabudowanych półkami pełnymi książek. Patrzyłem na grzbiety i większość rozpoznawałem. To znaczy rozpoznawałem tytuły: *Narzeczeni*, *Orland szalony*, *Buszujący w zbożu...* Po raz pierwszy odniosłem wrażenie, że znajduję się w miejscu, gdzie jest mi dobrze. Wyciągnąłem jeden tom i – nie patrząc jeszcze na okładkę – wziąłem go w prawą rękę za grzbiet, a kciukiem lewej przebiegłem po kartkach, z lekka je odchylając. Podobał mi się dźwięk, jaki wydawały¹⁵.

Takie sensoryczne spojrzenie na książkę, nie tylko jak na zawartość treściową, lecz także na formę materialną, jest charakterystyczne dla miłośników książek, doceniających fizyczne aspekty lektury – pozółtkły papier, charakterystyczny zapach czy właśnie dźwięk, jaki wydają przewracane stronicie. Dla tej kategorii czytelników ważny jest bezpośredni, zmysłowy kontakt z książką, nie tylko z tekstem, lecz także z całą oprawą, jaka mu towarzyszy.

Utrata pamięci z każdą chwilą coraz bardziej ogranicza autonomię bohatera, który wie o sobie tylko tyle, ile powiedzą mu inni ludzie, i skazuje go na życie bez poczucia własnej tożsamości. Bohater, który utracił świadomość swojej przeszłości, pragnie ją zrekonstruować za pomocą przywołania zapomnianych przedmiotów z dzieciństwa, przede wszystkim dawnych lektur, książek, czasopism i komiksów, które odnajduje na strychu rodzinnego domu. Próbując odpocząć i zregenerować siły, za namową żony wraca on do Piemontu, miejsca swojego dorastania. Szybko nabiera nadziei, że jego atmosfera i ukryte w nim skarby pozwolą mu przypomnieć sobie przeszłość. Ma nadzieję, że dom w Solarze stanie się areną spektakularnego zwycięstwa materialnych przedmiotów nad utraconą podmiotowością. Z chwilą przekroczenia progu domu niegdysiejsze śmieci stają się więc cennymi relikami, a zapomniani bohaterowie przekształcają się w idoli nostalgicznym wspomnień. Wydaje się, że skazane na niepamięć przedmioty czekają, by wskazać bohaterowi drogę do przeszłości. Takie przekonanie koresponduje z poglądem, że pewne przedmioty „mają nam coś do powiedzenia”, pełniąc rolę miejsc pamięci. Wśród znalezisk są nie tylko książki, czasopisma i komiksy. To także szkolne zeszyty, podręczniki, klasery i kalendarzyki. Bohater sądzi, że w tych niepozornych przedmiotach zapisane jest jego życie, jest więc skazany na ich łaskę – co pozwolą mu sobie przypomnieć? Jakie ślady przeszłych wydarzeń przed nim odsłonią?

¹⁵ Tamże, s. 36.

Literatura i tekst zapisany jako medium pamięci

Problematyka literatury będącej medium pamięci jest stosunkowo nowa¹⁶ i wiąże się z ikonicznym zwrotem w badaniach literackich, a w konsekwencji – z popularnością poglądów o medialnym charakterze literatury. Składają się na nią zagadnienia, czy i w jaki sposób intertekstualność oraz kanoniczność literatury mogą zwiększyć efektywność jej oddziaływania w obrębie kultury pamięci¹⁷. Pamięć jest w tym kontekście postrzegana jako kategoria egzystencjalna nie tylko wpływająca na tożsamość indywidualną i tzw. bycie w świecie, lecz także będąca nośnikiem tożsamości zbiorowej¹⁸.

W dyskursie na temat wpływu pamięci na tożsamość indywidualną ważna jest kategoria pamięci kulturowej. Jest ona, obok pamięci komunikatywnej, jedną z form pamięci zbiorowej, czyli tego rodzaju pamięci, który kształtuje pamięć swoich członków. Pamięć indywidualna jest nierozzerwalnie związana z pamięcią zbiorową, ponieważ nawet bardzo osobiste wspomnienia powstają dzięki komunikacji i interakcji w grupach społecznych¹⁹. Zgodnie z koncepcją Jana Assmanna na pamięć kulturową składa się charakterystyczny dla danej społeczności zbiór tekstów, wyobrażeń i rytuałów, w których mieści ona wyobrażenie o sobie samej²⁰. Ten rodzaj pamięci wymaga utrwalenia na nośnikach materialnych lub rytualnych (w zbiorze gestów, słów i przedmiotów liturgicznych, przenoszących wydarzenia historyczne poza czas). Popularnymi nośnikami wykorzystywanymi w tym celu są pismo i słowo²¹, co czyni tę koncepcję uznaną wśród filologów i literaturoznawców²². Materiałem do badań nad pamięcią kulturową są więc głównie wytwory literackie, od klasyki literatury po teksty współczesne. Kultura pamięci jest zja-

16 Pamięć nie jest kategorią *stricte* literaturoznawczą, co sprawia, że czerpie ona z teorii i praktyki takich dyscyplin, jak psychologia, socjologia czy historia. Problematyka pamięci zaczęła być wyraźnie widoczna w dyskursie literaturoznawczym w latach 70. XX wieku, m.in. za sprawą literatury świadectwa – powstającej na fali dekolonizacji grup mniejszościowych i etnicznych – czy uznania dla psychoanalizy i Freudowskiego „powrotu do tego, co wyparte”. E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 21–22.

17 Tamże, s. 23.

18 Tamże.

19 J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 51–52.

20 J. Assmann, *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*, przeł. S. Dyroff, R. Żytyńiec, „Borussia” 2003, nr 29, s. 16.

21 Historia pamięci ewoluuje wraz z mediami – po piśmie kolejnymi przetłomami były wynalazki druku oraz fotografii i mediów cyfrowych.

22 M. Saryusz-Wolska, *Pamięć kulturowa*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 337–338.

wiskiem uniwersalnym, jej celem jest „dochowanie społecznego zobowiązania”²³, wybranie spośród elementów kultury tych, których nie wolno zapomnieć. Ważną rolę w tym procesie odgrywa pismo. Jiří Trávníček zauważa także, że to właśnie lektury integrują nas ze społeczeństwem, a dzięki czytaniu stajemy się jego pełnoprawnymi członkami²⁴.

Wraz z chwilą rozpoczęcia przez Jamba zwiedzania domu w Solarze rozpoczyna się prawdziwy festiwal wspomnień. Bohater przemierza znajome korytarze i zagląda do pomieszczeń, które zamieszkiwał ze swoją rodziną. Ponownie bierze do rąk bliskie niegdyś przedmioty – swoją pierwszą encyklopedię, modlitewnik matki, atlasy, francuskie czasopisma kolekcjonowane przez jego dziadka. Pamięć o przeszłości noszą nie tylko czytane przez członków rodziny książki, lecz także komiksy, plakaty, a nawet puszki po herbacie i opakowania po papierosach. Znalezione przedmioty pokazują mu atmosferę, w jakiej dorastał – spokojną, nacechowaną „miłą staroświeckością”²⁵, prowadzącą „w świat dnia poprzedniego”²⁶. Dzięki obecności tych przedmiotów, a także atmosferze, jaką przywołują, ma nadzieję, że odzyska pamięć.

Znalezione dokumenty i przedmioty mogą być uznane za jedno z miejsc pamięci i słusznie zostały tak potraktowane przez bohatera. Pojęcie miejsc pamięci (*lieux de mémoire*) sformułował francuski historyk Pierre Nora²⁷, zastanawiając się nad tym, w jaki sposób przeszłość jest obecna w teraźniejszości. W swoich rozważaniach doszedł on do wniosku, że miejsca pamięci²⁸ to zinstytucjonalizowane formy zbiorowych wspomnień przeszłości²⁹, czyli miejsca, w których pewne wspólnoty przechowują swoje pamiętki. Są wśród nich miejsca topograficzne (archiwa, biblioteki), miejsca monumenty (pomniki, cmentarze), miejsca symboliczne (rocznice, pielgrzymki) oraz miejsca funkcjonalne (autobiografie, podręczniki)³⁰. W tym kontekście także literatura staje się miejscem pamięci, traktowanym jako „zobowiązanie przypominania tego, co zapomniane i wyparte”³¹.

Niecierpliwy Jambo czyta znalezione książki i czasopisma w sposób „chaotyczny i szalony” – jedne rzeczy przegląda pobieżnie, w inne wczytuje się dokładnie;

23 J. Assmann, *Pamięć zbiorowa i tożsamość*..., s. 46.

24 J. Trávníček, *Życiorysy czytelnicze (zarys koncepcji)*, „Roczniki Biblioteczne”, R. 61, 2017, s. 230.

25 U. Eco, *Tajemniczy płomień królowej*..., s. 148.

26 Tamże.

27 Teksty Nory nie zostały przetłumaczone na język polski; poglądy historyka omawia m.in. Andrzej Szpociński. Zob. A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2, s. 11-20.

28 Szpociński zauważa, że trafniejszym tłumaczeniem *lieux de mémoire* byłoby „miejsca wspominania” czy też „miejsca, w których się wspomina”.

29 A. Szpociński, dz. cyt., s. 12.

30 Za: E. Rybicka, dz. cyt., s. 25.

31 Tamże, s. 32.

stara się skupić na emocjach, które temu towarzyszą, wierząc że tych samych uczuć doświadczał, czytając te książki po raz pierwszy:

Zbyteczne wspominać cały zestaw tajemniczych płomieni, lekkich częstoskurczy, nagłych rumieńców, które wiele z tych lektur wywoływało we mnie na krótkie chwile. Potem znikają tak, jak się pojawiły, ustępując miejsca nowym przyływowom gorąca³².

Bodoni porównuje się do bohatera powieści Marcela Prousta, *W poszukiwaniu straconego czasu* (fr. *À la recherche du temps perdu*, 1911). U Marcela, bohatera książki, wspomnienia wywoływały magdalenki. Jambo liczy na to, że jego magdalenkami okażą się znalezione dokumenty; że przeglądając stronic dawniej czytanych woluminów, zacznie snuć opowieść o swojej przeszłości. Są to jednak złudne nadzieje, bohaterowi bowiem nie udaje się osiągnąć podobnego efektu. Elżbieta Winiecka zauważa, że Jambo jest wręcz przeciwieństwem bohatera powieści Prousta. Marcel opowiada swoją historię w oparciu o pamięć autobiograficzną, czyli tę, którą postać stworzona przez Eco utraciła. Marcel dysponuje własną biografią, Jambo natomiast – słowami, które odsyłają go do innych słów³³. Sam Eco przyznał: „Kiedy to napisałem, uświadomiłem sobie, że zrobiłem dokładnie odwrotnie niż Proust: nie zajrzałem w głąb siebie, by znaleźć moją pamięć osobistą, lecz odszukałem ją z pamięci należącej do wszystkich, do całego mojego pokolenia”³⁴. Słowa te doskonale korespondują ze wspomnianą już wcześniej tezą Assmanna o zbiorowym rodowodzie pamięci indywidualnej.

Paweł Wolski zauważa, że pozornie teza powieści Eco zakłada, iż człowiek jest sumą lektur, a teksty (które są zawsze wtórne) tworzą jego tożsamość³⁵. Początkowo obrazy nie wywołują u Jamba konkretnych wspomnień, tylko uczucia – te najsilniejsze nazywa tajemniczym płomieniem. Na tym etapie bohater kojarzy, do kogo mogły należeć konkretne przedmioty (np. modlitewnik matki), lecz nie pamięta sytuacji, w których je widział. W ciągu dalszego przeglądania pamiątek pojawiają się pierwsze przebłyski pamięci. Trzymane w rękach przedmioty zaczynają nabierać znaczenia, bohater ma wrażenie, że znajdują swojego właściciela i właściwe miejsce w przeszłości. Oglądając pudełko po papierosach Macedonia, Jambo słyszy głos matki narzekającej na poźółkłe palce, które ma od nich jego ojciec; przeglądając książki Verne’a i Dumasa jest przekonany, że czytał je na balkonie.

32 U. Eco, *Tajemniczy płomień królowej...*, s. 124.

33 E. Winiecka, *Poszerzanie pola literatury w „Tajemniczym płomieniu królowej Loany” Umberta Eco*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, nr 58, s. 107.

34 *Behind The Doors Of Umberto Eco*, reż. Teri Wehn Damisch, Francja 2012 (tłum. własne).

35 P. Wolski, *A jednak Księga. Tradycja i (po)nowoczesność w powieści „Tajemniczy płomień królowej Loany” Umberta Eco*, „Pogranicza” 2006, nr 5, s. 39.

Wciąż jednak nie znajduje niczego, co naprawdę obudzi jego pamięć o sobie, oglądane przedmioty są tylko pretekstem do snucia domysłów:

Kalendarzyki fryzjerskie mogły wzbudzać w dziecku niezdrowe zachcianki, może nie wolno mi było ich oglądać. Może na strychu dowiem się czegoś o kształtowaniu się mojej świadomości seksualnej [...]. Zobaczyłem wiele rzeczy, ale żadnego przedmiotu, który byłby naprawdę i tylko mój³⁶.

W zakurzonej kolekcji znajdują się także propagandowe powieści dla młodzieży, które sprawiają, że Jambo zastanawia się, w jakim stopniu utożsamiał się z włoskim systemem totalitarnym. Andrzej Krzemiński zauważa, że:

Odtworzenie śmiertelnej zarazy pedagogiki ma dla Eco znaczenie dziś. Od tego, kim byłem, zależy odpowiedź na pytanie: kim jestem? Jeśli byłem małym faszystą odurzonym całym tym patriotycznym kanonem od Serca d'Amicisa po faszystowskie opowiadania z wojny abisyńskiej, to czy byłem wierzącym, czy jedynie oportunistą?³⁷

Szybko okazuje się, że przyjęta przez bohatera strategia odzyskiwania pamięci w toku zapoznawania się ze starymi dokumentami zaczarowuje go. Sytuację, w której znalazł się Jambo, Joanna Ugniewska tłumaczy tezami zaczerpniętymi od francuskiego socjologa Maurice'a Halbwachsa, wyjaśniając rozczarowanie, jakie spotyka osoby, które przeglądając pamiętki dzieciństwa, daremnie liczą na reminiscencje:

Wydaje się nam, że odnaleźliśmy stan umysłu, w którym byliśmy wówczas, żywość i precyzję dawnego wrażenia, nastrój i entuzjazm, które nam wówczas towarzyszyły. Na przeszkodzie stoi jednak doświadczenie człowieka dorosłego, które jest nieusuwalne, nawarstwione, filtrujące przeszłość³⁸.

Zdaje sobie z tego sprawę także bohater powieści, który przyznaje w końcu:

To, co mi pozostało, nie jest już tym, co widziałem i słyszałem przez ostatnie dni, ani tym, co mogłem widzieć lub słyszeć jako dziecko. Jest wyobrażeniem, hipotezą opracowaną w wieku sześćdziesięciu lat w odniesieniu do tego, co mogłem myśleć w wieku dziesięciu lat. Zbyt mało, aby powiedzieć: wiem, że tak właśnie było³⁹.

36 U. Eco, *Tajemniczy płomień królowej...*, s. 133.

37 A. Krzemiński, *Człowiek z cytatów*, „Polityka” 2004, nr 47, s. 76.

38 J. Ugniewska, *Miejsca utracone. Szkice o pamięci i zapomnieniu we współczesnej literaturze włoskiej*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2014, s. 111.

39 U. Eco, *Tajemniczy płomień królowej...*, s. 184.

Jambo, początkowo pełny nadziei na odzyskanie pamięci i niejako „zidentyfikowanie się” z sobą z czasów młodości, z każdą kolejną pamiętką uświadamia sobie daremność podejmowanych prób. Pierwsze wspomnienia traktuje bezkrytycznie, zupełnie poddając się rekonstruowanym obrazom i atmosferze, jaką wytwarzają znalezione przedmioty, z czasem dochodzi jednak do wniosku, że nie mają one możliwości dokładnego odzwierciedlenia przeszłości. Wybrane wspomnienia, odtwarzane i rekonstruowane wielokrotnie, tracą swój pierwotny „wygląd”, w różnych okresach życia ulegają deformacjom⁴⁰. Ulubione książki i namiętnie czytane przez bohatera komiksy (tytułowa Loana jest bohaterką jednego z nich) są zaś, jak określa to Ugniewska, wiedzą bezosobową i wspólną całemu pokoleniu⁴¹, w tym przypadku wspólną osobom dorastającym w okresie faszystowskich Włoch, nie mają zatem mocy przywołania dawnej aury i emocji z dzieciństwa. Są determinowane przez późniejsze doświadczenia.

Zamiar odtworzenia własnej tożsamości na podstawie niezliczonych materialnych śladów nie może się powieść, bohater ma ponownie do czynienia jedynie ze słowami, martwym językiem pozbawionym zmysłowej aury, wyobrażeniem, hipotezą tego, co odczuwał jako nastolatek⁴².

Bezowocne poszukiwania i ciągle wymykająca się pamięć doprowadzają Jamba na skraj wyczerpania, w którym momentem kulminacyjnym jest znalezienie „tej” książki, czyli unikatowego wydania dzieł Szekspira z 1623 roku⁴³. Paweł Wolski zauważa, że w tym momencie Jambo przemienia się z Czytelnika Modelowego⁴⁴, próbującego bezskutecznie odtworzyć dawne przeżycia, w czytelnika empirycznego, którego pobudza cenne znalezisko. Kiedy silne emocje powodują wylew, pozostający w śpiączce bohater dopiero wtedy otrzymuje to, po co przyjechał do domu w Solarze. Od tej chwili Jambo, nieograniczony intelektem i wolą, poddaje się swobodnemu napływowi niekontrolowanych i przychodzących niechronologicznie obrazów, które zmierzają do najważniejszego momentu: ponownego ujrzania twarzy ukochanej z dzieciństwa, Lili Saby, którą utożsamiał z królową Loaną. Krzemiński podsumowuje to słowami:

⁴⁰ Warto w tym miejscu wspomnieć, że pamięć człowieka w psychologii bywa wiązana z metaforą śladu stopy na piasku. Zgodnie z tą teorią pamięć rozumiana jest jako materiał, na którym różne wydarzenia i fakty zostawiają ślady. Wraz z upływem czasu ślady te stają się jednak coraz bardziej rozmyte i trudniejsze do rozczytania. Zob. T. Maruszewski, dz. cyt., s. 12.

⁴¹ J. Ugniewska, dz. cyt., s. 113.

⁴² Tamże, s. 114.

⁴³ O poszukiwaniu książki „jedynej” pisze także Małgorzata Górska, zob. M. Górska, *W poszukiwaniu książki jedynej... Bibliologiczne refleksje nad fenomenem książki*, „Roczniki Biblioteczne” 2005, nr 49, s. 503–514.

⁴⁴ Według Eco każdy autor, tworząc swój tekst, kształtuje model hipotetycznego czytelnika, który „współpracuje” z nim podczas interpretacji tekstu. Jest to tzw. Czytelnik Modelowy, do którego zadań należy czytanie tekstu w określony, modelowy sposób. Zob. U. Eco, *Czytelnik modelowy*, przeł. P. Salwa, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 78, s. 287–305.

Podobno w momencie śmierci umierający w mgnieniu oka przegląda film całego swego życia. Dla Jambo życie to tylko cytaty i obrazy. Finał powieści i prywatna apokalipsa antykwariusza to kiczowate varieté. Po schodach jego szkoły schodzą bohaterowie filmów, powieści i komiksów. Na koniec Ona, Lila-Loana, ubrana w przewiewny strój perskiej księżniczki, a obok niej dwaj muskularni Murzyni⁴⁵.

Wszystko to, co Jambo przeglądał wcześniej, było częścią kultury masowej⁴⁶, w której, zgodnie z definicją Georgesa Freidmanna⁴⁷, zawiera się również klasyka literatury powielana w wysokich nakładach. Kultura masowa, podobnie jak niegdyś wynalazek druku, dała możliwość nowego sposobu reprodukcji i dystrybucji treści kulturowych, zarówno tworzonych przez wielkich pisarzy, jak i twórców, których dziełom odmawia się wyższej wartości literackiej. Współczesna podmiotowość wykształciła się dzięki doświadczeniu literackiemu dostępnemu za sprawą kultury masowej. Bohater książki Eco, który – zanurzony w Łotmanowskiej semiosferze⁴⁸ – sięga zarówno po Verne'a, jak i komiks czy ulotki propagandowe, by zrekonstruować własną tożsamość, tylko potwierdza tę tezę. Teksty, wybrane niejako z „oferty” kultury masowej, tworzą pewien kanon, zbiór dzieł, postaci, zdarzeń oraz artefaktów, które zostały uznane przez jakąś grupę – w przypadku omawianej powieści przez włoską młodzież czasów faszystowskich – za fundamentalne dla jej historii i tożsamości⁴⁹. Lektury, znalezione przez bohatera w domu swojego dzieciństwa, tworzą kanon literacki, uważany za skuteczny instrument polityki kulturalnej, służący do narzucania pewnej wizji kultury i odrzucania innej czy też przyjmowania

45 A. Krzemiński, dz. cyt. s. 77. Jambo to imię głównego bohatera we włoskim oryginale powieści.

46 W niniejszym artykule przyjęto formalne kryteria kultury masowej, wyznaczone m.in. przez Antoninę Kłoskowską w książce *Kultura masowa*, zgodnie z którymi kultura masowa to ogół treści przekazywanych przez środki masowego komunikowania, bez wartościowania ich treści, zob. A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Obrona i krytyka*, wyd. 4, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 287.

47 Zgodnie z definicją Georgesa Friedmanna kultura masowa rozumiana jest jako „ogół kulturalnych dóbr konsumpcyjnych oddanych do dyspozycji publiczności, w najszerszym rozumieniu tego słowa, za pomocą masowego komunikowania w ramach cywilizacji technicznej”. Za: A. Pasek-Gawlikowska, „*Kultura masowa*” i co dalej...?, „Rozprawy Społeczne” 2013, nr 2, s. 57.

48 Według Jurija Łotmana na kulturę składa się świat stworzony przez człowieka, który jest jednocześnie środowiskiem jego życia i treścią jego przeżyć. Opisywana przez Łotmana semiosfera, przestrzeń analogiczna do biosfery, jest równoznaczna z kulturą, będąca zarazem warunkiem i rezultatem rozwoju kultury. Cechą semiosfery jest jej przestrzenność, która oznacza przedstawienie pewnego obrazu świata, zawierającego ludzkie „uniwersum mitologiczne, naukowe modelowanie i życiowy »zdrowy rozsądek«, zob. M. Śmigła, *Jurija Łotmana semiotyczna teoria kultury*, „Estetyka i Krytyka” 2009, nr 17–18, s. 308.

49 A. Szpociński, M.P. Markowski, *Kanon*, w: *Modi memorandi...*, s. 182.

jakichś wartości i negowania innych⁵⁰. Znane z historii sytuacje masowego niszczenia lub ostrego cenzurowania książek są dowodem podejmowania prób stworzenia jednoznacznego przekazu, ukształtowania „właściwej” pamięci zbiorowej. Sam bohater zauważa w pewnym momencie: „Solara nie zwróciła mi dotąd niczego, co byłoby naprawdę i wyłącznie moje. Odkryłem ponownie tylko to, co przeczytałem tak samo jak wielu innych. Do tego sprowadzała się cała moja archeologia”⁵¹. Całe swoje poszukiwania określa zaś „szaleństwem bibliotecznego maniaka”⁵², który szuka ucieczki od prawdziwego życia do świata fikcji.

Pamięć indywidualna nie funkcjonuje w całkowitym oderwaniu od kontekstów społecznych. Zgodnie z tezą Halbwachsa bez odniesienia społecznego pamięć indywidualna nie mogłaby zaistnieć ani trwać, a jednostka dorastająca w zupełnej samotności nie posiadałaby pamięci⁵³. Jan Assmann określa to zjawisko słowami: „Pamięć rozwija się w człowieku wraz z procesem jego socjalizacji. Co prawda tylko jednostki «mają» pamięć, ale jest ona ukształtowana przez zbiorowość”⁵⁴. Same zbiorowości nie mają pamięci, jednak wyraźnie wpływają na ukształtowanie jej wśród jej członków.

Na pamięć osobistą niezaprzeczalny wpływ mają nie same wspomnienia, lecz także odczucia z nimi związane. Teza ta znajduje swoje odbicie w fabule *Tajemniczego płomienia...*: znalezienie cennego wydania utworu Szekspira wywarło na bohaterze tak duże wrażenie, ponieważ był erudytą i bibliofilem, nie tylko doskonale zdającym sobie sprawę z wartości tej edycji, lecz także emocjonalnie związanym z wyjątkowymi i niepowtarzalnymi książkami⁵⁵. Dzieło Szekspira wywarło na bohaterze tak duże wrażenie ze względu na jego unikatowość i znaczenie, jakie sam bohater mu nadał. Wyjątkowość i niepowtarzalność tej edycji sprawia, że to właśnie ona jest „tą” księgą. Podważa to w pewien sposób przekonanie, że tożsamość człowieka tworzą same teksty. Wolski uznał, że tworzy ją konkretna książka, na którą składają się zarówno tekst, jak i jej materialny charakter. Pamiętając o teorii Halbwachsa, warto jednak dołączyć do tego trzeci element – emocje, które wywołuje w odbiorcy konkretna książka, rozumiana jako połączenie tekstu i formy materialnej.

Czarna dziura, ostatnie, co widzi bohater *Tajemniczego płomienia*, jest według Wolskiego „rozpląnięciem się w sieci tekstów, scaleniem się z tekstowym

50 Tamże, s. 185.

51 U. Eco, *Tajemniczy płomień królowej...*, s. 275.

52 Tamże, s. 400.

53 J. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, s. 51.

54 Tamże.

55 W jednym z wywiadów Umberto Eco przyznał, że posiadanie wydania dzieł Szekspira jest pragnieniem każdego bibliofila: „W *Tajemniczym płomieniu królowej Loany* [...] ukazują marzenia każdego kolekcjonera: trafić na *Biblię Gutenberga* albo na *Pierwsze Folio z 1623 roku*”. J.-C. Carriere, U. Eco, *Nie myśl, że książki znikną*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010, s. 141–142.

światem”⁵⁶. Zdaniem Krzemińskiego natomiast zakończenie pokazuje śmierć bohatera będącą „rozpacz[ą] intelektualisty, który w społeczeństwie medialnym zajmuje rolę wyroczni, ale często sam nie ma pojęcia o sprawach, w których się wypowiada”. Ta presja ma swoje źródło w ogólnym upadku społeczeństwa, utracie ideologii i w braku rzeczywistych autorytetów.

Jesteśmy zamknięci w wieży Babel i rzeczywista rozmowa między ludźmi i całymi kulturami utyka w miejscu. A nie będąc w stanie się porozumieć sięgamy do tych stereotypów, klisz i uprzedzeń kolportowanych przez kulturę masową, które zabiły antykwarium w najnowszej powieści Umberto Eco⁵⁷.

Pamiętki, tak namiętnie zbierane przez Jamba i jego dziadka, są właśnie elementem kultury masowej, a nie, co znamienne, kultury erudyta⁵⁸. Wnioski te, płynące z lektury, są odzwierciedleniem poglądów Eco na kulturę masową – w swojej powieści pisarz pokazuje, że jeśli chcemy odnaleźć siebie na tle epoki, w której żyjemy, musimy sięgnąć po to, co nas otacza, a otaczają nas wytwory kultury masowej. Do pełnego obrazu siebie niezbędny jest jednak element unikatowości – coś, z czym będziemy mogli zidentyfikować się niemal wyłącznie my, coś, co nie jest wspólnym dobrem większej grupy społecznej. Bohater powieści Eco musi oszaleć, by to zrozumieć i w końcu odnaleźć siebie.

Autor i ilustrator w jednej osobie

Ilustracje, czyli utwory rysunkowe, malarskie, graficzne bądź fotograficzne, towarzyszące tekstowi pisanemu lub drukowanemu⁵⁹, rozumiane jako związane z treścią uzupełnienie, mogą pełnić różnorakie funkcje – zdobniczą, interpretacyjną, ekspresywną, dokumentalną lub autoteliczną⁶⁰. W utworach fabularnych, czyli takich, do których zalicza się *Tajemniczy płomień królowej Loany*, dominuje funkcja ekspresywna, oddziałująca na sferę emocji.

Nie ulega wątpliwości, że elementy graficzne umieszczone w powieści Eco nie mają służyć wyłącznie kontemplacji estetycznej. Wydawać by się mogło, że uzupełniają tekst – dzięki nim czytelnik ma możliwość zobaczenia przedmiotów, które są częścią fabuły; przedmiotów na tyle ważnych, że pełnią rolę pełnoprawnych,

56 P. Wolski, dz. cyt., s. 41.

57 A. Krzemiński, dz. cyt., s. 77.

58 R. Capozzi, *The Mysterious Flame of Queen Loana. A Postmodern Historiographic Illustrated Novel of a Generation*, „Forum Italicum” 2006, nr 2, s. 463.

59 J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 37.

60 *Ilustracja*, w: *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 953–954.

drugoplanowych bohaterów⁶¹. Czy jednak tylko do tego sprowadza się ich rola? Wraz z postępującą lekturą czytelnik może odnieść wrażenie, że jest ona o wiele znaczniejsza. Ilustracje stanowią tu nie tylko materiał wzbogacający tekst. To nie treść utworu determinuje ilustracje, lecz odwrotnie – to one tworzą fabułę. Wraz z rozwojem akcji czytelnik uświadamia sobie, że to tekst został zbudowany na kanwie obrazów (lub przedmiotów na nich umieszczonych), a nie odwrotnie. W przypadku powieści ilustrowanych zwykle mamy do czynienia z tekstami literackimi, do których stworzony został materiał ilustracyjny. Najczęściej tekst powstaje wcześniej, a następnie tworzona jest jego graficzna interpretacja. Zdarza się także, że ilustracje powstają niemal równocześnie z tekstem, najczęściej wtedy, gdy autor jest także ilustratorem. Rzadziej mamy do czynienia z sytuacją, gdy materiał ilustracyjny wyprzedza tekst powieści. Zdaniem Marii Gadomskiej, właśnie wtedy, kiedy tekst powstaje na podstawie już gotowego materiału ilustracyjnego, związki ilustracji z tekstem są najbliższe⁶². Przy takiej korelacji tekstu z obrazem ilustracja jest „nie tyle uzupełnieniem, ile elementem, który mógłby zastąpić wyrwany fragment, co świadczy o zgodności semiotycznej”⁶³. Ilustracje nie mają w takim przypadku charakteru symbolicznego, są one „jasne, proste, zrozumiałe dla każdego”⁶⁴.

Czytając powieść Umberto Eco, można wyobrazić sobie autora pochylonego nad stołem różności, dobierającego przypadkowo przedmioty, których wizerunki pojawią się na kartach książki. Zapoznając się pobieżnie z książką po raz pierwszy, można odnieść wrażenie, że przedmioty te nie mają ze sobą nic wspólnego, że – nawet jeśli są elementem fabuły – mogły w ich miejsce zostać wybrane inne elementy bez szkody dla treści utworu. Ten heterogeniczny zestaw zakurzonych i zapomnianych przedmiotów wraz z rozwijaniem się akcji staje się jednak mniej przypadkowy, niż wydawało się na początku lektury. Okazuje się, że są to przedmioty nie tylko mieszczące wspomnienia o przeszłości, lecz także o tożsamości bohatera. Każdy z nich jest dla niego w jakiś sposób cenny. Każdy umiejscowiony został w jakiejś historii i szczegółowo omówiony przez autora tak, by czytelnik mógł dobrze się z nim zapoznać. *Najnowszy Melzi* to nie tylko popis znajomości przez Eco leksykonu z początku XX wieku i doskonała wiedza o zawartości tej książki, lecz także emocje, jakie pojawiają się w młodym chłopcu, który po raz pierwszy poznaje trzydzieści różnych

61 Grzegorz Grochowski zauważa nawet, że ilustracje tak dalece angażują uwagę czytelnika, że „niemal awansują do pozycji głównego protagonisty omawianej powieści”, zob. G. Grochowski, *Na styku kodów. O literackich użyciach znaków ikonicznych*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 64.

62 Jako przykład wskazuje ona tendencje XIX- i XX-wiecznej literatury i poezji, np. książki dla dzieci pisane przez Marię Konopnicką i Artura Oppmana do zagranicznych ilustracji dostarczanych przez wydawcę (Michała Arcta). M. Gadomska, *Zależności między treścią a formą graficzną w źródłach poezji z przełomu XIX i XX wieku*, „Z badań nad polskimi księgozbiórami historycznymi” 1991, t. 11: *Pogranicza*, s. 131.

63 Tamże, s. 136.

64 Tamże.

sposobów na poddanie człowieka torturom. To nie tylko suche hasła informujące o tym, kim byli Platon i Baudelaire, lecz refleksja dojrzałego bohatera na temat tego, w jaki sposób formowała się wiedza małego chłopca, poznającego świat z tej potężnej encyklopedii. Czy taki opis pojawiających się w powieści przedmiotów mógł być możliwy, gdyby pisarz sam nie był z nimi związany?

O tym, że Eco spędzał czas, przeglądając archiwalne numery czasopism, można dowiedzieć się między innymi z jednego z felietonów pisarza, opublikowanego w 2014 roku na łamach włoskiego „L'Espresso”. W felietonie-liście skierowanym do wnuka autor pisze: „przeglądałem stare pisma zgromadzone w składziku naszego domu, i dlatego zachęcam Cię, byś przeglądał nawet stare czasopisma, bo to też jest sposób na to, by poznać, co się działo, zanim się urodziłeś”⁶⁵. Pisarz nigdy nie trzymał w tajemnicy także pasji do zbierania przeróżnych szpargałów – od lat kolekcjonował komiksy, kalendarzyki, płyty, pudełka od zapałek, afisze, pocztówki i wiele innych drobiazgów.

Materiał ilustracyjny został skomponowany przez Eco. Znajdują się w nim elementy autobiograficzne – rysunek autorstwa pisarza, zdjęcie przedstawiające Eco i jego siostrę, fotografie z rodzinnego domu. Świadomość, że większość umieszczonych w książce materiałów pochodzi ze zbiorów autora, wpływa na odbiór zawartych w książce treści⁶⁶. Nawet jeśli czytelnik nie zna faktów z życia pisarza, czuje, że główny bohater może wyrażać rozterki, wątpliwości i troski nieobce samemu Eco. Dzięki tej książce pisarz urodzony w 1932 roku, czyli rok po literackim Bodonim i dziesięć lat po objęciu władzy przez faszystów, odtwarza nie tylko obraz

65 U. Eco, *O pożytkach oglądania się za dziewczynami*, przeł. J. Mikołajewski, „Gazeta Wyborcza” 2016, <http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,19961172,0-pozytkach-z-ogladania-sie-za-dziewczynami.html> [dostęp 12.05.2017].

66 Mariusz Czubaj, w recenzji zamieszczonej na łamach „Polityki”, zauważa, nawet że *Tajemniczy płomień królowej Loany* jest powieścią, która „ostentacyjnie odwołuje się do biografii autora”, Brenda Hammack zaś nazywa tę powieść najbardziej autobiograficzną fikcją Eco, zob. M. Czubaj, *Samotność prostych równoległych*, „Polityka” 2005, nr 39, s. 68; B. Hammack, *Mapping the Interstices. Reif Larsen's and Umberto Eco's Illustrated Texts*, „Interfictions. A Journal of Interstitial Arts” 2013, iss. 2, <http://interfictions.com/mapping-the-interstices-reif-larsen-and-umberto-ecos-illustrated-texts-brenda-hammack/> [dostęp 14.01.2018].

Co ciekawe, sam pisarz, świadomy tych skojarzeń, określił autobiograficzność tej powieści na 30%. Z jednego z wywiadów z pisarzem dowiadujemy się, że jednym z powodów napisania tej książki była chęć pokazania idei platonicznej miłości z czasów szkolnych, do czego sprowokowały go jego przeżycia i doświadczenia z młodości. Historia, którą poznajemy w wywiadzie, opowiada o szkolnej miłości Eco. W szkole przyszedł pisarz nigdy nie zdecydował się wyznać swoich uczuć koleżance, a gdy w końcu zdecydował się na ten krok, okazało się, że kobieta nie żyje. Pomysł na książkę powstał więc częściowo z niemożności opowiedzenia dawnej ukochanej tej historii. Równie ważną rolę odegrała chęć zaprezentowania zgromadzonych pamiątek: „Chciałem opowiedzieć historię, która pozwoliłaby mi wykorzystać wszystkie moje komiksy, wszystkie piosenki i inne rzeczy z mojego dzieciństwa”, zob. *Behind The Doors...* (tłum. własne).

totalitarnych Włoch, lecz także swoje dzieciństwo i młodość na jego tle. Poprzez intertekstualne odniesienia, oparte na materiale ilustracyjnym, odkrywa specyfikę włoskiej kultury popularnej lat 30., 40. i 50. XX wieku.

Ilustracje w tej powieści, nazwane przez jednego z włoskich krytyków „tatużami na skórze tekstu”⁶⁷, pełnią rolę nie tyle wyobrażeń, ile przedstawień, dzięki czemu na pierwszy plan wysuwa się tu funkcja poznawcza. Dokumentują one obraz włoskiej kultury czasów faszystowskich. Takie autorskie dopełnienie świata przedstawionego, dokonane przez ilustracje, może być w tym kontekście postrzegane jako rodzaj zabezpieczenia przekazywanych informacji, przypieczonegowania ich wyglądu. W pewien sposób „uwierzytelnia” opisywany przez autora świat, związując tekst z ilustracją. Elżbieta Rybicka trafnie zauważa, że pamięć i wyobrażenia potrzebują materialnego śladu przeszłości, a śladem tym są wizerunki przedmiotów umieszczone na ilustracjach.

Ten ścisły związek pomiędzy gestem pisarskim a materialnością miejsca dowodzi, iż miejsce i literatura potrzebują się wzajemnie: przestrzeń wydrążona z pamięci odzyskuje swą historię i przeszłość (nawet jeśli ma ona niekiedy status imaginacyjny), literatura z kolei zyskuje zakotwiczenie w geografii i historii⁶⁸.

Wspomniane przez Rybicką materialne miejsca są w powieści Eco niczym innym jak ilustracjami unaoczniającymi opisywane elementy fabuły – książki, komiksy, plakaty czy artykuły z prasy są śladami miejsc, w których „bywał” bohater i które autor *Tajemniczego płomienia...* pragnie upamiętnić.

W artykule *Na styku kodów* Grzegorz Grochowski zwrócił uwagę na to, że współczesna literatura mieści dzieła, których ilustracje wykraczają daleko poza tradycyjnie rozumiany materiał graficzny – mający za zadanie objaśnić tekst czy podnieść jego walory estetyczne – i stają się integralną częścią narracji⁶⁹, najczęściej stworzoną bądź wybraną przez autora tekstu. Grochowski zauważył, że w sytuacji, kiedy ilustracje tworzone są przez samego autora książki, pojawia się pytanie, czy będąc – przejmując to określenie za Seweryną Wystouch – „świadectwem autorskiej interpretacji”⁷⁰, są one związane z tekstem w sposób nierozzerwalny („nieusuwalny”⁷¹). Obrazy umieszczone w dziele poddawane są rekontekstualizacji, tworząc nowe sensy figuratywne, alegoryczne bądź metaforyczne⁷²; ukierun-

⁶⁷ Za: E. Sawicka, *Tatuż na skórze tekstu*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 254, s. A16.

⁶⁸ E. Rybicka, dz. cyt., s. 26.

⁶⁹ Tamże, s. 50.

⁷⁰ S. Wystouch, *Ilustracja autorska – casus Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5, s. 120, za: G. Grochowski, dz. cyt., s. 49.

⁷¹ G. Grochowski, dz. cyt., s. 49.

⁷² Tamże, s. 56.

kowanie percepcji czytelnika następuje zaś za sprawą wypowiedzi językowej towarzyszącej ilustracji⁷³. Wobec tego, jak zauważa Grochowski, ikony wykorzystywane w tekstach literackich winny być traktowane jako znaki nieautonomiczne:

To głównie materiał słowny wyzwala semantyczny potencjał obrazu, nadaje kierunek znaczeniorodnym procesom i pozostaje nadrzędnym poziomem komunikacji, decydując o całościowym charakterze i tożsamości przekazu⁷⁴.

Słowo i obraz są w powieści nierozdzielными składnikami, które wspólnie tworzą powieść. Połączenie to sprawia, że kierowany do czytelnika przekaz wizualno-werbalny jest o wiele silniejszy niż w przypadku samego tekstu – czytając o zmaganiach bohatera z odnalezionymi przedmiotami, a później obserwując, kiedy pewne elementy jego przeszłości zaczynają mu się przypominać, ma się wrażenie uczestniczenia w sytuacji bardzo intymnej. Tego typu uczucia towarzyszą procesowi lektury często, lecz kiedy opisywane przedmioty możemy zobaczyć na własne oczy, a nie tylko je sobie wyobrażać, wrażenie to zostaje spotęgowane⁷⁵.

Odsłanianie miejsc pamięci w literaturze nie sprowadza się wyłącznie do dokumentowania, utrwalania czy archiwizowania przeszłości. Rybicka zauważa, że ważny jest w tym przypadku również „dialog lub poróżnienie, niekiedy nawet wyraźny spór z historią i tradycją”⁷⁶. Taki dialog może pojawić się w powieści Eco za sprawą skonfrontowania własnej opinii na temat zilustrowanych przedmiotów ze sposobem przedstawienia ich przez autora powieści, a także porównania własnych przeżyć estetycznych wynikających z oglądania tych ilustracji z przeżyciami, które przedmioty te wzbudziły u bohatera. Wyjątkowo ciekawy dialog musi pojawić się pomiędzy autorem powieści a jej czytelnikami z pokolenia, o którym opowiada fabuła książki. Osoby te mogą bowiem porównać własne wspomnienia i przeżycia wynikające z odbioru popularnych wówczas wytworów kultury masowej.

73 Tamże.

74 Tamże, s. 56.

75 Jak zauważa Grochowski, znaczenie ilustracji umieszczonych w powieści (na przykład portretu Napoleona narysowanego przez Jamba) koresponduje z teoretyczną tezą Eco, zawartą w *Nieobecnej strukturze*, przekonującą, że „jeśli znak ikoniczny ma właściwości z czymś wspólne, to nie z przedmiotem, ale z postrzeganym modelem przedmiotu; jest konstruowany i rozpoznawalny za pomocą tych samych zabiegów myślowych, jakich dokonujemy dla skonstruowania danego pojęcia”. Podobnie znaczki pocztowe przedstawiające egzotyczne kraje nie są tylko przedstawieniami tych konkretnych miejsc, lecz „zbiorem onirycznych obrazów”, ponieważ tak jawiły się one bohaterowi powieści. Wizerunki przedmiotów, które pomieścił Eco w swojej powieści, odsyłają więc nie tylko do dokumentów kultury, lecz także do fantazji i skojarzeń bohatera: „Odniesienia mnożą się, ale żadne z nich nie tworzy jakiejś stabilnej, motywowanej relacji, żadne nie zyskuje statusu obiektywnego modelu”, zob. G. Grochowski, dz. cyt., s. 66

76 Tamże.

Odnajdują je w swojej przeszłości i postrzegają w osobisty sposób, prowadząc do nowych, indywidualnych odczytań powieści.

Brenda Hammack konkluduje, że podczas lektury tekstów ilustrowanych czytelnik wyrusza w podróż, która jest bardziej wewnętrzna, filozoficzna i wyobrażeniowa. Jeri Kroll zachęca zaś myślicieli, pisarzy i nauczycieli do uznania takiego tekstu za formę przewodnika turystycznego, przygotowującego czytelnika do odkrywania nowych granic, zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych⁷⁷.

Powieść metamedialna czy książka hipertekstowa?

Na koniec warto wspomnieć jeszcze o genologicznych konotacjach powieści *Tajemniczy płomień...*, na które wpływa zarówno jej układ, jak i umieszczone w niej ilustracje. Sposób, w jaki tekst utworu koresponduje z materiałem ilustracyjnym, czyni – zdaniem Elżbiety Winieckiej – powieść tę czymś więcej niż tylko powieścią ilustrowaną. Badaczka nazywa ją powieścią metamedialną czy też medium polisemiotycznym, które swoją strukturą nawiązuje do multimedialnych hipertekstów⁷⁸, co – zdaniem Winieckiej – poszerza pole samej literatury⁷⁹. Również Rocco Capozzi podkreśla hipertekstowy charakter tej powieści, nazywając ją obrazowym i multimedialnym rodzajem opowiadania (*storytelling*)⁸⁰ oraz hipertekstową, historiograficzną powieścią ilustrowaną. Zauważa także, że ilustracje z jednej strony pełnią funkcję dokumentacyjną, a z drugiej mogą być źródłem kolejnych mikronarracji, czyli historii, które za ich pomocą może stworzyć sam czytelnik. Zestawienie słów i obrazów w powieści zdolne jest wygenerować tysiące nowych historii⁸¹.

Co ciekawe, Capozzi wnioskuje też, że znajdujące się w powieści obrazy nie mają na celu poznania bohatera ani zilustrowania jego słów czy osobowości, a w zaprezentowanym materiale ilustracyjnym znaleźć można jedynie kilka ilustracji, które bezpośrednio go dotyczą. Zdaniem badacza celem materiału graficznego jest zaangażowanie czytelnika (wedle jego kompetencji i możliwości) w dynamikę komponentów wzrokowych i słuchowych, które oferuje powieść. Oglądając materiał graficzny, ciągle przesuujemy się więc z dokumentu do fikcji, od tzw. światów możliwych do historii. Także Elżbieta Winiecka stwierdza, że obrazy te „nie są [...] wyłącznie ilustracją powielającą przekaz werbalny, lecz

⁷⁷ B. Hammack, dz. cyt.

⁷⁸ E. Winiecka, dz. cyt., s. 105.

⁷⁹ Warto jednak pamiętać, że metamedialny charakter powieści ma znaczenie metaforyczne, ponieważ termin *metamedium* stworzony został do określenia komputera, który dzięki technologii cyfrowej symuluje wszystkie inne media. Tamże, s. 102

⁸⁰ R. Capozzi, dz. cyt., s. 463.

⁸¹ Tamże.

rodzajem zainscenizowanych hiperłącz, odsyłających do kolejnych źródeł”⁸². Interpretacja ta pokrywa się w pewnym stopniu ze słowami Eco, który wyraźnie zaznaczał, że od wieków ludzie czytają książki hipertekstowo, „skacząc” po cytatach i fragmentach tekstu⁸³. Co ciekawe, hipertekstowość (czy też hipertekstualność) utworów literackich widział Eco w związkach elementów fabuły z wyobraźnią bądź pamięcią czytelnika. Zdaniem Eco dzieło literackie wymaga od czytelnika dostrzegania tego, że poszczególne wątki utworu do siebie nawiązują, a zrozumienie jednego wymusza najczęściej pamiętanie o tym, który pojawił się na poprzednich kartach książki⁸⁴.

Warto dodać także, że powieść została określona przez Marie Spruyt mianem powieści graficznej (*graphic novel*). Spruyt przytacza definicję powieści graficznej Willa Eisnera, który postrzega ten typ powieści jako rozmieszczenie obrazów i słów w starannie wyważonej proporcji w ramach jakiegoś medium. Czytelnik postawiony jest więc wobec dwóch elementów – fikcji (składają na nią m.in. fabuła, bohaterowie, temat) oraz składni i gramatyki samej grafiki (perspektywa, czcionka, kolory itd.). Tak definiowana powieść graficzna uważana jest za dzieło będące połączeniem sztuki, historii i literatury⁸⁵. Spruyt uważa, że powieść, która opisuje kulturę Włoch w czasach faszystowskich, a więc dorastania zarówno autora, jak i jego bohatera, jest skrzyżowaniem dwóch typów opowieści, literackiej i historycznej, a ta mieszanka sztuki i tekstu jako medium do opowiadania historii kwalifikuje ją jako powieść graficzną⁸⁶.

Cechy hipertekstowości nadaje omawianej powieści także sposób prowadzenia narracji, zwłaszcza drugiej części, w której bohater zapada w śpiączkę i przypomina sobie wydarzenia z przeszłości. Fragmentaryczność i niechronologiczność napływających do Jamba wspomnień sprawiają, że nie musimy czytać tej części linearnie, a kolejność wspomnień, z jakimi będzie zapoznawał się czytelnik, nie ma znaczenia dla fabuły powieści.

Tajemniczy płomień królowej Loany nosi w sobie cechy charakterystyczne dla powieści hipertekstowej, przede wszystkim ze względu na narrację przeciwstawiającą się pasywnej lekturze tradycyjnej, drukowanej książki. Niechronologiczność, fragmentaryczność przedstawionych wydarzeń, gęsta intertekstualna sieć, a także wyjątkowe powiązania obrazu ze słowem sprawiają, że możemy nazwać ją książką noszącą ślady hipertekstowości. Nie można jednak uznać jej za książkę *stricte*

82 E. Winiecka, dz. cyt., s. 113.

83 U. Eco, *Śmierć książki? Nie!*, „Notes Wydawniczy” 2001, nr 9 (113), s. 29.

84 U. Eco, tamże, s. 29.

85 M. Spruyt, *Umberto Eco's The Mysterious Flame of Queen Loana. A conduit for culture, consciousness and cognition*, „Inkanyiso Journal” 2010, nr 2, s. 2.

86 Tamże.

hipertekstową, która z definicji⁸⁷ powinna być odczytywana na interaktywnym, elektronicznym ekranie i prowokować czytelnika do wykonywania określonych operacji. Literaturoznawczy punkt widzenia, określający tę powieść metamedialną, hipertekstową czy też bardzo często hipertekstualną, zasadza się na pewnym metaforycznym postrzeganiu hipertekstu. Metafory te doskonale odzwierciedlają jednak zmiany, jakie zachodzą obecnie w literaturze.

Podsumowanie

Eco został poproszony przez jednego z dziennikarzy o opisanie fabuły *Tajemniczego płomienia królowej Loany* w jednym zdaniu. Powiedział wówczas: „Sposób na odbudowanie własnej pamięci na obiektywnej pamięci pokolenia”⁸⁸. Umberto Eco za pomocą tej książki postanowił przypomnieć, że kultura masowa zdominowała społeczeństwo i tworzy ludzką tożsamość, stając się ważnym składnikiem edukacji. Przewrotnie podkreśla jednak, że tylko to, co wyjątkowe i niepowtarzalne może mieć ponadczasową wartość i rzeczywisty wpływ na człowieka.

Inspiracją do powstania powieści były ilustracje, zostały więc włączone w strukturę dzieła. Książka ta jest jednak nie tylko pięknie zilustrowaną powieścią o historii kultury popularnej Włoch lat 30. i 40. Można ją także odczytywać jako historię konkretnego pokolenia, czyli generacji Jamba i samego Eco, a liczne ilustracje, pełniące przede wszystkim rolę poznawczą, a dopiero w dalszej kolejności dokumentacyjną, czynią ją jeszcze bardziej interesującą, sprawiając, że mamy w tym przypadku do czynienia ze świadectwem dominacji audiowizualnego aspektu współczesnej kultury.

Bibliografia

- Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Assmann Jan, *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*, przeł. Stefan Dyroff, Rafał Żytyniec, „Borussia” 2003, nr 29, s. 11–16.
- Barthes Roland, *Śmierć autora*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1–2, s. 247–251.

⁸⁷ Autor terminu *hipertekst*, Ted Nelson, napisał w 1965 roku: „wprowadzam termin *hipertekst*, który będzie oznaczał materiał pisemny lub graficzny powiązany w tak skomplikowany sposób, że nie może być prezentowany lub reprezentowany na papierze”, za: Ł. Matuszyk, *Po drugiej stronie ekranu. O pochodzeniu i charakterze e-liberatury*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2015, nr 5, s. 583.

⁸⁸ *Behind The Doors...* (tłum. własne).

- Behind The Doors Of Umberto Eco*, reż. Teri Wehn-Damisch, Francja 2012.
- Bieńkowska Barbara, *Książka na przestrzeni dziejów*, Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej im. Heleny Radlińskiej, Warszawa 2005.
- Capozzi Rocco, *The Mysterious Flame of Queen Loana. A Postmodern Historiographic Illustrated Novel of a Generation*, „Forum Italicum” 2006, 40, nr 2, s. 462–486.
- Carriere Jean-Claude, *Eco Umberto, Nie myśl, że książki znikną*, przeł. Jan Kortas, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.
- Czubaj Mariusz, *Samotność prostych równoległych*, „Polityka” 2005, nr 39, s. 68–69.
- Eco Umberto, *Czytelnik modelowy*, przeł. Piotr Salwa, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 78, s. 287–305.
- Eco Umberto, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: Umberto Eco, *Imię róży*, przeł. Adam Szymanowski, wyd. 6, Noir sur Blanc, Warszawa 2016.
- Eco Umberto, *O pożytkach oglądania się za dziewczynami*, przeł. Jarosław Mikołajewski, „Gazeta Wyborcza” 2016, <http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,19961172,0-pozytkach-z-ogladania-sie-za-dziewczynami.html> [dostęp 12.05.2017].
- Eco Umberto, *Tajemniczy płomień królowej Loany*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, Noir sur Blanc, Warszawa 2005.
- Gadomska Maria, *Zależności między treścią w formą graficzną w źródłach poezji z przełomu XIX i XX wieku*, „Z badań nad polskimi księgozbiórami historycznymi” 1991, t. 11: *Pogranicza*, s. 129–156.
- Głowiński Michał, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, (77), nr 4, s. 75–100.
- Górska Małgorzata, *Piśmienność i rewolucja cyfrowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012.
- Górska Małgorzata, *W poszukiwaniu książki jedynej... Bibliologiczne refleksje nad fenomenem książki*, „Roczniki Biblioteczne” 2005, R. 49, s. 503–514.
- Grochowski Grzegorz, *Na styku kodów. O literackich użyciach znaków ikonicznych*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 47–71.
- Hammack Brenda, *Mapping the Interstices. Reif Larsen’s and Umberto Eco’s Illustrated Texts*, „Interfictions: A Journal of Interstitial Arts” 2013, iss. 2, <http://interfictions.com/mapping-the-interstices-reif-larsens-and-umberto-ecos-illustrated-texts-brenda-hammack/> [dostęp 14.01.2018].
- Ilustracja*, w: *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. Aleksander Birkenmajer i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 952–953.
- Kłosowska Antonina, *Kultura masowa. Obrona i krytyka*, wyd. 4, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Krzemiński Adam, *Człowiek z cytatów*, „Polityka” 2004, nr 47, s. 76–77.
- Lachmann Renate, *Mnemotechnika i symulakrum*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 285–322.
- Maruszewski Tomasz, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

- Matuszyk Łukasz, *Po drugiej stronie ekranu. O pochodzeniu i charakterze e-liberatury*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2015, nr 5, s. 577–585.
- Ng David, *Eco and the Funnymen. Interview with Eco*, Village Voice 2005, <https://www.villagevoice.com/2005/06/28/eco-and-the-funnymen/> [dostęp 12.05.2017].
- Pasek-Gawlikowska Agata, „Kultura masowa” i co dalej...?, „Rozprawy Społeczne” 2013, nr 2, s. 57–66.
- Rybicka Elżbieta, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 19–32.
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Pamięć kulturowa*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 337–338.
- Sawicka Elżbieta, *Tatuaż na skórze tekstu*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 254, s. A16.
- Spruyt Marie, *Umberto Eco's The Mysterious Flame of Queen Loana. A conduit for culture, consciousness and cognition*, „Inkanyiso Journal” 2010, nr 2, s. 1–6.
- Szpociński Andrzej, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 11–20.
- Szpociński Andrzej, Markowski Michał Paweł, *Kanon*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 182–186.
- Śmigła Magdalena, *Jurija Łotmana semiotyczna teoria kultury*, „Estetyka i Krytyka” 2009, nr 17–18, s. 265–270.
- The Mysterious Flame of Queen Loana*, http://eco.ids-mannheim.de/wiki/TheMysterious_Flame_of_Queen_Loana [dostęp 20.05.2017].
- Trávníček Jiří, *Žyciorisy czytelnice (zarys koncepcji)*, „Roczniki Biblioteczne” 2017, R. 61, s. 227–240.
- Trybuś Krzysztof, *Literatura*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 205–210.
- Ugniewska Joanna, *Miejsca utracone. Szkice o pamięci i zapomnieniu we współczesnej literaturze włoskiej*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2014.
- Wiercińska Janina, *Sztuka i książka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Winiecka Elżbieta, *Poszerzanie pola literatury w „Tajemniczym płomieniu królowej Loany” Umberta Eco*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2015, t. 58, z. 2, s. 101–118.
- Wolski Paweł, *A jednak Księga. Tradycja i (po)nowoczesność w powieści „Tajemniczy płomień królowej Loany” Umberta Eco*, „Pogranicza” 2006, nr 5, s. 38–44.

Anna Lubińska

Memory of reading and the reader's identity in *The Mysterious Flame of Queen Loana* by Umberto Eco

Summary

The subject of this article is bibliological reflection on Umberto Eco's novel. Its storyline is a pretext for asking the questions about the reader's identity. Is human the sum of all the texts one has read? What is the importance of books for constructing the self? How does the printed text influence its reception, given the location of literature in the context of mass culture? Moreover, the article reflects on the role of illustrations in literature as well as on the way in which illustrations function in a printed text. Furthermore, the article investigates the roles of pictures and their importance for the composition of storyline. Umberto Eco's novel is seen here as a hypertextual book.

Keywords: Umberto Eco, mass culture, reader's identity, illustrated book, hypertextual book

Anna Lubińska – absolwentka filologii polskiej oraz informacji naukowej i bibliotekoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. Asystent w Zakładzie Teorii i Historii Książki w Instytucie Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa UWr. Pracuje nad rozprawą doktorską na temat bibliologicznych aspektów twórczości Umberta Eco. Do jej zainteresowań badawczych należą także literatura i kultura popularna oraz marketing książki.



© by the author, licensee Łódź University – Łódź University Press, Łódź, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 11.09.2018; verified: 15.04.2021. Accepted: 22.04.2021.

Julia Dynkowska*

 <https://orcid.org/0000-0001-7657-2679>

„Jak żywa” to uniwersalny komunał? O nieoczywistych związkach prozopopei z ekfrazą w powieści *Portret Pierre’a Assouline’a*

Streszczenie

Ekfrazza – literacka deskrypcja dzieła sztuki – nie jest, rzecz jasna, wyłącznie dokładnym opisem artefaktu; często dotyczy również tego, czego na obrazie nie ma. W ekfrazach dzieła sztuki ulegają czasem swoistemu „ożywieniu” – narratywizacji namalowanych scen, a także uzupełnieniu ich o przed- i „poakcje” czy też o wyobrażone wypowiedzi przedstawionych postaci. Artykuł dotyczy specyficznej formy takich literackich „ożywień”, czyli tekstów, których autorzy, wykorzystując prozopopeję, oddali głos bohaterom obrazów oraz świadomym swej sztuczności (i eksponującym ją) obrazom-przedmiotom. Ciekawym (i rozbudowanym) przykładem zastosowania prozopopei jest powieść *Portret P. Assouline’a*. Narrację prowadzi w niej namalowana przez J.A.D. Ingres’a Betty de Rothschild. W artykule omawiam sposób i sens zastosowania tej figury retorycznej w powieści Assouline’a i zastanawiam się nad tym, czy każdy tekst literacki, w którym narratorem (dzięki prozopopei) czyni się postać z obrazu, można nazwać ekfrazą.

Słowa kluczowe: intertekstualność, intersemiotyczność, prozopopeja, ekfrazza, apokryf, sztuka, Jean-Pierre Assouline, Auguste-Dominique Ingres

* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: julia.dynkowska@uni.lodz.pl

W eseju *Obrazy i portrety* Virginia Woolf zauważa:

Nikomiu o rozwiniętym zmyśle plastycznym nie przyszłoby nigdy do głowy, by pomyśleć o obrazach jako o sztuce niemej. W tym jednak przekonaniu tkwią korzenie zwyczajnej u Anglików odrazy do obrazów. Wiszą oto, jakby upływ wieków nie miał dla nich znaczenia. W osobistym utrapieniu czy publicznej katastrofie nie wydusimy z nich żadnego przesłania. Co takiego widzą, spoglądając w głąb pokoju – nie mam pewności: może jakąś wenecką gondolę sprzed kilkuset lat¹.

Mimo wszystko wielu twórców stara się – co też Woolf postuluje – „zaspoкоїć swoją fantazję”, czyli spojrzeć na świat z perspektywy obrazów, oddając głos bohaterom dzieł sztuki oraz samym obrazom-przedmiotom, a zatem: posługując się prozopopeją. Właśnie takim, wykorzystującym tę figurę retoryczną, tekstom chciałabym przyjrzeć się w moim artykule. Prozopopeję (od *prósopon poiéin*, czyli „przydawać maskę lub oblicze”², „tworzyć postać”³; *prósopon* – „twarz”, „oblicze”, „maska”, „mina”, „wyraz twarzy”, „osoba”⁴), definiowaną jako „wprowadzenie nieosobowych obiektów [również osób zmarłych] jako osób posiadających zdolność mowy i inne formy ludzkiego zachowania”, Heinrich Lausberg uznaje za „najmocniejszą figurę emotywną utworzoną przez wyolbrzymienie mentalnej kreatywności”⁵. Jak pisze bowiem Marta Tomczok,

[d]zięki niej możemy obcować nie tylko z tymi, którzy są i do nas mówią, lecz także z tymi, o których myślimy, że chcieliby z nami rozmawiać, chociaż ich nie ma lub są niesłyszalni: ze zmarłymi, niemowami, niemowlętami, a nawet roślinami, zwierzętami, rzeczami, ideami [...]”⁶.

-
- 1 W. Woolf, *Obrazy i portrety*, w: tejsze, *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, Karakter, Kraków 2015, s. 193.
 - 2 P. de Man, *Autobiografia jako odtwarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 314.
 - 3 *Progymnasmata. Greckie ćwiczenia retoryczne i ich modelowe opracowanie*, oprac., przeł. i koment. H. Podbielski, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2013, s. 99.
 - 4 M. Tomczok, *Prozopopeja*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, pod red. Z. Kadłubka, B. Mytych-Forajter i A. Nawareckiego, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2018, s. 394.
 - 5 H. Lausberg, §826, w: tegoż, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Homo Homini, Bydgoszcz 2002, s. 454.
 - 6 M. Tomczok, dz. cyt., s. 395. Badaczka zwraca również uwagę na to, że w starożytności znaczenie prozopopei było ograniczone do „cytatu będącego naśladowaniem cudzej mowy w obrębie własnej”, a zatem rodzajem mikrostylizacji, mikropastyszu.

Właśnie ze względu na możliwość twórczego obdarzania głosem milczących obiektów, prozopopeję łączy się niekiedy z ekfrazą, czyli – według dość pojemnej definicji autorstwa Pawła Goglera – „utworem lub fragmentem utworu (poetyckiego, prozatorskiego, dramatycznego), będącym dokładnym, ozdobnym opisem lub zawierającą elementy opisu interpretacją (przetworzeniem, transpozycją) dzieła sztuki malarskiej (rzeźbiarskiej, architektonicznej, fotograficznej), które to dzieło może istnieć bądź nie istnieć”⁷. Najczęściej w kontekście powiązania prozopopei i literackich deskrypcji dzieł plastycznych pisze się o Jeanie Hagstrumie i jego restrykcyjnej koncepcji tej drugiej kategorii. Zdaniem Hagstruma ekfrazami można nazwać tylko te teksty, w których niemy obiekt artystyczny uzyskuje głos⁸. To oczywiście dość skrajne ujęcie; w innych opracowaniach „prozopopeja” w kontekście ekfrazy metaforyzuje literacki sposób radzenia sobie z milczeniem obrazu. Taka perspektywa wiąże się często, po pierwsze, z odniesieniem do etymologii terminu *ekphrasis* (od *ekphrazo*, czyli m.in. „wypowiadać”, „opowiadać”, *ekphrazein* – „wypowiedzieć w całości”⁹), po drugie zaś – z, nieco już nieaktualnym, pojmowaniem ekfrazy jako swoistej odpowiedzi na przywoływane przez Plutarcha zdanie Simonidesa z Keos: malarstwo to milcząca poezja, a poezja to mówiące malarstwo¹¹. Jak pisze Valentine Cunningham:

-
- 7 P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, z. 3–4, s. 141. Decyduję się na zacytowanie sformułowania Goglera, ponieważ w przeciwieństwie do klasycznych definicji (np. tej najczęściej cytowanej autorstwa Jamesa A.W. Heffernana: ekfrazą to „werbalna reprezentacja reprezentacji wizualnej”) akcentuje najważniejszą – w moim przekonaniu – z cech ekfrazy, a mianowicie jej interpretacyjny charakter. J.A.W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago 1993, s. 3. Pierwiastek interpretacyjny literackich deskrypcji dzieł sztuki akcentują również m.in. Jaś Elsner oraz Shadi Bartsch (zob. S. Bartsch, J. Elsner, *Eight Ways of Looking at an Ekphrasis*, „Classical Philology” 2007 nr 1, s. ii).
- 8 O Hagstrumie w tym kontekście wspominają m.in. Bartosz Swoboda (B. Swoboda, *Ekfrazy modernistyczne i „mowa dzieła sztuki”*, „Slovo. Journal of Slavic Languages, Literatures and Cultures” 2015, nr 56, s. 90) i Dobrawa Lisak-Gębala. D. Lisak-Gębala, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2014, s. 42. Badaczka wykorzystuje zresztą również rozpoznania Paula de Mana dotyczące prozopopei, wiążąc je z ekfrazami fotograficznymi. Zob. J.H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry From Dryden to Gray*, University of Chicago Press, Chicago 1958, s. 18–29.
- 9 R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, w: Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł. i wstęp R. Popowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 33. Zob. też R. Webb, *Ekphrasis Ancient and the Modern: The Invention of a Genre*, „Word and Image” 1999, t. 15, nr 1, s. 7.
- 10 J.W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, „New Literary History” 1991, nr 2, s. 302.
- 11 Nad autorstwem, dosłownym brzmieniem i znaczeniem tego wielokrotnie przywoływanego zdania zastanawia się m.in. Krystyna Bartol. Por. K. Bartol, *Poezja – malarstwo. Plutarch o słynnym powiedzeniu Simonidesa*, „Roczniki Humanistyczne” 2006–2007, z. 3, s. 107–118.

Ekfrazja [...], pozwala zmanifestować towarzyszące literaturze od zawsze pragnienie wskrzeszania – chęć przywrócenia życia i głosu przeszłości. Najstarsze dzieła znów stają się słyszalne, wydobyte z ciszy przeszłości: i historycznej, i tekstowej (?). Głos zostaje udzielony niemym przedmiotom w akcie ekphrasis, dosłownie ‘wy-powiadania się’ [...]¹².

Uwagi Cunninghama pozwalają również dostrzec podwójny status prozopopei: z jednej strony to figura o emancypacyjnych, w pewnym sensie, właściwościach¹³, umożliwia bowiem zabranie głosu tym, którzy nie mieli go wcześniej, z drugiej zaś – jej warunkiem jest właśnie owo wstępne milczenie¹⁴.

Utwory, których autorzy posłużyli się prozopopeją to również specyficzna forma literackich „ożywień” w ekfrazie. „Ożywienia” w literackich deskrypcjach dzieł sztuki polegają na narratywizacji namalowanych czy sfotografowanych scen, uzupełnianiu ich o przed- i „poakcje” oraz o wypowiedzi przedstawionych postaci. Dobrawa Lisak-Gębala zauważa, że tego typu zabiegi to efekt „[...] myślenia o ekfrazie właściwego najdawniejszej jej tradycji (reprezentowanej przez retoryczne¹⁵ progymnasmata i *Obrazy* Filostrata Starszego), która uprzywilejowywała chwytły obdarowujące obrazy pozorami życia¹⁶. Zdaniem wrocławskiej badaczki owo „uprzywilejowanie” wynika z antycznego rozumienia deskrypcji i celu¹⁷, jaki ma realizować ta figura retoryczna, czyli *enargei/evidentii*: „żywości przedstawienia¹⁸, usytuowania „słuchacza [opowieści] w pozycji naocznego świadka¹⁹”.

¹² V. Cunningham, *Why Ekphrasis?*, „Classical Philology” 2007, nr 1, s. 63–64.

¹³ O takim kontekście – uzyskania możliwości wypowiedzenia swego, zwłaszcza kobiecego, traumatycznego doświadczenia w ekfrazie – pisze Bartosz Swoboda (dz. cyt.), powołując się na ustalenia W.J.T. Mitchella i J. Heffernana, odnoszące się do stereotypowego przypisania oglądanemu, zatem biernemu, obrazowi cech żeńskich i oglądającemu, czyli aktywnemu, podmiotowi cech męskich.

¹⁴ Warto także odnotować, że niektórzy badacze doszukują się wspólnych korzeni ekfrazy i prozopopei w starożytnej retoryce. Jak bowiem pisze Remigiusz Popowski: „Być może pierwotnie ekfrazja oznaczała retoryczną sztukę udzielania głosu niemym przedmiotom dla pobudzenia u słuchacza pełnej wyrazistości postrzegania lub – w przypadku opisu obrazu – dla ożywienia namalowanej sceny”. R. Popowski, dz. cyt., s. 33.

¹⁵ H. Lausberg, *Retoryka literacka...*, s. 454.

¹⁶ D. Lisak-Gębala, *Wizualne odskocznie. Wokół współczesnej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Universitas, Kraków 2016, s. 13.

¹⁷ Zob. H. Lausberg, dz. cyt., s. 573.

¹⁸ Tamże, s. 443.

¹⁹ Tamże. „Enargos” = „z całą wyrazistością” (*Progymnasmata...*, s. 281). Istotne jest także rozróżnienie *enargei* oraz *energei*, na które zwraca uwagę m.in. Albert Gorzkowski: „»*enargeia*« to jedna z *figurae elocutionis*, która zakłada zastosowanie w formie werbalnej naturalnej jakości obrazowania odniesionej do jakiegoś fragmentu rzeczywistości; »*energeia*« zaś to ogólnie *virtus elocutionis*, jeden ze sposobów deskrypcji rzeczywistości nadającej jej »żywość obrazu«.

W związku z tym Lisak-Gębala włącza „ożywienia” (a w ich ramach również prozopopeje) do swojej definicji ekfrazy²⁰, „za właściwą realizację tej figury” uznając

werbalizację malowidła bądź zdjęcia, posługującą się opisem odnoszącym się do oglądu konkretnego przedstawienia **lub chwytami retorycznymi „ożywiający” zaprezentowany widok: dialogizacją (apostrofami, prozopopejami – w przypadku wizerunku osób) i narratywizacją (w przypadku obrazów ukazujących pewien zatrzymany etap ruchu), ale wyłącznie taką, która dopełnia przedstawioną scenę o jej bezpośrednią przedakcję lub bezpośrednią poakcję²¹.**

Ekfrastyczne prozopopeje, czyli uzupełnianie dzieł sztuki o wyobrażone wypowiedzi przedstawionych postaci – to zabieg bardzo chętnie i często wykorzystywany przez twórców. Chyba najbardziej znanym przykładem takiego tekstu jest (przynajmniej w literaturze polskiej) *Mozaika bizantyjska* Wisławy Szymborskiej: dialog małżonków przedstawionych na tytułowym obrazie²². Na prawach prozopopei przemawiają też m.in. postaci z utworów Jacka Dehnela. Treścią jednego z nich jest monolog tytułowego bohatera *Wskreszenia Łazarza*, obrazu Sebastiano del Piombo. Łazarz z ironią opowiada tu o niedogodnościach trapiących go po zmartwychwstaniu: mimo ożywienia, nie przestał towarzyszyć mu odór nadpsutego ciała. Przez ten „drobiazg” jest stopniowo spychany na margines życia społecznego. W końcu zostaje zamknięty przez swoje siostry w odizolowanej izbie w ogrodzie, nazywanej ironicznie „grobowcem”. Dehnelowski Łazarz, który po wskrzeszeniu nie jest już w stanie żyć w pełni, można potraktować jako synekdochę wszystkich postaci

aktualizującej tkwiącą w naturze i w *res* potencję dynamizmu oraz działania w ogóle” (A. Gorzkowski, „*Ut pictura verba*”: zagadnienie *unaocznienia* w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 2 (92), s. 47); Christopher Collins pisze natomiast: „*energia*: the persuasive assertion by a speaker that he is presently imaging something, that he has been roused to action (has become *energōs*) by a situation that the objective indices of gestures, intonations, and words demonstrate that he is now contemplating. *Enargeia*: the subjective act of imaging, the receptive state of potency that precedens the active (*energetic*) response”, Christopher Collins, *Reading the Written Image. Verbal Play, Interpretation and the Roots of Iconophobia*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1991, s. 124. Lausberg odnotowuje jeszcze, że: „Praktyka deskrypcji służy figurze naoczności, *evidentia* [...], która obejmuje opis »kolektywnej konstrukcji wydarzeń« (budowa miasta, zgiełk bitewny, sztorm na morzu, biesiady), który z kolei jako całość, przedstawia stan reszty opisywanego zdarzenia” (A. Lausberg, *Retoryka literacka...*, s. 573).

²⁰ Warto odnotować, że badaczka w swoich pracach zajmuje się tekstami współczesnymi.

²¹ D. Lisak-Gębala, *Wizualne odskocznice...*, s. 13. Podkr. J.D.

²² Zob. M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2-3, s. 237.

z obrazów „ożywianych” w ramach ekfrazy dzięki *fictio personae* (i nie tylko) – postaci, które są „jakby żywe”²³.

Mozaikę bizantyjską oraz tekst o Łazarzu, poza wykorzystaniem prozopopei w ramach ekfrazy, łączą co najmniej dwie kwestie. Po pierwsze – Teodendron, Teotropia (czyli „bizantyjscy” małżonkowie) i Łazarz nie wypowiadają się „autotematycznie”, jako postaci (samo)świadome tego, że są częścią dzieła sztuki, mozaiki, obrazu czy zdjęcia. Po wtóre – i chyba istotniejsze – przemowy tych bohaterów mają apokryficzny charakter i świadczą o apokryficzności tekstów, do których zostały włączone (nie tylko dlatego, że Łazarz jest postacią biblijną): prozopopeja stanowi bowiem jedną z manifestacji apokryficzności niektórych ekfraz.

Hipotezę o przydatności kategorii apokryfu (w rozumieniu zaproponowanym przez Danutę Szajnert²⁴) w badaniach nad ekfrazą wyprowadzam przede wszystkim z podobnych w obydwu formach literackich relacji intertekstualnych łączących tzw. pre-tekst, czyli źródło inspiracji, z pasożytującym na nim utworem. W niektórych ekfrazach bowiem, tak jak w apokryfach, ów pre-tekst ulega reinterpretacji i refokalizacji, uzupełnia się go o to, co wcześniej „ukryte” (i/lub – w przypadku obrazów – niemożliwe do oddania), między innymi właśnie dzięki prozopopei. Pozwala ona bowiem odzyskać pominięte, przemilczane lub traktowane dotychczas marginalnie punkty widzenia²⁵ przy jednoczesnym „zachowaniu tzw. realiów wzorca”²⁶, czyli „scenografii”, atmosfery i – w pewnym stopniu – estetyki pre-tekstu (ma ono na celu swojego rodzaju zamaskowanie, przysłonięcie „współczesnego” kontekstu, w którym powstaje taki apokryf), a także (nieuniknionego) uwspółcześnienia mentalności bohatera (widać to dobrze w przypadku tekstu o Łazarzu, którego ironiczny monolog nie byłby możliwy do wypowiedzenia ani w czasach Sebastiano del Piombo, ani w ‘czasach biblijnych’; wiąże się to także ze wspomnianymi już emancypacyjnymi własnościami prozopopei).

Bywa jednak, że ożywione dzieło sztuki przemawia na prawach prozopopei, przedstawiając własną – apokryficzną – wersję znanych skądinąd (lub przemilczanych/pominiętych) wydarzeń, **niezwiązanych bezpośrednio** z tym, co ukazane na obrazie. Jednocześnie rozważania, które można byłoby uznać za „ekfrastyczne”²⁷ nie stanowią głównej części wykorzystującego prozopopeję tekstu. A zatem – mimo że tekst ma apokryficzny charakter, bowiem dzieło sztuki przemawia,

²³ Por. V. Cunningham, dz. cyt., s. 61, 70.

²⁴ D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, IBL PAN, Warszawa 2000, s. 137–157.

²⁵ Zob. D. Szajnert, *Dywerysyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, z. 2, s. 357–371.

²⁶ D. Szajnert, *Mutacje apokryfu...*, s. 146.

²⁷ Np. uwagi dotyczące wyglądu dzieła, kwestie techniczne, ale również dopowiedzenie ewentualnej przedakcji i „poakcji” obrazu – także w postaci informacji o procesie malowania takiego obrazu – czy powiązane z dziełem wypowiedzi krytyczne i rozmaite interpretacje.

ukazując przemilczany punkt widzenia, a także uzupełniając oficjalną wersję historii i historii sztuki, jego (tekstu) nadrzędnej struktury nie można nazwać ekfrazą (ani nawet np. „formą ekfrastyczną”). Dzieje się tak np. w powieści *Portret Pierre’a Assouline’a*. Głos zostaje tu oddany namalowanej w 1848 roku przez Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingres’a baronowej Betty de Rothschild, żonie działającego we Francji bankiera Jamesa Mayera Rothschilda. Nieco inaczej niż m.in. w przypadku bohaterów przywoływanych wcześniej tekstów Dehnela i Szymborskiej, Betty zdaje sobie sprawę z tego, że jest tylko przedstawieniem, bohaterką obrazu (w który jej „dusza” wcieliła się w chwili śmierci) i eksponuje swoją sztuczność („Jestem portretem” – oznajmia na początku powieści)²⁸. „Z perspektywy ściany”²⁹ (czy raczej ścian, na których przez niemal 160 lat miała okazję wisieć) opowiada historię swoją i swojej rodziny, wpisaną w najważniejsze wydarzenia schyłku XIX, a także XX i XXI wieku (a zatem, jak chce Valentine Cunningham – zostają tu przywrócone „życie i głos przeszłości”). Historię tę współtworzą wspomnienia baronowej de Rothschild „z czasów życia”, przeplatane rozmowami i sytuacjami, których była świadkiem już jako przedmiot przedstawienia w dziele sztuki (lub też: o których, dzięki tej uprzywilejowanej pozycji, usłyszała). A zatem „zasięg wzroku” obrazu nie musi ograniczać się do weneckiej gondoli sprzed kilkuset lat, jak wyobrażała to sobie cytowana na wstępie Virginia Woolf (zresztą opowieść dzieła sztuki o weneckiej gondoli można by pewnie uznać za ekfrastyczną, odnosiłaby się bowiem do

28 P. Assouline, *Portret*, przeł. A. Michalska, Noir sur Blanc, Warszawa 2010, s. 12. Choć *Portret* to najbardziej rozbudowany przykład tego typu tekstu, jaki udało mi się znaleźć, „samoświadomym wypowiedziom prozopopeicznym” poświęca wiele miejsca również Orhan Pamuk w *Nazywam się Czerwień*. Kontrapunktujące akcje powieści ekfrastyczne prozopopeje odnoszą się do miniatur zdobących „książki znajdujące się pod koniec XVI wieku w archiwach pałacu Topkapı w Stambule (większość z nich powstała na terenie dzisiejszego Iranu i Afganistanu)”. O. Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2012, s. 91. W *Nazywam się Czerwień* przemawiają postaci, rośliny i zwierzęta z miniatur **jako** postaci, rośliny i zwierzęta z **miniatur**. Na przykład personifikacja śmierci: „Jestem śmierć, jak pewnie zdążyliście się zorientować, lecz nie musicie się mnie obawiać – to tylko ilustracja. [...] Podobnie jak bawiące się dzieci, doskonale wiecie, że nie jestem prawdziwa, tymczasem strach ściska wam gardło”. O. Pamuk, *Nazywam się Czerwień*, przeł. D. Chmielowska, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2007, s. 185. Obraz zostaje obdarzony głosem również w *Rien ne va plus* Andrzeja Barta – w tym przypadku narratorem nie jest jednak faktycznie istniejące malowidło, tylko wymyślony portret fikcyjnego włoskiego arystokraty, Tomasso d’Arcipazziego (A. Bart, *Rien ne va plus*, WAB, Warszawa 2010). Chwył najbardziej zbliżony do tego z *Portretu* zastosował Joseph Heller w powieści *Namaluj to* (J. Heller, *Namaluj to*, przeł. I.G. Jackowski, Phantom Press International, Gdańsk 1993). W tym tekście autor obdarzył świadomością, przekonaniem, emocjami i niektórymi zmysłami Arystotelesa z obrazu Rembrandta pt. *Arystoteles z popiersiem Homera* (1653 r.), choć – co istotne – w tej powieści nie pojawia się pierwszoosobowa narracja namalowanego filozofa, a zatem mamy w niej do czynienia raczej po prostu z personifikacją, nie zaś z prozopopeją.

29 P. Assouline, dz. cyt., s. 18.

rzeczywistości przyległej do tej z reprezentacji malarskiej – zakładając, że „patrzący obraz” byłby np. pejzażem przedstawiającym Wenecję sprzed kilkuset lat albo portretem spoglądającego na Canale Grande Wenecjanina sprzed kilkuset lat). Betty opowiada zatem m.in. o II wojnie światowej, podczas której, jako część kolekcji Rothschildów, zostaje wywieziona z Francji i ukryta w kopalni soli w austriackim Steinbergu wraz z innymi „tworami geniuszu Goi i Ingres’a, Vermeera i Rembrandta”³⁰. Wspomina także o wojnie francusko-pruskiej („Pewnego dnia Niemcy napadli na Francję i zainstalowali się w Ferrières [jednej z posiadłości Rothschildów]”³¹) czy sprawie Dreyfusa, która członków jej rodziny „[...] zupełnie [...] zaskoczyła. Nic jej nie zapowiadało”³². Ta ostatnia wypowiedź jest zresztą zaskakująca, biorąc pod uwagę przejawy zakamuflowanego i otwartego antysemityzmu, o których Betty mówi właściwie już od początku powieści i które nie przestają jej prześladować nawet po śmierci. Jeden z artykułów prasowych informujących o jej odejściu zostaje bowiem wydrukowany pod tytułem „Wiadomości z getta”, fragment innego brzmi: „[O]to najlepszy dowód, że prasa należy do żydowskiego kapitału. Kiedy umiera baronowa de Rothschild, mówi się jedynie o jej donacjach i dobroczynności”³³.

Jednocześnie Betty de Rothschild jest – nawet jako portret – typową, konserwatywną przedstawicielką swojej warstwy społecznej o wyraźnie antydemokratycznych i antyrewolucyjnych poglądach („Demokracja jest synonimem anarchii i chaosu”, „Nie posuwałam się do tego, żeby kazać zamykać okiennice na 14 lipca, lecz gdy zrozumiałam, że w XIX wieku rewolucja tylko się powtarza, nabrałam ochoty, by zmienić swoich współczesnych”³⁴). I – co ciekawe – bywa ksenofobiczna: „[...] czułam się dużo lepiej w okresie Monarchii Lipcowej niż w czasach Drugiego Cesarstwa: dużo przyjemniej być jedną z nielicznych kosmopolitek w na wskroś francuskim towarzystwie, niż być jedną z wielu, gdy triumfujący kosmopolityzm stał się *fashionable*”³⁵. Betty pochwała też zresztą konformistyczną reakcję jej dzieci na sprawę Dreyfusa („Rothschildowie tak bardzo zamknęli się w sobie, że omijali temat. Cóż robić, człowiek był niewinny, od początku oskarżano naszą religię, po co dolewać oliwy do ognia”³⁶).

W jej opowieści pojawiają się oczywiście również wybitni artyści i politycy m.in. Fryderyk Chopin, „odpychający”³⁷ bracia Goncourt, Honoré de Balzac (Betty uzupełnia oficjalny wizerunek pisarza, zdradzając na przykład, że cały czas zdawała sobie

30 Tamże, s. 145.

31 Tamże, s. 114.

32 Tamże, s. 45.

33 Tamże, s. 32–33.

34 Tamże, s. 113–114.

35 Tamże, s. 51.

36 Tamże, s. 46.

37 Tamże, s. 105.

sprawę z obłudy autora *Kobiety porzuconej*, który „zawsze [Rothschildami] pogardzał, lecz ze zręcznością dworzanina niczego nie dawał po sobie poznać”³⁸), a także Heinrich Heine czy Nicholas Changarnier (z którymi z kolei romansowała).

Ożywienie Betty de Rothschild w powieści Assouline’a nie ogranicza się jednak wyłącznie do obdarzenia jej głosem i umiejętnością obserwacji. W ramach refokalizacji – zmiany perspektywy i umożliwienia prowadzenia narracji, zmiany statusu przedmiotu oglądanego na status podmiotu oglądającego i mówiącego³⁹ – zachodzi tutaj niemal całkowita re-sensualizacja⁴⁰: sportretowana baronowa miewa bowiem ataki migreny, wstydi się, płacze czy odczuwa zimno. Zbiera się jej również np. na kaszel od dymu z cygara Hermanna Göringa oglądającego ją przed wywiezieniem z Francji. Granice tego „chwytu formalnego” (jak nazywa prozopopeiczne ożywienie obrazu narratorka w jednym z autotematycznych wtretów⁴¹) zostają niekiedy w powieści ryzykownie przesunięte. W trakcie opisywania swoich losów podczas II wojny światowej, Betty zestawia losy wywożonych ludzi i dzieł sztuki, nazywając muzeum Jeu de Paume (miejsce, z którego odjeżdżają i do którego wracają rozkradzione paryskie zbiory) kolejno „Drancy obrazów” i „naszą «Lutetią»”⁴², a celowe zniszczenie jednego z portretów określając mianem „egzekucji”⁴³.

38 Tamże, s. 63.

39 Szerzej o refokalizacji w literackich apokryfach pisałam w tekście *Refocalization as a Strategy of Apocryphal Rewriting*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, z. 1, s. 63–79.

40 Po ten termin w badaniach nad ekfrazą sięga Anna Estera Mrozewicz, korzystająca z ustaleń Maurice’a Merleau-Ponty’ego oraz W.J.T. Mitchella, którzy dowartościowują rolę zmysłów innych niż zmysł wzroku w postrzeganiu obiektów wizualnych. Badaczka w analizowanych tekstach ekfrastycznych odnajduje „pragnienie wyjścia poza to, co poznawalne jedynie zmysłem wzroku”, co sytuuje te teksty „niejako po stronie »antyokulocentryzmu«” (A.E. Mrozewicz, *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 301). W związku z tym nie sposób nie zauważyć, że rekontekstualizując w zaproponowany sposób „re-sensualizację”, dokonuję nadużycia; wynika to jednak z operatywności, którą w moim przekonaniu odznacza się termin odnaleziony/zaproponowany przez Mrozewicz. Być może dałoby się go powiązać również z zaproponowaną przez Magdalenę Rembowską-Płuciennik „fokalizacją zmysłową” (skupienia się podmiotu mówiącego na konkretnym zmyśle silniej niż na pozostałych, co ujawnia się w trakcie narracji za pośrednictwem stosownych określeń). Zob. M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, IBL PAN, Warszawa 2007, s. 51–67.

41 Zob. P. Assouline, dz. cyt., s. 18.

42 Tamże, s. 137 i s. 154. Do obozu w Drancy przewożono zachodnioeuropejskich Żydów przed transportem do Auschwitz-Birkenau, natomiast w paryskim hotelu Lutetia tuż po wojnie znajdowali schronienie więźniowie wojenni i ludzie wracający z obozów koncentracyjnych. Zob. *Nazi Transit Camps: Drancy*, <https://www.jewishvirtuallibrary.org/drancy-transit-camp> [dostęp 3.09.2018].

43 P. Assouline, dz. cyt., s. 155.

Jednocześnie narratorka zauważa, że niemieccy konserwatorzy obchodzą się z nią „z największą delikatnością” („Zapewne niewiele jest teraz Żydówek, które Niemcy tak traktują”⁴⁴).

To wielostronne ożywienie (wraz z jego wyjaskrawionymi przejawami) można powiązać ze specyfiką portretu malarskiego, który zakłada w pewnym stopniu tożsamość reprezentowanego podmiotu i przedmiotu reprezentacji. Podobnie jak fotografia (choć jednak w mniejszym stopniu niż ona) konterfekt ma bowiem status „[...] dokumentu, indeksu: śladu dawnego świata, nieżyjących już osób”⁴⁵. W *Portrecie* Assouline’a wielokrotnie podkreśla się cienką granicę między rzeczywistą, żyjącą niegdyś (i wciąż przez niektórych pamiętaną) osobą, a przedmiotem przedstawienia w dziele sztuki: „«Tylko ostrożnie z babcią!» żartuje Guy za każdym razem, gdy ktoś podchodzi do mnie zbyt blisko. Trudno zgadnąć, czy chodzi mu o ikonę Rothschildów, obdarzoną wielką siłą symboliczną, czy też o portret Ingres’a, uważany za jeden z najbardziej udanych”⁴⁶.

Jednocześnie wydaje się, że w „kontakcie” właśnie z portretem najłatwiej jest doświadczyć aury dzieła sztuki, o której Walter Benjamin pisał w ten oto, między innymi, sposób:

Doświadczenie aury zasadza się na przeniesieniu potocznej w społeczeństwie ludzkim formy reakcji na stosunek nieożywionego czy natury do człowieka. Obserwowany czy też taki, kto za obserwowanego się uważa, otwiera spojrzenie. Doświadczyć aury zjawiska oznacza użyć jej zdolności otwierania spojrzenia⁴⁷.

Można by zatem zaryzykować twierdzenie, że powieść Assouline’a stanowi próbę zwerbalizowania doświadczenia aury dzieła Ingres’a. Wydaje się zresztą, że ta kwestia jest w *Portrecie* ciekawie sproblematyzowana. Narratorka zauważa bowiem, że do odkrycia jej (jako obrazu) w pełni „nie wystarczy największa przenikliwość, wyjątkowa pamięć ikonograficzna czy najwspanialsza erudycja. Do tego trzeba zdolności empatycznych [...]”⁴⁸. Jednocześnie sportretowana baronowa spotyka się ze skrajnymi przypadkami prób doznania aury (dowodzą one

⁴⁴ Tamże, s. 145.

⁴⁵ D. Lisak-Gębała, *Ultraliteratura*, s. 51.

⁴⁶ P. Assouline, dz. cyt., s. 159.

⁴⁷ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 166.

⁴⁸ Assouline wydaje się tu podzielać stanowisko Zbigniewa Herberta i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego krytyczne wobec wyspecjalizowanego, profesjonalnego oglądu dzieł sztuki. Zob. J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Universitas, Kraków 2004; M. Śniedziewska, „Mali mistrzowie” Zbigniewa Herberta – próba rekonstrukcji, w: tejże, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.

zresztą raczej braku „zdolności empatycznych”): „Od stu lat zdarza mi się czuć na sobie przeszywający męski wzrok i wiem, że może kryć głęboką zniewagę, płynącą z najśmielszych fantazji wobec portretu kobiety”⁴⁹.

Co ciekawe, owo zwerbalizowanie doświadczenia aury dzieła Ingres’a zostaje w *Portrecie* powiązane z ogólną refleksją na temat stylów odbioru literatury (i sztuki). We wspomnianym już autotematycznym wtręcie narratorka zauważa bowiem: „Zdumiewa, że pisarze częściej nie wpadali na pomysł, by obdarzyć głosem jakieś arcydzieło malarstwa, gdy się pomyśli, czego taki obraz nieraz bywa świadkiem [...]. Tylko specjaliści zobaczą w tym chwyt formalny. A czytelnik? Może usłyszy bicie serca, gdy przyłoży ucho do mojego portretu?”⁵⁰.

Należy jeszcze dodać, że choć – jak pisałam – znaczną część utworu Pierre’a Assouline’a stanowi historia Betty i jej rodziny powiązana z najważniejszymi wydarzeniami ostatnich (niemal) dwustu lat, powieść wieńczy rozbudowana (auto)ekfrazą tytułowego portretu narratorki i zarazem bohaterki. Współtworzą tę ekfrazę różnorodne elementy, które mogły zostać logicznie połączone i włączone do tekstu dzięki zastosowaniu prozopopei. Wydaje się zatem, że *Portret* to przykład twórczego pasożytowania tekstu na obrazie, znajdujący się na przeciwległym biegunie w stosunku do tych przywoływanych na początku artykułu. To nie ekfrazą umożliwia prozopopeję (prozopopeja nie jest efektem działań ekfrastycznych), ale – w pewnym sensie – prozopopeja ekfrazę. Powieściowa deskrypcja dzieła sztuki rozpoczyna się, kiedy portret baronowej de Rothschild zostaje wysłany na „tour-née” po światowych muzeach (m.in. National Gallery w Londynie czy National Gallery of Art w Waszyngtonie), z dłuższym przystankiem w Luwrze. Podobnie jak w przypadku rozdziałów (auto)biograficzno-historycznych, na rozbudowaną ekfrazę składają się i wspomnienia Betty, i komentarze usłyszane już w muzeach. Sportretowana baronowa opowiada zatem przede wszystkim o okolicznościach powstania obrazu, m.in. apokryficznie podważając obiegowe opinie („Chodziły słuchy, że Ingres bardzo zabiegał o prawo namalowania mojego portretu. Było wprost przeciwnie”⁵¹, „[...] niektórzy twierdzili, że Ingres porwał mnie z sali balowej, pociągnął za rękę i kazał pozować [...]. Naprawdę zaś seanse odbywały się w buduarze u nas przy Laffitte, lecz Ingres nie wyprowadzał ludzi z błędu”⁵²) czy też zdradzając tajniki warsztatu mistrza: „Bał się zabrać do mojej głowy, musiał

49 P. Assouline, dz. cyt., 174.

50 Tamże, s. 18. Być może jako swoiste uzupełnienie tej wypowiedzi można potraktować następujące rozpoznanie Magdaleny Rembowskiej-Płuciennik: „Perspektywa narracyjna [na płaszczyźnie bohater-czytelnik] ma znaczenie dla odbioru pojętego jako żywe doświadczenie o psychocieleśnym podłożu, któremu taki kształt nadaje specyfika naszej świadomości”. M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności: Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 22.

51 P. Assouline, dz. cyt., s. 160.

52 Tamże, s. 174.

najpierw nauczyć się na pamięć twarzy, przeniknąć jej tajemnicę, zanim porwał się na malowanie oczu”⁵³. Te wypowiedzi uzupełniają ogólne rozpoznania dotyczące malarstwa portretowego Ingres’a („Po wielkim artyście spodziewamy się, że nie zadowoli się oddaniem pozornego podobieństwa, lecz uchwyci w twarzy to, co jest niezmienne”⁵⁴). Narratorka opisuje także detale już namalowanego obrazu („Ingres zrobił [...] na papierze subtelne szkice mojej ręki z widoczną długą linią życia”⁵⁵, „Ileż wirtuozerii w zmięciu satynowych kokard, spiętrzeniu bufiastej spódnicy, kompozycji podwójnej koronkowej berty!”⁵⁶).

Najbardziej interesujący (i chyba najobszerniejszy) komponent ekfrazy stanowią jednak uwagi dotyczące recepcji portretu. Narratorka przywołuje bowiem zarówno komentarze usłyszane jeszcze za życia, jak i już po śmierci. W obu przypadkach są to wypowiedzi profesjonalnych krytyków sztuki oraz zwykłych odbiorców. Wśród komentujących obraz można zatem odnaleźć nie tylko francuskich dziewiętnastowiecznych pisarzy, krytyków i historyków sztuki (takich jak np. Louis Geoffroy czy Charles Blanc), lecz również współczesnych badaczy, np. Daniela Arasse’a i Aileen Ribeiro, amerykańskiej historyk mody, której opinia przypada baronowej „do gustu” („Pani de Rothschild” – mówi Ribeiro – „podobnie jak pani de Senonnes sytuuje się na marginesie klasycznej arystokracji. Swoimi pozami obie manifestują otwarcie seksualność [...]”⁵⁷; Betty oczywiście uzupełnia tę uwagę: „Trzeba dodać, że rozkoszna pani de Senonnes ośmieliła całe pokolenie admiratorów, którzy walnie przyczynili się do jej reputacji kobiety zmysłowej”⁵⁸). Narratorka zestawia ze sobą zresztą wypowiedzi krytyków oraz „zwykłych” oglądających z czasów Drugiej Republiki i współczesnych („Na przykład ten Amerykanin w hawajskiej koszuli [...], mówi dokładnie to samo, co wicehrabia de Beaumont-Vassy [...]. I jeden, i drugi uznał, że całość jest cudownie harmo-

53 Tamże, s. 161.

54 Tamże, s. 162.

55 Tamże, s. 161. Tę wypowiedź można powiązać z rozpoznaniem Roberta de la Sizeranne, pisarza i krytyka sztuki żyjącego na przełomie XIX i XX wieku: „Ale to, co [Ingres] najbardziej lubi, co z największym zapałem podziwia, to pokazuje takim, jak jest. Na przykład ręce. Istotnie studiując ręce swoich modeli z namiętną ciekawością, niemal lubieżnie. Bada je równie wnikliwie jak chiromantka. Toteż nie są one tak jednakowe jak ręce na portretach Van Dycka i wielu innych; na ich podstawie można by zidentyfikować twarze” (R. de la Sizeranne, *Oko i ręka pana Ingres*, w: *Ingres w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, oprac. P. Courthion, przeł. E. Bąkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 270).

56 P. Assouline, dz. cyt., s. 166.

57 Tamże, s. 173. Warto zaznaczyć, że do swej powieści Pierre Assouline dołączył obszerną bibliografię dotyczącą dzieł Ingres’a, Rothschildów i czasów, których *Portret* dotyczy – wypowiedzi krytyków i historyków sztuki o obrazie przedstawiającym Betty można zatem zlokalizować. Zob. P. Assouline, dz. cyt., s. 195–199.

58 Tamże, s. 173.

nijna, nawet jeśli uderza [...] zestrojenie czereśniowego odcienia sukni z kanapą w kolorze bordo”⁵⁹). Niezwykle ciekawie wypadają w tym względzie uwagi Louisa Geoffroy’a skonfrontowane z rozpoznaniem feministycznej historyczki sztuki Carol Ockman. Jak zauważa narratorka, Geoffroy

był raczej pod wrażeniem obrazu. Dlaczego jednak – zastanawia się Betty – za każdym razem, gdy [...] napomykał o dziwnie «orientalnym» nastroju, widocznym zwłaszcza w zarysie brwi, ja słyszałam raczej «semicki»? Bez wątpienia uważał mnie za kwintesencję Żydów i Rothschildów, postać biblijną, która wymknęła się ze scen tureckich samego Ingres’a, z *Toalety Estery Chassériau* czy też z *Kobiet algijskich* Delacroix⁶⁰.

Ockman stojąc przed obrazem, mówi natomiast: „Portret jest zachwycający, ale jednocześnie to stereotypowe wyobrażenie egzotycznej i zmysłowej Żydówki”⁶¹. Zestawienie tych dwóch opinii wyrażonych przez dwoje ludzi o – wydaje się – krańcowo różnych światopoglądach, pozwala wyeksponować niezmienną⁶² „kulturowość” spojrzenia. Jak pisał Ryszard Nycz: „Widzimy to, co spodziewamy się zobaczyć, wie-
[D] warunkuje (wyprzedza, umożliwia, ogranicza) identyfikację postrzeganego”⁶³. Jednocześnie, niezależnie od tego, czy nieświadomie szuka się w oglądanym przedmiocie potwierdzenia własnych przesądów, czy też dostrzega w nim wyłącznie stereotyp, w tym samym stopniu pomija się jednostkowość takiego przedmiotu (w tym przypadku dzieła sztuki), nie dba się o jego „aurę”.

Zestawienie uwag Geoffroya i Ockman pozwala jednak również zaobserwować zmienność kulturowego spojrzenia. To Betty dostrzega tożsamość opinii obojga znawców, ale w rzeczywistości są one zupełnie odmienne. Geoffroy i Ockman pozornie mówią to samo, przypisując wizerunkowi baronowej de Rothschild określone stereotypowe cechy związane z jej pochodzeniem, jednakże sens tych wypowiedzi różni się ze względu na inne zaplecze kulturowe obojga patrzących. Krytyk nie jest świadomy swojego ograniczającego i oceniającego spojrzenia, którym obdarza postać Betty, natomiast w uwadze Ockman można rozpoznać dystans, z jakim odnosi się ona do nieakceptowanej przez siebie **konwencji** portretowania Żydówek: a zatem krytyce zostaje tu poddany właściwie Ingres i jego sposób malowania, nie zaś bohaterka obrazu.

59 Tamże, s. 176.

60 Tamże, s. 163.

61 Tamże, s. 176.

62 Betty de Rothschild zastanawia się nawet: „czyżby spojrzenie i osądy ewoluowały mniej niż sądzimy?”. Tamże, s. 176.

63 R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria - nowoczesność - literatura*, IBL PAN, Warszawa 2012, s. 28.

Mimo wszystko wydaje się, że zarówno w przypadkach, w których prozopopeja jest efektem ekfrazy, jak i wtedy, gdy ekfrazja zostaje wprowadzona dzięki prozopopei, teksty literackie „ożywiające” dzieła sztuki można uznać za kolejne subtelne próby zaktualizowania mitu Pigmaliona.

Wydaje się również, że wbrew temu, co pisała Virginia Woolf, obrazy nie wiszą na ścianach, „jakby upływ wieków nie miał dla nich znaczenia”: w przypadku *Portretu* to właśnie refleksja nad historią oraz apokryficzna opowieść o niej stanowi najważniejszy cel obdarzenia obrazu świadomością, „upływ wieków” ma dla Betty de Rothschild ogromne znaczenie. Do namysłu nad dziejami prowokuje długowieczność bohaterki-obrazu, zaufanie czy raczej specyficzna obojętność, jaką wzbudza, jako pozornie niezwykła, a także – przede wszystkim? – usytuowanie jej między „rzeczywistością” i fikcją. „Spoglądając w głąb pokoju”⁶⁴, namalowana baronowa nie ogranicza swojego pola widzenia do czasów i warunków, w których została stworzona, ale z pewnym pobłażaniem przygląda się kolejnym pokoleniom śmiertelników.

W *Portrecie* owo usytuowanie między fikcją i „rzeczywistością” umożliwia specyficzna refokalizacja: postać z obrazu „patrzy” i „czuje”, natomiast malarska „czwarta ściana” zostaje zburzona. Bohaterka przedstawienia zdaje sobie sprawę ze swej materialności i dwuwymiarowości, ale właśnie dzięki temu jest w stanie przyglądać się swemu otoczeniu z dystansem: kierunek jej spojrzenia zostaje skierowany „zewnątrz”, ku „rzeczywistości”. Powieściowa Betty jest ekfrastycznie opowiada o swoim malarskim wizerunku i etapach pracy nad przedstawiającym ją obrazem, choć rama, w której została zamknięta nie zostaje poszerzona. Uniwersum, do którego odnosi się bohaterka, to bowiem nie uniwersum dzieła sztuki, tylko „rzeczywisty świat”, który obserwuje ze ścian pokoju czy muzeum. Niewątpliwie ma to również związek z gatunkiem malarskim, który reprezentuje malowidło. Portret, choć statyczny, jest w stanie wyzwolić narrację, ale to, że przedstawia jedną, rzeczywistą, powszechnie znaną osobę, której „autobiografia” jest potencjalnie interesująca, prowokuje autora do dopisania specyficznego monologu sytuującego się na pograniczu zmyślenia i opowieści o „prawdziwych”, historycznych wydarzeniach i ludziach.

Bibliografia

- Assouline Pierre, *Le Portrait*, Éditions Gallimard, Paris 2007.
 Assouline Pierre, *Portret*, przeł. Anna Michalska, Noir sur Blanc, Warszawa 2010.
 Bart Andrzej, *Rien ne va plus*, WAB, Warszawa 2010.
 Bartol Krystyna, *Poezja – malarstwo. Plutarch o słynnym powiedzeniu Simonidesa*, „Roczniki Humanistyczne” 2006–2007, z. 3, s. 107–118.

⁶⁴ W. Woolf, dz. cyt., s. 193.

- Bartsch Shadi, Elsner Jaś, *Eight Ways of Looking at an Ekphrasis*, „Classical Philology” 2007 nr 1, s. ii.
- Benjamin Walter, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, w: Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 133–170.
- Bielska-Krawczyk Joanna, *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Universitas, Kraków 2004.
- Collins Christopher, *Reading the Written Image. Verbal Play, Interpretation and the Roots of Iconophobia*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1991.
- Cunningham Valentine, *Why Ekphrasis?*, „Classical Philology” 2007, nr 1, s. 57–71.
- Czermińska Małgorzata, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 230–242.
- Dynkowska Julia, *Refocalization as a Strategy of Apocryphal Rewriting*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, z. 1, s. 63–79.
- Gogler Paweł, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, z. 3–4, s. 137–152.
- Gorzkowski Albert, *„Ut pictura verba”: zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 92/2, s. 37–59.
- Hagstrum Jean Howard, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry From Dryden to Gray*, University of Chicago Press, Chicago 1958.
- Heffernan James A. W., *Ekphrasis and Representation*, „New Literary History” 1991, nr 2, s. 297–316.
- Heller Joseph, *Namaluj to*, przeł. Iwo Gabriel Jackowski, Phantom Press International, Gdańsk 1993.
- Lausberg Heinrich, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. oprac. i wstęp Albert Gorzkowski, Homo Homini, Bydgoszcz 2002.
- Lisak-Gębala Dobrawa, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2014.
- Lisak-Gębala Dobrawa, *Wizualne odskocznice. Wokół współczesnej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Universitas, Kraków 2016.
- Man de Paul, *Autobiografia jako odtwarzanie*, przeł. Maria Bożena Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 307–318.
- Mrozewicz Anna Estera, *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Nazi Transit Camps: Drancy*, <https://www.jewishvirtuallibrary.org/drancy-transit-camp> [dostęp 3.09.2018].
- Nycz Ryszard, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, IBL PAN, Warszawa 2012.
- Pamuk Orhan, *Nazywam się Czerwień*, przeł. Danuta Chmielowska, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2007.

- Pamuk Orhan, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2012.
- Popowski Remigiusz, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, w: Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł. i wstęp Remigiusz Popowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 14–97.
- Progymnasmata. Greckie ćwiczenia retoryczne i ich modelowe opracowanie*, oprac., przeł. i koment. Henryk Podbielski, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2013.
- Rembowska-Płuciennik Magdalena, *Poetyka intersubiektywności: kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Rembowska-Płuciennik Magdalena, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. Włodzimierz Bolecki, Ewa Nawrocka, IBL PAN, Warszawa 2007, s. 51–67.
- Sizeranne de la Robert, *Oko i ręka pana Ingres*, w: *Ingres w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, oprac. Pierre Courthion, przeł. Eligia Bąkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 259–281.
- Swoboda Bartosz, *Ekfrazy modernistyczne i „mowa dzieła sztuki”*, „Slovo. Journal of Slavic Languages, Literatures and Cultures” 2015, nr 56, s. 90–104.
- Szajnert Danuta, *Dywersyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, z. 2, s. 357–371.
- Szajnert Danuta, *Mutacje apokryfu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. Włodzimierz Bolecki, Ireneusz Opacki, IBL PAN, Warszawa 2000, s. 137–157.
- Śniedziewska Magdalena, *„Mali mistrzowie” Zbigniewa Herberta – próba rekonstrukcji*, w: Magdalena Śniedziewska, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.
- Tomczok Marta, *Prozopopeja*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Zbigniew Kadłubka, Beata Mytych-Forajter i Aleksander Nawareckiego, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2018, s. 393–394.
- Webb Ruth, *Ekphrasis Ancient and the Modern: The Invention of a Genre*, „Word and Image” 1999, t. 15, nr 1, s. 7–18.
- Woolf Virginia, *Obrazy i portrety*, w: Virginia Woolf, *Eseje wybrane*, przeł. Magdalena Heydel, Karakter, Kraków 2015, s. 193–198.

Julia Dynkowska

“« On croirait qu’elle va parler » est le lieu commun?” Ambiguous relations between prosopopoeia and ekphrasis

Summary

It stands to reason that ekphrasis cannot be limited to the detailed but plain description of the artifact, for it often concerns what is not there in the painting as well. Authors of the ekphrases sometimes “animate” or “revive” a work of art, which manifests itself in narrativization of painted scenes. The process is also frequently supplemented by its continuation or backstory and fictitious utterances of figures depicted in the painting. The paper discusses a specific literary form of that kind of “animation”, that is texts in which characters that can be seen in a painting (or paintings itself) receive the voice through the prosopopoeia and expose their self-awareness of “artificiality”. The precise subject of this study is P. Assouline’s novel *Le Portrait* which is narrated by baroness Betty de Rothschild, the figure from the J.A.D. Ingres’ painting. In this article, I am focusing on the mode and meaning of prosopopoeia in Assouline’s novel. I am also trying to examine whether every text that is based on the concept of a “speaking” work of art (i.e. in which prosopopoeia is used) can be described as ekphrasis.

Keywords: intertextuality, intersemiotics, prosopopoeia, ekphrasis, apocryphon, art, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Pierre Assouline

Julia Dynkowska – dr, pracuje w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się literaturą w pespektywie kulturowej oraz intertekstualnością – zwłaszcza apokryficznością oraz związkami literatury z innymi dziedzinami sztuki. Artykuły na te tematy publikowała m.in. w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” i tomach zbiorowych. Autorka rozprawy doktorskiej na temat powizań ekfrazy i apokryfu.

Eliza Matusiak*

 <https://orcid.org/0000-0003-2455-0245>

Interaktywne słuchowisko *Alicja 0700* jako dzieło po wielokroć otwarte Analiza i interpretacja

Streszczenie

Sztuka audialna ewoluuje wraz ze zmianami technologicznymi. Słuchowisko staje się formą interaktywną z pogranicza gatunków. Audialny spektakl interaktywny wykorzystuje język właściwy tradycyjnej sztuce radiowej, który zostaje oparty o hipertekstualny system relacji danych. Pozwala to na stworzenie nie tylko nowego rodzaju dzieła fonicznego, ale także wielu nowych, wariantywnych dróg odsłuchu i interpretacji. Artykuł za swój cel obiera prezentację interaktywnego dzieła audialnego *Alicja 0700*, jego cech i wyróżników genologicznych w kontekście pojęcia „dzieła otwartego”. Autorka za swą metodę badawczą wybrała analizę.

Słowa kluczowe: słuchowisko, sztuka audialna, hipertekst dzieło otwarte

Włoski semiolog Umberto Eco, w jednym ze swych najsłynniejszych tekstów – *Dzieła otwarte*, zwrócił uwagę, iż współczesne dziedziny sztuki czynią próby uporządkowania, projektowania sposobów kształtowania „w związku z pewnymi sposobami opisywania rzeczywistości”¹ w perspektywie rozbitego pojęcia *uporządkowanego kosmosu*. Sztuka, akceptując ambiwalencję, poszukuje dlań

* Mgr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: eliza.matusiak@filologia.uni.lodz.pl

1 U. Eco, *Dzieła otwarte*, przeł. L. Eustachiewicz i in., Wydawnictwo W.A.B., Wydanie III, Warszawa 2008, s. 33

uzasadnienia². Badacz wskazywał na ukazywanie przez sztukę „obrazów świata o wartości epistemologicznych metafor”³. Swą konstatację uzupełnił o sformułowanie, iż „[s]ą one nowym sposobem postrzegania, odczuwania, pojmowania i akceptowania wszechświata, w którym tradycyjny układ stosunków uległ zniszczeniu i w którym zarysowują się niejasno kontury nowego układu”⁴. Spostrzeżenia włoskiego filozofa zdają się znamienne wobec zmian, jakie stale zachodzą wśród artystycznych produkcji audialnych. Sztuka radiowa nieustannie i prężnie rozwija się w Teatrze Polskiego Radia oraz jego regionalnych rozgłośniach⁵. Dzieła owego *teatru wyobraźni*⁶ stanowią swoistą egzemplifikację *uporządkowanego kosmosu* Eco. Są bowiem, zgodnie z zamysłem reżysera i autora scenariusza zaplanowane oraz zrealizowane od ekspozycji otwarcia, poprzez prezentacje postaci, zmiany dramaturgiczne wiodące do punktu kulminacyjnego aż po zamknięcie opowieści. Utwór audialny o skryształizowanej dramaturgii i wyraźnie wyeksponowanym *punctum*⁷ jawi się przed słuchaczem jako spójna całość, otwarta na rozliczne interpretacje, jednak przywołująca określone konotacje za sprawą swych ładunków: semantycznego i emocjonalnego.

Inspiracją dla niniejszego tekstu jest słuchowisko interaktywne *Alicja 0700*, które stanowi przykład *sui generis* rozpadu *uporządkowanego kosmosu* audialnego teatru. Za sprawą konwergencji medialnej⁸ powstają dzieła audialne, które synkretycznie spajają tworzywo właściwe słuchowisku, czyli udźwiękowione słowo,

2 Por., tamże, s. 33–34.

3 Tamże.

4 Tamże.

5 Słuchowiska w polskim eterze w ujęciu holistycznym zbadała J. Bachura-Wojtasik. Zob. tejże, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.

6 Autorem tegoż pojęcia jest Zdzisław Marynowski.

7 Semiolog Roland Barthes pojmował istnienie *punctum* jako czynnika zmieniającego postrzeganie fotografii. „Ten szczegół – pisał Barthes – to [...] to, co mnie nakłuwa [...]”. Zob. tegoż, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 47. *Punctum sensu stricto* odnosi się do przekazu wizualnego, jednak zasadne jest jego poszukiwanie także w produkcjach audialnych. Czyni to m.in. Joe Richman w swym tekście *Diaries and Detritus: One Perfectionist's Search for Imperfection*, <https://sites.duke.edu/homelessness/files/2010/08/Diaries-Detritus.pdf> [dostęp 5.09.2018]. *Punctum* w praktyce radiowej badała także K. Klimczak. Zob. tejże, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2011, s. 84–86.

8 Henry Jenkins definiuje konwergencję jako „przeptyw treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów, którzy dotrą niemal wszędzie, poszukując takiej rozrywki, na jaką mają ochotę”. Zob. tegoż, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 9. Zob. także: B. Bodzioch-Bryła, G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, *Konwergencja nowych mediów i literatury*, w: *Literatura – nowe*

z hipertekstualnym przekierowaniem od jednej części treściowej do innej. Celem tegoż artykułu jest zaprezentowanie i omówienie interaktywnego utworu audialnego oraz wskazanie dróg otwarcia dzieła na przykładzie słuchowiska *Alicja 0700*. Postaram się wykazać związki między hipertekstem a słuchowiskiem interaktywnym oraz ich komplementarność w wybranym tekście kultury w kontekście dzieła otwartego. Skupię się także na aktywności odbiorcy determinowanej przez hipertekstualność w odniesieniu do sztuki fonicznej. By wyznaczyć i sprecyzować cechy właściwe omawianemu hipertekstowi, w formułowaniu wniosków badawczych posłużę się analizą, czyli metodą charakterystyczną dla rozważań nad mediami⁹. Analiza ma niejako charakter interdyscyplinarny, ponieważ sięga zarówno po wyznaczniki genologiczne słuchowiska, jak i teorię hipertekstu oraz pojęcie „dzieła otwartego”. Motywowane jest to wspomnianą już, synkretyczną formą analizowanego spektaklu audialnego, która wymyka się wyznacznikom ontologicznym wyłącznie jednego gatunku.

Jednym z dzieł, które korzysta z cech dwu form medialnych: słuchowiska oraz hipertekstualnej organizacji danych jest interaktywne słuchowisko *Alicja 0700*¹⁰ według scenariusza Julii Szubert, Jarosława Więty, Jakuba Mokrosińskiego i Wojciecha Wińskiego. Jak dostrzegła Magdalena Grenda, „Teatr Usta-Usta Republika w projekcie *Alicja 0700* transformuje spektakl teatralny w interaktywne medium, które funkcjonuje w wirtualnej przestrzeni”¹¹. By podejmować próbę scharakteryzowania interaktywnego słuchowiska, na wstępie obligatoryjne staje się wyjaśnienie pojęcia hipertekstu. Mariusz Pisarski pojmując hipertekst jako „nieliniarną i niesekwencyjną organizację danych, tekst rozbity na poszczególne segmenty (leksje), po których czytelnik nawiguje według własnego uznania”¹². Leksje są wobec siebie autonomiczne, każda z nich stanowi swego rodzaju akapit opowieści. Scalone zostają między sobą przy wykorzystaniu hiperłączy, które pełnią funkcję osobliwego środka transportu pomiędzy częściami utworu. Jak konstatował Jacek Zdzieborski:

media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku, red. A. Regiewicz, Wydawnictwo im. Stanisława Podobioskiego, Częstochowa 2014, s. 29–61.

⁹ Zob. M. Lisowska-Magdziarz, *Metodologia badań nad mediami – nurty, kierunki, koncepcje, nowe wyzwania*, „Studia Medioznawcze” 2013, nr 2, s. 27–42.

¹⁰ Słuchowisko dostępne jest pod adresem: <http://alicia.sos.pl/momencik.html> [dostęp 20.06.2019].

¹¹ Magdalena Grenda w tekście poświęconym zwrotowi performatywnemu w teatrze przywołuje między innymi słuchowisko *Alicja 0700*. Zob. też, *Zwrot performatywny w poznańskim teatrze alternatywnym po roku 1989*, <http://www.tematyzszewskiej.pl/index.php/2016/02/24/zwrot-performatywny-w-poznanskim-teatrze-alternatywnym-po-roku-1989/>, [dostęp 20.06.2019].

¹² M. Pisarski, *Hipertekst i hiperfikcja*, w: *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2003, s. 286.

czytelnik hipertekstu staje się autorem własnego tekstu, na zasadzie podążania za odsyłaczami do innych leksji lub elementów audiowizualnych. Zdarza się, że bywa trudno, a czasem wręcz niemożliwe, odtworzyć raz przebytą ścieżkę lektury, przez co kolejną cechą hipertekstu godną podkreślenia jest jego nielinearność, a co z tym się wiąże, także lektura hipertekstu jest nielinearna, wielosekwencyjna, a nawet wielowymiarowa¹³.

Lektura czy też odsłuch, zależnie od różnorodności wykorzystanych mediów, prowadzą do konkretyzowania się dzieła, które, bez udziału odbiorcy, nie zaistnieje. „Hipertekst – pisał Roberto Simanowski – wydaje się przewodzić eksperymentom przełamania linearnej formy opowieści”¹⁴. Natomiast na język słuchowiska radiowego składają się między innymi słowo oraz jego wybrzmienie, gest foniczny, tło akustyczne, muzyka i cisza¹⁵. Słuchowisko o charakterze hipertekstualnym nie doczekało się badań i opisu w dyskursie akademickim, stąd też niemożliwe jest [jeszcze] przywołanie precyzyjnej definicji tegoż pojęcia. Niemniej, pojmowanie hipertekstu nie jako tekstu *sensu stricto*, a jako tekstu kultury, a więc jako formę wielomedialną, opartą o tekst, dźwięk i elementy wizualne, umożliwia postrzeganie *Alicji 0700* jako audialnego hipertekstu, w którym leksje zastąpione zostają przez części audialne, czyli kolejne sceny opowieści. Tym samym, opisanie wyróżników charakteryzujących dzieło Teatru Usta Usta Republika stanowić może preludeum opracowania cech dystynktywnych słuchowiska interaktywnego, hipertekstualnego w ujęciu genologicznym. „*Alicja 0700* – uzupełnia Magdalena Grenda – to pierwszy polski interaktywny spektakl-słuchowisko, w którym widz wpływa na rozwój akcji przez wciskanie przycisków na klawiaturze [wirtualnego] telefonu. Wybierając subiektywnie opcje, wpływa na przebieg [...] akcji”¹⁶. W tymże słuchowisku interaktywnym za sprawą bohaterki przeplatają się z sobą światy urojeń, rzeczywistości i bajek. Inspiracją do jego powstania była Tybetańska Księga Umarłych – „zbiór porad szeptanych do ucha osobie zmarłej, której dusza

¹³ J. Zdzieborski, *Hipertekst - różnorodność rozumienia pojęcia*, s. 17–18, <https://bit.ly/2oLIOB4> [dostęp 5.09.2018].

¹⁴ R. Simanowski, *Hipertekst. Znamiona, badania, poetyka*, s. 375, <http://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/article/view/11538/11217> [dostęp 5.09.2018].

¹⁵ Zob. m.in. J. Bachura-Wojtasik: *Odstony wyobraźni...*, s. 30–40 oraz S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa 2001, s. 43; E. Godlewska-Byliniak, *Słuchowisko*, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 451–461, a także E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2012, s. 11–30.

¹⁶ M. Grenda, dz. cyt., <http://www.tematyzszewskiej.pl/index.php/2016/02/24/zwrot-performatywny-w-poznanskim-teatrze-alternatywnym-po-roku-1989/>, [dostęp 20.06.2019].

wędruje w zaświatach, narażona na moment ponownych narodzin”¹⁷. Bohaterowie słuchowiska to tytułowa Alicja, jej brat oraz Doktor. Odbiorca, korzystając z przeglądarki internetowej, przełącza się między kolejnymi scenami opowieści, wysłuchując konsekwencji swych wyborów. Historia traktuje o losach tytułowej Alicji, której życie owiane jest tajemnicą. Dziewczyna targana silnymi emocjami skłonna jest wyjawić prawdę. Słuchacz dzwoni do bohaterki poprzez wirtualny telefon wyświetlony na ekranie komputera. Alicja pyta wówczas, czy chcemy, by tym razem opowiedziała nam prawdziwą historię. Słuchowisko łamie tzw. „czwartą ścianę”, ponieważ zwraca się do słuchacza wprost i czyni go nie tylko interpretatorem dzieła, ale i swym uczestnikiem, odpowiedzialnym niejako za zdarzenia, które nastąpiły w życiu dziewczyny. Słuchacz, do którego bohaterowie *Alicji 0700* zwracają się bezpośrednio, komunikuje się z dziełem – poprzez kolejne decyzje warunkuje przebieg historii, a konsekwencje tychże wyborów stanowią sprzężenie zwrotne determinujące obustronną komunikację.

W toku analizy słuchowiska interaktywnego wyłania się fundamentalna wartość pojęcia *dzieła otwartego* opracowanego przez Umberta Eco. Umożliwia ono szereg rozważań nad wariantowością interpretacyjnych perspektyw audialnego hipertekstu. Dzieło przemawia do odbiorcy nie tylko przez samą treść, ale i formę. Zarówno struktura fonicznej opowieści, jak i sensy, jakie przekazuje, są wobec siebie komplementarne i koherentne. Formalne zabiegi czerpiące z nieliniarnych narracji i hipertekstualnych rozwiązań prowadzą do zwielokrotnienia treści. Wielość treści rozszerza możliwości interpretacyjne odbiorcy. „[...]Sztuka współczesna – konstatawał włoski semiolog – liczy na Nieład: nieład, który wszakże nie jest ślepy i nieuleczalny i nie oznacza klęski wszelkich prób uporządkowania, ale jest nieładem płodnym, pozytywnym[...]”¹⁸. Wykorzystanie nieliniarnego sposobu prowadzenia narracji w słuchowisku *Alicja 0700* wprowadza nieład, który staje się płodny w możliwe zakończenia i interpretacje opowieści. Nieład potęgowany jest także poprzez nieustanne zwodzenie odbiorcy. Fabuła tegoż interaktywnego tekstu kultury nie przebiega linearnie według zaplanowanego rozwoju akcji. Za sprawą interaktywnego otwarcia dzieła odbiorca zostaje zderzony z cyrkularnym modelem historii. Wybierając kolejne ścieżki odsłuchu, krąży wokół, skądinąd zwodniczego, *leitmotivu*¹⁹ – tajemnicy, którą skrywa tytułowa bohaterka. Słuchowisko, korzystając ze swych środków genologicznych, przy zastosowaniu hipertekstualnej, a więc nieliniarnej formy, implikuje interaktywne doświadczenie odbiorcze.

17 <http://www.alicja.sos.pl/>, [dostęp 20.06.2019].

18 U. Eco, dz. cyt., s. 33.

19 Na istotną obecność *leitmotivu* w sztuce radiowej zwracały uwagę m.in. J. Bachura-Wojtasik oraz A. Pawlik. Zob. tychże, *Znaczeniowa funkcja muzyki w słuchowisku*, w: „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3, s. 165, <https://bit.ly/2oLI0B4> [dostęp 20.06.2019].

Słuchacz zostaje wprowadzony w świat Alicji przez interakcję z postaciami Brata i Doktora. Prowokowany jest przez nich do odkrywania prawdy o tytułowej dziewczynie. Im więcej decyzji podejmuje, tym sytuacja staje się mniej klarowna, a prawda zdaje się nie istnieć.

Eco konkludował, że „każda forma dająca się percypować, o ile ma wartość estetyczną, jest otwarta”²⁰. Słuchowisko interaktywne zwielokrotnia potencjalne drogi otwarcia dzieła poprzez wykorzystanie wielości ścieżek, którymi może podążać odbiorca przechodząc między kolejnymi etapami historii. Każda z wysłuchanych składowych staje się swoistym mikrosluchowiskiem, opowieścią do percypowania oraz interpretowania. Łączenie składowych na wielorakie sposoby przywołuje nowe konteksty. Zmianie ulega zatem sens dzieła, a historia staje się po wielokroć otwarta. Audialny hipertekst, zgodnie z tezą Eco, jest dziełem otwartym. Interpretator odkrywa nowe powiązania między częstkami interaktywnego słuchowiska. Odnajduje alternatywne drogi do opowiedzenia historii bohatera. Ma wpływ na kształt, jaki przyjmie zakończenie opowieści. Sieć możliwych powiązań między kolejnymi częstkami hipertekstualnego spektaklu poszerza spektrum potencjalnych perspektyw odbiorczych. Tym samym słuchacz staje się nie tylko odbiorcą, ale i uczestnikiem owych wydarzeń. Zyskuje szansę na immersyjne uczestnictwo w dziele, przyczynienie się do otwarcia tegoż. Korzystając z obranej przez twórców formy dzieła, słuchacz łączy niejako rolę zarówno odbiorcy, jak i twórcy. Mariusz Filiciak dostrzegł, że „hipertekst to bardziej czasownik niż rzeczownik: gotowy produkt działalności autora zostaje zastąpiony przez proces tworzenia sensu w wyniku działań odbiorcy w ramach uprzednio przygotowanej struktury”²¹. Użytkownik porusza się w polu zdarzeń, nazwanym przez norweskiego teoretyka Espena Aarsetha *event space*²² hipertekstu. Brak obecności i aktywności odbiorcy oznacza, iż dzieło nie zaistnieje. To decyzje słuchacza konkretyzują słuchowisko, wyznaczają konkretną ścieżkę odsłuchu, toteż staje się on niejako autorem danego wykonania.

Umberto Eco nadmienił, iż sztuka jest swego rodzaju „poszukiwaniem modeli »otwartych«, zdolnych zapewnić zmiany i przygodę”²³. W słuchowisku *Alicja 0700* zmiany toczą się nieustannie. Słuchacz jest zwodzony, permanentnie balansuje na pograniczu prawdy i zmyślenia, faktów i iluzji. Przyjmuje wielorakie perspektywy: w części scen znajduje się niejako z boku zdarzeń świata przedstawionego, w wybranych ich wymiarku otrzymuje wskazówki od Doktora, w innych od brata Alicji, jeszcze w odmiennych – od niej samej. W dominującej części jest jednak uczestni-

²⁰ U. Eco, dz. cyt., s. 87.

²¹ M. Filiciak, *Druk kontra piksele. Hipertekst w literaturze*, w: *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002, s. 122.

²² M. Pisarski, *Ergodyczność...*, <http://techsty.art.pl/hipertekst/teoria/ergodyzm.htm> [dostęp 20.06.2019].

²³ U. Eco, dz. cyt., s. 35.

kiem zdarzeń. Decyduje na przykład, co stanie się z Alicją po wypadku lub też, czy w ogóle wypadkowi ulegnie. Ujawnienie prawdy okazuje się niemożliwe, ponieważ nie jest to celem słuchowiska – bazuje ono na swego rodzaju aporii. Percypowanie dzieła, odsłuch kolejnych mikrosluchowisk stanowi drogę do odkrywania kolejnych mikroświatów, które nie czynią swą podstawą logicznych przyczynowo-skutkowych zależności. Badaczka nowych mediów, Katarzyna Prajzner, odnotowała, iż

fakt, że interaktywny tekst ma status całości, ale też, dla swego czytelnika jawi się jako fragment, powoduje, [...] że »poszukuje on całości, nawet jeśli nie ma żadnego dowodu na to, że owe fragmenty stanowiły kiedykolwiek całość. Ten rodzaj impasu jest [...] główną figurą stylistyczną mechanizmu funkcjonowania interaktywnego tekstu. To aporia w najdosłowniejszym z sensów«²⁴.

W słuchowisku *Alicja 0700* aporia przejawia się dwojako – w warstwie *verbum*, ponieważ świat przedstawiony nie jest logicznie spójną opowieścią, a ponadto, zgodnie ze spostrzeżeniem Prajzner – aporia występuje w strukturze dzieła, bowiem słuchacz nie ma w momencie percypowania opowieści dostępu do jej holi-stycznego wymiaru. Brak też pewności, czy w jakiegokolwiek z konfiguracji odsłuchu mikrosluchowiska stanowią całość, czy też w każdej ze ścieżek są swoistym amalgamatem niepowiązanych ze sobą wyimków. Tego rodzaju rozwiązanie dramaturgiczno-strukturalne wzmacnia otwarcie dzieła, zachęca do interaktywnych poszukiwań, interakcji z bohaterami, odkrywania kolejnych informacji o ich charakterologicznych wyróżnikach i wątkach fabularnych.

Umberto Eco w swych esejach pisał, iż

[...] każde dzieło sztuki, ukończone i zamknięte niby doskonale zbudowany organizm, jest równocześnie dziełem otwartym, poddającym się stu różnym interpretacjom, zresztą nienaruszającym jego niepowtarzalnej istoty. Każda percepcja dzieła jest więc zarazem interpretacją i wykonaniem, gdyż w trakcie każdej z nich dzieło odżywa na nowo w oryginalnej perspektywie²⁵.

W odniesieniu do tekstu kultury zbudowanego na podstawie hipertekstualnego systemu organizacji części każde wykonanie dzieła jest kluczowe dla jego zaistnienia. Zatem nie tylko liczba potencjalnych interpretacji pozostaje otwarta, bowiem zależna jest od indywidualnej perspektywy każdego odbiorcy. Także samo wykonanie dzieła wynika z samodzielnej, jednostkowej ścieżki odsłuchu, która przy każdorazowym obcowaniu ze słuchowiskiem może ulegać zmianie. Włoski filozof

24 K. Prajzner, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009, s. 116.

25 U. Eco, dz. cyt., s. 70.

akcentował, iż w poszukiwaniach w sztuce „sprowadzamy [...] formę do systemu relacji po to, ażeby wydobyć to, co ogólne i zamienne w owym systemie relacji, ażeby wykazać, że każdy przedmiot ma pewną »strukturę«, która go łączy z innymi przedmiotami”²⁶. W słuchowisku *Alicja 0700*, a więc w dziele hipertekstualnym, bardziej niż o strukturze można mówić o systemie relacji. Owo spostrzeżenie jest jednak zasadne, ponieważ relacje spajające części interaktywnego słuchowiska pozwalają na odnajdywanie nowych przedmiotów interpretacji, stwarzanie nowych kontekstów. W jednej ze scen słuchacz decyduje, czy Alicja zostanie zabrana do domu, czy też zostanie z Doktorem, który miałby rzekomo chcieć skrzywdzić dziewczynę. Jeśli odbiorca zechce pomóc Alicji, którą w tejże scenie postrzegać można jako nieco nieporadną, zdaną na empatię innych, to trafia z bohaterką do domu. Nie spotyka go jednak wdzięczność, a Alicja ma do niego szereg pretensji, wskazując na naiwność słuchacza. Co więcej, Doktor ma gościć w domu postaci, a zadaniem odbiorcy jest przygotowanie kolacji dla niego i Alicji. Wystarczy zatem jeden wybór, jedna interaktywna obecność słuchacza w świecie przedstawionym, by kontekst został w pełni przemodelowany. Decyzje, które słuchacz-użytkownik podejmuje w ramach dostępnego mu świata przedstawionego stanowią czynnik immanentny dla każdorazowego wybrzmienia opowieści. System, na jakim bazuje dzieło, stanowi determinantę jej fabularnego przebiegu. Wybory odbiorcy warunkują zarówno zmiany w fabularnej przestrzeni dzieła, jak i jego zaistnienie jako takie. Należy jednak nadmienić, iż słuchowisko interaktywne nie jest dziełem nieskończenie otwartym. Odbiorca porusza się w przestrzeni opowieści, która, choć otwarta na wariantywność odsłuchów, nie jest nieskończona. Spektakl *Alicja 0700* pozwala na przekształcenia w ramach uprzednio wykreowanego przez twórców systemu relacji i powiązań.

Ryszard Kluszczyński analizując problematykę dzieła interaktywnego zwracał uwagę, iż „twórca projektuje sytuację, w której publiczność je [dzieło] wykona”²⁷. Warto uzupełnić ową tezę o kolejną konstatację badacza, w której akcentował, iż rolą artysty nie jest stworzenie artefaktu, a „dyspozytywu: układu-kontekstu, w którym odbiorca/interaktor konstruuje przedmiot swego doświadczenia i jego sens”²⁸. *Alicja 0700* jest zatem interaktywnym słuchowiskiem, dyspozytywem zbudowanym w hipertekstualnym systemie, który umożliwi przechodzenie między swymi audialnymi częściami poprzez hiperłącza. Każde z mikrosluchowisk podlega interpretacjom, podobnie jak każdorazowa ścieżka odsłuchu stanowi

²⁶ Tamże, s. 55.

²⁷ R. Kluszczyński, *Dramaturgia interaktywna. W poszukiwaniu nowego formatu widowiska audio-wizualnego*, <https://www.youtube.com/watch?v=ydISUs7rCzc> [dostęp 5.09.2018].

²⁸ R. Kluszczyński, *Teoretyczno-kulturowe i filozoficzne konteksty sztuki interaktywnej*, w: *Interaktywne media sztuki*, red. A. Porczak, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2009, s. 34.

swoiste, podatne na interpretacje, wykonanie dzieła. Tym samym *Alicja 0700* jest dziełem otwartym po wielokroć.

Umberto Eco podkreślał, iż pojęcie *dzieła otwartego* nie jest pojęciem aksjologicznym, a eseje autora „nie pretendują [...] do przeprowadzenia podziału na dzieła wartościowe («otwarte») i pozbawione wartości, anachroniczne, niedobre («zamknięte»)»²⁹. W mojej opinii, otwartość audialnych form hipertekstualnych także nie powinna być rozpatrywana w kategoriach aksjologicznych. Badacze Jon Dovey oraz Helen W. Kennedy w swej książce *Kultura gier komputerowych* podkreślali rolę interaktywności w zwiększaniu zasobu potencjalnych interpretacji.

[C]yfrowe i technologiczne formy interaktywności – konstatują Dovey i Kennedy – nie umniejszają znaczenia wielokrotnych praktyk aktywnych interpretacji zachodzących w wypadku tradycyjnych mediów, ale tak naprawdę dzięki nim są one o wiele liczniejsze i bardziej złożone. Jeśli czytelnik/widz/użytkownik/gracz ma dostęp do większej liczby wyborów oferowanych przez tekst, to zwiększa się zakres możliwych interpretacji³⁰.

Dzieła synkretyczne o interaktywnym charakterze mogą przyczynić się do dotarcia do nowego, przyzwyczajonego do internetowych praktyk odbiorczych grona słuchaczy. Słuchowiska interaktywne winno rozpatrywać się jako szansę dla rozwoju sztuki słuchowiskowej w perspektywie jej współistnienia z nowymi mediami. Audialny spektakl *Alicja 0700* to egzemplifikacja wykorzystania rozwiązań technologicznych w procesie twórczym. Słuchowisko nie jest już wyłącznie opowieścią, która traktuje o losach wybranych bohaterów. Staje się dziełem, w którym możemy uczestniczyć, które mówi niejako o słuchaczu, do słuchacza i przez słuchacza. Sztuka audialna otwiera się zatem zarówno na nowe interpretacje, jak i doświadczenia odbiorcze.

Bibliografia

- Bachura Joanna, *Odśłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.
- Bachura Joanna, Pawlik Aleksandra, *Znaczeniowa funkcja muzyki w słuchowisku*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3, s. 162–170.
- Bardijewska Sława, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2001.

²⁹ U. Eco, dz. cyt., s. 51.

³⁰ J. Dovey, H.W. Kennedy, *Kultura gier komputerowych*, przeł. T. Macios, A. Oksiuta, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 8.

- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Bodzioch-Bryła Bogusława, Pietruszewska-Kobiela Grażyna, Regiewicz Adam, *Konwergencja nowych mediów i literatury*, w: *Literatura – nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, red. Adam Regiewicz, Wydawnictwo im. Stanisława Podobioskiego, Częstochowa 2014, s. 29–61.
- Dovey Jon, Kennedy Helen W., *Kultura gier komputerowych*, przeł. Tomasz Macios, Anna Oksiuta, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Eco Umberto, *Dzieło otwarte*, przeł. Lesław Eustachiewicz i in., Wydawnictwo W.A.B., Wydanie III, Warszawa 2008.
- Filiciak Mirosław, *Druk kontra piksele. Hipertekst w literaturze*, w: *Liternet. Literatura i internet*, red. Piotr Marecki, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002, s. 119–126.
- Godlewska-Byliniak Ewelina, *Słuchowisko*, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Marta Rakoczy, Paweł Rodak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 451–461.
- Grenda Magdalena, *Zwrot performatywny w poznańskim teatrze alternatywnym po roku 1989*, <http://www.tematyzszewskiej.pl/index.php/2016/02/24/zwrot-performatywny-w-poznanskim-teatrze-alternatywnym-po-roku-1989/>, [dostęp 20.06.2019].
- Jenkins Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- Klimczak Kinga, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2011.
- Kluszczyński Ryszard, *Dramaturgia interaktywna. W poszukiwaniu nowego formatu widowiska audiowizualnego*, <https://www.youtube.com/watch?v=ydISUs7rCzc> [dostęp 5.09.2018].
- Kluszczyński Ryszard, *Teoretyczno-kulturowe i filozoficzne konteksty sztuki interaktywnej*, w: *Interaktywne media sztuki*, red. Antoni Porczak, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2009, s. 7–54.
- Lisowska-Magdziarz Małgorzata, *Metodologia badań nad mediami – nurty, kierunki, koncepcje, nowe wyzwania*, „Studia Medioznawcze” 2013, nr 2, s. 27–42.
- Pisarski Mariusz, *Ergodyczność...*, <http://techsty.art.pl/hipertekst/teoria/ergodyzm.htm> [dostęp 20.06.2019].
- Pisarski Mariusz, *Hipertekst i hiperfukcja*, w: *Liternet.pl*, red. Piotr Marecki, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2003, s. 285–291.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2012.
- Prajzner Katarzyna, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.
- Richman Joe, *Diaries and Detritus: One Perfectionist's Search for Imperfection*, <https://sites.duke.edu/homelessness/files/2010/08/Diaries-Detritus.pdf> [dostęp 5.09.2018].

Simanowski Roberto, *Hipertekst. Znamiona, badania, poetyka*, <http://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/article/view/11538/11217> [dostęp 5.09.2018].

Zdzieborski Jacek, *Hipertekst – różnorodność rozumienia pojęcia*, <https://bit.ly/2oLIOB4> [dostęp 5.09.2018].

Eliza Matusiak

Interactive radio drama *Alicja 0700* as the multiple open work. Analysis and interpretation

Summary

Radio art evolves due to technological changes. Radio drama is becoming an interactive piece of artwork which exists on the borderland of genres. An interactive audio play uses characteristic features of the classical radio art and unites them with the hypertextual structure. Due to these modifications, there emerges not only a new type of audio play, but also a lot of alternative ways of listening and interpretation. The aim of the article is to present interactive radio drama *Alicja 0700*, its genre's determinants in reference to the idea of "the open work".

Keywords: radio drama, radio art, hypertext, the open work

Eliza Matusiak – doktorantka w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego. W centrum jej badawczych zainteresowań znajduje się sztuka audialna – jej dokumentalna, ale przede wszystkim fikcjonalna strona. Obecnie opracowuje rozprawę doktorską poświęconą interaktywnym słuchowiskom o ergodycznym charakterze. Jest współautorką monografii *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej*.



