



pod redakcją Elizy Sasin i Anity Staroń
sous la direction d'Eliza Sasin et Anita Staroń

Kontrasty w humanistyce: literatura, język, kultura

Les contrastes dans les humanités : littérature, langue, culture



**Kontrasty
w humanistyce:
literatura,
język, kultura**

**Les contrastes dans
les humanités :
littérature,
langue, culture**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

pod redakcją Elizy Sasin i Anity Staroń
sous la direction d'Eliza Sasin et Anita Staroń

Kontrasty w humanistyce: literatura, język, kultura

Les contrastes dans les humanités : littérature, langue, culture

Eliza Sasin (ORCID: 0000-0001-8220-1305)
Anita Staroń (ORCID: 0000-0002-4968-885X)
– Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Romanistyki /
Université de Łódź, Faculté de Philologie, Institut d'Études Romanes
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI / CRITIQUE

Małgorzata Sokołowicz, Anna Kaczmarek-Wiśniewska, Anna Wójcik

REDAKTOR INICJUJĄCY / ÉDITEUR

Urszula Dzieciatkowska

SKŁAD I ŁAMANIE / MISE EN PAGE

Munda – Maciej Torz

REDAKTOR TECHNICZNY / RÉDACTEUR TECHNIQUE

Elżbieta Pich

PROJEKT OKŁADKI / COUVERTURE

Polkadot Studio Graficzne Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Ilustracja wykorzystana na okładce / Image de couverture : © thegraphicsfairy.com

Publikacja bez opracowania redakcyjnego w Wydawnictwie Uniwersytetu Łódzkiego /
Révision rédactionnelle effectuée en dehors des Presses Universitaires de Łódź

© Copyright by Authors, Łódź 2023

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2023

<https://doi.org/10.18778/8331-126-5>

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego /

Publication de Presses Universitaires de Łódź

Wydanie I / 1^{ère} édition. W.10723.22.0.K

Ark. wyd. / Feuilles d'édition 10,2; ark. druk. / feuilles d'impression 13,875

ISBN 978-83-8331-126-5

e-ISBN 978-83-8331-127-2

SPIS TREŚCI/TABLE DES MATIÈRES

Słowo wstępne/Avant-propos	7
Michał Gniadek	
Prekursorzy performatywności. Język jako działanie u Étienne’a Bonnot de Condillaca i Jeana-Jacques’a Rousseau	15
Oussama Amrani	
Anthroponymie chez Mohamed Nedali : du contact des langues aux contrastes sociaux	29
Tomasz Zielnik	
Kontrasty w przekładzie: porównanie polskich tłumaczeń <i>Obcego</i> Alberta Camus	39
Anna Skibińska	
Kontrasty między Polakami a Ukraińcami w Warszawie – analiza korpusowa przekazów medialnych <i>Gazety Wyborczej</i> w latach 2015-2019	49
Sebastian Tauer	
Świat polski i świat niemiecki w powieści Mariana Turwida <i>Dwie strony drogi</i> oraz wybranych dziełach Gerarda Górnickiego ..	65
Karolina Kopańska	
Relacja miłości/nienawiści do Florencji w <i>Domu bezimiennych</i> i <i>Berretti</i> Erasmus Giovanniego Agnoloniiego	77
Oskar Czapiewski	
„Zbyt długo, w dwu kolorach”. O dychotomii w poezji Jacka Bierezina	91

Magdalena Wylężek

Kontrastowe ujęcie krytyki nowoczesności w późnych opowiadaniach Davida Herberta Lawrence'a 105

David Taquet

Tradition et modernité chez Neil Gaiman : le cas de *American Gods* et *Good Omens* 119

Jakub Zbądzki

Myszy przeciw łasicom, ludziom i żabom. O funkcji kontrastu w przedstawieniu przeciwników i kreowaniu akcji w *Batrachomyomachii* 133

Małgorzata Sojak

Obraz postaci historycznych w trylogii rewolucyjnej Teodora Jeske-Choińskiego (na przykładzie Camille'a Desmoulinsa, Georgesa Dantona i Maximiliena Robespierre'a) 145

Paulina Materka

Les contrastes dans le *Mirouer des femmes vertueuses* 159

Weronika Lesiak

Les contrastes dans le roman populaire à l'exemple des *Trois mousquetaires* et du *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas 171

Emilia Antkiewicz

La multiplicité des contrastes dans la nouvelle « La Parure » de Guy de Maupassant 185

Eliza Sasin

La symbolique des femmes aquatiques dans la poésie française 1890-1899 : pureté *vs* volupté 199

Indeks nazwisk/Index des noms 217

SŁOWO WSTĘPNE

Kontrast leży u źródła postrzegania świata przez człowieka – próbując opisać otaczającą nas rzeczywistość, przedstawiamy dane zjawisko w opozycji do innego, zupełnie odmiennego. „Prawda potrzebuje kłamstwa – bo jakże ją zdefiniować bez kontrastu?”¹ pisał Paul Valéry, zauważając ową zależność. Wedle tej reguły można stwierdzić, iż dobro i zło, światło i mrok, piękno i brzydota oraz wszystkie inne przeciwieństwa istnieją nierozzerwalnie, w harmonii i równowadze, wzajemnie się definiują, a nawet uzupełniają, tworząc w ten sposób wszechświat, jak w koncepcji *yin-yang*. Tę samą zasadę współistnienia kontrastów łatwo zauważyć w języku, literaturze, kulturze i sztuce. Czasami są fundamentem wykreowania postaci, której wola jest spreczna z postępowaniem – bohater jest, niczym Mefistofeles w dziele Goethego, „częścią owej siły, której władza pragnie zło zawsze czynić, a dobro sprowadza”². Innym razem objawiają się dzięki światłocieniowi, jak na obrazach Caravaggia. Mogą stanowić zasadę opisu rzeczywistości, jak u Wiktora Hugo, albo podstawę kompozycji, jak u twórców barokowych³. Refleksja nad nimi mogłaby dotyczyć szeregu przeciwieństw, jak choćby ubóstwo *vs* bogactwo, prawda *vs* kłamstwo, utopia *vs* dystopia, porządek *vs* chaos, cisza *vs* krzyk, tradycja *vs* nowoczesność... Zgromadzone w niniejszym tomie analizy dotyczą również wielu innych obszarów. **Michał Gniadek** rozważa koncept języka jako działania, odnosząc go do odmiennych interpretacji, jakie proponują Étienne Bonnot de Condillac i Jean-Jacques Rousseau. **Oussama Amrani** przygląda się wybranym przypadkom antropimii w twórczości marokańskiego

¹ Woryginalne: « La vérité a besoin de mensonge – car comment la définir sans contraste ? », P. Valéry, *Mélange*, przeł. P. Materka.

² J. W. Goethe, *Faust*, przeł. E. Zegadłowicz, PIW, Warszawa 1953, s. 34.

³ Cf. Ph. Beaussant, *Vous avez dit baroque ?*, Actes Sud, coll. « Babel », 1994; Cz. Hernas, *Barok*, PWN, Warszawa 1973.

pisarza Mohameda Nedalego, chcąc wykazać ich funkcję kulturową i socjologiczną. Język znajduje się również w centrum uwagi **Tomaśza Zielnika**, który porównuje dwa polskie przekłady *Obcego* i odnajduje kontrasty w niektórych wyborach translatorskich autorów obu wersji. Analiza **Anny Skibińskiej**, poświęcona przekazom na temat Ukraińców w polskiej prasie lat 2015-2019, ukazuje ich w opozycji do ludności miejscowej i, najczęściej, w kontekście wykonywanej pracy. Analiza ta dzisiaj ma już wymiar historyczny, ponieważ – zakończona przed atakiem Rosji – odnosi się do całkowicie innej rzeczywistości. Konfrontacja między dwoma narodami, polskim i niemieckim, zajmuje również **Sebastiana Tauera** w jego odczytaniu powieści Mariana Turwida *Dwie strony drogi*. Czasem jednak nie potrzeba dwóch stron, aby ujawnił się kontrast w postrzeganiu jakiegoś miejsca: **Karolina Kopańska** pokazuje, jak można jednocześnie kochać i nienawidzić okolicy, w której się wzrosło, nawet jeśli chodzi o piękną (?) Florencję. Stosunek do miejsca, szczególnie ze względu na pozycję emigranta, ale także inne skontrastowane postawy stanowią treść rozważań **Oskara Czapiewskiego**, który opisuje dychotomię w poezji Jacka Bierzina. Kontrast między tradycją i nowoczesnością tworzy osnovę dwóch kolejnych tekstów, obu poświęconych literaturze anglojęzycznej: **Magdalena Wylęzek** wybrała na przedmiot swoich dociekań późne opowiadania i esej D. H. Lawrence'a, **David Taquet** przeprowadza analizę *American Gods* i *Good Omens* Neila Gaimana. Znaczna grupa tekstów dotyczy funkcjonowania postaci literackich, zarówno takich, które nie są ludźmi, jak w analizie **Jakuba Zbądzkiego** dotyczącej kontrastów w przedstawieniu przeciwników i budowaniu akcji poematu heroikomicznego *Batrachomyomachia*, jak i takich, które są znane z historii: Camille Desmoulins, Georges Danton i Maximilien Robespierre, których **Małgorzata Sojak** konfrontuje z ich literackimi portretami stworzonymi przez Teodora Jeske-Choińskiego w jego trylogii rewolucyjnej. Również **Paulina Materka** zestawia postać historyczną z bohaterką fikcyjną, badając anonimowy tekst z XVI wieku, *Mirouer des femmes vertueuses*, pod kątem kontrastów (a także analogii) między przedstawieniami Joanny d'Arc i Griselidis. Tło historyczne obecne jest także w powieściach, które przypomina w swoich badaniach **We-ronika Lesiak**; chcąc opracować typologię kontrastów w powieści popularnej, odwołuje się do *Trzech muszkieterów* i *Hrabiego Monte Christo*

Alexandre'a Dumas. **Emilia Antkiewicz** z kolei zwraca się ku innemu znanemu pisarzowi i jego równie słynnemu opowiadaniu, ukazując „wielość kontrastów w „Naszyjniku” Guy de Maupassanta”. Ten ostatni segment zamyka praca poświęcona symbolice kobiety i wody w końcu XIX wieku; **Eliza Sasin** bada opozycję między czystością i zmysłowością w wybranych wierszach francuskich symbolistów.

W tej wielości kontrastów istnieje jeszcze jeden, który można by odwzorować w kompozycji niniejszego tomu, stosując podział na dwie części w zależności od języka, w jakim zostały napisane teksty. Postanowiłyśmy jednak wymieszać je tak, aby uzyskać całość harmonijną pod względem treści. Punkty styczne pomiędzy poszczególnymi rozdziałami wzmagają, jak sądzimy, spójność tomu, a jednocześnie podkreślają ową wielość interpretacji, która zdaje się najlepiej zaświadczać o istotnej funkcji, jaką pełni kontrast w percepcji rzeczywistości. Chcemy wierzyć, że stanowi on również czytelną wskazówkę dla rozpoznania pozytywnych i negatywnych aspektów owej dychotomii. Nie zawsze bowiem czerń i biel wystarczają do oddania złożoności świata.

Anita Staroń
Eliza Sasin

AVANT-PROPOS

Le contraste est aux sources de la perception humaine du monde : en essayant de décrire la réalité qui nous entoure, nous présentons un phénomène donné en opposition à un autre, complètement différent. « La vérité a besoin d'un mensonge – car comment la définir sans contraste ? » a écrit Paul Valéry, constatant cette dépendance. Selon cette règle, on peut dire que le bien et le mal, la lumière et l'obscurité, la beauté et la laideur, et tous les autres opposés existent inséparablement, en harmonie et en équilibre, se définissant mutuellement et même se complétant, créant ainsi un univers, comme dans le concept du *yin-yang*. Ce même principe de coexistence de contrastes se manifeste dans la langue, la littérature, la culture et l'art. Parfois, ils sont à l'origine de la création d'un personnage dont la volonté est en contradiction avec ses actions – le protagoniste est, comme Méphistophélès dans l'œuvre de Goethe, « une partie de cette force qui tantôt veut le mal et tantôt fait le bien »¹. D'autres fois, ils se révèlent à travers le clair-obscur, comme dans les tableaux du Caravage. Ils peuvent aussi être un principe de description de la réalité, comme chez Victor Hugo, ou deviennent un axe de composition, comme dans l'art baroque². On pourrait, dans ce cadre, réfléchir à maintes oppositions, comme pauvreté *vs* richesse, vérité *vs* mensonge, utopie *vs* dystopie, ordre *vs* chaos, silence *vs* cri, tradition *vs* modernité... Les analyses regroupées dans le présent volume concernent d'autres domaines encore. Ainsi **Michał Gniadek** se penche sur le concept de langage comme action et sur les différentes interprétations qu'en proposent Étienne Bonnot de Condillac et Jean-Jacques Rousseau. **Oussama Amrani** étudie quelques cas

¹ J. W. Goethe, *Faust et le second Faust*, trad. G. de Nerval, Paris, Garnier Frères, 1877, p. 96.

² Cf. Ph. Beaussant, *Vous avez dit baroque ?*, Actes Sud, coll. « Babel », 1994; Cz. Hernas, *Barok*, PWN, Warszawa 1973.

d'anthroponymie chez l'écrivain marocain Mohamed Nedali, afin de montrer leur fonction culturelle et sociologique. C'est encore la langue qui reste au centre des préoccupations de **Tomasz Zielnik** qui compare deux traductions polonaises de *L'Étranger*, et relève des contrastes dans certains choix opérés par les deux traducteurs. L'analyse d'**Anna Skibińska**, consacrée aux mentions des Ukrainiens dans la presse polonaise des années 2015-2019, montre qu'ils sont présentés en opposition aux habitants locaux et, le plus souvent, dans le contexte de travail ; analyse désormais historique, puisque, se terminant avant l'attaque de la Russie, elle présente une tout autre réalité. C'est aussi une confrontation entre deux nations, les Polonais et les Allemands, qui occupe **Sebastian Tauer** dans sa lecture d'un roman de Marian Turwid *Dwie strony drogi*. Mais parfois il n'y pas besoin de deux côtés pour qu'apparaisse un contraste dans la perception d'un lieu : **Karolina Kopańska** montre comment on peut à la fois aimer et détester l'endroit où l'on a grandi, même s'il s'agit de la belle (?) Florence. Le rapport aux lieux, forcé par la situation d'émigrant, mais également d'autres attitudes contrastées font l'objet de l'étude d'**Oskar Czapiewski** qui décrit la dichotomie dans la poésie de Jacek Bierezin. Le contraste entre la tradition et la modernité se trouve au centre de deux contributions suivantes, toutes les deux consacrées à la littérature anglophone : **Magdalena Wylęzek** a choisi, pour son analyse, les contes tardifs et un essai de D. H. Lawrence, **David Taquet** se penche sur *American Gods* et *Good Omens* de Neil Gaiman. Tout un ensemble de textes explore le fonctionnement des personnages dans un texte littéraire, que ce soient des personnages non humains, comme dans l'étude de **Jakub Zbądzki** sur les contrastes dans la présentation des adversaires et dans la construction de l'action du poème héroïcomique *Batrachomyomachie*, ou des personnages historiques : Camille Desmoulins, Georges Danton et Maximilien Robespierre, que **Małgorzata Sojak** confronte au portrait littéraire créé par Teodor Jeske-Choiński dans sa trilogie révolutionnaire. C'est encore un personnage historique que **Paulina Materka** confronte à un caractère fictionnel, lorsqu'elle explore un texte anonyme du XVI^e siècle, *Mirouer des femmes vertueuses*, pour y relever les contrastes (mais aussi des analogies) entre les portraits de Jeanne d'Arc et Grisélidis. Le fond historique est également présent dans les romans que rappelle, dans son analyse, **Weronika Lesiak** ; en effet, pour établir une typologie de

contrastes dans le roman populaire, elle recourt aux *Trois mousquetaires* et au *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas. **Emilia Antkiewicz**, quant à elle, se tourne vers un autre romancier bien connu et vers son conte non moins célèbre, pour montrer « la multiplicité des contrastes dans “La Parure” de Guy de Maupassant ». Ce dernier volet se clôt par une étude consacrée à la symbolique de la femme et de l'eau à la fin du XIX^e siècle ; **Eliza Sasin** examine l'opposition entre la pureté et la volupté sur un corpus de poèmes symbolistes français.

Dans cette multitude de contrastes, il en existe encore un, que l'on pourrait refléter au niveau de la composition du présent volume, en le divisant en deux parties selon la langue d'expression des auteurs. Nous avons cependant opté pour un mélange entre les deux langues en vue de mieux harmoniser le contenu. Les points de rencontre entre les contributions renforcent, croyons-nous, la cohérence du volume, tout en mettant en relief cette richesse d'interprétations qui semble le mieux attester l'importance du contraste pour la perception de la réalité. Nous espérons qu'elle permettra en même temps d'identifier les aspects positifs et négatifs d'une telle dichotomie. Car le noir et le blanc ne sont pas toujours suffisants pour cerner la complexité du monde.

Anita Staroń
Eliza Sasin

Michał Gniadek

Uniwersytet Jagielloński
michal.gniadek@doctoral.uj.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0001-7800-7200>

PREKURSORY PERFORMATYWNOŚCI. JĘZYK JAKO DZIAŁANIE U ÉTIENNE'A BONNOT DE CONDILLACA I JEANA-JACQUES'A ROUSSEAU

**Precursors of Performativity. Language as Action in the Works
by Étienne Bonnot de Condillac and Jean-Jacques Rousseau**

Abstract – The present paper analyses the concept of the performativity of human language in the philosophical writings by Étienne Bonnot de Condillac and Jean-Jacques Rousseau. The first part of the text is devoted to the idea of *langage d'action* and its significance for Condillac's epistemology and theory of language; whereas the social and political functions of human speech, presented in the works of Jean-Jacques Rousseau, are interpreted in the second part of the paper. Ultimately, it seems that for both Condillac and Rousseau human language is not just a mere thinking tool, but also a way of changing and improving our reality.

Keywords – Language as Action, Expressive Function of Language, Philosophy of Language, Condillac, Rousseau

Słowo wstępne

Obecne w tekstach Condillaca i Rousseau ujęcie języka jako narzędzia działania nie cieszy się zbyt dużym zainteresowaniem wśród polskich prac z historii językoznawstwa i historii filozofii. Na przykład w *Dziejach językoznawstwa w zarysie* Adam Heinz dzieli poglądy Condillaca na trzy dziedziny: ogólną teorię języka, próbę opracowania języka nauki

oraz rozważania na temat pochodzenia mowy³, natomiast pisząc o teorii Rousseau, podkreśla on przede wszystkim jej charakter socjologiczny⁴ – w omówieniach tych całkowicie pominięty zostaje performatywny aspekt języka. Z kolei w książce Zofii Florczak można znaleźć porównanie wyodrębnionego przez Condillaca języka działania z językiem dźwięków artykułowanych⁵, ale już zawarta w tej pracy interpretacja filozofii Rousseau nie uwzględnia możliwości działania za pomocą mowy⁶. Podobnie zresztą rzecz się ma w przypadku tekstów z historii filozofii. Analizując wpływ teorii języka Condillaca na filozofię francuskiego Oświecenia, w tym także na Rousseau, Stanisław Zapaśnik tylko wspomina o języku działania jako koniecznym etapie rozwoju ludzkiego umysłu⁷.

Celem niniejszego tekstu będzie zatem próba analizy poglądów Condillaca i Rousseau na temat performatywności mowy oraz określenie funkcji, jaką pełnią owe poglądy w ich systemach filozoficznych⁸. Byłoby to jednak niemożliwe bez porównania ich stanowisk, dlatego zaprezentowane poniżej analizy mają w znacznej mierze charakter komparatystyczny – nie sposób bowiem właściwie zrozumieć teorii języka Rousseau, nie odwołując się równocześnie do wypracowanych wcześniej przez Condillaca pojęć i metod.

Język działania u Condillaca

Punktem dojścia w rozważaniach Condillaca na temat języka, a zarazem najważniejszym elementem jego teorii jest teza, zgodnie z którą język ma służyć do analizy myśli. Zdaniem filozofa ta poznawczo-

³ A. Heinz, *Dzieje językoznawstwa w zarysie*, PWN, Warszawa 1978, s. 102.

⁴ *Ibid.*, s. 104-105.

⁵ Z. Florczak, *Europejskie źródła teorii językowych w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1978, s. 41-43.

⁶ *Ibid.*, s. 65-69.

⁷ S. Zapaśnik, *Filozofia a kultura Francji XVIII wieku*, PWN, Warszawa 1982, s. 144-147.

⁸ Ponadto analiza ta opierać się będzie przede wszystkim na tekstach polskich badaczy. Wyjątek stanowią tutaj dwaj autorzy: Jean Starobinski i Jacques Derrida, którzy w swoich pracach podkreślają szczególne znaczenie filozofii języka w światopoglądzie Rousseau.

-naukowa funkcja mowy ma poprzedzać jej funkcję komunikacyjną: „możemy wskazać kolejno innym idee, które współlistnieją w naszym umyśle, o tyle o ile umiemy je sobie samym wskazać kolejno; to znaczy, że umiemy mówić innym jedynie to, co umiemy mówić sobie”⁹. Tak przedstawiona analityczność języka, jego zdolność do rozkładania myśli, stanie się w dalszej kolejności kryterium, według którego Condillac oceniać będzie doskonałość mowy.

Ponieważ język jako narzędzie analizy myśli jest rezultatem długotrwałego procesu historycznego, musi poprzedzać go istnienie jakiegoś innego, prostszego środka komunikacji, który nie odwoływałby się do idei abstrakcyjnych, lecz do tego, co dane człowiekowi w jego bezpośrednim, zmysłowym doświadczeniu. Tym samym, czyniąc zadość swojej doktrynie sensualizmu, wedle której wszelka wiedza ma pochodzić z doświadczenia zewnętrznego¹⁰, czyli ze zmysłów, Condillac wprowadza do swoich rozważań pojęcie naturalnego języka działania (*langage d'action*), mające tłumaczyć początki komunikacji międzyludzkiej.

Już na początku części drugiej *O pochodzeniu poznania ludzkiego* Condillac wyklada swoje poglądy na genezę ludzkiej mowy, przedstawiając eksperyment myślowy, w którym dwoje zagubionych w lesie dzieci wspólnie wynajduje swój własny język. I chociaż ani język, ani też zdolność do jego nabycia nie są wrodzone, to jednak właściwe każdemu człowiekowi zmysły, potrzeby i uczucia wystarczą, by wykształcił się pomiędzy nimi jakiś sposób komunikacji. Takie podejście do problemu pochodzenia mowy skrytykuje następnie Rousseau, wytykając stosowanie niewystarczająco naukowych metod¹¹, ponieważ Condillac, próbując rozwiązać ów problem, popełnia „ten sam błąd co ci, którzy, snując swoje wywody na temat stanu natury, przenoszą do

⁹ É. B. de Condillac, *Gramatyka*, przeł. T. Bartel, in idem, *O pochodzeniu poznania ludzkiego. Gramatyka*, De Agostini, Warszawa 2002, s. 436.

¹⁰ Jest to zasadnicza różnica między empiryzmem Locke’a a sensualizmem Condillaca. O ile pierwszy z nich wywodzi wiedzę z doświadczenia zewnętrznego i wewnętrznego, tak drugi uważa, że cała ludzka wiedza pochodzi ze zmysłów.

¹¹ Cf. J. Derrida, „Genewska szkoła lingwistyki”, przeł. J. Margański, in idem, *Marginesy filozofii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 188.

niego pojęcia zaczerpnięte ze społeczeństwa”¹². Zakłada on bowiem „istnienie pewnego gotowego już obcowania społecznego między wynalazcami języka”¹³, podczas gdy – wedle opinii Rousseau – istnienie to należy podać w wątpliwość.

W eksperymencie Condillaca wynalezionym przez dzieci środkiem komunikacji jest język działania (*langage d'action*), który zostaje jednoznacznie odróżniony od języka dźwięków artykułowanych (*langue*). Język działania jest, zdaniem Condillaca, naturalną mową znaków ekspresyjnych; składa się ze spontanicznych gestów, mimiki i dźwięków nieartykułowanych; jest on ponadto naturalny w tym sensie, że jego znaki powstają poprzez adaptację różnych narządów ludzkiego ciała oraz stanowią bezpośrednią reakcję na określone potrzeby, wrażenia czy uczucia. Uzewewnętrzniając rozmaite stany ludzkiego umysłu lub też, jak trafnie pisze Marek Grygorowicz w książce poświęconej filozofii Condillaca, obiektywizując określone potrzeby¹⁴, język działania służy jednostce jako narzędzie do osiągnięcia rozmaitych celów – na przykład do porozumiewania się z innymi ludźmi, dzięki którym zaspokojenie owych potrzeb może stać się łatwiejsze.

Łącząc percepcję potrzeby z percepcją przedmiotu służącego do jej zaspokojenia, a także kojarząc je ze znakiem, dzięki któremu dany cel został osiągnięty, ludzie z czasem zaczynają zapamiętywać niektóre gesty i dźwięki. Jak zauważa Condillac:

te same okoliczności powtarzając się często doprowadziły do tego, że ludzie ci przywykli w końcu do wiązania z głosami namiętności i różnymi ruchami ciała percepcji wyrażanych w sposób tak widoczny. Im bardziej oswajali się z tymi znakami, tym większą zyskiwali możność przypominania ich sobie, kiedy chcieli. Ich pamięć zaczęła nabywać pewnej wprawy [...]. Najpierw obydwójce przywykli poznawać po tych znakach

¹² J.-J. Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*, przeł. H. Elzenberg, in idem, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, PWN, Warszawa 1956, s. 161.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ M. Grygorowicz, *Tematyka sensualistycznego uzasadnienia tożsamości podmiotu ludzkiego i jego odniesień do realności w twórczości Condillaca. Dwa studia badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1993, s. 49.

uczucia, jakich jedno z nich doznawało w danej chwili; następnie posługiwali się nimi celem podawania sobie do wiadomości uczuć, których doznali poprzednio¹⁵.

W ten oto sposób Condillac wyobraża sobie postęp ludzkiej komunikacji: od oznak potrzeb i uczuć do znaków, które mają przypominać sytuacje towarzyszące owym potrzebom oraz uczuciom; od tego, co istnieje tu i teraz, do przekazywania informacji o tym, co odległe w czasie i przestrzeni. Jak widać, u Condillaca niezmiennie fundamentalną rolę pełnią dane zmysłowe, które, wzbogacone o pamięć, pozwalają utrwaląć znaki języka działania.

Oprócz pamięci innymi czynnikami, które przyczyniają się do postępu języka, są bez wątpienia analogia i analiza. Dzięki analogii zbiór znaków językowych rozszerza się: człowiek tworzy znaki sztuczne na zasadzie podobieństwa do tych, które już istnieją. Na tej podstawie Condillac rozróżnia dwa rodzaje języków działania: naturalny i sztuczny¹⁶. Istnieje wszakże możliwość, że znaki języka, składającego się z gestów i mimiki, nie mają naturalnego związku z obiektami, do których się odnoszą; nie oznacza to jednak, że są one utworzone dowolnie czy też arbitralnie. Sztuczny język działania, z którym mamy wówczas do czynienia, różni się od naturalnego tym, że nie ogranicza się on już tylko do obiektywizacji potrzeb oraz wrażeń z nimi związanych, ale jest też w stanie wyrażać pojęcia abstrakcyjne.

Będąc drugim czynnikiem rozwoju języka, analiza zaś pozwala rozkładać myśl na jej części składowe i przedstawiać ją w tej formie odbiorcy. Pod względem analityczności najprostsze są oczywiście gesty oraz mimika i to już w nich odbywa się pierwsza analiza myśli. Na przykład pokazując jakiś przedmiot, człowiek nieświadomie rozkłada swoją myśl na dwie idee: podmiotu wyrażającego swoje pragnienie i przedmiotu, który pozwala na zaspokojenie tego pragnienia¹⁷. Początkowo analiza ta uchwytana jest jedynie dla odbiorcy, ale z czasem, gdy ludzie

¹⁵ É. B. de Condillac, *O pochodzeniu poznania ludzkiego*, przeł. K. Brończyk, in idem, *O pochodzeniu poznania ludzkiego. Gramatyka*, De Agostini, Warszawa 2002, s. 261-262.

¹⁶ É. B. de Condillac, *Gramatyka...*, s. 404-405.

¹⁷ *Ibid.*, s. 439-440.

coraz częściej zaczynają ją stosować, łatwiej jest im świadomie rozkładać myśli, a także przekazywać je innym.

W taki oto sposób już w pierwotnym języku działania Condillac dostrzega załączek dwóch zasad: analogii i analizy, na których opierać się mają wszystkie języki¹⁸. Błędem byłoby jednak myśleć, że ze względu na znikomą wartość poznawczą i naukową język ten pozbawiony jest jakichkolwiek zalet; wręcz przeciwnie, jego największa wartość tkwi w tym, co odróżnia go od mowy dźwięków artykułowanych. Wyrażone w takim języku obrazy: gesty i mimika, docierają przecież do oka odbiorcy od razu i w całości, podczas gdy każda wypowiedź ujawnia swój sens stopniowo, wraz z upływem czasu. Dlatego też Condillac podaje przykłady sytuacji, które z jednej strony świadczą o skuteczności i przydatności języka działania, z drugiej natomiast mają dowodzić, że był on rzeczywiście pierwszym językiem człowieka. Odwołując się do tradycji biblijnej oraz do historii starożytnej Grecji, wskazuje on na to, że niemal od zawsze polityce i religii towarzyszyły rozmaite gesty. „Działając żywiej na wyobraźnię, [mowa ta] lepiej utrzymywała wrażenia”¹⁹; jej skuteczność wynikała właśnie z tego, że oddziałując na zmysły odbiorcy, wpływała ona bezpośrednio na jego uczucia i potrzeby.

Ostatecznie można powiedzieć, że koncepcja języka działania ma w filozofii Condillaca podwójne znaczenie. Po pierwsze, pełni ona rolę hipotezy mającej wyjaśnić genezę ludzkiej mowy i jej pierwotną strukturę. Koncepcja ta tłumaczy więc powstanie języka, odwołując się tylko do wrażeń: będąc wynalazkiem natury, język działania z konieczności wykorzystuje biologiczne funkcje organizmu człowieka – zmysły, przyzwyczajenia i pamięć. A ponieważ ludzkie zdolności intelektualne w stanie natury są jeszcze bardzo ograniczone, to język na samym początku swego rozwoju nie jest narzędziem myślenia, lecz działania; jego geneza tkwi w potrzebach oraz uczuciach jednostki, która później poszukuje środków do ich zaspokojenia. Po drugie, koncepcja języka działania ma uzasadniać kształt współczesnego języka w teorii Condillaca. Wraz z rozszerzaniem się pamięci i zasobu

¹⁸ *Ibid.*, s. 409.

¹⁹ É. B. de Condillac, *O pochodzeniu...*, s. 265.

znaków, doskonala się też zdolności analityczne języka na rzecz jego funkcji performatywnej: im bardziej komunikat staje się jasny dla odbiorcy, im lepiej analizuje on myśl nadawcy, tym bardziej zmniejsza się zdolność mowy do wywierania bezpośredniego wpływu na innych ludzi, ich potrzeby i uczucia.

Performatywność mowy w filozofii Rousseau

Za bezpośredniego kontynuatora teorii języka Condillaca należy bez wątpienia uznać Rousseau. Wzajemny stosunek koncepcji tych dwóch filozofów nie ogranicza się jednak do wspólnej im genetycznej metody badania mowy; nie da się go także sprowadzić do przeprowadzonej przez Rousseau krytyki pojęcia stanu natury w myśli Condillaca. Ścisłe podobieństwo ich filozofii języka zaczyna się już na najbardziej fundamentalnym poziomie rozważań, dotyczącym teorii poznania. Podążając za ustaleniami sensualizmu Condillaca, Rousseau rozróżnia i porównuje ze sobą dwa sposoby oddziaływania na zmysły: ruch oraz głos. Dotyk i gest, warianty działania za pomocą ruchu, ograniczone są kolejno do zasięgu ramion oraz wzroku, natomiast głos zależy jedynie od słuchu odbiorcy. I mimo iż wydaje się, że odpowiadające tym dwóm sposobom oddziaływania języki: język gestów i język głosowy, są równie naturalne, to jednak – twierdzi Rousseau – mimika oraz gesty w mniejszym stopniu podporządkowane są konwencjom. Wynika to bezpośrednio z faktu, że najważniejszym zmysłem człowieka jest jego wzrok, który dzięki różnorodności postrzeganych przedmiotów pozwala jednostce odtwarzać je wszystkie za pomocą gestów i mimiki. Jak pisze Rousseau, „więcej bowiem przedmiotów uderza nasze oczy niż uszy, a kształty są bardziej różnorodne niż dźwięki; są również bardziej wyraziste i mówią więcej w krótszym czasie”²⁰.

Podobnie jak Condillac, Rousseau zdaje się więc faworyzować komunikaty wizualne: gesty i mimikę, kosztem komunikatów werbalnych – przede wszystkim wtedy, gdy chodzi o ich szybkość i skuteczność. Język gestów jest przecież lepszym narzędziem działania od głosu

²⁰ J.-J. Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków*, przeł. B. Banasiak, Oficyna, Łódź 2019, s. 48.

nie tylko dlatego, że wzrok jest najbardziej wrażliwym ze zmysłów; nie tylko dlatego, że przez swe naśladownictwo nie musi odnosić się do jakiegoś pozajęzykowego desygnatu; lecz również dlatego, że informacja, którą przekazuje, dociera do odbiorcy bezpośrednio, w przeciwieństwie do trwających w czasie wypowiedzi.

Chociaż w podobny sposób przedstawia tę kwestię Condillac, to należy w tym miejscu zaznaczyć, że inaczej ujmuje on czasowy charakter języka. O ile w jego filozofii następstwo słów stanowi podstawową różnicę między gestem a głosem, i to ono sprawia, że komunikaty językowe stają się bardziej zrozumiałe dla nadawcy i odbiorcy, tak konsekwencje tej różnicy w teorii Rousseau są zgoła odmienne. Zwraca na to uwagę chociażby Jean Starobinski w książce zatytułowanej *Przejrzystość i przeszkoda*: „Rousseau nie lekceważy siły gestu; zdarza mu się nawet przedkładać gest nad słowo. Ale doskonale rozumie i przyjmuje specyficzną różnicę o charakterze czasowym, jaka cechuje słowo”²¹.

Jak widać, obowiązująca u Rousseau hierarchia gestu i słowa nie jest jednoznaczna: jeśli mające swe źródło w potrzebach fizycznych gesty pozwalają szybko i bezpośrednio działać na zmysły odbiorcy, to wartość mowy, przeciwnie, wyraża się właśnie w jej czasowej naturze. Różniąc się w ten sposób od istniejących w przyrodzie systemów komunikacji, „mowa – pisze Rousseau – wyróżnia człowieka spośród istot ożywionych”²². Podobnie jak muzyka, w której czas odgrywa zasadniczą rolę, jest ona zapowiedzią innego, który może doświadczać takich samych uczuć i emocji:

gdy tylko znaki głosowe uderzają wasze ucho, stanowią zapowiedź istoty podobnej do was, są one, by tak rzec, głosem duszy, a jeśli odmalowują również samotność, to mówią wam, że nie jesteście sami. Ptaki gwizdzą, jedynie człowiek śpiewa, i nie można usłyszeć pieśni ani symfonii, nie mówiąc sobie natychmiast: jest tutaj jakaś inna istota wrażliwa²³.

²¹ J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*, przeł. J. Wojcieszak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 368.

²² J.-J. Rousseau, *Szkic...*, s. 47.

²³ *Ibid.*, s. 119.

Niezależnie od tego, iż powyższe słowa ze *Szkicu o pochodzeniu języków* umieszczone zostały w rozdziale pod tytułem *Fałszywa analogia między barwami i dźwiękami*, oczywiste wydaje się, że wzajemna relacja malarstwa oraz muzyki jest dla Rousseau analogiczna do stosunku gestów i mowy; ta ostatnia – tak jak i zresztą muzyka – miałyby być umiejętnością właściwą wyłącznie istotom ludzkim. Będąc dzieckiem namiętności, mowa funkcjonuje wszakże w przestrzeni typowo ludzkiej, czasowej, a przez to także niedostępnej dla naturą ograniczonych zwierząt. Stąd też jej doniosłe znaczenie w życiu człowieka, które wyraża się we wzajemnym oddziaływaniu na siebie uczuć nadawcy i odbiorcy:

Wrażenie wywołane przez wypowiedź, która uderza podwójnie, wywołuje w was inną emocję niż obecność samego przedmiotu, gdy jednym rzutem oka widzicie wszystko. Załóżcie sytuację doskonale znanego bólu; na widok osoby zmartwionej trudno byłoby się wam wzruszyć do łez; ale dajcie jej czas na opowiedzenie wam wszystkiego, co odczuwa, a wkrótce zalejecie się łzami. Tylko w ten sposób sceny tragedii wywołują swój skutek. [...] Namiętności mają swe gesty, ale mają również swą wymowę, a ta wymowa, która wprawia nas w drżenie, ta wymowa, przed którą nie można ustrzec swego narządu, przenika przezeń do samego serca, wnosi do niego wbrew nam poruszenia, które je pobudzają, i każe nam odczuwać to, co słyszymy. Wnioskujemy z tego, że znaki widzialne czynią naśladowanie dokładniejszym, ale większe zainteresowanie wywołują dźwięki²⁴.

Zestawiając ze sobą obraz i głos, Rousseau wskazuje na najważniejsze własności stanowiące o wyjątkowości ludzkiej mowy. Do tych cech zalicza on między innymi bardzo ściśle zespolone ze sobą kategorie ekspresji i działania, gdyż mowa, jak pisze: „uderza podwójnie”, „wywołuje skutek”, przed nią „nie można ustrzec swego narządu” i wreszcie „każe nam odczuwać to, co słyszymy”. Jak słusznie zatem podkreśla Starobinski, dla Rousseau momentem kulminacyjnym w historii języka staje się jego funkcja polityczna²⁵. W *Rozprawie o nierówności* czytamy przecież, że celem języka jest „przekonywać całe zgromadzenia ludzkie”²⁶,

²⁴ *Ibid.*, s. 50-51.

²⁵ J. Starobinski, *op. cit.*, s. 363.

²⁶ J.-J. Rousseau, *Rozprawa...*, s. 163-164.

natomiast jego punktem dojścia – „wejść w użycie publiczne i wywierać wpływ na społeczność”²⁷; z kolei ostatni rozdział *Szkicu*, zatytułowany *Stosunek języków do rządów*, omawia wzajemną relację języka i polityki²⁸. W tym miejscu Rousseau zrywa też z doktryną Condillaca, dla którego działanie języka wiąże się głównie z jego dwoma aspektami: fizycznym oraz zmysłowym. Oczywiście Condillac podaje przykłady politycznego użycia gestów, ale mają one raczej dowodzić żywotności tego sposobu komunikacji w starożytności, niż wskazywać na źródłową w języku funkcję polityczną.

Natomiast u Rousseau mamy do czynienia z sytuacją, gdzie język nie uczestniczy wyłącznie w wymianie myśli, lecz w bezpośrednim oddziaływaniu uczuć i potrzeb nadawcy na odbiorcę; jest on narzędziem w akcie międzyludzkiego porozumienia i współdziałania, który odbywa się na poziomie ekspresji i potrzeby przekazania jej innemu. Można powiedzieć, że język ten – tak jak przedstawia go Rousseau – jest językiem uczuć będących podstawą życia społecznego. Nie trzeba jednak myśleć, że w takim języku uczucia przekazywane są częściej bądź lepiej niż myśli; chodzi tu raczej o takie jego funkcjonowanie, że przeżywane przez nadawcę stany emocjonalne są w sposób jednoznaczny oraz bezpośredni wyrażone w danej wypowiedzi. Mowa staje się tym samym naturalną oznaką uczucia, zaś jej semantyka sprowadza się do relacji przyczynowej: uczucie wywołuje pewien skutek, który, jako wypowiedź, odzwierciedla przeżycia nadawcy. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że podobnie problem ten przedstawia Condillac, który jednak w odróżnieniu od Rousseau uważa, że tylko gesty, mimika i dźwięki nieartykułowane mogą stanowić naturalne oznaki uczuć i potrzeb.

Na uwagę zasługuje jeszcze jeden wątek, który bezpośrednio łączy ze sobą poglądy Condillaca i Rousseau. Jest nim mianowicie ich wspólne przekonanie o istnieniu jakiegoś doskonałego okresu w historii języka. Za podstawowe kryterium oceny języków uznaje Condillac zdolność mowy do analizy myśli, jej poznawczo-naukową funkcję, przy czym zakłada on także, że mowa może się zarówno doskonalić, jak

²⁷ *Ibid.*, s. 168.

²⁸ J.-J. Rousseau, *Szkic...*, s. 133-135.

i ulegać zepsuciu, o czym pisała już chociażby Zofia Florczak²⁹. Rousseau natomiast doskonałości języka nie wiąże bynajmniej z jego rolą w ludzkim poznaniu ani też w nauce; owa doskonałość wynika raczej ze wzajemnej zależności między językiem a posługującą się nim społecznością, gdyż, jak pisze, „u wszystkich narodów świata język podąża za zmiennością obyczajów i zachowuje się lub psuje tak jak one”³⁰. Taką wykładnię wzajemnej relacji mowy i społeczeństwa daje zresztą Jean Starobinski, wpisując ogólną teorię języka Rousseau w szerszy kontekst teorii stosunków międzyludzkich. Twierdzi on bowiem, że zgodnie z filozofią Rousseau w dziejach ludzkości „istnieje moment pełni, który jest jednocześnie pełnią języka i pełnią uczucia”³¹.

Okazuje się zatem, że dla Rousseau model wzajemnego stosunku języka i uczuć jest adekwatnym wyznacznikiem stanu danego społeczeństwa. Im bardziej język społeczeństwa bezpośrednio wynika z uczuć i namiętności, im bliższy jest on swoim naturalnym początkom, tym bliżej mu do owego momentu w historii, który stanowi „pełnię języka i pełnię uczucia”. Podobnie jednak jak ma to miejsce w przypadku pojęcia stanu natury, tak też i teraz powrót do owego odległego w czasie stanu doskonałości nie jest możliwy.

Ponieważ język człowieka współczesnego jest daleki tak od swej pierwotnej autentyczności, jak od doskonałości, to nie może dziwić fakt, że jego ocena u Rousseau jest skrajnie negatywna. Nie oznacza to bynajmniej, że taki język staje się zupełnie bezwartościowy; mimo iż nie wyraża on już uczuć nadawcy i nie przekazuje ich odbiorcy, działanie za pośrednictwem mowy wciąż pozostaje możliwe. Współcześnie jednak taka możliwość daleka jest od urzeczywistnienia. Rousseau zauważa bowiem, że „gdy perswazja zajmowała miejsce organów państwa, dar słowa był konieczny”³², a następnie dodaje, że nasze języki „są stworzone dla zgiełku salonów”³³. Kontrast ten wzmacnia zresztą

²⁹ Z. Florczak, *op. cit.*, s. 42.

³⁰ J.-J. Rousseau, *Emil, czyli o wychowaniu*, t. 1, przeł. W. Husarski, Ossolineum, Wrocław 1955, s. 114.

³¹ J. Starobinski, *op. cit.*, s. 367.

³² J.-J. Rousseau, *Szkic...*, s. 133.

³³ *Ibid.*, s. 134.

przedstawiona w zakończeniu *Szkicu* pesymistyczna wizja społeczeństwa, w którym jako narzędzie wywierania politycznego wpływu znacznie lepiej niż mowa sprawdza się państwowy aparat przymusu, który nie zakłada jakiegokolwiek współpracy między nadawcą i odbiorcą; zamiast dyskusji mamy więc obwieszczenia, armaty zaś i pieniądze skuteczniej przemawiają do ludu³⁴.

W opisaney przez Rousseau rzeczywistości działanie słowem jest więc przedstawione jako możliwość, która tkwi w języku, ale niestety nie może zostać zrealizowana; z czasem mowa staje się zbędna – istnieją lepsze strategie osiągania politycznych celów. Niemniej jednak ten performatywny i polityczny potencjał języka to coś, w czym Rousseau pokłada swoje osobiste nadzieje. Jeżeli słowa powinny „przekonywać całe zgromadzenia ludzkie”, zaś sam Rousseau w *Rozprawie o nierówności* zwraca się wprost do Rzeczypospolitej Genewskiej, występując nie jako filozof, lecz jako obywatel, to świadczy to o tym, że choć język na zawsze utracił swą ekspresywność, zdolność do perswazji niezmiennie stanowi o jego wartości: być może wraz ze zmianami społecznymi i politycznymi działanie za pomocą mowy z możliwości stanie się rzeczywistością.

Zakończenie

Nie ulega wątpliwości, że poglądy Condillaca i Rousseau na temat języka, jego struktury oraz funkcji stanowią istotny wkład w rozwój oświeceniowej filozofii. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj koncepcja mowy jako środka działania; koncepcja, która przeciwstawia się charakterystycznemu dla filozofów z Port-Royal ograniczeniu języka do myślenia oraz do komunikacji myśli, gramatyki zaś – do logiki. Współcześnie najsłynniejszym przejawem takiej tendencji, przeciwstawiającej funkcji deklaratywnej języka jego performatywność, jest oczywiście filozofia Johna Langshawa Austina. I chociaż podstawowe pojęcia tej filozofii, takie jak: „akt mowy”, „moc illokucyjna” lub „performatywność”, całkowicie różnią się od pojęć stosowanych w Oświeceniu, to u Austina, podobnie jak u Condillaca i Rousseau, punktem wyjścia

³⁴ *Ibid.*, s. 133-134.

jest założenie, że funkcje mowy nie sprowadzają się tylko do „opisywania” albo „stwierdzania jakiegoś faktu”; że w równym stopniu język służy nam też do działania³⁵.

U Condillaca bowiem koncepcja języka działania dotyczy przede wszystkim wpływu, jaki nadawca wywiera na zmysły odbiorcy za pośrednictwem komunikatu. Takie oddziaływanie jest możliwe, gdyż pierwszy język, składający się z gestów, mimiki i dźwięków nieartykułowanych, ujawnia uczucia i potrzeby podmiotu w sposób jednoznaczny. Zresztą nie mniej ważne wydaje się uznanie, że taki język powstał z naturalnych potrzeb i wrażeń dostarczanych przez zmysły. Rousseau natomiast, wychodząc od teoriopoznawczych założeń Condillaca, twórczo rozwija jego teorię, przenosząc ją na grunt społeczny i polityczny. Dla niego wszakże najważniejsza jest teza, wedle której mowa ma kluczowe znaczenie w akcie międzyludzkiego porozumienia; podstawą zaś owego porozumienia jest u Rousseau komunikacja uczuć i emocji, i to właśnie dzięki niej wśród ludzi może panować szczęście. Jednakże obecnie język pozbawiony jest nie tylko uczuć, lecz całej swojej siły perswazyjnej, stąd wizja społeczeństwa, w którym istnieje autentyczna potrzeba dialogu, pozostaje dla Rousseau nieosiągalnym marzeniem.

Bibliografia

- Austin, John Langshaw, *Jak działać słowami*, przeł. B. Chwedeńczuk, *in idem, Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, PWN, Warszawa 1993
- Condillac, Étienne Bonnot, de, *O pochodzeniu poznania ludzkiego. Gramatyka*, przeł. T. Bartel, K. Brończyk, De Agostini, Warszawa 2002
- Derrida, Jacques, „Genewska szkoła lingwistyki”, przeł. J. Margański, *in idem, Marginesy filozofii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002
- Florczak, Zofia, *Europejskie źródła teorii językowych w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1978
- Grygorowicz, Marek, *Tematyka sensualistycznego uzasadnienia tożsamości podmiotu ludzkiego i jego odniesień do realności w twórczości Condillaca. Dwa studia badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1993

³⁵ Cf. J. L. Austin, *Jak działać słowami*, przeł. B. Chwedeńczuk, *in idem, Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, PWN, Warszawa 1993, s. 550-552.

- Heinz, Adam, *Dzieje językoznawstwa w zarysie*, PWN, Warszawa 1978
- Rousseau, Jean-Jacques, *Emil, czyli o wychowaniu*, t. 1, przeł. W. Husarski, Ossolineum, Wrocław 1955
- Rousseau, Jean-Jacques, *Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*, przeł. H. Elzenberg, in idem, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, PWN, Warszawa 1956
- Rousseau, Jean-Jacques, *Szkic o pochodzeniu języków*, przeł. B. Banasiak, Oficyna, Łódź 2019
- Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*, przeł. J. Wojcieszak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000
- Zapaśnik, Stanisław, *Filozofia a kultura Francji XVIII wieku*, PWN, Warszawa 1982

Oussama Amrani

Université Abdelmalek Essaadi

oussama.amrani@taalim.ma

 <https://orcid.org/0000-0001-9760-9258>

ANTHROPONYMIE CHEZ MOHAMED NEDALI : DU CONTACT DES LANGUES AUX CONTRASTES SOCIAUX

Anthroponymy in Mohamed Nedali's Writing: from Contact of Languages to Social Contrasts

Abstract – Mohamed Nedali is a contemporary Moroccan writer of French expression born in 1962 in Tahannaout, about thirty kilometers from Marrakech where he still lives. Having written eight novels with a realist vocation, he makes his region his favorite place and fiction because, as he says in an interview, “in literature one only speaks very well of a place one knows so well”. However, this attachment to space, or at least this rootedness in identity that demonstrate the territorial anchoring of the author, seems insufficient to serve his realistic vision. It is nevertheless true that the intrusion of vernacular languages in a text written in a foreign language is not without importance because it constitutes a significant element in a realistic fresco. Indeed, the text of Nedali is strewn with Moroccan expressions. This intrusion is not gratuitous and illustrates the role that the contact of languages can have in a fictional narrative. Moreover, the choice of anthroponyms in Nedali's fiction is not arbitrary, as it is thoughtful and serves the author's vision. Being a writer of soil and a good connoisseur of the Moroccan society, the author uses it to create a fresco whose contrasts illustrate his bias and his refusal of social evils.

Keywords – Moroccan Literature of French Expression, Anthroponyms, Social Contrasts, Contact of Languages, Anchorage

Introduction

Mohamed Nedali est un écrivain marocain contemporain d'expression française né en 1962 à Tahannaout, une trentaine de kilomètres de Marrakech où il vit toujours. Ayant à son actif huit romans à vocation réaliste, il fait de sa région son lieu de prédilection et de fiction car, comme il le dit dans un entretien, « en littérature on ne parle très bien que de lieu que l'on connaît autant »¹. Or, cet attachement à l'espace, ou du moins cet enracinement identitaire qui font preuve d'un certain ancrage territorial de l'auteur, semblent insuffisants pour servir amplement sa vision réaliste. Il n'en reste pas moins vrai que l'intrusion des langues vernaculaires dans un texte écrit en langue étrangère n'est pas sans importance car elle constitue bel et bien un élément significatif dans une fresque réaliste. En effet, le texte de Nedali est parsemé d'expressions marocaines. Cette intrusion n'est donc pas gratuite et illustre le rôle que peut avoir le contact des langues dans un récit fictionnel. Qui plus est, le choix des anthroponymes dans la fiction de Nedali échappe à l'arbitraire, vu qu'il se montre réfléchi et sert la vision de l'auteur. Étant un écrivain de terroir et un bon connaisseur de la société marocaine, l'auteur en use pour créer une fresque dont les contrastes illustrent son parti pris et son refus des maux sociaux. À cet égard, nous pouvons nous interroger : comment le contact des langues s'illustre-t-il dans l'œuvre de Nedali ? Et dans quelle mesure le choix d'une anthroponymie antinomique illustre-t-il le combat de l'écrivain pour la liberté du corps et de la pensée ? Pour répondre à ces questions nous avons limité notre champ d'investigation à son premier roman à savoir *Morceaux de choix, les amours d'un apprenti boucher* (2003).

Le contact des langues : du contraste à l'harmonie

En suivant le fil de la narration dans la fiction de Nedali, on rencontre bon nombre d'expressions marocaines transcrites en français. Nous avons bien dit « marocaines » dans la mesure où ces expressions

¹ Site du Centre Francophonie de Bourgogne : « Rencontre avec Mohamed Nedali », 15 mai 2009, <http://cfrancophonieeb.blogspot.com/2009/05/rencontre-avec-mohamed-nedali-ecrivain.html>, consulté le 26.09.2022.

relèvent tantôt de l'arabe classique, tantôt du dialecte marocain ou bien même de l'amazigh². En d'autres termes, chaque expression est à la fois porteuse et véhiculaire d'un sens qui se voit incomplet ou dévidé de sa portée si on se contente seulement de sa traduction littérale.

L'intrusion de ces expressions s'effectue selon trois manières, et c'est d'ailleurs le cas des œuvres maghrébines d'expression française. En premier lieu, Mohamed Nedali démarque ces expressions du reste du texte en les mettant en italique. Puis, il fait suivre le terme ou l'expression par leurs équivalents français les plus proches sans rompre le cours de la lecture. À cet égard nous pouvons citer le terme *M'alle* qui est suivi immédiatement de sa traduction française *Maître*. En effet, les deux sont très proches et peuvent être substituables vu que le premier, emprunté au dialecte marocain, signifie celui qui maîtrise un métier et dont le doigté lui attribue une grande renommée et le rend convoité par toute personne avide à apprendre les techniques et les secrets inouïs du métier. Nous pouvons dire que le terme *M'alle* signifie celui qui, à la fois, excelle dans un métier et l'enseigne aux apprentis. Pour un arabophone cela ne paraît pas étrange et il peut même déduire que ce terme vient de l'arabe classique *Moâllem* qui signifie enseignant/maître. Quant aux lecteurs francophones, ils ne trouvent pas de difficulté à assimiler le sens et épargnent l'effort qu'ils devraient effectuer à la recherche. Somme toute, ce n'est là qu'un petit exemple qui illustre le contact de trois langues, l'arabe classique, le dialecte marocain et le français.

Outre cette disposition, le mot intrus dans le champ scriptural de Nedali renvoie aussi à une note de bas de page qui comprend une désignation du terme dans la langue de l'Hexagone. Le cas du terme *Adel* dans *Morceaux de choix* en est un exemple significatif. On peut y lire *Adel* = *notaire*. Ce qui nous intrigue dans cette formulation, c'est la réduction de ce contact linguistique à une formule mathématique de l'isométrie qui exprime une équation dans laquelle les deux termes sont des mots de langues et de cultures différentes. Ne serait-il pas hasardeux de dire que c'est désolant de voir tout ce gâchis de la portée culturelle

² L'amazigh est l'une des langues nationales des pays de l'Afrique du nord. Au Maroc, il a trois variantes à savoir le tamazight au moyen atlas, le tachelhit au haut atlas et le tarifit au nord est du pays.

et civilisationnelle de la langue arabe ? Abdellah Baida, écrivain et professeur à l'ENES de Rabat, a soulevé avant nous cette constatation et parvient à satisfaire notre curiosité en s'expliquant comme suit :

Il s'agirait pour l'écrivain marocain francophone d'une position peu confortable ; il désire d'une part transmettre à son lecteur toute une ambiance, toute une atmosphère du terroir, y compris un lexique qu'il trouve incontournable mais en même temps il désire que son lecteur non arabophone comprenne. D'autre part, il est difficile d'encombrer le roman et suspendre à chaque fois l'intrigue pour entrer dans des considérations lexicales susceptibles d'alourdir ses péripéties³.

Ainsi, pour un lecteur non arabophone, le mot *Adel* désigne le métier de notariat, le métier de celui qui rédige les contrats et les transactions et leur confère l'authenticité. Un métier qui relève de la discipline du droit et qui demande une éminence dans le domaine. Cependant, pour un arabophone, un *Adel* est avant tout un bon musulman, un pieux et un bon connaisseur de la religion. Il est souvent consulté par des citoyens cherchant le règlement d'un différend, la conclusion d'un acte ou une simple consultation religieuse. *Adel* est la qualité de quelqu'un qui fait de la justice, *âdl*, son principe dans la vie. Dans les deux cas, un *Adel* doit détenir un savoir et agir selon les règles de la loi.

Cette différence dans l'intrusion des deux mots précédents se concrétise dans la volonté du narrateur de se distinguer de ses origines, de son père et de ses aïeux. Les deux termes renvoient en effet à deux métiers vus différemment par la société. Le premier, méprisé car impliquant la manipulation de la main et désignant dans l'intrigue le boucher, se taxe d'impureté, tandis que le second, *Adel*, dans l'imaginaire marocain renvoie à l'honneur et à la pureté.

Je m'appelle Thami. Mon savoir-faire et mon doigté à la boucherie m'ont valu le prestigieux titre de M'allem, le maître. En optant pour ce métier peu considéré sur cette terre d'Allah, je rompis, sans m'en rendre

³ A. Baida, « Contact des langues dans les romans de Mohamed Nedali », in *Langue française et contacts langagiers*, Éditions Bouregreg, Rabat, 2007, p. 52.

compte, avec mes origines savantes – une lignée érudite et éclairée – où l'on compte deux imams, un juge et un adel⁴.

En lisant le fragment ci-dessus, on s'aperçoit que le narrateur, personnage principal, refuse toute sorte d'imitation néfaste pour sa personnalité et décide de frayer son propre chemin. De la sorte, il se rebelle contre l'institution familiale dirigée par une vision rétrograde du père et impose sa vision moderniste et libérale. Du coup, nous pouvons en déduire que le fait de greffer en juxtaposition l'équivalent du mot *M'allem* en français, maître, représente une manière par laquelle le personnage principal, du prénom de Thami, s'attache tenacement à sa liberté. Au contraire, le renvoi à une note de bas de page pour traduire le mot *Adel* par le syntagme « notaire », constitue une rupture avec les pratiques traditionnelles fallacieuses et souligne la bassesse du comportement discriminatoire et injuste dont usent les vieilles personnes pour imposer aux jeunes d'emprunter le même sentier.

Ces deux mots ont subi le traitement de deux termes entièrement étrangers par rapport à la langue française. Ils ne sont pas assimilés par un lecteur autre qu'arabophone. C'est pour cette raison que l'auteur s'engage à montrer leur désignation à ses lecteurs de l'autre rive. Il faut signaler aussi que la même citation contient deux autres termes arabes mais traités différemment par Mohamed Nedali. Il s'agit des mots : Allah et Imams. En effet, l'auteur ne les démarque pas du reste de son texte. Ils ne sont ni mis entre guillemets, ni transcrits en italique. Quoique étrangers au français, ces deux termes ne semblent pas brüiter la compréhension du texte. Allah et Imams sont des symboles de la culture arabo-musulmane. En plus, ils font partie de termes francisés puisqu'ils ont le droit d'entrée dans la nomenclature du Petit Robert. Le mot Imams, lui, suit les règles de la grammaire française en portant la marque du pluriel « s ».

Ce contact des langues vise à instaurer un climat de polyphonie où différentes langues riment harmonieusement sans produire de la cacophonie. De plus, ce métissage linguistique fait de l'intrigue une fresque

⁴ M. Nedali, *Morceaux de choix, Les amours d'un apprenti boucher*, Éditions Le Fennec, Casablanca, 2003, p. 7.

multicolore. Enfin, c'est le reflet d'un ancrage. Malgré le recours de Nedali au français pour écrire, sa civilisation, ses origines et sa culture s'imposent à travers des expressions marocaines incontournables. En somme, le contact des langues dans l'œuvre de Nedali brise les frontières entre les langues et les cultures et construit des ponts de rapprochement et de conciliation entre elles.

Ceci dit, le contact linguistique permet aussi à l'auteur de s'attaquer aux maux sociaux sous la coupole de l'harmonie.

Le choix anthroponymique

Le lecteur de *Morceaux de choix* fait la connaissance du narrateur, Thami, un jeune révolté se distinguant de la lignée de sa famille dont la renommée savante et l'honneur se transmettent de génération en génération. Or, Thami délaisse les études au profit de la boucherie. Ce choix réfléchi pour le fils, irresponsable pour le géniteur est à l'origine du conflit entre un père autoritaire et un fils opiniâtre. En effet, Thami est un nom propre d'origine arabe *At-tohami*, du verbe *hama*, qui signifie monter/s'élever. Ainsi, le personnage principal se met au-dessus de toute tendance à imiter machinalement son entourage et piétine les règles patriarcales pour voler de ses propres ailes dans les cieux de la liberté en quête du bonheur. Aussi, Thami est la variation de l'arabe classique *Tohami*, relatif à *Tohama*, ancienne appellation de La Mecque. Ce qui peut être interprété par le fait que le père du narrateur a choisi pour son petit ledit prénom pour mettre en évidence la référence à cette ville sainte qui constitue le berceau de l'Islam et lui accole cette appartenance. Toutefois, la langue n'est pas laissée intacte, mais soumise à des mutations géographiques, mondiales, culturelles, socioéconomiques... bref, elle est au centre d'un fait sociolinguistique, à savoir la variation linguistique. En effet, aucune langue ne reste identique dans tout son domaine et, même dans une même aire géographique, elle présente un nombre incalculable de différenciations. Aussi peut-on dire que le mot « Thami » prend pour un Marocain le sens de celui qui est accusé d'avoir commis un délit, voire un crime. Cette variation est peut-être dérivée du mot arabe « Tohmah » qui se traduit en français par le substantif « accusation ». Par conséquent, Nedali attribue ce prénom à son personnage principal pour évoquer son opposition aux convenances so-

ciales et aux us et coutumes traditionnels. La singularité du protagoniste est considérée comme une anomalie méprisable. C'est pourquoi Thami est méprisé par son père suite à son entêtement et sa révolte.

Au prénom Thami, Nedali oppose le titre donné au père, *Adel*, un adjectif qui signifie un homme juste, une fonction de juge dont le jugement ne peut se tromper. Ainsi le conflit entre les deux personnages se montre déséquilibré dans la mesure où l'*Adel* est à la fois l'un des belligérants et le juge. Il en ressort donc une injustice. En outre, les comportements du père sont proches de ceux d'un tyran hypocrite plutôt que d'un homme pieux. En effet, sa volonté d'imposer à son fils le métier d'avenir sans établir une communication saine déforme son image aux yeux du lecteur qui ne tarde pas à démasquer cet imposteur caché derrière un voile de piété et de pureté. De plus, ses paroles adressées à Thami sont dans la majorité des insultes pleines de mépris telles que « *L'arech l'medloul* : branche déshonorante et avilissante »⁵. S'ajoute à cette violence verbale une violence corporelle : « Excédé, l'"Adel" se rua sur moi comme une bête féroce sur sa proie, me rouant de coups de poings et de pieds, administrés n'importe où, hurlant qu'il m'achèverait sans remords, me traitant de tous les noms »⁶. Incapable de retenir sa colère, et de pardonner, le père laisse de côté deux principes fondamentaux d'un bon musulman, à savoir : la maîtrise de la colère et le pardon. La tartuferie de l'*Adel* se manifeste aussi par le fait d'attribuer au prophète Mohamed des propos qui ne sont pas les siens.

Je ne me souviens pas y⁷ avoir lu celui [le hadith] ressassé tout le temps par l'*Adel*. [...]. Pour se tirer d'affaire, l'*Adel* attribuait souvent au prophète, qu'Allah le gratifie de sa prière et de son salut, des propos qu'il n'a jamais tenus⁸.

Le mensonge est alors l'arme redoutable de l'*Adel* pour se tirer des situations embarrassantes ou pour soigner son apparence.

Nedali a choisi pour l'*Adel* le prénom *Sidi Ali*. *Ali*, en arabe : celui

⁵ M. Nedali, *op. cit.*, p. 13.

⁶ *Ibid*, p. 13.

⁷ 'Y' renvoie à deux ouvrages de l'hagiographie et de *hadith*.

⁸ *Ibid*, p. 121.

qui s'élève au-dessus du niveau général, qui est éminent. Cela coïncide parfaitement au portrait de l'*Adel* qui se veut supérieur au reste des citoyens. Cette suprématie, conditionnée par la modestie du niveau intellectuel de ces derniers, laisse entendre cette élévation du notaire. Le titre honorifique *sidi* dont l'équivalent en français est « seigneur » sert d'appui pour la valorisation de l'image du patriarche.

L'*Adel* Sidi Ali donne naissance à un apprenti boucher⁹, Thami. L'image représente un contraste paradoxal où les deux métiers se montrent contradictoires : pureté et savoir se heurtent à impureté et souillure. Il en ressort aussi une sorte de conflit père/fils dans lequel chacun a la volonté de se montrer plus haut que l'autre. Cette concurrence transcendante donne le dessus au fils qui démystifie et désacralise l'image du père traditionnel, phallocrate et vaniteux.

Conclusion

En somme, le texte de Nedali représente un espace où plusieurs langues se rencontrent. Nous avons souligné dans ce qui précède le contact de trois langues seulement à savoir le français, l'arabe classique et le dialecte marocain. Toutefois nous pouvons dire que l'œuvre de Nedali regorge de langues diverses. Cependant, cette polyphonie ne semble pas bruite le texte nedalien, au contraire, elle lui accorde une originalité et une sonorisation mélodieuse. L'espace diégétique de Nedali s'assimile aux souks traditionnels de Marrakech et à sa fameuse place Jamaâ Lefna où les voix des vendeurs, des crieurs, des charmeurs des serpents, des touristes, et des conteurs constituent une symphonie enivrante. Il en est de même du contact des langues chez Nedali qui, outre l'aspect de l'oralité servant la visée réaliste, octroie au texte une mélodie harmonieuse rythmant le récit du narrateur qui prend l'aspect d'un conteur populaire menant le lecteur non seulement dans des univers de joie, de jouissances et de rire mais aussi le jette dans le fond abyssal de l'angoisse, de la misère et des pleurs. Si les langues dans l'univers romanesque de Nedali n'établissent pas de relations

⁹ Désigné comme tel dans le titre de l'ouvrage.

conflictuelles, les personnages, eux, quoique proches le plus souvent, sont en conflit perpétuel et qui n'offre aucune chance à la conciliation. Par conséquent, le choix anthroponymique, où les noms propres s'affrontent sémantiquement, renvoie au conflit des porteurs desdites nominations et par extension, aux conflits sociaux.

Bibliographie

- Baida, Abdelleh, « Contact des langues dans les romans de Mohamed Nedali », in *Langue française et contacts langagiers*, Éditions Bouregreg, Rabat, 2007
- Nedali, Mohamed, *Morceaux de choix*, Éditions Le Fennec, 2003
- Site du Centre Francophonie de Bourgogne : « Rencontre avec Mohamed Nedali », 15 mai 2009, <http://cfrancophonieb.blogspot.com/2009/05/rencontre-avec-mohamed-nedali-ecrivain.html>, consulté le 26.09.2022

Tomasz Zielnik

Uniwersytet Wrocławski

zielnik.t@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9752-9650>

KONTRASTY W PRZEKŁADZIE: PORÓWNANIE POLSKICH TŁUMACZEŃ OBCEGO ALBERTA CAMUS

Contrasts in Translation: Comparison of Polish Translations of *The Stranger* by Albert Camus

Abstract – In 2021, the State Publishing Institute (Państwowy Instytut Wydawniczy) published a new edition of *The Stranger* translated by Marek Bieńczyk. This is the second translation officially published in Poland, the previous was created by Maria Zenowicz in 1958. The article analyses these two Polish translations of *The Stranger*. The author compares some parts of the text and shows differences between Polish versions trying to find out how a new translation has changed a perception of the novel among Polish readers.

Keywords – Albert Camus, *The Stranger*, Translation Studies, Polish Translation, Multiple Translations

Zanim skupimy się na kontraście, który możemy zaobserwować w przekładoznawstwie, warto pokrótce przypomnieć pojęcie językowego obrazu świata. Pojęcie to mówi, że „obraz rzeczywistości utrwalaony w języku nie jest obiektywny, ale jest niejako narzucany lub sugerowany użytkownikom, nie jest odbiciem obrazu świata, lecz jego interpretacją, a po części kreacją”¹.

¹ Językowy obraz świata, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, PWN, Warszawa 2021, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/jezykowy-obraz-swiata;3917950.html>, dostęp 10.09.2021.

Innymi słowy, w każdym języku rzeczywistość postrzegana jest w inny sposób. Możemy dojść do wniosku, że jeżeli każdy język wyraża rzeczywistość inaczej, to podczas tłumaczenia z jednego języka na inny można napotkać trudności z przełożeniem niektórych pojęć.

Tłumacz w swojej pracy niejednokrotnie staje przed problemem tzw. nieprzekładalności. Czym jest nieprzekładalność i w jakich sytuacjach zachodzi? Olgierd Wojtasiewicz wskazuje na następujące przypadki:

1. Język, na jaki zamierzamy dokonać przekładu, nie rozporządza środkami strukturalnymi, istniejącymi w języku oryginału;
2. W języku, na jaki zamierzamy dokonać przekładu, nie można oddać pewnych pojęć dających się wyrazić w języku oryginału².

Sytuacja opisana w pierwszym punkcie jest związana z różnicami gramatycznymi pomiędzy językiem oryginału a językiem przekładu. Dobrym przykładem mogą być czasy gramatyczne występujące w języku polskim i francuskim. I tak, o ile w języku polskim mamy jeden czas przeszły (i jego aspekty: dokonany i niedokonany), o tyle we francuskim mamy już ich kilka: *passé composé*, *passé simple*, *plus-que-parfait*, *passé antérieur*. Analogicznie jest z czasami przyszłymi. Z kolei drugi punkt nawiązuje do terminów, które nie mają swoich odpowiedników w języku polskim. Do tego dochodzą elementy, które są ściśle związane z kulturą danego społeczeństwa, jego sytuacją polityczną i wywołują od razu pewne skojarzenia u odbiorcy oryginału, ale mogą niewiele mówić odbiorcy przekładu. Aby sprostać powyższym problemom, tłumacz stosuje wiele strategii, które pozwalają mu dokonać przekładu i wzbudzić u jego odbiorcy podobne emocje, co tekst oryginalny u czytelnika. Jednak należy liczyć się z tym, że oryginał i przekład zawsze będą się od siebie różnić. Mało tego, nie tylko oryginał i przekład, ale także różne tłumaczenia tego samego tekstu nie będą takie same. Dzieje się tak dlatego, że tłumaczenie jest dziełem jego autora i jego osobistą interpretacją tłumaczonego tekstu. Czytelnik sięgający po przekład poznaje więc nie tyle kopię oryginalną, ile tłumaczenie.

² O. Wojtasiewicz, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Translegis, Warszawa 1957, s. 24.

ginału, co jego obraz stworzony przez tłumacza. Co więcej, rzadko tłumaczenia tego samego tekstu powstają równocześnie. Zazwyczaj kolejny przekład powstaje dopiero po wielu latach, gdy tłumacz dysponuje większym materiałem badawczym na temat danego dzieła, co wpływa na jego interpretację. Do tego dochodzi sytuacja polityczna w danym kraju, która także może wpłynąć na sposób postrzegania tekstu przez tłumacza i podejmowane przez niego decyzje. Porównywanie przekładów tego samego tekstu (oraz oczywiście oryginału i przekładu) może być zatem interesującym materiałem badawczym, który dobrze ukaze kontrast w przekładzie.

W swoim artykule chciałbym przedstawić kontrasty występujące w przekładzie na przykładzie dwóch polskich tłumaczeń *Obcego* Alberta Camus. Dotychczas w języku polskim istniał tylko jeden przekład tego wielkiego dzieła – autorstwa Marii Zenowicz, wydany w 1958 roku. Jednak w 2021 roku Państwowy Instytut Wydawniczy opublikował nowe wydanie w przekładzie Marka Bieńczyka. Tym samym powstała seria przekładowa, zgodnie z definicją tego pojęcia, którą podaję za Edwardem Balcerzanem³. Jest to zbiór przynajmniej dwóch tłumaczeń danego utworu literackiego. Seria jest nieskończona – zawsze ktoś może stworzyć nowe tłumaczenie danego dzieła⁴. Dzięki ukazaniu się przekładu Marka Bieńczyka możemy mówić o serii przekładowej *Obcego*, a to stanowi dobrą okazję, żeby zobaczyć, jak na to dzieło spojrzal Marek Bieńczyk oraz czym różni się jego przekład od wcześniejszej translacji Marii Zenowicz. Poniżej zaprezentuję kilka przykładów różnic pomiędzy dwoma tłumaczeniami, zestawiając je z tekstem oryginalnym. Nie jest to pełna analiza, która ukazałaby wszystkie różnice pomiędzy tymi tłumaczeniami, jednak, mam nadzieję, wystarczająca, by ukazać pewien kontrast pomiędzy nimi i tym samym pozwalająca lepiej pojąć, czym jest kontrast w przekładoznawstwie.

³ E. Balcerzan, „Poetyka przekładu artystycznego”, *Nurt* 1968, nr 8, s. 23-26.

⁴ A. Adamowicz-Pośpiech, *Seria w przekładzie: polskie warianty prozy Josepha Conrada*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 21-22.

Tekst oryginalny	Przekład M. Zenowicz	Przekład M. Bieńczyka
Par suite, ce qu'il y avait d'ennuyeux, c'est qu'il fallait que le condamné souhaitât le bon fonctionnement de la machine. Je dis que c'est le côté défectueux. Cela est vrai, dans un sens. Mais, dans un autre sens, j'étais obligé de reconnaître que tout le secret d'une bonne organisation était là. En somme, le condamné était obligé de collaborer moralement. C'était son intérêt que tout marchât sans accroc (s. 167-168).	W rezultacie niemiłe było to, że skazany powinien sobie życzyć dobrego funkcjonowania maszyny. Twierdę, że jest to ujemna strona gilotyny. Co prawda tylko z pewnego punktu widzenia. Bo z innego, cała tajemnica dobrej organizacji mieści się właśnie w tym. Słowem, skazany, musiałem przyznać, zostaje zmuszony do współpracy moralnej. W jego interesie leży, żeby wszystko poszło bez przeszkód (s. 70).	W efekcie najbardziej nieprzyjemne było to, że skazaniec winien sobie życzyć sprawnego działania maszyny. Jak mówię, to jest ta jej wadliwa strona. I właściwie trudno temu zaprzeczyć. Ale też nie mogłem nie przyznać, że na tym przecież polega sekret dobrej organizacji. Skazaniec był ostatecznie zmuszony do moralnej kolaboracji. W jego interesie leżało, by wszystko potoczyło się gładko (s. 151).

Francuski czasownik *collaborer* możemy tłumaczyć zarówno jako *współpracować* jak i *kolaborować*⁵. W języku polskim tłumacz musiał jednak podjąć decyzję, którą formę wybrać. Jak widzimy powyżej, Maria Zenowicz wybrała pierwszą opcję, a Marek Bieńczyk drugą. W nowym przekładzie tłumacz zdecydował się na wybranie czasownika o silnie negatywnym zabarwieniu. O ile współpraca kojarzy nam się raczej z czymś pozytywnym (na przykład współpraca międzyludzka), o tyle kolaboracja przywodzi nam od razu na myśl czas okupacji. Użyte w przekładzie Marii Zenowicz słowo *współpraca* wyznacza granicę pomiędzy złym (obcym, skazanym za zabójstwo) a dobrym (strażnikami, którzy nie złamali prawa i pilnowali więźnia do czasu jego egzekucji zasądzonej przez sąd). W przekładzie Marka Bieńczyka słowo *kola-*

⁵ Collaborer, [hasło w:] *Le Petit Robert en ligne*, Le Robert, Paris 2020, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/collaborer>, dostęp 12.09.2021.

boracja zaciera tę granicę. Kolaboracja jest współpracą złego ze złym. W efekcie trudno nam już oddzielić dobro od zła, wskazać na tego, który jest dobry i na tego, który jest zły.

Kolejny przykład kontrastu pomiędzy dwoma przekładami znajdziemy we fragmencie, w którym sąd wydaje wyrok na Meursaulta.

Tekst oryginalny	Przekład M. Zenowicz	Przekład M. Bieńczyka
Je n'en ai pas eu le temps parce que le président m'a dit dans une forme bizarre que j'aurais la tête tranchée sur une place publique au nom du peuple français (s. 162).	Nie miałem na to czasu, ponieważ przewodniczący powiedział w dziwacznej formie, że zetną mi głowę na publicznym placu, w imieniu ludu francuskiego (s. 68).	Nie miałem na to czasu, ponieważ przewodniczący powiedział do mnie w dziwacznej formule, że zetną mi głowę na placu publicznym w imieniu narodu francuskiego (s. 146).

W Polsce wyrok wydawany jest w imieniu Rzeczypospolitej Polskiej. We Francji – *au nom du peuple français*. W przedstawionym powyżej fragmencie możemy zauważyć pewien kontrast w postrzeganiu narodu przez Francuzów i przez Polaków. Zobaczmy najpierw definicje słownikowe:

Le peuple : ensemble d'êtres humains vivant en société, formant une communauté culturelle, et ayant en partie une origine commune. Le peuple, un peuple : l'ensemble des personnes soumises aux mêmes lois et qui forment une nation. Le gouvernement du peuple⁶.

La nation : groupe humain assez vaste, qui se caractérise par la conscience de son unité et la volonté de vivre en commun. Communauté politique établie sur un territoire défini, et personnifiée par une autorité souveraine. Organisation des Nations unies (ONU). Adresser un appel à la nation, à l'ensemble des individus qui la composent⁷.

⁶ Peuple, [hasło w:] *Le Petit Robert en ligne*, Le Robert, Paris 2020, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/peuple>, dostęp 15.09.2021.

⁷ Nation, [hasło w:] *Le Petit Robert en ligne*, Le Robert, Paris 2020, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/nation>, dostęp 15.09.2021.

Lud: ogół chłopów i robotników i innych ludzi pracujących fizycznie, niezbyt zamożnych i słabo wykształconych, ludzie mieszkający na danym obszarze o wspólnej kulturze i wspólnym języku, nie mający świadomości narodowej ani tradycji państwowej, bardzo dużo ludzi⁸.

Naród: duża grupa ludzi o wspólnym pochodzeniu, przeważnie mówiących tym samym językiem, związanych wspólną historią i kulturą oraz wspólnymi interesami politycznymi i gospodarczymi, duża grupa ludzi⁹.

W języku francuskim słowo *peuple* ma podobne znaczenie co słowo *nation*, w odróżnieniu od języka polskiego, w którym *lud*, według WSJP, oznacza bardziej określoną grupę społeczną, raczej z niższych klas lub grupę ludzi nieposiadających tradycji państwowej. Zresztą od kilku lat słowo *naród* jest używane nagminnie przez polityków, szczególnie związanych z prawicą: *działamy na rzecz narodu polskiego*, *partia narodowa*, *naród chce* etc. (we Francji prawica używa częściej słowa *peuple* niż *nation*). Tymczasem, jak zauważa prof. Ludwik Stomma, pojęcie *naród* nie jest takie łatwe do zdefiniowania. Na przykład, gdy mówimy, że 29 listopada 1830 roku naród rozpoczął powstanie przeciw Rosji, to mamy na myśli grupę, jak podaje Stomma, co najwyżej 10% społeczeństwa. Gdy mówimy, że naród wybrał prezydenta, to mamy na myśli co najmniej 50% + 1 tych, którzy oddali głos na zwycięskiego kandydata (a przecież inni wyborcy także stanowią część tego narodu)¹⁰. Dlatego w tekstach francuskich możemy często spotkać się z terminem *société française*, a nie *nation*¹¹.

Kolejną różnicę pomiędzy dwoma przekładami możemy zaobserwować w dialogu pomiędzy Meursaultem a kapłanem.

⁸ Lud, [hasło w:] *Wielki Słownik Języka Polskiego*, Instytut Języka Polskiego PAN, Warszawa 2021, https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=38087&id_znaczenia=5112990&l=14&ind=0, dostęp 16.09.2021.

⁹ Naród, [hasło w:] *Wielki Słownik Języka Polskiego*, Instytut Języka Polskiego PAN, Warszawa 2021, https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=38091&id_znaczenia=3952639&l=17&ind=0, dostęp 02.09.2021.

¹⁰ L. Stomma, *Polskie złudzenia narodowe*, Iskry, Warszawa 2015, s. 26-27.

¹¹ *Ibid.*

Tekst oryginalny	Przekład M. Zenowicz	Przekład M. Bieńczyka
Pourquoi, m'a-t-il dit, refusez-vous mes visites ? (s. 174)	Dlaczego – powiedział – nie zgadzasz się na moje odwiedziny? (s. 73)	Dlaczego – powiedział – odmawia pan spotkania ze mną? (s. 159)

Jak widać, w wersji oryginalnej i w przekładzie Bieńczyka, kapłan zwraca się do skazanego *per vous*/pan. Maria Zenowicz zdecydowała się jednak na użycie drugiej osoby liczby pojedynczej. Dlaczego? Prawdopodobnie tłumaczka chciała nadać tej rozmowie bardziej intymny charakter, trochę jak w czasie spowiedzi, gdy kapłan mówi do penitenta *per* bracie/siostro. Poza tym, w Polsce zwracanie się kapłana do wiernych *per* ty jest ciągle dość powszechne, czego nie można powiedzieć o Francji.

Na koniec chciałbym pokazać jeszcze dwie różnice pomiędzy tłumaczeniami, o których w posłowie pisze sam autor, Marek Bieńczyk.

Tekst oryginalny	Przekład M. Zenowicz	Przekład M. Bieńczyka
Alors, j'ai tiré encore quatre fois. (s. 93)	Więc wystrzeliłem jeszcze cztery razy (s. 39).	Wtedy wystrzeliłem jeszcze cztery razy. (s. 82)

Tekst oryginalny	Przekład M. Zenowicz	Przekład M. Bieńczyka
Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde (s. 183-184).	Ja również czułem się gotów przeżyć wszystko od nowa. Jak gdyby ten wybuch wielkiej wściekłości oczyścił mnie ze zła, odebrał mi nadzieję; wobec tej nocy pełnej znaków i gwiazd po raz pierwszy pozwoliłem się ogarnąć tkliwej nieczułości świata (s. 77).	I ja także poczułem się gotów przeżyć wszystko od nowa. Tak jakby tamten wielki gniew oczyścił mnie z bólu, opróżnił z nadziei, i zwrócony twarzą do tej nocy ociężałej od znaków i gwiazd otwierałem się na czulą obojętność świata (s. 166-167).

W pierwszym przykładzie francuskie *alors* może być tłumaczone zarówno jako *więc* jak i *wtedy*. Marek Bieńczyk wskazuje na różnicę przyczynową obu słów:

Więc mocniej podkreśla związek przyczynowy z tym co się dzieje przed chwilą; wtedy w domyśle również go zawiera, lecz kładzie nacisk na bardziej czasowe niż przyczynowe następstwo zdarzeń [...] Gdyby postawić na więc, w nieznaczny sposób psychologizujemy sytuację: skoro Meursault spostrzeżga, że naruszył równowagę dnia, idzie do końca tego odkrycia i frenetycznie je uwydatnia [...] Gdyby postawić na wtedy, wskazujemy mocniej na całkowitą niepojętność gestu, wywołanego wpływem kosmicznym i wykluczającym psychologiczne dociekania. Bo tak musiało być i nie mogło być inaczej¹².

Odnosząc się do drugiego fragmentu, tłumacz w swoim uzasadnieniu pisze, że zdecydował się na bardziej neutralny oksymoron, mający mniej surową postać niż *tkliwa nieczułość*. *Czuła obojętność* wydaje się mu bliższa charakterystyce bohatera. Nieczułość uważa za postawę jeszcze bardziej surową niż obojętność¹³.

Obserwując powyższe przykłady i wyjaśnienia autora przekładu możemy zauważyć, że postawił on na słowa o mniej negatywnym nacechowaniu emocjonalnym. *Więc* nie tylko podkreśla związek przyczynowy. Wyraźnie wskazuje na premedytację działania. Meursault jest świadomy tego, co się dzieje i co właśnie robi. *Wtedy* zaciera tę premedytację. Pozostawia czytelnika w sferze domysłów. Do końca nie wiadomo, czy działanie bohatera było w pełni świadome.

Czy obojętność bardziej oddaje osobę Meursaulta niż nieczułość? Wydaje mi się, że tak. Meursault nie próbuje dociec, kiedy dokładnie zmarła jego mama. Nie chce, żeby otworzyć wieko jej trumny. Gdy Marie pyta go, czy chce ją poślubić, odpowiada jej, że w zasadzie wszystko mu jedno i ślub nie ma dla niego żadnego znaczenia. Tak samo *wszystko mu jedno* gdy jego sąsiad, Raymond, każe wystąpić mu w roli świadka w sprawie pobicia kochanki. Pierwszą cechą bohatera, która uderza mnie najbardziej, gdy czytam *Obcego*, jest właśnie obojętność.

¹² M. Bieńczyk, „Obok wszystkich, przeciw wszystkim”, [posłowie do:] A. Camus, *Obcy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, s. 209-210.

¹³ M. Bieńczyk, *op. cit.*, s. 216.

Zwróćmy jeszcze uwagę na różnice pomiędzy przekładami powyższego fragmentu, o których Marek Bieńczyk nie wspomina w swoim posłowiu. *Purgé du mal* Maria Zenowicz tłumaczy jako *oczyszczony ze ZŁA*, Bieńczyk jako *oczyszczony z BÓLU*. Rzeczownik *mal* może być tłumaczony na język polski na dwa sposoby. Bieńczyk znowu wybiera słowo o mniej negatywnym nacechowaniu emocjonalnym. Podobnie sytuacja wygląda z tłumaczeniem *vidé d'espoir*. Maria Zenowicz używa sformułowania *odebrał mi nadzieję*, Bieńczyk *opróżnił z nadziei*. I choć oba sformułowania wydają się znaczyć to samo, *odebrał* wydaje się mocniej nacechowane, wskazuje na pewną ostateczność.

Podsumowując, nie próbuję nawet ocenić, który przekład *Obcego* jest lepszy. Każdy musi porównać oba tłumaczenia i samemu uznać, czy któreś mu bardziej odpowiada. Porównując oba teksty z oryginałem, zauważamy, że Marek Bieńczyk, o czym sam zresztą wspomniał w swoim posłowiu, preferuje słowa o mniejszym nacechowaniu emocjonalnym. W wyniku tej decyzji zaciera się granica pomiędzy złem a dobrem; Meursault stworzony w przekładzie Bieńczyka jest trudniejszy w ocenie moralnej – jest bardziej *obojętny* niż *nieczuły*. To autor nowego przekładu pozostawia czytelnikowi ocenę bohatera i pozwala tym samym na wielość interpretacji tekstu. Jak już wcześniej wspomniałem, seria przekładowa nigdy nie jest zamknięta. Być może wkrótce pojawi się kolejne tłumaczenie *Obcego* na język polski, które rzuci nowe spojrzenie na dzieło Alberta Camus.

Bibliografia

- Adamowicz-Pośpiech, Agnieszka, *Seria w przekładzie: polskie warianty prozy Josepha Conrada*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013
- Balcerzan, Edward, „Poetyka przekładu artystycznego”, *Nurt* 1968, nr 8
- Bieńczyk, Marek, „Obok wszystkich, przeciw wszystkim”, [posłowie do:] A. Camus, *Obcy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021
- Camus, Albert, *L'Étranger*, Gallimard, Paris 1942
- Camus, Albert, *Obcy*, przeł. Marek Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021
- Camus, Albert, *Obcy*, przeł. Maria Zenowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958

- Encyklopedia internetowa PWN*, PWN, Warszawa 2021, <https://encyklopedia.pwn.pl/>, dostęp 12.09.2022
- Grzegorzczkova, Renata, *Wstęp do językoznawstwa*, PWN, Warszawa 2007
- Le Petit Robert en ligne*, Le Robert, Paris 2020, <https://dictionnaire.lerobert.com/>, dostęp 12.09.2022
- Stomma, Ludwik, *Polskie złudzenia narodowe*, Iskry, Warszawa 2015
- Wielki Słownik Języka Polskiego*, Instytut Języka Polskiego PAN, Warszawa 2021, <https://wsjp.pl/>, dostęp 12.09.2022
- Wojtasiewicz, Olgierd, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Translegis, Warszawa 1957

Anna Skibińska

Uniwersytet Wrocławski
anna.skibinska@uwr.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-6097-2122>

KONTRASTY MIĘDZY POLAKAMI A UKRAIŃCAMI W WARSZAWIE – ANALIZA KORPUSOWA PRZEKAZÓW MEDIALNYCH GAZETY WYBORCZEJ W LATACH 2015-2019

Contrasts Between Poles and Ukrainians in Warsaw – Corpus Analysis of the Media Messages of *Gazeta Wyborcza* in 2015-2019

Abstract – The article presents a corpus analysis of media messages about immigrants from Ukraine in Warsaw. The aim of the research was to compare headlines and texts and to identify keywords, words with the highest frequency and the most popular collocations. The korpusomat web application was used for the study. The results confirm that the image of Ukrainians is built on the basis of the opposition between locals and foreigners. The quantitative data for the headlines and for the texts were similar. The topics concerned mainly the work of immigrants. An important role in the media news was played by lemmas locating the places of events and the nationality of their participants.

Keywords: Corpus Analysis, Immigrant, Media Image, Press Headline, Ukrainian

Wprowadzenie

Jednym z tematów, który od kilku lat cieszy się dużym zainteresowaniem opinii publicznej¹, są migracje. W roku 2015 uwagę przykuł tzw. kryzys migracyjny, tj. gwałtowny wzrost liczby osób przekraczających granice zewnętrzne Unii Europejskiej². W Polsce problematyka migracyjna stała się szczególnie ważna podczas kampanii wyborczej prowadzonej jesienią 2015 roku. W opozycji do, określanych jako obcy, przybyszów z Afryki Północnej, przedstawiano wówczas migrantów ze wschodniej Europy, uznawanych za znacznie bliższych kulturowo³. W tej grupie najbardziej widoczni byli Ukraińcy – do emigracji skłaniała ich m.in. zła sytuacja gospodarcza w kraju oraz wybuch konfliktu zbrojnego w rejonie Donbasu. Realna obecność Ukraińców w przestrzeni publicznej w Polsce zachęcała dziennikarzy do opisu wydarzeń z ich udziałem oraz częstszego poruszania tematyki migracyjnej⁴.

¹ Pozostawiając na uboczu obszerną dyskusję nad sposobami rozumienia tego pojęcia, autorka niniejszego artykułu opiera się na definicji sformułowanej przez G. W. Allporta, który stwierdził, że opinia publiczna to produkt powszechnej edukacji oraz nowoczesnego systemu komunikowania masowego – cf. S. Kuśmierski, *Opinia publiczna: wprowadzenie do teorii*, Wydawnictwo WSE, Warszawa 1997; R. Staniszewski, „Opinia publiczna – teoretyczny sens i zakres pojęcia”, *Studia Politologiczne*, 2012, t. 25, s. 108-124.

² Z opublikowanych danych wynika, że w 2015 roku zanotowano ok. 1,8 mln nielegalnych przekroczeń granic UE, a ponad 1,3 mln osób ubiegało się po raz pierwszy o ochronę międzynarodową w UE, Norwegii lub Szwajcarii. W rezultacie tematyka migracyjna zdominowała europejskie media oraz politykę, wywołując dyskusję społeczną i nierzadko antagonizując grupy o przeciwstawnych poglądach na temat właściwych działań państw w obliczu migracji – cf. M. Trojanowska-Strzęboszewska, „Kryzys uchodźczy a przyszłość systemu Schengen”, in K. A. Wojtaszczyk, J. Szymańska (red.), *Uchodźcy w Europie. Uwarunkowania, istota, następstwa*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, s. 125-147.

³ A. Adamczyk, „Polska wobec kryzysu imigracyjnego”, in A. Adamczyk, A. Sakson, C. Trosiak (red.), *Polityczne i społeczne aspekty wielokulturowości. Migracje i mniejszości*, Wydawnictwo Naukowe WNPiD UAM, Poznań 2016, s. 99-120.

⁴ Potwierdzają to m.in. dane ilościowe zebrane pierwotnie osobno dla każdego roku na potrzeby niniejszego artykułu; cf. J. Nesteriak, „Ukraińcy

Opisane wyżej zjawiska stały się inspiracją do powstania niniejszego artykułu. Autorka postanowiła sprawdzić, jakie cechy wyróżniają wiadomości na temat Ukraińców publikowane na portalu informacyjnym www.warszawa.wyborcza.pl. Wybór rzeczzonego serwisu⁵ umotywowany był kilkoma czynnikami. W pierwszej kolejności podkreślić należy, że *Gazeta Wyborcza* klasyfikowana jest jako medium opiniotwórcze o profilu centro-liberalnym, skupione na zagadnieniach społeczno-politycznych⁶. Pojawiać powinny się w niej zatem dłuższe problemowe teksty oraz zweryfikowane informacje – spodziewać się można, że obecna będzie także tematyka migracyjna. Co więcej, serwis wyborcza.pl (w którym znajdziemy wszystkie teksty z wydań papierowych, a dodatkowo: komentarze, grafiki czy filmy⁷) wyróżnia znacząca (i stale wzrastająca) liczba subskrybentów – od 55 tysięcy w 2014 roku do 260 tysięcy w 2021 roku⁸. Tak szerokie grono wiernych czytelników pozwala przypuszczać, że oferowane treści interesują odbiorców, a ich forma jest przystępna. Redakcja ma też swoje oddziały w ponad 30 miastach w Polsce, dzięki czemu może z bliska opisywać sprawy najistotniejsze dla poszczególnych regionów. Zważywszy na to, że

migranci w Polsce: aspekt medialny”, in A. Adamczyk, A. Sakson, C. Trosiak (red.), *Migranci i mniejszości jako obcy i swoi w przestrzeni polityczno-społecznej*, Wydawnictwo Naukowe WNPiD UAM, Poznań 2019, s. 157-170.

⁵ W niniejszym artykule synonimicznie używa się pojęć: serwis internetowy, witryna internetowa oraz portal internetowy. Autorka bazuje na słownikowych definicjach tych pojęć oraz ich często zamiennym stosowaniu w języku potocznym – co odpowiada również jednemu angielskiemu słowu *website*, cf. Słownik języka polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/serwis-internetowy;5579204.html>, dostęp 26.11.2021 oraz Wikipedia The Free Encyclopedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Website>, dostęp 26.11.2021.

⁶ Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Gazeta-Wyborcza;3904448.html>, dostęp 26.11.2021 oraz Grupa Medialna Agora S.A., <https://www.agora.pl/prasa#dziennik>, dostęp 26.11.2021.

⁷ Wyborcza.pl, <https://wyborcza.pl/centrumpomocygw/7,135191,14956671,gazeta-wyborcza-dzisiaj.html>, dostęp 26.11.2021.

⁸ Wirtualne Media, <https://www.wirtualnemedialna.pl/artykul/gazeta-wyborcza-liczba-subskrybentow-cyfrowych-pakiety-jaka-cena-opinie-komentarze>, dostęp 26.11.2021.

z perspektywy ogólnopolskiej pewne kwestie mogą być marginalizowane, analiza publikacji z serwisu poświęconego konkretnemu miastu pozwala lepiej zbadać jego specyfikę.

Witrynę warszawską wybrano z uwagi na największą liczbę ukraińskich imigrantów, którzy przyjechali na Mazowsze, głównie do stolicy Polski⁹. Warszawski rynek przyciąga inwestorów i pracodawców, a co się z tym wiąże – również imigrantów poszukujących pracy. To zaś skutkować może częstszymi spotkaniami z obywatelami Ukrainy – tak w codziennych sytuacjach, jak i w medialnych przekazach w tym regionie.

Analiza objęła lata 2015-2019, które uznano za odpowiednie dla kompleksowego zbadania medialnego wizerunku Ukraińców na wskazanym portalu. Tak określone ramy czasowe pozwoliły też skupić się na najbardziej aktualnym okresie, podczas którego zwiększała się skala ukraińskiej migracji. Rezygnację z analizy medialnych przekazów z lat 2020-2021 uzasadniają m.in. niepełne dane na temat rozmiarów migracji w ostatnim roku¹⁰, a także wystąpienie pandemii COVID-19, która silnie kształtowała agendę medialną, zwłaszcza w pierwszych miesiącach zmagania z wirusem Sars-CoV-2¹¹. Prace nad artykułem zakończono w 2021 roku, w związku z czym potencjalna zmiana wizerunku Ukraińców związana z agresją zbrojną Rosji na Ukrainę 24.02.2022 roku znajduje się poza zakresem niniejszych rozważań.

Dotychczasowy stan badań

Przed prezentacją wyników własnego rekonesansu badawczego, warto w zarysie opisać aktualny stan badań nad medialnym wizerunkiem Ukraińców w polskojęzycznych środkach masowego przekazu.

⁹ Bankier.pl, <https://www.bankier.pl/wiadomosc/Cudzoziemcy-pracujacy-w-Warszawie-informacje-8166260.html>, dostęp 26.11.2021.

¹⁰ Stan na dzień 27.11.2021 – Urząd do Spraw Cudzoziemców opublikował dotąd dane dla III kwartału 2021 roku, zaś połączenie analizy przekazów medialnych z czasów przedpandemicznych oraz z początków pandemii w Polsce mogłoby, zdaniem autorki, wzbudzać wątpliwości dotyczące trafności porównań.

¹¹ Według autorki cenne byłoby osobne studium omawiające medialne przekazy na temat ukraińskich imigrantów w obliczu pandemii COVID-19 w Polsce oraz po ataku Rosji na Ukrainę 24.02.2022 roku.

Prace na ten temat różnią się zarówno pod względem metodologii, zakresu badawczego, jak i wykorzystywanych źródeł.

Wzmianki o Ukraińcach zamieszczane na łamach ogólnopolskiej prasy analizowały m.in. Alisa Borkowska¹², Agata Kotowska¹³ oraz Helena Sojka-Masztalerz¹⁴. Należy jednak podkreślić, że ich badania obejmowały wcześniejsze okresy, odpowiednio lata: 2005-2010, 1991-2008 oraz 1918-1939. Przedmiotem badań Renaty Rozbickiej był zaś wizerunek Ukraińców w Polsce kształtowany przez trzy tygodniki opiniotwórcze w latach 2014-2016¹⁵. Dariusz Baran omówił z kolei medialne następstwa „radiowego żartu” Jakuba Wojewódzkiego i Michała Figurskiego oraz tzw. Euromajdanu w 2014 roku, a także stereotypy dotyczące Ukraińców zaobserwowane w dziennikach i tygodnikach w latach 2012-2015¹⁶. Stereotyp Ukraińca w polskiej elektronicznej prasie regionalnej oraz wizerunek Ukraińców w prasie regionalnej Dolnego Śląska opisała Anna Skibińska¹⁷.

¹² A. Borkowska, „Językowy obraz Ukraińców w polskich dziennikach prasowych (analiza materiałów Narodowego Korpusu Języka Polskiego z lat 2005–2010)”, *Acta Polono-Ruthenica*, 2020, t. 25, nr 3, s. 91-108.

¹³ A. Kotowska, *Stosunki polsko-ukraińskie w polskim dyskursie prasowym (1991-2008)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018.

¹⁴ H. Sojka-Masztalerz, *Rusini czy Ukraińcy? Językowy obraz nacji ukraińskiej w prasie polskiej (1918-1939)*, Wydawnictwo Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Wrocław 2004.

¹⁵ R. Rozbicka, „Imigrant czy uchodźca? Wizerunek Ukraińców mieszkających w Polsce na podstawie tygodników opiniotwórczych: «Do Rzeczy», «Newsweek Polska» i «Tygodnik Powszechny» w latach 2014-2016”, in M. Lubicz Miszewski (red.), *Imigranci z Ukrainy w Polsce: potrzeby i oczekiwania, reakcje społeczne, wyzwania dla bezpieczeństwa*, Wydawnictwo Akademii Wojsk Lądowych, Wrocław 2018, s. 43-59.

¹⁶ D. Baran, „Wizerunek Ukraińców na łamach wybranej polskiej prasy”, *Państwo i Społeczeństwo*, 2016, t. 16, nr 1, s. 97-116.

¹⁷ A. Skibińska, „Stereotyp Ukraińca w polskiej elektronicznej prasie regionalnej”, in M. Śliwa, M. Maciąg (red.), *Nauki społeczne jako przedmiot badań naukowych – ujęcie interdyscyplinarne*, Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, Lublin 2020, s. 7-23; A. Skibińska, „Ukraińcy w prasie regionalnej Dolnego Śląska”, *Com.press*, 2020, t. 3, nr 1, s. 54-77.

Radiowe reportaże, których bohaterami byli Ukraińcy mieszkający w Polsce, badał Artur Pruszyński¹⁸. Warto w tym miejscu podkreślić, że choć audycje dotyczące Ukraińców pojawiały się m.in. w Radiu Olsztyn oraz w Radiu Lublin, a programów w języku ukraińskim można było wysłuchać m.in. w Radiu Koszalin (Magazyn ukraiński), Radiu Rzeszów (Skrzynia) oraz w Radiu Kraków (Kiermasz świąteczny), to jednak brakuje prac naukowych, które zgłębiałyby te źródła¹⁹.

Przechodząc natomiast do programów telewizyjnych, jako ważną publikację wskazać należy pracę zatytułowaną „Obraz współczesnej Ukrainy w mediach w Polsce”²⁰ pod red. Iwony Hofman i Justyny Maguś. Badania struktury tematycznej magazynu „Ukraińskie Wieści”, nadawanego w latach 2005-2015 w TVP Olsztyn²¹, potwierdziły zaś dominację tematów regionalnych i lokalnych w wiadomościach na temat Ukraińców, co stanowi dodatkowe uzasadnienie dla określonego we wstępie przedmiotu badań.

Uzupełnienie dla wymienionych wyżej publikacji stanowią raporty przygotowane przez Związek Ukraińców w Polsce. Ich autorzy przeanalizowali ponad milion wypowiedzi zaczerpniętych z serwisów społecznościowych (Facebooka, Twittera) oraz z komentarzy pod artykułami na portalach i forach internetowych. Pierwsze badanie przeprowadzono od grudnia 2016 roku do listopada 2017 roku, zaś drugie – od stycznia 2018 roku do maja 2019 roku²². W obu przypadkach

¹⁸ A. Pruszyński, „Obcy pośród nas. Radiowe reportaże o Ukraińcach w Polsce po 2005 roku”, in R. Drozd, T. Sucharski (red.), *Polska-Ukraina. Dziedzictwo i współczesność*, Wydawnictwo Naukowe AP w Słupsku, Słupsk 2012, s. 304-309.

¹⁹ Cf. J. Nesteriak, *op. cit.*, s. 157-170.

²⁰ I. Hofman, J. Maguś (red.), *Obraz współczesnej Ukrainy w mediach w Polsce*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2014.

²¹ M. Golińska-Konecko, „Problematyka ukraińska w programie «Ukraińskie wieści» w TVP Olsztyn w latach 2005-2015”, *Civitas et Lex*, 2020, t. 25, nr 1, s. 27-39. Warto zaznaczyć, że program ten skierowany był do obywateli polskich należących do mniejszości ukraińskiej.

²² P. Tyma (red.), *Raport. Mniejszość ukraińska i migranci z Ukrainy w Polsce. Analiza dyskursu*, Związek Ukraińców w Polsce, Warszawa 2018; P. Tyma (red.), *Raport 2. Mniejszość ukraińska i migranci z Ukrainy w Polsce. Analiza dyskursu*, Związek Ukraińców w Polsce, Warszawa 2019.

wnioski mówiły o negatywnym wizerunku Ukraińców i agresji słownej internautów.

Mając zatem na uwadze dotychczasowy stan badań, w pełni zasadne wydaje się wzbogacenie dotychczasowej refleksji na temat medialnego wizerunku imigrantów z Ukrainy o analizę treści na temat Ukraińców zamieszczanych na portalu www.warszawa.wyborcza.pl w latach 2015-2019.

Metoda badawcza

Z uwagi na obszerność materiału badawczego oraz dążenie do możliwie najbardziej rzetelnych wyników, podczas badań zdecydowano się skorzystać z korpusomatu – aplikacji webowej służącej do tworzenia oznakowanych fleksyjnie korpusów tekstów²³. Aplikacja ta powstała w Zespole Inżynierii Lingwistycznej Instytutu Podstaw Informatyki PAN, a na jej działanie składa się kilka narzędzi, takich jak: analizator morfologiczny Morfeusz²⁴, tager Concraft²⁵, Liner 2 do rozpoznawania nazw własnych²⁶, TermoPL²⁷ oraz wyszukiwarka korpusowa MTAS²⁸. Opisane narzędzie posłużyło do analizy ilościowej oraz jakościowej języka naturalnego zgromadzonych uprzednio tekstów dziennikarskich spełniających ustalone kryteria.

²³ Ze stworzonych w ten sposób korpusów tekstów korzysta się za pomocą wyszukiwarki MTAS – <https://korpusomat.pl/overview>, dostęp: 18.06.2021. Aplikacja jest dostępna pod adresem <http://korpusomat.pl>. Można jej używać bezpłatnie, ale najpierw należy założyć konto w serwisie – cf. W. Kieraś, Ł. Kobyliński, „Korpusomat – stan obecny i przyszłość projektu”, *Język Polski*, 2021, t. CI, z. 2, s. 49-58.

²⁴ Analizator i generator fleksyjny Morfeusz 2, <http://morfeusz.sgjp.pl/>, dostęp 26.11.2021.

²⁵ Concraft-pl, <http://zil.ipipan.waw.pl/Concraft>, dostęp 26.11.2021.

²⁶ CLARIN-PL/Liner2, <https://github.com/CLARIN-PL/Liner2>, dostęp 26.11.2021.

²⁷ TermoPL, <http://zil.ipipan.waw.pl/TermoPL>, dostęp 26.11.2021.

²⁸ Multi Tier Annotation Search, <https://meertensinstituut.github.io/mtas/index.html>, dostęp 26.11.2021.

Podstawowym kryterium decydującym o zakwalifikowaniu wypowiedzi medialnej do korpusu – definiowanego za Wojciechem M. Chlebdą jako „zbiór tekstów zebranych przez kogoś pod pewnym kątem, dla określonych celów (najczęściej badawczych), mający postać cyfrową i w związku z tym wyposażony w urządzenie przeszukujące”²⁹ – było miejsce publikacji, tj. portal www.warszawa.wyborcza.pl. Spośród zamieszczanych tam tekstów wybrano tylko te, które zawierały słowo „Ukrainiec” lub „Ukrainka” – uwzględniano wszystkie formy fleksyjne, a także liczbę mnogą oraz wyrazy pisane z pominięciem polskich znaków diakrytycznych (np. Ukraińcy³⁰). Kolejne kryterium kompilacji korpusu miało charakter czasowy – zgromadzono publikacje z lat 2015-2019³¹. Aby stworzyć scharakteryzowany wyżej zbiór tekstów skorzystano z Google Advanced Search³². Następnie, po zainstalowaniu wtyczki MozBar, wygenerowano plik w formacie CSV, który zawierał adresy URL wszystkich tekstów zakwalifikowanych do korpusu.

Zasadniczym celem badań było ustalenie różnic oraz podobieństw, które występowały w opisie ukraińskich imigrantów w nagłówkach prasowych oraz w dalszej części tekstów. Ciekawym wydało się sprawdzenie, czy temat imigracji zza Bugu skłaniał dziennikarzy warszawskiego oddziału *Gazety Wyborczej* do podkreślania opozycji między „swoim” a „obcym”. Kolejnym interesującym aspektem analiz były etnostereotypy – próba określenia ich frekwencji oraz roli, jaką spełniały w różnych częściach medialnych wypowiedzi.

Dążąc do zrealizowania określonych wyżej celów badawczych, w aplikacji korpusomat opracowano listy frekwencyjne z najpopularniejszymi lematami oraz kolokacjami. Następnie ustalono słowa klu-

²⁹ W. M. Chlebda (red.), *Na tropach korpusów: w poszukiwaniu optymalnych zbiorów tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2013, s. 9.

³⁰ Zaliczenie do korpusu także wyrazów, w których pominięto polskie znaki diakrytyczne motywowane było chęcią dotarcia do wszelkich treści dotyczących badanego zagadnienia – publikacje internetowe bywają przygotowywane w pośpiechu, stąd zdarzają się w nich rozmaite usterki.

³¹ Uzasadnienie dla wszystkich kryteriów kompilacji korpusu sformułowano we wprowadzeniu do niniejszego artykułu.

³² Wyszukiwanie zaawansowane oferowane przez przeglądarkę Google Chrome.

czowe (lematy o największej istotności). Podsumowując, podejście korpusowe potraktowano jako metodologię badania konkretnych zjawisk językowych występujących na wybranym portalu internetowym, zaś korpusy językowe (materiały z „żywego języka”) – jako źródła pozyskiwania wiedzy o medialnym wizerunku Ukraińców.

Wyniki

Korpus zgromadzony wedle wskazanych wyżej założeń objął 106 wypowiedzi medialnych – korpus z tekstami liczył 89 485 segmentów³³, a korpus z nagłówkami składał się z 1 473 segmentów. Poniżej zaprezentowano tabele z wynikami analizy ilościowej, które stanowią będą podstawę do dalszych analiz jakościowych.

Tab. 1. Listy frekwencyjne z dziesięcioma najczęściej występującymi lematami w tekstach i w nagłówkach. W tabeli pominięto znaki interpunkcyjne, spójniki, przyimki oraz czasowniki „mieć” i „być”.

Teksty		Nagłówki	
Lemat	Frekwencja	Lemat	Frekwencja
Polska	345	Warszawa	20
Warszawa	337	Ukraiński	20
Ukraina	319	Ukrainiec	18
Ukrainiec	252	Ukraina	17
Praca	245	Polska	10
Mówić	204	Ukrainka	8
Ja	190	On	7
Polski	188	My	6
My	180	Złoty	6
Ukraiński	179	Cudzoziemiec	5

Źródło: badania własne z wykorzystaniem aplikacji korpusomat.

³³ Każdy segment to w przybliżeniu jedno słowo – cf. W. Kieraś, Ł. Ko-byliński, *op. cit.*, s. 50.

Powyższe zestawienie pozwala stwierdzić, że priorytetem dla dziennikarzy jest doprecyzowanie miejsca występowania opisywanych zjawisk (Warszawa, Polska, Ukraina) oraz przedstawienie uczestników (Ukrainiec, Ukrainka, cudzoziemiec). Co ciekawe, wśród najpopularniejszych lematów³⁴ nie odnotowano słów „Polak” ani „Polka”. Świadczyć to może o milczącym założeniu redakcji, że brak dodatkowych informacji to dla czytelnika jasny sygnał, iż uczestnikami wydarzeń byli wyłącznie Polacy. Warto również zwrócić uwagę na wyższą frekwencję lematu „Ukrainiec” aniżeli „Ukrainka”³⁵. Na tej podstawie można przypuszczać, że znacznie większym zainteresowaniem mediów cieszą się wydarzenia, w których biorą udział mężczyźni z Ukrainy. O Ukrainkach wspomina się znacznie rzadziej, choć podkreślić należy, że liczba ukraińskich imigrantów płci męskiej oraz płci żeńskiej była w badanym okresie niemal tożsama³⁶.

Tab. 2. Kolokacje rzeczownik-przymiotnik występujące najczęściej w tekstach i w nagłówkach.

Teksty		Nagłówki	
Forma bazowa	Frekwencja	Forma bazowa	Frekwencja
Centrum handlowe	18	Język ukraiński	4
Pobyt stały	10	Dworzec zachodni	3
Straż graniczna	8	Agencja towarzyska	2

³⁴ Lemat to forma hasłowa; taka forma gramatyczna wyrazu odmiennej, która jest wykorzystywana tradycyjnie w słownikach – cf. Analizator morfologiczny Morfeusz, <http://morfeusz.sgjp.pl/doc/about/>, dostęp 26.11.2021.

³⁵ W przypadku nagłówków lemat „Ukrainiec” występował ponad dwukrotnie częściej niż „Ukrainka” (18:8), zaś w tekstach lemat „Ukrainiec” pojawiał się niemal pięciokrotnie częściej (252:51).

³⁶ Rządowa strona z informacjami na temat migracji w Polsce: <https://migracje.gov.pl/statystyki/zakres/polska/typ/dokumenty/widok/mapa/rok/2019/kraj/UA/plec/M/?x=0.2017&y=1.2112&level=1>, dostęp 26.11.2021 oraz <https://migracje.gov.pl/statystyki/zakres/polska/typ/dokumenty/widok/mapa/rok/2019/kraj/UA/plec/K/?x=0.2017&y=1.2112&level=1>, dostęp 26.11.2021.

Teksty		Nagłówki	
Forma bazowa	Frekwencja	Forma bazowa	Frekwencja
Wojna światowa	6	Dworzec centralny	2
Agencja towarzyska	5		
Rzeź wołyńska	5		

Źródło: badania własne z wykorzystaniem aplikacji korpusomat.

Analiza popularnych kolokacji potwierdza istotną rolę określeń konkretyzujących miejsce wydarzeń (centrum handlowe, dworzec zachodni, dworzec centralny, agencja towarzyska). Ponadto na podstawie danych zawartych w tabeli można podejrzewać, że dziennikarze sporo uwagi poświęcają zagadnieniom administracyjnym (np. staraniom Ukraińców o uzyskanie prawa stałego pobytu w Polsce). Kolokacje odnoszące się do przeszłości (wojna światowa, rzeź wołyńska) świadczą zaś o podtrzymywaniu przez redakcję pamięci o minionych wydarzeniach, również tych silnie antagonizujących Polaków i Ukraińców.

Tab. 3. Słowa kluczowe – 10 najistotniejszych lematów występujących w tekstach i w nagłówkach.

Teksty		Nagłówki	
Lemat	Istotność	Lemat	Istotność
Ukraina	18	Ukraiński	5
Warszawa	16	Warszawa	4
Ukrainiec	16	Ukrainiec	4
Ukraiński	14	Ukraina	4
Polska	14	Ukrainka	3
Polak	11	Polska	3
Pracować	10	Cudzoziemiec	2
Mieszkać	10	Dworzec	2
Praca	9	Pracować	2
Cudzoziemiec	9	Atak	2

Źródło: badania własne z wykorzystaniem aplikacji korpusomat.

Słowa kluczowe wyodrębnione z korpusu potwierdzają wnioski sformułowane w oparciu o listy frekwencyjne. Uzupełniają one jednak dotychczasowe spostrzeżenia o czynności istotne dla opisu tematyki ukraińskiej. Ukraińcy z przekazów medialnych portalu *Gazety Wyborczej* to przede wszystkim pracownicy. Codzienne działania, które podejmują w Polsce skupiają się wokół pracy i mieszkania. O aktach agresji – inspirowanych przez imigrantów lub których ofiarami padają imigranci – świadczyć może istotność słowa „atak” w nagłówkach.

W oparciu o zgromadzone dane ilościowe postanowiono sprawdzić, czy w korpusie dostrzec można etnostereotypy. Duża istotność lematów „praca” i „pracować” prowadzić może do umacniania stereotypu Ukraińców – taniej siły roboczej, choć na podstawie samych danych ilościowych nie można jednoznacznie stwierdzić, jakie dokładnie prace wykonują przedstawiani przez media imigranci oraz czy jest to praca legalna. Częste występowanie formy bazowej „agencja towarzyska” pozwala natomiast przypuszczać, że w korpusie ujawnia się negatywny stereotyp Ukrainki-prostytutki³⁷. W tym przypadku (podobnie jak przy lemacie „atak”) należałoby jednak zbadać kontekst występowania tej kolokacji. Warto natomiast zaznaczyć, że w analizowanych wypowiedziach medialnych nie pojawia się negatywny stereotyp Ukraińców łamiących prawo (np. zatrudnionych nielegalnie lub działających wbrew przepisom o ruchu drogowym). Co prawda wysoka frekwencja formy bazowej „straż graniczna” mogłaby sugerować działania sprzeczne z przepisami, jednak brak dodatkowych określeń, które konkretyzowałyby np. wymiar kary lub popełniane przestępstwa bądź wykroczenia, czyni takie supozycje bezpodstawnymi.

Wnioski

Podsumowując, zarówno w nagłówkach, jak i w dalszych akapitach dotyczących Ukraińców lematy i kolokacje o najwyższej frekwencji, a także lematy o największej istotności były do siebie zbliżone. W całym korpusie dostrzeżono popularność lematu „my”, który stał w opozycji do lematów: „Ukrainiec”, „Ukrainka”, „cudzoziemiec”. Tematyka

³⁷ O stereotypach dotyczących Ukraińców – cf. A. Skibińska, „Stereotyp Ukraińca...”, s. 7-23.

badanych wypowiedzi dotyczyła przede wszystkim pracy i codzienności imigrantów oraz ich starań o uzyskanie prawa stałego pobytu w Polsce. Ważną rolę odgrywały lematy lokalizujące miejsca wydarzeń oraz określające narodowość ich uczestników.

Co istotne, kolokacje nawiązujące do wydarzeń historycznych (wojna światowa, rzeź wołyńska) odnotowano tylko w tekstach, natomiast lemat „atak” był słowem kluczowym jedynie w korpusie nagłówków. Opisane zróżnicowanie zawartości tekstów i nagłówków świadczyć może o zmiennym podejściu redakcji – choć stara się ona zwykle obszernie omawiać zagadnienia problemowe, dopuszczać do głosu przedstawicieli różnych poglądów oraz unikać negatywnych stereotypów, to jednak nie stroni również od krótkich, nacechowanych emocjonalnie nagłówków, które przyciągają uwagę odbiorców (np. „atak”, „agencja towarzyska”). Tę drugą funkcję spełniać może także podkreślanie opozycji między „swoim” a „obcym”, na które wskazuje wysoka frekwencja lematów o wspólnym rdzeniu „ukrain-”.

Na analizowanym portalu częściej pojawiały się też wzmianki o mężczyznach, imigrantach z Ukrainy aniżeli o kobietach-imigrantkach. Zasadnicza różnica między opisem wydarzenia z udziałem Polaków a Ukraińców polegała na tym, że tylko w drugiej sytuacji wspomniano o narodowości uczestników (w pierwszej – milcząco przyjmowano, że brak wzmianki o cudzoziemcach oznacza, iż relacja dotyczy Polaków).

Konkludując, analizowane przekazy medialne na temat Ukraińców zdają się pełnić przede wszystkim funkcję informacyjną. Wizerunek ukraińskich imigrantów kształtowany przez warszawski portal *Gazety Wyborczej* w latach 2015-2019 był względnie stały i potwierdzał centro-liberalny profil redakcji. W przyszłości ciekawe wydaje się zatem sprawdzenie, jaki obraz imigrantów odnaleźć można w innych regionalnych serwisach wyborcza.pl, a także porównanie wizerunków imigrantów o różnej narodowości, również podczas pandemii.

Bibliografia

- Adamczyk, Anita, „Polska wobec kryzysu migracyjnego”, in Anita Adamczyk, Andrzej Sakson, Cezary Trosiak (red.), *Polityczne i społeczne aspekty wielokulturowości. Migracje i mniejszości*, Wydawnictwo Naukowe WNPiD UAM, Poznań 2016, s. 99-120

- Baran, Dariusz, „Wizerunek Ukraińców na łamach wybranej polskiej prasy”, *Państwo i Społeczeństwo*, 2016, t. 16, nr 1, s. 97-116
- Borkowska, Alisa, „Językowy obraz Ukraińców w polskich dziennikach prasowych (analiza materiałów Narodowego Korpusu Języka Polskiego z lat 2005–2010)”, *Acta Polono-Ruthenica*, 2020, t. 25, nr 3, s. 91-108
- Chlebda, Wojciech Michał (red.), *Na tropach korpusów: w poszukiwaniu optymalnych zbiorów tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2013
- Golińska-Konecko, Magdalena, „Problematyka ukraińska w programie «Ukraińskie wieści» w TVP Olsztyn w latach 2005-2015”, *Civitas et Lex*, 2020, t. 25, nr 1, s. 27-39
- Hofman, Iwona, Maguś, Justyna (red.), *Obraz współczesnej Ukrainy w mediach w Polsce*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2014
- Kieraś, Witold, Kobylński, Łukasz, „Korpusomat – stan obecny i przyszłość projektu”, *Język Polski*, 2021, t. CI, z. 2, s. 49-58
- Kotowska, Agata, *Stosunki polsko-ukraińskie w polskim dyskursie prasowym (1991-2008)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018
- Kuśmierski, Stanisław, *Opinia publiczna: wprowadzenie do teorii*, Wydawnictwo SE, Warszawa 1997
- Nesteriak, Julia, „Ukraińscy migranci w Polsce: aspekt medialny”, in Anita Adamczyk, Andrzej Sakson, Cezary Trosiak (red.), *Migranci i mniejszości jako obcy i swoi w przestrzeni polityczno-społecznej*, Wydawnictwo Naukowe WNPiD UAM, Poznań 2019, s. 157-170
- Pruszyński, Artur, „Obcy pośród nas. Radiowe reportaże o Ukraińcach w Polsce po 2005 roku”, in Roman Drozd, Tadeusz Sucharski (red.), *Polska-Ukraina. Dziedzictwo i współczesność*, Wydawnictwo Naukowe AP w Słupsku, Słupsk 2012, s. 304-309
- Rozbicka, Renata, „Imigrant czy uchodźca? Wizerunek Ukraińców mieszkających w Polsce na podstawie tygodników opiniotwórczych: «Do Rzeczy», «Newsweek Polska» i «Tygodnik Powszechny» w latach 2014-2016”, in Michał Lubicz Miszewski (red.), *Imigranci z Ukrainy w Polsce: potrzeby i oczekiwania, reakcje społeczne, wyzwania dla bezpieczeństwa*, Wydawnictwo Akademii Wojsk Lądowych, Wrocław 2018, s. 43-59
- Skibińska, Anna, „Stereotyp Ukraińca w polskiej elektronicznej prasie regionalnej”, in Magdalena Śliwa, Monika Maciąg (red.), *Nauki społeczne jako przedmiot badań naukowych – ujęcie interdyscyplinarne*, Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, Lublin 2020, s. 7-23
- Skibińska, Anna, „Ukraińcy w prasie regionalnej Dolnego Śląska”, *Com.press*, 2020, t. 3, nr 1, s. 54-77

- Sojka-Masztalerz, Helena, *Rusini czy Ukraińcy? Językowy obraz nacji ukraińskiej w prasie polskiej (1918-1939)*, Wydawnictwo Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Wrocław 2004
- Staniszewski, Robert, „Opinia publiczna – teoretyczny sens i zakres pojęcia”, *Studia Politologiczne*, 2012, t. 25, s. 108-124
- Trojanowska-Strzęboszewska, Monika, „Kryzys uchodźczy a przyszłość systemu Schengen”, in Konstanty Adam Wojtaszczyk, Jolanta Szymańska (red.), *Uchodźcy w Europie. Uwarunkowania, istota, następstwa*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, s. 125-147
- Tyma, Piotr (red.), *Raport. Mniejszość ukraińska i imigranci z Ukrainy w Polsce. Analiza dyskursu*, Związek Ukraińców w Polsce, Warszawa 2018
- Tyma, Piotr (red.), *Raport 2. Mniejszość ukraińska i imigranci z Ukrainy w Polsce. Analiza dyskursu*, Związek Ukraińców w Polsce, Warszawa 2019

Sebastian Tauer

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

sebastiantauer@interia.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-9024-2227>

ŚWIAT POLSKI I ŚWIAT NIEMIECKI W POWIEŚCI MARIANA TURWIDA DWIE STRONY DROGI ORAZ WYBRANYCH DZIEŁACH GERARDA GÓRNICKIEGO

The Polish World and the German World in Marian's Turwid Novel *Dwie Strony Drogi* and in Gerard Górnicki's works

Abstract – This article shows the contrasts that can be noticed when analyzing the novel *Dwie strony drogi* by Marian Turwid. The author focuses on the contrasts both inside and outside the work. Differences in the presentation of the Polish and German world by Turwid are discussed, how they change during the novel's action, and the differences that occur in such representations between Turwid's work and other works in which the creation is shown. The place of this novel in a landscape of the communist period, stating that it is an extraordinary work in terms of the ideological message, which is to show Polish-German relations as a coexistence.

Keywords – Polish-German Relationship, Marian Turwid, Gerard Górnicki, Polish Literature of Communist Period, Greater Poland Uprising

Marian Turwid jest prawdopodobnie jednym z najwybitniejszych pisarzy, którzy w swojej twórczości nawiązywali do tematyki Powstania Wielkopolskiego. Jednym z jego najważniejszych dzieł jest powieść *Dwie strony drogi* opisująca losy jednego z uczestników tego powstania. Tym, co jest niezwykle, i co wyróżnia ten utwór na tle innych tekstów, jest kompleksowe podejście do tematu. Autor bowiem przedstawia w niej nie tylko sam okres powstania, lecz także zarysowuje szerszy

kontekst, opisując zarówno wydarzenia mające miejsce kilkadziesiąt lat przed zrywem niepodległościowym, jak i te, które nastąpiły już po zakończeniu walk. Tym, co jest szczególnie widoczne w powieści, jest podział na dwa światy – świat polski i świat niemiecki. Można powiedzieć, że to relacje między nimi definiują bohaterów, wpływają na przebieg akcji i skłaniają czytelnika do refleksji na temat – często trudnych – relacji polsko-niemieckich w I połowie XX wieku.

Swą powieść *Turwid* tworzył w okresie PRL-u (pierwsze wydanie pochodzi z lat siedemdziesiątych). Aby móc zrozumieć, dlaczego sposób ujęcia tematyki relacji polsko-niemieckich przez pisarza jest tak niezwykły, należałoby przyrzeć się bliżej innym tekstom z przywołanej epoki, dotyczącym podobnej tematyki. Innym twórcą doby Polski Ludowej, który w swych tekstach przedstawia okres Powstania Wielkopolskiego, jest Gerard Górnicki. Szczególnie przydatne dla dalszych rozważań są dwa dzieła tego autora: dramat *Poszli ci, którzy powinni* oraz powstała na jego kanwie powieść *Bitwa szalała do wieczora*. Pisarz starał się w swej twórczości przedstawiać postaci historyczne, nie kreował własnych bohaterów na potrzeby swych dzieł¹ (choć często nagiął prawdę historyczną, np. poprzez uśmiercenie w trakcie jednej z bitew porucznika Pawła Cymśa, który w istocie przeżył powstanie). Mimo że – jak można zauważyć – Górnicki starał się w swych tekstach kierować prawdą historyczną, jeden aspekt jego dzieł wydaje się nierealny: są nim relacje polsko-niemieckie – zarówno w przeddzień zrywu, jak i w czasie trwania walk. W omawianych utworach występuje wyraźne rozdzielenie świata polskiego i niemieckiego, stykają się one tylko w jednym punkcie, którym jest walka o panowanie nad Wielkopolską².

W dziełach Górnickiego panuje prosty podział – Polacy zawsze są dobrzy, mimo iż mają pewne wady; zdarza im się postępować niehonorowo, jest to jednak całkowicie usprawiedliwione faktem walki przeciw niemieckiemu zaborcy. Niemcy z kolei są przedstawieni odwrotnie – sam fakt przynależności narodowej sprawia, że muszą być złymi

¹ B. Polak, *Wstęp*, in G. Górnicki, *Poszli ci, którzy powinni*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1978, s. 7.

² G. Górnicki, *Poszli ci, którzy powinni*, op. cit., *passim*; Idem, *Bitwa szalała do wieczora*, Poznań 2000, *passim*.

ludźmi, a krzywdy wyrządzane im przez Polaków stanowią słuszną nawiązkę za lata okupacji ziem polskich. Dobrze ilustruje taki stan rzeczy scena, w której główny bohater – Waclaw Noskowiak – jest dumny z okradzenia niemieckiej wdowy³. Sam fakt tego, że ofiarą zbrodni jest Niemka, sprawia, że nie jest ona traktowana jako przestępstwo, a stanowi raczej wyraz niesforności żołnierza, do którego przełożeni podchodzą z przymrużeniem oka. Górnickiemu zdarza się też wkładać w usta postaci różnorakie obelgi, zawsze skierowane w stronę Niemców (np. „niemiecka lampucera”⁴). Jak jednak podkreślają sami powstańcy oraz ludność Kujaw i Wielkopolski, często dochodziło w tamtym okresie do współpracy Niemców z władzami polskimi (sam przywódca zrywu, gen. Józef Dowbor-Muśnicki, pisał z uznaniem, że poznańscy nauczycieli się wiele od Niemców⁵), a nawet do ratowania Niemców przez Polaków (i na odwrót) przed wywózką z terenów objętych walkami do obozów internowania⁶.

Jak można zatem zauważyć, rzeczywistość lat 1918-1919 wygląda zgoła odmiennie od tego, co przedstawiał Gerard Górnicki w swoich dziełach. Na kształt dzieła Górnickiego bez wątpienia wpływ miały czasy, w których ten tworzył. Warto bowiem pamiętać, że na obrazie Niemców w dziełach kultury powstających w latach 1945-1989 (i wielu późniejszych) kładł się cień II wojny światowej. To on sprawiał bowiem, że w mniemaniu wielu Polaków Niemiec zawsze utożsamiany był z negatywnym charakterem, antybohaterem. Ponadto przedstawianie zachodnich sąsiadów w różnorakich dziełach kultury, w tym też np. w filmie, jako wroga dobrze wpasowywało się w szerszą politykę prowadzoną przez władze polskie⁷.

Nie bez znaczenia też jest fakt, że propagandzie państwa socjalistycznego, którym bez wątpienia w okresie 1945-1989 była Polska,

³ *Ibid.*, s. 23-24.

⁴ *Ibid.*, s. 11.

⁵ J. Dowbor-Muśnicki, *Wspomnienia*, Bellona, Warszawa 2003, s. 258.

⁶ M. Bułowski, *Miasteczko nad frontem: wspomnienia z roku 1919*, Księgarnia i Drukarnia św. Wojciecha, Poznań 1929, s. 44.

⁷ A. Dębski, „Obraz Polski i Polaków w filmie niemieckim oraz Niemiec i Niemców w filmie polskim po 1945 r.” [online], <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/36>, dostęp 24.10 2021.

potrzebny jest jasno zdefiniowany wróg, osoba obca, czyhająca na dobro innych ludzi. W sowieckiej Rosji taką osobą był przedstawiciel dawnych elit społecznych: kułak, inteligent, arystokrata, dążący do uciemnienia ludu i to jego różnorakie dzieła kultury osadzały w roli antagonisty⁸. Można zobaczyć, że w Polsce nie odgrywali tej roli Polacy o wysokim statusie materialnym (warto zwrócić uwagę, że np. rzesze chłopstwa przybywające ze wsi do miast w wyniku przemian gospodarczych nie utożsamiały się z chłopskim pochodzeniem, swój mit tożsamościowy budowali oni w oparciu o sarmackość, za pośrednictwem filmów takich jak np. *Potop* – szlacheckość według niektórych badaczy ma być do dziś elementem polskiego imaginarium⁹). Skoro zatem miejsca antagonisty nie mógł zająć przedstawiciel elit, zaistniała potrzeba osadzenia w tej roli kogoś innego. Jak już wspomniano, idealnym do tego okazał się „zły” Niemiec. Wpisywanie się twórczości Górnickiego w nurt propagandy PRL-u nie dziwi, gdy weźmie się pod uwagę biografię autora. Pisarz był prezesem Koła Młodych Związku Literatów Polskich (jego biografowie określili je jako „przedszkole literatury socjalistycznej”¹⁰), a także członkiem PZPR¹¹.

Jednakże nie tylko w PRL-u żywioł niemiecki utożsamiany był jednoznacznie ze złem. Takie tendencje miały miejsce już lata wcześniej, co jest widoczne chociażby w twórczości Stefana Żeromskiego. Pozostając w tematyce Powstania Wielkopolskiego, można przywołać krótką nowelę tego wybitnego pisarza o tytule *Czekaj*, wchodzącą w skład zbioru *Wiatr od morza* (przedstawiającego losy powrotu ziem byłego zaboru pruskiego, a w szczególności Pomorza, do Polski). W dziele tym główny bohater – oficer Armii Wielkopolskiej – wspomina czasy I wojny światowej, w szczególności zaś ból, jaki sprawił mu widok Niemców opanowujących zamek wawelski. Było to tak ogromnym cierpieniem dla wykreowanej przez Żeromskiego postaci, że niewiele

⁸ M. Żurawski, *Literatura czerwonego dworu*, Bellona, Warszawa 2015, s. 31.

⁹ A. Leder, *Prześlona rewolucja: Ćwiczenia z logiki historycznej*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2014, s. 99-100.

¹⁰ R. Danecki, „Wspomnienie o Gerardzie Górnickim”, *Wielkopolski Powstaniec*, nr 15, S. Barłóg (red.), Poznań 2009, s. 70.

¹¹ *Kto jest kim w Polsce 1984: informator biograficzny*, L. Becela (red.), Warszawa 1984, s. 253.

brakowało, by sytuacja ta zakończyła się jej samobójstwem¹². Tytułowe „czekaj” odnosi się natomiast do oczekiwania na możliwość zemsty na zaborcy i stanięcia z nim do zbrojnej rozprawy. Okazją tą ma okazać się Powstanie Wielkopolskie¹³. Jak zatem można zauważyć, jeszcze przed II wojną światową w dziełach literackich opowiadających o Powstaniu Niemcy stawali się pozbawionym głębi antagonistą, nastawionym jedynie na niszczenie przejawów polskości i ciemnienie Polaków.

Można powiedzieć, że powieść Mariana Turwida jest dziełem trzech kontrastów. Pierwszym z nich jest, co wydaje się oczywiste, kontrast między sferą polskości i niemieczyny. Można powiedzieć, że jest jednym z głównych motywów *Dwóch stron drogi*. Drugim są natomiast różnice w portretowaniu obu światów w zależności od momentu historycznego opisywanego w powieści (można bowiem dostrzec, że zupełnie inne zależności między tymi sferami występują w okresie pokoju, inne zaś w czas wojny). Trzeci – i najciekawszy – jest kontrast między omawianą powieścią a innymi dziełami przytaczanymi we wstępie (które należy uznać za typowe dla sposobu ukazywania relacji polsko-niemieckich). Można zauważyć, że podejście Turwida do relacji polsko-niemieckich jest nietypowe, w przeciwieństwie bowiem do innych autorów nie korzysta ze stereotypu dobrego Polaka i złego Niemca, jego bohaterowie przedstawiani są raczej w odcieniach szarości, przez co wydają się prawdziwymi osobami.

Świat polski i świat niemiecki przez większą część dzieła nie są antagonizowane (z nielicznymi wyjątkami, jak np. sceny początkowe składające się na ucieczkę głównego bohatera – Michała Wojciechowskiego – z Wrześni, związaną z prześladowaniami młodzieży polskiej w szkołach niemieckich). Oba te twory egzystują obok siebie, a nawet zlewają się w spójną całość. Polacy nie mają problemu z zatrudnieniem w firmach prowadzonych przez Niemców, zdarzają się mieszane polsko-niemieckie małżeństwa. Z tekstu Turwida wyłania się obraz mieszkańców Cesarstwa Niemieckiego jako spójnego społeczeństwa. Oczywiście pomiędzy różnymi jego częściami występują tarcia, co także

¹² S. Żeromski, „Czekaj”, *Wielkopolski Powstaniec*, nr 10, S. Barłóg (red.), Poznań 2004, s. 22.

¹³ *Ibid.*

jest widoczne w powieści, jednakże zachodzą one nie tylko na linii Polacy-Niemcy, ale też między różnymi grupami, wyróżnianymi wewnątrz narodu niemieckiego. Główny bohater nie może poślubić swej pierwszej miłości, gdyż jej ojciec „nie znosi [...] Polaków”¹⁴. Z kolei gdy Michał trafia do wojska i popada w konflikt z jednym z kaprali (pochodzącym z Prus), otrzymuje wsparcie swoich przełożonych – sierżant pochodzący z jednego z licznych państweczek składających się na Cesarstwo Niemieckie nie darzy sympatią Prusaków – bohater może zatem liczyć na jego interwencję w czasie konfliktu. Polacy pod zaborami w dziele Turwida nie są zatem narodem, którego byt obraca się wokół dążenia do niepodległości. Przyjmują oni raczej postawę wyczekiwania na odpowiedni moment, w międzyczasie zaś starają się żyć w zastanych realiach jako jedna z nacji zamieszkujących Cesarstwo.

Należy też zaznaczyć, że w prozie Turwida nie istnieje prosty podział na dobrych Polaków i złych Niemców, tak charakterystyczny dla wielu innych dzieł kultury, o czym już wspomniano. Sama przynależność do określonego narodu nie determinuje jeszcze charakteru danej postaci, wręcz przeciwnie. Turwid nieustannie pokazuje, że to, skąd wywodzi się człowiek, nie ma znaczenia – liczy się to, kim się jest i jakie wartości się sobą reprezentuje. W *Dwóch stronach drogi* liczne są bowiem przykłady dobrych Niemców. Są nimi wspomniani już sierżant pomagający Wojciechowskiemu w czasie jego pobytu w wojsku czy zegarmistrz przyjmujący Michała na praktyki po jego ucieczce z Wrześni. Co ciekawe, wszystkie kobiety, w których zakochuje się bohater, są Niemkami. Z jedną z nich – Hildą – Michał bierze ślub i dzięki niej odkrywa na nowo swoje pochodzenie. Po wielu latach spędzonych poza Prowincją Poznańską Wojciechowski zapomina ojczystego języka i powoli przestaje się utożsamiać z polskością. Dopiero Hilda zwraca mu uwagę na to, że musi pamiętać o tym, kim jest i rozbudza w nim na nowo miłość do rodzinnej ziemi. Na tle innych utworów takie przedstawienie Niemców jako osób sympatycznych, serdecznych, i które pomagają Polakom przetrwać trudne czasy zaborów, jest niezwykle. Nie oznacza to jednak, że nie istnieją Niemcy uciskający Polaków. W powieści występuje wspomniany już ojciec pierwszej miłości

¹⁴ M. Turwid, *Dwie strony drogi*, Pomorze, Bydgoszcz 1983, s. 34.

bohatera czy np. związek „Netzbruderowców” – organizacja ta jest opisywana jako mająca „twardo trzymać niemiecką ojczyznę zdobytą na Polakach”¹⁵. Taka, a nie inna postawa wobec Polaków wynika zawsze z własnego wyboru Niemców, nie jest zaś – jak np. u Górnickiego czy Żeromskiego – cechą nierozzerwalnie związaną z niemieckością.

Warto także zauważyć, że polska narodowość nie jest u Turwida równoznaczna z dobrym charakterem. Takie pochodzenie nie stanowi także usprawiedliwienia dla popełnianych zbrodni, jak w dziełach Górnickiego. W *Dwóch stronach drogi* można znaleźć przykłady Polaków, którzy zeszli z właściwej drogi. Jest nimi chociażby rodzina Wojciechowskiego, która nie akceptuje małżeństwa Michała do tego stopnia, że staje się on kimś obcym, jest uważany za zdrajcę sprawy polskiej. Oczywiście taka postawa spotyka się z potępieniem ze strony narratora.

Sceną stanowiącą najlepszy komentarz do skomplikowanych relacji polsko-niemieckich ukazanych w powieści jest zakończenie *Dwóch stron drogi*. W jego trakcie Michał na cmentarzu Monte Cassino szuka grobów dwóch swoich synów, którzy zginęli w trakcie walk. Co istotne, spoczywają po tytułowych dwóch stronach drogi – jeden z nich na polskim, drugi zaś na niemieckim cmentarzu (w czasie bitwy walczyli bowiem przeciw sobie). Wojciechowski jest w tej scenie ukazany jako człowiek dążący do zaakceptowania historii takiej, jaką była – bez zbędnych upiększeń, ale i bez demonizowania jednej ze stron. W opozycji do niego znajdują się polscy turyści, którzy, mimo że sami zaofiarowali Michałowi pomoc w szukaniu grobów, szybko z tego rezygnują, gdy wychodzi na jaw, że jeden z jego synów był żołnierzem SS. Można powiedzieć, że stanowią oni parabolę polskiego społeczeństwa okresu PRL-u, o bezrefleksyjnym, uproszczonym podejściu do historii.

Należy jednak wspomnieć, że istnieje jeden moment, gdy dotychczasowe wartości, za którymi opowiadała się powieść, przestają mieć zastosowanie. Co ciekawe, nie jest to II wojna światowa, ale Powstanie Wielkopolskie. W jego trakcie nie tylko widać nagłe zantagonizowanie świata polskiego i niemieckiego, ale następuje także odejście od przedstawiania narodów w odcieniach szarości na rzecz jednoznacznego przyporządkowania Polaków do roli dobrych (walczących za

¹⁵ *Ibid.*, s. 26.

wolność) i Niemców do roli złych (odbierających wolność). Następuje także pewne zawężenie świata przedstawionego – inne partie powieści często odwołują się do wydarzeń z różnych części świata, główny bohater zaś bierze udział w wydarzeniach w różnych rejonach (Wielkopolska, Saksonia, Kilonia, Mazury). Wraz z wybuchem powstania narracja nabiera wymiaru lokalnego, tak, jakby świat został zawężony do Wrześni i kilku otaczających ją wsi. Nie są nawet przedstawione tak duże i ważne ośrodki jak Poznań czy Bydgoszcz, bardzo istotne dla przebiegu powstania, mimo tego, że główny bohater w powstaniu bierze udział jako maszynista, zabezpieczając cały zryw od strony logistycznej, można więc by się było spodziewać, że tak, jak historyczne pierwowzory tej postaci – wielkopolscy kolejarze – będzie on podróżował po całym objętym walkami terenie¹⁶, co pozwoliłoby na zarysowanie znacznie szerszego horyzontu, niż miało to miejsce w powieści. By to zawężenie w jakiś sposób zrekompensować, autor posługuje się w powstańczych rozdziałach dygresjami. Jedną z ciekawszych jest krótki opis starań matki Wiewiórkowskiego, jednego z wrześnińskich powstańców, by zobaczyć się z synem w obozie jenieckim w Bydgoszczy. W wydarzeniach obozowych, choć drastycznych, trudno się jednak doszukiwać przekłamywania faktów na potrzeby propagandy – Niemcy bowiem faktycznie przetrzymywali wziętych do niewoli powstańców w fatalnych warunkach – często taka niewola, podobnie jak w powieści, kończyła się śmiercią jeńca¹⁷. Sama śmierć Wiewiórkowskiego również jest wydarzeniem zaczerpniętym z historii (choć w rzeczywistości ten dowódca powstańczy nosił nazwisko Wiewiórowski)¹⁸. Zastanawiać się można, skąd ta nagle zmiana perspektywy – zarówno narracyjnej, jak i ideologicznej. Odpowiedzi na to pytanie udziela sam Turwid w jednym z przypisów, w którym przyznaje, że tworząc „powstańcze” rozdziały, czerpał obficie ze wspomnień jednego z żołnierzy bio-

¹⁶ K. Szkudlarska-Nowaczyk, *O kolei i kolejarzach w Powstaniu Wielkopolskim 1918-1919*, *Wielkopolski Powstaniec*, nr 21, S. Barłóg (red.), Poznań 2015, s. 11.

¹⁷ L. Małecki, „W niewoli niemieckiej”, in *Na froncie północnym powstania wielkopolskiego 1918-1919: Wspomnienia*, L. Gomolec (red.), Poznań 1973, s. 101-111.

¹⁸ M. Rezler, *Powstanie Wielkopolskie: po 100 latach*, Poznań 2018, s. 250.

rących udział w tym zwycięskim zrywie¹⁹. To zapewne przez oparcie opisu walk o tego typu pojedyncze źródło następuje tak duża zmiana w strukturze dzieła. Na kształt tego fragmentu wpływ mogą mieć także czasy, w których Marian Turwid pisał swoją powieść. Powstała ona bowiem w końcu lat sześćdziesiątych XX wieku. Po odwilży politycznej w 1956 roku władze zmieniły sposób patrzenia na Powstanie Wielkopolskie, doceniając wkład biorących w nim udział osób w budowanie wolnej Polski²⁰. Jednocześnie zryw ten stał się dla władzy, obok bitwy pod Grunwaldem (podczas świętowania jej rocznic otwieranie wiązano dążenia krzyżackie do opanowania północnych terenów państwa polskiego z – rzekomymi – zamiarami RFN, mającej dążyć do ponownego zajęcia tych ziem²¹), kolejnym które mogło być wykorzystywane do antyniemieckiej propagandy. Możliwe, że właśnie z tego powodu autor, który mógł pozwolić sobie na bardziej skomplikowane postaciowanie we fragmentach powieści odnoszących się do czasów pokoju, wołał ukazać relacje między narodami w czasie wojny w sposób „bezpieczniejszy”, prostszy, dzieląc postacie na pozytywne, które są Polakami i negatywne – Niemców.

Należy jednak zaznaczyć, że przedstawiona powyżej zmiana perspektywy nie ma wpływu na ogólne przesłanie dzieła. Wpływ na to ma kompozycja powieści. Powstanie Wielkopolskie jest bowiem umiejscowione w środku utworu – dzięki temu, że nie jest ono momentem kulminacyjnym, czytelnik nie przywiązuje się do czarno-białej wizji relacji polsko-niemieckich (która, jak wspomniano, obecna jest wyłącznie w opisie tego zrywu). Wciąż bowiem o wiele ważniejszym dla osoby czytającej pozostaje wymowne zakończenie dzieła Turwida – poszukiwanie przez ojca-Polaka grobu syna, który walczył w niemieckim mundurze pod Monte Cassino. Mimo tego, że potomek Michała brał udział w walkach po stronie hitlerowców, wciąż pozostaje dzieckiem

¹⁹ M. Turwid, *op. cit.*, s. 175.

²⁰ S. Barłóg, „Obchody rocznic Powstania Wielkopolskiego 1918-1919 i pamięć o nim w czasach PRL-u”, *Wielkopolski Powstaniec*, nr 19, S. Barłóg (red.), Poznań 2013, s. 51.

²¹ M. Gałęziowska, „Świętowanie wybranych rocznic bitwy pod Grunwaldem formą komunikacji rytualnej państwa i narodu”, *Kultura i Społeczeństwo*, 2012, nr 4, s. 89.

głównego bohatera, a jego tragiczna historia zasługuje na pamięć w tym samym stopniu, co w wypadku drugiego z synów głównego bohatera, który poległ w tej samej bitwie po stronie polskiej. Podejście takie może rzecz jasna wydać się odbiorcy dzieła kontrowersyjnym (jest on wszakże pod wpływem dzieł, w których Niemcy przedstawiani są przeważnie w jednoznacznie negatywny sposób, o czym była już mowa). Należy jednak pamiętać o przeszłości omawianej postaci pochodzącej z mieszanej, polsko-niemieckiej rodziny, która mogła uznać którekolwiek z tych państw za swoją prawdziwą ojczyznę, a ogromny wpływ na to, w którym miejscu się ostatecznie znalazła, miały uwarunkowania historyczne – można zatem powiedzieć, że była ona w jakiś sposób ofiarą czasów, w których żyła. Warto zatem zaznaczyć, że w powieści *Dwie strony drogi* autor osadza Niemców w roli nie antagonistów Polaków, a często towarzyszy ich losu (tak samo cierpią oni w czasie I wojny światowej, wspólnie z nimi podejmują trud zmiany świata – Polacy w Powstaniu Wielkopolskim, Niemcy w ramach Powstania Spartakusa, razem także giną w czasie II wojny światowej), a co za tym idzie, relacje między tymi nacjami nie opierają się na wrogości, jak w wielu innych polskich dziełach, a na koegzystencji. Można zatem powiedzieć, że w twórczości Turwida to nie sami Niemcy są wrogami Polaków, a ich przywódcy, którzy prowadzą swój kraj w ten sposób, że między obiema nacjami dochodzi do konfliktów, których można byłoby uniknąć.

Jak zatem można zauważyć, powieść Mariana Turwida jest dziełem niezwykłym. Nie tylko zawiera kontrasty osadzone na różnych poziomach (zarówno zawarte wewnątrz powieści, jak i te zewnętrzne, których dostrzeżenie wymaga porównania z innymi dziełami), lecz także stanowi pewną nową jakość. Specyficzne ukazanie relacji polsko-niemieckich i przesłanie, które z tego wynika, jest fenomenem w literaturze polskiej. Jest to widoczne nie tylko na tle innych dzieł tworzonych w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, takich jak dramat i powieść Gerarda Górnickiego, ale też w innych epokach, co można zaobserwować poprzez skonfrontowanie omawianego dzieła z nowelą Stefana Żeromskiego. Rewizjonistyczne spojrzenie Turwida na stosunki między tymi dwiema nacjami, rozpatrywane nie w kontekście wrogości a koegzystencji, jest czymś nieoczekiwanym w dziele pochodzącym z lat siedemdziesiątych i w znaczny sposób podnosi wartość artystyczną omawianego utworu. Czynniki te sprawiają, że bez wąpie-

nia można uznać *Dwie strony drogi* za dzieło ponadprzeciętne i o najwyższej wartości spośród innych utworów, osadzonych w czasach Powstania Wielkopolskiego.

Bibliografia

- Barłóg, Stefan, „Obchody rocznic Powstania Wielkopolskiego 1918-1919 i pamięć o nim w czasach PRL-u”, *Wielkopolski Powstaniec*, nr 19, Stefan Barłóg (red.), Poznań 2013
- Buławski, Mieczysław, *Miasteczko nad frontem: wspomnienia z roku 1919*, Księgarnia i Drukarnia św. Wojciecha, Poznań 1929
- Dębski, Andrzej, *Obraz Polski i Polaków w filmie niemieckim oraz Niemiec i Niemców w filmie polskim po 1945 r.* [online], <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/36>, dostęp 24.10 2021
- Dowbor-Muśnicki, Józef, *Wspomnienia*, Bellona, Warszawa 2003
- Gałęziowska, Małgorzata, „Świętowanie wybranych rocznic bitwy pod Grunwaldem formą komunikacji rytualnej państwa i narodu”, *Kultura i Społeczeństwo*, 2012, nr 4
- Górnicki, Gerard, *Bitwa szalała do wieczora*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2000
- Górnicki, Gerard, *Poszli ci, którzy powinni*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1978
- Kto jest kim w Polsce 1984: informator biograficzny*, Lidia Becela (red.), Warszawa 1984
- Leder, Andrzej, *Prześlona rewolucja: Ćwiczenia z logiki historycznej*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2014
- Małecki, Lucjan, „W niewoli niemieckiej”, in *Na froncie północnym powstania wielkopolskiego 1918-1919: Wspomnienia*, Ludwik Gomolec (red.), Poznań 1973, s. 101-111.
- Polak, Bogusław, „Wstęp”, in Gerard Górnicki, *Poszli ci, którzy powinni*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1978
- Rezler, Marek, *Powstanie Wielkopolskie: po 100 latach*, Poznań 2018
- Szkudlarska-Nowaczyk, Katarzyna, *O kolei i kolejarzach w Powstaniu Wielkopolskim 1918-1919*, *Wielkopolski Powstaniec*, nr 21, Stefan Barłóg (red.), Poznań 2015
- Turwid, Marian, *Dwie strony drogi*, Pomorze, Bydgoszcz 1983
- Żeromski, Stefan, „Czekaj”, *Wielkopolski Powstaniec*, nr 10, Stefan Barłóg (red.), Poznań 2004
- Żurawski, Mariusz, *Literatura czerwonego dworu*, Bellona, Warszawa 2015

Karolina Kopańska

Uniwersytet Gdański

k.kopanska.880@studms.ug.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0001-8648-0153>

RELACJA MIŁOŚCI/NIENAWIŚCI DO FLORENCJI W *DOMU BEZIMIENNYCH* I *BERRETTI ERASMUS GIOVANNIEGO* AGNOLONIEGO

**Love/Hate to Florence in Giovanni Agnoloni's Novels:
La Casa Degli Anonimi and *Berretti Erasmus***

Abstract – In this article the author examines the heroes' relations with the city – Florence in Giovanni Agnoloni's novels: *La casa degli anonimi* and *Berretti Erasmus*. Emanuela and Aurelio's destinies (*Casa degli anonimi*) cross in a surreal night pursuit along Florence streets. They had long thought of escaping the city inhabited by hostile Florentines. Giovanni (*Berretti Erasmus*), a law student from the 2000s participates in an Erasmus project in England. During that experience, he understands that his destiny will be linked to elsewhere. He will undertake numerous journeys for study or work reasons in the United Kingdom, Holland, Lithuania, Ireland, and Poland. The cyclical returns to the beloved-hated Florence will be a source of oxygen and suffering for him. In the first part, the author of the article presents the issues related to the city's periphery. In the second part, she describes the nature of the Florentines. In the third part, she focuses on the process leading to the decision to leave the city and she describes the moment of the turning point.

Keywords – Giovanni Agnoloni, Florence, Relations With the City

Miasto nie jest jedynie skarbnicą przyjemności. Jest sceną, na której staczamy swe bitwy i odgrywamy dramat, jakim jest nasze życie. Może wzmocnić lub osłabić w nas umiejętność radzenia sobie z codziennymi problemami. Może odebrać nam niezależność lub obdarzyć nas swobodą i pozwolić kwitnąć. Może zapewnić przyjazne środowisko, w którym łatwo będzie się poruszać albo stworzyć cały szereg wyzwań ponad siły, jakie każdego dnia odbierają nam energię¹.

Wstęp

Czy można nie kochać Florencji? Czy miasto, w którym sklep z kapkami *Antico Vinaio* wygląda jak Galeria Uffizi może się nie podobać²? Sztuka we Florencji jest wszędzie, ale planując wizytę w Uffizi, trzeba przygotować się na zawrót głowy. I to w dosłownym tego słowa znaczeniu. Graziella Magherini, włoska psychiatra, ukuła termin „syndrom Stendhala” (1979), na określenie dolegliwości występujących u niektórych osób na widok wspaniałych dzieł sztuki zgromadzonych na niewielkiej przestrzeni³.

Doświadczenie piękna we Florencji może być przytłaczające. Florencja zachwyca, onieśmiela, ale daje też odwiedzającym złudne poczucie rozpoznania miasta, co wynika być może z faktu, że wszystkie architektoniczne i malarskie cuda znajdują się na stosunkowo małej powierzchni.

Niniejszy artykuł stanowi próbę analizy emocji, które towarzyszą bohaterom dwóch powieści Giovanniego Agnoloniiego, florentczy-

¹ C. Montgomery, *Miasto szczęśliwe. Jak zmienić nasze życie, zmieniając nasze miasta*, przeł. T. Tesznar, Wysoki Zamek, Kraków 2021, s. 58.

² F. Pisani, “Firenze and Florence: two faces of a diversified (not disorderly) whole”, *Beyond* n° 3, 2020, s. 79. (https://www.academia.edu/44509055/Firenze_and_Florence_two_faces_of_a_diversified_not_disorderly_whole, dostęp 4.12.2021).

³ Cf. F. Pisani, *op. cit.*, s. 79.

kom, gdy myślą o swoim mieście i jego mieszkańcach. Perła renesansu, odwiedzana przez miliony turystów każdego roku, wydaje się miastem tak idealnym, jak idealny jest plac przed Ospedale degli Innocenti. Jednak, gdy wnikiemy głębiej w tkankę miejską, odkryjemy, że kryje się tam drugie oblicze miasta, nieestetyczne, czasem odpychające. Wystarczy wyjechać poza mury pocztówkowej Florencji. To inne oblicze miasta znają bohaterowie powieści Agnoloniego.

Giovanni Agnoloni, florentczyk z urodzenia i z wyboru, jest pisarzem i tłumaczem literackim. Napisał cykl dystopijno-filozoficzny o końcu Internetu⁴. Seria została opublikowana we Włoszech w latach 2012-2017 i częściowo wydana również w językach hiszpańskim i polskim. W 2019 roku autor opublikował powieść psychologiczną *Viale dei silenzi*, a w 2020 roku powieść *Berretti Erasmus*, w której opisuje doświadczenie podróżowania.

W powieściach Agnoloniego Florencja jest często tłem wydarzeń. Pojawia się również we wspomnieniach, gdy bohater jest poza granicami swojego miasta. Autor przedstawia topografię tokańskiej stolicy z niezwykłą dokładnością. Jesteśmy jednak raczej na peryferiach Florencji niż w znanym i turystycznym centrum.

Aurelio, gitarzysta z powieści *Dom bezimiennych*, trzeciej z serii o końcu Internetu, spaceruje głównie nocą i tylko wtedy, gdy musi odпочząć od komponowania. Zwykle jego kontaktem ze światem jest okno, przez które wdycha duszną atmosferę miasta.

W powieści *Dom bezimiennych* spotykamy również Emanuela, redaktorkę wydawnictwa, która jedzie na florenckie lotnisko Peretola po pisarza Kaspera van der Maarta. Krajobraz peryferii, anomalie pogodowe, wrogo nastawieni florentczycy, to wszystko sprawia, że bohaterka decyduje się na zwrot w swoim życiu.

Z kolei Giovanni, bohater powieści *Berretti Erasmus*, nie mogąc znieść atmosfery Florencji, wykorzystuje każdą okazję, aby uciec

⁴ *Sentieri di notte* (2012), *Partita di anime* (2014), *La casa degli anonimi* (2014), *L'ultimo angolo di mondo finito* (2017), Galaad Edizioni; polskie wydania: *Ścieżki nocy* (2016), *Rozgrywka dusz* (2018), *Dom bezimiennych* (2018), Wydawnictwo Serenissima.

z miasta. Zaczyna od Erasmusa, będąc jeszcze na studiach prawniczych. Później wyjeżdża do wielu zakątków Europy północnej, m. in. do Anglii, Szwecji i Polski. Wciąż wraca do rodzinnego miasta, które stanowi ważny punkt na mapie jego życia. Jednak Florencja nie jest Itaką – spełnionym marzeniem, ostatecznym celem podróży, a raczej punktem przesiadkowym pomiędzy kolejnymi destynacjami.

Bohaterowie powieści Agnoloni borykają się z różnymi trudnościami i traumami. Aurelio, introwertyk, chce wyjść z zamknięcia i poszukać brakującego fragmentu kompozycji w prawdziwych dźwiękach świata. Emanuela przeżywa kryzys tożsamości i potrzebuje zmiany. Giovanni szuka dystansu i nowych horyzontów – bez tego nie będzie mógł tworzyć.

To, co łączy Aurelia, Emanuelę i Giovanniego, to poczucie ciasnoty, ograniczenia i braku perspektyw. Jednak czy możemy wskazać Florencję jako winną ich kondycji? Czy przyczyny kryzysu bohaterów powinniśmy upatrywać w bylejakości peryferii? A może winni są zarozumiali florentczycy, z którymi nie da się nawiązać bliskich więzi?

Bohaterowie Agnoloni są jak miasto, w którym mieszkają – z jednej strony mają ogromne możliwości, z drugiej pogrążeni są w inercji. Florencja, miasto marzenie dla turystów, staje się powoli miastem nie do życia dla jego mieszkańców. Zalewana przez masową turystykę, poddaje się tej błogosławionej i jednocześnie niszczycielskiej fali.

Florencja – centrum vs peryferie

Każde miasto jest w większym lub mniejszym stopniu ukształtowane przez swoje położenie. W każdym miejscu widać powiązania między naturalnymi warunkami a działaniami człowieka, a najważniejsze jest to, czy powiązania owe to rywalizacja, czy współpraca, czy natura i miasto są przeciwnikami, czy sojusznikami⁵.

Florencja kojarzy nam się z pięknem renesansowej architektury, bogactwem muzeów i kolorowym tłumem turystów. Jednak Agnoloni,

⁵ L. Hosey, *Kształt zieleni. O estetyce, ekologii i projektowaniu*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Wysoki Zamek, Kraków, 2021, s. 147.

który w swoich powieściach rozlicza się z własnym miastem, pokazuje, że wystarczy wyjechać na obrzeża, aby zobaczyć inną Florencję: szarą, nudną, z pejzażem komunalnych bloków i korkami w okolicy lotniska. W stolicy Toskanii nie ma mowy o zrównoważonym rozwoju – harmonię zastąpił chaos.

Doświadcza tego Emanuela, która jedzie autem przez dzielnicę Novoli, w stronę lotniska. Niedaleko wjazdu na autostradę napotyka korek. Do tego miasto nękają anomalie pogodowe i deszcz zamienia się w grudki śniegu, paraliżując ruch na drodze. „Wściekle miasto prześlizgiwało się obok niej, chlustając zmieniającym się w błoto deszczem. Krople gęstniały, uzyskując konsystencję ziarnistego śniegu i blokując uliczny ruch w koszmarnym odrętwieniu”⁶.

Samochodoza, choroba trawiąca miasta na całym świecie, nie ominęła Florencji. Obrzeża zalane są ryczącymi autami, które w godzinach szczytu stoją w odrętwieniu. Aby poszerzyć drogi w celu rozładowania miasta, trzeba dokonać rewolucji w przestrzeni, zlikwidować chodniki czy zielen przyuliczną. Ale miasta nie są z gumy i „asfaltosa” ma swoje granice. Nie można bez końca powiększać przestrzeni dla samochodów, bo „oprócz likwidacji zieleni i chodników trzeba by także zacząć wyburzać budynki. A wtedy nie byłoby już dokąd dojeżdżać”⁷.

Redaktorka, stojąc w korku, dostrzega znajdujące się w tej okolicy „drugorzędne i niewiele znaczące budowle Florencji – od walących się budynków dzielnicy Novoli po zniszczone ruiny gmachu sądu”⁸.

Giovanni również zauważa bylejakość obrzeży renesansowego miasta. I to pomimo gęstej mgły, która wypełnia bielą całą przestrzeń. W tej nicości jest mu dobrze, bo mgła przykrywa szarą szarą krajobrazu po drugiej stronie strumyka Greve. Dostrzega jednak zarys tych obok budynków. „Po drugiej stronie, ledwo widoczne [...] stały niskie domy. Były stare, a za nimi wznosiły się bloki komunalne, wyglądające jak więzienia. Latem, gdy słońce chyliło się już ku zachodowi, wywieszone pranie poruszane wiatrem, uderzało raz po raz

⁶ G. Agnoloni, *Dom bezimiennych*, przeł. K. Antoniewicz, Serenissima, Wrocław 2018, s. 41.

⁷ J. Mencwel, *Betonoza. Jak się niszczy polskie miasta*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020, s. 168.

⁸ G. Agnoloni, *Dom...*, s. 43.

o metaliczne podpórki⁹. Giovanni przemierza błotnisty teren i wdycha zgniły zapach trzciny.

Peryferie Florencji stoją w kontraście do pięknego, pocztówkowego charakteru centrum – są pospolite i monotonne. Florencja jest ciasna i ograniczająca do tego stopnia, że Giovanni dopuszcza możliwość poszerzenia horyzontu i zobaczenia zarysu innego miasta, które mogłoby wyłonić się zza mgły. Zastanawia się, jaki krajobraz ujrzałby, gdyby mógł odsłonić tę mleczną kurtynę.

Gdyby przy pomocy wyobraźni udało się usunąć tę zaslonę mgły, jaki krajobraz wyłoniłby się za nią? Zwyczajny, który widywałem za każdym razem, gdy tamtędy przechodziłem, z pagórkami za Scandicci, willami, rzędami cyprysów, które rysowały się na horyzoncie i wysokimi budynkami [dzielnicy] Le Bagnese? Czy może któryś z krajobrazów, który widziałem w innych częściach Europy?¹⁰

Należy jednak zauważyć, że w tej powszechności doświadczania własnego miasta tłą się ciepłe emocje przywiązania. Dzielnica Scandicci (obrzeża Florencji) jest zarysowana w świadomości bohatera, staje się wyidealizowanym i bezpiecznym miejscem, swoistym *locus amoenus*.

Co dzieje się z florentczykami?

Charles Montgomery podkreśla, że ogromny wpływ na nasze funkcjonowanie w mieście mają związki z innymi ludźmi. „Kiedy okazujemy sobie zaufanie i jesteśmy skłonni do współpracy, wydziela się

⁹ G. Agnoloni, *Berretti Erasmus*, Fusta Editore, Saluzzo 2020, s. 9. Tłumaczenie własne: „Sull'altra sponda, appena visibili, c'erano le case basse [...]. Erano vecchie, e dietro sorgevano i casermoni dell'edilizia popolare, che sembravano prigionieri. In estate, quando il sole stava per tramontare, i panni stesi all'aria, mossi dal vento, sbattevano contro i sostegni metallici con un ritmo intermittente”.

¹⁰ *Ibid.*, s. 10-11. Tłumaczenie własne: „Se per illusione fosse stato possibile rimuovere quella cortina di nebbia, che paesaggio sarebbe spuntato, dietro? Il solito, che vedevo tutte le volte che passavo di lì, con le colline dietro Scandicci, le ville e i filari di cipressi che seghettavano l'orizzonte e gli alti palazzi di Le Bagnese? Oppure uno qualsiasi degli scenari che avevo visto in altre parti d'Europa?”

oksytocyna, która wywołuje błogi spokój trwający od kilku sekund do dwudziestu minut”¹¹. Autor *Miasta szczęśliwego* zauważa, że ten mechanizm najlepiej działa w kontaktach twarzą w twarz: „podczas posiłku w kuchni, rozmowy przez płot, przypadkowego spotkania na chodniku”¹². Bez przynależności do wspólnoty, mieszkańiec miasta jest osamotniony i nie ma szans na szczęśliwą egzystencję.

Aktywne włączenie się w życie miejskiej wspólnoty ma ogromny wpływ na samopoczucie. Stefano Boeri wspomina wydarzenie *Piano City Milano*, zorganizowane wiosną 2012 w stolicy Lombardii. Celem akcji było zaangażowanie mieszkańców miasta jako twórców kultury. Do wspólnego koncertowania zaproszono wszystkich pianistów mieszkających w Mediolanie, grających zawodowo i samouków. I tak, pewnego wiosennego weekendu, muzyka zawładnęła miastem: wybrzmiewała w domach, biurach, galeriach handlowych, na dziedzińcach i w parkach. Nawet jeśli na początku wydawało się to szaleństwem, w ciągu kilku godzin zgłosiło się 240 chętnych. Mediołańscy pianiści stworzyli niezwykle polifoniczny koncert, a ich sceną była cała miejska przestrzeń. Miasto stało się przez chwilę archipelagiem kreatywnych społeczności¹³.

Emanuela, Aurelio i Giovanni mają trudność z nawiązaniem bliższych relacji ze swoimi sąsiadami, nie czują przynależności do wspólnoty. Wydaje się, że największym problemem Florencji są właśnie jej mieszkańcy – Agnoloni opisuje ich jako rozdrażnionych i nieuprzejmych. Teraz, kiedy zostali pozbawieni Internetu, stali się jeszcze bardziej nieznośni, „zamknęli się ze złością w swoich prywatnych skorupach”, „stali się jeszcze większymi draniami”¹⁴.

Emanuela doświadcza na własnej skórze irytacji przynajmniej jednego florentczyka. Oto, jadąc na lotnisko, została oślepiąta światłami.

Aurelio nie ma litości w ocenie florentczyków. Nie mają sobie równych w zepsuciu, zgorzknieniu i ospałości. Tak oto opisuje miasto i jego mieszkańców:

¹¹ C. Montgomery, *op. cit.*, s. 58.

¹² *Ibid.*, s. 62.

¹³ Stefano Boeri, *Urbania*, Editori Laterza, Bari-Roma 2021, s. 66-67.

¹⁴ G. Agnoloni, *Dom...*, s. 41, 47.

[Miasto] ze swoimi zmęczonymi gębami, ze swoimi zatrutymi życiem anachronicznymi duchami, ze swoimi nieszczęsnymi bogaczami, ze swoimi panienkami poszukującymi kretynów z kasą. Od czasów gdy jako dziecko mieszkalem na peryferiach, zebrałem ogromną kolekcję takich postaci. Próbowalem odprawiać nad nimi różnorakie egzorcyzmy, lecz bez skutku¹⁵.

Aurelio, straciwszy nadzieję na nawiązanie relacji, postanawia odizolować się od ludzi i skoncentrować na komponowaniu. „Wtedy zamknąłem się w mojej twórczej samotności, zanurzyłem się w cieniu, by wydobyć z niego coś mojego”¹⁶.

Emanuele i Aurelia łączy potrzeba ucieczki z miasta. Miasta, w którym „ogólne otępienie, zgorzkniała napastliwość, najpierw tłumiona, później eksplodująca bez ostrzeżenia w formie złośliwych przytyków, znudzonych spojrzeń i nonszalancji”¹⁷ szerzą się niczym epidemia. Tak naprawdę niewiele osób jest godnych zaufania i tylko z nimi można się przyjaźnić.

Raffaele Campanella przypomina, że Dante, będący prawie 20 lat na wygnaniu, miał bardzo złe zdanie o Florencji i jej mieszkańcach. Określał miasto jako gniazdo wielkiej złośliwości, a o florentczykach mówił, że są skąpi, zawistni, pyszałkowaci, niewdzięczni i złośliwi¹⁸.

Giovanni decyduje się wyjechać z Florencji na dłużej. Na bezpieczną przystań wybiera Kraków, gdzie planuje zbudować przestrzeń dla siebie i narzeczonej. Głównym powodem wyjazdu są ludzie z jego otoczenia. Giovanni wyznaje:

Ostatnio czułem się tam przytłoczony cynizmem, który, pomijając rodzinę i bliskich przyjaciół, unosił się w powietrzu. Wydawało mi się, że nie mam już nic wspólnego z florentczykami, których zawsze widywałem na ulicy niezadowolonych, nieuprzejmych i wściekłych. Potrzebowałem

¹⁵ *Ibid.*, s. 53-54.

¹⁶ *Ibid.*, s. 54.

¹⁷ *Ibid.*, s. 120.

¹⁸ R. Campanella, *Leggere Dante: come, perché*, Edizioni Sinestesie, Avelino 2021, p. 41; https://www.academia.edu/45680737/LEGGERE_DANTE_COME_PERCHÉ, dostęp 16.12.2021.

ludzi bardziej pogodnych, o szczerych spojrzeniach i świata, w którym bycie miłym lub po prostu uprzejmym, nie będzie oznaką słabości, naiwności lub wygodnictwa¹⁹.

Berretti Erasmus jest w dużej mierze powieścią autobiograficzną²⁰, doświadczenie wrogości florentczyków, które jest udziałem Giovanniego, jest zatem doświadczeniem autora. Agnoloni w rozmowie z Massimo Maugerim wyjaśnia, że „we Florencji ludzie [...] zawsze wychodzili w towarzystwie swoich przyjaciół i nie byli ciekawi świata”²¹.

Mysząc jeszcze o podejściu florentczyków, trzeba wziąć pod uwagę fakt, że miasto każdego dnia i bez względu na porę roku jest zadeptywane przez turystów (około 10 milionów rocznie). Być może złość mieszkańców jest chociaż w części uzasadniona. „Florentczycy nie kochają już swojego miasta. Uważają, że jest chaotyczne, brudne, o anarchicznej mobilności. Poza tym każdy robi co chce. I tak nikt nie sprawdza. W centrum nie da się żyć” – krzyczy nagłówek artykułu, który pojawił się w lokalnej

¹⁹ G. Agnoloni, *Berretti...*, s. 149-150. Tłumaczenie własne: “Gli ultimi tempi, lì, mi ero sentito soffocare dal cinismo che, famiglia e amici intimi a parte, mi aleggiava intorno. Non mi sentivo più affine ai miei concittadini, che per strada vedevo sempre scontenti, sgarbati e incazzati. Avevo bisogno di un’umanità più in pace con se stessa, di sguardi più franchi, di un mondo dove essere gentili o anche soltanto educati non equivallesse a essere considerati dei deboli o dei coglioni, o sospettati di avere una convenienza”.

²⁰ Giovanni Agnoloni w rozmowie z Massimo Maugerim wyznaje, że powieść jest w dziewięćdziesięciu procentach autobiograficzna. Jednak w notce otwierającej możemy przeczytać, iż książka jest w całości wytworem wyobraźni autora. Agnoloni wyjaśnia, że ta formułka nie stoi w sprzeczności z autobiograficznością jego powieści. Autor podkreśla, że narracja jest literacką reinterpretacją doświadczenia, więc to co w jego umyśle było wspomnieniem, na kartce stało się fikcją, czyli wytworem wyobraźni. Wywiad Giovanniego Agnoloniego z Massimo Maugerim z dnia 11.02.2021, (<https://letteratitudinenews.wordpress.com/2021/02/11/berretti-erasmus-di-giovanni-agnoloni-intervista/>, dostęp 30.09.2022).

²¹ Wywiad Giovanniego Agnoloniego z Massimo Maugerim z dnia 11.02.2021, (<https://letteratitudinenews.wordpress.com/2021/02/11/berretti-erasmus-di-giovanni-agnoloni-intervista/>, dostęp 11.09.2021).

gazecie dnia 30 listopada 2016 roku²². Ale czy można wyobrazić sobie Florencję bez turystów, wyludnioną? Należałoby wymyślić miasto na nowo, pomyśleć o nowym przeznaczeniu pustych lokali, innym rodzaju handlu i innych usługach odpowiadających na nowe zapotrzebowanie. A tymczasem, w roku 2018, tylko podatek turystyczny wzbogacił Florencję o ponad 42 mln euro²³. Florentczycy są skazani na turystów.

Ucieczka z Florencji – marzenie o wyjeździe z miasta

Zanim Aurelio zrozumie, że dość już pustelniczych nocy w znamiennym, chociaż monotonnym towarzystwie muzyki, i podejmie konkretne decyzje, marzy o wyjeździe. Jego jedynym kontaktem ze światem jest okno, które otwiera, aby wywietrzyć pokój. Na wewnętrznym dziedzińcu stoi drzewo „jak ciężki kamienny blok”, które odgrywa ważną rolę w snuciu planów o ucieczce.

Obecność ogromnego drzewa zaskakuje. Powszechną praktyką jest eliminowanie starego drzewostanu z przestrzeni miejskiej. Takie drzewa wymagają troski, a więc nakładów finansowych. Do tego stanowią przeszkodę dla różnych miejskich systemów podziemnych.

Drzewa jako formy przestrzenne, żeby rosnąć, muszą posiadać stosowną do tego przestrzeń. Współczesna koncepcja miasta zwartego minimalizuje tę przestrzeń, w konsekwencji eliminując z niej drzewa. Drzewa, oprócz koron, mają rozbudowany system korzeniowy, który wymaga przestrzeni znajdującej się pod ziemią. Tę przestrzeń zajmuje konkurencyjny system podziemnej infrastruktury technicznej miasta. W resulta-

²² Artykuł autorstwa Umberto Cecchiego (*Gazzetta di Firenze*) z dnia 30 listopada 2016 r., (<https://www.gazzettadifirenze.it/82433/i-fiorentini-non-amano-piu-la-loro-citta-la-trovano-confusionaria-sporca-anarchica-per-la-mobilita-dove-tutti-fanno>, dostęp 3.12.2021).

²³ E. Tarsi, M. Carta, „Il brand Firenze. Luoghi, criticità e prospettive di una città a sempre maggiore specializzazione turistica”, in *Atti della XXII Conferenza Nazionale SIU, Bari-Matera, 5-6-7 giugno 2019*, Planum Publisher, Roma-Milano 2020, s. 341, (https://www.academia.edu/44732276/Il_brand_Firenze_Luoghi_criticit%C3%A0_e_prospettive_di_una_citt%C3%A0_a_sempre_maggiore_specializzazione_turistica, dostęp 5.12.2021).

cie drzewa są sadzone w betonowych, izolowanych od naturalnej gleby wannach, w których szybko umierają²⁴.

Dlatego też występowanie w świecie przedstawionym powieści drzewa „o szerokiej i dającej cień koronie”²⁵, któremu pozwolono rosnąć, należy uznać za coś w rodzaju miejskiego cudu.

Aurelio wyznaje, że gdy wiał wiatr, „samotny buk [...] zabierał [go] z dala od wszystkiego”, od „przekłętej atmosfery Florencji”²⁶. Muzyk wdycha głęboko powietrze, „aż do ciemnej siedziby [...] własnej duszy”²⁷ i pragnie być gdzieś indziej.

Od wielu lat chciałem odejść gdzieś daleko stąd. Pragnąłem oderwać się od otaczającej mnie przeciętności, zobaczyć świat. Brakowało mi jednak sił, by rzucić wszystko, by zrobić konieczny pierwszy krok. Wówczas skręcałem jedynie w ulicę Ghibellina i wychodziłem poza nią, wyobrażając sobie, że plac delle Murate jest halą przylotów jakiegoś lotniska, a ulica delle Casine jest pasem startowym²⁸.

Aurelio przygotowuje się mentalnie do zmiany, widzi wyimaginowaną halę przylotów w przestrzeni miasta. Jest to już krok ku prawdziwej podróży.

Na prawdziwym lotnisku jest za to Emanuela, która przyjechała po holenderskiego pisarza Kaspera Van der Maarta. „Patrząc na florenckie lotnisko, zawsze odnosiło się wrażenie, że jest ono zbyt małe na potrzeby ważnego europejskiego miasta, lecz tego dnia dochodziło coś jeszcze: jakiś brak logiki, coś odbiegającego od normy, czego nie mogła przestać odczuwać wokół siebie”²⁹. Czy niewielkie rozmiary lotniska i brak logiki panujący w tej przestrzeni odpowiadają ciasnocie, prowincjonalizmowi i chaosowi miasta?

²⁴ J. Rylke, „Drzewo w modernizmie” in *Drzewa*, E. Mańkowska-Grin (red.), EMG, Kraków 2018, s. 71.

²⁵ G. Agnoloni, *Dom...*, s. 46.

²⁶ *Ibid.*, s. 46, 47.

²⁷ *Ibid.*, s. 47.

²⁸ *Ibid.*, s. 55.

²⁹ *Ibid.*, s. 48.

Emanuela jest wypalona zawodowo, wściekła na fakt, że to ona, redaktorka, musi jechać na lotnisko po gościa. Na tym lotnisku, które przypomina przedsionek chłodni, coś w niej pęka. Tymczasem wokół niej przepływają twarze „nijakie i obojętne bądź uśmiechnięte i odprężone”³⁰. Anonimowi pasażerowie, ich rodziny i przyjaciele, nie pomogą dziewczynie w chwili kryzysu. Pomyślała, że zamiast witać gościa, sama powinna wyjeżdżać z miasta, najlepiej na zawsze. W tym momencie już wie, że wszystko się zmieni. Pod wpływem impulsu wybiega z lotniska, nie troszcząc się o to, co stanie się z pisarzem.

Losy Emanuela i Aurelia łączą się i bohaterowie wyruszają we wspólną podróż do Barcelony. Mają nadzieję na zrzucenie ciężaru ograniczeń i na nowy początek.

Wyjeżdżali w pośpiechu. Ostatnie spojrzenie na zostawiany za sobą świat. Emanuela przypominało to pożegnanie Dantego z Florencją przed jego wyjazdem na wygnanie. Aurelio zaś wspomniął Johna Lennona patrzącego w dół z okienka samolotu przed wylotem do Nowego Jorku, kiedy przeprowadzał się do Ameryki³¹.

Dla bohaterów nie było to wygnanie „ani narzucone, ani dobrowolne”. To była raczej podróż „w najbardziej czystym i dosłownym sensie tego słowa”³², coś w rodzaju potrzebnej ucieczki.

Giovanni, ambitny chłopak z peryferii, przyszedł pisarz, przez wiele lat marzył o wyjeździe z ciasnej, prowincjonalnej i zarozumiałej Florencji. W pewnym momencie czuje, że jest gotowy na spotkanie ze światem. „[T]a myśl dojrzała w sposób nieoczekiwany, ale bardzo pożądany. Jakbym nagle wyszedł z kokonu, ze skóry, z opakowania. Otworzyłem się na świat i odszedłem”³³.

³⁰ *Ibid.*, s. 49.

³¹ *Ibid.*, s. 96.

³² *Ibid.*

³³ G. Agnoloni, *Berretti...*, s. 11. Tłumaczenie własne: “Poi era maturato quel salto di qualità: inaspettato ma fortemente voluto. Come se fossi uscito improvvisamente dal mio bozzolo. Via la pelle, via l’involucro. Mi ero esposto al mondo ed ero andato via”.

Giovanni realizuje swój plan. Wyjeżdża na studia, do pracy, w celach turystycznych. Opuszcza Florencję na dłużej, aby zamieszkać z ukochaną w Krakowie. Potrzebuje dystansu do pisania, chce pozwolić myśli ewoluować i dojrzewać. I nie dopuścić do tego, aby rutyna codziennych florenckich przyzwyczajeń wpłynęła na jakość twórczości. Jego sposobem życia i drogą rozwoju literackiego stanie się wędrówka.

Zakończenie

Bohaterowie powieści Agnoloniego – Aurelio, Emanuela i Giovanni, wyjeżdżają z Florencji. Opuszczają duszne i ograniczające ich miasto. Lecz nie kieruje nimi nienawiść, a raczej potrzeba wolności i otwarcia się na innych ludzi i nowe krajobrazy.

Agnoloni umieścił akcję powieści na zakorkowanych i szarych peryferiach, gdyż to właśnie tam toczy się codzienne życie bohaterów jego książek – pocztówkowe centrum jest raczej strefą dla turystów. Nie dziwi nas, że peryferie są mało atrakcyjne, bo tak wyglądają obrzeża większości miast – są przestrzenią tranzytową i sypialnią mieszkańców. Bohaterowie, których poznajemy w powieściach Agnoloniego, mają prawo czuć potrzebę poszukiwania nowej przestrzeni do życia.

Aurelio, Giovanni i Emanuela doświadczają wrogości ze strony mieszkańców Florencji, którzy opisani są na kartach powieści jako złośliwi, zepsuci, znudzeni i ospali. Już Dante opisywał florentczyków w jak najgorszych słowach, ale nie wiemy, ile było w tym rozgoryczenia spowodowanego wygnaniem.

Bohaterowie Agnoloniego kierują złe emocje w stronę miasta i w ten sposób od reagują pustkę egzystencjalną, samotność czy trudności w nawiązywaniu relacji.

Dante, opuszczając Florencję, stał się obywatelem świata. Czy takie jest powołanie Aurelia, Emanuela i Giovanniego?

Bibliografia

- Agnoloni, Giovanni, *Berretti Erasmus*, Fusta Editore, Saluzzo 2020
Agnoloni, Giovanni, *Dom bezimiennych*, przeł. Katarzyna Antoniewicz, Sere-nissima, Wrocław 2018

- Boeri, Stefano, *Urbania*, Editori Laterza, Bari-Roma 2021
- Campanella, Raffaele, *Leggere Dante: come, perché*, Edizioni Sinestesie, Avelino 2021, (https://www.academia.edu/45680737/LEGGERE_DANTE_COME_PERCHÉ, dostęp 16.12.2021)
- Hosey, Lance, *Kształt zieleni. O estetyce, ekologii i projektowaniu*, przeł. Agnieszka Rasmus-Zgorzelska, Wysoki Zamek, Kraków 2021
- Mencwel, Jan, *Betonoza. Jak się niszczy polskie miasta*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020
- Montgomery, Charles, *Miasto szczęśliwe. Jak zmienić nasze życie, zmieniając nasze miasta*, przeł. Tomasz Teszner, Wysoki Zamek, Kraków 2021
- Pisani, Franco, "Firenze and Florence: two faces of a diversified (not disorderly) whole", in *Beyond* n. 3, 2020, s. 74-82, (https://www.academia.edu/44509055/Firenze_and_Florence_two_faces_of_a_diversified_not_disorderly_whole, dostęp 4.12.2021)
- Rylke, Jan, „Drzewo w modernizmie” in *Drzewa*, Ewa Mańkowska-Grin (red.), EMG, Kraków 2018, s. 49-73
- Tarsi, Elena, Carta, Massimo, "Il brand Firenze. Luoghi, criticità e prospettive di una città a sempre maggiore specializzazione turistica", in *Atti della XXII Conferenza Nazionale SIU, Bari-Matera, 5-6-7 giugno 2019*, Planum Publisher, Roma-Milano 2020, s. 340-348, (https://www.academia.edu/44732276/Il_brand_Firenze_Luoghi_criticità_e_prospettive_di_una_città_a_sempre_maggiore_specializzazione_turistica, dostęp 5.12.2021)
- Wywiad Giovanniego Agnoloni z Massimo Maugerim z dnia 11.02.2021, (<https://letteratitudinenews.wordpress.com/2021/02/11/berretti-e-rasmus-di-giovanni-agnoloni-intervista/>, dostęp 11.09.2021)
- Artykuł autorstwa Umberto Cecchiego (*Gazzetta di Firenze*) z dnia 30 listopada 2016 r., (<https://www.gazzettadifirenze.it/82433/i-fiorentini-non-amano-piu-la-loro-citta-la-trovano-confusionaria-sporca-anarchica-per-la-mobilita-dove-tutti-fanno>, dostęp 3.12.2021)

Oskar Czapiewski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
oskar.maksymilian.czapiewski@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4159-4613>

„ZBYT DŁUGO, W DWU KOLORACH”. O DYCHOTOMII W POEZJI JACKA BIEREZINA

“Too Long, in Two Colors”. On Dichotomy in the Poetry of Jacek Bierezin

Abstract – This article focuses on the interpretation of the work of Polish contemporary poet Jacek Bierezin (1947-1993), one of the main representatives of the New Wave (Nowa Fala) formation. The author points out the dichotomous poetics present in Jacek Bierezin’s poems using biographical motifs and emphasizing the influence of the author’s biography on his work. As literature on the subject the author uses the collection *Linia życia* (1999) published after Jacek Bierezin’s death as well as the volume *Obudź mnie ze sobą!* (2000), also published posthumously. Using the works of other researchers, the author constructs conclusions on the bordering features of Jacek Bierezin’s poetic works.

Keywords – Jacek Bierezin, Dichotomy in Poetry, New Wave, Emigration Poetry, Contemporary Polish Poetry

Wieczność – doczesność

Zamieszczony w tytule cytat pochodzi z wiersza „Czasem kiedy umieram”, znajdującego się w pośmiertnie opublikowanym zbiorze *Linia życia* (1999). Posłużyłem się tym fragmentem nie tylko dlatego, że dobrze oddaje sens pojęcia „dychotomia”, niejako odwołując się do

wyobrażenia dwóch, kontrastujących wobec siebie kolorów. Wiersz jest znacznie bogatszy w opozycje, przeciwieństwa i sprzeczności, na których Jacek Bierezin buduje swoją doraźną, aczkolwiek cyklicznie powracającą w jego wierszach poetykę kontrastu. Zaczniemy od samego początku, czyli – od tytułu.

Słowa „Czasem kiedy” sugerują zapowiedź wyznania lub wspomnienia. Odbiorca mógłby w tym miejscu spodziewać się zdania podrzędnie złożonego, podmiot wspominałby pewną czynność, by poczynić skojarzenie konotujące kolejną aktywność. Jednak wyznanie zostaje drastycznie urwane w zupełnie nienaturalny dla języka potocznego sposób. Zamiast domniemanej aktywności pojawia się śmierć utożsamiana z końcem, ostatecznością lub nowym początkiem. Jakkolwiek wieloznacznie jej nie interpretować – w rozumieniu dosłownym może wydarzyć się tylko raz, każdemu z osobna. Tytuł zawiera w sobie zatem pewną sprzeczność, polegającą na przeciwstawieniu cyklicznie odbywającej się działalności wydarzeniu ostatecznemu i niepowtarzalnemu. Podmiot tworzy w ten sposób pierwszą opozycję o charakterze temporalnym; opozycję wieczności względem doczesności.

Inną – wcale niewykluczającą poprzedniego sposobu rozumienia tytułu – ścieżką interpretacyjną byłoby potraktowanie „umierania” jako procesu zapadania w sen lub czasu poprzedzającego spoczynek. To utożsamienie jest widoczne m.in. w kulturze starożytnych Greków. Wystarczy wspomnieć, że w mitologii greckiej bliźniaczym bratem Hypnosa, boga snu, jest Tanatos, uosabiający śmierć. Tego rodzaju interpretacja pokrywałaby się z perseweracyjnym, obrazkowym czy mozaikowym charakterem niektórych ustępów wiersza. Sam zresztą tytuł również powraca w utworze, podobnie jak metaforyczny pomost między snem a śmiercią:

Czasem, kiedy umieram
jest z nami cały świat.
Jestem szczęśliwy
i witam się ze śmiercią
w do-tkliwym śnie¹.

¹ J. Bierezin, „Czasem kiedy umieram”, *Linia życia*, <http://biblioteka.ki-jowski.pl/bierezin%20jacek/liniazycia.pdf>, dostęp 08.08.2021, s. 91.

**„Dopóki są te stosy / żyjemy przeciw i dzięki nim”,
czyli dychotomia polityczna**

Cytowany w tym podtytule fragment pochodzi z wiersza „Dopóki są te stosy...” dedykowanego Zbigniewowi Herbertowi. Utwór można rozumieć jako jeden z licznych wierszy, w których jasno możemy wykazać polityczne inklinacje Jacka Bierezina. Znany ze swojej opozycyjnej i kontestacyjnej postawy poeta pisze:

Ci którzy umarli przychodzą do nas
Niespodziewanie i o różnych porach
Stukają do drzwi skrzypią pod podłogą
Jakby chcieli się dostać
do naszego ziemskiego raju
choć wiedzą że nasz raj jest stosem²

W tym fragmencie widoczne są nawiązania do polskiej tradycji romantycznej. W „umarłych” bardzo łatwo rozpoznać powstańców i bojowników walczących o niepodległość ojczyzny. Ci, podobnie jak współcześni Bierezinowi kontestatorzy władzy ludowej, usytuowani są w opozycji do tych, którzy owe stosy rozpalają, chcąc na zawsze uciszyć protestujących. Na stosie już od starożytności ginęli głównie innowiercy i heretycy. Wśród nich znalazły się tak znamienne postacie jak Giordano Bruno czy Joanna d’Arc. Poprzez anachroniczność i prymitywizm kary śmierci (a już szczególnie — kary śmierci wykonywanej poprzez podpalenie na stosie) poeta prawdopodobnie nawiązuje do brutalnych metod PRL-owskiej Służby Bezpieczeństwa.

Innym fragmentem z tomu *Linia życia* świadczącym o występowaniu tego rodzaju dychotomii, podziału między kontestującymi a ciemniźcielami, jest ustęp:

Jesteśmy u boku Leonidasa w wąwozie Termopile.
Bronimy naszych terenów łownych i wigwamów
przed kawalerią Stanów Zjednoczonych.
Jesteśmy manichejczykaini, którym

² *Ibid.*, s. 34.

nie szczędzą anatem Ojcowie Kościoła.
Bronimy z Rajmundem VI hrabstwa Tuluzy,
naszego królestwa ducha Zachodu i Wschodu,
przed najazdem chrześcijańskich barbarzyńców.
Pijemy z Amundsenem ostatnią, gorącą
herbatę przed wyruszeniem w drogę
i jedziemy metrem na wystawę
Andy Warhola w Centrum Pompidou³.

Konrad W. Tatarowski, przyjaciel poety, ale i współautor publikacji poświęconej twórcom podziemnego czasopisma „Puls”, w kontekście wierszy Bierezina pisze:

Wszystkie te wiersze łączy stały, podmiotowy punkt widzenia, który w swoisty sposób porządkuje bodźce płynące z różnych sfer rzeczywistości. [...] Dzieje się tak w formach krótkich, zawsze celnie spuentowanych, czasami na zasadzie kontrapunktu, jak i wierszach dłuższych opartych na skomplikowanej frazie zdaniowej, która przypomina czasem melodię bluesa i ewokuje całe ciągi obrazowo-skojarzeniowe⁴.

W wierszu podmiot jakby doświadczał anamnezy – kolejno przywołuje reminiscencje chwil, których nie przeżył osobiście. Po każdej z barykad obecnych w wierszu podmiot jest chwalebnym pokonanym. Jest spartiatą ginącym bohaterską śmiercią w bitwie pod Termopilami⁵. Jest autochtonem w Ameryce Południowej broniącym domu. Jest manichejczykiem (wyznawcą religii zresztą też – dualistycznej) represjonowanym przez chrześcijańską ortodoksję. Jest jednym z albigen-sów (przedstawicieli kolejnej wiary o dualistycznym paradygmacie) zwalczanych przez papieństwo na początku XIII wieku n.e. W końcu

³ *Ibid.*

⁴ K. W. Tatarowski, R. Nolbrzak, *Liryka i polityka. Jacek Bierezin, Zbigniew Dominiak, Zdzisław Jaskuła, Witold Sułkowski – o twórczości poetów podziemnego pisma PULS*, Instytut Literatury, Kraków – Bielsko-Biała 2019, s. 47.

⁵ Nie jest to pierwsze odniesienie się poety do historii bitwy pod Termopilami. W wierszu „Rafałowi Gan-Ganowiczowi” Jacek Bierezin pisze: „Zapominając czasem, w jakich czasach / żyć nam przyszło, Leonidasie”, *Liryka i polityka...*, s. 43.

towarzyszy Amundsenowi, pierwszemu człowiekowi eksplorującemu Biegun Północny, by za chwilę być już w Paryżu, w drodze na wystawę sztuki współczesnej.

Gdyby „przyłożyć” tę peregrynację do życiorysu poety, może okazać się, że to trafne porównania do konkretnych etapów w biografii Jacka Bierezina, takich jak: działalność w KORze (Komitecie Obrony Robotników), aktywność poetycka w formacji Nowej Fali, doświadczenie represji ze strony władz PRLu (również w formie nadzorów, przeszukań i prześladowań⁶). Manichejczycy i katarzy byliby herezykami tępionymi przez władzę kościoła, podobnie jak członkowie KORu czy przedstawiciele Nowej Fali, sprzeciwiający się totalitarnym formom rządów. Wyprawa na biegun przywoływać może podróże Jacka Bierezina w Alpy, do Australii czy do Nowego Jorku. Każde z tych miejsc było dla człowieka długo starającego się o wyjazd poza żelazną kurtynę (a co więcej – internowanego bezpośrednio przed opuszczeniem kraju) ziemią nieznaną, wedle wszystkich przesłanek istniejącą, lecz tak niezwykle trudną do zdobycia, że niemal niedosięglą i boleśnie daleką.

Kiedy podmiot jest w drodze do Pompidou, zbliża się do końca. To etap, w którym wiersze Jacka Bierezina nie skupiają się już na problematyce politycznie zaangażowanej. Poeta nie musi już w twórczości – jak pisze Konrad W. Tatarowski – „godzić ognia z wodą”⁷, czyli łączyć zaangażowania politycznego z subiektywnym, osobistym doświadczeniem. Historyczne wydarzenia posłużyły mu głównie jako pretekst do osobistej opowieści. Na tym etapie twórczości pisarz chce być bliżej ludzi, już niekoniecznie ludzkości. Konieczność czy przymus buntu, który nosił w sobie przez większość życia, nie znajduje ujścia. Nie jest już poetą zaciśniętej pięści, lecz – jak określa to Piotr Śliwiński – „wyciągniętej ręki”⁸. W końcu sam wiersz dedykowany został pojedynczej osobie (wierszy

⁶ Więcej o tym pisze Monika Urbańska w artykule „Doświadczenie (nie)obecności w liryce Jacka Bierezina”, [https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/36030/Doświadczenie_0061-0072.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/36030/Do%C5%9Bwiadczenie_0061-0072.pdf?sequence=1&isAllowed=y), dostęp 10.08.2021, s. 61.

⁷ K. W. Tatarowski, R. Nolbrzak, *op. cit.*, s. 31.

⁸ P. Śliwiński, „Osobny? Odosobniony?”, *Tygiel Kultury*, 2005, nr 4-6, s. 32.

z dedykacją nie brakuje w dorobku pisarza) – Sylviane, jednej z ostatnich – jak twierdzi była żona Jacka Bierezina⁹ – przyjaciółek poety. O samym potencjalnym odbiorcy tego wiersza pisze jeszcze Tatarowski:

Partnerem jego poetyckiego dialogu jest osoba wolna od narodowych, rasowych, religijnych i ideologicznych uprzedzeń. Osoba kierująca się uniwersalnymi regułami, rozumianymi tutaj jako zdolność odróżniania dobra od zła, przemocy od pomocy. I służąca wartościom wspólnym, które łączą, a nie dzielą¹⁰.

Bliskość i oddalenie

Utwór „Czasem kiedy umieram” zawiera w sobie jeszcze inne, ważne w twórczości poetyckiej Jacka Bierezina motywy. Jak pisze – co prawda przywołując inny, lecz opublikowany w tym samym tomiku wiersz – Monika Urbańska:

Rozdarcie, złożoność natury i zawieszenie między osobowością outsidera a uzależnionego od bliskości innych ludzi „wrażliwca”, są w twórczości Jacka Bierezina kluczowe. Sprzeczności egzystencjalne – zagadnienie często podejmowane w tekstach łódzkiego poety – zostały zogniskowane wokół tematyki bliskości i oddalenia, a poszukiwanie stanowi jeden z ważniejszych motywów jego twórczości¹¹.

Owe „sprzeczności egzystencjalne” nie ograniczają się jedynie do osobowości poety, choć nietrudno wskazać ich ślady w omawianym utworze: „Jestem słaby, chociaż jestem zbyt silny. / Jestem silny, chociaż może zbyt słaby, / by zatrzymać cię na jedno życie”¹².

Wewnętrzny niepokój, owo rozdarcie, narastająca entropia i znalezienie siebie na biegunach, w których podmiot jest „zbyt silny”, by za-

⁹ J. Siedlecka, *Oblawa. Losy pisarzy represjonowanych*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005, s. 423.

¹⁰ K. W. Tatarowski, „Poetyka i emigracja. Przypadek Bierezin”, *Tygiel kultury*, 2005, nr 4-6, s. 18.

¹¹ M. Urbańska, *op. cit.*, s. 1.

¹² J. Bierezin, *op. cit.*, s. 90.

raz zwątpić we własne możliwości i stać się przeciwnie – „zbyt słabym”, by dać przyrzeczenie komuś, być może zresztą nawet samemu sobie, znajdując miejsce w biografii poety.

Przed śmiercią Jacka Biereżina Paweł Huelle oznajmił, że autor *Linii życia* planował rozpocząć pracę nad cyklem opowiadań¹³. Marek Grochowski, znajomy Jacka Biereżina, o tragicznej śmierci poety wypowiada się: „osobiście wydaje mi się, że to był poranny jogging i przypadkowe potrącenie”¹⁴. Wieloletni przyjaciel poety Zdzisław Jaskuła w tym samym materiale dokumentalnym o zmarłym pisarzu wyraża podobną opinię. Innego zdania jest Ewa Sułkowska-Biereżin¹⁵. Konrad W. Tatarowski twierdzi, że w ostatnich latach swojego życia Biereżin miał chodzić z głową pełną pomysłów, a nawet nosić się z projektem założenia czasopisma w Polsce. To, czy jego śmierć była wypadkiem czy samobójstwem, to kwestia w dużej mierze trudna do rozstrzygnięcia (brakuje na ten temat rzetelnych danych diagnozujących stan psychiczny Jacka Biereżina z czasu poprzedzającego jego śmierć, a wypowiedzi jego przyjaciół, są ze sobą sprzeczne¹⁶); deliberacje tego rodzaju nie są też głównym przedmiotem moich rozważań.

¹³ P. Kozioł, „Jacek Biereżin”, <https://culture.pl/pl/tworca/jacek-bierezin>, dostęp 12.09.2021.

¹⁴ *Errata do biografii*, <https://vod.tvp.pl/video/errata-do-biografii,jacek-bierezin,4285065>, (czas: 1:44-1:55), Telewizja Polska, dostęp 12.09.2021.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Rozważania na ten temat umyślnej rezygnacji poety z życia rozpoczynają film dokumentalny *Errata do biografii*, gdzie Zdzisław Jaskuła i Marek Grochowski są zdania, że śmierć Jacka Biereżina można uznać za wypadek. Zdaniem pozostałych rozmówców – było to samobójstwo. Opinię tę wyrażają m.in. Tomasz Filipczak, Ewa Sułkowska-Biereżin i Konrad Tatarowski. Ostatni z wymienionych kwestię tę porusza również w cytowanej już w tej pracy książce *Liryka i polityka...*, gdzie wspomina spotkanie z poetą jesienią 1990 roku w Paryżu. Jego zdaniem ostatni „wielomiesięczny kryzys” Jacka Biereżina był spowodowany głównie brakiem wsparcia, co wynikało pośrednio z coraz większego wyludnienia Polonii paryskiej w okresie po upadku PRLu. Biereżin miał wśród niej przyjaciół. Zob. K. W. Tatarowski, R. Nolbrzak, *Liryka i polityka. Jacek Biereżin, Zbigniew Dominiak, Zdzisław Jaskuła, Witold Sułkowski – o twórczości poetów podziemnego pisma PULS*, Instytut Literatury, Kraków – Bielsko-Biała 2019, s. 34.

Nie ulega jednak wątpliwości, że rozkrok między obczyzną, w której Biezezin nigdy się nie zakorzenił¹⁷, a krajem, do którego powrót uważał za bezsensowny (nawet po upadku komunizmu) przeważająco wpłynął na ostatnie lata autora. W znanym wierszu „Wielomiesięczne kryzysy” autor jako kontrpunkt do własnego życiorysu wykorzystuje sylwetkę przyjaciela, ówczesnego profesora na Harvardzie Stanisława Barańczaka:

zamiast żeby z szacunkiem szeptano: „B. został
profesorem w Harvardzie”; ciągle dzwonienie po nocy
do przyjaciół z żądaniem wysłuchania nowego wiersza,
pożyczki na zapłacenie mandatu, znalezienia w ich życiu
miejsca na mnie, całego; tak wiele – listy z okrzykiem
„Pomocy!”, bez eufemizmów typu: „Ostatnio jestem w złej formie”¹⁸.

To wiersz-rozliczenie, wynikający z możliwości spojrzenia na własne życie z zewnątrz, z dystansu, na który pozwala zmiana miejsca zamieszkania. Pisze o tym również Konrad W. Tatarowski: „Emigracyjne doświadczenie pozwoliło poecie zobaczyć własne problemy, kompleksy, zalety i wady na szerszym tle, jakby odbite w zwierciadle innych kultur i krajobrazów”¹⁹.

Druuga strona miłości

Konrad W. Tatarowski, przyjaciel z wczesnych lat studiów Biezezina, w publikacji poświęconej twórczości autora *Linii życia* wspomina również o innych dystynkcjach czy aspektach życia poety, które

¹⁷ Jackowi Biezezinowi w 1982 roku udało się uzyskać paszport uprawniający do opuszczenia kraju. Jako opiekun Anny Kowalskiej, która do Francji wyjeżdżała w celach leczniczych, przyleciał do Paryża, gdzie wystarał się o azyl polityczny. Biezezin nie znał francuskiego, przez co na początku pracować mógł wyłącznie w charakterze fizyczno-robotniczym. Jako pracownik budowlany nieobjęty nawet odpowiednią umową o zatrudnienie, musiał dotkliwie odczuwać pewien rodzaj społecznej degradacji. Wcześniej przecież był przecież redaktorem naczelnym ważnego, łódzkiego czasopisma. Cf. Anna Kruszyńska, „25 lat temu zmarł Jacek Biezezin”, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/25-lat-temu-zmarl-jacek-biezezin>, dostęp 10.09.2022.

¹⁸ J. Biezezin, *op. cit.*, s. 89.

¹⁹ K. W. Tatarowski, *op. cit.*, s. 20.

postrzegać możemy w sposób dualistyczny: „ta druga strona miłości czy namiętności – często destrukcyjna i wyniszczająca”²⁰. To słowa padające jako komentarz do utworu „Wiersz bez tytułu z kwietnia 1987 roku”²¹ – erotyka zamieszczonego w ostatnim wydanym przez autora tomie – którego fragment brzmi:

Nie piszę listu
Wolę cię słyszeć
gdy wyjesz do księżycy [...]
Drzę kiedy drzysz
gdy cię dotykam
na innym kontynencie
w innej epoce
w świecie
miłosnego wilczego tańca²²

Konrad W. Tatarowski²³ umiejscawia ten wiersz z 1987 roku zaraz obok innego utworu, również o tematyce miłosnej, jednak całkowicie innego. Został on napisany około piętnaście lat wcześniej i opublikowany w debiutanckim tomie poetyckim Bierzina (*Lekcja liryki*, 1972):

Znowu mi opadłaś cieniem na powieki
Tłumiona na jawie utrwalona we śnie
Jesteś blaskiem ognisk tych jakby sprzed wieków
Od których się rano zrywamy boleśnie²⁴

Dla obu wierszy noc stanowi nieodłączny sztafaż. Przywołany jako drugi, utwór „Powracająca” zawiera jednak w sobie pewną, na pozór nieśmiertelną, obietnicę, która mieści się już w tytule. W wierszu partnerka „Znowu” towarzyszy mu przed snem, jej cień pada na jego

²⁰ K. W. Tatarowski, R. Nolbrzak, *op. cit.*, s. 46.

²¹ *Ibid.*, s. 47.

²² *Ibid.*, s. 46.

²³ W rozdziale książki o czasopiśmie „Puls”, poświęconym twórczości Jacka Bierzina: K. W. Tatarowski, „Pisarz powinien być zawsze przeciw władzy”, in *Liryka i polityka...*, s. 11-29.

²⁴ *Ibid.*, s. 46.

powieki. Ciemność nocy przeciwstawiana jest blaskowi roztaczanemu przez kobietę.

W utworze „Wiersz bez tytułu z kwietnia 1987 roku” podmiot ogniskuje się na sensualności intymnego zbliżenia. Nie jest ważna korespondencja pozbawiona fizycznej bliskości. Pragnienie dotyczy głosu i dotyku, cały akt zamyka się w metaforze „wilczego tańca” przywodzącego na myśl atawizm aktu seksualnego. To owe dwie strony miłości – ta, o której podmiot śni, i ta, która realizuje się w akcie seksualnym, traktowanym jednak nie jako połączenie się z partnerką, a jako chwilowa ucieczka, paliatyw, eskapizm „na innym kontynencie”²⁵.

Mówiąc o poezji Jacka Bierezina, nie można uniknąć biograficznych odniesień. Osoby komentujące jego twórczość często знаły go osobiście (np. wspomniany już w tej pracy Konrad W. Tatarowski czy Stanisław Barańczak, który napisał wstęp do drugiego tomu poety, rozmawiali z nim regularnie, a wpływ ich znajomości można wykazać w twórczości poety. Sam Bierezin niejednokrotnie telefonował do swoich przyjaciół po to, by przeczytać im swoją najświeższą twórczość, by o niej podyskutować. Pomimo swojej bezkompromisowej postawy (o której wspomina np. Konrad W. Tatarowski w cytowanym już rozdziale²⁶), pisał przede wszystkim dla ludzi, a jego doświadczenia, co jest cechą znamieną dla formacji Nowej Fali, w dużej mierze wpłynęły na treść jego wierszy.

Dlatego też przytoczone utwory warto wzbogacić o kontekst biograficzny, żeby lepiej zrozumieć to, co miał na myśli Tatarowski, pisząc o „drugiej stronie miłości” autora *Linii życia*. W 2000 roku Ewa Sułkowska-Bierezin opublikowała zbiór intymnych notatek, które Jacek Bierezin miał zostawiać w mieszkaniu w celach informacyjnych i organizacyjnych. W ten sposób małżonkowie komunikowali się ze sobą. Jacek Bierezin pracował nocą, jego partnerka – przeciwnie, zasypiała i wstawiała wcześniej. Notatki miały porządkować sprawy prozaiczne, nierzadko o charakterze aprowizacyjnym czy finansowym. Innymi słowy – gospodarczym. Wiele z nich ma również niewątpliwą wartość historyczno-archiwalną ze względu na przedzierające się do nich komentarze

²⁵ *Ibid.*

²⁶ K. W. Tatarowski, „Pisarz powinien być zawsze przeciw władzy”, in *Liryka i polityka...*, s. 11-29.

dotyczące wydarzeń politycznych²⁷ oraz skargi na temat codziennych trudności życia w PRLu (wielokrotnie pojawia się wątek daremnych prób zakupu mięsa²⁸). Wróćmy jednak do wierszy. W ich kontekście niezwykle ważny jest wstęp autorstwa bylej małżonki poety:

Pobraliśmy się po roku znajomości, zaraz po moim rozwodzie, i byliśmy pewnie małżeństwem do końca (żadne z nas nie weszło w następny mariaż), gdyby Jacka tak nieustannie nie fascynowały kobiety. [...] trudno mi było to znieść i – po sześciu latach pełnego związku – postanowiłam wykreślić z naszego, nadal wspólnego życia to, co uważa się powszechnie za podstawę małżeństwa. Innymi słowy nasze małżeństwo było przez siedem następnych lat białe. Akurat w tym czasie do czekaliśmy się wymarzonego mieszkania, udało się więc nam mieć także wspólny dom, otwarty dla przyjaciół (i niekoniecznie przyjaciół), jedyny taki, który – jak się okazało – trafił się w życiu i mnie i jemu²⁹.

Konrad W. Tatarowski, przywołując te dwa utwory, tak różne od siebie zarówno pod względem czasu ich stworzenia, jak i postawy podmiotu, najprawdopodobniej chciał naświetlić kolejną różnicę. Opozycję promiskuityzmu względem – choćby z początku – tradycyjnej formy współżycia małżeńskiego, w którym autor *Linii życia* dzielił z partnerką zarówno rzeczy wielkie i absorbujące jak praca nad czasopismem *Puls* (małżonka pomagała mu w wielu kwestiach organizacyjnych oraz dyskutowała z nim na temat redaktorskich koncepcji³⁰), jak i te mniejsze, które – by przypomnieć wiersz „Rzeczy małe” z tomu *Linia życia* – z czasem mogą urosnąć do rangi największych i doszczętnie nas niszczyć³¹.

²⁷ E. Sułkowska-Bierezin, „Kilka słów wyjaśnienia”, in *Obudź mnie ze sobą!*, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 14.

²⁸ *Ibid.*, s. 5.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Osobiste notatki Jacka Bierezina kierowane do Ewy Sułkowskiej-Bierezin, które opublikowano w *Obudź mnie ze sobą!*, niejednokrotnie dowodzą, że para dyskutowała na temat prac redaktorskich. Cf. E. Sułkowska-Bierezin, *Obudź mnie ze sobą!*, Tower Press, Gdańsk 2000.

³¹ „Więc, / wiesz już wszystko. / Tylko rzeczy małe / mogą / nas zniszczyć”. „Rzeczy małe”, *Linia życia...*, s. 81.

Kolejną opozycją ujawniającą się w lekturze wiersza jest sam, obecny często u poety i wspominany już pobieżnie w tej pracy, motyw o charakterze somnambulicznym. Pojawia się on w wierszu „Bezsennosć, jawa, sen”:

Śniła mi się jawa, jawił mi się sen
Granica była do przekroczenia.
Nie było żadnych straży, prócz straży
wspólnego języka i własnego sumienia.
Przekraczałem granicę przez zieloną granicę,
na czarno, nie po raz pierwszy,
raz jeszcze
w stronę życia³².

Po raz kolejny podmiot zawieszony zostaje między dwiema strokami. Skoro jedna z nich jest stroną życia, druga – musi być jej przeciwieństwem. W kontekście tego samego wiersza Jacek Gutorow pisze: „gorzką ironią pobrzmiewa fraza «na czarno»: na czarno, a więc w żałobie, w kondukcje żałobnym, a przecież mowa jest o wychodzeniu «w stronę życia»”³³. No właśnie, nawet jeśli to decyzja o kolejnej próbie, podjęciu wyzwania, to jednak naznaczona jest ona pewnymi reperkusjami i powracającymi dylematami i problemami.

Krótkie spięcia albo podsumowanie

Warto wspomnieć jeszcze jeden wiersz Bierezina, napisany przez poetę w wieku dwudziestu pięciu lat, co – jeśli traktować poważnie tytuł wiersza napisanego w tym samym roku („W połowie życia”) – autor traktuje jako półmetek egzystencji³⁴:

Na brzegu białej kartki niepowstałego listu
na brzegu życia i na brzegu brzytwy
na brzegu krwi na najwyższych strunach świadomości

³² J. Bierezin, „Bezsennosć, jawa, sen”, *Linia życia...*, s. 69.

³³ J. Gutorow, *Księga zakładek*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 93.

³⁴ *Ibid.*, s. 94.

na brzegu twojej odwagi i nieprzebytej rozłąki
 na brzegu pięknej stromizny zgody na rozłąkę
 na wysokim brzegu ostatniej pierwszej miłości³⁵

Co byłoby „brzegiem”? Wiersz jest niewątpliwie erotykiem, jednak myślę, że można potraktować go również w sposób quasi-programowy. W czwartym numerze „NaGłosu” opublikowanym na początku lat dziewięćdziesiątych Bierezin napisze: „Przecież w poezji – aż trudno przywoływać taką oczywistość – najważniejsze są przygody duchowe i «krótkie śpięcia» naszego «ja» z rzeczywistością”³⁶. Być może „na brzegu”, granicy czy „grani” pojawiała się to właśnie zwanie pozwalające – jakby to powiedział inny polski pisarz – na śpięcie sensu między słowami, które w konsekwencji pozwala poezji zaistnieć? Jeśli tak, to Jacek Bierezin zza kartek pisanych przez niego wierszy jawiłby się nam jako poeta graniczny. Zawsze umiejscowiony gdzieś „pomiędzy”. Pomiędzy ojczyzną a obczyzną, pomiędzy snem, a brakiem snu, pomiędzy promiskuityzmem a białym małżeństwem; między wyzwajającą go naturą a kulturą wikłającą w swoje konwencje i konwenanse (jeśli dalej ufać tej opozycji).

Między tymi dychotomiami umiejscawia się podmiot z wierszy Jacka Bierezina. Ten, w swojej naturze transgresywny, wykorzystuje je, aby oddać obraz człowieka na tyle silnego, by przeciwstawić się totalitaryzmowi, jednak zbyt słabego, by krzyczeć wprost „pomocy”; na tyle zdeterminowanego, by zdobyć szczyty Tatr, jednak o zbyt słabej woli, by poradzić sobie z nałogiem alkoholowym. Na tyle odważnego, by opuścić ZSSR, lecz zbyt mało stanowczego, by wrócić do Polski. I może dlatego właśnie jego utwory są tak przejmująco ludzkie? Któż bowiem nigdy nie doznał porażki albo nie miał chwili słabości?

³⁵ J. Bierezin, „W połowie życia”, *Linia życia...*, s. 27.

³⁶ W 1991 r., w 4 nr. „NaGłosu” zamieszczony został apel Redakcji do Czytelników, zapraszający do dyskusji na temat Pokolenia 68 i Nowej Fali. Udział w niej wzięli m. in.: Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, Stanisław Barańczak, Marian Stala, Zbigniew Machej i Tadeusz Nyczek (przyp. aut.).

Bibliografia

- Bierezin, Jacek, *Linia życia*, <http://biblioteka.kijowski.pl/bierezin%20jacek/liniazycia.pdf>, dostęp 08.08.2021
- Errata do biografii*, <https://vod.tvp.pl/video/errata-do-biografii,jacek-bierezin,4285065>, (czas: 1:44-1:55), Telewizja Polska, dostęp 12.09.2021
- Gutorow, Jacek, „Jacek Bierezin i roztrząskane formy”, *Księga zakładek*, Biuro Literackie, Wrocław 2011
- Kozioł, Paweł, „Jacek Bierezin”, <https://culture.pl/pl/tworca/jacek-bierezin>, dostęp 12.09.2021
- Kruszyńska, Anna, „25 lat temu zmarł Jacek Bierezin”, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/25-lat-temu-zmarl-jacek-bierezin>, dostęp 10.09.2022
- Siedlecka, Joanna, *Oblawa. Losy pisarzy represjonowanych*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005
- Sułkowska-Bierezin, Ewa, Bierezin, Jacek, *Obudź mnie z sobą!*, Tower Press, Gdańsk 2000
- Śliwiński, Piotr, „Osobny? Odosobniony?”, *Tygiel Kultury*, 2005, nr 4-6
- Tatarowski, Konrad, Witold, Nolbrzak Renata, *Liryka i polityka. Jacek Bierezin, Zbigniew Dominiak, Zdzisław Jaskuła, Witold Sułkowski – o twórczości poetów podziemnego pisma PULS*, Instytut Literatury, Kraków – Bielsko-Biała 2019
- Tatarowski, Konrad, Witold, „Poetyka i emigracja. Przypadek Bierezin”, *Tygiel kultury*, 2005, nr 4-6
- Urbańska, Monika, „Doświadczenie (nie)obecności w liryce Jacka Bierezina”, [https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/36030/Doświadczenie_0061-0072.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/36030/Do%C5%9bw%C5%82adczenie_0061-0072.pdf?sequence=1&isAllowed=y), dostęp 10.08.2021

Magdalena Wylęzek

magdawyl@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3512-4658>

KONTRASTOWE UJĘCIE KRYTYKI NOWOCZESNOŚCI W PÓŹNYCH OPOWIADANIACH DAVIDA HERBERTA LAWRENCE’A

Contrasting Perspective of Modernity in David Herbert Lawrence’s Late Prose

Abstract – The point of departure for the following article is the belief that Lawrence’s primitivism (J. Kessler) is an important attempt to reply to the modernist crisis. In his late short stories terms such as spirituality, religion or ritual are playing a vital role in his reflection on modern society. To display his criticism Lawrence highlights the contrast between bourgeois class and free-thinking individuals. Terminology for this consideration is derivative from Mircea Eliade’s book *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. It is a basis to present Lawrence’s protagonists’ view on understanding time, space and significance of a ritual.

Keywords – David Herbert Lawrence, Modernism, Primitivism, Short Stories

Richard Sheppard w swoim eseju pt. *Problematyka modernizmu europejskiego*¹, przedstawiając wiele różnych wyznaczników nowoczesności, pisze, że poukładana codzienność klasy mieszczańskiej została w tym okresie zaburzona przez wtargnięcie do niej „meta-świata”².

¹ R. Sheppard, „Problematyka modernizmu europejskiego”, przeł. P. Wawrzyszko, in *Odkrywanie modernizmu*, R. Nycz (red.), Kraków 1998.

² *Ibid.*, s. 97.

Badacz chce pokazać za pomocą tego pojęcia, jak osiągnięcia naukowe i technologiczne przełomy późnego XIX wieku, np. bezprzewodowy telegram, rentgen czy początki teorii względności, sprawiają, że rzeczywistość jawi się jako podwójna i odwrócona, niemożliwa do jednoznacznego opisu. Nie chodzi jednak tylko o wykazanie, że przedstawiciele nauki i sztuki tego okresu musieli poszukiwać nowych sposobów na opisanie świata, który nie przystawał już do utartych schematów, ale także o to, że „nowy”, naddatkowy świat posiadał rodzaj interpretacyjnej, wyjaśniającej nadwyżki. „Meta” w tym wypadku odnosi się do tego, że ten nowy świat posiada nadmiar sensu nad światem zwyczajnym, przeszłym, codziennym. Wydaje się być „tą prawdziwą” rzeczywistością, albo też rzeczywistością bardziej realną. Ów wymiar przyczynił się do tego, że między innymi ruchy okultystyczne, spirytualistyczne, teozoficzne zaczęły coraz chętniej czerpać z tych nowych osiągnięć naukowych. Także artyści w tym czasie częściej wyrażali wątpliwości dotyczące tego, co widoczne, w efekcie czego niepewność stała się swego rodzaju kategorią estetyczną³.

Odpowiedzią jednego z czołowych przedstawicieli brytyjskiego modernizmu, Davida Herberta Lawrence’a, na ową „dyfuzję” świata, jest wprowadzenie, zwłaszcza do swoich późnych tekstów, elementów, które przez badaczy określane są jako prymitywizm. Jascha Kessler wprowadza dwojaką typologię tego zjawiska u Lawrence’a: prymitywizm chronologiczny, rozumiany jako osadzanie tekstów w realiach dawnych kultur europejskich oraz kulturowy, będący próbą powrotu do natury stanowiącej przeciwieństwo zindustrializowanego miasta oraz do prostych form życia społecznego niezdominowanych przez konwenans⁴. Przywołane w tym artykule teksty bliższe są drugiej z wymienionych definicji. Lawrence w swojej twórczości eksponuje duchowość człowieka, opisuje liczne rytuały religijne oraz ich wpływ na świat-

³ L. D. Henderson, “The Forgotten Meta-Realities of Modernism: Die Uebersinnliche Welt and the International Cultures of Science and Occultism”, *Glass Bead Journal*, 2016. <https://www.glass-bead.org/article/the-forgotten-meta-realities-of-modernism/?lang=enview>, dostęp 10.11.2021.

⁴ J. Kessler, “D. H. Lawrence’s Primitivism”, *Texas Studies in Literature and Language*, 1964 t. 5, n° 4, s. 467-488.

pogląd bohaterów. Ta estetyka pozwala na przedstawienie rzeczywistości, w której opisany przez Schepparda „meta-świat” nie jest czymś, co burzy porządek społeczny, ponieważ to, co naturalne i nienaturalne, może przenikać się w niej bez konfliktu. W zaprezentowanej przez brytyjskiego modernistę odpowiedzi na wspomniany tu kryzys nowoczesności religijność, stosunek bohaterów do nauki i postępu i wyzbycie się konwenansu w relacjach społecznych stoją w opozycji do światopoglądu człowieka Zachodu – jego „sekularnej” duchowości oraz instrumentalnej racjonalności. W tym artykule zamierzam przywołać postawy bohaterów wybranych tekstów Lawrence’a, które stanowią wyraźny kontrast wobec wartości oraz figur ważnych dla człowieka nowoczesnego Zachodu po to, by lepiej zrozumieć sposób, w jaki brytyjski pisarz przyjmuje strategię oporu przed opisanym przez Schepparda „meta-światem”.

Na potrzeby artykułu chcę przeanalizować późne opowiadanie Lawrence’a – „Sun”⁵. Brytyjski modernista opisuje w nim historię Julii, młodej mężatki, która na polecenie lekarza opuszcza Nowy Jork i udaje się nad morze Śródziemne. Zalecono jej kurację, która zyskiwała coraz większą popularność w tym okresie – kąpiele słoneczne. Lawrence kreśli w tym opowiadaniu narrację o przemianie bohaterki i wyjściu z kryzysu. Tytułowe „słońce” urasta w toku fabuły do mitycznego stworzenia, które pozwala protagonistce ustosunkować się do świata przyrody i swojej seksualności. Lawrence przedstawia wspomniane kąpiele jako swoisty rytuał: bohaterka musi udać się w konkretne, ustronne miejsce, rozebrać się do naga, opłukać w wodzie. Brytyjski modernista pokazuje w tym tekście dwie przeciwne sobie metody odpowiedzi na problemy nowoczesności: związane z Nowym Jorkiem zaprzeczenie istnienia „meta-świata”, które przejawia się próbą opisania rzeczywistości w sposób racjonalny oraz duchowy wymiar nauki reprezentowany przez postać kobiety nadającej naturze cechy boskie.

⁵ D. H. Lawrence, „Słońce”, przeł. J. Wroniak, *Więzy ciała*, Warszawa 1989, s. 179-219. Cf. D. H. Lawrence, „Sun”, *The Woman who Rode Away*, test oryginalny zamieszczony na stronie Project Gutenberg Australia, <https://gutenberg.net.au/ebooks04/0400301h.html#s03> dostęp 10.11.2021.

Opisując religijność bohaterki – szczególnie jej sposób postrzegania rytuałów, czasu i przestrzeni – posłużę się terminologią rumuńskiego religioznawcy Mircei Eliadego zawartą w książce *Sacrum i profanum*⁶. W artykule przywołam jako kontekst inne późne teksty Lawrence’a – esej *Apokalipsa*⁷ oraz opowiadanie „Człowiek, który umarł”⁸.

Eliade pokazuje w swojej pracy, jak w postrzeganiu człowieka religijnego czas i przestrzeń nie są traktowane jako całości jednorodne i ciągle⁹. Związane jest to z przyrodzoną człowiekowi religijnemu afirmacją świata jako bytu cyklicznego: czegoś, co nieustannie powstaje na nowo. Daje to poczucie odpowiedzialności za kosmos, ale także jest możliwością rozpoczynania życia każdorazowo od początku z – jak określa to rumuński historyk religii – „maksimum szans”¹⁰.

Z tej perspektywy możemy przyrzeć się zawiązkowi fabuły opisywanego przez nas opowiadania. Richard Owen w swojej pracy pod tytułem „Lawrence in Italy”¹¹ podkreśla, że wyjazd bohaterki do Włoch stanowi dla niej nowy początek. Pokazuje to sama struktura noweli. Konieczność opuszczenia Nowego Jorku przez znajdującą się w kryzysie bohaterkę stanowi początek narracji. Sam kryzys nie zostaje bezpośrednio dookreślony. Autor jedynie daje do zrozumienia, że Julia nie radzi sobie z relacjami z mężem, matką ani z macierzyństwem. Rozpoczynające tekst zdawkowe zalecenie lekarza, który sugeruje, że kobieta potrzebuje słońca i następujący po nim krótki opis podróży dodatkowo wzmacnia umowność sytuacji bohaterki przed wyjazdem. Narrator

⁶ M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Altheia, Warszawa 2008.

⁷ D. H. Lawrence, *Apokalipsa*, przeł. R. Kuczyński, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2018. Tekst oryginalny: Lawrence, David Herbert, *The Apocalypse*, Londyn 1983.

⁸ Lawrence, David Herbert, „Człowiek, który umarł”, przeł. J. Wroniak, *Więzy ciała*, Książka i Wiedza, Warszawa 1989. Tekst oryginału: Lawrence, David Herbert, „The Man who Died”, *The Virgin and Other Stories*, Hertfordshire 2004

⁹ M. Eliade, *op. cit.*, s. 69-71.

¹⁰ *Ibid.*, s. 98-99.

¹¹ R. Owen, *Lawrence in Italy*, Haus Publishing, Londyn 2020.

akcentuje przede wszystkim potrzebę zerwania ze swoim dotychczasowym życiem, szczególnie uwolnienia się od małżeństwa.

Pamiętała, jak bardzo pragnęli od siebie odpocząć, ona i jej mąż. Na myśl o rozstaniu poczuła lekkie klucie w sercu, ale po chwili chłód, który już dawno wkraść się do jej duszy, przeniknął ją na wskroś. [...] A w ich życiu potrzeby i pragnienia jednego zawsze były skierowane przeciw drugiemu¹².

Bohaterka nie czuje jednak smutku z powodu rozstania; mąż szybko staje się dla niej „jednym z wielu w tłumie”¹³. Owen, w swojej interpretacji tego opowiadania, poszerza to zagadnienie, skupiając się na przestrzeni, która powala kobiecie zacząć od nowa. Krajobraz Nowego Jorku jest opisany jako ponury i zdradliwy:

Dalej Statua Wolności gniewnie uniosła pochodnię. Fale wzmogły się. I chociaż Atlantyk był szary jak lawa, w końcu dotarli do słońca. Nad najmądrzejszym z mórz stał jej dom, dom z wielkim ogrodem – czy też winnicą – który opadał stromo, aż na sam brzeg wody, szerokimi trasami pełnymi winorośli i drzew oliwnych¹⁴.

Lawrence zaznacza tu kontrast między opisem Nowego Jorku i Włoch. W przeciwieństwie do wybrzeża Stanów Zjednoczonych, brzeg Morza Śródziemnomorskiego jest jasny i pełen życia. Nowy początek nie oznacza jednak natychmiastowej przemiany bohaterki, jest to dopiero inauguracja pewnego procesu. Julia początkowo podchodzi

¹² D. H. Lawrence, „Słońce”..., s. 180. “She remembered how bitterly they wanted to get away from one another, he and she. The emotion of parting gave a slight tug at her emotions, but only caused the iron that had gone into her soul to gore deeper. [...] And in their two lives, the stroke of power was hostile, his and hers. Like two engines running at variance, they shattered one another”. D. H. Lawrence, “Sun”...

¹³ D. H. Lawrence, „Słońce”..., s. 180.

¹⁴ *Ibid.*, s. 181. “Liberty flung up her torch in a tantrum. There was the wash of the sea. And though the Atlantic was grey as lava, they did come at last into the sun. Even she had a house above the bluest of seas, with a vast garden, or vineyard, all vines and olives”. D. H. Lawrence, “Sun”...

do pomysłu kąpeli słonecznych z dystansem, jest nerwowa, trudno jest jej też znieść towarzystwo matki i syna. Stopniowo jednak, w toku opowiadania zmienia swoje nastawienie.

Bohaterka ulega przemianie pod wpływem rytuałów kąpeli słonecznej, które po przybyciu do Włoch przestają funkcjonować w rejestrze racjonalno-medycznym czasu historycznego, jak zostało to zaznaczone podczas porady lekarskiej na początku opowiadania i przenoszą bohaterkę w opisywany przez Eliadego czas mityczny: uświęcony, niezmienny i niewyczerpalny¹⁵. Julia dzięki kąpielom słonecznym zmienia całkowicie swoje postrzeganie otoczenia, podporządkowując wszystko słonecznej mitologii, uzależniając od niej swój plan dnia, wybierając miejsca, w które chodzi czy określając swój stosunek do innych ludzi.

W innym opowiadaniu – „The Man Who Died” – Lawrence w interesujący sposób pokazuje opisywaną tu różnicę między świeckim a duchowym postrzeganiem czasu. Brytyjski modernista przedstawia w nim postać Jezusa, który powraca do świata żywych. Nie jest to jednak biblijne zmartwychwstanie, potwierdzające boskość tej postaci, ale pozbawione religijnego znaczenia wskrzeszenie. Bohater w toku rozwoju wydarzeń porzuca boski plan i zamiast transcendencji zbawienia wybiera immanencję życia doczesnego. Po wybudzeniu się Jezus spotyka Magdalенę, która prosi go, aby powrócił do swoich uczniów. Protagonista utworu nie jest przekonany, czy chce wracać do dawnej egzystencji, potrzebuje własnego życia. Magdalena powtarza w tej rozmowie tylko jedno pytanie: czy wróci do niej i swoich uczniów. Jej sposób rozumienia czasu jest linearny, nie ma w nim miejsca na oczyszczenie i rozpoczęcie życia z pełnią szans. Rozważania Lawrence’a na temat czasu oraz opisany przez Eliadego sposób rozumienia go przez ludzi wierzących pasuje do koncepcji modernistycznych. Wspomniany w tej pracy Sheppard, rozważając ten problem i jego istotne miejsce w próbie zrozumienia modernizmu, cytuje brytyjskiego pisarza, który uważa linearne postrzeganie czasu za „okrutne okaleczenie naszej świadomości”¹⁶. Przedstawiona tu postawa Magdaleny wskazuje na utylitarny i powierzchowny odbiór wiary oraz figury bóstwa.

¹⁵ R. Scheppard, *op. cit.*, s. 69-74.

¹⁶ *Ibid.*, s. 119.

Mówiąc o sposobie, w jaki człowiek religijny postrzega otaczającą go przestrzeń, Eliade podkreśla powiązanie z niebem, odnoszące się do *axis mundi* – osi świata. Jest ona wyłomem w jednorodności świeckiej przestrzeni, ulokowana w centrum i to wokół niej rozciąga się świat. Obrazowana może być przez takie elementy jak: kolumna, drabina, drzewo, góra¹⁷. W opowiadaniu Lawrence’a “Sun”, kobieta buduje swoje nowe, odcięte od cywilizacji Zachodu otoczenie wokół drzewa:

wreszcie znalazła idealne miejsce: skalisty nasłoneczniony cypel, który wrzynał się w morze. Nad nim górował pojedynczy cyprys o jasnym, grubym pniu i giętkiej, pochylej koronie, odcinający się od błękitnego tła. Samotne drzewo przywodziło na myśl latarnika, który godzinami wpatruje się w morze, albo świecę, której ogromny, ciemny w jaskrawym świetle płomień usiłuje polizać niebo¹⁸.

Jest to miejsce, w którym odbywa kąpiele słoneczne. Pośrodku znajduje się drzewo cyprysowe, które wyróżnia się w tym opisie krajobrazu. Stanowi ono zatem centrum świata, bo to tu dochodzi do kontaktu z magiczną mocą słońca.

We wspomnianym opowiadaniu pojawiają się zatem dwa odmienne sposoby postrzegania czasu i przestrzeni: ten przynależący do sacrum oraz ten związany z profanum. Człowiek nowoczesny wykreowany przez Lawrence’a jest – także w aspekcie religijnym – niezdolny do traktowania tych płaszczyzn w sposób uświęcony. Choć Eliade podkreśla, że życie całkowicie świeckie jest niemożliwe, to postawy bohaterów takich jak mąż bohaterki oraz krajobraz Nowego Jorku wydają się bliższe sfery profanum. Sposób postrzegania czasu jest tu linearny a przestrzeń jednorodna. Lawrence tworzy zatem wyraźną opozycję między

¹⁷ M. Eliade, *op. cit.*, s. 17-19.

¹⁸ D. H. Lawrence, „Słońce”..., s. 183. “But she found a place: a rocky bluff shoved out to the sea and sun, and overgrown with the large cactus called prickly pear. Out of this thicket of cactus rose one cypress tree, with a pallid, thick trunk, and a tip that leaned over, flexible, in the blue. It stood like a guardian looking to sea; or a candle whose huge flame was darkness against light: the long tongue of darkness licking up at the sky”. D. H. Lawrence, “Sun”...

światem mieszczańskim, który przynależy symbolicznie do strefy profanum, a postaciami dostrzegającymi opisywaną przez Schepparda „dyfuzję” świata, a zatem odnoszącymi się do sfery sacrum.

Istotnym elementem życia religijnego postaci wykreowanych przez Lawrence’a są rytuały. Obserwacje Eliadego są pomocne dla zrozumienia sensu działań bohaterki opowiadania. Znaczące jest to, że podczas opisywanego tu rytuału jest ona naga, w ten sposób kontaktuje się ze słońcem, w przeciwnym wypadku jej starania pozbawione są znaczenia. Nagość, według rumuńskiego historyka religii, oznacza integralność i pełnię. Uważana jest ponadto za brak „zużycia”, będący cechą charakterystyczną dla obrazów raju, których jedną z podstawowych cech jest to, że funkcjonują poza czasem¹⁹. Najważniejsze znaczenie dla opisywanego tu rytuału ma jednak działanie słońca, które, zgodnie z myślą Eliadego, symbolizuje siłę, autonomię i suwerenność²⁰. Podkreśla on także to, że mrok, będący przeciwieństwem słońca, występuje przeciwko życiu. Takie rozumienie dychotomii słońce-mrok jest tożsame z tym, w jaki sposób bohaterka omawianego tu opowiadania postrzega różnicę między swoim obecnym a dawnym życiem. Ujawnia się ono w momencie, gdy kobieta postanawia włączyć w rytuał swojego syna. Robi to, ponieważ obawia się, że dziecko stanie się podobne do ojca – mieszkańca Nowego Jorku. Reaguje ona na swoje zaniepokojenie tak: „[n]ie pozwolę, aby wyrósł na podobieństwo swojego ojca [...] żeby był jak dżdżownica, która nigdy nie widzi słońca”²¹.

Lawrence zaznacza tu wyraźny kontrast między uduchowionym życiem pełnym słońca a egzystencją nowojorczyków. Zgodnie z przedstawioną tu opozycją, są oni poddani dyktatowi czasu, a oddaleni od rajskiego i religijnego sposobu jego postrzegania, które bliskie jest modernistycznemu spojrzeniu na tę kwestię. Ponadto pozbawieni są pełni i integralności, co oznacza, że nie są oni indywidualnościami, lecz żyją w zależności od siebie, jak wielka maszyna, której elementy mu-

¹⁹ M. Eliade, *op. cit.*, s. 143.

²⁰ *Ibid.*, s. 169.

²¹ D. H. Lawrence, „Słońce”..., s. 186. “«He shall not grow up like his father», she said to herself. «Like a worm that the sun has never seen»”. D. H. Lawrence, “Sun”...

szą funkcjonować we właściwy sposób. Nie działają oni pod wpływem własnych pragnień czy rytuału religijnego, lecz kierują się nabytą wiedzą naukową i ekspercką. Z tego zresztą powodu bohaterka opowiadania znalazła się nad morzem Śródziemnym: polecił jej to lekarz. Lawrence podkreśla jednak, że ona sama reaguje krytycznie na wytyczne naukowca, kiedy postanawia zacząć się opalać, dzieje się to raczej pod wpływem spontanicznego erotycznego pragnienia. Opis pierwszej kąpieli słonecznej jest zawoalowanym opisem stosunku seksualnego. Lawrence opisuje, jak bohaterka „oddaje się słońcu”, jak „ulega gorącym promieniom”, w końcu zaś „ofiarowuje słońcu swoje ciało, radując się, że kochankiem tym nie jest mężczyzna”²².

Lawrence przedstawia bohaterów, którzy postrzegają elementy na dwa różne sposoby – utylitarny i metafizyczny. Pierre Legendre w swojej książce *Fabrykacja człowieka Zachodu* tak pisze o roli nauki w życiu społeczeństwa rozwiniętego: „Był Bóg; teraz jest Nauka mówiąca człowiekowi, czym jest jego ciało i co należy myśleć o myśleniu [...] to ona tłumaczy człowiekowi, co ten przeżywa”²³. Stwierdzenie Legendre’a, że naukowcy tłumaczą jednostce jej odczucia, zdaje się obrazować to, co dostrzega bohaterka opowiadania Lawrence’a. Pomimo tego, że zalecenie lekarza okazało się trafne i słońce rzeczywiście wyleczyło ją ze stanów depresyjnych, brytyjski modernista podkreśla, że bohaterka nie przyznaje racji medykowi. Istotną zmianą, która dokonała się pod wpływem słońca, jest sceptycyzm wobec świata rozwiniętego Zachodu, o czym świadczy cytowane tu przyrównanie nowojorczyków do dżdżownic oraz odmowa powrotu do domu, która ma miejsce na końcu opowiadania. Potwierdza to, że bohaterka nie szukała oparcia w świecie nauki i postępu.

Chociaż autor kreuje bohaterkę, która podchodzi z dystansem do odkryć medycznych, wybór kuracji, jakiej zostaje ona poddana, i którą sama postanawia kontynuować, wydaje się interesujący wobec rozwoju nauki w tym okresie. Korzyści płynące z kąpieli słonecznych zostały opisane przez polskiego lekarza medycyny społecznej Jędrzeja

²² D. H. Lawrence, „Słońce”..., s. 184.

²³ P. Legendre, *Fabrykacja człowieka Zachodu*, przeł. A. Dwulit, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2016, s. 37.

Śniadeckiego (1768-1838), który udowodnił ich skuteczność w łagodzeniu objawów krzywicy uznanej za jedną z chorób cywilizacji przemysłowej²⁴. W swojej pracy *O fizycznym wychowaniu dzieci* opublikowanej w roku 1822, pokazuje on negatywny wpływ życia w warunkach miejskich na zdrowie najmłodszej warstwy społeczeństwa. Jego rekomendacją było chowanie dzieci z dala od miasta, pozwalając im na spędzanie czasu na słońcu i świeżym powietrzu, co było jego zdaniem najskuteczniejszą kuracją. Warto tu podkreślić, że krzywicę określa się także mianem „angielskiej choroby” (*English Disease*), ponieważ właśnie w kraju Lawrence’a liczba zachorowań przybrała w XIX wieku rozmiary epidemiczne, co spowodowane było wysokim zanieczyszczeniem powietrza w uprzemysłowionych miastach²⁵. Najbardziej dotknięte tą chorobą były tereny południowo-zachodnie, na których prężnie rozwijał się przemysł tkacki i handel wełną²⁶. Sto lat później, w roku 1924, powstała organizacja *The Sunshine League*, która przedstawiała znacznie szersze spektrum chorób i objawów łagodzonych przez kąpiele słoneczne oraz lepszą jakość powietrza²⁷. Kuracja, której poddana zostaje bohaterka opowiadania Lawrence’a, jest zatem modną i powszechnie już znaną metodą zwalczania chorób, będących negatywnym skutkiem rozwoju miast, od których Julia chce uciec.

Różnica w podejściu do zdrowia oraz słońca bohaterki i jej męża oraz lekarza także znajduje poparcie w tezach Eliadego. Opisuje on wpływ intelektualistów na malejącą rolę rytuałów, podkreślając przy

²⁴ J. Wicha, „Droga pod słońce. Wczesna historia witaminy D”, *Wiadomości chemiczne*, 2012, 7-8, s. 678-679. <http://yadda.icm.edu.pl/baztech/element/bwmeta1.element.baztech-article-BUS8-0026-0046/c/Wicha.pdf>, dostęp 10.11.2021.

²⁵ M. Zhang, F. Shen, A. Petryk, J. Tang, X. Chen, C. Sergi, “«English Disease»: Historical Notes on Rickets, the Bone-Lung Link and Child Neglect Issues”, *Nutrients*, 2016, 8(11). <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5133108/>, dostęp 10.11.2021.

²⁶ J. Wicha, *op. cit.*, s. 676.

²⁷ P. Carr-Gomm, *A Brief History of Nakedness*, Singapore 2010, s. 160. https://books.google.pl/books?id=1rwBFaz-En0C&pg=PA160&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false, dostęp 10.11.2021.

tym, że ta grupa jest mniejszością. Desakralizacja przyrody, której dokonują uczeni, pozbawia ją tajemnicy i czaru²⁸, aby tak jak w przypadku nowojorskiego lekarza, sprowadzić ją jedynie do narzędzia. Ów brak kontaktu z tajemniczością przyrody rzutuje także na życie religijne człowieka rozwijającej się cywilizacji chrześcijańskiej. Eliade zaznacza, że w Europie nawet liturgia pozbawiona jest charakteru kosmicznego, staje się ona przeżyciem prywatnym, ponieważ dotyczy tylko konkretnego człowieka i jego spraw oraz Boga²⁹.

Lawrence rozważa kwestie stosunku człowieka do kosmosu także w swoich tekstach eseistycznych. W późnym tekście pt. *Apokalipsa* brytyjski modernista analizuje różnicę w przedstawieniu figury Jezusa między tytułową księgą a resztą Nowego Testamentu. Podkreśla, że nie ma w nim już pokory ani cierpienia, w Księdze Apokalipsy staje się on „poruszyicielem Wszechświata”³⁰. Objawienie nie ma w sobie zatem spokoju, który daje bezinteresowna służba, nie jest to pozytywna wizja chrześcijaństwa znana z Nowego Testamentu. Lawrence wyraźnie podkreśla jej odmienność, pisząc, że ma ona charakter bliższy pogańskim wyznaniom. Jego zdaniem człowiek współczesny stracił kontakt ze wszechświatem, a krajobraz, niebo i kosmos stały się dla niego jedynie tłem.

Słońce stanowi potężne źródło żywotności krwi, wzmacniające nas swoją mocą. Wraz z chwilą, w której stwierdziliśmy, że jest ono wyłącznie kulą gazu, sprzeciwiliśmy się mu, a strumień życiodajnych promieni słonecznych zmienia się w subtelą siłę, uderzającą w nas z niszczącą mocą³¹.

Człowieka pogańskiego cechowała świadomość wyższości wszechświata nad sobą; człowiek współczesny – przekonany o prawidłowości opisanych przez siebie faktów naukowych – kieruje się jedynie obawą,

²⁸ M. Eliade, *op. cit.*, s. 162-163.

²⁹ *Ibid.*, s. 191-192.

³⁰ D. H. Lawrence, *Apokalipsa...*, s. 50.

³¹ *Ibid.*, s. 57. “The sun is great source of blood-vitality, it streams strength to us. But once we resist the sun, and say: It is a mere ball of gas! – than the very streaming vitality of sunrise turns into subtle disintegrative force in us, and undoes us”. D. H. Lawrence, *Apocalypse...*, s. 29.

że ktoś inny może przejąć panowanie i pozbawić go miejsca na piedestale. Lawrence, podobnie jak Eliade, dostrzega opozycję między religijnym człowiekiem pogańskim a współczesnym naukowcem, który doprowadza do desakralizacji przyrody. Wycofanie się rozwiniętego Zachodu z myślenia w kategoriach sacrum doprowadziło do utracenia kontaktu ze wszechświatem, a zatem traktowaniem go w sposób instrumentalny, jako surowiec czy narzędzie. Podobną zależność brytyjski modernista prezentuje w opisywanym tu tekście. To, czy promienie słoneczne mają lecznicze działanie, nie jest przedmiotem dyskusji w tym opowiadaniu. Lawrence tworzy jednak opozycyjne sposoby interpretacji rezultatów tych zabiegów oraz samego stosunku do niego: utylitarny dla lekarza i metafizyczny dla Julii.

Wyróżnienie w wybranym tu tekście kontrastujących ze sobą postaw bohaterów pozwala ukazać w fabule wyrazistą przemianę protagonistki – przyjęcie postawy aktywnej i polemicznej w stosunku do otaczającego ją świata. Jednocześnie można wyszczególnić ważne dla Lawrence’a elementy krytyki nowoczesności. Podstawowym zarzutem jest tu traktowanie przestrzeni i przyrody. Rozważania Eliadego dotyczące sacrum pomagają usystematyzować tę kwestię, pokazując, jak podejście do krajobrazu z pozycji świeckiej pozbawia go tajemniczości i wzniosłości. *Apokalipsa* Lawrence’a tłumaczy nam natomiast, że nowoczesny człowiek nie czuje wyższości wszechświata, uważa siebie za bardziej znaczącego i zdolnego do okiełznania przyrody. Drugim ważnym elementem krytyki Zachodu jest przedstawienie konsekwencji próby usystematyzowania relacji społecznych poprzez przedłożenie konwenansu nad wrażliwość względem drugiego człowieka czy afekt. Oba te elementy pokazują brak zaangażowania i poczucia odpowiedzialności za świat człowieka Zachodu. Związany jest on ze stosunkiem do środowiska naturalnego, które staje się tłem i narzędziem podporządkowanym człowiekowi, co doprowadza do braku poczucia odpowiedzialności za otaczającą nas rzeczywistość, zarówno w znaczeniu ekologicznym, jak i społecznym i zdrowotnym. Lawrence pokazuje w swoich tekstach, że odpowiedzią na ten kryzys powinno być włączenie wymiaru „meta”, rozumianego jako powrót do stanu, w którym naturalne i nienaturalne może się ze sobą przenikać.

Bibliografia

- Carr-Gomm, Philip, *A Brief History of Nakedness*, Reaktion Books, Londyn 2010
- Eliade, Mircea, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2008
- Henderson, Linda Dalrymple, "The Forgotten Meta-Realities of Modernism: Die Uebersinnliche Welt and the International Cultures of Science and Occultism", *Glass Bead Journal*, 2016
- Kessler, Jascha, "D.H. Lawrence's Primitivism", *Texas Studies in Literature and Language*, 1964 t. 5, n° 4
- Lawrence, David Herbert, *The Apocalypse*, Secker, Londyn 1983
- Lawrence, David Herbert, *Apokalipsa*, przeł. R. Kuczyński, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2018
- Lawrence, David Herbert, „Człowiek, który umarł”, przeł. J. Wroniak, *Więzy ciała*, Książka i Wiedza, Warszawa 1989
- Lawrence, David Herbert, "The Man who Died", *The Virgin and Other Stories*, Hertfordshire 2004
- Lawrence, David Herbert, „Słońce”, przeł. J. Wroniak, *Więzy ciała*, Książka i Wiedza, Warszawa 1989
- Lawrence, David Herbert, "Sun", *The Woman who Rode Away*, <https://gutenberg.net.au/ebooks04/0400301h.html#s03>
- Legendre, Pierre, *Fabrykacja człowieka Zachodu*, przeł. A. Dwulit, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2016
- Owen, Richard, *Lawrence in Italy*, Haus Publishing, Londyn 2020
- Sheppard, Richard, „Problematyka modernizmu europejskiego”, przeł. P. Wawrzyszko, in *Odkrywanie modernizmu*, Ryszard Nycz (red.), Universitas, Kraków 1998
- Wicha, Jerzy, „Droga pod słońce. Wczesna historia witaminy D”, *Wiadomości chemiczne*, 2012, 7-8Zhang Mingyoung, Shen Fan, Petryk Anna, Tang Jingfeng, Chen Xingzhen, C. Sergi, "‘English Disease’: Historical Notes on Rickets, the Bone-Lung Link and Child Neglect Issues", *Nutrients*, 2016, 8(11)

David Taquet

National Institute of Technology, Hakodate College
ALITHILA, ULR 1061, Université de Lille
dtaquet@hakodate-ct.ac.jp

 <https://orcid.org/0000-0003-3399-7719>

TRADITION ET MODERNITÉ CHEZ NEIL GAIMAN : LE CAS DE *AMERICAN GODS* ET *GOOD OMENS*

Tradition and Modernity in Neil Gaiman's Prose: *American Gods* and *Good Omens*

Abstract – Structuring the stories of Neil Gaiman's *American Gods* (2001) and *Good Omens* (1990), which he wrote in collaboration with Terry Pratchett, the contrasts between tradition and modernity are declared on several levels: the relationship between deities and technological advances, the preservation of traditional values in the idyllic small-town setting, as well as Neil Gaiman's willingness to modernize the original works to fit current societal values. These apparent contrasts sometimes find a peaceful resolution, offering readers a welcome synthesis that encourages acceptance of modernity despite the sacrifices that must be made.

Keywords – Fantasy, Mythology, Neil Gaiman, Terry Pratchett, Transmediality

Introduction

Nous proposons de découvrir les notions de tradition et modernité dans deux romans de Neil Gaiman *Good Omens : The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch*, co-écrit en 1990 avec son compatriote et ami Terry Pratchett, et *American Gods* (2001). Bien que ces romans se présentent sous des styles différents, pastiche intertextuel pour *Good Omens* et réécriture du mythe héroïque pour *American*

Gods, nous suggérons de les classer dans la catégorie *fantasy of religion* définie comme suit par Graham Sleigh dans son essai intitulé « Fantasies of history and religion » : « Une fantaisie religieuse est un texte qui dépeint ou utilise des tropes religieux communément compris, mais qui les refond dans le contexte d'éléments narratifs fantastiques supplémentaires »¹. Malgré un cadre thématique définissable, Joe Hill, fils de Stephen King et lui-même écrivain, précise dans l'introduction du huitième volume des comics *Sandman*, série créée par Gaiman en 1989, que l'auteur britannique est « *sui generis* »², unique en son genre. Cela se voit également dans *American Gods* qui a valu à Neil Gaiman plusieurs prix prestigieux représentant des catégories différentes de la littérature de l'imaginaire : science-fiction, horreur et fantasy. Ces récompenses littéraires démontrent clairement l'agilité avec laquelle il raconte ses histoires. Protéiforme, et passionné de *story telling*, Neil Gaiman s'est essayé à de multiples formes de narration ; des comics aux jeux-vidéos, en passant par les nouvelles et le cinéma. Son extraordinaire capacité d'adaptation se traduit dans sa fiction par une forte dualité et un jeu thématique contrasté qui subvertit les attentes du lecteur. Plus qu'un auteur à genre, Neil Gaiman est un raconteur qui considère qu'une histoire « c'est tout ce qui peut inciter un lecteur à tourner les pages – et à repartir, une fois qu'il a terminé, sans se sentir dupé »³. Dans *Good Omens* et *American Gods*, le rapport entre technologies et adaptation, l'image de tradition idéale reflétée dans les petites villes, ainsi que la volonté de l'auteur de moderniser ses œuvres pour la transition sur nos écrans sont autant de potentielles sources de conflit.

¹ Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de moi. "A fantasy of religion is a text that depicts or makes use of commonly understood religious tropes, but which recasts them in the context of additional fantastic narrative elements". G. Sleigh, "Fantasy of Religion", in *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, éd. E. James et F. Mendlesohn, Cambridge University Press, 2012, p. 248.

² J. Hill, préface, in N. Gaiman, *The Sandman Vol. 8: World's End 30th Anniversary Edition*, New York, Vertigo, 2019.

³ "Anything that will make a reader turn pages – and then come away, when he or she is finished, not feeling cheated". H. Bender, N. Gaiman, *The Sandman Companion*, New York, DC Comics, 1999, p. 77.

Résumé des œuvres

Good Omens, publié en 1990, est le fruit d'une amitié et d'une admiration réciproque entre Neil Gaiman, ancien journaliste et jeune auteur de comics, et de Terry Pratchett qui avait déjà écrit dix de ses romans de *Discworld*. Prenant place à Londres, et dans le village idyllique de Tadfield, on y suit une panoplie de personnages : humains, animaux, anges, et démons hauts en couleurs qui vont tenter, par atavisme, de provoquer ou bien d'empêcher l'Apocalypse, événement attendu avec grande impatience par tous les habitants de l'enfer et du paradis. Tous, sauf l'ange Aziraphale et le démon Crowley, entités de camps opposés et pourtant amis depuis des millénaires, qui représentent de manière nuancée l'attachement à la tradition pour Aziraphale au travers des livres anciens et des prophéties qu'ils contiennent, ou à la modernité pour Crowley, fervent utilisateur des nouvelles technologies.

Graham Sleigh résume *American Gods* en une interrogation : « si les États-Unis sont constitués de populations immigrées de toutes sortes, chacune apportant avec elle ses propres histoires religieuses sur le monde, que se passe-t-il lorsque toutes ces histoires se croisent ? »⁴.

Publié une première fois en 2001, ce roman nous raconte les pérégrinations de Shadow Moon (Ombre, dans la version française), qui apprend la mort de sa femme quelques jours avant sa fin de peine de prison. Mister Wednesday (qui devient Voyageur en français), un mystérieux sexagénaire qu'il rencontre de manière apparemment fortuite à sa sortie de prison, lui offre un poste de garde du corps. Lors de son périple tout autour des États-Unis, Shadow comprendra qu'il est en fait le fils de Wednesday, le dieu scandinave Odin qui a donné son nom au troisième jour de la semaine anglophone. Shadow se retrouvera au centre d'un conflit entre deux camps qui se disputent la foi des Américains. Les dieux dits « anciens », dont Mister Wednesday se veut le chef de file, ont été transportés vers le nouveau monde par les premiers immigrants, et représentent la notion de tradition. Les dieux

⁴ "If the USA is made up of immigrant populations of all kinds, each bringing with them their own religious stories about the world, what happens when all those stories interbreed?" G. Sleigh, *op. cit.*, p. 251-252.

« nouveaux », nés aux États-Unis, qui, eux, sont associés à la modernité et à la technologie, leur sont opposés. Fuyant ce conflit dans lequel il pense n'avoir aucun rôle à jouer, Shadow trouvera un semblant de paix dans la petite ville de Lakeside dont les habitants doivent payer un lourd tribut pour préserver ce statut de parfaite représentation de l'Americana.

Adaptation et refus : rôle des technologies

Géographique, temporelle, ou bien même culturelle, la transposition joue un rôle essentiel dans la capacité des divinités à s'affranchir de la tradition, et de s'inscrire dans la modernité. Comme nous l'avons précédemment souligné au travers de la citation de Graham Sleight, l'idée de base de *American Gods* est celle de la transposition des dieux du vieux continent dans la société américaine contemporaine. Mister Wednesday, la version américaine d'Odin scandinave, nous explique que « Quand les gens sont venus en Amérique, ils nous ont amenés avec eux »⁵. Les chroniques de ces immigrants sont parsemées tout au long du roman dans les parties intitulées *Coming to America* des chapitres 3, 4, 11, et 13. Ces dieux et déesses qui ont tant bien que mal pu survivre jusqu'au XIX^e siècle, entrèrent alors en compétition avec les nouveaux dieux, natifs de ce nouveau pays, les dieux de la technologie, de l'argent, des finances, et des médias. Le panthéon de *Good Omens* est, quant à lui, strictement monothéiste, se basant sur la tradition chrétienne et c'est donc ainsi que plus qu'une simple transposition géographique, les démons, anges, ainsi que les quatre cavaliers de l'Apocalypse ont dû faire un choix : rester dans le carcan sûr de la tradition, ou franchir le pas vers la modernité, tributaire des sciences et technologies humaines. Voyons à présent de quelle manière les déités et autres êtres surnaturels rattachés aux traditions tentent de s'adapter aux nouvelles technologies, la clé d'une approche nuancée à ce conflit apparent, et dans certains cas y parviennent.

⁵ "When the people came to America they brought us with them". N. Gaiman, *American Gods: The Tenth Anniversary Edition: A Novel*, New York, William Morrow, 2011, p. 176.

Dans *Good Omens*, les quatre cavaliers de l'Apocalypse, décrits par Jean de Patmos dans le dernier livre du Nouveau Testament, sont en partie personnifiés et modernisés. C'est ainsi que Pestilence a pris sa retraite en 1936, quelques années après la découverte de la pénicilline par Pasteur. Pollution le remplace. Ce nouveau cavalier, tout de blanc vêtu, admire avec tendresse et fierté un ruisseau dans lequel, au début du siècle, des enfants jouaient, et où s'écoule maintenant une mousse pétrochimique, toute forme de vie ayant disparu. Pollution, tout comme les trois autres cavaliers, a bien compris que s'attacher avec acharnement à la tradition n'aurait pu faire avancer leur cause. Bien au contraire, Terry Pratchett et Neil Gaiman nous assurent que bien plus qu'une simple adaptation, les quatre cavaliers ont su adopter et utiliser contre les humains les moyens de destruction que ces derniers ont eux-mêmes développés.

De l'autre côté du spectre moral, malgré son affiliation au même camp, Crowley se délecte du confort et de la commodité que lui apportent les technologies modernes. Il se vante de ses exploits devant Hastur et Ligur, ducs de l'enfer chargés de lui livrer l'Antichrist. Alors que les ducs de l'enfer se contentent respectivement de tenter un prêtre ou de corrompre un politicien, Crowley se vante d'avoir rendu « vingt mille personnes enragées [lorsqu'il] a bloqué tous les systèmes téléphoniques portables du centre de Londres pendant quarante-cinq minutes à l'heure du déjeuner »⁶. Il rationalise cette mauvaise action par le rejet d'une tradition qui rassure des démons comme Hastur et Ligur, et qu'il méprise pour être restés coincés au XIV^e siècle. Au contraire de ses comparses, Crowley accepte et embrasse pleinement la modernité car « il fallait penser différemment de nos jours. Pas grand, mais global »⁷. Amy Lea Clemons souligne que cette volonté d'adaptation aux technologies modernes apporte un contraste comique à l'hypertexte biblique de l'Apocalypse, qui fait du roman un pastiche⁸. Elle ajoute

⁶ "Twenty thousand people bloody furious [as he] tied up every portable telephone system in Central London for forty-five minutes at lunchtime". N. Gaiman, T. Pratchett, *Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch*, William Morrow, 2006, p. 20.

⁷ "You had to think differently these days. Not big, but wide". *Ibid.*

⁸ A L. Clemons, "Adapting Revelation: *Good Omens* as Comic Corrective", *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2017, vol 28, n° 1, p. 86-101.

que, dans un retournement de situation ironique dont raffole Terry Pratchett, cette fin du monde sera évitée de justesse grâce à l'intervention de Newt, humain et héros malgré lui, qui possède le don, très mal venu pour un ingénieur en informatique, de mettre hors d'état tout instrument électronique (dans le cas présent, la console de lancement de missiles à têtes nucléaires) sur lequel il aurait le malheur de s'attarder.

American Gods brosse un tableau plus radical du conflit entre tradition et modernité, tel qu'il est défini par la bataille brutale et viscérale entre les Anciens dieux et les Nouveaux dieux. Media, allégorie personnifiée de l'obsession populaire pour la télévision depuis son adoption en masse dans les classes moyennes américaines de l'après-guerre, est une nouvelle déesse dont le royaume est la télévision dans le livre, et qui, comme nous le verrons plus loin, règne sur les réseaux sociaux dans sa modernisation. Prenant la forme d'un personnage de *I love Lucy*, une série télévisée américaine des années 1950, elle se présente : « Je suis la boîte à cons. Je suis la télé. Je suis l'œil qui voit tout et le monde du rayon cathodique. Je suis le petit sanctuaire et la famille se réunit pour m'adorer. La télé est l'autel. Je suis ce à quoi les gens sacrifient »⁹. Le poste de télévision devient alors un autel métaphorique sur lequel les spectateurs sacrifient leur temps, octroyant ainsi à Media la foi nécessaire à sa prospérité. Tous les dieux ne sont cependant pas désireux ou même capables de s'adapter, et c'est ainsi que le personnage de Czernobog offre une image très différente. Incarnation du mal et de la mort, cet ancien dieu slave aux origines historiques contestées, souffre beaucoup dans le roman d'une modernité qui ne lui fait plus de sacrifices. Bien qu'il ne puisse pas mourir de vieillesse ou de maladie comme les humains, ce dieu que l'on ne prie plus guère se plaint de douleurs dont souffrirait un vieil homme : « Je me sens vieux. J'ai mal au bide, j'ai mal au dos et je crache mes poumons tous les matins »¹⁰.

⁹ "I'm the idiot box. I'm the TV. I'm the all-seeing eye and the world of the cathode ray. I'm the boob tube. I'm the little shrine the family gathers to adore. [...] The TV's the altar. I'm what people are sacrificing to". N. Gaiman, *op. cit.*, p. 220.

¹⁰ "I do old. My guts ache, and my back hurts, and I cough my chest apart every morning". *Ibid.*, p. 105.

Il n'y a aucun moyen pour lui d'embrasser une modernité qui lui permettrait de faire autre chose que de survivre à peine, ce qu'il fait en travaillant dans un abattoir.

La lutte entre deux mondes et deux âges ne se limite pas, toutefois, aux personnages. Les petites villes utopiques représentant l'essence, l'image parfaite de leur pays, souffrent également de cette dichotomie. Mais tout comme l'image miroir qu'elles souhaitent refléter, elles se brisent face à la marche inexorable vers la modernité.

Villages idylliques : refuges de la tradition

Les villes, qu'elles soient hameaux ou mégapoles, sont des personnages à part entière chez Neil Gaiman et Terry Pratchett qui utilisent dans *Good Omens* Tadfield comme un havre de tradition anglaise. Située dans l'Oxfordshire, à 80 km au nord-ouest de Londres, la ville fictive de Tadfield est le lieu où se déroule la majeure partie de *Good Omens*. Dans le chapitre intitulé « Samedi », elle est ironiquement décrite comme ayant un microclimat parfait, étant remarquablement résistante au changement, y compris dans son système éducatif. En outre, et personne ne sait exactement pourquoi, une autoroute qui aurait dû traverser cet « ilot rural immuable »¹¹ a été détournée en faveur d'un tracé très inconvenient pour ses usagers, mais qui a mystérieusement épargné les habitants du village : « C'est comme si une grande partie du vingtième siècle avait signalé ces quelques kilomètres carrés comme étant hors limites »¹². Sans que cela soit clairement énoncé dans le roman, cette ville britannique quintessentielle a-t-elle peut-être été influencée et protégée du changement par la présence d'Adam, anti-Christ de 11 ans, un être puissant capable de modifier la réalité et qui en a fait un paradis pour lui et ses camarades de jeux. Nous sommes loin de la parodie graveleuse de Londres que Terry Pratchett fait lorsqu'il décrit Ankh-Morpork, cité au centre de l'univers de *DiscWorld*,

¹¹ “[L]ittle island of rural changelessness”. N. Gaiman, T. Pratchett, *op. cit.*, p. 235.

¹² “It was as if a large part of the twentieth century had marked a few square miles Out of Bounds”. *Ibid.*

ou bien même de la société stratifiée métaphoriquement et littéralement du *Neverwhere* de Neil Gaiman. Dans un endroit où l'essence parfaite de l'Angleterre est préservée, la technologie et le changement ne peuvent qu'être synonymes de bouleversements profonds.

Un environnement similaire joue un rôle essentiel dans *American Gods*. Lakeside, située dans l'état du Wisconsin, est emphatiquement qualifiée de « bonne ville »¹³ par ses habitants à dix reprises dans la seconde moitié du livre. Si l'on compare Lakeside aux villes minières et agricoles d'une région où le chômage est très répandu, on nous dit au chapitre 11, qu'il y a moins de vingt chômeurs parmi les cinq mille âmes qui y résident. Si Tadfield était un microcosme idyllique de l'Angleterre, Lakeside projette, quant à elle, l'essence de la petite ville américaine, un refuge de tradition dans un monde où la modernité a apporté chômage, pollution et crime. Le lien entre Lakeside et ses habitants est religieux, basé sur la foi des habitants que leur ville est idéale, établissant cette dernière au rang de quasi-divinité. Jake La Jeunesse nous dit ainsi que « Le terme grec utopia se traduisant par "aucun endroit", la ville peut être associée au concept d'utopie. Lakeside offre une utopie américaine, imprégnée des qualités que ses habitants croient qu'une petite ville devrait posséder, une ville manifestée physiquement par leur croyance »¹⁴. Cette perfection pastorale d'une ville élevée au rang de divinité n'est qu'apparente ; il ne faudra pas longtemps pour que le lecteur s'aperçoive de l'illusion et qu'elle s'effondre comme un château de cartes. Dans *Good Omens*, ce choc entre l'image de la petite ville parfaite et la modernité qui lui est imposée est canalisé au travers des réactions de R. P. Tyler, fondateur du comité de vigilance local qui est parfaitement conscient, et tout à fait certain des notions de bien et mal dans ce monde. Férocelement opposé aux motos, aux téléviseurs, et aux

¹³ N. Gaiman, *op. cit.*

¹⁴ "Since the Greek term utopia translates to «no place», the town can be associated with the concept of utopia. Lakeside presents an American utopia, imbued with the qualities its residents believe a small-town should possess, and manifested physically by their belief". J. La Jeunesse, "Locating Lakeside, Wisconsin: Neil Gaiman's *American Gods* and the American Small-Town Utopia", *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, 2016, vol. 35, n° 129, p. 45–64.

enfants indisciplinés, il ne manque jamais une occasion d'écrire son mécontentement dans la gazette du village :

R. P Tyler avait composé une longue épître mentale sur les tares de la jeunesse actuelle. Elle passait en revue son niveau d'éducation en chute libre, son manque de respect envers les aînés et les supérieurs, sa façon quasi perpétuelle d'arrondir les épaules au lieu de marcher avec une posture convenable et bien droite, la délinquance juvénile, le retour du service militaire obligatoire, le martinet, le fouet et l'immatriculation des chiens¹⁵.

Même si, en accord avec le style parodique de Pratchett et Gaiman, l'Apocalypse n'est pour lui qu'une autre contrariété, sa vision trop simpliste et manichéenne exclut tout espoir de transition ou d'adaptation pacifique.

L'on retrouve un déni de modernité beaucoup plus tragique dans le Lakeside d'*American Gods* où l'on apprend, dans la seconde partie du livre, les disparitions d'adolescents. Nous comprenons que la ville a été abritée, protégée des changements néfastes apportés par la modernité grâce aux sacrifices humains. Lors de sa confrontation à Shadow, Hinzelmänn, le visage amical du magasin central de la ville, admet être un Kobold venant de la Forêt Noire d'Allemagne, un esprit parfois espiègle, protecteur du foyer dont les légendes ont également inspiré Puck dans le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Il choisit maintenant des adolescents insatisfaits par la vie tranquille, traditionnelle et confinée de Lakeside, et les sacrifie à lui-même, les faisant ensuite passer pour des fugueurs. Garder et protéger la ville gelée dans le temps, tout comme son lac en hiver, a un prix. Lorsque Hinzelmänn est abattu au chapitre vingt par le shérif de la ville, l'influence protectrice du Kobold sur la petite ville s'efface. Telle une fable au dénouement tragique, l'illusion est levée :

¹⁵ "R. P Tyler had composed a lengthy mental letter on the failings of the youth of today. It covered falling educational standards, the lack of respect given to their elders and betters, the way they always seemed to slouch these days instead of walking with a proper upright bearing, juvenile delinquency, the return of compulsory National Service, birching, flogging, and dog licenses". Trad. Patrick Marcel. N. Gaiman, T. Pratchett, *op. cit.*, p. 350.

Le village va changer, maintenant, Chad, dit-il avec force, tentant de pénétrer le nuage. Ça ne sera plus le seul bon petit village au milieu d'une région en récession. Il sera nettement plus comparable aux autres. Il y aura plus de problèmes. Des chômeurs. Des gens qui péteront les plombs. Des blessés. Un tas de merdes¹⁶.

Le conflit apparent entre tradition et modernité ne se situe pas seulement au cœur des romans. Neil Gaiman est investi d'une mission constante d'adaptation de ses œuvres, en particulier sous forme de séries télévisées, afin de les actualiser pour une société en constante évolution.

Modernisation des romans : conflit avec l'actualité

Neil Gaiman devient producteur et scénariste des deux séries télévisées, adaptations directes des romans, qu'il utilise pour actualiser sa vision créative. Les changements qu'il apporte offrent une approche modernisée, adaptée aux valeurs contemporaines de race, genre et sexualité dont un exemple récent est l'annonce du casting de l'adaptation Netflix de *Sandman*. Il a été annoncé que Death, personnage préféré des fans, serait joué par une actrice de couleur. Sur Twitter, l'auteur protège sa vision, féroce et passionné, mettant à bas les commentateurs conservateurs qui s'offusquent de l'adaptation du personnage :

Je me fous de tout sauf de mon œuvre. J'ai passé 30 ans à combattre avec succès les mauvais films de Sandman. Je n'en ai rien à foutre des gens qui ne comprennent pas ou n'ont pas lu Sandman et qui se plaignent d'un Désir non binaire ou que le personnage de Mort n'est pas assez blanche¹⁷.

¹⁶ "This town is going to change now. It's not going to be the only good town in a depressed region anymore. It's going to be a lot more like the rest of this part of the world. There is going to be a lot more trouble. People out of work. People out of their heads. More people getting hurt. More bad shit going down". Trad. Michel Pagel. N. Gaiman, *op. cit.*, p. 693.

¹⁷ "I give all the fucks about the work. I spent 30 years successfully battling bad movies of Sandman. I give zero fucks about people who don't

Non content de s'affranchir volontairement de la tradition, le roman de Terry Pratchett et Neil Gaiman devient rétroactivement prémonitoire, comme en témoigne cette interview de 2019 dans le quotidien britannique *The Guardian* concernant l'inquiétante contemporanéité de *Good Omens*, trente ans plus tard, à l'ère du changement climatique et de l'extrémisme religieux : « Le plus étrange, c'est qu'un roman écrit il y a 30 ans semble beaucoup plus pertinent aujourd'hui qu'à l'époque »¹⁸. La première saison de l'émission ayant été tournée en 2017-2018, avant la pandémie de Covid-19, il ne serait pas surprenant que Neil Gaiman décide de moderniser davantage le matériel original lors de la deuxième saison, tournée en 2021 et d'y inclure la pandémie mondiale de Covid-19, redonnant ainsi à Pestilence sa gloire d'antan. Plus que de réaffirmer sa vision créative et ses valeurs socio-culturelles, Neil Gaiman choisit la transmédialisation d'*American Gods* pour créer de nouveaux rôles, ou bien même pour les faire évoluer, leur contrastant ainsi des personnages dépassés comme Czernobog, le dieu slave qui se plaint d'avoir été abandonné par ses adorateurs. Vulcain, dieu du feu dans la mythologie romaine, devient désormais celui des armes et des munitions après s'être rangé du côté des nouveaux dieux pour s'adapter à la modernité. Chaque mort qu'il provoque indirectement lui est dédiée, tout comme chaque ouvrier qui tombe dans la cuve de métal en fusion lui est offert en sacrifice. Cette volonté de s'adapter à la modernité et de se ranger du côté des nouveaux dieux apparaît comme une trahison pour Mister Wednesday, mais c'est en fait une progression très logique pour Vulcain dans un pays qui vénère littéralement les armes et la violence, et au-delà même d'une licence artistique, il s'agit là d'un commentaire cassant

understand/ haven't read Sandman whining about a non-binary Desire or that Death isn't white enough". N. Gaiman, [Neil; Himself]. (2021, 29 mai). *Neil Gaiman on* [Twitter]. Twitter. <https://twitter.com/neilhimsel/status/1398500390912413698>, consulté le 02.11.2021.

¹⁸ "The weirdest thing is how a novel that was written literally 30 years ago feels really a lot more apt now than it did then". N. Gaiman, L. Haas, "Good Omens feels more apt now than it did 30 years ago", *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2019/may/24/neil-gaiman-interview-good-omens>, consulté le 24.09.2021.

de Neil Gaiman sur son pays d'adoption dans lequel il habite depuis 1992. Autre exemple de l'évolution transmédiatique du contenu original, le personnage de New Media remplace Media, de la même manière que les réseaux sociaux et leur accès, grandement simplifiés par les technologies portables, ont supplanté la télévision et ont transformé notre conception traditionnelle des divertissements. Cette évolution, cette transformation est très similaire à la retraite forcée du cavalier de l'apocalypse Pestilence après les succès scientifiques de Louis Pasteur. New Media, qui est maintenant incarnée par une idole populaire coréenne, se rend omniprésente et omnisciente sur tous les principaux réseaux sociaux et récolte la foi par le biais d'une application pour smartphone, Shard. À noter ici la transposition linguistique et culturelle du concept de divinité, le terme « アイドル » transcription phonétique du terme anglais *idol* (idole en français) dont la définition du dictionnaire Robert est : « Représentation d'une divinité (image, statue...), adorée comme si elle était la divinité elle-même »¹⁹. Si la télévision était l'autel auquel les fidèles de Media venaient se recueillir, les réseaux sociaux deviennent dans la série un puissant outil de prosélytisme pour New Media qui s'en servira pour convertir de nouveaux croyants. Il en va de même pour Bilquis, Reine de Saba et ancienne déesse de l'amour, devenue prédatrice qui rôde sur les sites de rencontres afin de trouver les amants qui lui serviront de sacrifice et lui apporteront la foi dont elle a besoin pour survivre.

Conclusion

Neil Gaiman nous présente une approche nuancée dans laquelle la tradition n'est pas nécessairement l'antithèse de la modernité, la dichotomie devenant alors une question de degrés, de gradations. La capacité de transition, d'adaptation à la modernité est partiellement testée par la science et la technologie dont l'anachronisme apparent sert la volonté comique dans *Good Omens*. La tradition cristallisée dans la petite ville typique représentant l'essence d'un pays est sévèrement

¹⁹ Le Dictionnaire Robert, « Idole », <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/idole>, consulté le 04.11.2021.

maltraitée dans les deux œuvres, car bien que résister au progrès reste possible, le tribut à payer (les sacrifices d'adolescents dans *American Gods*) est lourd. Siobhan Carroll renforce d'ailleurs l'idée que la lutte constante pour la recherche de l'identité américaine n'est pas dans le passé et dans l'image parfaite que les petites villes reflètent, mais bien dans le présent²⁰. Enfin, aussi flexible que certains de ses personnages, Neil Gaiman utilise une approche transmédiatique pour faire évoluer naturellement son matériel original, qu'il défend aussi activement que les adaptations qu'il dirige.

Bibliographie

- Bender, Hy et Gaiman, Neil, *The Sandman Companion*, New York, DC Comics, 1999
- Carroll, Siobhan, "Imagined Nation: Place and National Identity in Neil Gaiman's *American Gods*", *Extrapolation*, 2012, vol. 53, n° 3, p. 307–26
- Clemons, Amy Lea, "Adapting Revelation: *Good Omens* as Comic Corrective", *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2017, vol. 28, n° 1, p. 86–101
- Gaiman, Neil, *American Gods: The Tenth Anniversary Edition: A Novel*, William Morrow, 2011
- Gaiman, Neil, [Neil; Himself]. (2021, 29 mai). *Neil Gaiman on* [Twitter]. Twitter. <https://twitter.com/neilhimsself/status/1398500390912413698>, consulté le 02.11.2021
- Gaiman, Neil et Pratchett, Terry, *Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch*, William Morrow, 2006
- Haas, Lidiya et Gaiman, Neil, "*Good Omens* feels more apt now than it did 30 years ago", *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2019/may/24/neil-gaiman-interview-good-omens>, consulté le 24.09.2021
- Hill, Joe, préface, in N. Gaiman, *The Sandman Vol. 8: World's End 30th Anniversary Edition*, Vertigo, 2019
- La Jeunesse, Jake, "Locating Lakeside, Wisconsin: Neil Gaiman's *American Gods* and the American Small-Town Utopia", *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, 2016, vol. 35, n° 129, p. 45–64

²⁰ S. Carroll, "Imagined Nation: Place and National Identity in Neil Gaiman's *American Gods*", *Extrapolation*, vol. 53, n° 3, 2012, p. 307–26.

Le Dictionnaire Robert, « Idole », <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/idole>, consulté le 04.11.2021

Sleigh, Graham, « Fantasy of Religion », in *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, éd. E. James et F. Mendlesohn, Cambridge University Press, 2012, p. 248-256

Jakub Zbądzki

Uniwersytet Wrocławski
jakub.zbadzki@uwr.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-6268-5469>

MYSZY PRZECIW ŁASICOM, LUDZIOM I ŻABOM. O FUNKCJI KONTRASTU W PRZEDSTAWIENIU PRZECIWNİKÓW I KREOWANIU AKCJI W *BATRACHOMYOMACHII*

**Mice Against Weasels, Humans and Frogs. On the Function
of Contrast in Presenting Opponents and Creating Action
in *Batrachomyomachia***

Abstract – The work aims to present how the author of *Batrachomyomachia* used the contrast to illustrate the differences between the sides of the battle in the poem (while also reaching for other creatures), which lead directly to the war. It was noticed that the contrast between them served as a *casus belli*: the differences underpin prejudices, and they determine the recognition of the accident as a deliberate attack on mice. There were also showed sources of humour based on contrasts: intertexts parodying the Greek epics or myths, and the construction of the catalogue of enemies, in which frogs take over the negative traits of usual mice foes.

Keywords – *Batrachomyomachia*, Homer, Hellenistic Literature, Mock Epic, Intertextuality

Batrachomyomachia (*Wojna żab z myszami*) jest jednym z najbar dziej rozpoznawalnych poematów heroikomicznych. Chociaż sama treść jest niezbyt skomplikowana, wiele kwestii filologicznych nurtowało badaczy przez całe lata. Do dziś nieustalony jest choćby termin

powstania czy autorstwo, nie mówiąc już o pierwotnym brzmieniu tekstu¹. Jednym z bardziej dyskusyjnych zagadnień jest geneza dzieła, w przypadku której argumenty części badaczy obecnie skupiają się na problemie kontrastu występującego w gatunku oraz roli, jaką odgrywa on w poemacie. Kontrast należy tu rozumieć jako zabieg stylistyczny zestawiający ze sobą przeciwieństwa, w tym przypadku dotyczące zwłaszcza przedstawienia przeciwników. Datowanie *Batrachomyomachii* wyłącznie na podstawie sposobu funkcjonowania w niej tego środka jest jednak obarczone dużym ryzykiem błędu. Jak zobaczymy, służy on pomocniczo charakterystyce żab i myszy, a jego naczelnym zadaniem jest kreowanie akcji.

Pozorny problem kontrastującego wzrostu wrogów

Dość powszechne stało się wywodzenie *Batrachomyomachii* wprost od *Galeomyomachii* (*Wojny myszy z łasicami*). Hermann Schibli wskazał, że *Galeomyomachia* powinna być wcześniejsza, ponieważ przedstawia bardziej typowy temat (obecny także np. w formie walki myszy i kotów w kulturze egipskiej)², a jej główny motyw zdaje się być przedmiotem żartów w młodszych z tekstów, ponieważ myszy noszą

¹ Ostatnie znaczące prace poświęcone *Batrachomyomachii* – pierwszy angielski komentarz Joela Christensena Erika Robinsona z 2018 r. oraz monografia Matthew Hosty’ego – nie przyniosły w tym obszarze rozstrzygnięć. Badacze zawężają czas powstania utworu do okresu między III w. p.n.e. a I w. n.e. (przy czym Christensen i Robinson skłaniają się ku epoce cesarskiej, a Hosty ku II w. p.n.e.), autorstwo zaś pozostaje całkowicie anonimowe – wiadomo jedynie, że dzieła nie stworzył ani Homer, ani podejrzewany o to przez dawnych pisarzy i filologów Pigres z Halikarnasu. Krytyczne wydanie Hosty’ego odzwierciedla pierwotny tekst możliwie najdokładniej, ale ogół badaczy zgadza się, że w przypadku wielu wersów nie ma jednoznacznych rozwiązań. Cf. J. P. Christensen, E. Robinson, *The Homeric Battle of the Frogs and Mice*, Bloomsbury Academic, London-New York 2018; M. Hosty, *Batrachomyomachia (battle of the frogs and mice): introduction, text, translation and commentary*, New York University Press, Oxford 2020.

² H. Schibli, “Fragments of a Weasel and Mouse War”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 1983, t. 53, n° 4, s. 11.

w nim skóry z łasic³. Zgodził się z tym w swojej najnowszej monografii Matthew Hosty⁴. Badacze, którzy przyjęli stanowisko Schibliego, zaczęli się zastanawiać, jaka jest rola *Batrachomyomachii* w rozwoju gatunku i dlaczego zastąpiła naturalnych wrogów myszy żabami – początkowo bez odpowiedzi, jak w przypadku Reinharda Gleia⁵. Hosty wysnuł przypuszczenie, że poemat poprawia błędy *Galeomyomachii* takie jak przydzielenie gryzoniom nieproporcjonalnie większego wroga – toczenie walk przez przeciwników o różnym wzroście byłoby mało realistyczne. O ile w Egipcie sprzed czasów greckich kontrast pomiędzy przeciwnikami nie przyciągał uwagi ze względu na brak stosowania skali w przedstawieniach graficznych, w okresie hellenistycznym, kiedy prawdopodobnie powstała *Batrachomyomachia*, był już zdaniem Hosty'ego rażący⁶.

Taki wywód nie musi być słuszny. Jeśli autor *Wojny żab z myszami* dostrzegał problem braku odpowiedniej proporcji między bohaterami, trudno wyjaśnić, dlaczego w utworze myszy noszą skóry z łasic – wskazuje to jasno, że w świecie przedstawionym potyczki z o wiele większymi przeciwnikami już się zdarzały. Ponadto recepcja poematu czy historia heroikomiki wskazują, że różny rozmiar wrogów nie był dla poetów niczym niezwykłym. Jeden z tłumaczy utworu, Jan Siemuszowski, dodał od siebie wzmiankę o walce myszy z kotami w Egipcie. Nie trzeba nawet wspominać o znanym rodzimym utworze, także przedstawiającym potyczki tych zwierząt – czyli *Myszeidzie*, której autora trudno podejrzewać o problemy warsztatowe. Najistotniejszy jest jednak fakt, że kontrast wydaje się stanowić jedną z esencjalnych cech heroikomiki, szczególnie w zakresie charakteryzowania stron sporu. *Batrachomyomachia* nie pomniejsza jego roli. Przeciwnie – jest w niej nader istotny: to za jego pomocą przedstawiono istniejące między zwierzętami różnice, które prowadzą do eskalacji konfliktu i wybuchu tytułowej wojny. Należałoby zatem przeanalizować sposób

³ *Ibid.*, s. 10.

⁴ M. Hosty, *op. cit.*, s. 29.

⁵ R. Gleib, *Die Batrachomyomachie: Synoptische Edition und Kommentar*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1984, s. 22.

⁶ M. Hosty, *op. cit.*, s. 30.

operowania tym środkiem w utworze: pogłębi to nasze rozumienie technik, którymi posługują się autorzy heroikomiki, i wesprze dyskusję nad jego genezą.

W analizie wykorzystamy dwie sceny: ceremonial przedstawiania się sobie herosów, Psicharpaksa oraz króla żab Fysignathosa, a także mowę żalobną ogłoszoną przez władcę gryzoni Troksartesa, ponieważ wykorzystują one kontrast w sposób dość jaskrawy i stanowią węzłowe punkty prowadzące do tytułowej wojny. Pierwsza z nich upatruje źródła konfliktów między zwierzętami w uprzedzeniach, które biorą się z różnic między nimi, a druga przedstawia katalog przeciwników myszy w komiczny sposób uwypuklający widoczny wcześniej antagonizm.

Kontrast między naturą i kulturą

Autor poematu prezentuje w ceremoniale przedstawiania się podstawowy kontrast pomiędzy tytułowymi bohaterami: żaby żyją z dala od cywilizacji, wśród natury, a myszy mieszkają w towarzystwie ludzi i bliższa jest im kultura. Autor *Batrachomyomachii* skrzętnie z tego korzysta, prezentując ich odmienne charaktery. Scena spotkania Psicharpaksa i Fysignathosa stanowi parodię spotkania Odyseusza z Polifemem, przy czym mysz wciela się w rolę wędrowca, a żaba – potwora. W obu tekstach, wykorzystujących zresztą zbieżne frazy⁷, przybysz zostaje potraktowany jako intruz i potencjalny wróg oraz musi opowiedzieć szczegółowo, kim jest i w jakim celu się zjawia. Stanowi to znany

⁷ Cf. Od. 9, 252-253 ὦ ξείνοι, τίνες ἐστέ; πόθεν πλείθ' ὕγρὰ κέλευθα; ἢ τι κατὰ πρῆξιν ἢ μαψιδίως ἀλάλῃσθε. Batr. 13-14 Ξεῖνε τίς εἶ; πόθεν ἦλθες ἐπ' ἡϊόνας; τίς ὁ φύσας; / πάντα δ' ἀλήθευσον, μὴ ψευδόμενόν σε νοήσω („Gościu, kimże ty jesteś? Skądś przybył tu na wybrzeże? / Kim jest twój rodzic? – mów prawdę, bo kłamstwo poznam niechybnie”). Cytaty z *Batrachomyomachii* pochodzą z pozycji Pseudo-Homer, *Wojna żabiomysia*, przeł. W. Appel, Wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1993 (tekst grecki i tłumaczenie). Cytaty z *Odysei* zaczerpnięto z wydania Homer, *The Odyssey with an English Translation*, trans. A. T. Murray, t. 1, Harvard University Press-William Heineemann Ltd., Cambridge (MA)-London 1919.

z Homera symbol braku dobrych manier, a nawet nieokrzesań i dzikości⁸. Przy tym poemat humorystycznie trawestuje schemat epickiej sceny poprzez zaznaczenie, że płazy nie znają sławnego rodu gryzoni – choć nic w tym dziwnego, skoro nie przebywają wśród ludzi, a więc i w sferze, o której traktuje epos bohaterski. Widać zatem, że obaj bohaterowie żyją w zupełnie innych światach, a kontrast między nimi przebiega na linii natura-kultura.

Kontrast prostoty i wysublimowania

Dalsza część ceremoniału kontynuuje przedstawienie postaci poprzez tę opozycję. Dobrym tego przykładem jest katalog jedzenia. Psicharpaks chwali się w nim dostępem do ludzkich stołów pełnych smakołyków, wątróbki, twarogu czy ciastek, oraz dobitnie wskazuje, że nie je buraków, kapusty czy selera, przysmaków żab – zapewne dlatego, że takie pożywienie jest dla niego zbyt ubogie. Pomińmy tutaj fakt, że w rzeczywistości myszy nie jedzą takich rzeczy. Istotny jest kontrast pomiędzy pożywieniem symbolizujący dwa różne światy. Możliwe są także odczytania w świetle konkretnych motywów literackich, również oparte na przeciwieństwach. Według Alexandra Sensa Psicharpaks został przedstawiony jako postać komiczna, smakosz o wyrafinowanym podniebieniu, gardzący mniej subtelными gustami, jak w tym przypadku Fysignathosa⁹. Ponadto w kontrastujących ze sobą potrawach i postawach można dostrzec aluzję do bajki o myszy miejskiej i wiejskiej, zwłaszcza że jedna z nich rzeczywiście w *Batrachomyomachii* występuje – jest nią sam Psicharpaks¹⁰.

⁸ J. Zbądzki, „Czym była, a czym stała się w renesansie *Batrachomyomachia*”, *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graece et Latine*, 2019, nr 1, s. 69.

⁹ A. Sens, „Τίπτε γένος τοῦμὸν ζητεῖς; The *Batrachomyomachia*, Hellenistic Parody and Early Epic”, *La Poésie épique grecque: métamorphoses d'un genre littéraire*, F. Montanari, A. Rengakos (red.), Fondation Hardt, Vandoeuves-Genève 2006, s. 225-226.

¹⁰ Obie interpretacje zaproponowano też w publikacji J. Zbądzki, *op. cit.*, s. 70.

Kontrast w istocie zwierząt

Odmienność zwierząt wykracza jednak dalece poza jedzenie – dotyczy rzecz jasna także trybu życia, a nawet czegoś więcej. W centralnej części przemowy, podczas ceremoniału Psicharpaks pyta Fysignathosa, jak mógłby być przyjacielem żaby, mając odmienną naturę¹¹. Wydaje się, że może to być żart nawiązujący do filozofii greckiej. Słowo φύσιν, którego używa bohater, występuje tu w dość późnym znaczeniu: nie całokształtu rzeczy, jak było to u Homera, ale abstrakcyjnej istoty właściwej danej postaci. Badacze zwykle podnoszą ten argument, omawiając zagadnienia językowe związane z poematem, pomijają go jednak przy interpretacji samego passusu – z wyjątkiem Robinsona i Christensensa, którzy dostrzegają możliwość wystąpienia takiego dowcipu¹². Jednak nawet jeśli mielibyśmy do czynienia jedynie z pytaniem retorycznym, jak proponuje Gleib¹³, wyraźnie sugeruje to, że bohaterowie nie będą w stanie dojść do porozumienia, ponieważ zbyt wiele ich dzieli.

Kontrast jako element napędzający akcję

Odmienność nie przeszkadza Fysignathosowi zaprosić Psicharpaksa do swojego wodnego pałacu, choć jest to podyktowane raczej chęcią zaimponowania oponentowi i przekonania go do wartości żab, niż nawiązania przyjaznej relacji. Niestety, w trakcie podróży przez bagno Psicharpaks ginie, strącony z grzbietu Fysignathosa po tym, gdy nagle z wody wynurza się wąż. Nie jest to raczej próba morderstwa, ponieważ żaba zrzuca z siebie mysz w panice, odruchowo próbując ukryć się w głębinach. Przypadkową śmierć Psicharpaksa jego ród uznaje za celowy mord. Oskarżenia padają także wcześniej ze strony jego samego, gdy tonie. Na powstanie takiego przekonania muszą mieć istotny wpływ wzajemne uprzedzenia widoczne wcześniej w rozmowie obu

¹¹ Batr. 32 πῶς δὲ φίλον ποιήι με, τὸν ἐς φύσιν οὐδὲν ὁμοῖον; (Jakież więc ze mnie przyjaciel, gdyś całkiem z natury odmienny).

¹² J. Christensen, E. Robinson, *op. cit.*, s. 81.

¹³ R. Gleib, *op. cit.*, s. 126.

bohaterów i wynikające z różnic między nimi. W ich efekcie płazy urastają do rangi arcywroga myszy, a potwierdza to mowa żałobna Troksartesa, ojca Psicharpsa.

Przemówienie zawiera komiczny wykaz przeciwników myszy, który wydaje się bazować na dwóch figurach: gradacji i kumulacji. Kolejni wrogowie, łasice, pułapki (a w zasadzie zastawiający je ludzie) i Fysignathos, za którym stoi ogół żab, są dla gryzoni coraz gorsi, a wynika to tyleż z kolejności, w jakiej zostali przedstawieni, co ze skupiania przez kolejnych oponentów cech ich poprzedników. Łasice, które pojawiają się jako pierwsze, są w poematach heroikomicznych tradycyjnym wrogiem myszy zaraz obok kotów. Stanowiły też znaczne zagrożenie ze względu na duży rozmiar i drapieżność. Do przedstawienia tych cech autor używa odwołania do *Odysei* oraz nawiązania do jednego z mitów. Intertekst ustanawia relację między łasicą atakującą mysz, która nieopatrznie wyszła z bezpiecznej nory, a Scyllą napadającą w swojej jaskini na drużynę Odyseusza¹⁴. Pojawiająca się kilka wersów dalej aluzja – tuż po przemowie, kiedy myszy zaczynają się zbierać – korzysta z obrazu potwora w postaci lwa nemejskiego nacierającego na Heraklesa. Gryzonie, które noszą pancerze ze skóry z łasicy, wprost przywołują słynne starcie herosa. Widać po tym, że łasice są z perspektywy myszy nader niebezpiecznymi przeciwnikami. Wykorzystane odniesienia tworzą mocny kontrast – już nie tylko pomiędzy rozmiarem zwierząt, ale też dzikością czy siłą, przez zestawienie wrogów z potworami.

Jeszcze bardziej niebezpieczne od łasic są pułapki. Troksartes opisuje jedną z nich jako *μυῶν ὀλέτειραν εὐῶσαν* – będącą niszczytelną myszy, co stanowi znacząco bardziej dosadne stwierdzenie niż w tłumaczeniu Włodzimierza Appela, gdzie pojawia się fraza „okrutny to los dla myszy”. Pułapkę opisuje też rzeczownik *δόλον*, który ma różne znaczenia: wskazuje na sprzęt służący do chwytania zwierząt, ale też na podstęp. Autor korzysta z tej dwuznaczności, łącząc ów wyraz z przymiotnikiem *ξύλινον*, który tworzy jasne odwołanie do konia

¹⁴ Cf. Od. 12, 310 οὗς ἔφαγε Σκύλλη γλαφυρῆς ἐκ νηὸς ἐλοῦσα. Batr. 114 ἔχθιστος γαλέη, τρώγλης ἔκτοσθεν ἐλοῦσα (znienawidzona, kiedy przy norce onego dopadła).

trojańskiego, przedstawionego w *Odysei* także jako δόλον¹⁵. To nie pułapki są jednak bezpośrednimi wrogami myszy, a ludzie. Zostają oni określani mianem ἀπηνέες – jest to słowo, które w nieco zmienionej formie pojawia się często u Homera na oznaczenie osoby pozbawionej litości. Zwykle wykorzystuje się je w dość dramatycznych sytuacjach¹⁶. Ponadto Troksartes mówi o ludziach jako καινοτέραις τέχναις ξύλινον δόλον ἐξευρόντες, czyli wynajdujących drewnianą pułapkę (podstęp) poprzez nowe środki techniki. Według Hosty'ego świadczy to o umieszczeniu akcji poematu w czasach heroicznych, kiedy pewne rzeczy wydarzają się po raz pierwszy¹⁷. Może to jednak wskazywać, że mamy do czynienia z wkraczaniem w wiek żelazny. Myszy pamiętają jeszcze szczęśliwszy, bardziej idylliczny świat – ale zaczyna się on zmieniać na gorsze przez człowieka. Z perspektywy gryzoni ludzie wraz z ich pułapkami stają tym samym w jednym rzędzie z drapieżnikami takimi jak łasice. Są jednak o tyle bardziej zgubni, że wykorzystują większą inteligencję do podstępów, a wobec ich przebiegłości myszy są bezradne.

¹⁵ Od. 8, 494 ὃν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἤγαγε διὸς Ὀδυσσεύς (jak go na zamek podstępnie wprowadził boski Odys). Tłumaczenie zaczerpnięto z pozycji Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, Czytelnik, Warszawa 1981.

¹⁶ Batr. 127-128 θώρηκας δ' εἶχον καλαμορραφέων ἀπὸ βурсῶν, / οὐς γαλήην δείραντες ἐπισταμένως ἐποίησαν (Wdziały zeszyte igłą trzciniową skórzane pancerze / (zdarły tę skórę z łasicy, a potem ją zręcznie sprawiły)).

Kilka przykładów: Il. 1, 340 καὶ πρὸς τοῦ βασιλῆος ἀπηνέος εἴ ποτε δ' αὐτε (I okrutnego Atrydy, króla, jeżeliby kiedy) – Achilles mówi posłom o Agamemnonie, który nie chce oddać zagrabionej mu branki Bryzejdy. Il. 15, 94 οἷος κείνου θυμὸς ὑπερφίαλος καὶ ἀπηνής (Sama wiesz, jaka jest jego dusza – gwałtowna i dumna) – Hera tłumaczy Tetydzie swój strach przed Dzeusem. Il. 16, 35. πέτραι τ' ἠλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής ([Musiało ciebie urodzić / Morze o falach wzburzonych] i szorstkie skały, tak twarde / Serce jest w tobie!) – Patroklos przemawia do Achillesa, rozżalony, że jego przyjaciel nie bierze udziału w walce, przez co giną Achajowie. Cytaty z *Iliady* zaczerpnięto z Homer, *Homeri Opera in five volumes*, D. Monro, T. Allen (red.), t. 1 i 2, Clarendon Press Oxford 1920, a tłumaczenia z Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.

¹⁷ M. Hosty, *op. cit.*, s. 179.

Jako ostatni po łasicach i ludziach pojawia się Fysignathos, który według Troksartesa zabił jego syna, Psicharpaksa – ostatniego i przez to szczególnie ważnego. Autor poematu podkreśla ojcowską miłość za pomocą określenia *ἀγαπητός* (ukochany) obecnego także u Homera w wyjątkowo emocjonalnych sytuacjach. Pojawia się ono m.in. w zwrocie Euryklei do Telemacha, gdy dowiaduje się od niego, że planuje wyruszyć na poszukiwania zaginionego Odyseusza¹⁸, a także w opisie trzymanego przez służącą syna Hektora i Andromachy Astianaksa, z którym ojciec się żegna, zdając sobie sprawę, że właściwie idzie na śmierć¹⁹. Wydaje się, że im bardziej umiłowany syn, tym gorszy wróg, który doprowadził do jego zguby. Tylko kto właściwie odpowiada za śmierć Psicharpaksa? Troksartes obwinia wprost Fysignathosa, oskarżając go o zdradę. W niektórych manuskryptach poematu pojawia się dodatkowo określenie *βάρβαρος κακὸς ἔξοχος ἄλλων* (żaba prześcigająca inne w złu). Raczej nie włącza się go do współczesnych edycji, ponieważ w grece podobne struktury – wyróżnianie się pod względem bycia *κακὸς* – nie występują²⁰. Wskazuje to jednak, że przynajmniej w części wersji poematu okrucieństwo przydziela się całej grupie płazów, ich król jedynie w tym celuje. Bez wątpienia Troksartes planuje też zemstę na wszystkich pobratymcach Fysignathosa, zachęcając myszy do uzbrojenia się i wyruszenia przeciw nim na wojnę. Czy jest to jedynie kwestia odpowiedzialności zbiorowej czy też plan pozbycia się wszystkich płazów, które uosabiają dla gryzoni zło? Wydaje się, że chodzi o to drugie. Sposób przedstawienia katalogu przeciwników myszy wskazuje, że po śmierci Psicharpaksa cała społeczność żab staje się dla nich jeszcze gorsza niż łasice czy ludzie. Płazy przejmują ich cechy, agresywność i przebiegłość, a fakt ten podkreśla, że pojawiają się jako ostatnie w szeregu. W ten sposób urastają do rangi najgroźniejszych przeciwników i stają się nowym, archetypowym wrogiem myszy. Oczywiście

¹⁸ Od. 2, 365 *μοῦνος ἐὼν ἀγαπητός*; [...] (nasze jedyne kochanie!).

¹⁹ Il. 6, 401 *Ἑκτορίδην ἀγαπητὸν ἀλίγκιον ἀστέρι καλῷ* (Hektorowego syna, co był jak piękna gwiazdeczka). Kazimiera Jeżewska ominęła w tłumaczeniu epitet i zdecydowała się na parafrazę, zapewne ze względu na trudność ze zmieszczeniem w heksametrze słowa „ukochany”.

²⁰ M. Hosty, *op. cit.*, s. 180.

cały passus ma absurdalny charakter, ponieważ nie stanowią one rzeczywistego zagrożenia – zostaje ono sztucznie wykreowane.

Na marginesie warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden spis przeciwników myszy, który pojawia się we wcześniejszych, ale uznawanych powszechnie za interpolowane wersach 42-52 wchodzących w skład ceremoniału przedstawiania się. Psicharpaks prezentuje wówczas nieco inną gradację: myszom zagrażają w podobnym stopniu drapieżne ptaki i pułapki, a najgorszymi wrogami są dla nich łasice. Przyjmuje się, że podstawą dla tego dodatku jest lista przeciwników zawarta w przemowie Troksartesa. Czemu mógł służyć? Jest prawdopodobne, że autor tych wersów chciał uwypuklić przemianę w postawie myszy, jaka dokonała się po śmierci Psicharpaksa. Żaby nie są rzecz jasna zagrożeniem dla myszy w zwykłych okolicznościach, nawet jeśli niekiedy za sobą przepadają, jak Psicharpaks i Fysignathos. Podejrzenie o morderstwo zmienia jednak stosunek gryzoni do płazów i burzy ustalony porządek, czyniąc z nich najgorszych wrogów i prowadząc wprost do wojny.

Komizm kontrastu

Autor *Batrachomyomachii* wyraźnie kontrastuje myszy i żaby już na etapie spotkania Psicharpaksa z Fysignathosem. Widoczne uprzedzenia, pozornie niegroźne, stają się podbudową dla późniejszych animozji, przesądzając o potraktowaniu nieszczęśliwego wypadku jako zamachu żab na ród myszy, co stanowi *casus belli*. Kontrast służy jednocześnie zarysowaniu opozycji pomiędzy gryzoniami a wszystkimi, którzy im zagrażają: myszy jawią się jako niewinne stworzenia prześladowane przez złowrogie, drapieżne i podstępne istoty czyhające na ich zgubę. Gradacja przeciwników wskazuje, że kumulacja różnic występuje w przypadku żab, które skupiają w sobie najgorsze cechy widoczne u łasic i ludzi. Kontrast okazuje się istotny dla przedstawienia bohaterów poematu, zarysowania sporu oraz budowania akcji. Przedstawianie różnic pomiędzy przeciwnikami, nawet tych, które pozornie wydają się nieuzasadnione czy mało realistyczne, pełni zatem ważne funkcje w *Batrachomyomachii*. Co więcej, mimo dość dramatycznego wymiaru, nie ulega wątpliwości, że całość ma także komiczny wy-

dźwięk, co widać w szczególności w parodiujących grecką epikę i mity intertekstach oraz nawiązaniach, a także w samej strukturze spisu przeciwników, który jest zupełnie oderwany od rzeczywistości. Kontrast staje się w ten sposób jednym z istotniejszych sposobów budowania humoru w poemacie.

Bibliografia

- Christensen, Joel, Robinson, Erik, *The Homeric Battle of the Frogs and Mice*, Bloomsbury Academic, London-New York 2018
- Glei, Reinhard, *Die Batrachomyomachie: Synoptische Edition und Kommentar*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1984
- Homer, *Homeri Opera in five volumes*, David Monro, Thomas Allen (red.), t. 1 i 2, Clarendon Press Oxford 1920
- Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986
- Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, Czytelnik, Warszawa 1981
- Homer, *The Odyssey with an English Translation*, trans. A. T. Murray, t. 1, Harvard University Press-William Heinemann Ltd., Cambridge (MA)-London 1919
- Hosty, Matthew, *Batrachomyomachia (battle of the frogs and mice): introduction, text, translation and commentary*, New York University Press, Oxford 2020
- Pseudo-Homer, *Wojna żabiomysia*, przeł. W. Appel, Wydawn. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1993
- Sens, Alexander, „Τίπτε γένος τοῦμὸν ζητεῖς;”. The Batrachomyomachia, Hellenistic Parody and Early Epic”, in *La Poésie épique grecque: métamorphoses d'un genre littéraire*, Franco Montanari, Antonios Rengakos (red.), Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève 2006, s. 225-226
- Schibli, Hermann, “Fragments of a Weasel and Mouse War”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 1983, t. 53, n° 4, s. 11
- Zbądzki, Jakub, „Czym była, a czym stała się w renesansie *Batrachomyomachia*”, *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graece et Latine*, 2019, nr 1, s. 65-81

Małgorzata Sojak

Uniwersytet Warszawski
m.sojak@student.uw.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-8661-8519>

OBRAZ POSTACI HISTORYCZNYCH W TRYLOGII REWOLUCYJNEJ TEODORA JESKE-CHOIŃSKIEGO (NA PRZYKŁADZIE CAMILLE'A DESMOULINSA, GEORGES'A DANTONA I MAXIMILIENA ROBESPIERRE'A)

The Image of Historical Figures in Teodor Jeske-Choiński's Revolutionary Trilogy (on the Example of Camille Desmoulins, Georges Danton and Maximilien Robespierre)

Abstract – In the revolutionary trilogy, Jeske-Choiński uses historical figures to present the cruelties of the events of the end of the 18th century. For this reason, the fictional characters become a background for the actions of historical heroes, whose profiles, in turn, are presented by the author by means of suggesting their moral evaluation. Although it seems coherent – the characters are just as cruel as the world they live in – it makes the reader feel uneasy about the contrast between the historical facts and the characters in the novel. In this work, the representations of historical figures created by Jeske-Choiński will be compared with their real counterparts, described by historians.

Keywords – French Revolution, Robespierre, Danton, Desmoulins, Jeske-Choiński, Psychology

Rewolucja Francuska, a szczególnie jej pierwsza faza (lata 1789-1794), interesuje nie tylko historyków, lecz także pisarzy. Jako tło historyczne utworu literackiego¹ pojawia się ona już w 1794 roku, kiedy

¹ Nie liczę tu francuskich utworów z gazet z okresu Rewolucji.

to Robert Southey i Samuel Coleridge napisali dramat *Upadek Robespierre'a*², a w 1835 roku Georg Büchner zadebiutował sztuką *Śmierć Dantona*. W roku 1859 ukazuje się *Opowieść o dwóch miastach* Charlesa Dickensa, a w 1874 Victor Hugo, pod wpływem wydarzeń Komuny Paryskiej, wydaje powieść *Rok 93*. W 1912 roku światło dzienne ujrzał utwór *Bogowie łakną krwi* Anatole'a France'a. Fascynacja Rewolucją nie opuściła współczesnych pisarzy: w 2014 roku wydana została powieść Hilary Mantel *Kogo śmierć nie sięgnie*. Także polscy pisarze sięgali do tej tematyki, interesowała ona przede wszystkim Stanisławę Przybyszewską – miłośniczkę Robespierre'a – autorkę *Sprawy Dantona* wydanej w 1929 roku, a także innych utworów, których fabuła rozgrywa się w czasie Rewolucji, a które nie ujrzały światła dziennego za życia autorki, na przykład opowiadania *Ostatnie noce Ventose'a*. Nie ona jedna spośród polskich autorów uważała Rewolucję za okres warty przedstawiania w literaturze.

Na początku XX wieku Jeske-Choiński sięga do historii Rewolucji Francuskiej i pisze esej *Psychologia Rewolucji Francuskiej* (1905), a także trylogię rewolucyjną: *Błyskawice* (1906), *Jakobinów* (1909) i *Terror* (1909). Oznacza to, że poświęcił Rewolucji sporo czasu, a także pochylić się musiał nad jej recepcją w historiozofii i naukach oświeceniowych. Już na początku eseju psychologiczno-historycznego wskazuje, dlaczego ten konkretny moment w historii powinien ludzi interesować.

Kto chce poznać całego człowieka, jego białą duszę i plugawe chucie, jego oskrzydłone natchnienie i bezwzględne samolubstwo, jego orle wzloty i błędzenie po manowcach, jego potęgę twórczą i niemoc połowicznej kreatury, obezwładnionej namiętnościami krwi, ciała – ten powinien się zagłębić w krwawej księdze rewolucji francuskiej³.

W cytacie tym widać dobrze, że dla Jeske-Choińskiego wydarzenia takie jak rewolucje i zrywy pokazują pełnię człowieczeństwa lepiej niż cokolwiek innego. Dopiero w wypadku wydarzeń, w których ludzi nie

² *The Fall of Robespierre*. Dramat nie został przetłumaczony na polski, podaję własne tłumaczenie tytułu.

³ T. Jeske-Choiński, *Psychologia Rewolucji Francuskiej*, Nakład Gebethnera i Wolfa, Kraków 1906, s. 6.

wiążą żadne ramy ustalonego porządku, zobaczyć można, do czego naprawdę są zdolni. W eseju pojawia się zresztą pewien rodzaj testamentu, który pozostawiła po sobie Rewolucja. Autor zwraca się w nim do czytelnika, aby pamiętał o tym, że nie da się przeprowadzić polityczno-społecznego przewrotu bez przerywania „nici ciągłości historycznej”⁴. Nie wierzył jednak chyba Jeske-Choiński w to, że ludzie uczą się na swoich błędach, bo zakończył swój utwór słowami dość gorzkimi:

Ale któż słucha ostrzegawczego głosu doświadczonej przeszłości? Każde pokolenie zaczyna robotę na nowo, od samego początku, jak gdyby przed nim nikt nie myślał, nie czuł, nie cierpiał, nie ludził się i nie rozczarowywał⁵.

Jeske-Choiński pisał dzieła poświęcone Rewolucji Francuskiej w momencie, w którym jego poglądy od dłuższego czasu stały już po stronie konserwatywnej i antydemokratycznej. Co więcej należy zauważyć, że wszystkie utwory poświęcone francuskiemu zrywowi napisane są już po rewolucji roku 1905, która przeszła przez Rosję, a częściowo także i przez ziemie polskie. Pisarz, który był – co widać w zawartych w eseju rozważaniach – wnikliwym obserwatorem społeczeństwa, mógł się obawiać, że świat czeka powtórzenie wydarzeń z Francji z końca XVIII wieku. Można się spodziewać, że w jakimś stopniu ujawnił on swoje poglądy w sposobie, w który opisywał wydarzenia czy postaci. Już w *Psychologii Rewolucji Francuskiej* widać, że Jeske-Choiński jest zdecydowanym przeciwnikiem przewrotu, a większość osób, które się do niego przyczyniły, ocenia ostro i negatywnie. Jednak czym innym jest taka ocena w eseju, a czym innym tak stanowcze wyrażanie swojego zdania w powieściach. Jeske-Choiński powołuje w nich do życia nie tylko bohaterów fikcyjnych, lecz także postaci historyczne, o których, jak wiadomo chociażby z wcześniej wspomnianego eseju, ma zdanie negatywne. A jednak postanowił przedstawić je w swoich powieściach, niejednokrotnie skupiając się na nich bardziej niż na postaciach wymyślonych przez siebie. Szczególnie trzy postaci są znane zarówno z kart historii, jak i z literatury.

⁴ *Ibid.*, s. 150.

⁵ *Ibid.*

Chodzi tu o Camille'a Desmoulins'a, Georges'a Dantona i Maximiliena Robespierre'a. Dla Jeske-Choińskiego byli oni wyznawcami poglądów, przed którymi chciał ostrzec świat. Z tego powodu w swoich powieściach niejednokrotnie wyjaskrawiał ich wady czy zachowania, aby w jak najprostszy sposób przedstawić postawy, które potępiał i uważał za niebezpieczne. I to właśnie różnic między biograficznym przekazami a bohaterami przedstawionymi w trylogii rewolucyjnej będzie dotyczył ten artykuł.

Camille Desmoulins, zdolny dziennikarz i adwokat z wykształcenia, odgrywał ważną rolę szczególnie na początku Rewolucji. On to bowiem, swoją mową w Palais Royal, podburzył lud Paryża do szturmowania Bastyli 14 lipca 1789 roku. Zasłynął tym, że jako jeden z pierwszych rewolucjonistów był zwolennikiem republiki. Znany jako autor satyrycznych poematów – od tematyki jednego z nich został mu nadany pseudonim Prokurator Latarni⁶ – a następnie jako twórca radykalnych czasopism, m. in. *Rewolucje Francji i Brabancji* czy *Stary Kordelier*. Los go jednak nie oszczędził. W wyniku konfliktu między ugrupowaniami politycznym i wzrastającym terrorem został zamknięty w więzieniu i stracił życie na gilotynie 5 kwietnia 1794 roku. Mimo to w kulturze znany jest przede wszystkim ze swojej, jak się potem okazało zgubnej, przyjaźni z Robespierre'em i wielkiej miłości do swojej żony, Lucille⁷. Nie był typem wielkiego polityka, bo chociaż miał entuzjazm i ostre pióro, wydaje się, że nie do końca orientował się w tajnikach polityki, co sprawiało, że był wyzyskiwany przez innych rewolucjonistów, *świadomych* tego, jak wykorzystać umiejętności dziennikarza. Wiadomo również, że był człowiekiem bardzo emocjonalnym, decyzje podejmował pod wpływem uczuć, które nie zawsze umiał poskromić. W czasie własnego procesu i drogi na szafot dostał ataku histerii, co zaprzeczało wartościom, które głosił w swoich tekstach, a które czerpał przede wszystkim z antyku⁸.

⁶ Poemat ten, pisany z punktu widzenia latarni, opowiada o wieszanych na niej arystokratkach.

⁷ Należy pamiętać, że na początku był zakochany w jej matce, chociaż Jeske-Choiński nie wspomina o tym fakcie w swoich powieściach.

⁸ Cf. S. Meller, *Kamil Desmoulins*, Czytelnik, Warszawa 1982.

Desmoulins jest bohaterem wszystkich trzech powieści rewolucyjnych Jeske-Choińskiego. Pojawia się już na początku *Błyskawic*, kiedy to razem z Dantonem, siedząc w kawiarni, komentują narastające niepokoje wśród ludu paryskiego.

Na krzesło, obok stołu, przy którym grano w karty, wskoczył jakiś drobny, szczupły, chuderlawy jegomość.

– A ja wwwam... po-po-powiadam – jękał się, wykrzywiając chudą, pokurczoną twarz – że nnnie... bę-bę-będzie lllepiej... dopó-pó-póki... wszyscy aaarysto-to-to-kraci i klechy nie zzzawisną na latarniach⁹.

Co możemy o takim Camille’u powiedzieć? Zostają tu przede wszystkim podkreślone jego ułomności – szczupła i słaba sylwetka oraz problemy z wymową. Nie jest przedstawiony jako osoba, która porwie tłumy i poprowadzi je za sobą w imię wyższych wartości. Należy też zwrócić uwagę na słowa, które wkłada w jego usta autor (zauważmy, że to pierwsze słowa, które Desmoulins wypowiada w powieści). Wprost uderzają one w grupy, które dla autora jako konserwatysty były istotne w życiu. I chociaż Desmoulinsowi rzeczywiście bliskie były takie poglądy, to zaczął je głosić już po upadku Bastylii, kiedy wiadomo było, do czego zdolny jest lud Paryża. To prawda, że Camille już w szkole wierny był ideałom republikańskim i na początku Rewolucji jego słowa były wyjątkowo radykalne, jednak wątpliwe jest, że wypowiadał je jeszcze przed wybuchem przewrotu¹⁰. Opis fizyczny bohatera również nie brzmi zachęcająco. Chuderlawy sylwetka i wykrzywiona, pokurczona twarz nie są cechami, które przywołać mogą na myśl piękno. Piękno, które tradycyjnie kojarzono z dobrem. Trudno jednak dojść do tego, jak rewolucjonista wyglądał naprawdę, bo biografowie Desmoulins’a, w tym Stefan Meller, podkreślają, że nie można wierzyć licznym portretom mężczyzny, bo bardziej niż jego rysy przedstawiają one jego duchowe oblicza¹¹. Pierwsze spotkanie czytelnika z Desmoulins’em nie przedstawia w go pozytywnym świetle – wypowiada radykalne słowa,

⁹ T. Jeske-Choiński, *Błyskawice*, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2019, s. 122-123.

¹⁰ S. Meller, *op. cit.*, s. 21-22.

¹¹ *Ibid.*, s. 16-17.

które prowadzą do zbrodni, a przy tym opisany jest jako osoba brzydka. To, że Jeske-Choiński ujawniał swoje poglądy na temat bohaterów już na etapie opisywania ich, podkreśla w swojej książce *Koncepcja dziejów w powieściach historycznych* Maciej Nowak:

W powieściowym mikrokosmosie Choińskiego w zasadzie nie ma osób, które byłyby neutralne, a więc nie łączyłyby się w jakiś sposób z centralnym konfliktem. W każdym razie nie da się tego powiedzieć o postaciach związanych z głównym wątkiem powieści. Przynależność do któregoś z obozów ponownie manifestuje się już na poziomie cech zewnętrznych¹².

I chociaż Maciej Nowak opisuje w ten sposób inną powieść Jeske-Choińskiego pt. *Tiara i korona*, sposób działania autora pozostaje niezmienny. Cechy fizyczne Desmoulins'a sugerują, że znajduje się on po stronie konfliktu, która nie jest przez autora popierana.

Zachodzi jednak w przedstawieniu Camille'a zmiana po tym, jak osiągnął miłosne spełnienie i został szczęśliwym mężem swojej ukochanej Lucille. Po tym wydarzeniu do opisów Desmoulins'a Jeske-Choiński dodaje trochę ciepła i szczerości, które zaczynają przysłaniać grymasy twarzy.

Żywy blask szczerzej radości opromienił żółtą, pokurczoną twarz Desmoulinsa, spłoszył z niej złośliwe uśmiechy satyra.

– Nie mogę nadziękować się geniuszowi rewolucji, że dał mi taką dobrą, ukochaną żonę – mówił ciepłym głosem. – Bez rewolucji, bez wzięcia Bastylii, bez aureoli sławy, jaką mnie uwieńczył dzień dwunastego lipca, nigdy nie byłbym mężem mojej najdroższej Lucylli, nie zaznałbym najwyższego szczęścia prawdziwej miłości. Dzięki ci za to szczęści, geniuszu rewolucji!¹³

Znika już z wypowiedzi Desmoulins'a chęć wysłania wszystkich arystokratów i księży na gilotyne czy latarnię, a wdzięczność Rewolucji

¹² M. Nowak, *Koncepcja dziejów w powieściach historycznych*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 54.

¹³ T. Jeske-Choiński, *Jakobini*, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2019, s. 136-137.

wyraża nie dlatego, że urzeczywistniła ona jego republikańskie przekonania. Dziękuje jej dlatego, że sława, którą osiągnął, pozwoliła mu na zdobycie prywatnego szczęścia. Miłość oddała go lekko od bohaterów jednoznacznie negatywnych.

Georges Danton zapisał się na kartach historii jako naczelnny przykład „dziecka zjedzonego” przez Rewolucję. Przed nią był adwokatem, który utrzymywał rodzinę tylko dzięki posagowi żony. W czasie Rewolucji nie wahał się stanąć na jej czele, także dla własnego wzbogacenia się i podniesienia swojego statusu. Zasłynął przede wszystkim jako członek Komitetu Ocalenia Publicznego w czasie jego pierwszej kadencji i tym, że przez ten sam komitet został skazany na śmierć. Postrzegany był także jako doskonały mówca, który wiedział, jak pociągnąć za sobą tłumy¹⁴. W literaturze, ale także w kinematografii, popularnością cieszy się przede wszystkim wątek rozbieżności poglądów jego i Robespierre’a, która częściowo przyczyniła się do tragicznej śmierci Dantona¹⁵.

Postać Georges’a Dantona pojawia się we wszystkich trzech częściach trylogii rewolucyjnej Teodora Jeske-Choińskiego. I w przeciwieństwie do postaci Desmoulins’a pełni w nich, szczególnie w *Jakobinach* i *Terrorze*, naczelną rolę. Portret Dantona pojawia się już w *Błyskawicach*, kiedy to opisują go osoby zebrane w kawiarni i przyglądające się mu.

Obok nich, oparty plecami o ścianę, stał olbrzym z karkiem i plecami tura. Jego skośne oczy, szeroki spłaszczony nos, nieforemne, odstające uszy przypominały szpetotę Tatara, Mongoła. Twarz podziobana, poryta ospą, oczywiście nie dodawała wdzięku tej odpychającej głowie¹⁶.

Jak i w przypadku Desmoulins’a, opis ten sugeruje brzydotę Dantona, a zatem może implikować stronę, po której bohater będzie się znajdował. W tym jednak przypadku jest to opis bardziej uzasadniony. W biografach Dantona pojawiają się informacje o tym, że jako dziecko ciężko przechodził ospę, o jego wypadku, w czasie którego został

¹⁴ J. Baszkiewicz, *Danton*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 19-21.

¹⁵ Cf. *Danton*, reż. A. Wajda, Francja-Polska 1982, 130 min.

¹⁶ T. Jeske-Choiński, *Błyskawice...*, s. 121.

stratowany przez byka¹⁷. Zresztą jest coś zwierzęcego w przedstawieniu Dantona przez Jeske-Choińskiego. Niejednokrotnie pojawiają się na kartach powieści porównania do byka, psa czy lwa. Stawia to tego bohatera który nie umie zapanować nad swoimi żądzami, bardziej po stronie nieokiełznanej natury, niż po stronie cywilizacji. Pokazany jest także jako osoba niedelikatna i wulgarna, co widać przede wszystkim we fragmentach, w których rozmawia ze swoją pierwszą żoną, a z jego ust padają przekleństwa. Warto dodać, że jest on jednym z nielicznych bohaterów, którzy pozwalają sobie na takie wyrażenie emocji.

Oprócz pewnego rodzaju nieokrzesań i grubiańskości, widać tu także dumę z powodu przynależności do ludu i szczerości. Danton w przeciwieństwie do Desmoulins'a nie zazdrości arystokratom ich majątków, obycia i możliwości przebywania w salonach. Potrzebuje Rewolucji jako czynu, nie dlatego, żeby stać się kimś, kim nie jest, lecz dlatego, że nie znosi beczynności i, jak sam mówi, „czuje w sobie moc młodego dębu”¹⁸.

Ale dopiero w drugiej części cyklu, w *Jakobinach*, Danton staje się osobą w pełni zaangażowaną w rozwój Rewolucji. Sam zresztą podkreśla, że pokaże Francuzom, jak powinni zrobić „prawdziwą rewolucję”¹⁹. Udaje mu się to bez większego problemu – pochodzi z ludu i wie, jak przemawiać do niego tak, aby zostać wysłuchanym i popartym. Co więcej jako „barbarzyńca przebrany w suknie cywilizacji”²⁰ potrafi wytknąć błędy innym politykom. W przeciwieństwie do nich, nie potrafi ubrać Rewolucji w piękne szaty oświeceniowych idei. Sprawia to, że traci on w oczach innych polityków. Jeske-Choiński w osobie Dantona widzi jednak coś, czego jego zdaniem brakowało innym działaczom tamtych czasów – zrozumienie natury ludzkiej.

Danton stoi tu, owszem, po stronie Rewolucji, którą Jeske-Choiński potępia, ale nie może zostać zaliczony do jej ślepych fanatyków. Autor przedstawia Dantona jako tego, który wie, że Rewolucja nierozwitalnie jest związana z rozlewem krwi i terrorem. Uważa je za koniecz-

¹⁷ J. Baszkiewicz, *op. cit.*, s. 7.

¹⁸ T. Jeske-Choiński, *Błyskawice...*, s. 287.

¹⁹ T. Jeske-Choiński, *Jakobini...*, s. 113.

²⁰ *Ibid.*, s. 114.

ne narzędzia, które w pewnym momencie będzie należało porzucić: „Ten terror, który zrobiwszy swoje, stał się niepotrzebnym [...]”²¹.

Zaskakuje przedstawienie ostatnich momentów Dantona. Został on przewieziony drewnianym wózkiem wraz z innymi więźniami na miejsce egzekucji. Widok twórców Rewolucji wiezionych na śmierć był dodatkową atrakcją dla ludu Paryża. Danton stoi na wózku z dumnie uniesioną głową, a za nim podąża jeden z niezaprzysiężonych księży i modli się za niego.

Danton poznał go, widział, że jego usta poruszają się, że modli się, odczuł, że modli się za niego. Miękki, łagodny blask roztkliwienia opromienił jego „tragicznie posępne oblicze barbarzyńcy”. We wzroku księdza, w który wpіл się całą swoją intuicją, czytał wyraźnie słowa: *Ego te absolvo*²².

Zatem ostatnie chwile Dantona są przedstawione jako pogodzenie się z systemem, który zwalczał, i zaufanie mu. Jan Baszkiewicz w biografii kordeliera podkreśla, że „relacje z egzekucji są sprzeczne. Pisano o obojętnym spojrzeniu Dantona; o wesołości [...]; o jego straszliwych spojrzeniach i klątwach [...]”²³. Jeske-Choiński tworzy własną wersję wydarzeń, przedstawiając na kartach trylogii rewolucyjnej przemianę Dantona, który ze znudzonego adwokata bez pracy stał się żywiołowym politykiem na usługach Rewolucji, by w chwili śmierci zaufać doktrynie, którą wcześniej potępiał i zwalczał.

Maximilien Robespierre jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci Rewolucji Francuskiej. Przyjęło się nawet utożsamiać jego nazwisko z rewolucyjnym terrorem i krwawym rozprawianiem się z przeciwnikami. Utarło się przedstawianie go jako zaślepionego fanatyka, który w imię idei głoszonych przez Rousseau był w stanie usunąć z drogi każdego²⁴. Ten adwokat z prowincjonalnego miasta, który przybył do Paryża jako deputowany na zgromadzenie Stanów Generalnych, szybko stał się przewodniczącym klubu jakobinów, członkiem

²¹ T. Jeske-Choiński, *Terror...*, s. 479.

²² *Ibid.*, s. 540.

²³ J. Baszkiewicz, *op. cit.*, s. 344.

²⁴ Cf. J.-F. Fayard, *100 dni Robespierre’a*, przeł. B. Spieralska, Bellona, Warszawa 2006.

Konwentu, a następnie członkiem Komitetu Ocalenia Publicznego, który miał duży wkład w rozpętanie terroru²⁵. Jeske-Choiński zdaje się popierać teorie, wedle których Robespierre był naczelnym sprawcą zrywu, o czym świadczy chociażby fakt, że kończy swoją trylogię rewolucyjną wraz ze śmiercią Robespierre'a. Tak samo w *Psychologii Rewolucji Francuskiej* zdaje się upatrywać jej końca w momencie ścięcia Nieprzekupnego²⁶.

W przeciwieństwie do Desmoulinsa i Dantona, Robespierre zaczyna odgrywać znaczącą rolę dopiero w *Terrorze*. W *Błyskawicach* nie pojawia się wcale, natomiast w *Jakobinach* jest zaledwie cieniem mającym w tle zawieruchy historycznej. Na początku jawi się czytelnikowi jako relikwiarz dawnego ustroju, w którym na próżno szukać rewolucyjnego zapалу czy szczerości.

Do kawiarni wszedł człowiek niskiego wzrostu, szczupły, kościsty. Ubrany w pudrowaną perukę, w niebieski surdut, w żółtą kamizelkę, żółte pantalony, w białe pończochy i trzewiki zamknięte srebrnymi sprzączkami, był od czuba do pięt tak czysty, wymuskany jak woskowa lalka wystawiona w oknie fryzjera. [...] Idąc trzymał się prosto ze sztywności urodzonego pedanta, stąpał z góry, tępo, jak gdyby miał drewniane nogi, szedł wolno z powagą kwakra, bez elastyczności lat młodych²⁷.

Od wprowadzenia rysuje Jeske-Choiński Robespierre'a jako sztywnego, przesadnie o siebie dbającego, niedopuszczającego do siebie żadnych osób trzecich. Francuz wydaje się być na tyle zakorzeniony w epoce *ancien régime'u*, iż nienaturalną zdaje się myśl, że miałby zacząć z nim walczyć. W przeciwieństwie do innych rewolucjonistów nie czuje się dobrze w kawiarnianym środowisku, nie odczuwa także z nimi większej wspólnoty myśli. W jego przedstawieniu Jeske-Choiński rezygnuje z motywu, który stał się bardzo popularny zarówno w litera-

²⁵ *Ibid.*

²⁶ (Fr. *Incorruptible*) Przydomek ten przylgnął do Robespierre'a z powodu jego nienaganej uczciwości. Cf. J. Baszkiewicz, *Robespierre*, Ossolineum, Wrocław 1976, s. 30.

²⁷ T. Jeske-Choiński, *Jakobini...*, s. 135.

turze, jak i w kinematografii²⁸. Chodzi o przyjaźń Robespierre'a z Desmoulins'em. Owszem, na kartach powieści pojawiają się wspomnienia ich lat szkolnych, widać jednak rezerwę z obu stron²⁹. Wydawać się może, że autor chce przedstawić Nieprzekupnego jako niepotrafiącego nawiązać szczerej relacji z drugą osobą, a tym samym jako niezdolnego do odczuwania pozytywnych uczuć, także takich jak empatia. Cała jego postawa, od ubioru po zachowanie wśród osób, które nazywa przyjaciółmi, jest tu wyuczoną pozą.

Ponadto autor przedstawia rewolucjonistę jako obdarzonego przeciętną inteligencją, co podkreśla przy kilku opisach Robespierre'a na kartach powieści. Pokazuje go raczej jako kogoś, kto w przeciwieństwie do innych osób, które zdobyły sławę na Rewolucji, nie jest w stanie wzbogacić jej niczym: od swojego wyglądu poczynawszy, na umyśle skończywszy.

Los nie wyposażył go na drogę polityczną w warunki trybuna, nie dał mu ani imponującej postawy Mirabeau i Dantona, ani ich potężnego głosu, ani daru łatwego słowa i łatwego, szybkiego orientowania się w położeniu. Jego mózg pracował wolno, sklejał z wielkim trudem frazesy, zawsze sztucznie robione.

Ale dał mu niezwykłą wytrwałość, niezwykłą pracowitość i niezwykłą, aż do mściwości, miłość własną. Należał do tych natur, które, gdy sobie powiedzą, że dojdą do jakiejś mety, niczym się nie zrażają i idą do wytkniętego celu z uporem maszyny, aż nie staną u tego celu³⁰.

Jedynie pozytywne cechy, w które wyposaża Jeske-Choiński Robespierre'a, wykorzystuje Nieprzekupny nie dla dobra wspólnego, a jedynie w celu zaspokojenia egoizmu i marzeń o sławie. *Jakobini* kończą się zresztą słowami, które zapowiadają terror praktykowany przez Robespierre'a.

²⁸ Cf. *Danton*, op. cit.; *Rewolucja Francuska*, reż. R. Heffron, R. Enrico, Francja-Włochy-Wielka Brytania, 1989, 360 min.

²⁹ Odmiennie rzecz przedstawiała Stanisława Przybyszewska, która z tragicznej przyjaźni Robespierre'a i Desmoulinsa uczyniła jądro swoich rewolucyjnych dzieł.

³⁰ T. Jeske-Choiński, *Jakobini...*, s. 286.

Ukazuje również Jeske-Choiński Robespierre'a jako osobę niezdołną do miłości, która mogłaby, tak samo jak w przypadku Dantona i Desmoulins'a, wpłynąć pozytywnie zarówno na jego postępowanie, jak i na charakter. Jednak jakobin nie umie odczytać przywiązania córki stolarza, u którego mieszka, inaczej niż jako kolejny przyczynek do pogłębienia miłości własnej i upajania się atmosferą pochlebstwa. Takim widzą go także jego polityczni przeciwnicy.

Nie... W piersi tego człowieka nie bije ciepłe serce ludzkie, w jego żyłach płynie żółć, jego duszę zre szpetny robak zawiści. Jego sumienie zabija mściwa miłość własna. On widzi tylko siebie. On nie zapomniał, że żyrondyści przez pewien czas przesłaniali go swoimi talentami oratorskimi, zaćmiewali go swoją sławą³¹.

Robespierre ukazany jest nie tylko jako osoba mściwa, która nie przepuści okazji, aby odegrać się na tych, którzy w jego mniemaniu wyrządzili mu krzywdę, lecz także jako ktoś, kto szybko zapomina o pomocy i wsparciu, które otrzymał. Nie jest dla niego istotne czy osoba, która stanęła mu na drodze, jest jego przyjacielem, czy kiedyś mu pomogła.

We fragmencie opisującym drogę na szafot Jeske-Choiński wlewa w jego postać trochę ludzkich odruchów. Do chwili, kiedy kondukt znalazł się pod domem, w którym mieszkał Nieprzekupny, zdaje się on znosić wszystko z cichą rezygnacją i akceptacją, jednak widok drzwi, przez które codziennie wchodził, oblanых krwią zwierząt zdaje się go poruszać. „Ta jednak zniewaga zatargała nareszcie jego sercem. Drgnął cały, skulił się jeszcze więcej, zamknął oczy. Nie mógł patrzeć na pohańbienie domu, w którym wyrósł na dyktatora Francji”³². A jednak wraz z jego śmiercią „Paryż odetchnął, czuł, że z tą spadającą głową pada w przepaść terror [...]”³³.

Robespierre nie przechodzi żadnej wewnętrznej przemiany. Od początku do końca jest przedstawiany jako mierny polityk i fanatyk idei stworzonych przez Rousseau. Jeske-Choiński od momentu, w któ-

³¹ *Ibid.*, s. 425.

³² *Ibid.*, s. 594.

³³ *Ibid.*, s. 595.

rym opisuje jego wejście do kawiarni i spotkanie ze znajomymi ze szkoły, do wejścia na szafot, portretuje go w taki sam sposób. Nie ma w jego życiu miejsca ani na przyjaźń, ani na miłość, które mogłyby pozwolić mu na zmianę poglądów. Jest tylko ślepa żądza osiągnięcia wielkości, którą należy zdobyć za wszelką cenę.

W czasie lektury nietrudno stwierdzić, do których postaci historycznych i ich działań autor pała sympatią. Zdaje się, że by to podkreślić, niektórych bohaterów pozbawia pozytywnych cech. Ułatwia to odbiór – czytelnik od razu zdaje sobie sprawę, które postawy spotykają się z negatywną oceną. Jednak pisarz zaprzecza czasami faktom historycznym. I chociaż niektórym postaciom (Desmoulins, Danton) pozwala na przemianę, wobec innych (Robespierre) jest bezwzględny. Dla Teodora Jeske-Choińskiego Rewolucja Francuska jest momentem w historii, który ocenia jednoznacznie negatywnie. Trylogia rewolucyjna powstała, aby pokazać „moralny upadek ówczesnej Francji, który zaowocował okropnościami rewolucji”¹. Dlatego z postaci fikcyjnych zrobił jedynie tło swoich powieści, skupiając się przede wszystkim na postaciach historycznych, których przedstawiania dopasował tak, aby w jeszcze mocniejszym świetle ukazać okrucieństwo Rewolucji Francuskiej.

Bibliografia

- Baszkiewicz, Jan, *Danton*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990
Baszkiewicz, Jan, *Robespierre*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976
Danton, reż. Andrzej Wajda, Francja-Polska 1982, 130 min
Fayard, Jean-François, *100 dni Robespierre’a*, przeł. Beata Spieralska, Bellona, Warszawa 2006
Jeske-Choiński, Teodor, *Psychologia Rewolucji Francuskiej*, Nakład Gebethnera i Wolfa, Kraków 1906
Jeske-Choiński, Teodor, *Błyskawice*, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2019
Jeske-Choiński, Teodor, *Jakobini*, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2019

¹ „Jeske-Choiński Teodor”, in *Encyklopedia „Białych Plam”*, A. Winiarczyk (red.), t. IX, Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne, Radom 2002, s. 10.

- Jeske-Choiński, Teodor, *Terror*, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2019
- „Jeske-Choiński Teodor”, in *Encyklopedia „Białych Plam”*, Artur Winiarczyk (red.), t. IX, Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne, Radom 2002
- Meller, Stefan, *Kamil Desmoulins*, Czytelnik, Warszawa 1982
- Nowak, Maciej, *Koncepcja dziejów w powieściach historycznych: Teodor Jeske-Choiński, Zofia Kossak, Hanna Malewska*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009
- Rewolucja Francuska*, reż. Richard T. Heffron, Robert Enrico, Francja-Włochy-Wielka Brytania, 1989, 360 min

Paulina Materka

Université de Łódź

paulina.materka@edu.uni.lodz.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-7883-4094>

LES CONTRASTES DANS LE *MIROUER DES FEMMES VERTUEUSES*

Contrasts in Mirouer des femmes vertueuses

Abstract – Our article is focused on the contrasts in the *Mirouer des femmes vertueuses*, an anonymous collection of two stories: one about Joan of Arc and the other about Griselidis. We compare opposing aspects of these characters. Firstly, we counterpose the discursive character of the heroines, where one is real and the other is fictional. Then we study different qualities, the two models of femininity and finally the behaviour of the character in question in the face of events.

Keywords – Mirror, Woman, Contrasts, Renaissance, Joan of Arc, Griselidis, Short Stories

Les contrastes marquent toute notre existence : le jour et la nuit, l'amour et la haine, la vie et la mort, etc. Souvent, nous passons sans les remarquer, mais les artistes, sensibles aux mystères de l'existence, sont capables de les saisir en profondeur. Le contraste, l'oxymore, l'antithèse, le clair-obscur, dans l'art, nous pouvons trouver tous ces noms. Sous ces termes se cache l'idée de l'opposition qui constitue le moyen de l'expression artistique largement utilisé par les auteurs. Dans cet article, nous allons analyser quelques contrastes présents dans le *Mirouer des femmes vertueuses* et nous interroger, à la fin, sur les intentions de l'auteur qui président à son ouvrage.

Contexte de la création de l'œuvre

Le présent article est consacré au livre anonyme du XVI^e siècle intitulé *Mirouer des femmes vertueuses*. C'est un recueil composé de deux nouvelles : l'une raconte l'histoire de Jeanne d'Arc et l'autre décrit la patience de Griselidis, héroïne de la dernière nouvelle du *Décameron* de Jean Boccace. Toutes les deux ont été des personnages très bien connus à l'époque.

La Pucelle d'Orléans est devenue très vite une vraie icône de femme vaillante et pieuse. Elle a joué un rôle crucial pendant la Guerre de Cent Ans et dans la prise du trône de France par Charles VII. Grâce à cela elle était largement connue parmi ses contemporains ; sa vie et sa mort de martyr sont devenues une légende. La biographie de Jeanne d'Arc a été amplement détaillée par des historiens de l'époque, mais ses représentations littéraires aux XV^e et XVI^e siècles sont assez superficielles².

En ce qui concerne la deuxième héroïne, la version la plus ancienne de l'histoire de Griselidis remonte au *Décameron* de Boccace, mais c'est la version de Pétrarque, adaptation plus que traduction, qui est cruciale dans l'expansion de la nouvelle en Europe, et en particulier, en France. L'influence de cette version a été incomparablement plus grande que celle du texte original³. Au fil du temps, l'histoire de Griselidis change de sens, mais aussi de public. Elle se diffuse dans des milieux différents : à l'origine destinée aux femmes nobles, elle est devenue un récit populaire grâce à sa place dans la Bibliothèque bleue. Cette formule éditoriale a peut-être utilisé la version de l'histoire de Griselidis provenant du *Mirouer des femmes vertueuses* dont nous allons nous occuper maintenant.

L'exemplaire du *Mirouer* sur lequel nous avons travaillé⁴ a été imprimé à Paris en 1547 chez Pierre Sergent⁵. Cet exemplaire contient

² Ch. Bonnamy, *La Construction littéraire d'une figure féminine exceptionnelle : étude autour du personnage de Jeanne d'Arc au XV^e et début du XVI^e siècle*, Maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2015, p. 4.

³ M.-D. Leclerc, « Renaissance d'un thème littéraire aux XVII^e et XVIII^e siècles : la Patience de Griselidis », *Revue D'Histoire Littéraire de la France*, vol. 91, n° 2, 1991, p. 149.

⁴ Accessible sur le site Gallica.bnf.fr.

⁵ L'éditeur n'a pas mentionné son nom dans l'ouvrage. L'information que Pierre Sergent est responsable de l'édition du *Mirouer des femmes ver-*

33 feuillets de format in-8. Avant cette édition le *Mirouer des femmes vertueuses* a été imprimé au moins une fois : la première édition connue est sortie en 1546 à Lyon⁶.

Dans une société patriarcale, comme celle des Français du XVI^e siècle, l'apparition d'un recueil consacré aux femmes était un événement assez caractéristique. En s'opposant aux tendances misogynes, le *Mirouer des femmes vertueuses* suit une tradition des catalogues de femmes illustres qui a été inaugurée en Italie par Boccace dans son *De claris mulieribus*, et puis a été continuée en France par la *Cité des dames* de Christine de Pizan⁷. Notre recueil s'inscrit donc dans la querelle des femmes.

Dans les années 40 du XVI^e siècle s'épanouit la tendance à publier des compilations de nouvelles, empruntées le plus souvent aux auteurs italiens comme Boccace ou Poggio Bracciolini. Cette mode a supplanté le succès éditorial du *Violier des Histoires Romaines*, traduction française des *Gesta Romanorum* sortie en 1521⁸. Le *Mirouer* s'inscrit dans cette tendance, mais, comparé à d'autres œuvres de cette époque comme par exemple l'*Heptameron*, il est unique. Cet ouvrage contient seulement deux histoires pendant que les autres recueils du XVI^e siècle

tueuses, nous pouvons la trouver sur le site Internet de la Bibliothèque Nationale de France dans la rubrique concernant l'édition du texte : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109519z?rk=21459;2>, consulté le 09.04.2021. – Nous avons confirmé cette information en cherchant la devise qui entoure la marque d'imprimeur placée à la fin du *Mirouer des femmes vertueuses* dans Ph. Renouard, *Les Marques typographiques parisiennes des XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1928, p. 372.

⁶ V. de Viriville, « Notes bibliographiques sur le *Mirouer des femmes vertueuses* », *Bibliothèque de l'École des chartes*, quatrième série, Vol. 1, 1855, p. 551.

⁷ J. Abed, « Femmes illustres et illustres reines : la communication politique au tournant des XV^e et XVI^e siècles », *Les hommes illustres*, 2009/17, <http://journals.openedition.org/questes/1662>, consulté le 24.04.2021, p. 52.

⁸ W. K. Pietrzak, « Le topos de l'énigme dans le *Violier des histoires romaines* », *Homo narrativus : Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*, 2001, [en ligne], <http://books.openedition.org/pulm/1338>, consulté le 27.04.2021, p. 167.

en comptent beaucoup plus. En outre, le choix des nouvelles est très intéressant parce que d'habitude ces recueils parlent de personnages moins connus avec lesquels il est plus facile aux lecteurs de s'identifier. Par contre, les héroïnes du *Mirouer* sont très caractéristiques et elles constituent des exemples difficiles à imiter.

La condition de la femme dans la société de la Renaissance n'était pas bonne : elle était considérée comme une créature fragile et inférieure à l'homme. Cette vision du sexe faible était indiscutable au long des siècles, jusqu'au commencement de la querelle des femmes – un débat social et littéraire qui a débuté en France au XIII^e siècle, avec la deuxième partie du *Roman de la Rose*. Au XVI^e siècle, la discussion sur la place des femmes dans le monde bat son plein. Grâce à l'imprimerie, le public de cette bataille littéraire s'élargit⁹.

Comme nous l'avons déjà dit, le *Mirouer des femmes vertueuses* représente le destin de deux femmes : Jeanne d'Arc et Grisélidis. Cette sélection est très intéressante, parce qu'elle montre deux images de femmes extrêmement différentes l'une de l'autre. Dans notre article nous allons analyser des contrastes à divers niveaux. Tout d'abord, nous allons décrire le statut discursif des personnages, puis les qualités des femmes. Ensuite, nous allons nous concentrer sur deux modèles de la féminité présents dans le recueil. En dernier lieu nous allons comparer les comportements des héroïnes.

Statut discursif des personnages

Nous découvrons le premier contraste dans le fait que Jeanne est un personnage authentique, alors que Grisélidis est une héroïne de fiction. Le récit de la Pucelle a un caractère historiographique : il est plein de dates, de noms propres et de toponymes, par exemple : « L'an mil iiii cens xxx. vers le commencement du moys de juing messire Jehan de Lucembourg, les contes de Hantonne, Daroudele, Angloys et une moult grande compaignie de Bourguignons misrent le siege devant Compie-

⁹ C. Pascal, « La tradition des Femmes Illustres aux XVI^e et XVII^e siècles », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 2002, p. 169-170.

gne »¹⁰. Dans le fragment cité, on peut voir que les informations données sont assez précises, elles indiquent la date approximative et le lieu du siège ainsi que les personnes qui y ont participé.

La *Patience Griselidis* évite ce genre de détails, au début du récit on peut lire : « Aupres des montz à un costé d'Italie est la terre de Saluces laquelle estoit au temps passé moult peuplée de bonnes villes et chasteaulx en laquelle avoit plusieurs jeunes gentilz hommes entre lesquelz on trouve que jadis fut un Marquis audit lieu de Saluces apellé Gaultier »¹¹. Cette présentation est caractéristique de la nouvelle : les détails topographiques et historiques sont moins nombreux et c'est la couche événementielle qui devient vite la plus importante.

Malgré cette différence, l'auteur a mis ces deux histoires sur un pied d'égalité. Dans la perception des lecteurs de l'époque le personnage littéraire avait un statut comparable à celui d'un être humain. En suivant le topos de la véracité les auteurs assuraient les lecteurs que tout ce qu'ils décrivaient était vrai. Un tel procédé permettait aux personnes qui lisaient une histoire de s'identifier aux protagonistes et les motivait davantage à suivre ou à éviter leur exemple¹².

Deux modèles de féminité

Les deux héroïnes possèdent des qualités différentes. Jeanne revêt le caractère propre à un homme : elle est courageuse, déterminée et elle sait l'art de la guerre. Voyons le fragment suivant :

Elle montoit sus un cheval et le chevauchoit armée de toutes pieces aussi vertueusement que eust sceu faire homme d'armes de sa compaignie : couroit la Lance faisoit choses semblables touchant la guerre : picquoit un courcier et manioit hache et espée aussi bien que si elle y eust nourrie dès son enfance¹³.

¹⁰ *Mirouer des femmes...*, f^o B iiiii v^o.

¹¹ *Ibid.*, f^o C i r^o.

¹² Cf. R. Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n^o 11, mars 1968, p. 84-89.

¹³ *Mirouer des femmes...*, f^o A vii r^o.

De plus, son apparence est masculine, on peut lire : « elle vestoit abillemens à usage d'homme »¹⁴. Au contraire, Griselidis est l'incarnation des vertus féminines : elle est obéissante à son époux et patiente. L'héroïne adresse cette phrase à son mari :

Mon seigneur je congnois bien que je ne suis pas digne d'estre appellée espouse mais ancelle mais puis qu'il te plaist la fortune presenter jamais jour de ma vie, que je saiche, je ne feray chose qui soit contre ton vouloir. Et si mourir me faisoyes je le souffrirois patiemment¹⁵.

On peut y voir qu'elle est humble et consciente de sa dépendance par rapport à son mari : elle accepte entièrement sa volonté et elle est prête à sacrifier sa vie pour le satisfaire. La marquise n'est pas capable de se révolter contre son seigneur, car elle sait qu'à cause de son sexe et de son lignage bas sa position sociale est faible.

L'œuvre évoque ainsi deux modèles de féminité : l'un de la vierge et l'autre de l'épouse. Jeanne suit un idéal chrétien de la pureté ; pour les Pères de l'Église la virginité du corps est associée à une idée de la fermeture : la femme est intacte et inaccessible au monde extérieur¹⁶. Dans le *Mirouer des femmes vertueuses*, on peut lire : « Mais pource que publicquement elle portoit habit d'homme, jaçoit ce que elle leur eust dit et déclaré que elle le faisoit affin que les hommes avecques lesquelz luy estoit force de frequenter pour les affaires du royaume : ne preussent en elle charnelles ne lubriques fantasies »¹⁷.

Fawzia Tazdaït évoque l'image suivante d'une pucelle : « la femme vierge, telle qu'elle est définie par les [...] Pères de l'Église, est un être d'exception. Elle dispose d'attributs à la fois virils, féminins et maternels. Elle est comparée à un soldat de Dieu, ce qui lui confère une connotation phallique. L'on verra par la suite qu'elle est femme du Christ »¹⁸. On peut

¹⁴ *Ibid.*, f° A vii r°.

¹⁵ *Ibid.*, f° C iv v°.

¹⁶ F. Tazdaït, « L'idéal de virginité d'après les Pères de l'Église latine », *L'Esprit du temps, Topique*, 2016/1, n° 134, <https://www.cairn.info/revue-topique-2016-1-page-49.htm>, consulté le 22.04.2021, p. 51.

¹⁷ *Mirouer des femmes...*, f° B vi v°.

¹⁸ F. Tazdaït, *op. cit.*, p. 54.

voir que Jeanne s'inscrit dans cette définition. Elle possède des qualités féminines et masculines. Elle est aussi un chevalier qui défend la volonté de Dieu, au sens figuré et littéralement : « Et de là rencontrerent les Anglois et donnerent dessus de tel vertu qu'ilz deffirent tous les Anglois et estoit la pucelle tousjours des premieres en Bataille En laquelle furent occis de deux ou troys mil Angloys »¹⁹. On peut aussi considérer Jeanne comme une épouse du Christ : « Et tousjours avoit en la bouche le nom de Jesus et par tout où elle commandoit disoit faictes de par Jesus allez de par Jesus ou n'en faictes riens de par Jesus ». Dans ce cas-ci, la femme est interprétée au sens spirituel, grâce à sa liaison avec le Fils de Dieu elle s'avance sur le chemin de son salut. L'idée de la virginité était significative pour souligner la supériorité de la Pucelle d'Orléans sur les autres représentantes de son sexe²⁰.

Griselidis constitue un modèle parfait de l'épouse. Au XVI^e siècle, la vie d'une femme était limitée aux tâches domestiques. Elle devait organiser le travail des serviteurs et s'occuper de la maison²¹. Griselidis joue ce rôle de façon exemplaire.

Griselidis la pucelle que je doibs espouser sera icy demain à disner et pource je desire que le conte mon frere et les Seigneurs et dames qui viennent en sa compaignie soyent honnestement receuz par telle maniere que à chascun soit fait honneur. Et pource que je n'ay pas en mon hostel dame ne matrosne qui bien le sceust faire à ma volenté pource je vueil que toy Griselidis nonobstant ta pauvre robe que tu congnoys mes meurs tu sces comment on doit recepvoir seigneurs et dames que tu ayes les chambres et les lieux pour ung chascun ordonner ce par especial pour la pucelle qui vient à moy que tu en prengnes la charge ; en tous les offices t'obeirons²².

L'opinion du Marquis prouve que son épouse est une excellente ménagère : elle sait faire bonne chère et connaît les goûts individuels de son mari. Mais surtout elle supporte patiemment toute la volonté de ce dernier.

¹⁹ *Mirouer des femmes...*, f^o A viii r^o.

²⁰ F. Tazdaït, *op. cit.*, p. 51-55.

²¹ M. Lazard, *op. cit.*, p. 41.

²² *Mirouer des femmes...*, f^o D iv r^o.

Lors la dame Griselidis se despouilla de tous ses vestemens et se deschaussa et osta les aornemens de son chief en la presence de ses chevaliers et Dames et la seule chemise que son seigneur luy avoit faict laisser humblement se vestit et, de contente à piedz et le chief tout descouvert, du Palays se partit accompagnée de barons de chevaliers et de dames et Damoysselles Qui plouroient moult fort et regardoient vertus et bonté de Griselidis, chascun plouroit en mauldissant fortune elle ne geta oncques une seule larme mais honnestement à grant silence le chef enclin ainsi acompagnée vint à la maison de son pere Janicolle²³.

Dans cette scène, Griselidis, rejetée et humiliée par son mari, retourne à la maison de son père. Elle est entourée des sujets du Marquis qui pleurent. Leurs lamentations soulignent la constance de Griselidis. On peut voir le contraste entre la réaction des chevaliers et des dames qui maudissent la fortune, et la Marquise qui accepte humblement son destin.

Comportements des héroïnes

Un autre niveau sur lequel nous pouvons comparer ces deux protagonistes est leur façon de se comporter dans des situations données. Jeanne est un personnage actif ; ses qualités sont en relation directe avec ses actions : elle est courageuse, charismatique et brave.

Puis retira la pucelle environ Paris accompagnée de messire Geoffroy de S. Aulbin et aultres Escossois et rencontra quatre ou cinq cens Angloys entre Paris et Laigny lesquelz furent par elle et ses gens tous mis à mort ou prins. De là s'en alla la pucelle tenir garnison dedans Compiegne où estoit Guillaume de Flavy, capitaine²⁴.

Griselidis, dans son comportement, est passive. Elle endure patiemment toutes les épreuves de Gaultier. Voyons sa réponse après que le Marquis lui a dit qu'il tuerait leur fils :

²³ *Ibid.*, f^o D iii r^o.

²⁴ *Ibid.*, f^o B iiiii v^o.

Monseigneur, dist Griselidis : je t'ay tousjours dit que je ne vueil chose de ce monde fors ce qu'il te plaist : car tu es seigneur de moy et de mes enfans : faitz doncques de ces choses ce qu'il te plaira sans moy demander mon consentement²⁵.

Une image pareille de la femme est représentée dans une autre œuvre de l'époque, c'est-à-dire dans le *Livre de l'institution de la femme chrestienne* de Juan Vivès²⁶. La première édition de cet ouvrage a été publiée en 1523, alors que la traduction française est sortie en 1542, donc déjà quatre ans avant la première édition connue du *Mirouer des femmes vertueuses*. Dans le texte, l'auteur décrit un modèle de l'éducation des femmes. On peut trouver quelques parallèles entre le *Livre de l'institution* et le *Mirouer des femmes vertueuses*. Juan Vivès évoque un exemple de Pline le jeune qui parle de son épouse de cette façon : « Ainsi en rememorant souvent qu'elle est une avec son mary, que de deux ilz sont fais une chair et que par raison elle luy est subjecte en faitcz, en dictz et en œuvre, celle vivra heureusement avec luy [...] »²⁷. La même idée de l'unité des époux est décrite dans le fragment suivant du *Mirouer des femmes vertueuses* :

fors que de jour en jour il la trouvoit plus loyalle et amoureuse et tousjours beaucoup plus obeissante que devant : par telle maniere que nul ne pouvoit appercevoir qu'il y eust en ces deux personnes que un courage et une volonté : principalement estoit du mary. Et ceste espouse Griselidis mettoit tout à la volonté de son seigneur et mary²⁸.

Les deux citations montrent une image de la femme qui, après le mariage, devient une partie de son époux. Elle n'est pas égale à lui : c'est toujours l'homme qui domine. Elle dépend de lui dans tous ses gestes et ses actions.

²⁵ *Ibid.*, f° C viii r°.

²⁶ J. Vivès, *Livre de l'institution de la femme chrestienne tant en son enfance que mariage et viduité aussi de l'office du mary naguères composez en latin par Jehan Loys Vives et nouvellement traduictz en langue françoise par Pierre de Changy, Escuyer Avec Préface et Glossaire*, par A. Delbouille, Slatkine Reprints, Genève, 1970.

²⁷ *Ibid.*, p. 148.

²⁸ *Mirouer des femmes...*, f° D i v°.

Dans son livre, Vivès énumère deux qualités qui sont requises de l'épouse :

Entre les autres vertus de la femme maryée sont nécessaires deux singulieres, par lesquelles les mariages sont faciles, doulx, pacifiques, heureux et permanens, et s'il y deffault de l'une d'icelles, ilz sont pesans, fascheux, miserables, odieux et intollerables : c'est honneste pudicité et amour grande et souveraine à son mary²⁹.

Ensuite, l'auteur explique que l'honnête pudeur d'une femme « doit estre apportée de la maison paternelle »³⁰. Dans la *Patience Griselidis*, le Marquis a choisi l'héroïne éponyme pour sa femme parce qu'il a entendu parler de ses vertus. Dans le fragment de la nouvelle qui met en valeur Griselidis, habitant encore chez son père, on peut lire à propos d'elle : « ne jamais en la pensée n'avoit que un courage vertueux plain de toute humilité et de toute meureté »³¹.

Griselidis satisfait aussi la deuxième exigence présentée par Vivès : « amour grande et souveraine à son mary ». Elle aime le Marquis malgré toutes les épreuves : « Le marquis de Saluces oyant la responce de sa femme en son cueur moult pensa, en considerant la grand vertu et constance estre nonpareille, à la vraye amour qu'elle avoit en luy »³². Nous pouvons donc constater que le portrait de Griselidis est conforme à l'idéal de la pédagogie dans la première moitié du XVI^e siècle.

* * *

Pour conclure, nous pouvons dire que le *Mirouer des femmes vertueuses* contient deux portraits contrastés des femmes, Jeanne d'Arc et Griselidis : d'un côté, un personnage authentique, doué de vertus viriles, une vierge active dans son comportement ; de l'autre côté, une héroïne de fiction, douée de vertus féminines, une épouse passive dans

²⁹ J. Vivès, *op. cit.*, p. 149.

³⁰ *Ibid.*, p. 150.

³¹ *Mirouer des femmes...*, f^o C ii v^o.

³² *Ibid.*, f^o C vi v^o.

sa conduite. Ces deux modèles de femmes montrent sans doute les attentes diverses que le monde patriarcal avait envers ce sexe, et c'est un témoignage évident de la mentalité de la société sous l'Ancien Régime. En ce qui concerne les intentions de l'auteur de l'ouvrage, nous pouvons d'abord constater que le *Mirouer* participe à la querelle des femmes en en proposant deux représentations idéalisées. Ensuite nous remarquons que cette œuvre s'inscrit dans le canon de la littérature parénétique, c'est-à-dire qu'elle offre deux exemples de protagonistes permettant de perfectionner le comportement des femmes. Enfin, il faut observer que, parfois, ce que nous percevons aujourd'hui comme un contraste, pour les gens de l'époque ne l'était pas, ainsi le statut historique ou littéraire du personnage. Cette absence d'opposition est également visible dans le message religieux des deux récits, Jeanne et Grisélidis étant l'une et l'autre une incarnation de chrétiennes dignes d'être imitées. Les deux héroïnes ont également en commun le fait d'être mises à l'épreuve et d'en sortir victorieuses. Mais ces similitudes n'affaiblissent pas la force des contrastes que nous avons présentés.

Bibliographie

- Abed, Julien, « Femmes illustres et illustres reines: la communication politique au tournant des XV^e et XVI^e siècles », *Les Hommes illustres*, *Qu'est-ce*, 17, 2009, p. 52-69
- Barthes, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, mars 1968, p. 84-89
- Bonnamy, Chloé, *La Construction littéraire d'une figure féminine exceptionnelle : étude autour du personnage de Jeanne d'Arc au XV^e et début du XVI^e siècle*, Maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2015
- Lazard, Madeleine, *Les avenues de Fémynie. Les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard, 2001
- Leclerc, Marie-Dominique, « Renaissance d'un thème littéraire aux XVII^e et XVIII^e siècles: la Patience de Grisélidis », *Revue D'Histoire Littéraire De La France*, vol. 91, n° 2, 1991, p. 147- 176
- Mirouer des femmes vertueuses*, Ensemble la patience Grisélidis : par laquelle est démontrée obediencia des femmes vertueuses. L'hystoire admirable de Jeanne Pucelle : natifve de Vaucouleur, laquelle par revelation divine par grand miracle, fut cause de expulser les Anglois : tant de France, Normandie, Que autres lieux circonvoisins, ainsi que vous verrez par ladicte hystoire Extraicte de plusieurs Croniques : de ce faisant mention, Paris, s. n., 1547

- Pascal, Catherine, « La tradition des Femmes Illustres aux XVI^e et XVII^e siècles », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 2002, t. p. 169-176
- Pietrzak, Witold Konstanty, « Le topos de l'énigme dans le Violier des histoires romaines », *Homo narrativus : Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*, 2001, [en ligne], <http://books.openedition.org/pulm/1338>, consulté 27.04.2021, p. 167-176
- Tazdaït, Fawzia, « L'idéal de virginité d'après les Pères de l'Église latine », *L'Esprit du temps, Topique*, 2016/1, n° 134, <https://www.cairn.info/revue-topique-2016-1-page-49.htm>, consulté le 22.04.2021 p. 49-62
- Viriville, Vallet, de, « Notes bibliographiques sur le *Mirouer des femmes vertueuses* », *Bibliothèque de l'École des chartes*, quatrième série, Vol. 1, 1855, p. 551-560
- Vivès, Juan, *Livre de l'institution de la femme chrestienne tant en son enfance que mariage et viduité aussi de l'office du mary nagueres composez en latin par Jehan Loys Vives et nouvellement traduitz en langue françoise par Pierre de Changy, Escuyer Avec Préface et Glossaire*, par A. Delbouille, Slatkine Reprints, Genève, 1970

Weronika Lesiak

Université de Łódź

weronikale601@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-2361-557X>

LES CONTRASTES DANS LE ROMAN POPULAIRE À L'EXEMPLE DES *TROIS MOUSQUETAIRES* ET DU *COMTE DE MONTE-CRISTO* D'ALEXANDRE DUMAS

The Contrasts in Popular Fiction Genre on the Example of *The Three Musketeers* and *The Count of Monte-Cristo* by Alexander Dumas

Abstract – The aim of this article is to take a closer look at the nature of popular fiction and its inherent usage of contrasting elements. We would like to examine two Alexander Dumas' novels, *The Three Musketeers* and *The Count of Monte-Cristo* in order to try to explain the aforementioned tendency as well as give examples illustrating it. In the first part of the text, we concentrate on premises of the genre in general. Having established those principles, we go on to analyse *The Three Musketeers* in the context of its contrasting features. We can divide this novel into three basic sets of oppositions: that between the cardinal and the queen, that between titular characters, accompanied by d'Artagnan, and finally that between main female characters, Constance and Milady. After the analysis of the first of the novels, we then proceed to study *The Count of Monte-Cristo*. We draw attention to its most distinctive contrasts which include, amongst others, the opposition between the protagonist's two incarnations: Edmond Dantès and the count of Monte-Cristo. All in all, both novels represent well the tendency to use contrasts as a means of characterization. The popular fiction' structure which presupposes that the good must be victorious and the bad punished fits well with the utilisation of oppositions.

Keywords – Popular Fiction, Alexander Dumas, Contrasts, 19th Century French Novels

La notion de contraste s'applique particulièrement bien au roman populaire. En effet, ce genre littéraire en fait le principe même de sa construction et l'exploite à plusieurs niveaux. La présente communication s'intéressera à l'univers romanesque construit à la base d'éléments opposés, aux personnages schématiques qui incarnent les archétypes humains et surtout à la lutte constante du mal et du bien qui constitue l'essentiel de chaque roman populaire¹. *Le Comte de Monte-Cristo* et *Les Trois Mousquetaires*, les deux écrits par Alexandre Dumas, nous serviront d'exemple. À partir de la lecture de certaines scènes, nous allons réfléchir si ces deux livres remplissent – et dans quelle mesure – les prémisses du genre. Nous nous concentrerons notamment sur quelques aspects qui répondent du caractère exceptionnel de ces ouvrages (ou au moins de l'un d'eux).

La naissance du roman populaire coïncide avec le début du XIX^e siècle et avec la croissance de l'intérêt porté par les masses à la lecture. Aussi l'imprimerie s'est-elle développée à grande échelle. Pourtant, le mot imprimé coûtait toujours cher. Faute de livres facilement accessibles, les journaux se sont avérés un espace idéal pour satisfaire l'envie de lire du large public. La parution du *Père Goriot* d'Honoré de Balzac en 1835 marque le point de départ pour tout le genre².

Établissons sa définition. Comme on vient de le voir, ce type de création littéraire possède certains traits caractéristiques qui sont inextricablement liés à l'idée même du genre entier. Le premier attribut, c'est la popularité. Dans ce cas-là, nous parlons d'un roman qui répond aux attentes et aux goûts du lectorat. Les romanciers, surtout ceux qui s'occupaient du roman-feuilleton (à savoir un roman publié par épisodes dans la presse), savaient comment attirer l'attention de

¹ Cf. Y. Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France, 1840-1980*, Albin Michel, 2015, p. 9-11 : « le roman populaire constitue l'accès à une réalité rêvée, transmuée en fonction des désirs d'évasion, de justice et d'idéal des auteurs et des lecteurs, et articulée autour de la lutte du Mal et du Bien, du bonheur et du malheur, de l'amour et de la haine », p. 11.

² V. Hecquet, CR de Loïc Artiaga, dir., *Le Roman Populaire 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, in *Questions de communication* [en ligne], 15 | 2009, mis en ligne le 13 janvier 2012, p. 400-402.

leur public et comment conclure l'intrigue pour que tout le monde soit satisfait. Selon Umberto Eco³, cet aspect de deviner les besoins du lectorat avant qu'il s'en rende compte lui-même explique au moins partiellement le succès du roman populaire. Les gens aiment retrouver, quoique de manière subconsciente, les schémas bien connus.

Le deuxième attribut constitue en quelque sorte une continuation du premier : le lecteur devrait être constamment engagé par la lecture. On atteint cela au moyen d'événements turbulents : les poursuites à rythme trépidant, les aventures amoureuses les plus scandaleuses qui déchirent le cœur ou bien même moyennant les descriptions de crimes sanglants. Dans le monde du roman populaire, on rencontre un large éventail de catastrophes et de joies humaines, les unes succédant aux autres.

Bien que le monde du roman populaire soit encombré de dramatisme varié, les personnages qui l'habitent sont schématiques et manquent de profondeur psychologique. On pourrait dire que dans n'importe quel livre de ce type, il est évident dès le début qui est qui et quel sera son rôle dans l'histoire. Paradoxalement, cette simplicité aide le lecteur à s'identifier, à se voir lui-même incarné dans l'intrigue.

En outre, le roman populaire devrait émouvoir son lectorat, le faire verser les larmes de tristesse et de pitié – le lecteur a l'occasion de se laisser emporter par l'intrigue, d'éprouver des sensations, quoique pas trop profondes, et enfin d'oublier toute leur influence aussitôt le livre fermé.

Pourquoi cette influence est-elle aussi éphémère ? Parce que le roman populaire ne vise pas à changer le *status quo* moral. Bien que les premiers romanciers se sentent obligés de transmettre à travers leurs livres quelque leçon édifiante mais toujours simple et très directe, comme le faisait Eugène Sue dans *Les Mystères de Paris*⁴, les générations

³ U. Eco, *De superman au surhomme*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1993, p. 12-13.

⁴ Comme l'observe C. Grossir, « [...] de très nombreux chapitres s'achèvent sur une conclusion énoncée directement par le narrateur à l'intention du lecteur, transformant le récit en parabole, l'introduction du discours permettant un glissement vers une généralisation systématique ». C. Grossir, « Du feuilleton à l'Assemblée Nationale : Eugène Sue et *Les Mystères de Paris* », *Le Romantisme*, 2008/3 (n° 141), p. 112.

suivantes ignoraient les sens plus nuancés en se concentrant sur le divertissement pur aussi bien que sur l'aspect financier, ce que leur reprochait notamment Sainte-Beuve⁵. Toutefois, dans tous les cas, les positions morales restent les mêmes à la fin et au début du roman.

Au vu de ces éléments, il est facile de saisir le caractère contrastant qui constitue les fondements du genre en question. Les émotions positives sont mises en relief grâce à la présence de celles qui leur sont tout à fait opposées. Les héros essentiellement bons et justes ne pourraient l'être pleinement sans des personnages méchants ou cruels. Le monde du roman populaire est toujours en blanc et noir ; le gris n'y apparaît pas souvent.

Ce schéma basé sur les contrastes et les simplifications a ses points forts comme les points faibles. Le lecteur peut assez facilement comprendre le jeu de balancer un élément avec un autre qui se situe à son opposé. D'un côté, cela répond au désir caché de chacun, c'est-à-dire à l'envie de se sentir perspicace ; on se doute de ce qui va se passer et on en est fier. Pourtant, on attribue l'information devinée à notre intelligence en oubliant souvent (ou n'en étant pas conscient) les schémas et les clichés du livre qu'on lit⁶. Cette schématisation était considérée comme l'une des faiblesses de ce genre, au moins aux yeux des « critiques des revues, comme Sainte-Beuve ou G. Planche, qui reproch[ai]ent essentiellement au feuilleton son manque du mûrissement, de réflexion, de tenue littéraire, ses effets faciles et grossiers, son immoralité »⁷. Pour quelqu'un de plus expérimenté dans la littérature, la prévisibilité du roman populaire est claire ; on sait que le bien doit vaincre et que les mauvais vont mourir dans la finale ; c'est la seule conclusion possible du point de vue moral. En d'autres mots, on apprend à reconnaître les clichés propres à ce genre. C'est à nous de décider si cela

⁵ C.-A. Sainte-Beuve, « La littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, t. 19, Paris, 1839, p. 674-676.

⁶ Selon Eco, chaque roman populaire s'appuie sur une certaine prévisibilité ; ainsi, le lecteur peut deviner les événements à venir. Quand il reçoit la confirmation de ses suppositions, il se sent gratifié et satisfait. Cf. U. Eco, *op. cit.*, p. 19.

⁷ L. Queffélec-Dumasy, *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Belphégor : Littérature Populaire et Culture Médiatique. 7.1 (2008). Web, p. 16.

va nous déranger considérablement ou si nous reconnaissons et ensuite ignorerons les clichés pour pouvoir prendre plaisir à la lecture. Il semble que les deux réactions étaient et sont toujours possibles face aux deux romans dont l'analyse va nous occuper à présent.

Commençons par *Les Trois Mousquetaires*. Son conflit de base est centré sur les personnages éponymes et leur rôle dans la situation politique de la France du XVII^e siècle où s'enflammaient les adversités entre les catholiques et les protestants. Le roman s'ouvre avec d'Artagnan qui vient à Paris, la lettre à monsieur de Tréville à la main, pour rejoindre les rangs des mousquetaires royaux. Il y rencontre ensuite trois hommes : Athos, Porthos et Aramis qui deviendront ses amis pour la vie. Ensemble, ils sauvent l'honneur de la reine, ils aident le roi Louis XIII et, enfin, ils vivent tous des péripéties dramatiques de nature personnelle.

Ce roman, comme presque tous de ce même genre, s'appuie sur l'idée du contraste. Quelqu'un doit être bon et avoir son adversaire ou, au moins, son contrepoids. Ici, cette condition est remplie par la reine Anne d'Autriche – qui, malgré ses infidélités et ses aventures, reste comme une sainte pour les mousquetaires – et son ennemi, le cardinal Richelieu. Dumas juxtapose les personnages de la femme en théorie puissante mais malheureuse, amoureuse de quelqu'un d'inapproprié, et du brillant homme politique qui est pourtant manipulateur et avide de pouvoir. Cette opposition se laisse voir non seulement dans les dialogues des personnages favorables à la reine mais aussi dans la narration même ; on dénonce Richelieu et on plaint la reine :

le cardinal fait espionner un gentilhomme, fait voler sa correspondance par un traître, un brigand, un pendard ; fait avec l'aide de cet espion et grâce à cette correspondance, couper le cou à Chalais sous le stupide prétexte qu'il a voulu tuer le roi et marier Monsieur avec la reine !⁸

Ah ! Vous faites de la politique, vous ! et de la politique cardinaliste encore ! Ah ! vous vous vendez, corps et âme, au démon pour de l'argent !⁹

⁸ A. Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, Ebooks libres et gratuits <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>, consulté le 20.09.2021, p. 37.

⁹ *Ibid.*, p. 245.

Anne d'Autriche, privée de la confiance de son mari, poursuivie par la haine du cardinal, qui ne pouvait lui pardonner d'avoir repoussé un sentiment plus doux, ayant sous les yeux l'exemple de la reine mère, que cette haine avait tourmentée toute sa vie [...], Anne d'Autriche avait vu tomber autour d'elle ses serviteurs les plus dévoués, ses confidents les plus intimes, ses favoris les plus chers¹⁰.

Cela ne veut pas dire que le roi reste libre de cette adversité ; bien au contraire. Louis XIII, conscient de l'importance de son collaborateur le plus proche, est prêt à prendre le parti du cardinal plutôt que celui de sa femme. Quoique le roi se soumette aux conseils de Richelieu et qu'il tente de soutenir l'entente, il y existe une exception : les gardes du cardinal et les mousquetaires royaux.

Notre protagoniste, d'Artagnan, découvre ce conflit au moment où il arrive à Paris ; en Gascogne, on lui a dit qu'il fallait suivre les ordres du roi aussi bien que ceux du cardinal. Dans la capitale, pourtant, il ne voit que la haine et des intrigues constantes. Il se rend compte que le monde, particulièrement celui de la politique, n'est jamais simple ; il y a toujours les bons et les mauvais. Le protagoniste doit choisir s'il préfère être fidèle à la couronne ou s'il veut faire carrière et se livrer à la volonté de Richelieu qui lui propose une ascension rapide :

- Voyons, que diriez-vous d'une enseigne dans mes gardes, et d'une compagnie après la campagne ?

- Ah ! Monseigneur !

- Vous acceptez, n'est-ce pas ?

- Monseigneur, reprit d'Artagnan d'un air embarrassé.

- Comment, vous refusez ? s'écria le cardinal avec étonnement.

- Je suis dans les gardes de Sa Majesté, Monseigneur, et je n'ai point de raisons d'être mécontent.

- Mais, il me semble, dit l'Éminence, que mes gardes, à moi, sont aussi les gardes de Sa Majesté, et que, pourvu qu'on serve dans un corps français, on sert le roi.

- Monseigneur, Votre Éminence a mal compris mes paroles. [...] Toute chose doit se faire à son temps, Monseigneur ; peut-être plus tard aurai-je le droit de me donner, à cette heure j'aurais l'air de me vendre.

¹⁰ *Ibid.*, p. 221.

- C'est-à-dire que vous refusez de me servir, monsieur, dit le cardinal avec un ton de dépit dans lequel perçait cependant une sorte d'estime ; demeurez donc libre et gardez vos haines et vos sympathies¹¹.

On peut donc voir clairement que l'adversité existe et que tous les deux, Richelieu et d'Artagnan, en sont conscients bien qu'aucun ne veuille l'admettre ouvertement.

Passons maintenant à d'autres oppositions. En ce qui concerne les personnages, on peut établir que tous les quatre amis représentent les archétypes divers ; premièrement, on suggère l'appartenance d'Athos à la catégorie de surhommes – les protagonistes issus du roman populaire, « justicier[s] solitaire[s] et margina[ux] »¹², fasciné[s] par la tentation et la crainte de la toute-puissance »¹³ – à cause de son courage et de son allure mystérieuse¹⁴. Il est admiré par tout le monde et tout ce qu'il fait s'enveloppe d'un air noble et héroïque. Porthos, d'autre part, incarne le personnage de gentilhomme qui ne provient pas de la noblesse très haute mais qui prétend y appartenir. Il est prétentieux, fier et il ment sans cesse ; pourtant, derrière cette façade se cache un cœur d'or ; d'Artagnan à son tour reflète la jeunesse fiévreuse : il est prêt à agir sans penser aux conséquences et il s'engage facilement dans n'importe quelle aventure avec du zèle mais aussi avec beaucoup d'esprit.

Toutefois, Aramis s'éloigne de l'image unidimensionnelle d'un personnage issu du roman populaire. Même si sa position sociale ne diverge pas trop de l'image assez typique à l'époque, Aramis paraît unir au fond de lui les envies et les positions éthiques contradictoires. D'une part, il projetait de devenir un prêtre et il conserve toujours l'air et la manière de parler de quelqu'un qui y songeait autrefois. D'autre part, sa popularité auprès des femmes, quoique soigneusement cachée, et son penchant pour les intrigues l'éloignent de ses apparences ecclésiastiques. On pourrait donc dire que le personnage d'Aramis se fonde sur le mélange contradictoire de deux natures : celle de mousquetaire et celle de prêtre.

¹¹ *Ibid.*, p. 550-551.

¹² L. Queffélec-Dumasy, *op. cit.*, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ Y. Olivier-Martin, *op. cit.*, p. 14.

Pour finir, il importe de nous tourner vers les personnages féminins où une certaine opposition se fait facilement voir. Dumas présente trois femmes importantes : Anne d'Autriche, Constance Bonacieux et Milady de Winter. Chacune d'elles se réfère à un autre archétype ; on a la reine – une sainte infidèle mais tout à fait justifiée dans sa faiblesse ; Constance – l'objet de l'amour du héros ; et Milady – une femme fatale avec le passé sombre. Les sorts de ces trois femmes s'entrelacent sans cesse ; Milady aide le cardinal à comploter contre la reine mais d'Artagnan contrarie leur intrigue et, pire encore, détruit les projets personnels de Milady quand il se fait passer pour son amant. La femme enragée veut se venger et, à la fin, elle empoisonne Constance.

Quant aux oppositions, le jeu de contrastes est le mieux visible entre Constance et Milady, premièrement au moyen de les situer dans des situations pareilles. Toutes les deux sont enlevées à un moment de l'histoire ; Mme Bonacieux s'enfuit en profitant de l'ignorance de ses ravisseurs et elle veut tout de suite avertir la reine contre le complot du cardinal. Quand Milady, à son tour, est enlevée, elle se libère en séduisant un homme pur et sa première démarche après l'évasion est d'ordonner l'assassinat du duc de Buckingham. Toutes les deux ont une liaison avec d'Artagnan ; Constance a beaucoup d'affection pour lui et même au moment de sa mort, elle veut être près de lui ; même si le livre n'y consacre pas trop de place, son amour paraît profond et vrai ; Milady par contre prétend être amoureuse du jeune mousquetaire alors qu'elle ne veut que tirer avantage de lui. Au moment où il ose contredire sa volonté, elle est prête à le détruire.

À la fin du roman, ces deux femmes incarnent visiblement les deux forces : le bien et le mal ; Constance, l'amante de d'Artagnan et la partisane de la reine, confirme en quelque sorte sa position archétypale quand elle meurt de la main de Milady. Elle n'est plus seulement la bien-aimée du protagoniste, courageuse et belle ; dès ce moment elle est la victime, elle est une martyre. Il faut donc la venger ; elle devient une motivation derrière les démarches des personnages et une justification du verdict de mort qu'ils vont réaliser. Milady de son côté, ayant tué une innocente sous les yeux du lecteur (puisque la plupart de ses crimes a été commise dans les coulisses), devient un monstre. Comme le dit Athos, elle n'est pas « une femme, [elle]

n'appart[ient] pas à l'espèce humaine, [elle est] un démon échappé de l'enfer »¹⁵.

Passons maintenant à l'autre œuvre de Dumas dont il convient de parler aussi dans l'optique des contrastes. L'opposition générale dans ce roman reste d'accord avec l'idée propre au genre populaire – la lutte entre le bien et le mal ; pourtant, le déroulement plus détaillé de cette lutte dévoile le changement dans l'équilibre des pouvoirs et surtout dans le psychisme du personnage principal.

Décrivons la situation du départ : Edmond Dantès est un homme de succès. Il a été nommé capitaine et il va se marier avec la femme dont il est profondément amoureux (avec réciprocité). Toutefois, il reste un peu timide envers un bonheur si grand quoique inattendu. Il ne croit pas que « l'homme [soit] fait pour être si facilement heureux »¹⁶. Bref, à première vue il semble un type de protagoniste auquel on pourrait s'identifier ; c'est avec le temps que cette identification devient plus difficile alors que les autres facettes de la personnalité de Dantès se manifestent. Comme on l'a déjà établi, le roman populaire vise non seulement à répondre à nos attentes mais aussi à être un divertissement dans une réalité souvent sombre. Selon le mécanisme général propre à ce genre¹⁷, en lisant, on projette nos rêves et espoirs sur le sort d'Edmond et on peut se réjouir de son bonheur comme s'il était le nôtre. Bien que cette caractéristique aide à prendre plus de plaisir de la lecture, elle a été jugée pernicieuse ; par une liaison inextricable avec la vie intérieure de son lectorat le roman populaire, et en particulier le roman feuilleton, « détourne de la politique, incite à la passivité, stimule le désir de voluptés interdites et affaibli[t], corromp[er] les mœurs aussi bien que le goût, développe l'imagination aux dépens de la raison, suscite l'émotion aux dépens de la pensée »¹⁸.

¹⁵ *Ibid.*, p. 864.

¹⁶ A. Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, t. 1, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 78.

¹⁷ Y. Olivier-Martin, *op. cit.*, p. 13 : « La littérature populaire exprime une sorte de rêve éveillé et collectif, un rêve mettant en cause les pulsions les plus secrètes du lecteur en même temps que son identité sociale. Le roman populaire forge une idée neuve du *peuple* et devient populaire parce que ses lecteurs y découvrent leur identité, recréent le peuple en se lisant ».

¹⁸ L. Queffélec-Dumasy, *op. cit.*, p. 16-17.

Pourtant, dans le roman populaire, si plein de contrastes, l'idylle doit être immédiatement suivie du désespoir. Or, Danglars, Fernand et ensuite Villefort condamnent Edmond à la prison sous la charge d'être un espion bonapartiste. L'ascension et la chute – rien ne reste sans contrepoids. Il en va de même pour les personnages ; lors qu'Edmond incarne des qualités admirables comme l'honnêteté, la modestie mais aussi la détermination, ses adversaires représentent des vices : Danglars l'avarice et la jalousie, Fernand l'avidité et la violence, et Villefort l'ambition excessive et l'égoïsme. Au début, ce sont eux qui tirent les ficelles ; Edmond reste inconscient de leurs manipulations dont il est la victime.

L'intrigue démontrée aussi clairement, le lecteur s'engage émotionnellement et il plaint le protagoniste. Toutefois, quand Edmond s'évade et découvre un trésor enseveli, il devient le comte de Monte-Cristo, un vengeur prêt à punir ceux qui l'ont mis sous clef. Sa transformation dure quelques années mais quand on le rencontre à Rome, il n'est plus Edmond Dantès.

Ici, on a affaire à un autre contraste intéressant, c'est-à-dire le précipice qui sépare les deux incarnations de notre protagoniste. Edmond Dantès et le comte Monte-Cristo ne sont pas du tout semblables. Le premier incarne la jeunesse naïve, le manque d'expérience ; selon ses propres paroles, il « ne sai[t] rien, [il] n[est] destiné à jouer aucun rôle »¹⁹. Il n'est pourtant pas privé de qualités, visibles même dans son apparence ; voyons les observations de Villefort quand il rencontre Edmond :

Si rapide qu'eût été ce regard, il avait suffi à Villefort pour se faire une idée de l'homme qu'il allait avoir à interroger : il avait reconnu l'intelligence dans ce front large et ouvert, le courage dans cet œil fixe et ce sourcil froncé, et la franchise dans ces lèvres épaisses et à demi ouvertes, qui laissaient voir une double rangée de dents blanches comme l'ivoire²⁰.

Le comte de Monte-Cristo ne lui ressemble pas du tout ; non seulement dans le sens du caractère mais aussi dans celui de la physionomie. Tandis qu'Edmond paraissait toujours un homme assez attrayant et approchable, le comte fait l'impression de provenir de quelque conte

¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

²⁰ *Ibid.*, p. 105.

du lord Byron. Il est presque inhumain, étrange dans sa beauté froide. Comme le dit l'un des personnages, « Byron m'a juré qu'il croyait aux vampires, il m'a dit qu'il en avait vu, il m'a dépeint leur visage, eh bien, c'est absolument cela : ces cheveux noirs, ces grands yeux brillant d'une flamme étrange, cette pâleur mortelle »²¹.

Bien sûr, ce n'est qu'une sensation visuelle ; on peut l'expliquer partiellement par l'enfermement d'Edmond, par la fuite du temps ou par ses aventures diverses. Pourtant, l'impression qu'il fait ne peut pas résulter seulement du changement d'apparence ; il faudrait que son caractère ait changé aussi drastiquement. Le lecteur ressent tout de suite la différence entre Dantès et Monte-Cristo. Edmond parlait humblement de sa petitesse, Monte-Cristo se croit quelque héros vengeur auquel « Dieu donne la force de dompter une bête féroce comme [Caderousse, l'un de ses adversaires] »²².

Ici, on peut apercevoir un autre contraste entre les deux incarnations du protagoniste : on assiste, en fait, à une transition de la victime au bourreau. Alors qu'Edmond a été emprisonné sans en savoir la raison, qu'il a été dépourvu de tout de ce qu'il aimait dans sa vie, Monte-Cristo punit les autres. Il n'a pas de pitié ; en manipulant les pas de sa proie, il l'amène jusqu'à la faillite, au suicide ou à la folie. La situation se retourne ; le bien se mêle au mal, on voit les nuances du conflit moral. Monte-Cristo, comment peut-il se croire autorisé à décider du sort d'autrui même si cet autre homme lui a fait du mal ? Qui lui a donné le droit de rendre un jugement sur ses malfaiteurs ? La vision du monde en noir et blanc disparaît.

On pourrait indiquer une autre opposition, quoique plutôt accidentelle ; selon Amelita Marinetti, le protagoniste subit en fait deux chutes²³. La première n'est que la tombée d'un homme qui perd tout ; Edmond est trahi, emprisonné, dépourvu de tous les privilèges et condamné à passer le reste de sa vie en prison. Il n'a fait rien de mal ;

²¹ *Ibid.*, p. 488.

²² A. Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, t. 2, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 376.

²³ A. Marinetti, "Death, Resurrection and Fall in Dumas' *Comte de Monte-Cristo*", *The French Review*, vol. 50, n° 2, (Dec., 1976) p. 260-269.

c'est juste le mauvais sort, la malice des jaloux. Nous, les lecteurs, pouvons le considérer comme une injustice et éprouver de la pitié. Toutefois, le contraste se laisse voir quand Monte-Cristo subit sa deuxième chute. Après avoir provoqué la mort de deux personnes et rendu fou un autre personnage, le comte commence à réfléchir, à douter en ses projets vengeurs. Cette fois, ce n'est pas la chute dans le sens de quelque malheur ; cette fois, on parle de la chute morale. Les valeurs de Monte-Cristo sont dévoilées pour qu'on puisse se rendre compte qu'il n'a pas, au fond, d'éthique. Ses projets égoïstes excluent l'importance d'autrui. L'opposition entre le bien et le mal est effacée.

Toutes ces démarches auraient été bien plus frappantes si elles avaient été menées avec plus de soin et de profondeur psychologique. Malheureusement, le roman populaire ne s'y concentre pas ; ce sont des mesures grâce auxquelles Dumas érige son intrigue plutôt que des tentatives de montrer la chute morale d'un individu. D'autant que le livre se termine bien, Monte-Cristo, justifié auprès du lecteur, triomphe et on devrait être convaincu que le dilemme éthique se résout lui-même. Même pour le lecteur du XIX^e siècle, cette résolution ne peut pas paraître incontestable et claire ; il est impossible de passer sous silence la gravité de la mort imprévue d'Édouard. Dumas le suggère lui-même en décrivant le voyage presque pénitent du comte au Château d'If (qui, d'ailleurs, finit par la justification des actions du comte ; il découvre le manuscrit de Faria et son regard tombe, par hasard, sur le verset de la Bible : « Tu arracheras les dents du dragon, et tu fouleras aux pieds les lions, a dit le Seigneur ». Monte-Cristo considère cela comme la réponse à ses doutes)²⁴. Comme le souligne Kris Vassilev, il se crée une inégalité entre le préjudice subi par Dantès et le châtiment exécuté sur ses malfaiteurs et leurs proches. Ainsi « la vengeance dont [Monte-Cristo] proclame le caractère métaphysique perd sa garantie transcendante »²⁵.

Aujourd'hui, cette conclusion est encore moins convaincante en tant qu'happy end. Cela se laisse voir particulièrement en compa-

²⁴ A. Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, t. 2., Paris, Librairie Générale Française, p. 723.

²⁵ K. Vassilev, « Vengeance et récit dans *Le Comte de Monte-Cristo* », *French Forum*, Vol. 26, n° 2 (Spring 2001), p. 61.

raison avec *Les Trois Mousquetaires*. *Le Comte de Monte-Cristo* nous apporte une conclusion assez ambiguë tandis que *Les Trois Mousquetaires* ne laissent pas de doutes. Dumas a tout fait pour montrer que Milady est pourrie jusqu'à la moelle et qu'elle mérite son sort. La mort de Constance et la séduction de Felton qui a abouti à l'assassinat de Buckingham – tout cela est impardonnable pour les mousquetaires et devrait l'être pour le lectorat.

Pour conclure, les deux créations de Dumas illustrent bien la nature contrastante qui est fondamentale pour le roman populaire. Bien que *Les Trois Mousquetaires* semblent suivre à la lettre tous les traits caractéristiques du genre – la division claire des personnages qui ont le droit d'être entièrement blancs ou entièrement noirs presque sans nuances, la lutte entre le bien et le mal (soit bien visible, soit sous-entendue jusqu'au dénouement) et, enfin, le (re) confort moral qu'apporte ce type de lecture – *Le Comte de Monte-Cristo* présente une version plus ambiguë du roman populaire. Peut-être qu'avec le temps Dumas a affiné son écriture ou bien le caractère plus nuancé et plus ambitieux dans le sens littéraire du livre découle de ses sources personnelles. Or, l'une des inspirations pour l'histoire d'Edmond Dantès était l'emprisonnement et l'abandon injuste du père d'Alexandre²⁶ ; il est donc possible que Dumas, même à son insu, a saturé le livre censé divertir avec ses propres émotions, rendant ainsi *Le Comte de Monte-Cristo* plus compliqué moralement et psychiquement.

Quoi qu'il en soit, tous les traits caractéristiques du genre montrés (et parfois abolis) dans les œuvres présentées agissent en sorte que le roman populaire est un bon divertissement mais, en même temps, ils peuvent décourager le lecteur de percevoir le monde avec plus de vigilance. Par bonheur, il est plus fréquent de prêter l'attention à tous les signes de l'ambiguïté qui nous entourent que de se fier à la vision du monde contrastée propre au roman populaire. Il est donc probable que, dans le cas du *Comte de Monte-Cristo*, au-delà de « la clarté de son

²⁶ M.-J. Péraldi, « Alexandre Dumas et *Le Comte de Monte-Cristo* : un roman de la transmission », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2002/4 (n° 50), p. 59.

analyse, la vivacité de ses dialogues et la vigueur de sa charpente dramatique »²⁷ c'est précisément ce caractère équivoque qui le rend « un chef-d'œuvre du roman populaire, et du roman tout court »²⁸.

Bibliographie

- Dumas, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Librairie Générale Française, 1995
- Dumas, Alexandre, *Les Trois Mousquetaires*, Ebooks libres et gratuits, <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>
- Dumasy-Queffélec, Lise, *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Belphégor : Littérature Populaire et Culture Médiatique. 7.1 (2008)
- Eco, Umberto, *De superman au surhomme*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1993
- Grossir, Claudine, « Du feuilleton à l'Assemblée Nationale : Eugène Sue et Les Mystères de Paris », *Le Romantisme*, 2008/3 (n° 141)
- Hecquet, Vincent, CR de Loïc Artiaga, dir., *Le Roman populaire 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, *Questions de communication* ; URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/746> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.746> ; consulté le 15.09.2021
- Marinetti, Amelita, "Death, Ressurrection and Fall in Dumas' *Comte de Monte-Cristo*", *The French Review*, vol. 50, n° 2, (Dec., 1976)
- Olivier-Martin, Yves, *Histoire du roman populaire en France, 1840-1980*, Albin Michel, 2015
- Péraldi, Marie-Jeanne, « Alexandre Dumas et *Le Comte de Monte-Cristo* : un roman de la transmission », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2002/4 (n° 50)
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, « La littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, t. 19, Paris, 1839
- Vassilev, Kris, « Vengeance et récit dans : *Le Comte de Monte-Cristo* », *French Forum*, Vol. 26, n° 2 (Spring 2001)

²⁷ L. Queffélec-Dumasy, *op. cit.*, p. 9.

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

Emilia Antkiewicz

Université Jagellonne

emilia.antkiewicz@student.uj.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0001-6529-8029>

LA MULTIPLICITÉ DES CONTRASTES DANS LA NOUVELLE « LA PARURE » DE GUY DE MAUPASSANT

The Multiplicity of Contrasts in Guy de Maupassant's Short Story "La Parure"

Abstract – The article is based on the notion of contrast and its role in creating a detailed and nuanced narration with psychologically complex heroes. Contrasts in question include those between poverty and richness, dreams and reality and being and pretending to be. The reflexion is enriched with a theatrical twist by questions concerning the role (or even hypothetical presence) of *hybris* in the process of creating an intricate composition and the possibility of a tragedy-like reading and interpretation of the short story.

Keywords – Short Story, 19th Century, Contrasts, Female Protagonist, Hybris

Introduction

Bien que le titre « La Parure » soit significatif dans son ambiguïté, il ne révèle pas pleinement l'abondance de différents aspects abordés dans cette nouvelle. Dans cette œuvre de Guy de Maupassant la présence des contrastes est annoncée dès les premiers mots du récit : « C'était une de ces jolies et charmantes filles, nées, comme par une erreur du destin, dans une famille d'employés. Elle n'avait pas de dot, pas

d'espérances, aucun moyen d'être connue, comprise, aimée, épousée par un homme riche et distingué »¹. On aborde la question de l'argent, des classes, de la rêverie et du décalage entre l'être et le paraître ; les quatre deviendront les axes principaux de la narration construite sur la base de juxtaposition des éléments contrastés. Comme le remarque Floriane Place-Verghnes :

L'effacement progressif du narrateur assume en effet une fonction de masque que l'on peut aisément mettre en parallèle avec la notion de contraste thématique développée par la nouvelle. Ainsi, chez Maupassant, tout est histoire d'écart. Écart évident entre l'être et le paraître, le familier et l'inconnu, le bijou réel et la verroterie, le rêve de luxe et la réalité moins grandiose ; mais également écart narratif entre le dit (assimilé à l'être) et le non-dit (le paraître), l'explication et l'implication².

Bien évidemment, le récit pourrait être classifié comme une histoire d'écart puisqu'il se focalise sur ce qui divise, ce qui trouble et ce qui introduit un certain décalage ; alors sur les contrastes, dans le sens vaste. Place-Verghnes insiste aussi sur le rôle de l'ironie dans la création de l'univers nuancé :

Selon Aristote, la révélation se caractérise par le passage, que ce soit chez le lecteur ou chez un personnage, de l'ignorance à la connaissance [...] Il ne s'agit donc pas d'ironie verbale, mais d'ironie dramatique ou, plus communément, d'ironie du sort. « La Parure », parce qu'elle est entièrement fondée sur l'inattendu (c'est-à-dire sur ce qui n'appartient pas au domaine du familier pour le lecteur), s'inscrit donc dans cette définition de l'ironie³.

On pense immédiatement au dénouement, complètement inattendu et, en conséquence, inouï. Chez Maupassant, ces contrastes ont une

¹ G. de Maupassant, « La Parure », *Contes du jour et de la nuit*, éd. Pierre Reboul, Éditions Gallimard, 1984, p. 83.

² F. Place-Verghnes, « "La Parure" : pour une pragmatique de la défamiliarisation », *French Studies*, Volume 57, Issue 1, January 2003, p. 50, <https://doi.org/10.1093/fs/57.1.39>, consulté le 25.05.2021.

³ *Ibid.*, p. 42.

valeur presque théâtrale car ils restent au fond du « nœud tragique » de nombreux de ses récits et souvent reposent sur une exagération :

Contentons-nous d'indiquer un choix de personnages caricaturaux, dont l'excès les conduit à mésinterpréter le réel. « Miss Harriet » et « La Dot », déjà commentés, illustrent bien comment la caricature chez Maupassant s'inscrit aussi dans des récits plus sérieux. D'autres exemples célèbres sont l'obsession de paraître qui conduit à la catastrophe dans « La Parure » et l'obsession de pêcher qui conduit à la mort dans « Deux amis ». Dans tous ces récits, la passion du personnage dénote l'excès, et cet excès conduit à sa perte, que les conséquences soient anodines ou néfastes⁴.

Cependant, Gerald Prince attire l'attention du lecteur sur la question du destin, traditionnellement liée au tragique :

Mais on ne joue pas impunément avec le destin et on ne triomphe pas de lui. On n'échappe pas au nom ; on ne le transcende pas ; on ne peut lui donner le sens que l'on veut. Prisonnière de ses origines, de son sexe et de sa classe, l'héroïne saura enfin que la parure était fausse et qu'elle-même n'est qu'une « pauvre Mathilde »⁵.

Il fait allusion aux sentiments de la crainte et de la pitié et au mauvais destin du héros tragique, fortement liés avec le drame antique. La question dramaturgique va constituer une partie importante de cette analyse puisqu'elle influence également la création de l'univers contrasté.

Différentes dimensions des contrastes

Probablement le plus évident, et le premier à noter, est le contraste entre la pauvreté et la richesse puisque cette dichotomie paraît au tout début de la nouvelle :

⁴ H. Färnlöf, « L'excès de réel – caricature et réalisme dans quelques nouvelles de Maupassant », *Quêtes littéraires*, n° 10, 2020, p. 101, <https://doi.org/10.31743/ql.11535>, consulté le 01.09.2022.

⁵ G. Prince, « Nom Et Destin Dans “La Parure” », *The French Review*, vol. 56, n° 2, 1982, p. 271, <https://www.jstor.org/stable/391845>, consulté le 24.05.2021.

Elle n'avait pas de toilettes, pas de bijoux, rien. Et elle n'aimait que cela ; elle se sentait faite pour cela. Elle eût tant désiré plaire, être enviée, être séduisante et recherchée. Elle avait une amie riche, une camarade de couvent qu'elle ne voulait plus aller voir, tant elle souffrait en revenant. Et elle pleurait pendant des jours entiers, de chagrin, de regret, de désespoir et de détresse⁶.

Les paroles du narrateur suggèrent que, pour Mathilde, être née dans une famille d'une basse couche sociale était une condamnation, un mauvais destin à qui il faut se dérober à tout prix. Il est clair que la situation, bien que l'héroïne ait dû s'y habituer au cours de sa vie, ne cesse pas de la gêner, surtout quand il est question de confrontation avec ce dont Mathilde a été privée, ce qui lui manque.

Il est à noter que les personnages ont été structurés de la même façon : le phénomène est à observer dans la distance entre deux amies, Madame Forestier et Madame Loisel. La quotidienneté de l'une est un rêve (presque) inabordable pour l'autre ; le narrateur attire l'attention au fait que, grâce à la rivière empruntée à son amie, Mme Loisel « était plus jolie que toutes, élégante, gracieuse, souriante et folle de joie [...] elle dansait avec ivresse, avec emportement, grisée par le plaisir »⁷. La possession, même temporaire, d'un bien hors de ses possibilités, lui permet de surpasser la frontière entre le clair et l'obscur ; d'effacer le contraste qui la hantait toute son existence. Dans le cas de Madame Loisel, l'écart entre la misère et l'abondance apporte une valeur symbolique car il constitue une analogie à sa vie réelle et ses rêves dans lesquels elle s'enfuit (comme dans le monde du luxe) :

Elle souffrait de la pauvreté de son logement, de la misère des murs, de l'usure des sièges, de la laideur des étoffes. [...] Elle songeait aux grands salons vêtus de soie ancienne, aux meubles fins portant des bibelots inestimables, et aux petits salons coquets, parfumés, faits pour la causerie de cinq heures avec les amis les plus intimes, les hommes connus et recherchés dont toutes les femmes envient et désirent l'attention⁸.

⁶ G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 84.

⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁸ *Ibid.*, p. 83-84.

Ce contraste semble être amplifié par le choix des verbes « souffrir » et « songer », chacun répété deux fois, phrase après phrase, pour construire une image hyperbolisée de la vie intérieure de l'héroïne, visiblement en détresse à cause du déchirement entre ce qu'elle possède et ce dont elle rêve ; ces rêves étaient perdus. Madame Loisel vivait convaincue de la puissance de l'argent qui rend une femme désirable, digne de l'attention masculine ; on a même l'impression que, selon Mathilde, seulement sa richesse matérielle pourrait la rendre intéressante pour un mari bien aisé. Ceci renvoie au thème anti-fabuleux, un renversement du schéma bien connu de l'histoire de Cendrillon qui, en perdant une chaussure, gagne sa vie ; Mathilde, en perdant la parure, perd sa vie et se dépouille de sa liberté. Néanmoins, il y a des critiques, comme Michael Issacharoff, qui contestent le rôle de l'argent dans cette œuvre : « L'argent est, avant tout, un élément comique : dans aucune des histoires analysées, il n'a pas la force obsessionnelle que l'on trouve chez Shakespeare ou Molière »⁹. Le critique s'applique à trouver de la dramaturgie dans la prose, ce qui dans ce cas-là se montre possible, mais son interprétation semble inexacte et superficielle. D'ailleurs, la plupart des chercheurs contestent la vision d'Issacharoff, y compris Gerald Prince qui évoque l'importance du nom de l'héroïne principale dans le cadre de cette analyse :

Elle s'appelle Mathilde Loisel. Mathilde, c'est évidemment, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, le nom d'une princesse illustre au salon très brillant. C'est aussi, on le sait (peut-être qu'on ne le sait pas !), celui d'une autre princesse, reine et sainte du dixième siècle, et femme d'Henri I^{er} l'Oiseleur. Or si l'héroïne se croit princière, elle ne l'est tout au plus qu'une seule nuit ; et si elle ne se veut ni sainte ni martyre, elle le devient : oiseau fragile songeant "auprès de la fenêtre" (p. 1205) à l'oisiveté, au loisir, pleine de "regrets désolés et de rêves éperdus" (p. 1198), elle est la proie de la forêt et de ses forestiers et, comme Emma saisie par Bovary, elle se trouve prise par Loisel et condamnée à lui¹⁰.

⁹ "it [money] is primarily comic: in none of the stories analyzed does it have the obsessive force that we find in Shakespeare or Molière" (trad. E. A.). M. Issacharoff, "Phynances", *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 17, n° 1/2, 1988, p. 213, <https://www.jstor.org/stable/23532521>, consulté le 24.05.2021.

¹⁰ G. Prince, *op. cit.*, p. 267-268.

On y voit clairement le thème, déjà mentionné, de la création d'une princesse, celui des « rêves éperdus » et du destin auquel Mathilde ne peut pas se soustraire ; les trois s'entremêlent sans cesse le long du récit. De plus, le narrateur signale le rôle des aléas dans le parcours de vie de l'individu : un autre contraste émerge, celui entre ce qui s'est passé et ce qui aurait pu arriver si Madame Loisel n'avait pas perdu la parure. Il ne faut pas oublier la chute de notre princesse, la chute qui l'a forcée à se confronter avec la réalité sombre : le monde de travail physique, le monde dont elle vient, le monde qu'elle efface de sa mémoire. Il est difficile de passer outre à l'impression que cette confrontation permet à l'auteur de souligner l'importance de la vanité et du paraître dans la formation d'un personnage tragique (ou, peut-être, de deux personnages tragiques puisque Monsieur Loisel subit lui aussi de graves conséquences de la vanité de sa femme). Ainsi, il y a une certaine duplicité dans le personnage de Monsieur Loisel qui, le jour, se présente comme un employé au Ministère, ne peut plus se reposer le soir et la nuit, il doit travailler sans cesse ; « Et cette vie dura dix ans »¹¹. Voici un autre contraste : celui entre la vie d'avant et d'après la perte de la parure. Pour Mathilde, la confrontation avec ses propres insécurités est inévitable : « S'il y a erreur du destin, ce que le texte n'affirme pas, c'est que Mathilde se trouve dans un milieu qui n'est pas le sien. Elle se croit faite pour la richesse et pour le faste ; mais elle est faite peut-être pour la misère »¹² ; toutefois, elle reste délirante. Floriane Place-Verghnes, elle aussi, insiste sur l'écart entre la songerie et le réel : « Le thème de la rêverie est omniprésent : à la réalité crue [...] s'oppose un rêve incessant de mieux-être »¹³ ; un schéma qui immédiatement renvoie à *Madame Bovary*. Cela semble être une voie commune pour plusieurs chercheurs : « Le contraste entre son charme, son bon goût inné, sa beauté, d'une part, et la médiocrité de sa vie d'épouse d'employé du gouvernement, d'autre part, est souligné à plusieurs reprises. Son indignation débouche sur l'irritabilité et sur la dépression »¹⁴ ; après avoir substitué « employé du

¹¹ *Ibid.*, p. 93.

¹² G. Prince, *op. cit.*, p. 269.

¹³ F. Place-Verghnes, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴ "The contrast between her charm, her innate good taste, her beauty, on the one hand, and the mediocrity of her life as the wife of a government

gouvernement » au « médecin », on reçoit une phrase qui aurait pu parfaitement décrire la situation d'Emma Bovary.

Les jeux d'apparences sont souvent trompeurs, comme les apparences elles-mêmes ; Madame Loisel en demeure victime. Ses paroles (in)fameuses : « il n'y a rien de plus humiliant que d'avoir l'air pauvre dans un milieu de femmes riches »¹⁵ rendent son obsession de l'artifice claire comme le jour ; il ne faut pas oublier qu'elle préfère même les fleurs artificielles aux naturelles. Pareillement, elle préfère paraître au lieu d'être. Mary Donaldson-Evans en donne la preuve :

En fait, comme on l'apprend plus tard, elle a substitué quelque chose de vrai à quelque chose de faux. De même, sa vie reflète le déplacement de l'illusion par la réalité, et son acceptation héroïque d'un destin pire que celui contre lequel elle avait lutté dans la première moitié de l'histoire la fait passer d'un objet de pitié à un objet d'admiration¹⁶.

Dans le contexte d'une obsession des apparences, on pourrait observer que la transformation du personnage porte plutôt sur le passage du trompeur au trompé. Une sorte d'illusion ironique que l'on considère comme un leitmotiv de l'œuvre de Maupassant. :

[...] tous [les récits de Maupassant] témoignent d'une expérience globale, qui est l'expérience vitale de Maupassant [...] Toute relation humaine se dissout dans l'universelle illusion dénoncée par Schopenhauer.

employee, on the other, are underlined repeatedly. Her indignation leads to irritability and depression" (trad. E. A.). M. Donaldson-Evans, "The last laugh: Maupassant's «Les Bijoux» and «La Parure»", *French Forum*, vol. 10, no. 2, 1985, p. 168, <https://www.jstor.org/stable/41429504>, consulté le 25.05.2021.

¹⁵ G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶ "In fact, as we learn later, she has substituted something real for something false. In the same way, her life reflects the displacement of illusion by reality, and her heroic acceptance of a fate far worse than the one against which she had struggled in the first half of the story changes her from an object of pity to one of admiration" (trad. E.A.). M. Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 170.

La relation avec le monde est aussi manquée, parce que nos sens nous trompent, et parce qu'ils sont ridiculement insuffisants¹⁷.

Cependant, est-il juste de parler de Mathilde comme si elle était un objet d'admiration ? Personnellement, j'en doute : sa plus grande motivation est la honte, accompagnée de la peur ; deux sentiments qui la suivent toute sa vie. Elle n'agit pas au nom d'une vertu. Qu'est-ce qu'il y a d'héroïque dans une action qui montre un minimum de décence sociale ? Il ne faut pas oublier que, malgré tout, Madame Loisel blâme Madame Forestier pour « l'affaire de la parure » :

- Oh ! ... ma pauvre Mathilde, comme tu es changée ! ...
- Oui, j'ai eu des jours bien durs, depuis que je ne t'ai vue ; et bien des misères. ... et cela à cause de toi ! ...
- De moi... Comment ça ?
- Tu te rappelles bien cette rivière de diamants que tu m'as prêtée pour aller à la fête du ministère.
- Oui. Eh bien ?
- Eh bien, je l'ai perdue¹⁸.

Effectivement, c'est elle qui l'a perdue. Après avoir analysé ce dialogue, je doute du raisonnement de Mary Donaldson-Evans qui insiste sur l'honneur admirable de Mathilde et sur une certaine martyrologie de ce personnage ; Gerald Prince fait la même chose en attirant l'attention du lecteur au fait que la famille Loisel habitait rue des Martyrs¹⁹. Néanmoins, l'histoire de sa vie pleine de sacrifices donne une preuve du pessimisme maupassantien : « Maupassant cherche à montrer à ses lecteurs que le réel n'obéit pas aux lois conventionnelles du littéraire, il veut lui donner une leçon »²⁰ ; leçon donnée avec maîtrise.

¹⁷ M.-C. Bancquart, « Maupassant conteur fantastique », *Archives des Lettres Modernes*, n° 163, 1976, p. 7, 25 in T. Stróżyński, *Les jeux de l'être et du paraître dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, 1990, p. 11.

¹⁸ G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 94.

¹⁹ Cf. G. Prince, *op. cit.*, p. 268.

²⁰ M. Bury, « Maupassant pessimiste ? », *Romantisme*, n° 61, 1988, p. 80, <https://doi.org/10.3406/roman.1988.5515>, consulté le 1.09.2022.

La (dé)mesure

Le rôle de la démesure, comme l'on traduit souvent le mot grec *hybris*, a déjà été signalé dans le contexte d'une analyse axée sur le cadre dramaturgique de l'histoire : « farce tragique, mais surtout grotesque, farce au quotidien »²¹. Les définitions de l'*hybris* étant nombreuses, j'ai dû me limiter à quelques-unes d'entre elles, les plus applicables à cette analyse :

Fisher voit l'essence de l'*hybris* dans « la commission d'actes d'insulte intentionnelle, d'actes qui infligent délibérément la honte et le déshonneur aux autres ». Cependant, MacDowell estime que l'*hybris* n'exige pas de victime, et ne doit donc pas faire référence au déshonneur ; son essence réside plutôt dans la jouissance auto-indulgente d'un excès d'énergie. De même, Dickie affirme que l'*hybris* est de sa nature une disposition d'excès de confiance ou de présomption, qui fait que l'on a du mal à reconnaître les limites et la précarité de sa propre condition humaine²².

La première définition, celle de Fisher, convient partiellement à la situation de Mathilde Loisel puisque l'héroïne a infligé « la honte et le déshonneur »²³ avant tout (mais pas exclusivement, son mari a été affecté aussi) à elle-même, par son choix de cacher à tout prix la vérité sur la parure. Pourtant, l'interprétation proposée par MacDowell semble correspondre parfaitement à la narration : la vie d'avant la perte de la

²¹ *Ibid.*, p. 81.

²² "Fisher sees the essence of *hybris* in 'the committing of acts of intentional insult, of acts which deliberately inflict shame and dishonour on others'. MacDowell, on the other hand, argues that *hybris* need not involve a victim, and so need not refer to dishonour; its essence, instead, lies in self-indulgent enjoyment of excess energy. Similarly, Dickie argues that *hybris* is essentially a disposition of over-confidence or presumption, as a result of which one fails to recognize the limitations and precariousness of one's human condition" (trad. E. A.), D. L. Cairns, "Hybris, Dishonour, and Thinking Big", *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 116, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1996, p. 1, <https://doi.org/10.2307/631953>, consulté le 21.10.2021.

²³ N. R. E. Fisher, *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster, 1992, p. 148.

parure ne comptait que cette « auto-indulgence », voire la démesure, et c'est elle qui a mené Mathilde vers la catastrophe, et qui reste au fond du conflit tragique. Son désir de vivre ses rêves s'est transformé en cupidité insatiable qui se manifestait même au cours des tâches quotidiennes :

Quand elle s'asseyait, pour dîner, devant la table ronde couverte d'une nappe de trois jours, en face de son mari qui découvrait la soupière en déclarant d'un air enchanté : « Ah ! le bon pot-au-feu ! je ne sais rien de meilleur que cela... » elle songeait aux dîners fins, aux argenteries reluisantes, aux tapisseries peuplant les murailles de personnages anciens et d'oiseaux étranges au milieu d'une forêt de féerie ; elle songeait aux plats exquis servis en des vaisselles merveilleuses, aux galantries chuchotées et écoutées avec un sourire de sphinx, tout en mangeant la chair rose d'une truite ou des ailes de gélinotte²⁴.

Ce passage-là illustre l'*hybris* dans la version de Dickie : principalement penchée sur l'idée de l'ignorance de la fragilité de sa propre existence, par extension concentrée sur une certaine déréalisation, presque délirante, de l'héroïne. Cela est strictement lié au « plaisir de l'*hybris* [qui] repose sur la pensée de sa propre supériorité »²⁵, dans le cas de Madame Loisel, la conviction d'être destinée pour une vie pleine du luxe²⁶ ; cette rêverie fonctionne comme son élan vital. Un concept qui mérite l'attention est aussi celui de l'« injustice particulière qui concerne *pleonexia*, le besoin d'un bien externe ; cependant, cette avidité ne reste pas purement matérielle puisqu'elle inclut non seulement le désir d'avoir de l'argent, mais aussi celui de *timê*, de la sécurité »²⁷. En adoptant cette optique, on peut constater que Mathilde

²⁴ G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 84.

²⁵ “pleasure of *hybris* lies in the thought of one's own superiority” (trad. E. A.). D. L. Cairns, *op. cit.*, p. 2.

²⁶ Cf. G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 84.

²⁷ “particular injustice is concerned with *pleonexia*, with wanting more of some external good; this greed, however, is not purely material, as it covers desire not just for money, but also for time safety” (trad. E. A.). D. L. Cairns, *op. cit.*, p. 5.

était victime de l'injustice particulière qui se formait dans son caractère dès son enfance et qui, en conséquence, s'est transformée en *hybris*. Il faut remarquer que l'héroïne oscille entre la démesure et la mesure d'une manière outrée : « Chez Maupassant, la caricature repose sur la capacité de confronter la démesure (l'excès de réel) avec la bonne mesure (le réel objectif), et surtout de démontrer les conséquences de toute transgression de la réalité »²⁸ ; et pourtant Mathilde se laisse conduire par son vice incorrigible de Mathilde, son *hybris*, qui revient encore dans le dialogue final, déjà cité.

Conclusion

Quel est donc le rôle des contrastes dans la construction de l'univers maupassantien (et des personnages qui s'y trouvent) ? Il y a plusieurs réponses possibles. On peut insister sur l'air réaliste, ou bien naturaliste, qui caractérise toute l'œuvre de Guy de Maupassant : la nouvelle en question est axée sur le thème de l'argent et d'une illusion de la richesse, vite perdue, ce qui se voit même dans le titre qui annonce l'histoire de « La Parure ». Les écarts permettent aussi de nuancer la psychologie des personnages, avant tout de l'héroïne principale, Mme Loisel ; du premier coup d'œil elle semble être uniforme, privée de dimensions, concentrée sur une chose, sa position sociale, ce qui est présenté comme des retentissements d'une enfance difficile. Cependant, après avoir mené une réflexion approfondie, un lecteur attentif constate facilement que cette première impression était trompeuse. De nombreuses questions naissent. Peut-on vraiment parler d'un cas de l'injustice particulière ? Devrait-on justifier une obsession, bien destructive, par un trauma non résolu ? Si oui, comment le faire ? Malgré la profondeur psychologique, il ne faut pas négliger les aspects formels de la nouvelle. Certains chercheurs insistent sur les valeurs esthétiques, y compris la composition, assez théâtrale, et la construction de la narration sur la base des contrastes : « L'immense succès de cette nouvelle peut être expliqué par les raisons esthétiques puisqu'elle offre au

²⁸ H. Färnlöf, *op. cit.*, p. 101.

lecteur une expérience narrative active et créative »²⁹. En même temps, on observe la dichotomie entre l'être et le paraître qui agit comme une sorte de défamiliarisation : « Les amorces et les obstacles au bon déroulement de l'histoire agissent également comme autant d'attaques au familier »³⁰ ; ces attaques forcent les lecteurs à sortir de leur zone de confort, au-delà de la crainte et la pitié ressenties envers Mathilde. Envers Mathilde qui doit, elle aussi, abandonner sa zone de confort : « Toutes ces choses, dont une autre femme de sa caste ne se serait même pas aperçue, la torturaient et l'indignaient. La vue de la petite Bretonne qui faisait son humble ménage éveillait en elle des regrets désolés et des rêves éperdus »³¹ ; à cause de la perte de la parure, elle devient ce qui l'a toujours dégoutée. Et cela par suite de sa vanité et son obsession des apparences qui se sont brutalement vengés contre elle, son *hybris* qui l'a menée envers la catastrophe (était-elle à éviter ?). Effectivement, « chez Maupassant, tout est histoire d'écart »³².

Bibliographie

- Bancquart, Marie-Claire, « Maupassant conteur fantastique », *Archives des Lettres Modernes*, n° 163, 1976 in Stróżyński, Tomasz, *Les jeux de l'être et du paraître dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, 1990
- Bury, Marianne, « Maupassant pessimiste ? », *Romantisme*, n° 61, 1988, p. 75-88, <https://doi.org/10.3406/roman.1988.5515>, consulté le 1.09.2022
- Cairns, Douglas L., "Hybris, Dishonour, and Thinking Big", *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 116, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1996, p. 1–32, <https://doi.org/10.2307/631953>, consulté le 21.10.2021
- Donaldson-Evans, Mary, "The last laugh: Maupassant's «Les Bijoux» and «La Parure»" *French Forum*, vol. 10, n° 2, 1985, p. 163–174. JSTOR, www.jstor.org/stable/41429504. Accessed 24 May 2021, consulté le 25.05.2021

²⁹ "Its tremendous success can be explained on aesthetic grounds, for it provides the reader with an active and creative narrative experience" (trad. E. A.). M. Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 173.

³⁰ F. Place-Verghnes, *op. cit.*, p. 48.

³¹ G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 83-84.

³² F. Place-Verghnes, *op. cit.*, p. 50.

- Färnlöf, Hans, « L'excès de réel – caricature et réalisme dans quelques nouvelles de Maupassant », *Quêtes littéraires*, n° 10, 2020, p. 94-105, <https://doi.org/10.31743/ql.11535>, consulté le 1.09.2022
- Fisher, Nick, *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster, 1992
- Issacharoff, Michael, “Phynances”, *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 17, n° 1/2, 1988, p. 208–215. JSTOR, www.jstor.org/stable/23532521, consulté le 24.05.2021
- Maupassant, Guy, de, « La Parure », *Contes du jour et de la nuit*, éd. Pierre Reboul, Éditions Gallimard, 1984
- Maupassant, Guy, de, *Contes et Nouvelles*, vol. I, préface d'Armand Lanoux, introduction de Louis Forestier, texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1974 in Prince, Gerald, « Nom Et Destin Dans “La Parure” », *The French Review*, vol. 56, n° 2, 1982, p. 267-271. JSTOR, www.jstor.org/stable/391845, consulté le 24.05.2021
- Place-Verghnes, Floriane, « “La Parure” : pour une pragmatique de la défamiliarisation », *French Studies*, Volume 57, Issue 1, January 2003, p. 39–53, <https://doi.org/10.1093/fs/57.1.39>, consulté le 23.05.2021
- Prince, Gerald, « Nom et destin dans “La Parure” », *The French Review*, vol. 56, n° 2, 1982, p. 267–271. JSTOR, www.jstor.org/stable/391845, consulté le 24.05.2021

Eliza Sasin

Université de Łódź

eliza.sasin@edu.uni.lodz.pl

 <https://orcid.org/0000-0001-8220-1305>

LA SYMBOLIQUE DES FEMMES AQUATIQUES DANS LA POÉSIE FRANÇAISE 1890-1899 : PURETÉ VS VOLUPTÉ

The Symbolism of Aquatic Women in French Poetry 1890-1899: Purity vs Voluptuousness

Abstract – Water with its entire seascape, which includes both flora and fauna as well as figures from the mythological world, is one of the main elements of the poetic imagination that forms in the Symbolism. By analysing poems written in the years 1890-99 in the light of the thought of philosophers and mythocritics like Bachelard or Pierrot, we can notice a strong relationship between aquatic symbols and female characters. Focusing on mermaids, nymphs and Aphrodite, we can see that the poetic impressions are created on the basis of a contrast between purity and voluptuousness, which result from the features of the water, the archetypal features of the characters and attributes which are assigned to them during the poetic creation, and that their combination allowed the authors to develop poetic images nuanced and aestheticized relative to the original stories.

Keywords – Symbolism, Poetry, Water, Woman, Purity, Voluptuousness, Contrast

L'eau, grâce à sa diversité intérieure, est l'un des constituants majeurs de l'imaginaire poétique du symbolisme français : pour reprendre les mots de Jean Pierrot, c'est un « élément-roi »¹, et en tant que tel,

¹ J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent, 1880-1900*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 258.

elle inspire par la richesse des caractéristiques qui varient selon les circonstances ; elle peut être vive ou stagnante, volage dans la perspective héraclitienne, elle peut donner ou reprendre la vie. Séduisant les poètes par la richesse de la faune et de la flore qui l'habitent, elle leur permet d'élaborer un paysage sous-marin plein de motifs provenant du monde aussi bien réel que mythologique². Ce dernier, comme le rappelle Jean-Nicolas Illouz, offre une opportunité de réaliser ces aspirations symbolistes à s'évader dans le monde des rêves, dans

un ailleurs qui permettrait à l'âme d'échapper à « l'américaine prison où Paris nous fait vivre », selon les termes de Huysmans. Ils répondent aussi au programme même de l'école du Symbole, en ce qu'ils semblent unir une réalité visible à quelque monde invisible ou supra-sensible, et la révélation spirituelle qu'ils sont censés receler les dispose alors à toutes sortes de lectures allégoriques ou d'interprétations ésotériques³.

Véronique Gély à son tour nous fait remarquer que déjà selon Platon (*République*) et Aristote (*Poétique*) « le poète travaille le matériau déjà constitué que sont les mythes pour en faire une œuvre singulière, ou bien [...] c'est précisément son œuvre singulière qui est la création d'un mythe : le mythe peut être soit la matière de la création, soit son

² Cette union des éléments et de la mythologie permet d'obtenir des images rafraîchies et de gagner une perspective nouvelle, ce que nous fait remarquer Jean Pierrot : « Si [...] l'imagination trouvait en définitive peu son compte dans le développement de thèmes légendaires, parce que ces thèmes étaient trop souvent dépoétisés par un traitement allégorique et réduits à des schémas conventionnels incessamment répétés, cette même imagination pouvait en revanche se déployer à partir d'un certain nombre d'éléments matériels privilégiés qui servirent de support au rêve. Si par exemple le mythe de Narcisse, sous son aspect de récit allégorique, s'est à l'époque dégradé en un lieu commun conventionnel bien vite lassant, en revanche il met en jeu certains éléments matériels (l'eau, le miroir) à partir desquels a pu se développer un travail de l'imagination plus original et plus profond ». *Ibid.*, p. 257.

³ J.-N. Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, Livre de Poche, 2014, p. 88-89.

résultat »⁴. Suivant cette idée, la façon dont les poètes de la fin du siècle percevaient et modelaient les mythes, en l'occurrence liés à la femme et à l'eau, s'inscrit dans une longue tradition. En créant des figures contemporaines à partir de cette matière fondatrice, et en forgeant des personnages qui correspondent à la sensibilité de la fin du siècle, ils ajoutent leurs propres éléments à l'univers des histoires anciennes qui n'a cessé de s'étoffer au fil des siècles.

Pour nous concentrer plus particulièrement sur l'eau, en vue d'examiner ses divers aspects, il convient de prendre l'appui sur l'illustre étude de Gaston Bachelard. En décrivant l'eau en tant que « principe fondamental de l'imagination matérielle qui oblige à mettre à la racine de toutes les images substantielles un des éléments primitifs »⁵, il combine quelquefois ses traits avec ceux de la femme⁶ : il tâche de présenter l'eau maternelle, l'eau féminine et il introduit dans ses analyses le complexe d'Ophélie. Il dissèque aussi le concept de la pureté qu'approfondira, par la suite, Gilbert Durand en constatant que « cette eau lustrale a d'emblée une valeur morale : elle n'agit pas par lavage quantitatif mais devient la substance même de la pureté, quelques gouttes d'eau suffisent à purifier un monde »⁷. Mais comme « l'eau, dans son symbolisme, sait tout réunir »⁸, il est remarquable que le paysage sous-marin avec toutes ses créatures bigarrées possède aussi des traits liés à l'érotisme. C'est ce contraste entre la pureté et la volupté qui se fait jour chez des poètes choisis du symbolisme français et qui

⁴ V. Gély, « Le "devenir-mythe" des œuvres de fiction », *Mythe et littérature*, éd. par S. Parizet, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », Lucie éditions, 2008, p. 69-98.

⁵ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 139.

⁶ Bachelard propose la thèse suivante : « Quand nous aurons compris que toute combinaison des éléments matériels est, pour l'inconscient, un mariage, nous pourrions rendre compte du caractère presque toujours féminin attribué à l'eau par l'imagination naïve et par l'imagination poétique ». *Ibid.*, p. 26.

⁷ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Armand Colin, 2020, p. 174.

⁸ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 174.

nous semble particulièrement intéressant au vu du motif de la femme tel qu'il émane des symboles enracinés dans la tradition et en même temps liés à l'eau. En raison du cadre restreint de la présente étude et parce que nous aimerions nous concentrer sur des œuvres représentant le symbolisme à son stade le plus avancé, afin de saisir l'essence du contraste dans les symboles concernés, il nous faudra nous pencher sur des poèmes écrits dans les années 1890-1899, dans lesquels l'eau et la femme s'unissent à travers, successivement, les figures de sirènes, de nymphes et d'Aphrodite.

Avant de passer aux poèmes du XIX^e siècle, tournons-nous vers des textes fondateurs pour rappeler les manières pérennes de représenter les sirènes. Ovide dans ses *Métamorphoses* les a peintes sous l'aspect d'oiseaux aux visages de vierges⁹. Une image similaire émerge de *L'Odyssée*¹⁰ dans laquelle ces créatures monstrueuses tentent par un chant merveilleux qui invite à gagner l'omniscience. Selon certaines légendes, on les présentait comme mi-femmes, mi-poissons¹¹, qui séduisaient tout en cachant les parties intimes du corps, sources de désir sexuel. Les sirènes étaient le plus souvent présentées comme des créatures silencieuses, mais possédant le don du beau chant, qui avait un impact plus fort que la parole. On disait que le chant des sirènes des îles méditerranéennes était charmeur, hypnotique et provoquait des rêves. Il était destiné à tenter les marins dont les navires s'étaient écrasés contre les rochers. Selon certains, les sirènes noyaient les marins, selon d'autres, elles mangeaient leurs corps, après les avoir déchirés en lambeaux. Il y avait deux prédictions sur les sirènes. On a dit que si les marins ne succombaient pas au charme des sirènes, ces créatures étaient censées se jeter dans la mer et se transformer en pierre, et il en est ainsi selon Homère. La deuxième prophétie annonçait la mort

⁹ Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992.

¹⁰ Homère, *L'Odyssée*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1877.

¹¹ Ce changement de présentation est probablement dû à des erreurs de lecture des sources – les sirènes ont été identifiées avec des néréides dans certains fragments, ce qui a été par la suite fixé dans les contes de fées et par la culture populaire pendant des siècles. Cf. J. Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1983.

des sirènes à condition que le chant de quelqu'un d'autre se révèle plus beau que le leur, ce qui est arrivé dans le mythe d'Orphée¹².

Dans le cas des réécritures du XIX^e siècle, les poètes travaillent cette matière mythologique non seulement pour décrire les qualités vocales, mais pour proposer également le contenu des chants. Ainsi, à l'ensemble des histoires de sirènes s'ajoute celle écrite par Louis Denise en guise de chanson. En effet, le poème « Sirène » prend la forme d'une apostrophe à un jeune homme – voyageur que la sirène essaie de séduire :

– Jeune homme ! Ton désir jeune et vague
Vole à l'inconnu de ma beauté.
Partons : la mer est bleue et la vague
Soupire à ton départ enchanté. [...]
Ma voix t'ouvre une porte de gloire¹³.

La tentatrice présente ses promesses comme un remède aux désirs éphémères et méprisables du Réel et aux amours de jadis qui sont déjà morts et inaccessibles. En retour, elle offre l'accès à son univers, le pays des rêves, tout en étant très sûre de son exceptionnel pouvoir de séduction : « N'est-ce pas que ma chanson est douce ? / À mes concerts peu sont conviés »¹⁴, dit-elle. Ce poème sensuel dès le début, prend une dimension de plus en plus érotique avec les vers :

Viens dans mon empire inaccessible.
L'empire du désir immortel. [...]
Faut-il chanter toutes les musiques ?
Nommer tous les plaisirs de mes seins,
Et mes délices métaphysiques
Dont l'extase a trompé tant de Saints ? [...]
Je suis Celle en la mer solitaire
Qui t'attend pour rire et pour s'offrir¹⁵.

¹² Orphée a battu les sirènes avec les sons de sa lyre lors du retour des Argonautes en Grèce. Cf. Homère, *L'Odyssée*, op. cit.

¹³ L. Denise, « Sirène », *Mercur de France*, 1 mai 1891, n° 17, p. 276.

¹⁴ *Ibid.*, p. 276.

¹⁵ *Ibid.*, p. 276-277.

Nous pouvons donc constater que la sirène est une création sûre de sa puissance, pleine d'érotisme et de sensualité, tentante et trompeuse, à la fois par la beauté de la voix et le contenu des promesses, clairement impures – son impureté est si puissante qu'elle a réussi à tromper même les saints, ce qui permet de l'associer au mal.

Le chant de sirène prend un aspect quelque peu différent dans le poème de Jean Lorrain « Les Sirènes », où il s'agit de l'« hymne adorable en sa mélancolie »¹⁶, mais qui n'en appartient pas moins aux trois terribles sœurs avec une « chair magique offerte aux désirs des héros »¹⁷. Dans ce cas, le sujet lyrique parle aussi de leur aspect physique, car « [l]a solitude a fait leur beauté solennelle »¹⁸ et puisque la solennité peut avoir un aspect liturgique, religieux, en combinaison avec leur solitude, ces créatures nous paraissent immaculées et donc aussi pures. « Aimer ! pouvoir aimer ! Tel est leur rêve amer. / Mais, captives des dieux et des temps révolus, / Haïr l'homme est leur sort »¹⁹, lisons-nous dans les vers suivants, pleins de tristesse – ces créatures ne sont plus dominatrices et sûres d'elles, mais, condamnées par Poséidon et Éros, oubliées par les dieux, elles vivent dans une souffrance constante, elles tentent en vain d'aimer, et leurs voix sensuelles ne sont pas accompagnées par leurs chairs, car elles sont « les Filles de la Mer / Au corps bleuâtre et froid »²⁰. La séduction apparaît comme un destin monstrueux auquel elles sont condamnées et qui provoque des souffrances, ce qui a une tout autre dimension que le plaisir aux dépens des mortels. Ainsi, les sirènes paraissent dépourvues de libre arbitre, elles ne sont pas autonomes, ce qui semble justifier leurs actions insidieuses pleines de cruauté, et qui diffère des représentations antiques.

Dans le poème « Les Sirènes » de Gustave Kahn, apparaît encore un autre visage des créatures marines, cette fois beaucoup plus chaste. Car elles ont des seins d'argent, des yeux glauques et surtout un cœur stérile, et leurs corps sont enveloppés de « robe d'aurore au gré de la

¹⁶ J. Lorrain, « Les Sirènes », *Mercur de France*, 1 juin 1897, n° 90, p. 430.

¹⁷ *Ibid.*, p. 430.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 431.

²⁰ *Ibid.*, p. 431.

nuée »²¹, ce qui les rend éphémères, presque transcendantes, délicates et lumineuses – dans ce cas, aucun aspect érotique n'est mentionné, le texte fait surgir des personnages brillants, blancs et au cœur pur. De plus, leur chant comprend des « présences fragiles aux voix de litanies »²² – la séduction a donc fait place à la supplication, et le chant, dépourvu d'aspect érotique, a acquis une autre dimension, presque mystique. Une telle image, de nature religieuse et innocente, contraste donc fortement avec les images extatiques des sirènes.

Un nouveau son est donné à la voix de sirène par Albert Samain dans l'ouvrage intitulé également « Les Sirènes » :

Les Sirènes chantaient ... Là-bas, vers les îlots,
Une harpe d'amour soupirait, infinie ;
Les flots voluptueux ruisselaient d'harmonie,
Et des larmes montaient aux yeux des matelots. [...]
Les Sirènes chantaient ... Plus tendres à présent,
Leurs voix d'amour pleuraient des larmes dans la brise,
Et c'était une extase ou le cœur plein se brise,
Comme un fruit mûr qui s'ouvre au soir d'un jour pesant !²³

Dans ce cas, on note la présence d'une voix douce, sensuelle et pleine d'amour, qui séduit ainsi, ce qui contraste visiblement avec les deux poèmes précédents. L'impression lyrique liée aux voix juteuses des sirènes est complétée par la description des corps nus :

Les nacres de leurs chairs sous un liquide émail
chatoyaient, ruisselant de perles cristallines,
Et leurs seins nus, cambrant leurs rondeurs opalines,
Tendaient lascivement des pointes de corail²⁴.

Le contraste est ici clair : d'une part, pour créer l'image des corps, le sujet lyrique utilise la perle – symbole, entre autres, de pureté,

²¹ G. Kahn, « Les Sirènes », *Mercur de France*, 1 avril 1897, n° 88, p. 69.

²² *Ibid.*, p. 69.

²³ A. Samain, « Les Sirènes », *Au Jardin de l'Infante*, Paris, *Mercur de France*, 1911, p. 137-138.

²⁴ *Ibid.*, p. 138.

d'innocence et de la Vierge²⁵ – et par la suite, il les décrit comme immaculés donc chastes. Les corps des sirènes puissent leur beauté dans les corps marins nacrés. D'autre part, dans les lignes suivantes les créatures sont présentées dans une exultation extatique :

Leurs bras nus suppliants s'ouvraient, immaculés ;
Leurs cheveux blonds flottaient, emmêlés d'algues vertes,
Et, le col renversé, les narines ouvertes,
Elles offraient le ciel dans leurs yeux étoiles ! ...²⁶

Contrairement aux œuvres précédentes, on peut y voir la puissance de séduction de la sirène dans toute sa splendeur, car plus loin on lit : « Et les marins pâmés sentaient, lentes délices, / Des velours de baisers se poser sur les yeux »²⁷. Peu après, on aboutit à cette image sinistre de « La mer, déroulant ses vagues d'harmonie, / [qui] Étendait son linceul bleu sur les matelots. [...] On pouvait mourir aux lèvres des Sirènes »²⁸ – les paroles du sujet lyrique reprennent donc l'histoire des sirènes meurtrières, que l'on connaît de la mythologie, et la volupté se présente ici comme une puissante arme du crime.

Mais les sirènes ne sont pas les seules créatures femelles qui habitent les profondeurs sous-marines : les naïades et les néréides – les nymphes des eaux terrestres – y apparaissent également. Selon la mythologie, chaque réservoir d'eau : fontaine, lac, source, rivière, avait sa naïade. Belles, jeunes et nues, elles étaient représentées souvent avec des urnes débordant d'eau, ou tenant à la main des coquillages et des perles dont l'éclat rehaussait leur beauté. Elles apparaissaient souvent en compagnie des faunes. Les visages des nymphes marines étaient décorés de couronnes de roseaux ou celles de plantes aquatiques²⁹. Selon Bachelard, leur présence dans la littérature permet de créer « un amas de désirs et

²⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza RYTM, 2012.

²⁶ A. Samain, *op. cit.*, p. 139.

²⁷ *Ibid.*, p. 139.

²⁸ *Ibid.*, p. 140.

²⁹ Cf. P. Commelin, *Mythologie grecque et romaine. Édition illustrée de nombreuses reproductions*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1960.

d'images »³⁰ dont il tire, par la suite, la notion du complexe de Nausicaa. Chaque naïade avait son propre prénom et ces prénoms sont apparus plus tard dans la poésie du symbolisme précisément en lien avec l'eau, comme chez Gustave Kahn – dans le poème « L'Eau », le sujet lyrique évoque en premier lieu Thétis, l'une des naïades les plus populaires de la mythologie, dont « les yeux verts, languides, sont une caresse / même en ce temple de grâces paresseuses »³¹. Leur image possède aussi un aspect de pureté, introduit par les tresses emperlées. Ces nymphes aux voix et mains suaves, aux sourires clairs, qui « [b]ruissent dans l'air comme des brises de caresses : / Ô voluptés »³² reviennent aussi dans « L'Aventure de l'espoir » d'André Fontainas. Ce sont donc également des créatures qui, en tant que symboles dans la poésie, combinent l'élément féminin et l'aspect aquatique. Elles apparaissent assez clairement comme des personnages pleins de subtilité, d'érotisme et de douceur.

Citons aussi à titre d'exemple un des poèmes de Pierre Louÿs intitulé « Glaucé » qui est consacré à une néréide. Cette impression est différente des poèmes représentant des nymphes des eaux dans les bras de faunes ou en compagnie d'autres créatures marines. Glaucé est montrée au bain et comparée aux nénuphars à l'aide de l'antithèse : « Elle se baigne comme un nénufar blanc / Comme un nénufar rouge qui saigne »³³. Ces comparaisons sont développées dans d'autres lignes de l'ouvrage : « Elle est tout en or avec des taches de sang / Comme un soleil du soir qui baigne dans l'eau / Miroitante et merveilleuse »³⁴. Ses hanches blanches contrastent avec son fin buste qui « émerge de l'eau / comme un nénufar chevelu d'or rouge »³⁵, « ses yeux sont comme deux flammes sur l'eau »³⁶, « sa bouche est un coquillage de

³⁰ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 48-49.

³¹ G. Kahn, « L'Eau », *Le Livre d'Images*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 81.

³² Fontainas, André, « L'Aventure de l'espoir », *Nuits d'Épiphanies*, Paris, Mercure de France, 1894, p. 46.

³³ P. Louÿs, « Glaucé », *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, éd. P. McGuinness, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 190-191.

³⁴ *Ibid.*, p. 190.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

pourpre »³⁷ et sa chevelure cramoisie. Dans ce cas, le contraste dans la métaphore aquatique est construit à l'aide de couleurs : le blanc comme symbole de pureté et d'innocence³⁸, et le rouge, lié à l'amour et à la passion des sentiments chauds. Si la présence du sang permet aussi des associations avec la perte de la virginité, il peut être également un symbole de mal et de blessures que la femme peut infliger à son amant. Ce contraste primordial est repris, et en même temps nuancé, par l'apparition de l'or, qui peut être assimilé à la noblesse, et des taches de sang, possibles à associer à la menstruation, qui au XIX^e siècle était un sujet tabou, connotant, entre autres, la maladie et l'impureté³⁹.

Tournons-nous maintenant vers Aphrodite, dont l'histoire de la naissance et de la vie a été racontée dans de nombreux mythes bien connus. Rappelons cependant quelques éléments de son histoire. Selon Robert Graves, Aphrodite est née nue, de l'écume de mer, et a navigué dans une coquille jusqu'à ce qu'elle s'installe à Chypre⁴⁰. Selon une autre version du mythe, elle est née soit des organes génitaux d'Uranus, tombés dans la mer après un duel avec Kronos, soit elle était la fille de Zeus et de la nymphe de la mer Téthys. Lorsqu'elle vole dans les airs, elle est accompagnée de pigeons et de moineaux connus pour la débauche⁴¹. Paphos est le centre le plus célèbre de son culte – chaque printemps, la

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Suivant Gaston Bachelard, souvent la femme dans le bain est blanche et jeune ; « l'eau évoque d'ailleurs la nudité naturelle, la nudité qui peut garder une innocence » – ce qui nous amène à doter l'image de la néréide d'une plus grande chasteté. G. Bachelard, *op. cit.*, p. 49.

³⁹ « C'est par le biais du sang, associé aussi bien à la vie qu'à la mort, à l'impureté qu'au rachat, que les médecins, ces hommes qui parlent des femmes, partent à la recherche d'un ordre scientifique et naturel : celui de la fonction de la femme ». La menstruation « est décrite comme une garantie de la bonne santé féminine mais elle peut tout aussi bien s'avérer un déclencheur de maladies et de perversions morbides ». J.-Y. Le Naour, C. Valenti, « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°14, 2001, URL : <http://journals.openedition.org/clio/114> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.114>.

⁴⁰ R. Graves, *Mity greckie*, Kraków, Vis-à-vis Etiuda, 2020.

⁴¹ *Ibid.*, p. 38.

déesse-nymphe se baignait dans la mer locale, ce qui lui rendait sa virginité. Infidèle à son mari, la déesse dissolue est souvent représentée avec une coquille. L'amour était le seul devoir assigné à Aphrodite par la Moïra.

Dans la poésie symboliste ce personnage revient maintes fois, par exemple chez Marie Krysinska. Dans les premières strophes de « Naissance d'Aphrodite », la poétesse crée l'impression d'une mer sombre pleine de colère divine et de douleur humaine. Sur ce fond inquiétant « Voici naître la Déesse, / Aphrodite ingénue et terrible »⁴². Ensuite, le sujet lyrique décrit le personnage : peignant l'image du corps féminin, il se concentre sur le physique, et de plus en plus de sensualité – quoiqu'avec des éléments contrastants qui évoquent la pureté – apparaît dans ses propos :

Elle pose sur la poitrine gémissante du Gouffre,
– Que torture la tempête implacable –
Ses pieds plus implacables encore
Et aussi doux que des caresses
Longtemps souhaités,
Ses beaux pieds blancs rapides comme des ailes⁴³.

Dans les strophes suivantes de ce tableau lyrique les vagues « portent l'offrande de leurs perles mouillées / vers ses hanches intrépides / et vers ses cuisses, recélant toute chaste beauté des bêtes, et tout le don divin des chers délires »⁴⁴. Il convient aussi de prêter attention au contraste qui apparaît dans les deux dernières lignes – la combinaison de ces éléments opposés donne au corps divin d'Aphrodite la dimension d'absolu et de pouvoir. Les reflets du ciel et de l'eau « [s]'unissent en accords de richesses clartés / Sur la gloire tranquille de Son ventre »⁴⁵, lisons-nous dans la strophe suivante, qui se rapproche de plus en plus du centre du corps féminin pour enfin arriver à son

⁴² M. Krysinska, « Naissance d'Aphrodite », *Rythmes pittoresques : mirages, symboles, femmes, contes, résurrections*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1890, p. 47.

⁴³ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47-48.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 48.

torse immortel où palpite
 La dangereuse et sublime Source des Extases.
 Et sur les seins aigus comme des glaives,
 Les reflets du ciel et de l'eau radieuse,
 Ornent d'azur et d'or⁴⁶.

L'ordre dans lequel le sujet lyrique énumère les parties du corps n'est donc pas accidentel – la tension monte à chaque succession, les lignes semblent courir vers la source de l'érotisme féminin. Mais avec la référence aux « bras aussi candides que des lys »⁴⁷ et les épaules puissantes et charmantes, l'atmosphère du poème change légèrement, on y voit de plus en plus de pureté et de puissance, et enfin le visage d'Aphrodite apparaît sur le fond de la mer jusqu'alors sombre :

Mais plus éblouissant que tout le ciel illuminé,
 plus radieux que l'eau radieuse,
 Est le clair visage d'Aphrodite.
 Sa forme est pure comme une pure idée,
 Et les miraculeuses lumières des prunelles
 Sont brillantes comme au travers d'interminables pleurs⁴⁸.

– dans ces vers, l'érotisme, la sensualité et la puissance physique sont remplacés par des épithètes complètement nouvelles appartenant au champ lexical de la pureté et de la clarté liées aux concepts métaphysiques. Ainsi s'accomplit l'absolu de la déesse de la mer, et les éléments contrastés de la force féminine lui confèrent une puissance qui s'exprime clairement dans les dernières lignes de l'ouvrage : « Et, toute la mer apaisée, / Se prosterne devant / La grande Reine / Victorieusement surgie du fond de la tourmente »⁴⁹.

Une autre réécriture du mythe d'Aphrodite est présente dans « Anadyomène » d'Adolphe Retté : le titre lui-même fait référence au surnom d'Aphrodite, signifiant « celle qui sort de l'eau ». Dans ce poème, le sujet lyrique s'adresse à la femme par les mots :

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 48-49.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 49.

Anadyomène, radieuse Océanide
 Dont les yeux dorment, lourds d'une ivresse divine [...]
 Or tes yeux – songes d'or, d'ombre et de volupté
 Reflètèrent la mer et le soleil saignant :
 Farouche, tu régnaï sur mes soirs frémissants,
 Vénus Anadyomène, immense Volupté⁵⁰.

Ces vers rendent la pièce sans équivoque érotique ; la déesse, appelée ici par son nom romain, est à nouveau représentée dans toute sa puissance, mais dans ce cas le sujet lyrique se focalise sur les yeux, qui deviennent la synecdoque de la déesse. Ce poème évoque explicitement la volupté, qui devient la clé de cette figure archétypale et se développe bien au-delà d'elle dans d'autres œuvres où il existe un lien entre une femme et l'eau.

Le poème de Robert de Souza, « La Nageuse aux étoiles », est consacrée à une femme ayant un « pur visage de prière »⁵¹ et les « mains aux paumes ouvertes vers le ciel »⁵². Elle est appelée « La Dame-des-Flots ». Dans une impression faite sur fond de mer calme, la femme plonge de plus en plus bas et du navire elle saute tout droit dans l'eau pour émerger parmi les vagues où, « lavée de toutes les souillures du ciel / Hors de ses voiles ligneux par le remous déclos, / Elle déraidit sa virginité nue »⁵³ – ce moment rappelle l'histoire d'Aphrodite précédemment évoquée, qui était censée renouveler sa virginité dans le bain⁵⁴, ce qui est encore plus prononcé grâce à l'appellation donnée à son bain : la « renaissance amoureuse ». Dans les lignes suivantes on lit :

Dans un éblouissant sillon
 Des satins luisants et des soies changeantes
 Dont l'enveloppe la richesse de la mer

⁵⁰ A. Retté, « Anadyomène », *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, éd. P. McGuinness, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 327-328.

⁵¹ R. de Souza, « La Nageuse aux étoiles », *Sources vers le fleuve*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 64.

⁵² *Ibid.*, p. 64.

⁵³ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁴ R. Graves, *op. cit.*, p. 37.

En de longues traines versicolores
 Qui glissent, coulent, et s'éplorent
 Des jeunes épaules d'ambre clair
 Et de la pointe rieuse des seins,
 Pour refluer et renfler encore
 En de longues traines qu'allonge et frange
 Le cortège espiègle des dauphins⁵⁵.

C'est dans l'eau que se passe la transformation de la pieuse femme du début du texte en déesse – son corps n'est plus tendu vers le ciel en prière, mais sensuellement cambré. De plus, une autre référence au mythe apparaît, car selon l'une de ses versions, le dauphin était censé transporter vers la terre Aphrodite née de l'écume marine⁵⁶. Dans le vers ultérieur, la femme dans la mer est appelée déesse renaissante – il s'agit donc d'émergence⁵⁷ qui se déroule plus implicitement, sans exprimer le nom, par une allusion intertextuelle aux mythes sur l'histoire de la déesse marine.

Tourné, en un regret flottant, vers l'humble rivage
 Qu'elle avait, Dame-des-Flots, en sa protection.
 Mais la Déesse féconde tout l'horizon
 De joie⁵⁸.

La première protège, la seconde est liée à la fertilité – la transformation de dame en déesse repose donc sur le principe de contraste, qui se manifeste clairement dans les dernières lignes de l'ouvrage : « Elles diadèmèrent / Le douloureux front d'amante et de mère : / L'éternelle Dame-des-Flots fervente, – sans espérance ! ... »⁵⁹. En même temps, il est impossible de ne pas remarquer que dans le poème de Robert de

⁵⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁶ R. Graves, *op. cit.*

⁵⁷ Nous nous référons ici aux trois étapes de l'analyse : émergence, flexibilité et irradiation, proposées par Pierre Brunel dans *Mythocritique. Théorie et parcours*, Grenoble, Université Grenoble Alpes, ELLUG, 2016.

⁵⁸ R. de Souza, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 68.

Souza aussi bien que dans l'ouvrage de Marie Kryszyska, la reine, qui devient à la fin une héroïne lyrique, doit sa force à des traits contrastés, dont la pureté et la sensualité.

* * *

Les analyses ci-dessus se sont appliquées à monter comment les poètes de la fin du XIX^e siècle ont puisé dans la nature et les archétypes littéraires et mythologiques pour les réinterpréter à la lumière de l'esthétique symboliste. En empruntant aux pensées de Hans Blumenberg⁶⁰, nous pouvons apercevoir l'esthétisation des personnages : les sirènes sont toujours représentées avec leur queue et considérées comme belles et sensuelles – il n'y a plus mention des oiseaux terribles ; pareillement, seuls les plus beaux moments des histoires mythologiques servent d'inspiration à des textes sur les naïades ou Aphrodite – la violence ou les frayeurs qui les avaient souvent accompagnées, ont disparu.

En même temps se trouve confirmée notre thèse de départ sur le contraste entre la pureté et la volupté présent dans ces poèmes. Tantôt le contraste repose sur l'opposition intérieure de la structure d'une œuvre donnée et de ses héroïnes lyriques, tantôt l'impression lyrique est univoque – elle exprime soit la pureté, soit la volupté sans les mélanger ; dans ce cas, il est possible de comparer deux ouvrages qui contrastent l'un avec l'autre. Par le biais de ces contrastes, les poètes obtenaient souvent l'effet d'impressions marines, et les deux traits contradictoires étaient un outil employé pour représenter, par exemple, l'amour, la mort ou la piété. De plus, il convient de noter que dans la plupart des cas, la combinaison de ces éléments extrêmes permet de suggérer le pouvoir énorme que la femme exerce – elle devient une sorte de figure absolue, souveraine. Et c'est ce contraste qui peut aussi remplir une fonction particulière : créer un personnage de femme

⁶⁰ Sur ses analyses concernant la dépotentialisation et l'esthétisation des mythes, cf. Jean-Claude Monod dans « Le Mythe, de la terreur à l'esthétisation. Remarques sur le travail du mythe selon Hans Blumenberg », *Mythe et littérature...*, p. 161-178.

fatale qui absorbe l'imaginaire des créateurs fin de siècle. Les symboles associés à la pureté sont utilisés pour garder les apparences, détourner l'attention de la nature vraie qui lui est attribuée – séductrice, pernicieuse, maléfique. Les sirènes semblent incarner ce stéréotype féminin. Cependant, alors que les personnages liés à Aphrodite sont élevés au rang royal par le sujet lyrique, dans le cas des sirènes, leur pouvoir vient de leur conscience de soi et de leur position dominante par rapport à l'homme.

Jean Pierrot souligne le grand potentiel des récits mythiques et légendaires auxquels « écrivains et poètes [...] ont constamment demandé de leur fournir, à travers les récits d'aventures imaginaires intégrés à une tradition culturelle nationale, un cadre suffisamment souple qui leur permettrait de glisser sous le voile de la fiction leurs idées ou leurs images personnelles »⁶¹. Ainsi, après l'analyse, d'autres questions peuvent se poser sur la relation entre l'image poétique et sociale de la femme ou, plus précisément, sur la façon dont le pouvoir féminin, montré dans la poésie du symbolisme, se rapporte au pouvoir des femmes et à leur possibilité d'agir et influencer l'homme dans la société française de la fin du XIX^e siècle.

Bibliographie

Ouvrages étudiés

- Denise, Louis, « Sirène », *Mercury de France*, 1 mai 1891, n° 17, p. 276-277
 Fontainas, André, « L'Aventure de l'espoir », *Nuits d'Épiphanies*, Paris, Mercure de France, 1894, p. 46-47
 Kahn, Gustave, « L'Eau », *Le Livre d'Images*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 81-84
 Kahn, Gustave, « Les Sirènes », *Mercury de France*, 1 avril 1897, n° 88, p. 69
 Krysinska, Marie, « Naissance d'Aphrodite », *Rythmes pittoresques : mirages, symboles, femmes, contes, résurrections*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1890, p. 46-49

⁶¹ J. Pierrot, *op. cit.*, p. 237.

- Lorrain, Jean, « Les Sirènes », *Mercur de France*, 1 juin 1897, n° 90, p. 430-431
- Louÿs, Pierre, « Glaucé », *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, éd. Patrick McGuinness, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 190-191
- Retté, Adolphe, « Anadyomène », *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, éd. Patrick McGuinness, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 327-328
- Samain, Albert, « Tentation », *Au Jardin de l'Infante*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 243-247
- Souza, Robert, de, « La Nageuse aux étoiles », *Sources vers le fleuve*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 63-68

Ouvrages critiques

- Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942
- Brunel, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Grenoble, Université Grenoble Alpes, ELLUG, 2016
- Commelin, Pierre, *Mythologie grecque et romaine. Édition illustrée de nombreuses reproductions*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1960
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Armand Colin, 2020
- Gély, Véronique, « Le "devenir-mythe" des œuvres de fiction », *Mythe et littérature*, éd. par S. Parizet, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », Lucie éditions, 2008, p. 69-98
- Graves, Robert, *Mity greckie*, trad. Henryk Krzeczowski, Kraków, Vis-à-vis Etiuda, 2020
- Homère, *L'Odyssée*, trad. Ch. M. R. Leconte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1877
- Illouz, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, Livre de Poche, 2014
- Kopaliński, Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza RYTM, 2012
- Le Naour, Jean-Yves, Valenti, Catherine, « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°14, 2001, URL : <http://journals.openedition.org/clio/114> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.114>
- Leclercq-Marx, Jacqueline, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1983

Monod, Jean-Claude, « Le Mythe, de la terreur à l'esthétisation. Remarques sur le travail du mythe selon Hans Blumenberg », *Mythe et littérature*, éd. par S. Parizet, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », Lucie éditions, 2008, p. 161-178

Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992

Pierrot, Jean, *L'Imaginaire décadent, 1880-1900*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007

INDEKS NAZWISK/INDEX DES NOMS

A

Adamczyk, Anita 50, 51, 61, 62
Adamowicz-Pośpiech, Agnieszka 41, 47
Agnoloni, Giovanni 77-83, 85, 87-90
Allport Gordon, Willard 50
Amundsen, Roald 94
Aristote [Arystoteles] 186, 200
Austin, John Langshaw 26, 27

B

Becela, Lidia 68, 75
Bachelard, Gaston 199, 201, 206-208, 215
Baida, Abdellah 32, 37
Balcerzan, Edward 41, 47
Baran, Dariusz 53, 62, 103, 108, 117
Barańczak, Stanisław 100, 103
Barłóg, Stefan 68, 69, 72, 73, 75
Barthes, Roland 163, 169
Baskiewicz, Jan 151-154, 157
Bender, Hy 120, 131
Bieńczyk, Marek 39, 41-43, 45-47
Bierezin, Jacek 8, 12, 91-104
Blumenberg, Hans 213, 216
Boccaccio, Giovanni, Boccace 160, 161
Boeri, Stefano 83, 90
Bonnamy, Chloé 160, 169
Borkowska, Alisa 53, 62
Bovary, Emma 189-191
Brunel, Pierre 212, 215

Büchner, Georg 146
Buławski, Mieczysław 67, 75

C

Cairns, Douglas L. 193, 194, 196
Campanella, Raffaele 84, 90
Camus, Albert 39, 41, 46, 47
Caravaggio, Michelangelo Merisi, da 7, 11
Carr-Gomm, Philip 114, 117
Carroll, Siobhan 131
Carta, Massimo 86, 90
Cecchi, Umberto 86, 90
Cendrillon 189
Charles VII [Karol VII] 160
Chlebda, Wojciech Michał 56, 62
Christensen, Joel 134, 138, 143
Clemons, Amy Lea 123, 131
Coleridge, Samuel 146
Condillac, Etienne Bonnot, de 7, 11, 15-22, 24, 26, 27
Cyms, Paweł 66

D

Danton, Georges 8, 12, 145, 146, 148, 149, 151-157
Darouel, conte de 162
Denise, Louis 203, 214
Derrida, Jacques 16, 17, 27
Desmoulins, Camille 8, 12, 145, 148-152, 154-158
Desmoulins, Lucille 150

Dębski, Andrzej 67, 75
 Dickens, Charles 146
 Dickie, Matthew W. 193, 194
 Donaldson-Evans, Mary 191, 192, 196
 Dowbor-Muśnicki, Józef 67, 75
 Drozd, Roman 54, 62
 Dumas Alexandre 9, 13, 171, 172, 175, 178, 179, 181-184
 Durand, Gilbert 201, 215

E

Eco, Umberto 173, 174, 184
 Eliade, Mircea 105, 108, 110-112, 114-117

F

Figurski, Michał 53
 Fisher, N.R.E. 193, 197
 Florczak, Zofia 16, 25, 27
 Fontainas, André 207, 214
 Forestier, Jeanne 188, 192, 197
 France, Anatole 146

G

Gaiman, Neil 8, 12, 119-131
 Gély, Véronique 200, 201, 215
 Gleib, Reinhard 135, 138, 143
 Goethe, Johann Wolfgang, von 7, 11
 Golińska-Konecko, Magdalena 54, 62
 Górnicki, Gerard 65-68, 71, 74, 75
 Graves, Robert 208, 211, 212, 215
 Grochowski, Marek 97
 Grygorowicz, Marek 18, 27
 Grzegorzczkova, Renata 48
 Gutorow, Jacek 102, 104

H

Haas, Lidiya 129, 131
 Hantonne, conte de 162
 Hecquet, Vincent 172, 184

Heinz, Adam, 15, 16, 28
 Henderson, Linda Dalrymple 106, 117
 Hill, Joe 120, 131
 Hofman, Iwona 54, 62
 Homer, Homère 133, 134, 136-138, 140, 141, 143
 Hosey, Lance 80, 90
 Hosty, Matthew 134, 135, 140, 141, 143
 Huelle, Paweł 97
 Hugo, Victor 7, 11, 146
 Huysmans, Joris-Karl 200

I

Illouz, Jean-Nicolas 200, 215
 Issacharoff, Michael 189, 197

J

Jaskuła, Zdzisław 94, 97, 104
 Jeanne d'Arc 8, 12, 160, 162-166, 168, 169
 Jehan de Luxembourg 162, 167, 170
 Jeske-Choiński, Teodor 8, 12, 145-158
 Jésus (Christ) 110, 115, 165

K

Kahn, Gustave 204, 205, 207, 214
 Kieraś, Witold 55, 57, 62
 King, Stephen 120
 Kobylński, Łukasz 55, 57, 62
 Kopaliński, Władysław 206, 215
 Kotowska, Agata 53, 62
 Krysinska, Marie 209, 213, 214
 Kuśmierski, Stanisław 50, 62

L

La Jeunesse, Jake 126, 131
 Lawrence, David Herbert 8, 12, 105-117

Lazard, Madeleine 165, 169
 Leclerc, Marie-Dominique 160, 169
 Leder, Andrzej 68, 75
 Legendre, Pierre 113, 117
 Locke, John 17
 Loisel, Georges 190
 Loisel, Mathilde 188-195
 Lorrain, Jean 204, 215
 Louÿs, Pierre 207, 215
 Lubicz Miszewski, Michał 53, 62

M

MacDowell, Douglas 193
 Maciąg, Monika 53, 62
 Maguś, Justyna 54, 62
 Mantel, Hilary 146
 Marinetti, Amelita 181, 184
 Maugeri, Massimo 85, 90
 Maupassant, Guy, de 9, 13, 185-188,
 191, 192, 194-197
 Mefistofeles, Méphistophélès 7
 Meller, Stefan 148, 149, 158
 Mencwel, Jan 81, 90
 Molière 189
 Monod, Jean-Claude 213, 216
 Montgomery, Charles 78, 82, 83, 90

N

Nedali, Mohamed 8, 12, 29-37
 Nesteriak, Julia 50, 54, 62
 Nowak, Maciej 150, 158

O

Ovide [Owidiusz] 202, 216

P

Pascal, Catherine 162, 170
 Pétrarque, Jean 160
 Pierrot, Jean 199, 200, 214, 216
 Pisani, Franco 78, 90

Pizan, Christine, de 161
 Place-Verghnes, Floriane 186, 190,
 196
 Platon 200
 Pline le jeune [Pliniusz Młodszy]
 167
 Poggio Bracciolini, Gian Francesco
 161
 Polak, Bogusław 66, 69, 75
 Pratchett, Terry 119, 121, 123-125,
 127, 129, 131
 Prince, Gerald 187, 189, 190, 192,
 197
 Pruszyński, Artur 54, 62
 Przybyszewska, Stanisława 146, 155

R

Retté, Adolphe 210, 211, 215
 Robespierre, Maximilien 8, 12, 145,
 146, 148, 151, 153-157
 Robinson, Erik 134, 138, 143
 Rousseau, Jean-Jacques 7, 11, 15-18,
 21-28, 153, 156
 Rozbicka, Renata 53, 62
 Rylke, Jan 87, 90

S

Sakson, Andrzej 50, 51, 61, 62
 Samain, Albert 205, 206, 215
 Schibli, Hermann 134, 143
 Sens, Alexander 137, 143
 Sergeant, Pierre 160
 Shakespeare, William 127, 189
 Sheppard, Richard 105, 110, 117
 Siemuszowski, Jan 135
 Skibińska, Anna 12, 49, 53, 60, 62
 Sleigh, Graham 120-122, 132
 Sojka-Masztalerz, Helena 53, 63
 Southey, Robert 146
 Souza, Robert, de 211-213, 215

Staniszewski, Robert 50, 63
 Starobinski, Jean 16, 22, 23, 25, 28
 Stomma, Ludwik 44, 48
 Sucharski, Tadeusz 54, 62
 Sułkowska-Bierezin, Ewa 97, 100, 101, 104
 Szymańska, Jolanta 50, 63

Ś

Śliwa, Magdalena 53, 62
 Śliwiński, Piotr 95, 104
 Śniadecki, Jędrzej 114

T

Tarsi, Elena 86, 90
 Tatarowski, Konrad Witold 94-101, 104
 Tazdaït, Fawzia 164, 165, 170
 Trojanowska-Strzęboszewska, Monika 50, 63
 Trosiak, Cezary 50, 51, 61, 62
 Turwid, Marian 8, 12, 65, 66, 69-75
 Tyma, Piotr 54, 63

U

Urbańska, Monika 95, 96, 104

V

Valéry, Paul 7, 11
 Viriville, Vallet, de 161, 170
 Vivès, Juan 167, 168, 170

W

Winiarczyk, Artur 157, 158
 Wojewódzki, Jakub 53
 Wojtasiewicz, Olgierd 40, 48
 Wojtaszczyk, Konstanty Adam 50, 63

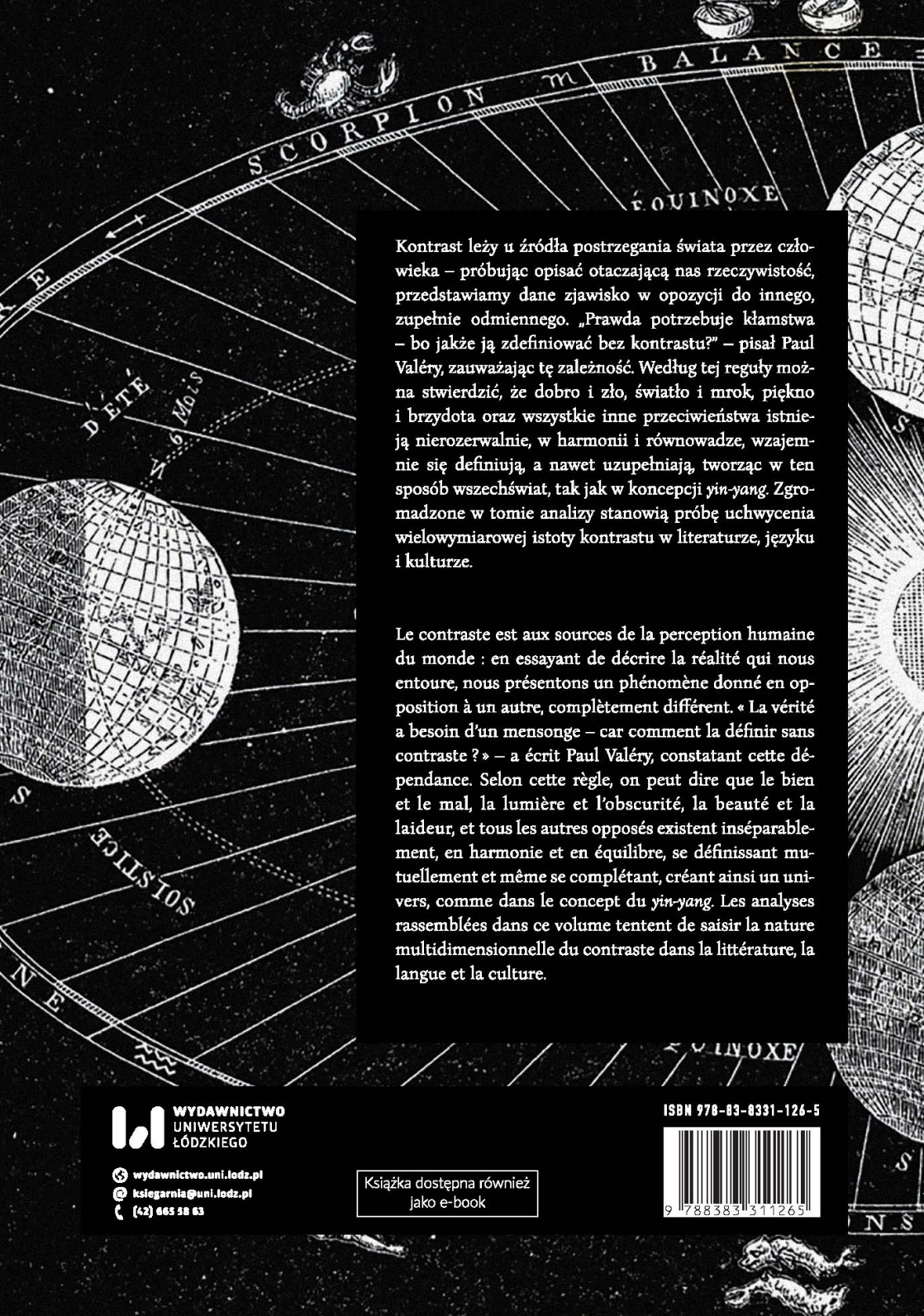
Z

Zapaśnik, Stanisław 16, 28
 Zbądzki, Jakub 8, 12, 133, 137, 143
 Zenowicz, Maria 39, 41-43, 45, 47

Ż

Żeromski, Stefan 68, 69, 71, 74, 75
 Żurawski, Mariusz 68, 75

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego /
Presses Universitaires de Łódź
90-237 Łódź, ul. Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63



Kontrast leży u źródła postrzegania świata przez człowieka – próbując opisać otaczającą nas rzeczywistość, przedstawiamy dane zjawisko w opozycji do innego, zupełnie odmiennego. „Prawda potrzebuje kłamstwa – bo jakże ją zdefiniować bez kontrastu?” – pisał Paul Valéry, zauważając tę zależność. Według tej reguły można stwierdzić, że dobro i zło, światło i mrok, piękno i brzydota oraz wszystkie inne przeciwieństwa istnieją nierozzerwalnie, w harmonii i równowadze, wzajemnie się definiują, a nawet uzupełniają, tworząc w ten sposób wszechświat, tak jak w koncepcji yin-yang. Zgromadzone w tomie analizy stanowią próbę uchwycenia wielowymiarowej istoty kontrastu w literaturze, języku i kulturze.

Le contraste est aux sources de la perception humaine du monde : en essayant de décrire la réalité qui nous entoure, nous présentons un phénomène donné en opposition à un autre, complètement différent. « La vérité a besoin d'un mensonge – car comment la définir sans contraste ? » – a écrit Paul Valéry, constatant cette dépendance. Selon cette règle, on peut dire que le bien et le mal, la lumière et l'obscurité, la beauté et la laideur, et tous les autres opposés existent inséparablement, en harmonie et en équilibre, se définissant mutuellement et même se complétant, créant ainsi un univers, comme dans le concept du yin-yang. Les analyses rassemblées dans ce volume tentent de saisir la nature multidimensionnelle du contraste dans la littérature, la langue et la culture.



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

☎ wydawnictwo.uni.lodz.pl
✉ księgarnia@uni.lodz.pl
☎ (42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8331-126-5



9 788383 311265