

e-ISSN 2353–3218

ISSN 2299–7164

Vol. 11 (2021)

*Academic
Journal
of
Modern
Philology*

Special Issue



KOMISJA
NAUK
FILOLOGICZNYCH



Uniwersytet
Wrocławski

KOLEGIUM
MIĘDZYOBZAROWYCH
STUDIÓW INDYWIDUALNYCH

*Academic
Journal
of
Modern
Philology*

*Academic
Journal
of
Modern
Philology*

GUEST EDITOR

TOMASZ WYSŁOBOCKI

EDITOR-IN-CHIEF

PIOTR P. CHRUSZCZEWSKI

HONORARY EDITORS

CAMELIA M. CMECIU

JOANNA ESQUIBEL

FRANCISZEK GRUCZA

ASSOCIATE EDITORS

KATARZYNA BUCZEK

ALEKSANDRA R. KNAPIK

ASSISTANT EDITOR

MONIKA PIECHOTA

ISSN 2299-7164

VOL. 11 (2021)

Special Issue

WROCŁAW

2021

EDITOR-IN-CHIEF

PIOTR P. CHRUSZCZEWSKI

HONORARY EDITORS

CAMELIA M. CMECIU, JOANNA ESQUIBEL, FRANCISZEK GRUCZA

ASSOCIATE EDITORS

KATARZYNA BUCZEK, ALEKSANDRA R. KNAPIK

GUEST EDITOR

TOMASZ WYSŁOBECKI

ASSISTANT EDITOR

MONIKA PIECHOTA

SCIENTIFIC BOARD OF THE COMMITTEE FOR PHILOLOGY OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES, WROCLAW BRANCH

Piotr Blumczyński (Belfast, Northern Ireland), Piotr Cap (Łódź), Camelia M. Cmeciu (Bucharest, Romania), Piotr P. Chruszczewski (Wrocław), Marta Degani (Klagenfurt, Austria; Verona, Italy), Robin Dunbar (Oxford, UK), Katarzyna Dziubalska-Kolaczyk (Poznań), Francesco Ferretti (Rome, Italy), Stanisław Gajda (Opole), Piotr Gąsiorowski (Poznań), Franciszek Grucza (Warszawa), Philippe Hilgsmann (Louvain-la-Neuve, Belgium), Rafael Jiménez Cataño (Rome, Italy), Ewa Kęblowska-Ławniczak (Wrocław), Tomasz P. Krzeszowski (Warszawa), Barbara Lewandowska-Tomaszczyk (Konin, Poland), Lorenzo Magnani (Pavia, Italy), Michiko Ogura (Chiba, Japan), Marek Paryż (Warszawa), John Rickford (Stanford, USA), Hans Sauer (Munich, Germany), Tadeusz Ślawek (Katowice), Aleksander Szwedek (Poznań), Elżbieta Tabakowska (Kraków), Marco Tamburelli (Bangor, Wales), Kamila Turewicz (Łódź), Jerzy Weln (Warszawa), Roland Willemyns (Brussels, Belgium), Donald Winford (Columbus, USA), Anna Wojtyś (Warszawa), Władysław Zabrocki (Poznań, Poland)

REVIEWERS OF VOL. 11 (2021) SPECIAL ISSUE

Elżbieta Biardzka (Wrocław), Louis Bousquet (Hawaii, USA), Anna Dąbrowska (Wrocław), Aneta Dybska (Warszawa), Abdelkaleq Jayed (Agadir, Morocco), Adam Jezierski (Wrocław), Joanna Gorecka-Kalita (Kraków), Greta Komur-Thilloy (Mulhouse, France), Antonio Gómez López-Quinones (Hanover, USA), Jędrzej Morawiecki (Wrocław), Kenneth Olsson (Stockholm, Sweden), Joanna Rybowska (Łódź), Anna Saignes (Grenoble, France), Marek Tomaszewski (Paris, France), Jakub Skurtys-Idczak (Wrocław), Wojciech Soliński (Wrocław), Teresa Szostek (Wrocław), Alois Woldan (Vienna, Austria), Javier Sánchez Zapatero (Salamanca, Spain)

PROOFREADING**EDITORS**

Miriam Bakman, Constantin Bobas, Elaine Horyza, Paweł Mackiewicz, Mirosław Olędzki, Adam Pietryga, Mariusz Plago, Izabela Poręba, Karol Poręba, Mateusz Roesler, Kinga Stabryła, María Trinidad Marín Villora

DTP: Wydawnictwo Publikore

Published by / adres wydawcy:

Committee for Philology of the Polish Academy of Sciences, Wrocław Branch
ul. Podwale 75, 50-449 Wrocław
<http://www.pan.wroc.pl>

College for Interdisciplinary Studies,
University of Wrocław
ul. Św. Jadwigi 3/4, 50-266 Wrocław
<http://kmsi.uni.wroc.pl/>

Committee for Philology of the Polish Academy of Sciences, Wrocław Branch /

Komisja Nauk Filologicznych Oddziału PAN we Wrocławiu

Chairperson / przewodniczący: prof. dr hab. Piotr P. Chruszczewski

Deputy chairpersons / wiceprzewodniczące: dr Katarzyna Buczek, dr Aleksandra R. Knapik

Secretaries / sekretarze: Monika Piechota, Leszek Wojteczek

from 2018 © Copyright by Oddział Polskiej Akademii Nauk we Wrocławiu & Kolegium Międzyobszarowych Studiów Indywidualnych Uniwersytetu Wrocławskiego,
All rights reserved

ISSN 2299-7164 (PRINT EDITION)

ISSN 2353-3218 (ON-LINE EDITION)

TABLE OF CONTENTS

KAROLINA CHYŁA	
Miasto utraipenia, pejzaż pamięci: Żeromski, Singer i żydowska Warszawa	9
MOHAMED DAW	
La représentation littéraire de la condition de la femme dans la médina (la vieille ville). Entre cloisonnement et liberté de mouvement	21
AGATA DRAUS-KŁOBUCKA	
Asilos distópicos. Dos visiones literarias de la vejez en una sociedad indiferente	37
MAGDALENA DREWNIAK	
Literary Performatives in <i>The History of the Siege of Lisbon</i> by José Saramago. A Study of Performatives in Contemporary Portuguese Fiction	57
TOMASZ DZIURDZIA, ANNA SKIBIŃSKA, ANDREI TURKO	
Uniwersytety we Wrocławiu w oficjalnej narracji miasta	69
ZUZANNA GAŁUSZKA, KAJA WÓJCIK	
Opisy inwestycji deweloperskich jako odzwierciedlenie oczekiwań względem zamieszkiwania	93
KRZYSZTOF GARCZAREK	
„Miasto jest księgą”. Nieśwież w twórczości Władysława Syrokomli – prolegomena semiotyczne	103
ELŻBIETA GÓRKA	
Miasto w bukolice. Na przykładzie eklogi szóstej ze zbioru <i>Adolescentia</i> Baptysty Mantuana	115
CATHERINE MÉLOU-LE FERRAND	
L'entrée à Jérusalem : un exercice de style (de la liturgie au jeu)	127
ANNA NIENARTOWICZ	
Warsaw as a Formative Space of a Jewish-Polish Identity. A Case Study Based on Zygmunt Turkow's Memoirs <i>Fragmentn fun mayn lebn</i>	135
SONIA NOWACKA	
„Tu nic nie jest moje / i wszystko jest moje” – niewidzialni mieszkańcy miasta w poezji Ilony Witkowskiej	143
IZABELA PORĘBA	
Obrazy miast afrykańskich w twórczości postkolonialnych pisarzy	153
DAGMARA TOMCZYK	
Miejsca, związki międzyludzkie, trauma. <i>Dom, sen i gry dziecięce</i> Juliana Kornhausera oraz <i>Dwa miasta</i> Adama Zagajewskiego	167

EVANGÉLIE TSAKIROPOULOU

La ville méditerranéenne, en tant qu'espace labyrinthique. Réflexions sur les romans

Cités à la dérive et *Printemps perdu* de Stratis Tsirkas

177

ALIX TUBMAN-MARY

Fellini-Roma : sur les bords du Léthé. Un usage fellinien de la métalepse

187

Niniejszy specjalny numer *Academic Journal of Modern Philology* jest w znacznej mierze owocem rozważań i badań prowadzonych przez młodych badaczy Kolegium Doktorskiego Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego. Zechcieli się oni wspólnie pochylić nad tematem „Miasto oczami filologa”, dlatego też znakomita większość artykułów zamieszczonych w tym tomie wpisuje się właśnie w tę problematykę. Swoje teksty nadesłali także badacze bardziej doświadczeni – z kraju i z zagranicy – którzy również chcieli podzielić się wynikami prowadzonych przez siebie badań, włączając się tym samym w międzynarodowy dyskurs naukowy.

Miasto – to temat bardzo pojemny, złożony i interdyscyplinarny ze swej natury. Tak samo zresztą jak nauki filologiczne, w których odnaleźć można całe spektrum zakresów i specjalności. Niniejszy tom w pełni oddaje ów interdyscyplinarny charakter pracy filologów. Znalazły się tu teksty z obszaru literaturoznawstwa, nauk o komunikacji społecznej i mediach, realioznawstwa czy filmoznawstwa. Z kolei międzynarodowy charakter prezentowanych w numerze badań widać wyraźnie w warstwie językowej – oprócz artykułów zredagowanych po polsku, zamieszczono tu także teksty w języku angielskim, francuskim oraz hiszpańskim, które stanowią ponad połowę objętości.

Jako współredaktor tomu, chciałbym skorzystać z okazji i podziękować w tym miejscu pomysłodawczyni publikacji, profesor Elżbiecie Skibińskiej, kierownicze Kolegium Doktorskiego Wydziału Filologicznego UW, a także profesorowi Piotrowi Chruszczewskiemu – za poparcie tej idei i otwarcie łam czasopisma *Academic Journal of Modern Philology* dla młodych badaczy. Osobne podziękowania należą się także profesor Beacie Baczyńskiej, przewodniczącej Rady Dyscypliny Naukowej Literaturoznawstwo, oraz profesorowi Arkadiuszowi Lewickiemu, dziekanowi Wydziału Filologicznego UW, za finansowe wsparcie wydania numeru. A w końcu dziękuję również dr Julianowi Jeziorze za pomoc i prawną konsultację.

Niniejsza publikacja ma dla wielu Autorów charakter inicjacyjny i stanowi ważny krok w ich naukowym rozwoju. Wyrażam przekonanie, że wysoka jakość merytoryczna prezentowanych w tomie artykułów będzie dobrym probierzem ich przyszłych karier, a także rękojmnią dalszej owocnej współpracy czasopisma i Kolegium Doktorskiego.

Tomasz Wysłobocki

KAROLINA CHYŁA
Uniwersytet Wrocławski
ORCID 0000-0002-1053-1433

Miasto utrapienia, pejzaż pamięci: Żeromski, Singer i żydowska Warszawa

The Dolent City, the Landscape of Memory: Żeromski, Singer and Their Jewish Warsaw

Abstract

In this article the author analyses Stefan Żeromski's and Isaac Bashevis Singer's fiction in search of contrasts and similarities in their images of 19th and early 20th century Jewish Warsaw. Singer portrayed it repeatedly in many of his works, such as *In My Father's Court* (1966), *Shosha* (1978), *Love and Exile* (1984) and *The Certificate* (1992). Żeromski depicted it in two of his novels: *Ludzie bezdomni* [*Homeless People*] (1899) and *Przedwiośnie* [*The Coming Spring*] (1924). One would expect the differences to be huge and numerous and the resemblances rare and superficial. Singer memorialized a world that is no more, which was his own universe and heritage, while Żeromski was an outsider exploring an area that is mysterious, afflicted with severe poverty and in some ways out of bounds. Nevertheless, there are some intriguing analogies, particularly when Singer showed his streets, shops and houses through the eyes of a complete stranger or an incomer who perfectly remembers his childhood spent on Krochmalna Street but revisits to find it profoundly transformed—full of new thoughts, ideas and experiences.

Keywords: Stefan Żeromski, Isaac Bashevis Singer, Jewish quarter in Warsaw

Stefan Żeromski i Isaac Bashevis Singer to dwaj autorzy różniący się zasadniczo i w wielu punktach. Od różnic prostych, jednoznacznie uchwytanych, jak choćby ta, że dzielą ich od siebie dwa pokolenia i że każdy uprawiał literaturę w innym języku, są też różnice pisarskich temperamentów, osobowości kształtujących ich prozę: u jednego obfitą, liryzowaną, aż gęstą od płomiennych superlatywów, u drugiego – oszczędną w środkach wyrazu, akcentującą wagę potocznych zdarzeń, odkrywającą malowniczość zwykłości. Miejscem spotkania tych dwóch tak niepodobnych do siebie twórców jest Warszawa, Warszawa przełomu wieków, a jeszcze ściślej – bardzo konkretny fragment tamtej Warszawy, zajmujący właściwie jej ściśle centrum, a postrzegany zazwyczaj jak miasto w mieście, osobna całość: jej żydowska dzielnica. Autor

Wisły opisał ją dwukrotnie: najpierw w *Ludziach bezdomnych*, drugiej powieści, jaką stworzył po szeregu nowel i dłuższych szkiców, oraz w *Przedwiośniu*, swej powieści ostatniej. Autor *Szoszy* karmił pamięcią o niej większość swych prac, stale z niej czerpał, jak z bijącego ciągle źródła twórczości.

Poszukując formuły, będącej w stanie syntetycznie wyrazić specyfikę każdego z tych dwu obrazów, można by się odważyć na takie wnioski: u Żeromskiego świat dzielnicy żydowskiej jest egzotyczny ze wszystkimi tego konsekwencjami, to miejsce w dużej mierze nieprzenikalne, od którego odpada interpretacja – naga, okaleczona, bolesna przestrzeń, jedno wielkie świadectwo społecznej krzywdy; Warszawa Singerowska to oczywiście utracona kraina, a zarazem kraina paradoksalna, unicestwiona w sferze rzeczywistości i ciągle uderzająco, zmysłowo żywa w sferze literatury, wciąż od początku wskrzeszana mocą pamięci w całym przepychu zarówno swojej szpetoty, jak swego piękna.

Łatwo uznać, że różnic jest nazbyt wiele, a podobieństwo wynika tu co najwyżej z jedności miejsca poddanego twórczej eksploracji. Zwłaszcza że Singer daje w swoim piśmarstwie niemal kompletną panoramę dzielnicy, której doświadczył, całe lata mieszkając w samym jej sercu, a wiele jego postaci dzieli z autorem liczne fakty biografii, podczas kiedy Żeromski jest w niej przechodniem, obcy, choć w różnym stopniu i na dwa różne, niepodobne sposoby, są w tej dzielnicy i Cezary Baryka, i Tomasz Judym, których oczyma spoglądamy czytając. To właśnie jednak uprawnia do zestawienia tych obu wizji, Żeromskiej i Singerowskiej: ich zupełna rzekomo nieprzystawalność, ujawniająca przy uważnej lekturze swój drugi wymiar, nadspodziewanej, zagadkowej bliskości. Czy rzeczywiście zresztą owe różnice okażą się po zbadań aż tak jaskrawe? Na to pytanie odpowiedzieć próbuje niniejszy tekst.

1. Miasto osobne

Stefan Żeromski, autor *Puszczy jodłowej*, twórca dziesiątek ekstatycznych opisów nieskazanego piękna dzikiej natury, również i w mieście widział teren pisarsko nader kuszący, pełen silnych kontrastów i antynomii, na które jego wrażliwość i wyobrażenia reagowały z niebywałą ostrością. Dostrzegał spotęgowanie życia i ruchu, ciągly ferment intelektualny, ogrom podniet zmysłowych i estetycznych, jakie wyłącznie w mieście mogły zaistnieć. Równocześnie był widzem i kronikarzem „czarnych” fenomenów miejskiego życia, jak groza mechanicznej, niszczącej pracy obdarłej z wszelkich ludzkich znaczeń i sensów, dehumanizujący wpływ skrajnej nędzy, którą oglądał i której sam doświadczył na miejskim bruku, smutek przygodnych, powierzchownych relacji, nieuchronnie stwarzanych przez metropolię. Każde wielkie miasto, jakie opisał, a ich obrazów dużo można odnaleźć w jego twórczości (obok Warszawy – Paryż, Florencja, Wiedeń, Londyn czy Rzym) ma takie właśnie janusowe oblicze. Ma je też, naturalnie, Syreni Gród, jak pod koniec wieku XIX z upodobaniem nazywano Warszawę na łamach prasy. Jego prawdziwie piękne, niebiańskie strefy niezbyt dokładnie dają się umiejscowić (wiele przedstawień eleganckiej Warszawy znanych np. z *Róży* czy *Dziejów grzechu* jest pozbawionych konkretów topograficznych; gdzie indziej można wprawdzie odnaleźć wzmianki o Marszałkowskiej czy Krakowskim Przedmieściu, lecz to ostatnie, jak wynika z *Dzienników*, też naznaczone było piętnem zepsucia: wielkomiejskiej „rozpusty” (Żeromski [1954] 1963: 59–60). Bez wahania natomiast możemy wskazać, gdzie sytuował pisarz warszawskie piekło. Co prawda nie brakowało nad Wisłą miejsc jakby stworzonych do pełnienia tej funkcji i literaci wieku XIX różnie byli je skłonni lokalizować (u Prusa, jak wiadomo, jest to Powiśle, obecne również w dziełach innych autorów, drudzy malują nędzną, półwiejską Pragę czy niezdrowe uliczki Starego Miasta

[Detko 1980]). Żeromski wybiera jednak inny kierunek, ukazując dzielnicę znaną pod kilku odmiennymi nazwami, z których każda oznacza niby to samo, niosąc z sobą zarazem dość różne sensy: to dzielnica północna, muranowska czy też nalewkowo-muranowska, a jeśli sięgnąć po carską nomenklaturę, tak istotną w Warszawie *Ludzi bezdomnych* – cyrkowały czwarty, szósty, siódmy i ósmy. Najpełniej jednak można, jak się wydaje, objąć zjawisko tego obszaru miasta, wskazując określenie „nieurzędowe”, znane jednakże wszystkim dawnym mieszkańcom i używane w licznych warszawskich tekstach: nazwę Warszawy (lub dzielnicy) żydowskiej. W sposób najbardziej pełny i autentyczny ukazuje ono społeczny fakt dostrzegalny dla wszystkich, którym istnienia tej warszawskiej przestrzeni dane było doświadczyć w jej żywym kształcie, nieodwracalnie zmiecionym z powierzchni ziemi przez czas zagłady: jej podkreślaną tu już autonomiczność, samoswojość, jak ująłby to Żeromski, niejako paralelność wobec Warszawy istniejącej dokoła. Dzielnica, o którą chodzi, to integralny, niezależny organizm o wyrazistym, bardzo własnym obliczu. Czym było to oblicze dla Żeromskiego?

Jak już wspomniałam, odpowiedź na to pytanie pada dwa razy. Powieściowe zapisy, o których mowa, jeden z *Ludzi bezdomnych*, drugi stanowiący część *Przedwiośnia*, a raczej pewną wmontowaną w *Przedwiośnie* małą całość o zakroju niejako reportażowym, są wobec siebie swoiście komplementarne, późniejsza wizja nie powtarza wcześniejszej ani nie jest oglądem tych samych miejsc ujmowanych z innej perspektywy. Ulice prezentowane w jednej i w drugiej to dwa zupełnie różne wycinki miasta i chociaż leżą w tym samym jego obszarze, mają odmienne, sobie tylko właściwe formy istnienia, odmienną topografię i „fizjonomię”. Jak ujął to Isaac Bashevis Singer, „każda żydowska ulica w Warszawie była samodzielnym miastem¹”; stąd też integralny, odrębny obszar, jakim jawiła się dzielnica północna, można dalej krajać na mniejsze części, na kawalki i plasty, z własnym rytmem, własną atmosferą i obyczajem.

2. W stronę Nalewek

Zacznijmy od wizji drugiej, a to dlatego, że spojrzenie z *Przedwiośnia* to spojrzenie niejako syntetyczne, usiłujące wychwycić, zebrać i podać wszystkie cechy najbardziej uderzające zmysły przechodnia, najbardziej angażujące jego intelekt. Jest to przechodzień, a zarazem przychodzień, wędrowiec z zewnątrz. Wszak Cezary Baryka nie zna Warszawy ani od dawna, ani nazbyt gruntownie, a w tych jej okolicach dotychczas nie był. Odkąd jednak wynajął wspólnie z kolegą pokój przy Miłej (*Wiatr od wschodu*, trzecia część powieści), wciąż z konieczności tamte strony przemierza, czy to w drodze na uniwersytet, czy do mieszkania przyjaciela Gajowca. Zrazu przechodzi, niemal nie dostrzegając niczego wokół, spieszy się, zaprzątnięty swymi sprawami. Ale już wkrótce odzywa się w nim pragnienie, by należycie zrozumieć tamte zjawiska, a chcąc zrozumieć, trzeba rzecz jasna zgłębić, poznać rzetelnie. I tak dzielnica ogarnia w posiadanie tymczasowego, przygodnego mieszkańca, narzuca mu się „wszechwładnie jako problemat” (Żeromski [1924] 1996: 282). Wprawdzie to wyrażenie podsuwa myśl o bezstronnym badaniu, Cezary jednak takiej pozy nie przyjmie: będzie ostentacyjnym subiektywistą, przepuszczającym zgromadzone wrażenia i obserwacje przez filtr nie tylko własnej osobowości, co oczywiste, ale także widzącym wszystko przez pryzmat zmiennych nastrojów, migotliwych afektów.

1 Taki tytuł nosił jego esej opublikowany w dzienniku *Forverts*, w numerze z 2 lipca 1944 roku. Jak wskazuje data, był to tren, lament, pożegnanie z miastem unicestwionym.

Oto bohater obserwuje ciekawie handel żywnością kupowaną na szabat. Po „flamandzkiej” wizji mnóstwa sprzedawców i nabywców owoców, mięsa, słodczy, krzyczących i targujących się gorączkowo, znajdujemy takie uogólnienie: „Włóczyły się w tłumie typy nieopisane, nie znane nigdzie na kuli ziemskiej, w łachmanach tak wyświechtanych, iż składały się jakby z zeskorupiałej poźłoty tłuszczu – łazili na wpół nadzy przekupnie, a na wpół nadzy żebracy w tej rzece ludzkiej stali na uboczu i pochylali się monotonnym gestem, jak badyle bezsilne na polu, zaklinając o datek w imię Boga” (Żeromski [1924] 1996: 284). Jest to fragment znamieny dla omawianej tutaj partii *Przedwiośnia*, i to znamieny z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze: w sposób widoczny chodzi w nim o to, aby ukazać tłum, nie składające się na niego jednostki. Po drugie: prezentuje on w całej pełni wspomniany wzorec postrzegania (pisania) afektywnego, nasączonego klimatem i kolorytem bieżącej chwili. Jest to, jak widać, relacja odpychająca i pełna grozy, a u jej podstaw leży swoisty wstrząs wywołany przez nędzę, chciałoby się powiedzieć, bez precedensu. Ale tuż obok znalazł się inny obraz, o diametralnie różnym tonie i aurze:

Zdarzyło się raz Cezaremu widzieć dwoje kilkoletnich dzieci przytulonych do siebie i wędrujących dokądś długą Franciszkańską ulicą. Nożyny ich tonęły w czarnym, rzadkim i lepkim błocie chodników i rynsztoków, odzienie ich było zmoczone i brudne. Para ta była wynędzniała ponad wszelkie słowo opisu. Nogi ich były cienkie jak pogrzebaczce, a ręce chude jak ptasie pieszczelce. (...) Cezary szedł długo za nimi, gdy się objali o ściany i latarnie, a wlekli do jakiegoś celu, który, doprawdy, niewart był ich fatygi. Plakał w głębi siebie, w tajnikach duszy, wspominając złote, łącie anielskie dzieciństwo swoje... (Żeromski [1924] 1996: 283–284)

Nie trzeba skrupulatnej analizy, by uchwycić naturę wielkiej przepaści, jaka dzieli od siebie te dwa ujęcia: opis gromady, w której znika jednostka, i opis tych dwóch kruchych człowieczych istnień z ich niepowtarzalnością i osobnością. W całej partii *Przedwiośnia* ukazującej świat żydowskiej Warszawy mieszają się tak ze sobą style odbioru, wzorce rozumienia i przedstawiania, jakby bohater wkroczył tu w rzeczywistość, dla której nie ma należnego języka i którą jednak usiłuje wyśłowić, niecierpliwiąc się, gubiąc, czasem zlorzeczając, to znów dla odmiany znajdując słowa głębokiego ludzkiego współodczuwania, troski współbycia.

Należałoby także doprecyzować, jakimi ulicami chodzi Cezary, eksplorując nieznane zakątki miasta? To, co stało się później dzielnicą żydowską, kształtowało się z wolna przez szereg lat w pierwszej połowie wieku XIX. Gdy carski ukaz z roku 1862 zniósł istnienie ulic egzymowanych, przy których Żydom mieszkać nie było wolno, zyskali oni formalnie pełnię swobody w zakresie wyboru miejsca, gdzie chcieli żyć. W rzeczywistości jednak ciążyli nadal ku tej samej przestrzeni, którą narzucił wcześniej zewnętrzny nacisk (Leociak 2017). Tę właśnie specyfikę rozpisanego na całe dziesięciolecie procesu przemian, wyłaniania się nowej wielkiej dzielnicy, Stefan Żeromski zdaje się zapoznawać, mówiąc w *Przedwiośniu*: „Nikt ich tutaj nie osadzał osobno, jak, dajmy na to, papież Paweł IV w Rzymie, aby się z chrześcijanami nie stykali, nikt ich nie zmuszał do zamieszkania tutaj właśnie, a nie gdzie indziej. Sami spłynęli w tę dzielnicę, zeszedli się tu jedni do drugich, a przyrastając stale, stworzyli samochcąc ghetto” (Żeromski [1924] 1996: 282).

Ciekawe, że Baryka, mieszkaniac Miłej, wyraźnie ogranicza się do pewnego, ściśle określonego wycinka miasta, i opuszczając niecierpianą czynszówkę, krąży tylko szlakami „przyległych ulic: Franciszkańskiej, Świętojerskiej, Gęsiej, Miłej, Nalewek i innych” (*ibidem*) – innych, ale na pewno również przyległych. Ulice te, za minionych niedawno czasów rosyjskich, obejmował sobą cyrkuł IV. Był on nieomal jak odrębne miasteczko w odrębnym mieście i nierzadko to właśnie jemu jednemu przysługiwała nazwa

„dzielnicy żydowskiej” (Engelking, Leociak [2001] 2013: 32), a stronie *Przedwiośnia* ukazujące życie Żydów w Warszawie koncentrują się właśnie na tym obszarze.

3. W stronę Krochmalnej – po raz pierwszy

W *Ludziach bezdomnych* portret „innej” Warszawy został włączony w drugi rozdział powieści, zatytułowany *W pocie czoła*, gdzie doktor Judym, przybyły właśnie z Paryża, na nowo przypatruje się swemu miastu, doskonale znanej „starej budzie” (Żeromski [1899] 1997: 35). „Buda” jest znana, odkrywa przed nim jednak wiele cech świeżych, zaskakujących tropów nowoczesności, które bohater wita entuzjastycznie: „Cieszyły go bruki drewniane, rozrost drzewek, które już pewien cień rzucały, nowe domy powstałe na miejscu dawnych ruder” (*ibidem*). Tak jednak prężnie, młodo i elegancko prezentuje się tylko warszawski front, wszystko, co „pryncypalne”, eksponowane. Ta przestrzeń nowych, niemal tchnących świeżością bruków i gmachów to przecież Marszałkowska, gdzie doktor Judym był poniekąd przybyszem już wcześniej, zawsze, niezależnie od faktu przyjazdu z Francji. J e g o Warszawa, jego prawdziwie własne warszawskie miejsce nie leży tutaj i Judym Marszałkowską ku niemu idzie, idzie targany mnóstwem sprzecznych emocji: ciekawością, wolą rozprawienia się z demonami, wstydem, odrazą, dojmującym współczuciem. Judym idzie na Ciepłą, do kamienicy, którą pamięta każdą komórką ciała: tam w suterenie mieścił się warsztat ojca, „lichego szewca” (Żeromski [1899] 1997: 16) i tam wśród chorób, strachu i wiecznej nędzy żył jako dziecko.

Gdzie jest ruchoma linia, niedostrzegalna, lecz wyraźna granica oddzielająca dwie sąsiednie Warszawy? W *Ludziach bezdomnych* sugestie również są dwie. Idąc od Marszałkowskiej, Judym dopiero „Minąwszy ogród i plac za Żelazną Bramą, był u siebie i przywitał najściślejszą ojczyznę swoją” (Żeromski [1899] 1997: 35), a nieco później, spędziwszy trochę czasu w tymże ogrodzie, rzecz jasna Ogródzie Saskim, wychodzi stamtąd po to, by ruszyć w stronę placu Teatralnego:

Gdy zapalono latarnie, był na Bankowym. Jaskrawy blask rewerberu padł właśnie na chodnik prowadzący w kierunku ulicy Elektoralfnej. W świetle tym widać było fale ludzi, spływające bezustannie za ciemną sylwetkę banku jakby w szyję naczynia. (...) Wmieszać się w motłoch mieszkający tam, za tym placem – przenigdy! Przenigdy! (Żeromski [1899] 1997: 50)

Widać tu doskonale, jak jednostronny i przez to zafalszowany obraz Judyma utrwały przez lata kanoniczne szkolne interpretacje, ukazujące społecznika bez zmayı, owładniętego li tylko miłością bliźnich i dysponenta wręcz anielskiej empatii. Wzorzec ten przystaje w znikomym stopniu do postaci stworzonej przez Żeromskiego, całej z kontrastów, neurotycznych reakcji i niepokojów, zgiętej we dwoje pod ciężarem pamięci o swych korzeniach, pożeranej ambicją brania udziału w świecie wykwintu i subtelnej kultury, utożsamianych przezeń z arystokracją i jej *modus vivendi*². Judym, patrząc na miejski, czerwcowy tłum, stwarza *ad hoc* symboliczną wykładnię jego wędrówki: odłączony od innych, stojący z boku, odkrywa to, co dla nich, będących w ruchu i bezwiednie przed nim defilujących, niedostrzegalne, a przynajmniej niejasne: że w istocie odpływają z miasta, odchodzą „tam”, ku swemu innemu życiu, z perspektywy

2 Już w przedwojennej krytyce bywały głosy podkreślające takie cechy Judyma, np. tekst Jana Nepomucena Millera z 1938 r. *O kontuszowym humanitaryzmie pisarzy polskich* (przedruk w: Markiewicz [1963] 1975), nie stały się jednak częścią głównego nurtu wiedzy o tej postaci. Następnie pisali o tym m.in. Magdalena Popiel ([1999] 2003: 80–89) i Paweł Tomczok (2018: 652–661).

centrum egzotycznemu, ściekają z wolna w niewidzialne naczynie, którego ściany mają ich separować, zamykać w sobie. Judym był ongiś częstką ich zbiorowości, dzisiejsze „tam” było dla niego kiedyś domowym „tu”, gorzkim, ponurym, ale znanym od podstaw i jakoś bliskim. Dziś przyjmuje świadomie odmienny ogłód, jeśli już nie z Paryża, to na pewno z Marszałkowskiej rodem. Dzielnica, z której wyszedł, owo „naczynie” za placem Żelaznej Bramy, placem Bankowym, to już dzielnica tamta, obca i wroga, którą od siebie metodycznie odpychał, od której się oddzielał wewnętrznym murem, konsekwentnie wznoszonym latami pracy. A jednak, oczywiście, jest stale z nim, wcielona w niego, zakotwiczona w półświadomych wrażeniach, w odruchach ciała, bezustannie obecna, nawiedza jak Freudowskie niesamowite, którego najważniejszą cechą jest to, że mieszają się w nim i przenikają obcość i swojskość, zamienione miejscami (Freud [1919] 1997).

W oczach doktora osiłą krystalizacji tej „niemożliwej”, obco-swojskiej dzielnicy, jej kluczową arterią, jej kręgosłupem jest ulica Krochmalna: „Wąskimi przejściami pośród kramów, straganów i sklepików wszedł na Krochmalną. Żar słoneczny zalewał ten rynsztok w kształcie ulicy. Z wąskiej szyi między Ciepłą i placem wydzieliał się fetor jak z cmentarza” (Żeromski [1899] 1997: 35). Oto najniższa strefa miejskiej gehenny – wszak już Antoni Lange nazwał Judyma „pielgrzymem wędrującym po piekle ziemskim, małym Dantem rozważającym nieskończone męczarnie ludzkie” (cyt. za: Markiewicz [1963] 1975: 124). Podobne słowa znajdziemy u Leszka Pułki („urbanistyczne inferno” [Pułka 1996: 198] – oto właściwa nazwa dla strefy krzywdy, mozolnego wysiłku i krzątania próbującej ukrócić wciąż czyhającą, stale obecną nędzę) i Jana Detki, który dostrzega tutaj „realistyczną, wystudiowaną w szczegółach” realizację „dantejskiego motywu przejścia przez piekło” (Detko 1980: 148).

Również z tych stronic, jak po latach z *Przedwiośnia*, spogląda ku nam wielka zbiorowa twarz, summa wszystkich widzianych dokoła twarzy. Są to, jak myśli doktor, „twarze chore, chude, długonose, zielone, moręgowate”, a czy mają „krwawe, ciekące albo zobojętniałe na wszystko w niedoli, oczy, które w smutku wiecznym śnią o śmierci” (Żeromski [1899] 1997: 36). A zaraz obok tych bolesnych widział, już jakby nienależących do tego świata, a niewłączonych jeszcze w obręb tamtego, pulsuje gwałtownym rytmem ludzka aktywność, nieustrudzone zabiegi o samą możliwość fizycznego istnienia: w fabryczce peruk, w sklepiku, w warsztacie szewca. Jednak te miejsca to nie, w odczuciu Judyma, przybytki życia, wyczerpującej, ale owocnej pracy; to miejsca chore, skazane, które chorobą zarażają mieszkańców, to otchłanie męczarni, bez dna i kresu, bo gdy jedne ofiary padną już w walce, zjawiają się na ich miejsce nowe zastępy potępionych za życia. Pracownia szewca jest więc „ciemną pieczarą, z której wywalał się smród namacalny” (*ibidem*), a wnętrza sklepów wypełniają co prawda „gotowane jaja, wędzone śledzie, czekolada w tabliczkach i w ponętnej formie cukierków, krajanki sera, biała marchew, czosnek, cebula, ciastka, rzodkiew, groch w strączkach, kubły z koszmarnymi serdelkami i słoje z sokiem malinowym do wody” (*ibidem*), zarazem jednak „[w] każdym z takich sklepów czerniała na podłodze kupa błota, która nawet w upale zachowuje właściwą jej przyjemną wilgotność” (*ibidem*). Z opisów tych wylania się przeświadczenie, że w murach domów, w które od pokoleń wżarły się tyfus, szkarlatyna, dyfteryt i w których otoczeniu brak najmniejszego nawet śladu zieleni, tłum z ulicy Krochmalnej gnije za życia. A doktor Tomasz bezradnie nawołuje innych lekarzy, będących, jak to wkrótce z goryczą stwierdzi, po prostu „lekarzami ludzi bogatych” (Żeromski [1899] 1997: 71), by poświęcili temu ułamek czasu, odrobinę uwagi: „Warto choć raz w życiu przejść się zaludnionymi ulicami w stronę żydowskiego cmentarza. Można tam zobaczyć wnętrza pracowni, fabryczki, warsztaty i mieszkania, o jakich się filozofom nie śniło” (Żeromski [1899] 1997: 69).

Życie Krochmalnej jest życiem nieprzeniknionym, a źródła, z których mieszkańcy krainy śmierci czerpią vitalność, moc i żądze przetrwania, biją w głębinach im jedynie dostępnych. Choć Judym podej-

rzewa, że znają oni słowa godzące w sedno ich doświadczenia, wie również, że te słowa należą do nich, on zaś może jedynie obrysowywać ich sekretne znaczenia pytajnikami, nagle pokorny wobec niewiadomego, które roznosicielka wody z Krochmalnej zna i rozumie:

Jedna z roznosielek wody stała pod murem. Była prawie do naga obdarta. Twarz miała żółtkłą i martwą. Czekala w słońcu, bo ludzie tamtędy idący najbardziej mogli być spragnieni. W ręce trzymała dwie butelki z czerwoną cieczą, prawdopodobnie z jakimś sokiem. Siwe jej wargi coś szeptały. Może słowa zachęty do picia, może imię Jego, Adonai, który nie może być przez śmiertelnych nazwany, może w nędzy i brudzie jak robak wylęgle przekleństwo na słońce i na życie... (Żeromski [1899] 1997: 35)

Czytając o tym, a raczej doświadczając tego na sobie w takich granicach, w jakich to umożliwia literatura, trzeba pamiętać – przynajmniej w perspektywie niniejszej pracy – że jest też pisarz, w którego uniwersum sercem wszystkiego, wielką osią kosmiczną utrzymującą ład w chaosie wszechświata, jest ta sama ulica, to samo miejsce. Krochmalna, rezerwuuar twórczej energii, gdzie nic i nigdy nie zostanie zmienione, gdzie od czasów dzieciństwa opowiadacza wszystko trwa, żyje, nie poddając się szturmom płynących dni.

4. W stronę Krochmalnej – po raz drugi

Wyszedłszy z Gnojnnej, znalazłem się na Krochmalnej. Przekonałem się, że ani jedna, ani druga ulica nie zmieniły się. Na Gnojnnej unosiła się woń oleju, końskiego nawozu, mydła i smaru do osi. Widziało się więcej żydowskich kapeluszy i długich palt niż na innych ulicach. Krochmalna wydawała mi się węższa i jeszcze biedniejsza niż kiedyś. Rozpознаwalem każdy budynek, każde podwórko. Nozdrza wypełniły mi zapachy, których pamięć była ukryta w najgłębszych zakamarkach mojej duszy. (Singer [1992] 1993: 16–20)

Tak odczuwa i tak pamięta wszystko Dawid Bendiner³, bohater *Certyfikatu*, „najpóźniejszy” z warszawskich książek Singera. To jeszcze jeden z sobowtórów pisarza, jak tylu innych obdarzony przez niego intensywnością własnych doznań i wspomnień. Zresztą ów wyrazisty autobiografizm i owa skłonność do tworzenia postaci wyposażonych w część pamięci autora, jego typ wrażliwości i jego przeszłość, a przynajmniej pewne jej epizody, mocno spokrewnia Baszewisa z Żeromskim, którego znakomity monografista jeszcze w latach 20. zaproponował typologię postaci występujących w dziełach tego pisarza, jednej ich grupie, wyjątkowo pokaźnej, przypisując nazwę sobowtórów (Adamczewski 1930).

Singerowie – a raczej Zyngerowie, gdyż tak w transkrypcji polskiej brzmiało nazwisko późniejszego pisarza (Hadda [1997] 2001: 24) – pojawili się na Krochmalnej w jakąś dekadę po wyprawie Judyma, a więc w roku 1908, i zamieszkali pod numerem dziesiątym, gdzie na schodach zalegały śmieci, a pełen szczerów podwórzowy wychodek był dla czteroletniego wówczas Iciele siedliskiem zmór (Singer [1966] 2004: 252). Drugie z kolei i ostatnie mieszkanie przy tej ulicy, tym razem w domu pod numerem dwunastym, w porównaniu z poprzednim piękniało w oczach i jawiło się jako przestrzeń zbytku, gdyż pod dwunastką były lampy gazowe i ubikacje (*ibidem*).

3 W cytowanym tłumaczeniu polskim nosi on nazwisko Dawid Bendiger. W przekładzie na angielski znalazł się błąd, który powtórzyła tłumaczka polska. Oczywiście Bendiner wywodzi się od nazwy miasta Będzina (Shmeruk [1996] 2003: 177).

Singerowska Krochmalna to nade wszystko ulica ostrych sprzeczności, jaskrawych dysonansów obyczajowej i etycznej natury, które, zdawałoby się, powinny tworzyć chaos i kakofonie, ale za sprawą plastyczności i siły pisarskiej wizji unaoczniają swoją podskórną jedność. Jedność opartą może na intensywnym odczuciu wagi wszystkiego, co niesie z sobą strumień żywego życia płynący dołem, rwący brukiem ulicy (jak bowiem pamiętamy, autor *Szumowin* portretował nierzadko samego siebie jako zamyślonego małego chłopca chłonnącego Krochmalną z wyżyn balkonu). W *Miłości i wygnaniu*... znajdziemy taką właśnie rewię mieszkańców paradujących pod uważnym spojrzeniem obserwatora. Świętość i grzech Krochmalnej, hańba i chwała, codzienność i odświętność żyją tu razem, przemieszane jak w czasie karnawału czy raczej Purim. Wśród pobożnych mężatek w czepkach osłaniających golone głowy widać dziewczyny w bluzkach z krótkimi rękawami, ludzie godni szacunku, jak mleczarz Aszer, małżeństwo Gorszkowerów i wielu innych, łatwo mogą spotkać się oko w oko z legendarną handlarką żywym towarem lub z kimś z zadowionej bandy złodziei, których odwiecznym miejscem urzędowania jest placyk, „Pletzl”, pomiędzy siódmym a trzynastym numerem (Singer [1984] 1991; Singer [1966] 2004). I oto każdy z tych skłóconych aspektów życia Krochmalnej okazuje się równie ważny i cenny, z taką samą pieczołowitością zabezpieczany przed zniknięciem na zawsze. Wszystkie, w sposób do głębi demokratyczny, należą przecież do „pejzaży pamięci” (Tuszyńska 1994), do tej najbardziej intymnej wiedzy o świecie, jaką Krochmalna obdarzyła autora, by potem on obdarzył ją w odpowiedzi wiecznym istnieniem.

Wydawać by się mogło, że skoro Singer i Krochmalna to jedno, jej opis zawsze będzie opisem z wewnątrz, bo nawet jeśli łoża obserwatora wisi w powietrzu ponad ulicznym brukiem, to sam bohater wrósł w ulicę głęboko i mówiąc o niej, mówi także o sobie. Jednak tego rodzaju ogląd Krochmalnej nie jest w pisarstwie Baszewisa jedynym. Wszak w roli kronikarza-opowiadacza bywa też osadzany, jak to ujawnił przykład *Certyfikatu*, powracający na Krochmalną wygnaniec, tułacz z daleka, który wprowadzie przez wszystkie minione lata nie uronił niczego z zasobów żywej, pulsującej pamięci o jej istnieniu, ale powraca na nią już odmieniony, naznaczony wielością nowych doświadczeń. Gdy zaś bohater *Szoszy*, Aron Greidinger, który tu się wychował, rusza odwiedzić „najściślejszą ojczyznę” w towarzystwie przybyszki zza oceanu, w której zaciekanie cudzą przestrzenią walczy o lepsze z obrzydzeniem i lękiem, powstaje doskonały portret ulicy – nazbyt obszerne, bym go mogła przytoczyć – oglądanej oczyma dwojga przychodniów. Jedno z nich jest głęboko, do reszty obce wobec świata Krochmalnej, drugie zaś to emigrant, żyjący z dala, ale noszący z sobą ulicę wszędzie, dokądkolwiek wyruszy, jako najistotniejszą część tożsamości (Singer [1978] 1991). Taki sposób patrzenia znowu pozwala wskazać rodzaj bliskości spokrewniającej Singerowską Krochmalną zawsze obecną z nawiedzającą nieświadomość Judyma ulicą Ciepłą, z którą on także nigdy się nie rozstanie, chociaż odczucia, jakie w nim ona budzi, będą miały charakter zgoła odmienny.

W artykule Singera, którego tytuł już tu przywoływałam, został utrwalony bardzo wyraźny, choć do pewnego stopnia zaskakujący, wewnętrzny podział żydowskiej dzielnicy miasta na „te” i „tamte” ulice, „lepsze” i „gorsze”, jak niekiedy wprost je opisywano. To stamtąd wiemy, że ulicę Krochmalną, wedle słów Żeromskiego rynsztok i cmentarz, a i w pamięci samego autora *Dworu* pełną obrazów ponurego ubóstwa i przesiąkniętą atmosferą półświatka, rozpoznawano jako jedną z „tych” ulic, miejsce zgoła szczególnie, prawie czcigodne. Dzieje się tak, ponieważ gdy w innych stronach „di jidiszegas”⁴ coraz wyraźniej dały

4 To określenie w jidysz („żydowska ulica”) opisywało całą dzielnicę miasta zamieszkaną przez Żydów. Było to słowo właściwsze niż termin getto, który miał przede wszystkim sens polityczny, a ostatecznie zrósl się z czasem zagłady (Hadda [1997] 2001: 170).

się zauważać wpływy haskali, świeckiej nowoczesności, właśnie Krochmalna, strefa domów modlitwy, rozbrzmiewająca śpiewnymi recytacjami dzieci z chederów, ulica, gdzie nikt nie chował wstydliwie pej-sów, okręcając je dokoła uszu, aż po ostatnie lata swego istnienia wcielała w życie tradycyjną pobożność. Taką samą opinią cieszyły się np. ulice Śliska, Gnojna, Twarda, Mariańska, Pańska czy plac Grzybowski. Natomiast „Do ‘tamtych’ ulic – wyjaśnia pisarz – należały: Dzielna, Pawia, Gęsia, Miła, Niska, Stawki, plac Muranowski, a już przede wszystkim Nalewki i Franciszkańska” (cyt. za: Leociak 2017: 16). Jak łatwo stwierdzić, są to te same strony, w których rezerwat bezustannej udręki niewidywanej „nigdzie na kuli ziemskiej” dojrzał Baryka. Również w wizji stworzonej przez Baszewisa panują tutaj „wieczny rejwach i zamęt. (...) Harmider zapamiętałe targujących się głosów nie słabł w ciągu dnia nawet na chwilę” (cyt. za: *ibidem*). Wydaje się prawdziwie zaskakujące, że autor *Róży*, nieznający najprawdopodobniej owych umownych wewnętrznych granic dzielnicy, odebrał jednak i przekazał w swej prozie złożoność i różnorodność form jej istnienia, choć wiele odnoszących się do niej słów włożonych w usta Cezarego Baryki po nieomal stu latach dźwięczy nam w uszach co najmniej niepokojąco⁵. Opisy nędzy, fizycznych deformacji, jakie przynosi, sposobu życia, który oddany został jako nieszczęsny, wynaturzony i przeciwny wszystkiemu, czym powinno cechować się życie ludzkie, mają tu postać niebywale jaskrawą. Nasza współczesna językowa wrażliwość, czuła na każde drgnienie lekceważenia, niechęci czy wrogości w stosunku do tych, których przez wieki spotykały szykany, wzgarda i przemoc, nieuchronnie musi podnieść alarm, kiedy czytamy: „Wobec rozwinięcia wnętrza płachty [z towarem – dop. K.C.] wypelzło, wynurzyło się jakby spod ziemi mnóstwo Żydów i Żydówek, przeważnie starych, koślawych, powykrzywianych, zrudziałych, obrośniętych kłakami” (Żeromski [1924] 1996: 285). Warto jednak pamiętać, że najbardziej owocny kontakt z powieścią zdarza się wtedy, gdy włączymy ją w przestrzeń całej twórczości, a spuścizna autora *Urody życia* aż pęka w szwach od relacji o ludziach, których życie odarły z owej urody mozolna praca, choroba i wieczna bieda. Nader podobne do wspomnianych w *Przedwiośniu* rozpaczliwe znamiona krzywdy i bólu, odciskające piętno na fizyczności także nieżydowskiego proletariatu, można znaleźć w lwiej części dzieł Żeromskiego, przedstawione równie odstręczająco, równie dosadnie⁶. Oto, jak Jan Raduski, działacz społeczny, bohater powieści *Promień*, myśli o podpatrzonej w kuchni służącej:

– Kaliban z *Burzy Szekspira*... szeptał bezdźwięcznie. – Półzwierzę, półczłowiek, a właściwie daleko bardziej zwierzę niż człowiek. Marysia czy Kasia, nasz kulturalny *Haustier*, przedmiot do posądzeń o kradzież, na którym robactwo ma wiekuisty serwitut. Patrzajcież! Koszulę sobie pierze, na Wielkanoc koszulę pierze... (Żeromski [1898] 1985: 29)

A to, podkreślam, przykład, zamiast którego można wybrać kilkadziesiąt innych. Wiele napisano już o przyczynach, popychających twórcę do korzystania z tak bezkompromisowych – i bezlitosnych, można również powiedzieć – środków literackiego odzwierciedlania człowieczej nędzy, niezawinionych cierpień i poniżenia, reifikacji, jaką z sobą przynoszą i zatrzęsniętej jak pułapka przyszłości, której, zdawałoby się, nie może zmienić ani przed nią uchronić żaden wysiłek. Obok własnych, ciężkich przeżyć autora, datujących się zwłaszcza z czasów młodości, kiedy w poczuciu lęku i beznadziei zmagął się z głodem i chorobą w Warszawie, gdzie wówczas mieszkał, wskazywano także na inspiracje dziełami naturalistów, które Że-

5 O ideale władzy biopolitycznej Cezarego Baryki zob. Czaplinski 2016.

6 Jak zaznacza trafnie Urszula Glensk, relacjonując gorące spory prasowe wokół reportażu Wandy Melcer zebranych w tomie *Czarny ląd Warszawa*, podkreślających inność i dziwność „getta” oraz wyrażających chęć niwelacji odrębności kulturowej Żydów, „nędza mieszkańców Nalewek, Krochmalnej i Gęsiej niczym się nie różni od nędzy chrześcijańskiej” (Glensk 2014: 200).

romski chłonał w tych samych latach z niebezkrytycznym, lecz gorącym uznaniem (Hutnikiewicz 1956). Jakkolwiek było, Żeromski niewątpliwie kształtował język wrażliwości społecznej, język niezgody i czynnego protestu wobec udręki cierpiącego człowieka⁷, proponując autorom tworzącym po nim niezwykle „zaraźliwy” wzorzec myślenia i pisania o świecie owej udręki. Znalazło to swój wyraz również w sposobach postrzegania warszawskich „niepięknym dzielnic”, czego dowodzą reportaże zebrane w obszernym tomie pod tym właśnie tytułem, autorstwa m.in. Gustawy Jareckiej, Zbigniewa Uniłowskiego, Jana Dąbrowskiego i wielu innych.

W dziełach obu pisarzy, o których prozie opowiada ten szkic, świat żydowskiej Warszawy żył innym życiem i na innych zasadach. To Warszawy (na szczęście) bardzo odmienne, bardzo niejednakowe. Na szczęście, bo dziś bezcenna jest wielość świadectw, różnaitość perspektyw, zmienność oświeleń, ukazujących miasta nieraz tak różne, a mimo to będące zawsze Warszawą. Gdy pisał o niej Żeromski, była, istniała, mimo swojego „gettowego” statusu i mimo nędzy, wibrująca energią i pełna życia, gwarne, wielobarwne, w pracy, przy święcie, w żalobie i wesołości – życia, które zdawało się niezniszczalne. Gdy pisał o niej Singer, dalsze istnienie zawdzięczała już tylko takim jak on, tym, którzy pisząc, mówiąc, śpiewając o niej – wciąż na nowo z uporem i wytrwałością ukazywali, że nie godzą się na jej unicestwienie i na idącą jego tropem niepamięć.

Bibliografia

Literatura podstawowa

- Singer, Isaac Bashevis [1992/1993] *Certyfikat* [*The Certificate*]. Tłum. z ang. na pol. Elżbieta Petrajtis-O'Neill. Gdańsk: Wydawnictwo Atext.
- Singer, Isaac Bashevis [1984/1991] *Miłość i wygnanie. Wczesne lata – wspomnienia* [*Love and Exile*]. Tłum. z ang. na pol. Lech Czyżewski. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Singer, Isaac Bashevis [1978/1991] *Szosza. Ostatnia powieść autora*. [*Shosha*]. Tłum. z ang. na pol. Szymon Sal. Warszawa: Wydawnictwo Sagittarius.
- Singer, Isaac Bashevis [1966/2004] *Urząd mojego ojca* [*In My Father's Court*]. Tłum. Ewa Zychowicz. Warszawa: Wydawnictwo Muza.
- Żeromski, Stefan ([1954] 1965) *Dzienniki*. Oprac. i przedm. Jerzy Kądziała. T. 3. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.

7 W dwudziestoleciu prasa polsko-żydowska posługiwała się nieraz jego nazwiskiem jak swoistym hasłem wywoławczym, ucieleśnieniem postaw humanitarnych, nacechowanych szacunkiem wobec inności (np. R. Brandstaetter, *Stwórzmy „Front Żeromskiego”*. W sprawie konsolidacji demokratycznych pisarzy z demokratycznymi pisarzami mniejszości narodowych w Polsce, „Nowy Głos” 1938, nr 23), a równocześnie skrajni nacjonaliści-antysemici dostrzegali w Żeromskim siewcę i chwałę rozkładowych tendencji w literaturze, utożsamianych przez nich z jej „zażydzeniem” (np. X. Charszewski, *Z bojów o Żeromskiego*, Włocławek 1926). Zob. Sikorski 2015.

- Żeromski, Stefan ([1898] 1985) *Promień*. Oprac. Władysława Wasilewska. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik. [W:] Zbigniew Goliński, Zdzisław Jerzy Adamczyk (red.) *Pisma zebrane*. T. 7. Warszawa/Kielce: Wydawnictwa Czytelnik/IBL PAN/UJK.
- Żeromski, Stefan ([1924] 1996) *Przedwiośnie*. Oprac. Zdzisław Jerzy Adamczyk. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik. [W:] *Pisma zebrane*. T. 19. Warszawa/Kielce: Wydawnictwa Czytelnik/IBL PAN/UJK
- Żeromski, Stefan ([1899] 1997) *Ludzie bezdomni*. Oprac. Władysława Wasilewska. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik. [W:] *Pisma zebrane*. T. 8. Warszawa/Kielce: Wydawnictwa Czytelnik/IBL PAN/UJK

Opracowania

- Adamczewski, Stanisław (1930) *Serce nienasycone. Książka o Żeromskim*. Poznań: Wydawnictwo M. Wegner.
- Bolecki, Włodzimierz (2015) „Przedwiośnie oraz inne pory roku”. [W:] *Teksty Drugie*. Nr 2; 105–119.
- Czapliński, Przemysław (2016) „Państwo bez wstrętu”. [W:] *Teksty Drugie*. Nr 1; 108–125.
- Detko, Jan (1980) *Warszawa naturalistów*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Engelking, Barbara, Jacek Leociak [2001] (2013) *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów.
- Freud, Sigmund ([1919] 1997) *Niesamowite*. [W:] Tegoż, *Pisma psychologiczne*. Przeł. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Glensk, Urszula (2014) *Historia słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*. Kraków: Universitas.
- Hadda, Janet [1997/2001] *Isaac Bashevis Singer. Historia życia [Isaac Bashevis Singer. A life]*. Tłum. z ang. na pol. Monika Adamczyk-Garbowska. Warszawa: Wydawnictwo Muza.
- Hutnikiewicz, Artur (1956) *Żeromski i naturalizm*. Toruń: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Leociak, Jacek (2017) *Biografie ulic. O żydowskich ulicach Warszawy od narodzin po zagładę*. Warszawa: Dom Spotkań z Historią.
- Markiewicz, Henryk ([1963] 1975) „Ludzie bezdomni” Stefana Żeromskiego. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- Dąbrowski, Jan, Józef Koskowski (wybór i oprac.), Mitzner, Zbigniew (posł.) (1964) *Niepiękne dzielnice. Reportaże o międzywojennej Warszawie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Popiel, Magdalena ([1999] 2003) *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*. Kraków: Universitas.
- Pułka, Leszek (1996) *Holota, masa, tłum. Bohater zbiorowy w prozie polskiej 1890–1918*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Sikorski, Dariusz Konrad (2015) *Antysemicko-żydowski spór o Żeromskiego*. [W:] Anna Janicka, Iwona Rusek, Grzegorz Czerwiński (red.), Jarosław Ławski (idea) *Żeromski. Piękno i wolność. Studia*. Białystok–Rapperswil: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego/Muzeum Polskie w Rapperswilu, s. 413–431.
- Shmeruk, Chone (2003) *Świat utracony. O twórczości Isaaca Bashevisa Singera*. Monika Adamczyk-Garbowska (red. i tłum. z ang. na pol.). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Tomczok, Paweł (2018) *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Tuszyńska, Agata (1994) *Singer. Pejzaże pamięci*. Gdańsk: Wydawnictwo Marabut.

MOHAMED DAW
Université de Lorraine

La représentation littéraire de la condition de la femme dans la médina (la vieille ville). Entre cloisonnement et liberté de mouvement

The Literary Representation of the Conditions for Women in the Medina (Old Town). Between Confinement and Independence of Movement

Abstract

In the Muslim world, where tradition and religion dictate the social code, the appropriation of urban space is based on gender: men are assigned to the public sphere, while women are dismissed to the private and domestic sphere. The medina (old town) illustrates this separation between a female “inside” and a male “outside”. Arabic literature (especially Maghrebian writers like Tahar Benjelloun, Driss Chraïbi, Aïcha Lemsine, or Malika Mokeddem) often portrays this discrimination, which is due to patriarchal practices consecrating the primacy of man while evoking the confinement of a woman in a restricted space of circulation—that of the house. Her day-to-day life is limited to home tasks and children’s education. As she embodies the integrity and honour of the family, the woman should also avoid being looked at by any “strangers”. That is why the inside of every house must be split into two parts: one for men and for receiving guests, and the other for women. As it reflects the exclusion of women from the public sphere, the medina paradoxically offers them independence through the structure of the houses, with their adjoining terraces allowing perfect continuity. Although they belong to the private sphere, these places, by their openness, allow women to communicate with each other and share their feelings, woes and repressed desires. At the same time, by circumvented means, the woman manages to thwart taboos (*haram*) by appropriating the exterior space through her daily outings to the souk (traditional market) and especially by regular visits to the hammam (Moorish bath), where the naked body becomes an object of sensuality, love and care while she is taking a bath and where women, sheltered from the oppressive gaze of men, dare words and forbidden gestures, in this way transgressing family and social constraints.

Keywords: urban space, medina, domestic space, hammam, souk, spatial discrimination

Introduction

22

De tout temps, la ville a captivé romanciers et poètes au point qu'il est devenu assez banal de dire que la littérature s'articule de manière intime à l'espace urbain (voir Bonnet *et al.* 2013: 8). Mais ce qui constitue la spécificité du langage littéraire par rapport aux autres discours sur la ville, c'est cette imbrication du réel et de l'imaginaire, dotant le lieu d'un sens qui n'est pas commun. Par une démarche de symbolisation, où la fiction rejoint la réalité, la ville devient métonymie de ses habitants, voire de tout le pays. À n'en pas douter, cette métamorphose verbale de l'espace urbain comporte une part importante d'irrationnel et du fantasme. Dans ce contexte, le fait d'évoquer la condition de la femme ne manque pas d'intérêt, lorsqu'on sait que la plupart des écrivains retiennent la marginalité du sexe féminin¹. Il est vrai que dans le monde arabo-musulman, plus qu'ailleurs, l'homme, de même que la femme, incorporent, sous forme d'appréciation et de préjugés, la vision dominante qui les porte à trouver naturel l'ordre sexué consacrant la répartition spatiale des rôles entre féminin et masculin. En effet, pour des raisons sociales, culturelles et religieuses, la femme est identifiée au « dedans » et donc assignée au foyer, alors que l'homme est assimilé au « dehors » et occupe l'espace public². Cette appropriation différenciée de l'espace urbain par la femme se lit à travers la médina, c'est-à-dire la « vieille ville », selon l'usage consacré. Toutefois, soumise à l'imagination des auteurs, cette opposition entre « intérieur » et « extérieur » n'est ni tranchée ni symétrique. Il serait plus juste de parler de « dialectique d'écartèlement » (Ádám 2012: 372) entre les deux espaces. Cette nuance justifie notre propre hypothèse soutenant que la vieille ville constitue un lieu paradoxal où se manifestent tout à la fois l'enfermement des femmes (chapitre 1) et une liberté de mouvement, qui peut être considérée comme une forme de transgression de l'ordre ancestral (chapitre 2).

1. La Médina, un espace d'enfermement de la femme

La médina, ville *intra-muros*, représente la tradition citadine ancienne dans le monde arabe. Autrefois habitée par les classes traditionnelles aisées, elle constitue aujourd'hui un lieu de vie pour les catégories sociales défavorisées³. En dépit des grandes variétés de situations et d'évolutions (de la Casbah d'Alger à Ghadamès de Libye, en passant par Kairouan de Tunis et les vieilles villes marocaines), la médina apparaît comme un espace en forte dégradation⁴. Ce trait est évoqué par l'écrivain Tahar Benjelloun dans son roman *La Nuit de l'erreur*, lorsqu'il décrit la médina de Tanger comme « une ville abandonnée

-
- 1 C'est le cas notamment des grands écrivains maghrébins de culture française, comme Driss Chraïbi, Tahar Benjelloun, ou encore Kateb Yacine et Rachid Boudjedra. La question féminine est également présente chez bon nombre d'écrivaines comme Assia Djebbar, Malika Mokeddem, Maïssa Bey, Souad Bahéchar et bien d'autres. Ces romanciers et romancières construisent leur personnage fictionnel en s'inspirant de la condition réelle de la femme réduite au silence et à l'effacement dans une société foncièrement patriarcale. Pour un aperçu sur ce point, voir Lisbet 1980.
 - 2 Du point de vue sociologique, de nombreuses études insistent sur la discrimination spatiale entre homme et femme. Voir Mernissi 1983, 1994 ; Ghallab 1990.
 - 3 La médina constitue également un espace pour quelques étrangers en quête d'exotisme, comme le montre l'exemple très connu des *Riad* de Marrakech. Pour plus de détails sur cette question, voir Abdelkafi 1982.
 - 4 Ainsi, dans les pays du Maghreb, la médina, en dehors de quelques opérations de réhabilitations localisées et ponctuelles, voit sa morphologie traditionnelle se dégrader inexorablement. Le paradoxe, c'est que plusieurs vieilles villes maghrébines sont classées « Patrimoine mondial de l'humanité » : la Casbah d'Alger (1992) ; les médinas de Tunis (1979), la vieille ville

(qui) *crevait lentement* ». Sous prétexte de rénovation, la médina devient, aux yeux de l'auteur, une « ville inconnue, pas belle, sans mystère et sans joie » (Benjelloun 2004: 110)⁵.

Il est commun de dire que le caractère urbanistique d'une époque exprime toujours un mode de vie, des comportements individuels ou collectifs, bref, un code social. Or, dans le monde musulman, ce code social est dominé par la tradition et la religion qui vont imposer leurs lois en matière d'appropriation de l'espace par les habitants. Cette idée est illustrée par la médina qui reproduit en son sein une pratique ancienne consacrant les rôles respectifs attribués aux hommes et aux femmes : aux premiers, la sphère publique, aux secondes la sphère privée et domestique. Cette dualité de l'espace trouve une forte tonalité dans l'écriture romanesque, comme le suggèrent ces mots de Malika Mokeddem (1993: 17), pour qui la rue « inflige, sans vergogne, son masculin pluriel et son apartheid féminin ». En fait, la discrimination masculin/féminin n'est, au fond, qu'une traduction spatiale du rapport de soumission de la femme à l'homme, tant sur le plan corporel, familial que social. Il en va de même de l'architecture « structurante » de la maison qui constitue une sorte de miroir reflétant le confinement de la femme dans un périmètre de circulation préalablement délimité, alors que l'homme, cet « être du plein jour » (Bousquet, 1986: 266), voit son destin intimement lié au monde extérieur.

1.1. La Médina, un prolongement spatiale de la soumission de la femme

La ville est d'abord un espace réel, c'est-à-dire un espace vécu et façonné par ses habitants, non pas de manière globale, mais par touches successives apparemment anodines : déplacements d'un lieu à un autre, paroles, actes et gestes ainsi que différentes façons de voir, de sentir, de penser et de s'approprier le lieu⁶. Cette approche évoque le caractère profond de la ville possédant une « âme ». Ainsi, plus que l'architecture urbaine et au-delà de la fonctionnalité du bâti, ce qui importe c'est le sens que l'habitant accorde à ce lieu de vie (Frémont 1984: 118), en fonction de ses besoins, de ses attentes et de ses désirs. Dans ce cas, ce n'est pas trop forcer le trait que de dire avec Lefebvre que :

la ville est œuvre, à rapprocher de l'œuvre d'art plus que du simple produit matériel. S'il y a production de la ville, et des rapports sociaux dans la ville, c'est une production et reproduction d'êtres humains par des êtres humains, plus qu'une production d'objets. La ville a une histoire, elle est l'œuvre d'une histoire, c'est-à-dire des gens et des groupes bien déterminés qui accomplissent cette œuvre dans des conditions historiques. (Lefebvre 1968: 53)

Appréhendée par l'écriture littéraire, cet espace vivant suscite chez le romancier des images à forte charge symbolique, mettant cependant en jeu des questions bien concrètes. Ainsi, si la Médina est enfermée à l'intérieur de murailles, la femme l'est aussi. En effet, celle-ci ne s'approprie pas la ville de la

de Ghadamès en Libye (1988) ; les médinas de Fès (1981), de Marrakech (1985), de Meknès (1996), de Tétouan (1997), Essaouira (2001) et la vieille ville d'El Jadida (2004).

5 Nous retrouvons cette critique dans le regard porté par l'écrivain sur les opérations de réaménagement de l'ancienne ville de Fès. Dans un style fortement poétique, le narrateur nous informe sur les changements affectant ce lieu : « *L'écran devint blanc. Il n'y eut plus d'images. Notre mémoire partait en poussière et venait parfois se cogner contre l'indifférence métallique* » (Benjelloun 1973: 61).

6 On peut reprendre ici cette formule profonde suggérant que « ce que nous voyons n'est pas fait de ce que nous voyons, mais de ce que nous sommes » (Pessoa 1999: 5).

même façon que l'homme, son quotidien se résume en termes de cloisonnement et de restrictions limitant ses déplacements autour de la cellule familiale, du voisinage, des tâches liées à l'entretien de son foyer et aux visites ponctuelles de certains lieux comme l'épicier du quartier, le souk, la mosquée, le cimetière ou le hammam⁷. Cette vision à la fois déchirante et émouvante de la femme est présente dans les œuvres de Benjelloun. Écoutons parler l'héroïne de son roman *Harrouda*, dépositaire de la somme des expériences vécues par les femmes en général :

Je ne connaissais rien de la rue. Je ne savais pas me diriger dans ces quartiers. La ville c'était pour moi quelques lieux : le bain, le four (public) ... et puis les maisons de mes frères et sœurs. (Benjelloun 1973: 71)

Rappelant les conditions de vie pénibles de sa mère, Driss Chraïbi déclare : « Je vous certifie que, pendant trente-trois ans, elle n'est jamais sortie de chez elle. Je vous certifie qu'un enfant, moi, était son seul confident » (cité par Kadra-Hadjadji 1986: 19-20).

Il est vrai que l'accès à l'extérieur demeure une affaire d'homme, que les femmes elles-mêmes ont finalement intériorisé, et c'est pourquoi elles se font rares au dehors, dans la rue. Lorsqu'elles osent s'y aventurer, elles s'autocensurent en se montrant très discrètes : « bien se tenir », « garder les yeux baissés », éviter des « vêtements provocateurs » et « faire preuve de pudeur dans la démarche », telle est la conduite à suivre, faute de quoi, elles sont rattrapées par les préjugés qui décident que la femme « vertueuse » doit être d'une grande discrétion (voir Deniot 2002: 123) :

Surtout (...), tu restes discrète et les yeux baissés, n'oublie pas, j'insiste, les yeux baissés, c'est très important, c'est décisif (...), l'honneur est là, dans cette attitude, dans ce silence, c'est ça, regarder par terre, tout le temps... (Benjelloun 2008: 148)

Dans une société qualifiée de rigide et de masculine⁸, il appartient naturellement à l'homme de surveiller étroitement le respect des règles prescrites par la tradition culturelle. L'écrivain algérien, Rachid Boudjedra, nous en donne un aperçu : « Enfant-flic, j'empêchais les mâles de venir *renifler* autour d'elles (les femmes) l'odeur intime de l'honneur familial » (Boudjedra 1981: 148).

Cet apprentissage contraignant de la pudeur, au nom de la sauvegarde de l'honneur (*sharaf*), commence dès l'enfance, instille la peur (Bey 2015: 29) et contribue à la fabrication de la femme docile et soumise. L'expression populaire « être sage comme une pierre » résume bien ce stéréotype de la « femme vertueuse », dès lors qu'elle accepte comme normale sa situation de subordonnée.

Exclue de l'espace public, sauf en cas de nécessité, et limitée à des activités liées à la vie quotidienne et à la sphère privée, la femme est emmurée dans le silence : « Je voyais ma mère se mordre les lèvres et se tordre le corps. Elle se taisait », nous dit Rachid Boudjedra (1981: 92), évoquant la souffrance de sa génitrice.

7 Notons cependant que dans la tradition musulmane, les vieilles femmes bénéficient, en principe, d'une liberté de mouvement plus large. En effet, les contraintes et les tabous ne pèsent pas sur elles en raison de leur âge. Elles sont même respectées pour leur statut de grand-mères, contrairement aux jeunes femmes, considérées comme « dangereuses » en raison de leur pouvoir de séduction.

8 Dans la littérature maghrébine, chaque écrivain imagine le cadre social et familial selon ses propres représentations qui lui viennent, pour une grande part, de son expérience personnelle. Cependant, ils sont presque unanimes à considérer la société comme un univers qui, sous prétexte de responsabilité et du sens du devoir, ne laisse à la femme d'autres choix que de vivre dans la soumission.

Il faut convenir que dans la famille patriarcale, fondée sur le sacro-saint principe de la primauté masculine, « le verbe est l'apanage de l'homme » (Nouago Njeukam 2013), c'est à lui qu'appartient la parole, c'est lui qui ordonne et qui décide de tout (Bey 2015: 53) ; la femme, elle, s'exprime par le mutisme, la résignation et l'obéissance. Le narrateur de *L'Enfant de sable* traduit cette réalité amère :

– Moi je n'ai rien décidé
– C'est vrai ! Dans cette famille, les femmes s'enroulent dans un linceul de silence (...), elles obéissent ; toi, tu te tais et moi j'ordonne ! (Benjelloun 1988: 53)

Écoutons aussi Benjelloun faisant parler sa mère : « je t'ai suivi en silence, je disais rien, comme d'habitudes, j'étais consentante parce que je ne pouvais pas faire autrement » (Benjelloun 2008: 126).

Placé sous un registre autobiographique, l'auteur cherche en vérité à nous informer sur le quotidien de la femme dans des sociétés aux préceptes moraux figés. Nous avons affaire à la figure traditionnelle de la femme « prisonnière » (Yacine 1956)⁹ des traditions, la femme « absente », ontologiquement « sans voix » et dont le rôle ne dépasse pas le seuil du foyer conjugal. Sa présence, ses pratiques et ses mouvements convergent vers un seul et unique but, servir son mari, auquel elle doit respect et abnégation, car, comme le dit assez bien la romancière algérienne Lemsinb :

La condition de femme ne (...) permettait pas d'autres combats que ceux de la résignation. Il y avait des *règles* qu'il fallait accepter et des *lois* auxquelles il fallait obéir (...). *Jouer son rôle* jusqu'au bout pour ne pas *perdre la face* dans ce monde clos de femmes. (Lemsine 1998: 69)

En adoptant cette posture épousant la cause féminine, nos auteurs dénoncent l'archaïsme de la société arabo-musulmane. Leurs écrits prennent alors la forme d'« un cri de cœur (...) pour toutes les femmes qui sont soumises à la loi du silence et à la servitude du mâle dominant » (Garcia Verdú 2006: 164). Tout naturellement, c'est autour du corps féminin, ordonné selon l'axe opposant le dedans et le dehors, que s'organise l'engagement des écrivains, se déclinant sous diverses modalités et sur tous les tons où le réel côtoie la poésie et l'imaginaire : corps « morcelé » (Benjelloun 1973: 47), corps « dédoublé (et) déchiré par les deux infinis : intérieur et extérieur » (Ádám 2012: 375), trahissant le malaise et le mal-être du personnage féminin. Le recours à la métaphore symbolise l'aliénation de la femme dans un monde créé par et pour l'homme. Plusieurs facteurs entrent en jeu dans ce processus d'aliénation : tradition, religion, éducation, représentation collective, mode de vie, traits biologiques et psychologiques des personnes. C'est dire que l'état de subordination de la femme constitue « un fait social et culturel » (Touati 1994), souvent légitimé par un discours soutenant que l'homme et la femme sont différents par essence (Parini 2007: 45–47)¹⁰.

La division sexuée de l'espace se manifeste avec autant de force en raison des tabous (*haram*) qui accompagnent la femme depuis son enfance, faisant d'elle un être « invisible », « une éternelle mineure », ou du moins une personne condamnée à la retenue et à passer inaperçue lorsqu'elle se trouve à l'extérieur : tête baissée, ne pas regarder les hommes dans les yeux, pas d'éclat de rire ni paroles à haute voix et surtout voilement du corps. Appelée à être couverte et discrète, le corps de la femme est défendu ;

9 On pourrait aussi citer des auteurs moins connues comme la romancière marocaine Fatma Bentmine (1993), ou encore l'écrivaine tunisienne Fawzia Zouari (1996), dénonçant la « vie muselée » de la femme.

10 D'ailleurs, n'enseigne-t-on pas dans les Écritures qu'Adam est né le premier et qu'Ève est issue de lui. Notons que le Coran n'est pas explicite sur la création d'Ève, mais les premiers théologiens reprendront le récit biblique de la création à partir de la côte d'Adam, en particulier à partir de la « plus petite côte ».

elle ne peut ni en afficher les formes, ni les signes extérieurs de sa féminité. « Surtout pas de maquillage », disait la mère à sa fille pour lui signifier qu'il s'agit là d'un acte propre aux filles « mal élevées » et peu « recommandables » (Benjelloun 2008: 21).

L'usage sexué de l'espace-ville introduit une ligne de rupture entre ce que femmes et hommes peuvent faire : pendant que les premières doivent se soumettre aux dogmes qui régissent leur itinéraires et leur visibilité dans l'espace public, les seconds y prennent pied de plein droit, un droit qui confine parfois au devoir. Cette discrimination (intérieur-féminin, extérieur-masculin), trouve sa continuité dans la configuration topographique des maisons.

1.2. L'enfermement de la femme reproduite par l'architecture des maisons

La Médina a toujours fasciné par son site, par son paysage topographique, par son enracinement historique et par ses lieux de mémoire (Benachour 2008: 81). En tant qu'espace urbain, elle se distingue par la stabilité quasi-ancestrale du bâti imposant des normes incontournables dans le domaine de la construction : maisons basses, ruelles étroites, mosquée, hammams et écoles religieuses (*madrassa*). Il s'agit là de l'aspect lisible de la vieille ville qui, bien exprimé, dégage une forte signification symbolique (voir Lynch 1976: 6). En effet, derrière les structures architecturales visuellement identifiables se profile la référence à l'Islam qui, au niveau de l'habitat, justifie la présence de maisons aux murs extérieurs aveugles ou pourvus de quelques ouvertures très discrètes sur la rue. Il s'agit de mettre la famille à l'abri des regards indiscrets des « passants ». La règle est « de cacher tout ce qui appartient au domaine intime, rien ne devant transparaître aux yeux de l'étranger » (Nisbet 1980: 50). Dans ce cadre, le patio joue un rôle important en tant qu'espace polyvalent, lieu d'intimité de la famille, en particulier des femmes, il permet notamment, grâce à son étendue, de circuler et de pratiquer différentes activités ménagères ou de distraction sans être vu (voir Almansa 2018).

Cet aménagement spatial de la maison traditionnelle illustre la séparation stricte entre le « dedans » et le « dehors », c'est-à-dire entre un espace domestique où la femme est « souveraine » (Chami-Kettani 1999: 24), et l'espace public, c'est-à-dire la ville, lieu exclusif de l'homme. Donc, deux mondes parallèles (Denèfle 2004: 491) où la partition sexuée des espaces joue pleinement : la femme située du côté de l'intérieur, du caché ; l'homme du côté de l'extérieur, du public. En tout cas, la femme est sommée de rester dans l'espace de la vertu (le foyer) : le personnage de *L'Enfant de sable*, Ahmed, expose ses conditions à la famille de sa future épouse, il dit : « Elle ne sortirait de la maison que pour aller au bain et à l'hôpital » (Benjelloun 1988: 69). Cette interdiction de se déplacer librement en dehors du foyer, fondée sur des valeurs stéréotypées définies par la société patriarcale et incorporées par la femme, fait dire à Driss Chraïbi, se rappelant sa mère, que celle-ci est « entourée d'une pluie de silence, ne sachant rien du peuple parmi lequel elle était née, de la terre qui l'avait nourrie, de sa culture, de ses origines, de sa langue, de ses traditions » (Chraïbi 1972: 40).

Plus loin, l'auteur ajoute que sa mère habite la maison

comme une femme tombée au fond d'un puits et qui ne veut plus vivre que dans l'obscurité. Elle en est même arrivée à appréhender les éclaircies, comme un prisonnier redoute les signes de la délivrance qui finissent par s'évanouir et le laisse encore plus seul et plus enfermé au fond de sa geôle. (Chraïbi 1972: 71)

Nous sommes face à un discours poétique de l'espace où la dimension symbolique de la maison regagne sa vraie substance, devenant un personnage, sinon une arme par laquelle l'auteur-poète dénonce la condition féminine. Ainsi, « Maison-prison » qui est la sienne, la femme est privée de la lumière du monde extérieur. Son identité se confond non pas avec sa personne, mais plutôt avec son rôle de « femme au foyer » : entretien, maternité et éducation des enfants. Passive, secrète et docile, elle est assignée à la cuisine :

Il nous paraissait normal que ma mère fasse de nombreux travaux ménagers sans compensation de tendresse ; parce que l'homme était le seigneur et le maître, la femme devait le servir, ne jamais se plaindre ni tomber malade. (Cité par Kadra-Hadjadji 1986: 21)

Ce passage exprime au fond la souffrance liée aux activités d'intérieure assumées exclusivement par la femme. C'est là un portrait que l'on retrouve aussi chez Benjelloun : « Ma mère a travaillé toute sa vie ; dans les cuisines, dans toute la maison. Elle n'a pas eu la vie facile », ou encore « Ma mère retroussa ses manches et s'installa à la cuisine où personne ne devait l'aider » (Benjelloun 2008: 23, 54).

Destinée à passer une grande partie de sa vie dans l'espace réduit de la cuisine, la femme doit en plus subir des contraintes matérielles liées aux manques de confort de ce lieu, « mal conçu » avec des murs sans fenêtre et « sans aucune commodité » (Benjelloun 1983: 80). Il en résulte un épuisement extrême de la femme. Le personnage *Harrouda* en témoigne : « Je consacrais les matinées à la cuisine, je restais des heures le dos courbé. Nous n'avons pas les facilités de maintenant. Ah ! Combien nous avons souffert dans les cuisines ! » (Benjelloun 1973: 80).

La pénibilité de la tâche est encore rappelée par le narrateur : « Ma mère était tout le temps accroupie. Elle se fatiguait et ne protestait pas » (Benjelloun 1973: 16). Selon Mohamed Bahi, cet état reflète « le peu d'intérêt » accordé à celle qui occupe le lieu (Bahi 2004: 186).

La physionomie réelle de la maison, confortée par l'imaginaire, contribue donc à la fabrication et au maintien de la femme soumise, obéissante et résignée. Consacrée uniquement au foyer et à la domesticité, elle symbolise l'enfermement et l'infériorité du sexe féminin, véhiculés par la tradition patriarcale situant l'homme au-dessus de la femme. Nadia, l'héroïne principale du roman *Les Raisins de la galère*, le dit sans détour : « Le mari de ma sœur est très comme on les aime chez les Arabes. Sûr de lui, content de lui, il aime se faire servir. Sa femme est aussi sa bonne » (Benjelloun 1996: 9).

Ce rapport inégalitaire mari-femme, très ancré dans les mentalités, est plus flagrant dans ces quelques mots de Chraïbi, faisant remarquer le degré de servitude de la femme qui doit « manger après son époux et ses enfants, seule dans la cuisine » (cité par Kadra-Hadjadji 1986: 19).

Le rôle restrictif de la femme semble être le résultat d'un processus de transmission-appropriation d'un ordre familial et social situant l'individu en fonction de son appartenance sexuelle. On comprend alors pourquoi, dans la vieille ville, la structure de la maison constitue un cadre de vie combinant un espace scindé en deux : l'un pour les hommes et l'accueil des étrangers, l'autre pour les femmes. Cet usage différencié de l'espace explique la présence de la chicane (*skiffa* en arabe), opérant comme un écran à la pénétration des regards au cœur de la maison. Selon Pierre Bourdieu, « ces deux espaces symétriques et inverses ne sont pas interchangeables mais hiérarchisés, l'espace intérieur n'étant précisément que l'image inversée, ou le reflet dans un miroir de l'espace masculin » (Bourdieu 1970: 757-758).

Dans les maisons traditionnelles, le marquage du lieu selon le sexe peut conduire à un repli sur l'espace domestique lié aux représentations que les habitants se font des manières de vivre correctement

dans la cité. Ainsi, la porte doit être fermée. Point de rencontre entre l'intérieur et l'extérieur, elle est « signe de vulnérabilité » et doit par conséquent être protégée, c'est pourquoi,

on rencontre très fréquemment au-dessus du linteau de la porte la trace d'une main imprimée dans l'enduit : la « main de Fatima » dont le rôle est double, d'une part elle protège l'intérieur de la maison du « mauvais œil », des forces maléfiques extérieures, et d'autre part, elle retient à l'intérieur les forces bénéfiques de l'espace « plein » de la maison. (Bousquet 1986: 268)

Les femmes symbolisent l'intégrité et l'honneur de la famille et c'est pourquoi la rue leur est interdite, elles ne doivent pas s'exhiber dehors, surtout la nuit. On leur concède cependant certaines pratiques de proximité, en particulier les visites de convivialité entre femmes du quartier « espace d'identification prioritaire et à partir duquel elles se représentent le reste de la ville » (Monqid 2018: 11). Le quartier est en effet ce qui relie la famille traditionnelle à la ville.

Le repli sur soi peut parfois donner lieu à de nouvelles attitudes connues par les habitants, comme, par exemple la création de l'invisibilité par le positionnement permanent d'écrans (par ex. linge à sécher), élargissant l'étendue de l'espace de la *horma* (le tabou), élévation de mur de parpaings, avant de passer à l'étape suivante de consolidation par le béton. Il est question de protéger l'honneur de la famille et cela passe par le confinement et la conformation de la femme aux critères préétablis dits « valorisants » : pudeur, discrétion... Ces critères justifient le maintien d'une constante surveillance de la femme par son entourage. Cette surveillance s'applique aussi bien à la femme mariée qui doit « tenir une conduite exemplaire » pour préserver sa famille, qu'aux femmes veuves ou divorcées, « fragilisées à cause de leur statut de 'femmes sans homme' », mais néanmoins « initiées à la sexualité » (Monqid 2018: 4) qu'il convient de réprimer.

Le contrôle familial s'exerce encore davantage sur filles, élevées dans le culte de la supériorité masculine, l'idée dominante étant qu'elles sont mises au monde pour se marier et avoir des enfants. La mariée devient alors une « délivrance » pour la famille (Nisbet 1980: 53), et le corps de la jeune fille une citadelle qu'il faut protéger. C'est le sens qu'il faut retenir de cet avertissement d'une mère à sa fille, présenté par le narrateur :

On lui a dit qu'une fille doit (...) se méfier des regards tendres et des paroles douces. On lui a dit de ne jamais regarder un garçon dans les yeux (...). Tôt on lui a présenté un dessin du monde : le Bien d'un côté, le Mal de l'autre. Elle doit rester dans le territoire du Bien où elle sera préservée du vice et de la honte (...). De l'autre côté, il y a le Mal et les autres. Le sexe, la cigarette, l'alcool, la jouissance... (Benjelloun 1976: 41-42)

Finalement, la hiérarchie entre homme et femme se lit dans la configuration de la maison qui devient un champ de séparation, de mise en jeu des différences qui engagent le couple sur des voies de discrimination : la vie de la femme est organisée autour de l'espace domestique, alors que le rôle de l'homme, en charge d'assurer la protection de sa famille, est davantage tourné vers l'extérieur. Dans ces conditions, peut-on parler d'un « droit à la ville » (Lefebvre 1968) pour la femme ? La réponse à cette question n'est pas facile, dans la mesure où la séparation « dedans » – « dehors », saisie par l'imagination, ne veut pas dire pour autant absence totale de communication. Il existe en fait une sorte de dialectique entre les deux termes, suggérant « d'innombrables nuances » (Ádám 2012: 377). Plus concrètement, si la Médina réelle et imaginée exprime par certains de ses aspects la domination masculine et l'enfermement de la femme, elle contient en même temps des espaces de liberté.

2. La Médina, un espace de liberté

Dans la vieille ville, composée d'une population où la culture patriarcale domine, les femmes sont maintenues dans une position inférieure. Obligées de se soumettre aux règles familiales et sociales, la vie « du dehors » ne fait pas partie de leur quotidien. Cependant, par des moyens contournés, elles parviennent à échapper à cette restriction et à extérioriser leur frustration. Ces moyens se présentent à elles de deux manières : il y a d'une part, les terrasses des maisons qui, certes, renvoient à des lieux privés qui leur sont propres, mais qui permettent toutefois la communication entre femmes, libérant ainsi la parole l'espace d'un instant. D'autre part, l'appropriation par les femmes de l'espace extérieur se fait de façon « subtile » et se manifeste notamment par des visites régulières au hammam et au souk. Ces deux lieux leur permettent de déjouer la tradition qui associe l'espace public à la virilité. Ils remettent aussi en question la notion de ville comme cadre géographique structuré et inerte pour lui substituer celui de « pratiques urbaines » qui sont de l'ordre du quotidien, de la mobilité, des actes, des gestes et des signes de tous les jours.

2.1. Les terrasses des maisons, lieux privilégiés de la parole libérée

Au sein de la famille traditionnelle, le rôle dévolu à la femme entretient l'idée que celle-ci n'est pas faite pour s'exprimer en dehors de son mari. Comme l'affirme Benjelloun, pour la femme « oser la parole, c'était provoquer le diable et la malédiction. Oser la parole c'était déjà exister, devenir une personne » (Benjelloun 1973: 71).

Quand on appartient à un contexte culturel où le fantasme collectif et les représentations sociales stéréotypées veulent que les rôles des hommes et des femmes ne sachent se confondre, et quand parler ou donner son avis participent de la « nature » des hommes si ce n'est de leur autorité, les obstacles – autant symboliques que réels – ne manquent pas, qui portent les femmes à croire que la libre expression « ce n'est pas pour elles ». Dans ce cadre fort contraignant, l'une des stratégies de contournement très appréciée par les femmes pour acquérir leur droit à la parole, au-delà de la censure, est les terrasses des maisons¹¹. Là, en plein air, s'établissent des rencontres entre voisines et se nouent des relations les plus intimes et les plus durables entre les femmes qui « osent des paroles et des gestes ambigus – danse, cigarettes, chants » (Bahi 2004: 188).

Dans ce lieu baigné de soleil, s'arrête le tabou, c'est-à-dire l'espace clos de la maison. « Un coup de pied et la porte branlante s'ouvre sur un ciel d'un bleu si intense que je dois fermer les yeux », nous dit la narratrice d'*Hizia* (Bey 2015: 14). Le bleu, couleur profonde et pure, symbolise l'infini, l'air, la lumière, bref, la liberté de faire corps avec l'espace. *Hizia* en fait l'expérience :

Debout contre le parapet, j'ouvre les bras. Tête renversée, visage offert. Aussitôt, vive et lumineuse, une coulée de soleil. Une caresse. Sur ma peau, des centaines de petites vagues, tièdes et silencieuses. J'en suis le parcours jusqu'au bout de mes doigts. Quelques instants, quelques instants seulement. (Bey 2015: 15)

Ainsi, sur la terrasse, les quatre murs qui constituent un rempart isolant la femme à l'intérieur de la maison, n'existent plus. Cette émancipation passagère des contraintes familiales et sociales est vécue

¹¹ La médina se distingue par la présence de maisons aux terrasses attenantes, en parfaite continuité et construite à la même hauteur, ce qui permet de passer d'une maison à l'autre.

agréablement par la femme qui utilise cette ouverture sur l'extérieur pour voir ce qui se passe dehors, sans être vue (voir Iraqui 1988: 122).

Par ailleurs, en tant qu'espace féminin par excellence, la terrasse est rarement investie par l'homme. À ce propos, écoutons ce témoignage fait par Bousquet parlant de l'habitat Mozabite mais qui peut s'étendre à toutes les maisons de la médina :

Quand un homme voudra monter sur les terrasses supérieures de sa maison. il devra par trois fois en demander l'accès par une formule consacrée ; les femmes des maisons voisines se déplaceront, pour se soustraire au regard masculin. (Bousquet 1986: 264)

Les femmes, certaines de ne pas être entendues par les hommes, libèrent leur parole et leurs sentiments refoulés, pour exprimer leur révolte contre le système social qui les oppriment. Étonnante stratégie de substitution pour des femmes condamnées au mutisme, et qui n'est pas sans rappeler les pratiques sociales dans la production de la ville. En effet, au-delà du bâti et de la « ville visible », il existe une « ville invisible » faite de pratiques quotidiennes, « d'astuces », de « ruses » et de mille façons de penser l'habitat, inévitablement teintées de symbolisme et d'imaginaire, ce qui donne toute sa richesse à la ville, au sens où l'entendait de Certeau, parlant de « l'art de faire » (Certeau 1990: XXXVI). On peut aussi convoquer Bachelard lorsqu'il suggère que l'homme vit l'espace « avec toutes les partialités de l'imagination » (Bachelard 1960: 17). Nous avons un exemple significatif de cet « art de faire » et de l'imagination à travers l'occupation des terrasses par les femmes. Par ce moyen, l'univers féminin clos et secret trouve un autre langage, celui de l'ouverture au sein même de l'espace du dedans (voir Amrouch 2008: 35). Cela nous amène à reconsidérer la dualité spatiale « intérieur-extérieur ». En effet, investi par l'imaginaire, le dedans et le dehors se confondent et cette confusion suscite une autre figure de l'espace qui peut être liée à ce que Michel Foucault appelle un « contre-emplacement », un lieu autre, un lieu hors de tout lieu bien qu'il soit qu'effectivement localisable (voir Foucault [1984] 2004: 15).

Espace miroir associant l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors, la terrasse, saisie concrètement, peut se lire comme le théâtre de l'échange, de réunions et de confidences ; elle offre à ce titre une proximité qui libère une parole bridée, favorise le dialogue et fait émerger des solidarités fortes entre les femmes ; celles-ci, loin du regard inquisiteur de l'homme, deviennent complices en partageant leurs douleurs, leurs joies et leurs rêves.

Lieux de compensation et de rébellion « souterraine » contre l'ordre patriarcal qui oblige les femmes à l'effacement, les terrasses apparaissent finalement comme des espaces échappatoires, voire « libérateurs » du poids du travail domestique auquel elles sont traditionnellement destinées, dès leur jeune âge.

Au-delà de cet « espace domestique-public » que représente la terrasse, il y a des lieux extérieurs fréquemment investis par les femmes, en particulier le hammam (bain maure) et le souk (marché traditionnel). Bien que le parcours soit balisé à l'avance, les femmes trouvent dans la fréquentation de ces espaces publics une nouvelle occasion de parler, de s'amuser et de déroger aux règles qui les étouffent.

2.2. Le souk et le hammam, des espaces de transgression de l'ordre établi

Le souk constitue un prolongement de la ville arabe (voir notamment Mermier 2014: 81-99). Il s'agit d'un lieu associant le ludique (spectacle, jeux) à l'utile (vente de marchandises)¹². Auparavant, se rendre

12 Espace commercial traditionnel des vieilles villes arabes, le souk est composé de groupements de boutiques, de marchands ambulants et de vendeurs à la sauvette de toute sorte. Mais il est plus qu'un simple marché. C'est aussi un espace de rencontre, de loisir et de divertissement.

au souk était une affaire d'homme (Kapchan 1998: 150), mais cette vision n'existe plus. Désormais, cet espace public est de plus en plus féminisé. Lieu de transition du « fermé » à « l'ouvert », le souk permet aux femmes, tout en s'approvisionnant, de se rencontrer en dehors du foyer, de se mouvoir et de s'exprimer librement sans être surveillées. Il y a dans ce comportement une violation d'une règle ancestrale qui veut que la rue soit interdite aux femmes. Chraïbi relève cette transgression, lorsque, par la voix narrative, pousse sa mère à franchir le seuil de la maison : « Tourne le dos à cette vieille maison et a ce passé croulant Marche, marche donc (...). Ce monde est à toi aussi » (Chraïbi 1972: 69). Le romancier rejoint ici un autre écrivain marocain, Mohammed Khair-Eddine, pour qui « toute forme de liberté passe d'abord par la transgression des tabous et des convenances » (Khair-Eddine 1978: 147).

Nul doute que sortir, arpenter les « boyaux tortueux » des souks (Memmi 1966: 110) fait partie de ces stratagèmes qui consistent à déjouer l'interdit et à pénétrer subrepticement dans le domaine de l'homme¹³. Symboliquement, cet acte est une rupture avec le « dogme » instituant le dehors comme un attribut masculin.

Mais le souk est un espace codifié avec des lois et des exigences, en particulier à l'égard des femmes qui doivent observer un certain type de comportement, notamment au niveau de l'habillement. En effet, celles-ci se rendent au souk vêtues de *djellaba*, un vêtement traditionnel considéré comme pudique, dans la mesure où il cache tout le corps, ce qui est assez révélateur de l'incorporation par les femmes des normes sociales. Il n'en reste pas moins que le temps passé au souk constitue pour les femmes un moment de liberté, loin des charges et des contraintes domestiques ; une façon aussi de rompre avec cette idée dominante de la femme « définitivement habitante du dedans », et de se moquer de cette crainte séculaire du « qu'en dira-t-on » (Lemsine 1998: 69), dès qu'elles osent s'aventurer dehors.

La visite au hammam¹⁴ semble aussi tenir ce rôle de transgression de l'ordre établi¹⁵. Ce lieu, en dehors de sa fonction d'hygiène corporelle et spirituelle¹⁶, permet aux femmes d'échapper à leur enfermement, de se retrouver, de communiquer et d'échanger des paroles libérées des angoisses et des souffrances qui meublent leur quotidien.

Une femme maghrébine pourrait se passer de manger, mais elle ne pourrait se priver d'aller au hammam. Car, au-delà de sa fonction de purification et d'hygiène du corps, il est aussi un lieu de rencontres et d'échanges. Les baigneuses se parlent sans se connaître et échangent sur divers sujets quotidiens. (Benhayoune 2010: 112)

13 Là encore, on peut penser à de Certeau et à ses « énonciations piétonnières », mettant l'accent sur les pratiques singulières permettant aux individus de « réinventer » l'espace en contournant les règles et les systèmes consacrés.

14 « Le hammam, souvent aussi appelé bain turc, bain maure ou bain public, est un lieu tenant une place considérable dans les cultures arabo-musulmane » (Bauwens 2012: 4).

15 Cela explique l'opposition de tout un courant de pensée religieuse interdisant aux femmes l'accès au hammam, au nom de la décence. Dans ce cadre, l'affichage et l'exaltation de la nudité du corps féminin étaient perçues comme une violation des dogmes islamiques. Voir Benkheira 2007: 319-371, et aussi Bouhdiba 2010 ; Chebel 2013. Ces deux auteurs ont consacré dans leurs ouvrages respectifs, des pages entières aux origines du hammam et aux différentes significations liées à cet espace public.

16 Le hammam est en effet l'un des lieux où le musulman peut accomplir l'une des exigences de la religion prônant la purification du corps comme obligation avant la prière.

Un lieu de repos et d'intimité partagée¹⁷, rompant un instant avec l'isolement, le hammam est un moment privilégié où les femmes prennent tout leur temps¹⁸.

Dans cet endroit clos, loin de la surveillance des hommes, les femmes expriment librement leur joie, ponctuée de rires libérateurs de tous les ressentiments (voir Benhayoune 2010: 122), comme semble l'indiquer ce passage :

L'ambiance était aux rires, aux exclamations joviales, aux cris, aux pleurs d'enfants et aussi au chant et à la danse, aux you-you, au tamtam improvisé sur une casserole. C'était surtout les femmes kabyles, plus enclines à l'euphorie, qui donnaient au bain cette tournure de fête. (Belamri 1982: 149)

Au bain traditionnel, non seulement les femmes montrent leur joie et chantent (voir Sebbar 2009: 11), mais elles se dévoilent oralement en se permettent l'usage de mots « tabous ». Laissons parler Ahmed, *L'Enfant de sable* :

Il y avait des mots rares et qui me fascinaient parce que prononcés à voix basse, comme par exemple « mani », « qlaoui », « taboun » (...). J'ai su plus tard que c'était des mots autour du sexe et que les femmes n'avaient pas le droit de les utiliser : « sperme », « couilles », « vagin ». (Benjelloun 1988: 35)

Nous sommes à l'opposé de la vision de la femme réduite au silence entre les murs de sa maison. Au hammam, la femme retrouve sa voix, « dans une société qui ne veut pas l'entendre, (qui) nie son existence » (Benjelloun 1973: 184). Elle parle, s'autorise des mots interdits, expose ses problèmes, ses désirs, et tend l'oreille aux paroles des autres baigneuses :

Ma mère (...) installait ses seaux d'eau chaude et parlait avec ses voisines. Qu'importe ce qu'elles disaient, mais elles parlaient (...) il était indispensable pour leur santé de parler. Les mots et les phrases fusaient de partout. (Benjelloun 1988: 33)

Bien plus qu'un espace de rencontre et de discussion, le hammam est le lieu où la femme prend possession de son corps, voilé par les siècles (voir Lemsine 1998: 10) et « longtemps déserté au profit du groupe » (Amrouch 2008: 2).

En effet, le corps complètement dénudé, dépouillé des restrictions et des tabous, est enfin révélé au public (féminin), le temps d'un bain. Le corps ainsi dévoilé devient, pour la femme, un objet de sensualité, d'amour et de soins auxquels participent tout un ensemble d'éléments : « grandes serviettes blanches brodées pour s'envelopper après le bain, savons parfumés, shampoings, gants verts pour gratter la peau jusqu'à la douceur, huile d'amande douce pour les callosités » (Chami-Kettani 1999: 85).

Le hammam permet donc à la femme de renouer avec le charme, la beauté et l'esthétique du corps (voir Bauwens 2012: 47), « son seul trésor » (Djebar 1987: 61). C'est aussi dans cet espace que se produit une certaine forme d'érotisation du corps (voir Amrouch 2008: 79) : « cheveux dénoués », « tête rejetée en arrière et le bassin projeté en avant » (Belamri 1982: 149), « chuchotements », « gémissements » et « soupires » (Chami-Kettani 1999: 87), accompagnent la progression nonchalante de la femme dans ce

17 Une opinion très répandue consiste à soutenir que « le hammam est un centre de communication très actif, une puissante agence de renseignement où les secrets des familles qui le fréquentent sont recherchés et exposés » (Mernissi 1994: 136).

18 À l'opposé des hommes pour qui le hammam n'est qu'un rituel qu'ils accomplissent rapidement : « Les hommes parlaient peu ; ils se laissaient envelopper par la vapeur et se lavaient assez rapidement. C'était une ambiance de travail. Ils expédiaient leurs ablutions en vitesse (et) s'en allaient » (Benjelloun 1988: 37).

lieu où la dissimulation du corps disparaît momentanément, pour laisser place à la chair, à la féminité, à la sensualité et à des gestes à tonalité sexuelle, ce qui constitue en soi un « scandale » dans une société où le corps féminin doit être caché et où la pudeur et la discrétion sont élevées au rang d'obligations morales.

La femme découvre son corps et celui des autres femmes, donc une nudité partagée, comme le mentionne la narratrice de *Cérémonie* :

Ses cousines et ses tantes étaient déjà installées, (...) les seins lourds flottants comme des nénuphars dans la vapeur bleutée. Lalla Rita trônait invariablement au centre de la pièce, son large corps répandu en plis où l'humidité mettait comme une profondeur supplémentaire (...). Aïcha n'évaluait rien, son corps blanc et plein s'épanouissait dans la chaleur du bain, les aréoles de ses seins s'évasaient, de ses jambes closes et repliées s'échappait un sombre buisson, quand elle levait les bras, un duvet flottait à ses aisselles profondes. (Chami-Kettani 1999: 86)

Par une voie détournée, la femme se réapproprie donc son corps qui, dans la réalité de tous les jours, ne lui est accessible qu'à travers le regard oppresseur porté par l'homme et la société. C'est la revanche du corps dans toute sa nudité, sur l'invisibilité de la femme, voulue et imposée par une tradition déformée.

Conclusion

Notre hypothèse s'articule autour d'un point essentiel : dans la médina, la femme connaît une marginalisation qui trouve sa traduction dans des pratiques urbaines marquées par une séparation, plus ou moins stricte, entre deux espaces : un dedans exclusivement féminin, et un dehors principalement masculin. Cette discrimination spatiale justifie l'idée de la ville en tant que lieu d'enfermement physique et mental de la femme. Au fondement de ce postulat, le corps féminin portant en lui la marque de la soumission et de tout ce que la tradition, la religion, la morale et la société lui enseignent de faire ou ne pas faire¹⁹. Dans ce cadre, le principal enseignement que la femme doit retenir est de se consacrer entièrement à sa maison et aux soins du ménage.

Toutefois, bien qu'évoluant dans un univers spatialement limité, qu'est le foyer conjugal, la femme trouve le moyen d'échapper à la claustration qui frappe son corps et son âme, en usant de moyens à sa disposition : occupation fréquente de la terrasse de la maison, lui permettant de s'affranchir passagèrement des règles rigides de la société ; sorties au souk et au hammam, lieux publics où elle peut temporairement se mouvoir et agir librement.

Le recours à ces artifices s'inscrit dans la condition réelle de la femme, obligée de contourner les contraintes familiales et sociales. Cela montre que l'espace ville n'est pas une donnée neutre et désincarnée, mais un vécu que le romancier interprète en fonction de son histoire personnelle et de ses souvenirs réels ou fictifs. Dans ces conditions, la représentation de la femme évoluant dans l'espace-citadin ne peut être que diverse et plurielle, mêlant à la fois réalité et imaginaire. C'est pourquoi, à côté de la dénonciation de la condition féminine qui frôle parfois le réquisitoire, les auteurs n'oublient pas de valoriser le corps de la femme, « corps langage » qui fait entendre sa voix (gestes et signes), brisant une tradition séculaire de silence et de résignation, « corps subversif » (Benjelloun 1973: 95) remettant en question l'ordre établi, corps-patrie « qu'aucun époux ne pouvait apprivoiser » (Yacine 1956: 180). Ces expressions symbolisant

¹⁹ Voir Berrada-Fathi 2009: 105.

le refus de la femme de se laisser enfermée dans l'image stéréotypée de personne démunie, passive et cantonnée dans un espace clos qu'est le foyer, sont le fruit de la créativité et de la sensibilité des auteurs qui, sans chercher à reproduire fidèlement la réalité, tentent, à travers l'écriture poétique, de renverser la structure de domination, en reconnaissant au sexe féminin le pouvoir de transformer la société par la transgression des tabous. La révolte contre les stéréotypes peut aller jusqu'à l'adoption d'une attitude extrême : la fuite. Le personnage du roman *Partir*, Kenza, en témoigne :

Il aura fallu que je quitte le Maroc pour que je tombe enfin amoureuse, pour que je connaisse cet état merveilleux qui rend si léger et si présent ; il a fallu que je me débarrasse de tout ce qui me pesait, tout ce qui me retenait et me ramenait vers la résignation et le silence pour que je devienne une femme. (Benjelloun 2007: 228)

Cette réflexion générale appelle deux remarques essentielles.

Premièrement, l'écriture romanesque associant la ville et le personnage féminin peut se lire comme une manière de décrypter le rapport de domination de l'homme en même temps qu'une déconstruction des stéréotypes et des fantasmes consacrés par la tradition. Cette perspective nous renvoie autant à la fiction qu'au réel. Mais en imaginant la condition de la femme dans le contexte urbain, chaque écrivain reproduit ses propres perceptions et visions suscitant chez le lecteur non pas des images précises mais des résonances d'images et de mots, qu'il doit forcément déchiffrer, interpréter. On reconnaît là la dimension ontologique des questions soulevées par le roman.

Deuxièmement, le romancier assigne à son récit un ancrage spatial aux contours bien définis qu'il répartit selon les besoins de l'énonciation narrative. Mais déjà organisée par les pratiques sociales, la ville préexiste au roman et elle est toujours en mouvement. C'est pourquoi, il nous semble utile de dépasser la vision binaire du lieu divisé en deux espaces ; l'un qui serait féminin, l'autre masculin. En s'aventurant au-delà des aspects les plus visibles des conditions de vie ou du statut de la femme en milieu urbain, on peut se rendre compte que sa présence dans l'espace public est de plus en plus concrète. La diffusion progressive de l'idéologie individualiste et la vulgarisation des principes à caractère universel, l'accélération et l'essor des moyens d'information, l'accès à l'emploi et au savoir tendent à bouleverser la représentation figée de la femme musulmane considérée comme effacée et réduite au silence. À partir de là, il serait peut-être plus approprié de s'interroger sur la relation dynamique entre les pesanteurs de la tradition en perte de vitesse, et la volonté réelle d'émancipation de la femme. Cette relation a pour vertu de produire ses effets sur l'organisation de l'espace, reconnaissant à la femme son « droit à la ville ». Du reste, il existe des femmes avec « différents vécus », et non une femme infériorisée et domestiquée.

Bibliographie

- Ádám, Anikó (2012) « La topographie des identités : lecture culturelle de *partir* de Tahar Benjelloun ». [In:] *Verbum Analecta Neolatina*. Vol. XIII/2; 369–380.
- Amrouch, Sabah (2008) [mémoire de maîtrise] *L'interaction entre le corps et l'espace dans « Ni fleur ni couronne » de Souad Bahéchar et « Cérémonie » de Yasmine Chami-Kettani*. Université de Québec.
- Bachelard, Gaston (1960) *La Poétique de l'espace*. Paris: PUF.
- Bahi, Mohamed (2004) « La Ville e(s)t la femme : deux corps agressés ». [In:] Denèfle Sylvette (éd.) (2004) *Femmes et villes*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais; 183–193.

- Bauwens, Nina (2012) [thèse de doctorat] *Le rôle du hammam féminin dans la construction et la consolidation des identités sexuées en Algérie et au Maroc*. Université du Nouveau Mexique.
- Belamri, Rabah (1982) *Un soleil sous le Tamis : un enfant, une famille, un village d'Algérie avant l'indépendance*. Paris: Publisud.
- Benjelloun, Tahar (1973) *Harrouda*. Paris: Denoël.
- Benjelloun, Tahar (1976) *Les amandiers sont morts de leurs blessures*. Paris: Maspero.
- Benjelloun, Tahar (1983) *L'Écrivain public*. Paris: Seuil.
- Benjelloun, Tahar (1988) *L'Enfant de sable*. Paris: Seuil.
- Benjelloun, Tahar (1996) *Les Raisins de la galère*. Paris: Fayard.
- Benjelloun, Tahar (2004) *La Nuit de l'erreur*. Paris: Seuil.
- Benjelloun, Tahar (2007) *Partir*. Paris: Gallimard.
- Benjelloun, Tahar (2008) *Sur ma mère*. Paris: Gallimard.
- Benkheira, Mohammed Hocine (2007), « Hammam, nudité et ordre morale dans l'islam médiéval ». [In:] *Revue de l'histoire de la religion*. N° 3; 319–371.
- Bentmine, Fatma, Patrick Michel (1993) *Le livre de Fatma*. Anvers: Epo.
- Berrada-Fathi, Rajaa (2009) « Corps et au corpus au féminin ». [In:] *Expressions maghrébines*. Vol. 8, n° 1; 105–120.
- Bey, Maïssa (2015) *Hizia*. Paris: Éditions de l'Aube.
- Bonnet, Véronique, Marc Kober, Khalid Zerki (2013) *Lire les villes marocaines*. Paris: L'Harmattan.
- Boudjedra, Rachid (1981) *La Répudiation*. Paris: Gallimard.
- Bouhdiba, Abdelwahab (2010) *La sexualité en Islam*. Paris: PUF.
- Bourdieu, Pierre (1970) « La maison kabyle ou le monde renversé ». [In:] C. Lévi-Strauss et al. (éd.) *Échanges et communications*. Vol. II. Mouton: De Gruyter; 739–758.
- Bousquet, Christian (1986) « L'habitat Mozabite au M'zabe ». [In:] *Annuaire de l'Afrique du Nord*. Vol. XXV; 257–269.
- Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien* (1990). Vol. I: « Arts de faire ». Paris: Gallimard.
- Chami-Kettani, Yasmin (1999) *Cérémonie*. Arles: Actes Sud.
- Chebel, Malek (2013) *L'imaginaire arabo-musulman*. Paris: PUF.
- Chraïbi, Driss (1972) *La Civilisation, ma mère !*. Paris: Denoël.
- Abdelkafi, Jellal, Jacques Besançon (éd.) (1982) « Présent et avenir des médinas. De Marrakech à Alep ». Tours: Centre d'Études et de Recherches sur l'Urbanisation du Monde Arabe.
- Denèfle, Sylvette (éd.) (2004) *Femmes et villes*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais.
- Deniot, Joëlle, Annie Dussuet, Catherine Dutheil Pessin, Dominique Loiseau (éd.) (2002) *Femmes, identités plurielles*. Paris: L'Harmattan.
- Djebar, Assia (1987) *Ombre sultane*. Paris: Lattès.
- Foucault, Michel ([1984] 2004) « Des espaces autres ». [In:] *Empan*. N° 54; 12–19. (Il s'agit à l'origine d'une conférence prononcée au Cercle d'études architecturales, le 14 mars 1967, reproduite dans: *Dits et Écrits* [1984]. T. IV. Paris: Gallimard; 752–762, et notamment 755–756.)
- Frémont, Armand, Robert Herin, Jacques Chevalier, Jean Renard (1984) *Géographie sociale*. Paris: Masson.
- Garcia Verdú, Lydia (2007) « Écritures féminines au Maroc : continuité et évolution » de Najib Redouane ». [In:] *Francofonía*. N° 16; 262–268.
- Ghallab, Abdelkarim (1990) *Le Passé enterré*. Trad. Francis Gouin. Paris: Publisud.
- Iraqi, Rita (1988) « Espaces féminins dans le roman marocain ». [In:] Kacem Basfao (éd.) *Imaginaire de l'espace, espaces imaginaires*. Casablanca: Najah El Jadida; 119–124.

- Kadra-Hadjadji, Houaria (1986) *Contestation et révolte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. Paris: Publisud.
- Kapchan, Déborah A. (1998) « Paroles de femmes, paroles volées. Les souks au Maghreb ». [In:] *Hermès*. N° 22; 143–151.
- Khair-Eddine, Mohammed (1978) *Une vie, un rêve, un peuple, toujours errants*, Paris: Seuil.
- Lefebvre, Henri (1968) *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos.
- Lemsine, Aïcha (1998) *La Chrysalide, chroniques algériennes*. Paris: Des Femmes.
- Lisbet, Anne-Marie (1980) [thèse de doctorat] *Représentation et fonction du personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française (des indépendances à 1980)*. Cardiff: Université du Pays de Galles.
- Memmi, Albert (1966) *La Statue de sel*. Paris: Gallimard
- Mermier, Franck (2014) « Souk et citoyenneté dans le monde arabe ». [In:] Jean-Luc Arnaud (éd.) *L'urbain dans le monde musulman de Méditerranée*. Tunis: Institut de Recherche sur le Maghreb contemporain; 81–99.
- Mernissi, Fatima (1994) *Rêve de femmes, une enfance au harem*. Trad. Claudine Richetin. Paris: Albin Michel.
- Mernissi, Fatima (1983) *Sexe, idéologie, islam*. Paris: Tierce.
- Mokeddem, Malika (1993) *L'Interdite*. Paris: Grasset.
- Parini, Lorena (2007) « Essentialisme, anti-essentialisme et féminisme ». [In:] *Cahiers Genre et Développement*. N° 6; 45–47.
- Pessoa, Fernando (1999) *Le Livre de l'intranquillité*. Trad. fr. F. Laye. Paris: Christian Bourgeois.
- Sebbar, Leïla (2009) *Femmes au bain*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu Autour.
- Lynch, Kevin ([1960] 1976) *L'image de la cité*. Paris: Dunod.
- Touati, Armand (éd.) (1994) *Femmes et hommes : des origines aux relations d'aujourd'hui*. Marseille: Hommes et perspectives.
- Yacine, Kateb (1956) *Nedjma*. Paris: Seuil.
- Zouari, Fawzia (1996) *Pour en finir avec Shahrzad*. Tunis: Cérès.

Sources Internet

- Almansa, Morgan (2018) « Patio(s): entre réalités climatiques et usages différenciés. Architecture, aménagement de l'espace ». <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01807176> (accès : 29.01.2021).
- Benhayoune, Habiba (2010), « Dans les coulisses du hammam ». [In:] *Martin Média*. N° 24. <https://www.cairn.info/revue-travailler-2010-2-page-111.htm> (accès : 26.01.2021).
- Monqid, Safaa (2018) « Les ailes lourdes : pratiques urbaines des femmes des quartiers défavorisés de Rabat ». <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01722415> (accès : 13.01.2021)
- Nouago Njeukam, Marcel (2013) « La tragédie de la femme dans le roman maghrébin francophone : lecture de *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun ». https://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no=25309&no_artiste=16894 (accès : 13.01.2021).
- Laâbi, Abdellatif (éd.) (1967) *Souffles*. N° 5, « Driss Chraïbi et nous ». <http://clinet.swarthmore.edu/souffles/s5/0.html> (accès : 9.01.2021).

AGATA DRAUS-KŁOBUCKA
Uniwersytet Wrocławski
ORCID 0000-0002-0505-0221

Asilos distópicos. Dos visiones literarias de la vejez en una sociedad indiferente

Dystopian Nursing Homes. Two Literary Visions of Old Age in an Indifferent Society

Abstract

The article is dedicated to the problem of urban marginalisation of the elderly reflected in literature. Through an evolutionary comparative approach, the treatment of the subject is shown in an Argentine novel by Ana María Shua, *La muerte como efecto secundario*, published in 1997, and a Spanish novel from the year 2020, *Los ancianos siderales*, by Luis Mateo Díez. Both books, concentrated around the issue of residential homes, can be perceived as prose of social denunciation. However, they represent different aesthetics and styles: an epistolary narrative in the form of a long monologue in the Argentine novel, belonging to the current of future anticipation fiction; and a choral literature of fractal aesthetics in the most recent book by the Spanish author, marked by a surrealist and oneiric approach. The article offers a comparison of the images of senectitude in both novels, then of the representations of care homes and, finally, describes the characteristics of the societies that allow and support this abusive system.

Keywords: urban marginalisation, asylum, fractal literature, Hispanic novel

Para quien no cree en otro mundo, la vejez es el infierno

El libro de los recuerdos (Ana María Shua)

La segmentación socioespacial de las ciudades contemporáneas es un proceso ampliamente estudiado en relación con los espacios urbanos de América Latina. La investigación multidisciplinar conducida, entre otros, por sociólogos, antropólogos, históricos y geógrafos, apunta a numerosas cuestiones urgentes tales como la pobreza urbana, la segregación residencial, la dinámica inmobiliaria, el mercado del trabajo y de

la movilidad residencial, la integración y el aislamiento social, las políticas urbanas y la marginalización, entre otras (Katzman 2001; Wacquant 2001; Vergara 2014; Salcedo 2008; Ruiz-Tagle 2014). La ciudad, antes objeto de fascinación por parte de los artistas modernos (fascinación marcada, eso sí, por una nostalgia del pasado perdido) ha vuelto a manifestarse en la cultura, esta vez como fuente de una preocupación enorme. La concentración de la actividad artística en los espacios urbanos crea un ambiente propicio para el tratamiento del tema, que permanece a veces en el centro y otras en la periferia, pero está siempre presente en la producción cultural actual.

En el presente artículo se analiza un aspecto importante relacionado con las políticas urbanas y la marginalización: la vejez y sus imágenes literarias en dos novelas de lengua española: *La muerte como efecto secundario*, de Ana María Shua (Buenos Aires, 1997), y *Los ancianos siderales*, de Luis Mateo Díez (Barcelona, 2020). Su interés para el tema, tan desarrollado en la literatura, reside, primero, en la reflexión profunda sobre el sentido de la vejez y su lugar en una ciudad contemporánea, segundo, en el abandono (al menos aparente) de la estética realista y, tercero, en la calidad artística de ambas obras, escritas por unos autores de prestigio internacionalmente reconocido. Además, la distancia temporal y espacial permite verificar cómo se realiza la imagen anticipadora de una ciudad que para la autora argentina fue, ya hace casi un cuarto de siglo, una metrópolis distópica del futuro, a la vez que ofrece una visión comparativa del tratamiento de la vejez y de los mayores a ambos lados del Atlántico en dos sociedades muy dispares en cuanto a la edad promedia. En ambas novelas surge también el problema de la marginalización de los ancianos, ya que uno de los lugares más importantes donde transcurre la acción de la novela argentina, y el lugar central de la española, es el asilo.

Dado que se trata de una cuestión tan estrechamente vinculada con la sociología, la percepción del ser humano y su lugar en una sociedad contemporánea, en el marco del análisis intento ofrecer una visión interdisciplinar que une la crítica literaria, la reflexión sobre la narración, el género y la estética de los textos con un acercamiento centrado en los conceptos tales como la política urbana y la biopolítica, “entendid[a] como la forma de ejercicio del poder político que tiene por objeto la vida biológica de los hombres” y que “se ha convertido en uno de los ejes dominantes de la filosofía política contemporánea”, como declaró, ya hace más de diez años, Edgardo Castro (2008: 187). El concepto de Michel Foucault destaca sobre todo durante la lectura de *Los ancianos siderales*, donde puede observarse la actitud hacia la vejez en una sociedad supuestamente libre, donde la ley no impone ninguna forma de discriminación. Mientras tanto, la novela de Ana María Shua puede leerse en referencia a otro constructo del filósofo francés, la gubernamentalidad, que puede definirse como:

el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esa forma bien específica, aunque muy compleja, de poder que tiene por blanco principal la población, por forma mayor de saber la economía política y por instrumento técnico esencial los dispositivos de seguridad. (Foucault 2006: 136)

Dichos conceptos, en relación con los estudios contemporáneos sobre la metrópolis latinoamericana y la sociedad española envejeciente, servirán como punto de referencia a la hora de analizar la obra de dos escritores que colocan la reflexión socioespacial en el centro de su narrativa.

La vida de Luis Mateo Díez, nacido en 1942 en Villablino (León), transcurrió entre el pueblo – donde pasó la infancia – y la ciudad, haciéndole especialmente sensible a los aspectos relacionados con la geografía. Como inventor de espacios míticos y simbólicos (Celama y Babia), vecinos de la realidad vivida por el autor, introduce en ese universo a los antihéroes quiméricos que se autoengañan para poder

sobrevivir a la realidad depresiva que los rodea (Valls 2000). “La literatura sirve para contar cosas impredecibles, extrañas, inquietantes y crueles. El mal es fascinante, así como lo es el desorden o la insumisión. Podrían estar sólo en la imaginación, pero la violencia es parte de la vida”, declara el escritor en una entrevista (EP 2008).

Esa extrañez y crueldad puede verse también en el ciclo de novelas más reciente de Luis Mateo Díez, cuya acción se desarrolla en las Ciudades de Sombra, una parte del universo imaginado de Celama, ampliamente comentado por la crítica literaria:

Es evidente que en Luis Mateo Díez hay una herencia importante del realismo decimonónico, pero a la mirada realista se le suma pronto la memoria en igual importancia. Por lo tanto tenemos la huella de Flaubert y Clarín, pero salpicadas de un sustrato de memoria y de subjetividad. La culminación será Celama, espacio literario creado a partir de la memoria. Aunque, en definitiva, lo que el leonés promulga es una narrativa que cree espacios autónomos, que pueden estar o no ligados más o menos a la realidad, pero que jamás deben depender de ella. (Bazán Rodríguez 2015: 76)

En un entramado marcado por la madurez artística y un intento de encontrar nuevas maneras de expresión, se suceden “*El hijo de las cosas* (2018), la más surrealista; *La soledad de los perdidos* (2014), la más pesimista; *Vicisitudes* (2017), la más audaz en su reto de hibridación genérica entre novela y cuento, y *Juventud de cristal*, la más melancólica, con equilibrada conjunción de pesimismo, ironía, humor y surrealismo, en la privilegiada senda del autor por el expresionismo” (Basanta 2019). En el año 2020 se publica la novela más reciente del ciclo, *Los ancianos siderales*, donde el autor explora un tema que ha resultado ser muy actual, el confinamiento, causado en el libro por la vejez. El lugar donde transcurre la acción se limita a una residencia de ancianos en las afueras de Breza, una de las Ciudades de Sombra.

Aunque, como se verá más tarde, el espacio creado por Luis Mateo Díez queda lejos de una imagen realista de un asilo, apunta a varias cuestiones relacionadas con la problemática de la ciudad: la segregación residencial, el aislamiento social y la marginalización causada por las políticas sociales, relacionadas aquí no con la raza ni la clase social (aunque ambas categorías influyen en cierto grado en el tratamiento de los ancianos), sino con la edad y la utilidad social tal y como se percibe en una sociedad capitalista. El lugar de las personas mayores en una sociedad poco favorable parece especialmente importante en relación con la estructura demográfica envejeciente de España (Miranda de Larra 2004: 5), pero también con la situación actual del mundo y del país, cuando las primeras y más numerosas víctimas de la pandemia resultaron ser los mayores que vivían en los asilos (según las estadísticas, los ancianos de las residencias constituyeron casi la mitad de los muertos por el coronavirus en España en 2020; *Casi la mitad...* 2020), y cuyos derechos en esta época difícil fueron violados, como declara Amnistía Internacional (Piña 2020). De hecho, la mayor parte de la acción de *Los ancianos siderales* se desarrolla en un lugar cerrado, haciendo eco del estado de confinamiento en el que una buena parte de la sociedad sigue viviendo a principios del año 2021.

Hace más de dos décadas, la misma temática pareció preocuparle a Ana María Shua, una escritora nacida en 1951 en Buenos Aires que, en *La muerte como efecto secundario*, una novela futurista y distópica publicada en el año 1997, describe una ciudad fragmentada donde los mayores quedan excluidos de la sociedad. En una imagen aterradora lleva a lo extremo las tendencias visibles a finales del siglo XX y en las primeras décadas del siglo XXI: su Buenos Aires del futuro está dividido en los barrios cerrados, protegidos y relativamente seguros (pero carentes de la privacidad); los “barrios tomados”, terreno habitado por los criminales, y la “tierra de nadie” que todavía no ha sido conquistada por la delincuencia, pero sufre

asaltos continuos. Los ancianos se ven relegados a los asilos llamados “casas de recuperación”, y su estancia allí no es voluntaria: el Estado funciona como usufructuario de su inmobiliaria como modo de pago por las cirugías, el tratamiento y el cuidado que reciben los mayores. Cuando se le pregunta si se trata de una novela de ciencia ficción, la escritora niega tal posibilidad y explica en una entrevista que solo intenta presentar:

[t]odo lo que hoy vemos que está funcionando mal, pero acentuado por el paso del tiempo. Un mundo insostenible (...): qué puede pasar en un mundo donde reina la anarquía, donde el Estado existe pero no cuenta, donde rige una suerte de feudalismo en el que mandan las empresas que tienen a su disposición ejércitos privados. Muy parecido a nuestro presente. (Dubatti 1997: 3)

De esta manera llega a crear un efecto muy inquietante, ya que el lector entiende que se trata de un mundo realista que en ningún momento traspasa la frontera de lo fantástico y, por tanto, puede anticipar un futuro muy cercano. La trama parece inspirada en la novela *Diario de la guerra del cerdo* de Adolfo Bioy Casares, publicado casi treinta años antes, donde

[f]lota desde el comienzo una suerte de repulsión indiscriminada hacia los ancianos que traduce con intensidad despiadada los imaginarios de la sociedad moderna occidental respecto de la vejez, etapa cronobiológica final de la existencia humana (...). De este modo, en el combate entre generaciones, se los convierte en sujetos en diáspora de los lugares de sociabilidad y de poder vulnerando su condición de sujetos de derecho, afecciones y pasiones. (Calabrese 2016: 551)

La misma repulsión hacia la vejez puede verse en las dos novelas que se toman como base del presente artículo: *La muerte como efecto secundario* y *Los ancianos siderales*. Los textos en cuestión se caracterizan por una trama narrativa bastante reducida a la vez que remiten a varios problemas relacionados con la edad senil, la forma peculiar del aislamiento que constituyen las residencias de los ancianos y, finalmente, la problemática de la marginalización y la segregación residencial dentro de las sociedades que, aunque difieren de la realidad, reflejan sus vicios y preocupaciones. A continuación se ofrecerá una reflexión en torno a esas tres áreas y se analizará cómo se percibe la vejez en ambas novelas, cómo se construyen y funcionan los asilos (las Casas de Recuperación y el Caverna) en el marco de la política urbana y estatal y, finalmente, cuáles son las características sociales de los universos creados por Ana María Shua y Luis Mateo Díez, respectivamente.

1. El sinsentido de la vejez

El narrador y a la vez protagonista —junto a un padre tóxico y a una mujer ausente— de *La muerte como un efecto secundario*, ofrece una visión casi íntima de lo que significa la vejez, investigando con una precisión minuciosa tanto los procesos del debilitamiento corporal y la pérdida del atractivo físico, como la turbación que produce en Ernesto la perspectiva de acercarse al extremo de la vida. El tono oscila entre un naturalismo esperpéntico con el que se dibujan la enfermedad, la vejez y la muerte (“Mi padre huele a mierda. (...) Sobre el vientre agujereado, una bolsa de plástico recoge sus excrementos semilíquidos, escasos, de bordes desflecados y de color amarillento” [Shua 1997: 18]), y una mirada realista, perspicaz pero llena de emoción (“Si no fuera tan dolorosa, si no me lastimara, observar la locura de mi madre me resultaría fascinante. Sobre todo, por el contraste con las psicosis de ficción: esos locos sabios, coherentes

y creativos que enfrentan a los médicos con una visión del mundo de los hombres más justa o poética que la mediocre normalidad” [Shua 1997: 21]). Se trata de un punto de vista particular: la narración toma la forma de una larga carta fragmentada o de varias cartas a la examante que obsesiona al protagonista, en parte porque llega a vincularse estrictamente con la relación más importante de su vida: el amor celoso y virulento de su padre. Sin embargo, el carácter epistolar permite un examen psicológico profundo de los motivos y las razones del personaje, por lo cual posibilita al lector sumergirse en la experiencia y compartir las preocupaciones de Ernesto, universalizando el mensaje.

El miedo a la vejez y a la pérdida de la fuerza física viene aquí intensificado por un fenómeno que determina el desarrollo de la trama: todos los viejos están obligados por ley a ser internados en una de las Casas de Recuperación, geriátricos de los que ya no salen. Sin embargo, como indica Ernesto, esos asilos están destinados a la clase media, ya que los habitantes de los barrios tomados viven, tanto jóvenes como viejos, fuera del sistema, y los adinerados pueden permitirse, al menos hasta cierto momento, el lujo del disfraz. Ese artificio con el que se disimula la edad tanto del presidente como de los ricos habitantes de Buenos Aires tiene un papel importante, ya que el protagonista-narrador se dedica profesionalmente al maquillaje de los viejos para las fiestas, las muñecas “para niñas ricas y para hombres solitarios” e incluso a maquillar cadáveres (Shua 1997: 9). Esa ocupación es su pasión a la que se acerca con una conciencia profunda y sin ilusiones. En las primeras páginas de la novela comenta la apariencia del presidente que, en un programa de televisión, parece “agotado debajo del maquillaje denso, con esa expresión extraña de los nuevos viejos a la que nos hemos habituado después de tantos años de cirugías. Otra vez se insinuaban sus típicas bolsas debajo de los ojos enrojecidos; en la barbilla tenía un grano desagradable que la base y el polvo no habían alcanzado a disimular” (Shua 1997: 6). Su trabajo casi siempre consiste en hacer desaparecer las muestras de la vejez, aunque a veces necesita optar por otras soluciones, como en el caso de uno de los invitados a la fiesta:

Era un hombre demasiado viejo para intentar disimularlo con maquillaje. En esos casos, lo mejor es acentuar los estragos del tiempo hasta extremos ridículos de modo que se haga imposible detectar hasta dónde llega la realidad de su vejez y dónde empieza el artificio (...). El viejo había investigado el tema por lo menos tanto como yo y quería, con muy buen tino, que mi maquillaje lo convirtiera en una momia esquimal, un cadáver conservado en el hielo, animado por un espíritu maligno. (Shua 1997: 60)

En ese mundo, donde el disimulo es omnipresente, destaca el padre de Ernesto, que se atreve a aparecer en la fiesta sin disfraz ni maquillaje, ostentando su edad, “[m]agnífico en su espléndida vejez” (Shua 1997: 88). Es un intento tan audaz como patoso, ya que los cientos de invitados en la fiesta no están preparados para una imagen tan rara y reaccionan con “un silencio preocupante”, “incómodos y asustados” (*ibidem*). En la Buenos Aires futura no hay lugar para los ancianos, incluso en una reunión social donde están presentes.

Ernesto tampoco calla otros aspectos incómodos relacionados con la vejez. Aunque tanto él como su hermana se niegan, en primer lugar, a internar a sus padres en una Casa de Recuperación, se la figuran como un lugar de retiro feliz. Una vez que conocen la realidad del asilo, sus expectativas se ven quebradas. El maquillador observa a los ancianos con decepción (aunque no total, porque su madre resulta ser más feliz en el asilo que antes en su casa, donde era víctima de una violencia psicológica constante):

Los viejos no hablaban. Algunos eran mucho más jóvenes que papá, pero todos coincidían en la mirada perdida y atormentada. Los más vitales estaban concentrados en consumir lo que les ha-

bían servido. Los pocos visitantes del mundo exterior no parecían capaces de encontrar temas de conversación con los internados, aunque algunos hablaban entre ellos en voz muy baja. Cuando había dos viejos en la misma mesa, ni siquiera se miraban. Esa idea sobre la camaradería que sería posible establecer entre los internados, esas amistades o rencores que se ven en las películas quedaban relegados a su esencia: una idea cinematográfica. Sordos, aislados, y en la mayoría de los casos con serios problemas mentales, los viejos no parecían tener ningún interés en comunicarse entre sí. (Shua 1997: 49)

Consciente de que su padre no desea quedarse en la Casa de Recuperación, Ernesto se muestra muy sincero en las cartas dirigidas a su examante. Su largo monólogo llega a ser una prosa de confesión donde se describe detalladamente su desgana de visitar al padre y la esperanza que tiene de la muerte del hombre mayor. Reconoce: “La norma legal trajo alivio social al quitarle a la familia la responsabilidad de decidir el destino de los viejos. A los ciudadanos que cumplen con la ley, les incomoda que otros traten de pasarla por alto” (Shua 1997: 19). En esa sociedad donde el amor paterno desaparece, un cliente anciano de Ernesto reconoce estar contento de estar rodeado de abogados y no de la familia: “Quiero y extraño a mis hijos, me gustaría tenerlos cerca, pero a veces me alivia la idea de saber que no recaerá sobre ellos la responsabilidad de mi viejo cuerpo deteriorado” (Shua 1997: 61).

En la novela aparece un “mito”, fuente de esperanza para los ancianos, un concepto que se verá también en *Los ancianos siderales* de Luis Mateo Díez. Se trata de una comunidad de personas mayores que viven al margen de la sociedad, libres y felices: “el mito de los Viejos Cimarrones” (Shua 1997: 68). Con un sentido práctico, Ernesto observa:

Ojalá pudiera creer en ese antiguo mito: una comunidad marginal de personas libres, felices, unidas por su rebeldía. Para cualquier familia decente, una manera tan efectiva de librarse de sus viejos como una Casa de Recuperación. Para los viejos, algo más que la libertad. Una ilusión de independencia y poder, una suerte de Estado propio en el que sólo ellos mandaban pero donde nadie más que ellos había para atender a sus necesidades: un mítico paraíso donde eran reyes y esclavos. (Shua 1997: 86)

No obstante, cuando el mito resulta ser real, se sitúa lejos del paraíso. Pequeño, cerrado y protegido por “un par de viejas armadas con ametralladoras Uzi” (Shua 1997: 92) es un lugar distópico lleno de los ancianos cuyas virtudes, como indica Ernesto (esclavizado por las viejas) “se han atenuado y se concentraron sus defectos. Tienen en común ese extraño desapego por la vida del prójimo que a los jóvenes les cuesta comprender. La muerte ajena no los conmueve. Son ávidos, suspicaces, se odian unos a otros y están en una permanente, silenciosa lucha por el poder” (Shua 1997: 94).

Resulta igualmente fútil el mito de los avistamientos que llega a convertirse en un ritual para los “ancianos siderales” del Caverna. Los internos de ese asilo surrealista del que se hablará más abajo esperan la aparición de otro pájaro (ya el número 13) que, según creen, anunciaría la llegada de una nave espacial que los transportaría al espacio. Sin embargo, esa trama no llega a cerrarse, ya que se descubre la ilusión detrás de los supuestos avistamientos. No hay ninguna esperanza para los ancianos que habitan el Caverna, y ni el narrador de la primera y tercera parte (donde se relatan las aventuras de Omero y, tras su muerte, del inspector Lamerto), ni el doctor Belarmo, autor de los “Casos clínicos” y la mayor parte de la “Correspondencia” de la segunda parte del libro, ocultan las molestias que trae la vejez: “la condición humana deposita entre los achaques de la edad y las enfermedades longevas, el efluvio que arruga la piel de los viejos y acentúa los glaucomas con que miran sin que ya sea posible desvelar sus secretos” (Díez 2020).

En el grupo de ancianos se encuentran varias personas que organizan toda su vida alrededor de la enfermedad, como Cardo y Cardín quienes, a diferencia de Omero, tienen “esa condición del enfermo querencioso que profesionaliza la enfermedad para que en el mundo no haya otra cosa que el mal que la contiene, de manera que la vida tenga solamente la exclusiva de esa contingencia y con ella se pueda subsistir” (*ibidem*). El abandono y la falta del afecto familiar que se dejaba vislumbrar en la confesión de Ernesto aquí no se disfrazan de ninguna manera: las cartas del doctor Belarmo a la madre y sus respuestas están privadas de cualquier amor. El narrador afirma:

El escarnio con que los internos más contumaces se seguían quejando, no era otra cosa que la herencia zaherida de los más abandonados; un resquemor en la voluntad de quienes sobrellevaban la edad como una llaga familiar o social, ya que en los internamientos había grados distintos de desafección e incuria, aunque nunca se percibieran casos de generosa tribulación o efectos de una necesidad caritativa. (*Ibidem*)

Se compara la senectud con la infancia (de hecho, durante un tiempo, el asilo y el orfanato coexistían en Breza en la misma plaza), pero no solamente en relación con las faltas físicas, sino con la condición y el estatus dentro de la sociedad, “una culpabilidad social compaginada entre los internos desheredados por la edad y los niños abandonados, como si la infancia y la senectud fueran concomitantes en la desgracia, cuando una y otra presentan igual desnutrición y desamparo” (*ibidem*).

La imagen de la ancianidad en ambas novelas es inquietante: al lado del “crudo fisiologismo” (Sanz Villanueva 2020), miedos y ansiedades, se describe la falta del afecto de los familiares. Ni la retórica de la confesión en *La muerte como efecto secundario*, ni el sarcasmo omnipresente en el libro de Luis Mateo Díez hacen ocultar el “sinsentido de la vejez” (*ibidem*). No obstante, donde en el libro de Ana María Shua se dejan notar las huellas de los lazos familiares y una reflexión profundamente humana, *Los ancianos siderales* ofrecen tan solo la visión de un vacío existencial que se perpetúa en esa tragicomedia del universo de Celama.

2. El asilo

La respuesta de la sociedad frente al deterioro físico y mental de sus miembros es, en las novelas analizadas, el aislamiento social. Las residencias de ancianos siguen siendo una de las alternativas válidas del sistema tanto en España como en los países de Latinoamérica, aunque, como advierten los sociólogos, la sociedad envejeciente llega a depender cada vez más de los recursos de los mayores. Un estudio realizado un año antes de la publicación de *La muerte como efecto secundario* demuestra que los miembros de familia jubilados “sostienen y apoyan económica y materialmente a los hijos y/o nietos (...). En ciertas investigaciones se muestra que las personas mayores, además, son, en gran proporción, poseedoras de la vivienda que habitan” (Bazo 1996: 209). Estas cifras siguen subiendo a medida que crece el porcentaje de los ancianos en la estructura demográfica y contrastan con el respeto a la autoridad que en otras épocas rodeaba a los ancianos. El capitalismo recalca los valores de la utilidad social y económica, y es un aspecto que acusa tanto Ana María Shua como Luis Mateo Díez, en un diálogo literario que hace eco de los conceptos del biopoder y la biopolítica propuestos por Michel Foucault. El filósofo francés llamó la atención sobre un fenómeno que observa en la sociedad moderna: “la necesidad de incorporar las energías humanas al

proceso productivo en un sistema económico (el capitalismo) que ya no se rige por los ciclos naturales sino por la expansión de la producción” (Saidel 2018: 20–21).

En la Buenos Aires futura de *La muerte como efecto secundario* el estado obliga a los mayores a trasladarse a las Casas de Recuperación y se reserva el derecho a usufructuar sus bienes: los ingresos del alquiler los recibe la Casa misma. En este sistema no se toman en cuenta ni las preferencias de los ancianos ni su autonomía: el personal de la Casa de Recuperación hace todo lo posible para mantener vivos a sus habitantes, incluso si aquello significa una vida llena de dolor. De hecho, esa actitud supone un avance en la moral, ya que antes, como cuenta Ernesto, los geriátricos “exigían a la familia el título de propiedad de un inmueble – por lo general la vivienda de los viejos – para asegurarse el pago de la internación. Así, desde el punto de vista comercial, al geriátrico le convenía que el internado muriera cuanto antes” (Shua 1997: 37). A pesar de que, como declara el protagonista-narrador, la mayor parte de los ancianos acepta el sistema que les promete una preocupación constante por su salud y un sentido de seguridad, él, como hijo de un padre que no puede soportar tal encierro, considera que se trata de una crueldad sistémica, apoyada en una ideología bien justificada:

Nuestros médicos oscilan entre la piedad y el temor a los juicios por mala praxis. De ahí que exista tanta legislación reciente acerca de la muerte. Pero esas leyes no entran a las Casas, donde cada día de vida resulta en un beneficio económico concreto para la institución. Ahora que las conozco por dentro, entiendo mejor al personal de las Casas. No están sometidos por la necesidad de ganarse su sueldo, ni han recibido ningún entrenamiento especial. Entrenarlos no bastaría: por encallecidos que estén, no serían capaces de resistir a los ruegos de los moribundos si no fueran personas ideológicamente afines al proyecto, seleccionadas por sus principios morales. Gente que por razones religiosas o por opiniones personales está en contra de toda piedad: porque tiene la tranquila seguridad interior de que la vida está por encima de cualquier otro valor; o porque cree que los sufrimientos en este mundo se contabilizan a favor en el otro. También hay hijos de puta, pero son los menos. (Shua 1997: 66)

A pesar de que se cuidan las apariencias y la residencia donde internan a los señores Kollody parece un lugar de lujo y descanso, no puede ocultarse la verdad: se trata de una prisión obligatoria. “Tendrías que haber visto qué bonito, qué alegre es ese lugar” (Shua 1997: 49), observa irónicamente Ernesto, para dar cuenta inmediatamente de la artificialidad del entorno (“láminas de materiales sintéticos”, “sillas torneadas imitación Thonet”, “reproducciones de obras maestras”, etc.). El engaño se refleja también en la terminología empleada:

Casas de Recuperación. Un nombre lógico. El vocabulario políticamente correcto se expande por el mundo, desterrando del lenguaje las verdades crueles para reemplazarlas por sinónimos más tolerables para la sensibilidad humanitaria. ¿Por qué decir lo que se puede insinuar? Todavía puedo recordar una época en que se los llamaba asilos, y después geriátricos y residencias de ancianos o simplemente residencias, y claro que no eran exactamente lo mismo que las Casas: no eran obligatorios. El de las Casas es un mundo dentro del mundo, un sector de la vida que nadie conoce a fondo hasta que no le toca entrar en él. (Shua 1997: 7)

Un ambiente similar parece rodear al Caverna, el asilo de la novela española. Aunque no se hable de otros sitios destinados a los ancianos en las Ciudades de Sombra, la ética cuestionable que caracteriza a sus ciudadanos hace sospechar que no se trata de un caso aislado. Sin embargo, a diferencia de las Casas de Recuperación (todas “reproducidas”, idénticas en su artificialidad), el Caverna posee rasgos únicos.

Está habitado por las hermanas Clementinas, (poseedoras de los nombres más raros), los mayores (personas de varios gustos, filosofías y experiencias, unos más excéntricos que otros), los coraceros y las almas trastornadas, además del conserje y el falso doctor Belarmo, y se caracteriza por una “laberíntica geografía del destartelado edificio”, “el desorden, el silencio y la lentitud” (Valls 2021):

Así, en el Caverna, transitamos por el patio del Venero y por el de la Convalecencia, el más solitario, donde había un pozo artesiano, al que se tira una de las ayudantes auxiliaadoras que había mantenido “relaciones sexuales incompletas” con el doctor Belarmo; el refectorio; las salas de la Paciencia y el Reposo; la galería de las Vistas; las escaleras del Sentimiento; los corredores de la Ausencia, de la Colación, de la Convalecencia y del Péndulo; el portal de la Audiencia; la pila del Arco Mediano, en la que ahogaron a la hermana Coralina; la estancia de Ciento; la despensa; la torre Oblicua; el lastimario de la Cuña; las capillas del Sextercio y de la Penitencial; la esquina del Tránsito... (*Ibidem*)

Ese lugar tan particular se construyó sobre la base de “algún vestigio monacal desamortizado, que siempre subsistió entre la ruina y el aborrecimiento en el ejido” (Díez 2020) y cuenta con una historia espeluznante: el asilo que antes se encontraba en la plaza central de Breza se quemó mientras que los niños del orfanato del otro lado de la plaza contemplaban las “figuras chamuscadas” (*ibidem*).

En el mundo creado por Luis Mateo Díez el lenguaje no conserva la corrección política que observamos en la novela argentina, todo lo contrario: los habitantes de Breza suelen llamar la residencia “la morada y el columbario, sin que esta segunda denominación tenga otro sentido razonable que no sea el del sarcasmo de una población que siempre se mofó de las obras de beneficencia” (*ibidem*). En ese residuo medio fantástico, medio surrealista, reina “la inquietud del extravío y el desconcierto” que está “de acuerdo a la edificación ancestral y a la arquitectura disfuncional y aleatoria” (*ibidem*). De esa manera el Caverna personaliza el sinsentido de la vejez mejor que lo hacen las Casas de Recuperación.

3. La nave de los ancianos

Un aspecto interesante que vincula las dos novelas es el uso de la metáfora de la nave en relación con el asilo de los mayores. En *La muerte como efecto secundario* se trata de una imagen de fuerza evocativa:

La sala de Terapia Intermedia, donde está mi padre, no huele a medicamentos sino a perfume: un mal llamado desodorante, intenso y floral, flota en el aire de la nave: te traería recuerdos de los hoteles donde nos encontramos alguna vez. No escribo „nave” porque esté pensando en una iglesia, sino porque todo ese sector está diseñado y equipado como el interior de un yate. Las ventanitas chicas y redondas, con forma de ojo de buey, no permitirían el paso de un cuerpo. Eso evita la necesidad de instalar rejas. (...) Las paredes están agradablemente empapeladas con motivos de pájaros, acuarelas de tonos suaves, y tienen adosadas barandillas como barras de un estudio de ballet, para que los ancianos puedan tomarse de ellas y desplazarse con más facilidad. Ese detalle acentúa el efecto de nave grande y sólida, diseñada para atravesar tormentas. (Shua 1997: 37)

Para el protagonista, la asociación con la nave es tan fuerte que parece afectar sus sentidos, lo cual podría explicarse también como una prueba de exteriorizar las emociones del personaje: “Por los pasillos de la Casa, tan parecidos a una nave, caminamos hacia la zona de Terapia Intermedia. Por momentos tenía la sensación de que el piso se movía y me tomaba de la barandilla” (Shua 1997: 63).

No obstante, lo que más llama la atención es la impresión del encierro que domina en la Casa de Recuperación haciendo eco de la reclusión experimentada en un barco. Las ventanas pequeñas sirven en

la Casa para mantener a los internos dentro y permiten evitar la vulgaridad obvia de las rejas. De todas maneras, se trata de una encarcelación, ya que los habitantes no tienen derecho a salir.

De la nave habla también el narrador y los protagonistas de *Los ancianos siderales*. “Yo vivo en una nave que puede despegar cualquier día, y hay un cosmos donde no hace falta tomar aspirinas cuando te duele la cabeza y un abismo sideral al que se asoman los que están cansados (...) La nave es inventada por la sinrazón de quienes no tienen otra cosa que hacer, y en ella se comparte un sueño vegetativo lleno de pájaros y amapolas” (Díez 2020), declara el doctor Belarmo. La noción aparece varias veces en esa novela simbólica y surrealista, siempre en asociación al despegue y a los astros, ya que una parte de los internos vive, como ya se ha dicho, con la esperanza de partir un día a un viaje cósmico. De hecho, el protagonista de la tercera parte, el comisario Lamerto, ofrece una posible interpretación de la metáfora: “La nave despegas y se lleva todo lo que puede. La vida no tiene tanta paciencia como le pedimos, y los que estamos a verlas venir no sabemos qué hacer con ella. Todos necesitamos de una nave que nos saque de apuros” (*ibidem*). La vida de los ancianos reclusos en el Caverna, carente de un sentido terrestre, busca una realización casi fantástica en el mundo donde la religión, aunque existe, no puede consolar a los marginados por la sociedad. Al mismo tiempo, ese anhelo surrealista llega a expresar una necesidad universalmente humana, la esperanza de una salvación.

El Caverna se muestra como un espacio a medio camino entre el éter cósmico y la Tierra, casi mítico a través de la presencia de las almas trastornadas, los coraceros, las hermanas Clementinas y los ancianos mismos, todos unidos en una suerte de “imaginaria onírica” marcada por “[l]a hipérbole quevedesca y la distorsión esperpentizadora” (Sanz Villanueva 2020). Es una visión desconcertante ya que el avance hacia los astros se consigue por medio de una ruina y caos, reflejados en la arquitectura del edificio:

La mole destartada, a cuyo arrumbamiento y desorden contribuyeron los arquitectos municipales que la rehabilitaron, y que en su impericia contó con el beneplácito del obispado y la aversión del cabildo que mantenía oculto el relicario de las manos muertas, era avistada en la lejanía como el apósito de un residuo fantasmal, algo turbio que seguía contribuyendo a la denominación de morada y columbario, que los propios internos aceptaban sin aclararse demasiado. (Díez 2020)

Esa visión de una decadencia material, reflejada también en el estado físico deplorable de los internados (en los casos clínicos descritos por el doctor Belarmo se encuentran un “torácico”, una “encefálica”, un “dermatítico”, una “histeroide” y un “cardíaco”, pero son solo algunas de las enfermedades representadas en la novela), junto a la esperanza de despegar un día para viajar entre los astros, evoca el concepto del purgatorio. Sin embargo, la reclusión de los ancianos que se ven marginados por la sociedad de “pocas inclinaciones benéficas” que se caracteriza por “la desidia ciudadana para el orden civil de la misericordia” (*ibidem*) en *Los ancianos siderales*, y el concepto de las Casas de Recuperación de las que los viejos no pueden escapar en *La muerte como efecto secundario*, insinúan otro fenómeno histórico y literario: “la nave de los locos”.

El tratamiento de la vejez por parte de las sociedades dibujadas en ambos libros, una vecina de la real, otra anticipadora de un futuro bastante cercano, es muy similar al trato que se les da, a lo largo de la historia, a los enfermos mentales:

la historia de la locura es la historia de la marginación. Y si bien han variado las ópticas por los distintos modelos de pensamiento, a pesar de la disimilitud de cada una de las concepciones, todas ellas tienen un punto de convergencia: la segregación, el aislamiento y la separación del enfermo mental de la sociedad. (Ceberio 2010: 94)

No se trata, esta vez, de una obra ficticia, sino de una indagación científica de lo que suponía (y sigue suponiendo, en varios países) la locura, y que alude fuertemente también a otros grupos sociales incapaces de reivindicar sus derechos, sobre todo los ancianos. Marcelo Ceberio afirma que:

el manicomio se instaura en la sociedad como el gran bastión de la segregación, de la discriminación que la divide en *sujetos sanos* y *sujetos enfermos*. Además, esa implementación de una ideología de reclusión no nos ha conducido a eliminar el proceso de enfermedad, pero sí a suprimir de la sociedad a los hombres y mujeres portadores de ella, estigmatizándolos y excluyéndolos de la circulación social. (Ceberio 2010: 20)

Claramente, el mismo proceso puede observarse en las novelas analizadas. En Breza aprovechan un incendio en el asilo situado en el centro de la ciudad para proponer otra ubicación, fuera de los muros de la ciudad. “El Caverna seguía produciendo un pesar avergonzado en los habitantes de Breza, y hacía ya muchos años que ninguna de las autoridades, tanto religiosas como civiles, se acercaba en ninguna conmemoración. El olvido contribuía a la lejanía culposa (...)” (Díez 2020), declara abiertamente el narrador sin ningún intento de indicar el lado positivo de los ciudadanos de las Ciudades de Sombra. Todo lo contrario, si se echa un vistazo a otras urbes en la correspondencia del doctor Belarmo y su madre, se observa que se trata de una actitud generalizada en el universo creado por Luis Mateo Díez:

Aquel niño malnutrido nunca dejó de ser el esmirriado del que se burlaban los vecinos del barrio de Balbar, donde no había familia que no escondiese en casa un alijo o un pariente del que estaban avergonzados, llegando en ocasiones a encerrar al abuelo en el altillo para que no se le percibieran los achaques y dejando a la abuela de cancerbera con la badila y la rueca. (*Ibidem*)

El manicomio, descrito por Ceberio, no siempre tomó la forma de una residencia alejada de la ciudad. La sociedad a veces quería deshacerse del problema expulsando a los enfermos mentales fuera de los muros de la sociedad, sin ofrecerles ningún asilo (Ceberio 2010: 20–21), lo cual llegó a manifestarse a través de una concepción literaria de la Edad Media tardía y principio del Renacimiento: *La Nave de los Locos* (*La nef des fous*). Ideada en primer lugar por un escritor de origen alemán, Sebastian Brant, a finales del siglo XV, la obra *Das Narrenschiff* explora de manera satírica el mito de los argonautas, acusando los vicios de la sociedad. Introduce también la imagen de la nave que lleva a los necios a una tierra lejana, retomada posteriormente por Erasmo de Rotterdam, cuya obra e ideología fueron extremadamente populares en la España de la época. Varios siglos después Michel Foucault resumiría brevemente la historia de ese motivo literario, afirmando su auténtica procedencia:

De todos estos navíos novelescos o satíricos, el *Narrenschiff* es el único que ha tenido existencia real, ya que sí existieron estos barcos, que transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos. Los locos de entonces vivían ordinariamente una existencia errante. Las ciudades los expulsaban con gusto de su recinto; (...) el agua agrega la masa oscura de sus propios valores; ella lo lleva, pero hace algo más, lo purifica; además, la navegación libra al hombre a la incertidumbre de su suerte; cada uno queda entregado a su propio destino, pues cada viaje es, potencialmente, el último. Hacia el otro mundo es adonde parte el loco en su loca barquilla; es del otro mundo de donde viene cuando desembarca. (Foucault [1982] 2014: 4)

El anhelo de la purificación se deja notar en el Caverna, una residencia simbólica cuyo nombre no solamente alude al mundo cavernoso (escondido de los ojos de los ciudadanos), sino también hace eco del “carro naval”, como lo describe Pío Baroja en la novela titulada *La nave de los locos*: “*La nave de los locos*,

el carnaval o carro naval, símbolo de la gran locura de los mortales, era el barco de la Humanidad, que marcha por el mar proceloso de la vida, y en el cual se albergan los mayores disparates (...). *La nave de los locos* podía contener los tripulantes de este planeta absurdo” (Baroja [1999] 2014: 2). Sea una alusión deliberada o no, Luis Mateo Díez utiliza la misma idea que Baroja e incita a los lectores a pensar en el destino de su vida y en ese extremo que supone la vejez.

De la misma manera, la sociedad expulsa a los ancianos en *La muerte como efecto secundario*: el destino de todos los habitantes de la ciudad del que solamente pueden escaparse los más ricos. Entre los internados hay “[s]ordos, aislados, y en la mayoría de los casos con serios problemas mentales” (Shua 1997: 49). La salida del geriátrico, si llega a realizarse, es a través de un secuestro bien pagado, organizado por el protagonista del libro. El abandono del asilo en ambas novelas destruye las reglas de la sociedad y se convierte en una imagen grotesca: cuando el viejo asilo situado en el centro de Breza se incendia, los ciudadanos (y los niños que habitan el orfanato localizado enfrente) observan un espectáculo espantoso: “aquella noche hubo un momento en que por el centro de la plaza corrieron antorchas humanas” (Díez 2020). No es menos esperpéntica (aunque no tan trágica) la descripción de la huida fracasada de los habitantes de la Casa de recuperación, transmitida por los medios públicos deshumanizados y relatada por Ernesto:

De golpe empezó un nuevo horror. Como vástagos de vid convertidos de pronto en animales, retorcidos, suplicantes, vi brotar de la Casa a hombres y mujeres demasiado viejos, enfermos o locos para sobrevivir en el exterior. Aislados en un sector separado del resto de la Casa, el gas o los disparos o el miedo no les habían hecho efecto. El espectáculo del personal y los otros internados tirados en el suelo –así los veía yo: dormidos o muertos o asustados– no los había afectado. Vieron solamente las puertas abiertas. Esos cuerpos repugnantes y moribundos sólo pensaron en escapar, en salir hacia la libertad. Demencia senil, arterioesclerosis, Parkinson, mal de Alzheimer. Nombres de lo desconocido, nombres de lo que no se puede nombrar. Esos cuerpos que se asomaban empujándose unos a otros, cayendo, caminando sobre otros caídos –ante la fascinación del espectáculo, el camarógrafo había asumido de golpe una alta perfección profesional–, estaban dotados de caras que no pude olvidar por mucho tiempo: la pérdida de la mirada era quizás lo peor, los ojos torcidos, brillantes por la locura, caras de viejos con muecas de bebés, caras monstruosas en el terror del delirio, brazos y piernas deformados por la artrosis intentando pasos de danza. (Shua 1997: 70)

Es una referencia clara a otro tópico medieval, la Danza de la Muerte; completa el imaginario y demuestra que las referencias a la nave no son, en ambos libros, casuales. De hecho, la reproducción del cuadro *El terapeuta* de René Magritte en la portada de los ancianos siderales indica que esas “naves” de los viejos tienen mucho que ver con la nave de los locos.

4. La ciudad fragmentada

El concepto de la expulsión de los ciudadanos prescindibles fuera de los límites de la sociedad está justificado por las reglas que organizan los universos representados en ambas novelas. Un breve recorrido por la Buenos Aires futura deja al lector en un estado de alarma, ya que la topografía de la ciudad, aunque difiere de la actual, no queda muy lejos de ella. Hay centros de compra y barrios cerrados, elementos ya presentes en el panorama urbano de finales del siglo XX y principios del XXI. Pero por encima de esas apariencias de normalidad, Ernesto menciona casualmente los caminódromos, “lugares protegidos que

fingen ser un barrio cualquiera y en los que por una entrada módica es posible caminar hasta hartarse, recorriendo paisajes infinitos – o limitados – casi reales” (Shua 1997: 7). La artificialidad sustituye, para la clase adinerada, la naturaleza, porque la clase media, que vive en “la tierra de nadie”, solamente sufre la desaparición de lo natural: incluso la alimentación llega a ser sintética.

Como ya se ha mencionado, Buenos Aires (una ciudad “guetoizada” [Reati 2006: 94]) en el libro de Ana María Shua se divide en los barrios cerrados, los barrios tomados y “la tierra de nadie” (es allí donde vive Ernesto Kollody). Esos primeros forman un paisaje que se diferencia completamente del resto de la ciudad, es una zona “protegida por una barrera de alambre tejido, con las habituales casetas de los guardias” donde “[a]lgunos chalets habían sido derribados para ampliar los jardines o convertirlos en parques. La población era escasa en comparación con otras zonas de la ciudad, pero con tan buen poder adquisitivo que justificaba la importancia del centro de compras” (Shua 1997: 77). De hecho, junto a la edad, la riqueza es el factor principal en la segregación de los ciudadanos. La exuberancia que caracteriza a los ricos la describe Ernesto relatando las preparaciones a la fiesta organizada por su jefe, Goransky, un director de cine incumplido:

Aunque la casa de Goransky sea lo bastante imponente como para seducir a inversores y entretener a productores de televisión, en este momento la moda es alquilar un lugar habitualmente destinado a otros fines –una fábrica, un depósito, una casa tomada, un sanatorio, un banco– y convertirlo en pocos días en un suntuoso Palacio de Fiestas, antes de devolverlo a sus dueños y a su actividad habitual. Es una moda absurda y desmesuradamente cara. (Shua 1997: 54)

Ernesto critica directamente la clase adinerada, aunque su supervivencia depende directamente de ella, ya que se le contrata para trabajos tan improductivos como escribir un guion de una película que nunca llega a pasar a la etapa de producción o maquillar a los ricos en una fiesta (donde su papel más importante es ayudar a los viejos ocultar su edad). Es un mundo donde rige el dinero, y no la ética ni la moral, lo cual el protagonista acentúa desde su posición inferior. Se exponen de esta manera los vicios de la sociedad actual que llega a los extremos del absurdo. Por la fiesta de Goransky hay que cerrar la estación de trenes durante una semana, lo cual causa un caos comunicativo en la ciudad. Sin embargo,

[e]se caos era parte del éxito. Los efectos espectaculares contribuían a la promoción de las fiestas, poniéndolas en primer plano en los medios. Los periodistas criticaban la inmoralidad de ciertas prácticas que atentaban contra el bien común y la fiesta se convertía en un tema público, comentario de todo el país. (Shua 1997: 84)

La regla de los *mass media* actuales (“que hablen, aunque sea mal”, Carrera 2011: 38) domina en este mundo donde incluso llegan a grabarse los suicidios y secuestros reales, para su transmisión posterior en el Canal de los Suicidas, en un “programa con premios en que los suicidas o, mejor dicho, sus deudos, compiten con videos caseros de muertes espectaculares: los momentos más esplendorosos suelen acompañarse con música de ópera” (Shua 1997: 31).

Como indican los investigadores de la sociología contemporánea, “la incorporación en el léxico especializado de las nociones de exclusión, desafiliación, desvalidación, fragmentación y otras semejantes revela la inquietud por la creciente proporción de población que, además de estar precaria e inestablemente ligada al mercado de trabajo, se ve progresivamente aislada de las corrientes predominantes (*mainstream*) en la sociedad” (Kaztman 2001: 172). Aquella inquietud se deja vislumbrar detrás la prosa de Ana María Shua, que demuestra su profundo conocimiento de esa temática, experimentada en la vida real, donde “[l]a localización de los pobres [dentro de la estructura social] varía no sólo según la profun-

dad de las brechas que los separan de otras categorías sociales en el mercado de trabajo, sino también según el grado de segmentación en cuanto a la calidad de los servicios de todo tipo y el grado de segregación residencial” (*ibidem*), como se subraya en un estudio dedicado al aislamiento social de los pobres urbanos en Argentina y Uruguay.

Existe un alto grado de correlación entre la situación descrita arriba y la narrativa de la escritora argentina, que hace casi dudar del carácter futurista de su novela. En un estudio sobre la segregación residencial en las metrópolis latinoamericanas del año 2002, Michael Janoschka (2002: 23) afirma que “[l]as nuevas formas urbanas [que se desarrollan a partir de los años ‘70 y empiezan su cumbre en los años ‘90] poseen un carácter marcadamente insular, con características que no aparecen en los modelos tradicionales de ciudad latinoamericana”, siendo algunas de las características del fenómeno: “[l]a difusión de complejos habitacionales vigilados para las clases acomodadas”, “[l]a tendencia a construir complejos habitacionales vigilados cada vez más grandes, que en algunos casos sobrepasan el tamaño de pequeñas ciudades” y “[e]l creciente aislamiento y accesibilidad de los barrios de la clase baja. En la práctica esto representa una pérdida territorial de facto para el Estado, que en los últimos años se ha agudizado. Por otra parte, la clase media-baja se aísla por miedo a la criminalidad de los barrios marginales” (Janoschka 2002: 23–24).

De hecho, la criminalidad es otro de los temas mencionados por Ana María Shua en *La muerte como efecto secundario*. Vivir en un barrio cerrado ni siquiera garantiza la seguridad completa: la casa de Sandy Bell sufre un ataque, como también antes el apartamento de Enrique situado en un bloque de pisos en “la tierra de nadie”. Las tragedias pueden suceder en cualquier momento, y los ciudadanos hasta valoran a los ladrones profesionales que saben robar sin ataques de rabia (Shua 1997: 24). Salir a caminar por la ciudad es un deporte peligroso: Ernesto se compra un arma para sentirse más seguro en casa, pero no la lleva afuera, porque

[c]uando matan en la calle, la víctima no alcanza a defenderse aunque lleve un arma amartillada lista para disparar. Los ataques callejeros se basan en el efecto sorpresa: se trata siempre de una acción veloz, inesperada, para la que no hay defensa. De ahí que sea tan importante la prevención, no circular a pie, usar los taxis o blindados. O tener tu blindado propio, pero eso no es para todos, sólo gente como Goransky se lo puede permitir. Cada empresa se ocupa de llevar y traer a sus empleados. El escaso transporte público es sólo para los que no tienen nada que perder. (Shua 1997: 25–26)

Los habitantes de “la tierra de nadie”, aunque no gozan de los lujos de los barrios cerrados y viven en un constante peligro, sí aspiran a formar parte de la clase alta, donde disfrutan, como declara Ernesto, “la relativa seguridad de esas calles plácidas, arboladas” (Shua 1997: 67). En cambio, no conocen mucho de los barrios tomados: “[s]e sabe que existen, se hacen comentarios al respecto, se leen noticias de crímenes o de intervenciones policiales y se evitan con cuidado las calles que los atraviesan. Ya figuran en los mapas, señalados como si fueran parques o plazas a los que hay que rodear” (*ibidem*). El protagonista sabe describir, sin embargo, en qué consiste el fenómeno y cómo se diferencia de las “villas miseria” cuyo estado va mejorándose a la medida que pasan años: “las casillas de cartón pasan a casillas de chapa, que, a su vez, lentamente, pared por pared, van siendo reemplazadas por ladrillo. Con el tiempo se convierten en casitas pobres, mal pintadas, pero siempre mejorando” (*ibidem*). No obstante:

En un barrio tomado sucede lo contrario. Casas y edificios de clase media, construidos con materiales de buena calidad, van sufriendo un proceso de degradación que la sola miseria no puede explicar. Sólo aquí, en su propio lugar, los vándalos tienen la posibilidad de expresarse en forma

perfecta y absoluta sin temor a ningún tipo de represión. Idiotizados por la droga o por el odio, o por el aburrimiento y la frustración que provoca la falta de trabajo o vaya uno a saber por qué, jóvenes y viejos destruyen su propio entorno, se destruyen sistemáticamente a sí mismos y sin embargo, en lugar de desaparecer a fuerza de canibalismo, se reproducen y crecen como una mancha sucia de bordes deshilachados, uno de los tumores que invade la ciudad como aquel bulto negruzco, que brillaba en la foto del intestino de mi padre. La degradación es en todo comparable al avance de las células neoplásicas, que transforman tejidos diferenciados, capaces de cumplir cada uno con su función – viviendas, comercios, empresas, servicios públicos o privados, plazas, calles – en un magma gris, roto y sucio, en el que cables, basura, malezas, paredes, chicos y animales se mezclan en una confusión idéntica a sí misma, indiferenciada, inútil. (*Ibidem*)

A través de un símil plástico, Ernesto compara los barrios tomados (referentes claros de los barrios pobres de las metrópolis latinoamericanas) con un tumor, un tejido degradado que invade la ciudad. A la vez, no ofrece ni justificación ni compasión para con sus conciudadanos, llegando a identificar su forma de comportamiento con su naturaleza misma (“los vándalos tienen la posibilidad de expresarse en forma perfecta y absoluta”). Aunque indica algunas de las causas que los conducen a la destrucción (el odio, la droga y la frustración, la falta de trabajo), el maquillador no ofrece ninguna reflexión de índole sociológica ni indica a los culpables del sistema. Los habitantes de los barrios cerrados se muestran casi como los únicos responsables de su condición. El lector puede sacar sus propias conclusiones, a sabiendas de que, como indican los investigadores contemporáneos, “el estado a través de las políticas urbanas y de vivienda social (...) ha tendido a expulsar a los estratos bajos de la ciudad, segregándolos en ciertos espacios del límite urbano o incluso expulsándolos fuera de la ciudad a través de la creación de la precaripolis estatal” (Vergara 2014: 149). La inaccesibilidad del trabajo (el problema al que se enfrenta también Ernesto; muestra de que la Buenos Aires futura de Ana María Shua va cayendo en una degradación cada vez mayor) y el aislamiento social son factores que se influyen mutuamente:

la falta de empleos formales y estables hace que el mundo del trabajo pierda, paulatina pero inexorablemente, su papel como referente central para la organización de la vida cotidiana (...). Todo ello va aumentando la permeabilidad de los pobres urbanos aislados a otras propuestas normativas que surgen en el entorno inmediato, algunas de las cuales incorporan orientaciones que no rechazan transitar por caminos ilegales para alcanzar las esquivas metas del consumo, mientras que el aislamiento social inhibe la eficacia de eventuales iniciativas que podrían contrarrestar esas predisposiciones mediante la invocación de las normas y valores modales de la sociedad. (Kaztman 2001: 183–184)

Si se toma en cuenta que en el libro de la escritora argentina hay alusiones recurrentes al problema del cambio climático (los protagonistas se quejan constantemente del calor, antes insólito) y una reflexión corta pero amarga sobre los derechos y el lugar de las mujeres, hay que concluir que *La muerte como efecto secundario* es una prosa de denuncia social. El problema de la vejez y de la utilidad social de los ancianos forma el eje central del núcleo narrativo, pero es solamente uno de varios asuntos graves y preocupaciones contemporáneas relacionadas con la vida en una metrópolis latinoamericana, dividida en sectores y fragmentada.

5. La narrativa fragmentada

52

La fragmentación es también una característica importante del universo de Celama, aunque en el caso de la narrativa de Luis Mateo Díez se trata no solamente de la segmentación espacial, sino también simbólica. Este mundo, que protagoniza varias novelas del autor, no existe en el mapa real: “Celama es un territorio de la invención, de la memoria, y del lenguaje; habitantes y territorio comparten tales elementos. Con los topónimos se asienta la geografía interna de los personajes” (Bazán Rodríguez 2015: 77). Como tal, se compone de cientos de mundos pequeños, a la vez que se somete a una división alegórica entre la luz (la memoria) y la oscuridad (el olvido). En *El reino de Celama* el escritor describe el momento cuando surgió la división, a partir de la cual:

Celama queda dividida desde entonces en dos: la Celama de antes, y la de después. La Celama real y la Celama oscura. La Celama real representa el pasado, lo anterior, la memoria. La Celama oscura es el presente, el olvido. El agua, como vemos, viene a llevarse la propia identidad de Celama, su aridez natural. (Bazán Rodríguez 2015: 82)

En *Los ancianos siderales* no aparecen descripciones abundantes de este universo, ya conocido de otros libros del autor donde, de hecho, tampoco se ofrecen muchos detalles —“Las descripciones son austeras pinceladas a lo largo del texto. No hacen falta, porque el espacio se deslaza a través de sus personajes” — escribe Bazán Rodríguez (2015: 78). — Sin embargo, el contraste entre el pasado y el presente es evidente. La memoria de la vida juvenil no ofrece en esta prosa una imagen reconfortante (los protagonistas de la novela son delincuentes, unos pícaros que intentan seguir adelante en una sociedad perjudicial y carecen de cualquier moralidad), pero el presente reproduce un mundo todavía peor, el verdadero mundo del olvido, marcado por la vejez y la enfermedad. El agua que aparece en forma del río Ego “afluente del Margo que lame con aprensión las barriadas extremas de las Ciudades de Sombra” (Díez 2020), como en *El reino de Celama*, se asocia con imágenes negativas: al congelarse en el invierno cuando el falso doctor Belarmo llega al Caverna, se congelan también tres personas en Breza. Ese río, que forma al menos una conexión con otras ciudades de Celama, se deseca en el curso de un final triste y desesperanzado, cuando las hermanas Clementinas abandonan el cuidado del geriátrico:

En pocos años las Terciarias, encargadas de la nueva dirección y administración, lo condujeron a la ruina, mientras los internos disminuían y en el ejido se desecaban las charcas al tiempo que el Ego dejaba ver su cauce seco sin que las Ciudades de Sombra, en cuyas aguas se habían mirado, pudieran colmar las expectativas de unos inviernos que volvieran a recuperar la corriente y el esplendor de los ahogados. (*Ibidem*)

Breza, como menciona el doctor Belarmo en uno de los escasos pasajes descriptivos no relacionados con el interior del Caverna, tiene la misma historia que otras Ciudades de Sombra: “fue tomada y perdida en las distintas circunstancias bélicas en que, los de uno y otro bando, hicieron mal los deberes, sin que los yihadistas ayudaran a ninguno de ellos” (*ibidem*). Su pasado no es glorioso, como afirma el narrador en la primera parte de la novela:

En el siglo remoto, al que los gacetilleros de Breza siempre se refieren como la centuria de las mayores calamidades de la urbe, hubo en la ciudad un orfanato que incrementó la natalidad secreta con tasas desconocidas y no pocos contratiempos en el barómetro de la moralidad urbana, y un asilo con el antecedente de un lazareto regido por una orden terciaria en la que las vocaciones se tomaban en

proporción a los arrepentimientos, de modo que los pecados avalaban esas vocaciones y muchos integrantes del apostolado tenían antecedentes penales. (*Ibidem*)

Como ya se ha visto, la herencia de un pasado tan infame puede notarse en la actitud de los habitantes de Breza y otras Ciudades de Sombra hacia los ancianos y enfermos. A las familias acomodadas las caracteriza el menosprecio de los pobres, subraya la hermana Colino, ofreciendo una valoración ausente en las cartas de Ernesto Kollody de *La muerte como un efecto secundario*:

– Es Breza lo que en el más allá nos conduele (...). – Hay pesar y conmoción al verla tan altiva con sus torres y refinamientos. No es una urbe modelo, siempre receló en vez de rezar, y por sus pasadizos y correderas se resfría el espíritu sin que el cuerpo se asiente. Los que desde ella nos miran lo hacen esquinados y torvos, pero de todos modos no hay que olvidarla en nuestras oraciones, sois vosotras las más llamativas. (*Ibidem*)

Una señora anónima, encontrada por el doctor Belarmo en la calle, tampoco tiene opinión positiva sobre los habitantes de la ciudad donde, como dice, “entre los vecinos, existía una guerra sorda que hacía más evidente la suspicacia hacia los forasteros, de tal manera que todo eran sospechas y malos entendidos y, en lo tocante al Caverna, una suerte de aborrecimiento que provenía de sus antecedentes de lazareto y de bien desamortizado” (*ibidem*).

La segmentación de esa sociedad es casi total: se observa tanto la división en la ciudad y el asilo fuera como la fragmentación de todo el universo de Celama en varias Ciudades de Sombra, islas de infelicidad y abandono. Además, como se ha comentado al principio del artículo, todos los habitantes de ese lugar ficticio viven en sus propios mundos, carentes de simpatía, amor o afectos. La estructura de *Los ancianos siderales*, una novela coral compuesta de varias partes heterogéneas, refleja la naturaleza de Celama a la vez que abandona la escritura tradicionalmente lineal para optar por una estética fractal, llena de técnicas rupturistas.

Conclusiones

La muerte como efecto secundario fue publicada en 1997, casi un cuarto de siglo antes que *Los ancianos siderales*. Sin embargo, como prosa de anticipación (de anticipación, además, de un futuro cercano, como subrayó la autora), puede analizarse hoy como un reflejo del mundo actual, tal y como la novela de Luis Mateo Díez que a su vez presenta una estructura fractal y ofrece una mirada sarcástica dirigida a un mundo tragicómico y absurdo. Resulta interesante que los autores de ambas obras optaran por una prosa fuera de los límites del realismo para comentar una problemática tan real y, dentro de la situación pandémica contemporánea, extremadamente actual. Quizás sea por la complejidad y la dificultad de un tema que pone de relieve el poder del gobierno y de las políticas del estado en el tratamiento del individuo, en particular, en los libros comentados, el tema de la marginalización de los ancianos.

Las sociedades descritas en el libro comparten muchas características con las sociedades occidentales actuales y demuestran los peligros y retos que supone el intento de gobernar al ser humano, ejercer un control total sobre su cuerpo, como en la novela argentina. A pesar de que el estado representado por la persona del presidente parece tener poco poder, las regulaciones surgidas de una serie de circunstancias relacionadas con las políticas urbanas y el dominio del dinero apuntan a la realización de una gubernamentalidad particular, donde las estrategias que rigen la sociedad “se despliegan tanto en la escala con-

creta de los cuerpos (las relaciones que establecen, los espacios que habitan, sus capacidades, conductas o afectos) como de la población (sus movimientos, su volumen, sus afecciones y amenazas)” (Jordana Lluch 2019). El libro de Luis Mateo Díez, por su parte, conduce a una reflexión profunda sobre la influencia del sistema capitalista neoliberal en la actitud y el comportamiento de los miembros productivos de la sociedad hacia los mayores. Aunque no se trate en este caso de un control impuesto por fuerza (residir en el Caverna no es obligatorio, varios ancianos siguen viviendo con sus familias), puede observarse la realización del concepto de la biopolítica donde:

No se trata, en efecto, de un control coercitivo, de un poder que se ejerce de modo jerárquico o vertical, se trata, por el contrario, de producir permanentemente determinados modos de vida y de relación, intervenir sobre nuestras experiencias, operar movilizandolos nuestros deseos, inducirnos o disuadirnos de tomar determinadas decisiones. Ese gobierno de la población no deja de apoyarse en mecanismos que se deslizan hasta lo más íntimo de nuestra subjetividad, operando sobre nuestros cuerpos, nuestros pensamientos, nuestras conductas y nuestros afectos. (Wacquant 2004: 73)

El interés de las novelas comentadas no se cierra solamente en las cuestiones relacionadas con la vejez. En ambas obras aparecen numerosas referencias a la muerte, lo que abre la reflexión a cuestiones relacionadas con la necropolítica y la tanatocultura. Parece que con el envejecimiento de las sociedades occidentales la temática de la vejez y de la muerte supondrán un elemento cada vez más importante tanto de la vida como de la literatura, abriendo nuevos caminos de estudios que unirán a la crítica literaria varias disciplinas y ramas de la ciencia.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Díez, Luis Mateo (2020) *Los ancianos siderales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg [EPUB].
 Shua, Ana María (1994) *El libro de los recuerdos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
 Shua, Ana María (1997) *La muerte como efecto secundario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
 Shua, Ana María (2009) *Cazadores de letras. Minificción reunida*. Madrid: Páginas de Espuma.

Fuentes secundarias

- Bazán Rodríguez, Óscar (2015) “Las dos Celamas de Luis Mateo Díez: recuerdo y olvido”. [In:] *Castilla. Estudios de Literatura*. Vol. 6; 72–93.
 Bazo, María Teresa (1996) “Aportaciones De Las Personas Mayores a La Sociedad: Análisis Sociológico”. [In:] *Reis*. Vol. 73; 209–222.
 Calabrese, Elisa (2016) “La barbarie entre la minucia y la alegoría: Diario de la guerra del cerdo, de Adolfo Bioy Casares”. [In:] *Cuadernos de Literatura*. Vol. XX (40); 548–556.
 Carrera, Pilar (2011) “Variaciones sobre la conversación y la Red”. [In:] *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*. Vol. 7–9; 37–45.

- Ceberio, Marcelo R. (2010) *La nave de los locos. Historia de la locura, su marginación social y alternativas de cambio*. Buenos Aires: Teseo.
- Dahl Buchanan, Rhonda (2000) "Visiones apocalípticas en una novela argentina: *La muerte como efecto secundario de Ana María Shua*". [In:] *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI (192); 545–555.
- Dubatti, Jorge (1997) "Profecías sobre el destino de una Buenos Aires apocalíptica". [In:] *El Cronista Comercial. Cultura y Espectáculos*. 6.08.1997; 3.
- Janoschka, Michael (2002) "El nuevo modelo de la ciudad latinoamericana: fragmentación y privatización". [In:] *Revista eure*. Vol. XXVIII (85); 11–29.
- Kaztman, Rubén (2001). "Seducidos y abandonados: el aislamiento social de los pobres urbanos". [In:] *Revista Cepal*. Vol. 75; 171–189.
- Reati, Fernando (2006) *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985–1999)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Ruiz-Tagle, Javier (2014) "Segregación Residencial, Guetos y Políticas de Dispersión". [In:] *Chile Urbano hacia el siglo XXI. Investigaciones y reflexiones de política urbana desde la Universidad de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria; 130–135.
- Salcedo, Rodrigo (2008) "Reflexiones en torno a los guetos urbanos: Michel de Certeau y la relación disciplina/anti-disciplina". [In:] *Bifurcaciones*. Vol. 7; 1–5.
- Vergara, Luis Alejandro (2014) "El Estado subsidiario y sus políticas urbanas: la expulsión de estratos bajos de la ciudad". [In:] *Revista GeoGraphos*. Vol. 5 (62); 146–166.
- Wacquant, Loïc (2001) *Parias urbanos: Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Manantial.

Webgrafía

- Baroja, Pío (2014) "La nave de los locos. Fragmento del libro de Pío Baroja, *La nave de los locos*, Ediciones Caro Raggio/Cátedra, Madrid, 1999". [In:] *Leer en bicicleta*. Vol. 36; 2. <https://comunicacion.buap.mx/sites/default/files/bicicleta36.pdf> (acceso: 15.03.2021).
- Basanta, Ángel (2019) "Juventud de cristal". [In:] *El Cultural*, 18.11.2019. <https://elcultural.com/juventud-de-cristal> (acceso: 15.03.2021).
- "Casi la mitad de los muertos en España por la Covid-19 vivían en residencias" (2020). [In:] *La Vanguardia*, 28.12.2020. <https://www.lavanguardia.com/vida/20201228/6151572/covid-residencias-espana-impacto-mayores-muertes.html> (acceso: 15.03.2021).
- EP (2008) "Luis Mateo Díez critica la comercialización de la literatura: „La ficción está siendo destinada al puro entretenimiento". [In:] *Europa Press*, 20.10.2008. <https://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-luis-mateo-diez-critica-comercializacion-literatura-ficcion-siendo-destinada-puro-entretenimiento-20081020154408.html> (acceso: 15.03.2021).
- Foucault, Michel (2014) "Demencia errante. Fragmento del libro *Historia de la locura en la época clásica*, Tomo I, FCE, México, 1982". [In:] *Leer en bicicleta*. Vol. 36; 4. <https://comunicacion.buap.mx/sites/default/files/bicicleta36.pdf> (acceso: 15.03.2021).
- Piña, Raúl (2020) "Amnistía Internacional denuncia 'violación de derechos' en las residencias de ancianos durante la pandemia". [In:] *El Mundo*, 3.12.2020. <https://www.elmundo.es/espana/2020/12/03/5fc7dedffdddfc2488b45bb.html> (acceso: 15.03.2021).
- Sanz Villanueva, Santos (2020) "Luis Mateo Díez y el sinsentido de la vejez". [In:] *El Cultural*, 8.12.2020. <https://elcultural.com/luis-mateo-diez-y-el-sinsentido-de-la-vejez> (acceso: 15.03.2021).

- Valls, Fernando (2000) “De contar se trata: el arte de Luis Mateo Díez”. [In:] *Revista de Libros*, 01.01.2000. <https://www.revistadelibros.com/articulos/la-ruina-del-cielo-de-luis-mateo-diez> (acceso: 15.03.2021).
- Valls, Fernando (2021) “Luis Mateo Díez: de lo oblicuo y de las musarañas”. [In:] *InfoLibre*, 15.01.2021. https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2021/01/15/luis_mateo_diez_oblicuo_las_musaranas_115417_1821.html (acceso: 15.03.2021).

MAGDALENA DREWNIAK
Uniwersytet Wrocławski
ORCID 0000-0001-7588-358X

Literary Performatives in *The History of the Siege of Lisbon* by José Saramago. A Study of Performatives in Contemporary Portuguese Fiction

Abstract

This article discusses literary performatives and their functions in *The History of the Siege of Lisbon* by José Saramago through the prism of the definition of literary performatives presented by Irene Kacandes in her article “Are You in the Text? The ‘Literary Performative’ in Postmodernist Fiction”. In order to understand Saramago’s novel in the light of this concept, this work examines the novel in terms of features emblematic of second-person narratives. The point of departure is J. L. Austin’s Speech Act Theory from *How to Do Things with Words*. The article refers to the theoretical and methodological background regarding Speech Act Theory as proposed by Austin and developed by Searle, as well as further considerations on the application of the theory in literary studies. It demonstrates that literary performatives present in the novel being discussed are built by third-person singular imperatives, first-person plurals (imperative and indicative mode) and impersonal forms. Moreover, it argues that they serve the following functions—constituting the second-person narrative character of the novel, providing the narrative with oral and meta-fictional character, and pointing the reader to the moment of action they are involved in at the moment of reading.

Keywords: literary performatives, contemporary Portuguese literature, Speech Act Theory

Introduction

Speech Act Theory is where two areas of philological research meet—linguistics and literary theory¹. Sandy Petrey remarks that “[t]wentieth-century literary theory has consistently explored the implications

1 This idea is the foundation of Roman Jakobson’s rendering of language in poetry presented in his article “Closing Statement: Linguistics and Poetics” (1960), Pratt’s analysis of language in literature explained in her book *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977) and many other works concerning the nature of literary language.

of the simple fact that literature consist of language” (Petrey 1990: 3). Indeed, what this study shares with Russian Formalism, New Criticism and especially Speech Act Theory is the recognition of the role of language in a work of fiction. What it shares with Reader-Response Criticism, though, is the focus on the reader². Language and the reader meet in performative utterances. In the literary context, they can be interpreted from two perspectives. Firstly, they can be regarded in terms of the illocutionary force imposed on their addressees; secondly, they might be understood in terms of functions they serve within the narrative. This paper seeks to answer the second rendering of the question focusing on a novel written by the winner of the 1998 Nobel Prize in Literature José Saramago. According to Helena Kaufman, contemporary Portuguese fiction can be interpreted as minor in many ways among European literatures and yet is no less significant (Kaufman 1997: 167)³. Moreover, it does demonstrate postmodernist features indicated by Linda Hutcheon in her work *A Poetics of Postmodernism* (1988).

Considering Saramago’s fiction, Maria Alzira Seixo enumerates postmodernist characteristics emblematic of his works—inclination to rewrite history, to change the past and adaptation to the point of view of those forgotten by the history (Seixo 1999: 126). They all can be found in *The History of the Siege of Lisbon* (*História do cerco de Lisboa*, 1989). In the novel, a story of a proof-reader Raimundo Silva engaged in correcting a book by the same title is intertwined with the history of the siege altered by Raimundo with the word *not* introduced to the story written from the perspective of the Moors. The novel requires a very attentive reader not only to differentiate between various characters’ dialogues not delimited graphically, but also between different perspectives since it does not represent a uniform point of view. While telling the story of Raimundo or Mogueime—one of the Moors—from a third-person point of view, the intrusive narrator turns to the reader using reader addresses that allow analysing the novel from the perspective of a second-person narrative. A number of utterances containing reader addresses are not only read but also actualized while reading. They can be called literary performatives and represent a narrative strategy.

The aim of this study is to discuss the nature and functions of literary performatives that can be encountered in *The History of the Siege of Lisbon* by José Saramago in light of the definition of literary performatives presented by Irene Kacandes in her article “Are You in the Text? The ‘Literary Performative’ in Postmodernist Fiction” (1993). It is crucial to emphasize that while many scholars, mainly associated with Reader-Response Criticism, suggest regarding works of fiction as performative artefacts as a whole, this study proposes to interpret and discuss only selected phrases from the narrator-reader dynamics as literary performatives. The article demonstrates that literary performatives in the novel are built by third-person singular imperatives, first-person plural verb forms and impersonal forms and serve the following functions—constitute the second-person character of the novel, determine the narrative’s oral

2 Although Reader-Response Criticism encompasses many distinct approaches, schools and theories, they all recognize the crucial role of the reader and the impossibility of separating the reader from a literary work. It can be said that as the reading process cannot exist without the reader, since it is the reader who by reading contributes to the creation of a meaning of a literary work (Fish 1980: 3), literary performatives cannot exist without the reader, for it is the reader who actualizes them while reading (Kacandes 1993: 141).

3 In her article “Is The Minor Essential?: Contemporary Portuguese Fiction and Questions of Identity”, the author discusses the concept of *minor* in Portuguese literature from linguistic, social, historical and political perspective, understanding it after Heidegger, Deleuze and Guattari “for whom ‘minor’ was connoted as hidden and de-centered and yet essential in its significance” (Kaufman 1997: 167).

character and introduce metafictional references, as well as they refer the reader to the moment of action they are involved in at the moment of reading.

The paper is divided into four sections preceded by the outline of the main idea of the work. The first one provides a theoretical and methodological background considering Speech Act Theory presented by J. L. Austin in his book *How to Do Things with Words* (1962), John R. Searle's later contribution to the theory, its application in literary studies introduced by Mary Louise Pratt in her book *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977), as well as its application in second-person narratives specifically discussed by Irene Kacandes in her article "Are You in the Text? The 'Literary Performative' in Post-modernist Fiction". The second section recognizes the novel's reader addresses as a feature emblematic of second-person narratives and interprets it as one, while the third section examines examples of literary performatives from *The History of the Siege of Lisbon* by confronting them with Kacandes' definition of a literary performative. The fourth section discusses the functions they have within the narrative and is followed by conclusions.

1. Speech Act Theory and Its Application in Literary Studies

There have been numerous attempts to apply Speech Act Theory in literary studies. It seems that the main concerns of literary theorists have been—whether Speech Act Theory can be applied in literary studies at all, if so, how, and how can literary studies benefit from such an approach. Emile Benveniste, Richard Ohmann, Mary Louise Pratt, Stanley Fish, Sandy Petrey, Jacques Derrida, to name only a few scholars, have already contributed to the development of this area of the philosophy of language in literature. The key theory is J. L. Austin's theory of performative utterances presented in his book *How to Do Things with Words* which initiated considerations regarding Speech Act Theory and literary theory, even though it originated as a linguistic concept. According to Austin himself, his theory cannot be applied in literary studies⁴. According to Pratt and Petrey as well as this study—it can. This section aims to discuss the linguistic basis of Speech Act Theory as presented by Austin and John R. Searle, its further application in literary studies by Pratt and Kacandes' contribution into the literary performatives studies.

In his book *How to Do Things with Words*, Austin attempts to distinguish between two types of utterances—constatives that assert things and performatives that perform things. According to Austin, performative utterances are supposed to execute the action they designate by mere virtue of being uttered, as he states that "the issuing of the utterance is the performing of an action" (Austin 1962: 6). In other words, Austin's definition of a performative utterance is: "to say something is to do something" (Austin 1962: 12). The main difference between these two categories is that performatives cannot be regarded in true or false categories, but they can be felicitous or infelicitous, depending on whether all the conditions for an utterance to be a performative are fulfilled or not. Austin develops his theory analysing

4 Austin argues that "a performative utterance will, for example, be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy. This applies in a similar manner to any and every utterance—a sea-change in special circumstances. Language in such circumstances is in special ways—intelligibly—used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use—ways which fall under the doctrine of the *etiolations* of language. All this we are *excluding* from consideration. Our performative utterances, felicitous or not, are to be understood as issued in ordinary circumstances" (Austin 1962: 22).

different types of performative utterances as well as facing their many pitfalls. However, the more specific cases he considers, the more issues he encounters. It complicates the distinction between constatives and performatives instead of facilitating it. He concludes that in fact all utterances can be performative. After several attempts to find a clear dividing line between the two types of utterances, he decides to approach the problem from a different perspective and introduces three aspects of performative utterances by distinguishing between locutionary acts, illocutionary acts and perlocutionary acts. He interprets locutionary acts as mere acts of saying something, illocutionary acts as acts in saying something and hence possessing illocutionary force to perform the action designated, and perlocutionary acts as acts causing certain, intended or not, effect in the addressee. These considerations led Searle to develop the theory of illocutionary acts further.

Searle's Speech Act Theory differs in numerous aspects from many of Austin's assumptions. In *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts* (1979), Searle, based on Austin's illocutionary acts definition, suggests regarding constatives as assertive utterances (e.g. "I state that") and dividing performative utterances into four groups: directives ("I order," "I command"), commissives ("I promise"), expressives ("I apologize," "I congratulate," "I thank") and declarations (in which the speaker in authority influences the reality by the words uttered). Although Austin's and Searle's contribution was much greater than what is demonstrated here, these are the main elements to which literary studies refer and they are instrumental in this paper.

There has been much discussion on whether literature should be analysed through the prism of Speech Act Theory in the first place. The doubts seem to arise from the Russian Formalists' distinction into poetic and nonpoetic language. According to them, the language of a literary work differs from that of ordinary speech (Pratt 1977: 3–4). Assuming it does, it is often argued that one cannot apply a theory that considers nonpoetic language in poetic language. However, it is also often indicated that "literature is an illocutionary act even if its illocutionary force is vastly different from that of ordinary language" (Petrey 1990: 55). Or that the distinction between poetic and nonpoetic language is erroneous in the first place (Pratt 1977: 5). Both of these approaches result in numerous and effective literary analysis. It seems that the key to applying Speech Act Theory in literary studies is the recognizing the ordinariness of a literary work and assuming its communicational character. In her work *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Pratt refutes the doctrine of the uniqueness of the literary language which allows her to analyse literary works through Speech Act Theory. According to her, the literary speech situation is that of a speaker/audience and there is no reason to consider it unique to literature (Pratt 1977: 115). She also suggests that in order to recognize performative qualities of a literary text it needs to be interpreted in light of literary genres. In this way, the same utterance would have a different illocutionary force on readers and would cause a different effect on them (perlocutionary force) depending on what the reader can expect knowing only the generic conventions. It is crucial that even if this approach regards a book as a performative artefact, it recognizes the reader as its addressee.

What can be observed as a general tendency is that a considerable amount of what has been written regarding the application of Speech Act Theory in literature considers either third-person narratives or drama, in which case the dynamics between the characters is analysed (e.g. Stanley Fish), while these are second-person narratives that share the crucial feature with literary performatives—they both refer to the addressee of the communicate they convey.

In the 90s, Irene Kacandes published an article entitled “Are You in the Text? The ‘Literary Performative’ in Postmodernist Fiction” in which she discusses a few contemporary cases of performative utterances in second-person narratives. The author also provides the most accurate definition of literary performatives. It seems that the definition of a performative utterance suggested by Austin is not different from the definition of literary performatives, it is only more general. Austin proposes a very broad understanding of performative utterances, while literary studies narrow it down to serve one purpose only. Kacandes argues that:

Whereas Austin describes utterances in which to say something is in fact (at least in part) to do that something (e.g., “I promise”; “I bet”), reader address in some postmodernist fiction might be designated “literary performative,” that is, *to read* the address is to perform what one reads. Although Austin’s performatives can occasionally be performed without actually speaking..., literary performatives can be performed only by reading. (Kacandes 1993: 141)

Thus, while Austin refers to a broad term of *doing*, Kacandes narrows this category down to the action executed by the reader by *reading* only. It entails a significant limitation—since “literary performatives can be performed only by reading” (*ibidem*), it is the reader that performs them, as it is the reader that reads the book. It can be related to Austin’s rule that performative utterances are actualized by saying them (Austin 1962: 12). The one that says performative utterances executes them as much as the one that reads literary performatives actualizes the words read. *Imagine* becomes the act of ordering the moment the words are read the way *turn left* becomes the act of ordering the moment the words are uttered. Kacandes emphasizes one more crucial element—reader addresses that constitute literary performatives. It entails that, firstly, literary performatives can be found in the type of narration where such addresses appear, hence, second-person literature; secondly, that literary performatives require the presence of an interlocutor which means that they can be applied in a speech situation only. Thus, it seems that in order to apply Speech Act Theory in literature, one has to recognize it as a communication process that takes place between the narrator and the reader.

2. The Second-Person Character of *The History of the Siege of Lisbon*

Since literary performatives require the presence of an interlocutor, which is the reader, they are best represented in second-person narratives provided that it is the reader who is their addressee. There might be doubts, though, with regard to a second-person narration status of the novel that need to be dispelled in the first place. Firstly, because the third-person point of view prevails in the novel, secondly, because it contains neither direct second-person *tu/you* references to the addressee nor second-person verbs characteristic for second-person narratives. Nevertheless, it can be analysed from this perspective, as it employs a feature attributed to second-person narratives—reader addresses. They can be found in vocatives and two verbal forms—third-person singular imperatives and a collective first-person plural *we*. The criterion for the following examples is their representation of grammatical forms that determine the second-person character of the novel, not their performative aspect.

The vocatives appear a few times only, rarely in performative utterances, as in the following constative: “as diferenças, que as há, são culturais, sim senhor” (Saramago *História* 1989: 255) / “such differences as exist, are purely cultural, yes, Sir” (*The History* [1989] 1989: 227). It is noteworthy that in this exam-

ple the reader is addressed in the masculine form *senhor*. In her article, Kacandes ponders on the reader's gender in literary performatives and emphasises that they "rarely occur in a pure form, i.e., as a statement which absolutely any reader can actualize by reading" (Kacandes 1993: 148).

Although imperatives do not appear in second-person forms, they do appear in the function of second-person verb forms for they consider formal reader addresses expressed either by a formal address *senhor/a* or a semiformal *você* which is called *pronomes de tratamento* in Portuguese—a courtesy pronoun. Both—formal address *senhor/a* and a semiformal *você*—require the use of a pronoun, very often implicit, and a third-person verb form⁵ as in the following example: "aceite-se o neologismo" (Saramago *História* 1989: 22) / "if you'll pardon the neologism" (*The History* [1989] 1989: 14). Even though such phrases rarely contain explicit pronouns denoting the addressee of the communicate, verbal forms reveal them. Regarding imperatives, second-person verbs mean that one addresses a person as *tu* and third-person verb imply that one more formally addresses them as *senhor/a* or *você*. Thus, using third-person verbs does not mean referring to a third party, but addressing the addressee, the reader, in a more formal way.

Another way of addressing the reader is the first-person plural *we*. There are many types of *we* in the novel and not every *we* constitutes a reference to the reader. The first one is a general *we* that refers to all human beings: "atiramos para os deuses as culpas disto e daquilo" (*História* 1989: 162) / "we blame the gods for this and that" (*The History* [1989] 1989: 142). Such phrases are constatives that refer to a general human experience and are related to no particular character in the novel. The second *we* is the authorial *we* that refers to a collective narrator that relates the story⁶. This type of *we* is not often encountered but when it appears, it can be found in references regarding the process of telling the story, as in: "aqui se pudesse recordar, tornamos a dizer" (*História* 1989: 20) / "we might here record, *we repeat*"⁷ (*The History* [1989] 1989: 11). It could be argued that these forms constitute performative utterances as while reading *we repeat*, the action of repeating is being executed. Nonetheless, this article concerns literary performatives addressed to and performed by the reader, hence this type of utterances will not be considered.

The most relevant *we* for this study is the one that refers to all of us exposed to the story, its receivers, addressees, including the narrator and the readers, as in the phrase: "como sabemos" (*História* 1989: 21) / "as we know" (*The History* [1989] 1989: 14). The difference between this type of *we* and the authorial *we* is in the point of reference. As it is not the receiver who tells the story, *we repeat* cannot be referred to them. Hence, the utterance can be attributed to the authors only. However, *as we know* may refer to both groups—the collective narrator only, for it can be a comment on the state of knowledge of the storytellers, and to all those exposed to the story, if it is interpreted as a reference to an already stated fact by which the narrator reminds the readers what has already been said. It indicates that by using the form, the narrator addresses the readers, as in the following example: "[e] agora passemos um pouco ao longo desta fila de corpos sujos e sangrentos" (*História* 1989: 284) / "[a]nd now let us take a little stroll past this

5 All the information provided considers the European Portuguese language as this is the original language of the novel. Nowadays, though rarely used, the *você*-form is placed exactly in between the informal second-person *tu*-form and the formal third-person *Senhor/a*. It is noteworthy that in the Brazilian Portuguese the *você*-form is considered less formal than in the European Portuguese.

6 The fact that a collective narrator can be found in some parts of the novel does not mean that there is more than one author in general. Rather, using a collective narrator to relate the story seems to be a writing technique that adds to the essayistic character of narration.

7 Italics mine.

line-up of filthy, bloodstained corpses" (*The History* [1989] 1989: 253). It can be interpreted in terms of Searle's Speech Act Theory as an invitation, suggestion, or even an order to perform the action referred to in an imaginary setting, in which case it should be classified as a directive. As *we* is a broad category that can include both *me* as the sender of the message and *you* as its addressee, it can be interpreted as containing an address to *you*, provided that it appears in a directive. Hence, it is possible to regard this form as containing an address to an addressee. It is also noteworthy that this *we* can already possess explicit vocatives as in the following literary performative: "e agora chegámos, isto diz o guia indispensável, senhoras e senhores, turistas, viajantes ou simples curiosos, ao Arco da Conceição" (*História* 1989: 72) / "and now we come, ladies and gentleman, tourists, travellers, or those of you who are merely curious, says the indispensable guide, to the Arco da Conceição" (*The History* [1989] 1989: 62–63). *Chegámos* is a first-person plural past tense indicative. Therefore, even if a second-person verb is absent, there are other grammatical forms that appear in the function of second-person verb forms and the reader addresses are maintained.

Since the second-person narrative character of the novel has been discussed, it has to be explained why this study considers the reader the addressee of the work's addresses. The reader is mentioned in the context of the addressee of the story, although neither in a vocative nor a performative utterance—"não nos resta outra solução que escolher algo que o critério do leitor tenha por bem aceitar como essencial" (*História* 1989: 240) / "we have no other solution than to choose something that the reader might consider to be essential" (*The History* [1989] 1989: 214). Since the narrator ponders on what to say so that the reader is satisfied with it, it can be said that the narrator is aware of the presence of the reader and considers them the addressee of their words. For this reason, it is legitimate to call the readers the addressees of the work.

3. Literary Performatives in *The History of the Siege of Lisbon*

This section discusses performative utterances that can be found in *The History of the Siege of Lisbon* in light of Kacandes' definition of literary performatives referred to earlier. Reader addresses play a central role in literary performatives as, according to Kacandes, these are the addresses that *are* literary performatives—"reader address in some postmodernist fiction might be designated "literary performative," that is, *to read* the address is to perform what one reads" (Kacandes 1993: 141). Therefore, in order to find a literary performative, one needs to analyse grammatical forms that involve reader addresses. It may seem, though, that not all grammatical forms regarded as potentially performative possess the address to the reader. Some appear with vocatives already, but others do not, in which case the only indication of an implicit address is the verbal form. This study focuses on the following forms found in *The History of the Siege of Lisbon*—third-person singular imperatives, first-person plural verb forms and impersonal forms. Austin claims that all of them can build performative utterances (Austin 1962: 57).

All imperatives address the reader as in the following example: "repare-se que não está nenhum dos mencionados na História do Cerco de Lisboa" (Saramago *História* 1989: 126) / "note that none of these men are mentioned in *The History of the Siege of Lisbon*" (*The History* [1989] 1989: 110). It can be interpreted as a literary performative since noting is accomplished by reading the sentence. The execution of the action is a mental process. An explicit *tu/you* pronoun is not required since the grammatical ending indicates the grammatical person concerned. *Repare-se* is a third-person singular imperative that the narrator uses to address the reader. Nevertheless, not all the first-person plural forms and impersonal forms employed in the novel consist of reader addresses, hence, not all of them can be perceived as literary performatives.

It seems that in order for first-person plural forms and impersonal forms to refer to *and* contain the implicit address to the reader they have to appear in the function of a second-person verb form. In addition, they have to be replaceable by a second-person verb form with no change in meaning *for the reader*. It has to be emphasised that the change in meaning *for the narrator* is permissible, as this study considers performative utterances addressed to the reader, not the narrator, and it is the reader that in case of theoretical changes of any grammatical forms has to remain the addressee of the utterance. If any changes suggest excluding the narrator from the category to which they belonged beforehand, but do not affect the status of the reader as the addressee of the utterance, they are correct. Therefore, it is only the *we* that refers to all of those who are exposed to the story related by the narrator that appears in the function of a second-person verb form, since this is the only performative category that can refer to the reader, and for this reason the only that can form literary performatives. The general *we* can refer to the reader but is not a performative, and the collective narrator *we* does not refer to the reader in the first place. To use an example of a literary performative—given that in the passage “[e] agora passemos um pouco ao longo desta fila de corpos sujos e sangrentos” (*História* 1989: 284) / “[a]nd now let us take a little stroll past this line-up of filthy, bloodstained corpses” (*The History* [1989] 1989: 253), *passemos*, which is a first-person plural imperative, serves as a directive instructing the reader to pass to another scene, it can be said that it appears in the function of a second-person verb form. It could be replaced by a second-person singular imperative *passa* and the meaning of the utterance for the reader would not change; it still would be a directive instructing to pass to another scene. In this case, reading the sentence means passing in the imaginary setting to the scene indicated. Hence, it can be interpreted as a literary performative. The execution of the action is a mental process and the imaginary setting is where it takes place. Since literature is “virtual in character” (Iser 1995: 21), it refers to the virtual realm.

With regard to impersonal forms, they function in a similar way. Even though the literary performative “como acaba de ver-se” (Saramago *História* 1989: 217) / “as has just been seen” (*The History* [1989] 1989: 192) does not explicitly refer to the reader, thanks to the context which provides the reader with utterances addressed to them, it can be interpreted as such. To demonstrate this, one could replace it by *como tens visto/as you have just seen* and the meaning from the perspective of the reader would not change—it would still be a reference to the reader pointing to the action performed at the moment of reading. The example can be interpreted as a literary performative since reading it entails accomplishing the action of seeing. It can be rendered in two ways. It can mean imagining the scene indicated as well as it can refer to the physical action of perceiving the words on a page. In both cases it is the reader who reads and sees.

4. Literary Performatives’ Functions

This section aims to discuss literary performatives from the point of view of their possible narrative functions. First of all, the novel acquires the second-person narrative character by employing reader addresses. They can be found in vocatives, constative utterances as well embedded in literary performatives. The second section has already discussed this problem but from a different perspective—it has demonstrated that the novel manifests qualities of second-person narratives and hence can be interpreted as such, while this one focuses on the fact that performative utterances add to the novel’s second-person character since they employ reader addresses. The literary performative “repare-se que não está nenhum dos mencionados na História do Cerco de Lisboa” (*História* 1989: 126) / “note that none of these men are men-

tioned in *The History of the Siege of Lisbon*” (*The History* [1989] 1989: 110) possesses the implied reader address that can be found in the imperative *você*-form.

Since they employ implicit or explicit reader addresses, literary performatives seem to provide the work with features of oral production. It seems that the novel can be read as well as listened to. It can be read in the translator’s note (“Od tłumacza”) of the Polish edition of *The Year of the Death of Ricardo Reis* (*Rok śmierci Ricarda Reisa*) that according to Saramago, his novels are to be read aloud and listened just as stories told by storytellers were once listened to (Charchalis [1984] 2010: 11). Walter J. Ong in his work *Orality and Literacy. The Technologizing of the World* discusses the elements pivotal for oral cultures to produce a lengthy oral communicate. According to him, “[a]n interlocutor is virtually essential: it is hard to talk to yourself for hours on end. Sustained thought in an oral culture is tied to communication” (Ong [1982] 2005: 34). Saramago’s interlocutor can be found in vocatives or verbal forms that serve the function of second-person verbs. Hence, it can be said that by employing numerous addresses to the receiver of the story, it acquires the character of oral communication. Nonetheless, literary performatives are only one of factors contributing to the work’s oral character and by no means the most relevant one⁸.

Moreover, literary performatives can be part of metafictional references which add to the metafictional character of the narrative. Patricia Waugh refers to metafiction as “fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh 1984: 2). It can be observed that in *The History of the Siege of Lisbon* a few literary performatives refer the reader to *o relato*, that is, *the story*, as in the following example: “[d]eixemos pois tranquilo este homem ... e busquemos-lhe alguém que, não tanto por méritos próprios, aliás sempre discutíveis, como por uma espécie de predestinação adequada, possa tomar o seu lugar no relato naturalmente” (Saramago *História* 1989: 184–185) / “let us leave in peace this man ... and let us find him someone who, not so much for his own merits, ever questionable, as for some sort of fitting predestination, may take his place in the narrative quite naturally” (*The History* [1989] 1989: 163). In this passage, the narrator considers the focus change from Raimundo Silva to another character, in a directive inviting the reader to actualize this action with them. By referring to the story as *a story*, the narrator emphasises its fictional status. Hence, the utterance can be classified as an example of metafictional reference introduced by a literary performative.

It can be observed that literary performatives can indicate the moment of action the reader is involved in at the moment of reading. The narrator states: “e agora chegámos, isto diz o guia indispensável, senhoras e senhores, turistas, viajantes ou simples curiosos, ao Arco da Conceição” (*História* 1989: 72) / “and now we come, ladies and gentleman, tourists, travellers, or those of you who are merely curious, says the indispensable guide, to the Arco da Conceição”⁹ (*The History* [1989] 1989: 62–63). In this literary performative that consists of a first-person plural past tense indicative *chegámos* the precise stage of action referred to is indicated by adding the adverb of time *agora*/*now*. This example points to the moment of action that is taking place in the imaginary realm at the moment of reading.

8 There are more relevant factors, for example repetitions that can serve as a mnemotechnic device used to facilitate the recounting of a story.

9 The Portuguese original involves a past tense verb *chegámos*/we came while its translation indicates a present tense *come*—*chegamos*. It slightly affects the phrase as a literary performative since the Portuguese one indicates an action that finishes at the time of reading, while the English one illustrates an action that is still unfinished at the moment of reading. What is more, the English translation employs a second-person pronoun which does not appear in the Portuguese original.

Conclusions

66

This article has discussed linguistic features and literary potential of literary performatives from *The History of the Siege of Lisbon*. It has been demonstrated that literary performatives in the novel may consist of the following grammatical forms that include reader addresses—third-person singular imperatives, first-person plural verb forms (imperative and indicative mode) and impersonal forms. The execution of literary performatives is mainly a mental process, but it can also point to the physical realm. The recognition of their linguistic nature has contributed to the identification of their functions. Literary performatives constitute the second-person character of the novel, provide the narration with features of oral production, introduce metafictional references and serve as indicators of the moment of action the reader is involved in at the moment of reading. The list of considered functions by no means aspires to be a definite one but rather has been an attempt to understand the role literary performatives have within the work of fiction.

Although there is no reason to consider literary performatives unique to contemporary literature, they correspond to postmodern ideas of experimentalism. They seem to be a narrative strategy that considers two worlds—the fictional one the real one. They are embedded in the narrative but they reach beyond realms to turn to the reader. *The History of the Siege of Lisbon* also seems to consider two worlds—the world of Raimundo and the one of Mogueime. The novel is rooted in the times of Raimundo and reaches through centuries to the Moors to tell their story. For this resemblance, literary performatives seem to be a corresponding strategy to tell the story.

It seems that literary performatives provide a fruitful ground for analysis even though the discussed work consists of a limited number of them. It has been observed that one literary performative can serve more than one function, as well as that there is no function that is emblematic of literary performatives exclusively. This study also indicated the possibility of interpreting utterances such as *we repeat* produced by the narrator but actualized by the reader while reading as performatives. As the paper considers performative utterances executed by the reader, they were not discussed, however, they may result to be an effective material to analyse through the lens of Speech Act Theory.

Finally, while searching for examples of literary utterances that maintain the performative aspect in both languages, the Portuguese original and the English translation, and thus constitute a good example to be discussed, it has been noticed that the performative aspect of the original is not always maintained or slightly differs in translation. It leads to a conclusion that the performative potential of literary performatives found in the original confronted with its translation deserves a separate comparative study.

References

Primary sources

- Saramago, José (1989) *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, José ([1989] 1989) *The History of the Siege of Lisbon* [*História do cerco de Lisboa*]. Translated into English by Giovanni Pontiero. London: The Harvill Press [Lisboa: Editorial Caminho].

Secondary sources

- Austin, John Langshaw (1962) *How to Do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. James Opie Urmson, Marina Sbisa (eds.). Oxford: Clarendon Press.
- Charchalis, Wojciech (2010) "Od tłumacza". [In:] José Saramago ([1984] 2010) *Rok śmierci Ricarda Reisa* [*O ano da morte de Ricardo Reis*]. Translated into Polish by Wojciech Charchalis. Poznań: Rebis [Lisboa: Editorial Caminho]; 7–12.
- Fish, Stanley (1980) *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- Iser, Wolfgang (1995) "Interaction between Text and Reader". [In:] Andrew Bennett (ed.) *Readers and Reading*. London: Longman; 20–31.
- Kacandes, Irene (1993) "Are You in the Text? The 'Literary Performative' in Postmodernist Fiction". [In:] *Text and Performance Quarterly*. Vol. 13/2; 139–153.
- Kaufman, Helena (1997) "Is the Minor Essential? Contemporary Portuguese Fiction and Questions of Identity". [In:] *symplokē*. Vol. 5/1; 167–182.
- Ong, Walter Jackson ([1982] 2005) *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*. London: Routledge.
- Petrey, Sandy (1990) *Speech Acts and Literary Theory*. London: Routledge.
- Pratt, Mary Louise (1977) *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- Seixo, Maria Alzira (1999) *Lugares da ficção em José Saramago. O essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- Waugh, Patricia (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Terence Hawkes (ed.). London: Methuen.

TOMASZ DZIURDZIA
ORCID 0000-0002-7979-3466
Uniwersytet Wrocławski

ANNA SKIBIŃSKA
ORCID 0000-0002-6097-2122
Uniwersytet Wrocławski

ANDREI TURKO
ORCID 0000-0002-4491-8994
Uniwersytet Wrocławski

Uniwersytety we Wrocławiu w oficjalnej narracji¹ miasta

Universities in Wrocław in the Official Narrative of the City

Abstract

The aim of the study was to decode images of universities located in Wrocław on the basis of the city's official narrative. The corpus, consisting of 180 media statements, was acquired from the portal www.wroclaw.pl. The chronological scope covered the academic year 2019/2020. The criterion for the selection of research material was the occurrence of the word "university" in the text. One of the analysis subjects was the number of mentions concerning each of the universities and the values attributed to them, the style and context of the texts, the events that were described and the people speaking on behalf of the universities. Another important element of the research was an analysis of genre press photographs, during which reference was made to the typology by Joanna Szyłko-Kwas. It was decided to expand the typology to include photo-instruction—a genre appropriate for the relationship between a headline with a directive function and a photograph with an illustrative function. The results of the analysis made it possible to recreate media images of all the universities in Wrocław that emerged from the official narrative of the city. The information and reporting style was dominant in the texts and the headlines mostly had descriptive functions, while the photographs had illustrative functions

Keywords: higher education, image, university, www.wroclaw.pl, Wrocław

1 Artykuł dotyczy zarówno tekstowych, jak i wizualnych komunikatów publikowanych na portalu www.wroclaw.pl, a przekazy te tworzą spójną opowieść o uniwersytetach zlokalizowanych we Wrocławiu. Dlatego też na potrzeby prowadzonych analiz pod pojęciem „narracji” rozumiane jest „takie werbalne przedstawienie rzeczywistości, które ma na celu przekonanie odbiorcy do celów i racji nadawcy tegoż” (Borkowski 2018: 148). Określenie „oficjalna narracja miasta” kategoryzuje narrację ze względu na jej źródło, o czym szerzej w dalszej części artykułu.

Wstęp

70

Wrocław to jedno z największych miast akademickich w Polsce. W roku akademickim 2017/2018 było siedzibą dla 25 szkół wyższych, w których kształciło się ponad 115 tys. studentów – tym samym Wrocław był drugim polskim miastem pod względem liczby uczelni oraz czwartym pod względem liczby studentów (Polski Instytut Ekonomiczny 2019: 8–17)².

Można przypuszczać, że liczebność ośrodków akademickich i ich studentów znajdują odzwierciedlenie w lokalnych przekazach medialnych, na podstawie których możliwa będzie rekonstrukcja wizerunku uczelni. W niniejszym badaniu podjęto próbę zdekodowania wizerunku wrocławskich uniwersytetów w oficjalnej narracji miasta, za której źródło przyjęto wypowiedzi medialne³ opublikowane na oficjalnym portalu miasta Wrocław (www.wroclaw.pl) w roku akademickim 2019/2020. Tym samym badanie pozwoli odpowiedzieć na pytania o stosunek miasta do działających w nim uniwersytetów, prowadzoną przez nie strategię w zakresie edukacji wyższej oraz wzajemne zależności między uniwersytetami a miastem.

W trakcie badań wyodrębniono przekazy dotyczące Uniwersytetu Wrocławskiego (UWr), Uniwersytetu Medycznego (UM), Uniwersytetu Przyrodniczego (UP), Uniwersytetu Ekonomicznego (UE), wrocławskiej filii Uniwersytetu SWPS (SWPS) oraz wrocławskiej filii Uniwersytetu Coventry (UC). Należy zaznaczyć, że nie jest to grupa jednorodna – wszystkie uniwersytety, poza UWr oraz UC, zaliczają się do kategorii tzw. uniwersytetów przymiotnikowych, wprowadzonych Ustawą z dnia 27 lipca 2005 r. Prawo o szkolnictwie wyższym. Tym samym uczelnie te nie należą do kategorii tzw. uniwersytetów klasycznych⁴, do której zalicza się UWr, i do której można też przyporządkować zagraniczny UC.

Celem artykułu jest zbadanie, jak często oraz w jaki sposób redakcja portalu www.wroclaw.pl pisze o uniwersytetach zlokalizowanych we Wrocławiu. Dążono do uzyskania odpowiedzi na następujące pytania badawcze:

- w ilu tekstach prasowych pisano o uniwersytetach?
- jaki jest styl wypowiedzi tekstowych dotyczących uniwersytetów?
- jakie wartości przypisywano każdemu uniwersytetowi?
- w jaki sposób waloryzowano uniwersytety w wypowiedziach medialnych?
- w jaki sposób formułowane są nagłówki prasowe i dobierane fotografie dotyczące uniwersytetów, oraz jakie relacje je łączą?
- jakie wydarzenia związane z uniwersytetami redakcja uznała za warte opisanie?
- kto wypowiadał się w imieniu uniwersytetów?

2 Liczba szkół wyższych nie obejmuje filii zamiejscowych, które działają we Wrocławiu, ale swoją siedzibę mają w innych miejscowościach, np. SWPS Uniwersytet Humanistyczny.

3 Za Janiną Fras przyjęto szeroką definicję wypowiedzi medialnej, uznając, że jest to „elementarna jednostka zawartości mediów (...) tworzone, postrzegana zmysłowo (głównie wzrokowo i słuchowo) oraz analizowana i przetwarzana przez uczestników aktów komunikacji jednostka wyrażania, stanowiąca pewną całość, wyróżnialną z otoczenia” (Fras 2012: 14–15).

4 Ich wyróżnikiem jest to, że prowadzą one badania i dydaktykę w zakresie wielu dziedzin nauki.

2. Metodologia

W pierwszej kolejności dokonano analizy zawartości zgromadzonego materiału badawczego. Jako jednostkę badawczą przyjęto wypowiedź medialną, składającą się z tekstu oraz z obrazu (fotografii prasowej). Początkowy etap gromadzenia korpusu polegał na wyszukaniu wszystkich wypowiedzi medialnych opublikowanych na portalu w roku akademickim 2019/2020 (tj. od 01.10.2019 do 30.09.2020). Do korpusu kwalifikowano wszystkie teksty, w których występowało słowo „uniwersytet” (również w liczbie mnogiej oraz we wszystkich formach deklinacyjnych). Następnie w procesie selekcji zawartości korpusu odrzucone zostały wyniki nie релеwantne, m.in. takie, w których wyraz „uniwersytet” oznaczał jedynie nazwę przystanku tramwajowego lub autobusowego (44 wyniki) oraz te pochodzące z podstrony www.wroclaw.pl/go/wydarzenia, stanowiącej otwartą platformę z ogłoszeniami dotyczącymi rozmaitych wydarzeń kulturalnych (91 wyników). Uzasadnienie dla opisanego wyżej doboru zawartości korpusu stanowi wskazany we wstępie cel badawczy – dążenie do zdekodowania wizerunku uniwersytetów zlokalizowanych w stolicy Dolnego Śląska, na podstawie komunikatów zaczerpniętych z oficjalnego portalu internetowego Wrocławia. W związku z powyższym, za niecelowe uznano badanie tekstów, w których o uniwersytecie wspomina się tylko w kontekście rozkładu jazdy komunikacji publicznej, usuwania awarii (np. sieci wodociągowej na ul. Uniwersyteckiej) oraz takich, które nie zostały przygotowane przez redakcję portalu. W rezultacie powstał korpus liczący 180 wypowiedzi medialnych, którego analiza stanowi przedmiot niniejszego artykułu.

Za Walerym Pisarkiem przyjęto następującą definicję zastosowanej metody badawczej:

Analiza zawartości jest zespołem różnych technik systematycznego badania strumieni lub zbiorów przekazów, polegającym na możliwie obiektywnym (w praktyce zwykle: intersubiektywnie zgodnym) wyróżnianiu i identyfikowaniu ich możliwie jednoznacznie skonkretyzowanych, formalnych lub treściowych elementów i głównie na porównawczym wnioskowaniu, a zmierzającym przez poznanie zawartości przekazów do poznania innych elementów i uwarunkowań procesu komunikacyjnego. (Pisarek 1983: 45)

Celem artykułu było zatem możliwie całościowe i systematyczne zbadanie zawartości przekazów medialnych publikowanych na portalu www.wroclaw.pl, a dotyczących wrocławskich uniwersytetów.

Podstawowe narzędzie stanowił klucz kategoryzacyjny, składający się z następujących jednoznacznych, jednolitych, rozłącznych i wyczerpujących kategorii opisu (por. Lisowska-Magdziarz 2004: 56–57):

1. Data publikacji;
2. Autor publikacji;
3. Nazwa uniwersytetu, wydziału, instytutu lub katedry, o których jest mowa w tekście;
4. Tytuł wypowiedzi medialnej i jego dominująca funkcja;
5. Temat fotografii prasowej i dominująca funkcja obrazu;
6. Waloryzacja uniwersytetu (pozytywna/negatywna/neutralna);
7. Wartości przypisywane danemu uniwersytetowi;
8. Cytowane wypowiedzi aktorów medialnych;
9. Styl wypowiedzi tekstowej;
10. Kontekst towarzyszący wypowiedzi medialnej.

Wszystkie wypowiedzi medialne zanalizowano, biorąc pod uwagę każdą z wymienionych wyżej kategorii oraz założony cel badawczy.

Do badania materiałów wizualnych wykorzystano przede wszystkim typologię autorstwa Joanny Szyłko-Kwas, zgodnie z którą każdej fotografii prasowej przypisano dominującą funkcję: ilustracyjną, informacyjną lub perswazyjną (Szyłko-Kwas 2017; 2019). Tak uzyskane dane połączono następnie z wynikami analizy funkcji nagłówków (deskryptywna, dyrektywna lub ekspresywna). Na koniec, zgodnie z propozycją Szyłko-Kwas, połączono uzyskane dane i podzielono korpus badawczy ze względu na relację występującą między nagłówkiem a towarzyszącą mu fotografią prasową.

Warto wspomnieć, że fotografię prasową uznano za jeden z gatunków wypowiedzi dziennikarskiej (posiadający pewien teoretyczny model, wzorzec przekazu), co znalazło odzwierciedlenie w wykorzystanej typologii. Przyjęto również, że kod wizualny nie jest samodzielnym językiem (por. Sikora 2004: 10; Szyłko-Kwas 2019: 87–88), dlatego w trakcie analizy brano równocześnie pod uwagę kontekst miejsca publikacji oraz nagłówek fotografii (rozumiany jako tytuł i podtytuł – przy czym drugi z wymienionych elementów nie wystąpił w korpusie). Obraz i towarzyszące mu słowa kwalifikowano jako pełną wypowiedź dziennikarską (por. Becker 2012: 761–778; Potocka 2010), zaś nagłówek i podpis pod zdjęciem – jako tzw. pozycje strategiczne, mające na celu przykuć uwagę odbiorcy i wpłynąć na pierwszą interpretację całej wypowiedzi (por. Żydek-Bednarczuk 2005: 171).

Już pobieżny przegląd literatury przedmiotu pozwala stwierdzić, że wizerunek rozumiany jest na wiele sposobów, różne są też kryteria wydzielenia poszczególnych rodzajów wizerunku (por. m.in. Budzyński 2002: 9–10; Fleischer 2010: 215; Grech 2012: 12; Rozwadowska 2006; Waszkiewicz 2011). Odwołując się do łacińskiej etymologii terminu „imago”, za *Słownikiem wyrazów obcych* pod redakcją Elżbiety Sobol przypomnieć należy, że jest on tłumaczony jako: „obraz, oblicze, charakter czegoś” (Sobol 1996: 462).

Formułowane współcześnie (tak przez badaczy, jak i praktyków) definicje wizerunku, choć w wielu aspektach odmienne, zdaje się jednak łączyć nacisk na zewnętrzne reprezentacje jakiegoś obiektu. Mowa jest w nich zazwyczaj o tym, co funkcjonuje w rzeczywistości zewnętrznej, o tym, „co ludzie mniemają” (Fleischer 2010: 215). Zdaniem Małgorzaty Lisowskiej-Magdziarz na wizerunek organizacji wpływają przede wszystkim: jakość oferowanych produktów i usług, reklama i promocja, podejmowane działania na rzecz otoczenia, współpraca z otoczeniem oraz z władzami lokalnymi i krajowymi, sposób rozwiązywania konfliktów, poczynania na planie międzynarodowym i in. (Lisowska-Magdziarz 2006: 232–233). Wszystkie wymienione elementy znajdują odzwierciedlenie w publikacjach zamieszczanych na portalu www.wroclaw.pl, dając podstawę do wyciągnięcia wniosków na temat sposobu postrzegania uniwersytetów przez oficjalny portal miasta.

Na potrzeby niniejszej pracy przyjęto definicję wizerunku Philipa Kotlera, według którego jest to: „zbiór przekonań, myśli i wrażeń danej osoby o obiekcie” (Kotler [1967] 1994: 549). Definicja ta wydaje się najbardziej uniwersalna, zawiera esencję omawianego pojęcia, a dzięki temu jest operacyjnie pomocna podczas prowadzonych analiz. Wskutek tak ustrukturyzowanego badania zgromadzono istotne dane, które poddano następnie interpretacji w oparciu o sformułowane powyżej cele badawcze.

3. Wyniki badań

3.1. Liczba wzmianek na temat poszczególnych uniwersytetów w wypowiedziach medialnych

W badanym okresie liczba wzmianek na temat poszczególnych uniwersytetów przedstawia się następująco:

Tab. 1. Liczba wzmianek nt. każdego uniwersytetu w podziale na semestry. Źródło: badania własne.

Nazwa uniwersytetu	Liczba wzmianek w I semestrze	Liczba wzmianek w II semestrze	Liczba wzmianek ogółem (rok akademicki 2019/2020)
UWr	42	44	86
UM	21	31	52
UP	21	21	42
UE	18	22	40
SWPS	0	4	4
UC	1	3	4
Pozostałe ⁵	18	11	29
Łączna liczba wzmianek	127	137	264

Ekspozycja wrocławskich uniwersytetów w całym badanym okresie nie ulegała istotnym zmianom. Największy udział w przekazach miały uniwersytety publiczne (tab. 1). Na tych uczelniach studiuje największa liczba studentów, co może być przyczyną ich częstych omówień na badanym portalu. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim semestrze najczęściej wspomniano o UWr, który jest też największą co do liczby studentów wrocławską uczelnią. Na drugim miejscu pod względem liczby wzmianek uplasował się UM. Do jego wyraźniejszej ekspozycji od marca do września 2020 roku przyczyniły się przede wszystkim tematy związane z pandemią. Relacjonowano przede wszystkim to, w jaki sposób studenci bądź absolwenci pomagają w walce z pandemią, a także opisywano postępy w leczeniu chorych. Wiele tekstów odnosiło się do funkcjonowania uczelni w dobie COVID-19, przyjętych restrykcji czy do szczególnych procedur związanych z rekrutacją na kolejny rok akademicki. Udział tekstów o UP i UE był natomiast w obu semestrach zbliżony. Uniwersytet SWPS został wspomniany tylko czterokrotnie, lecz żadnego z tekstów nie poświęcono wyłącznie tej uczelni – wzmianki o niej pojawiały się np. wśród informacji o zawieszeniu zajęć w szkołach wyższych.

⁵ Wzmianki o innych uniwersytetach (np. Uniwersytet Gdański), a także błędnie podana nazwa instytucji Kolegium Rektorów Uniwersytetów Wrocławia i Opola (poprawnie: Kolegium Rektorów Uczelni Wrocławia i Opola).

3.2. Liczba wzmianek na temat mniejszych jednostek funkcjonujących w ramach uniwersytetów

Jedyny wydział wyszczególniony w całym korpusie badawczym to Wydział Filologiczny UWŕ. Wymieniając go, wskazano na konkretny kierunek – Dziennikarstwo i Komunikację Społeczną. Warto wspomnieć, że w jednym z tekstów przywołano również błędnie Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej jako samodzielny wydział. Tego typu pomyłka świadczyć może o pośpiesznym przygotowywaniu materiałów przez redakcję bądź jej zdawkowym zainteresowaniu strukturą uczelni. Inne przedstawiane instytuty, z wyjątkiem Instytutu Wskaźników Zdrowotnych Uniwersytetu w Waszyngtonie, wchodziły w skład UWŕ (tab. 2).

Tab. 2. Liczba wzmianek nt. instytutów uniwersyteckich. Źródło: badania własne.

Nazwa instytutu	Liczba wzmianek
Instytut Informatyki (UWŕ)	2
Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej (UWŕ)	1
Instytut Kulturoznawstwa (UWŕ)	1
Instytut Socjologii (UWŕ)	1
Instytut Wskaźników Zdrowotnych Uniwersytetu w Waszyngtonie	1

Autorzy badanych tekstów dość rzadko wzbogacali wzmianki na temat uniwersytetów o nazwy mniejszych wewnętrznych jednostek organizacyjnych. Najczęściej konkretne katedry przywoływano z uwagi na miejsce pracy naukowców, zabierających głos w analizowanych tekstach (6 razy), jako placówki inicjujące wydarzenia popularnonaukowe (2 razy) bądź prowadzące badania naukowe związane z tematyką wypowiedzi medialnej (2 razy). Jednokrotnie wspomniano o katedrze jako o miejscu, którego zbiory zostaną wkrótce zaprezentowane w nowym muzeum. Liczbę wzmianek dotyczących poszczególnych katedr przedstawia tabela 3.

Tab. 3. Liczba wzmianek nt. katedr uniwersyteckich. Źródło: badania własne.

Nazwa katedry	Liczba wzmianek
Katedra Biologii Człowieka (UWŕ)	2
Katedra Judaistyki (UWŕ)	2
Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej (UWŕ)	1
Katedra i Klinika Chorób Zakaźnych, Chorób Wątroby i Nabytych Niedoborów Odpornościowych (UM)	1
Katedra i Zakład Chirurgii Stomatologicznej (UM)	1
Katedra i Zakład Immunologii Klinicznej (UM)	1
Katedra Medycyny Sądowej (UM)	1
Katedra Ochrony Roślin (UP)	1

3.3. Autorzy wypowiedzi medialnych

W tabeli 4. przedstawiono autorów co najmniej 5 tekstów zakwalifikowanych do korpusu. Warto przy tym wspomnieć, że 10 autorów napisało mniej tekstów (łącznie 21), co wskazywać może na brak osób specjalizujących się w zagadnieniach związanych ze szkolnictwem wyższym. Pod największą liczbą tekstów (51) znajduje się podpis redakcji (nie wskazano tam żadnego nazwiska). Na drugim miejscu, pod względem liczby tekstów, znalazł się Tomasz Wysocki – autor 45 tekstów. Podczas analizy nie dostrzeżono żadnej korelacji pomiędzy autorem wypowiedzi medialnej i opisywanym uniwersytetem. Pozwala to wysnuć wniosek o braku trwałej współpracy między konkretnymi uczelniami oraz osobami zatrudnionymi w redakcji.

Tab. 4. Autorzy wypowiedzi medialnych. Źródło: badania własne.

Autor	Liczba wypowiedzi medialnych (% całości)
Redakcja	51 (28%)
Tomasz Wysocki	45 (25%)
Jarek Ratajczak	19 (11%)
Magdalena Talik	17 (9%)
Małgorzata Wieliczko	10 (6%)
Monika Dubec	10 (6%)
Bartosz Moch	9 (5%)
Pozostali	21 (12%)

3.4. Funkcje nagłówków i fotografii prasowych

Dalsza część analizy ilościowej nawiązuje do kryteriów badania wypowiedzi medialnych zaproponowanych przez Szyłko-Kwas. Wskazała ona trzy zasadnicze funkcje fotografii prasowych oraz trzy funkcje nagłówków, które w zależności od konfiguracji generować mogą siedem odmian gatunkowych fotografii prasowych.

W toku badań okazało się, że przywołana typologia jest niewystarczająca dla opisu zgromadzonego korpusu. Brak wyróżnienia relacji między funkcją dyrektywną nagłówka a funkcją ilustracyjną fotografii stanowił inspirację dla wzbogacenia wspomnianej typologii o dodatkową odmianę gatunkową, dla której zaproponowano nazwę: foto-instrukcja. Poniżej zaprezentowano charakterystykę poszczególnych funkcji (za Szyłko-Kwas 2019: 90–91).

Tab. 5. Charakterystyka odmian gatunkowych fotografii prasowych na podstawie typologii Szyłko-Kwas. Źródło: Szyłko-Kwas 2019 i badania własne.

Odmiana gatunkowa	Funkcja fotografii	Funkcja nagłówka	Krótką charakterystyka
foto-informacja	informacyjna	deskryptywna	fotografia przedstawia wydarzenie lub osoby będące częścią tego zdarzenia; zdjęcie rozszerza zakres wiadomości z materiału tekstowego; nagłówek jest informacją o treści artykułu (por. ilustracja 1) ⁶

⁶ Wszystkie ilustracje zamieszczono na końcu artykułu.

Odmiana gatunkowa	Funkcja fotografii	Funkcja nagłówka	Krótką charakterystyka
foto-ekspresja	informacyjna	ekspresywna lub dyrektywna	fotografia przedstawia wydarzenie lub osoby będące częścią tego zdarzenia; zdjęcie rozszerza zakres wiadomości z materiału tekstowego; emocjonalny lub zachęcający do działania nagłówek (por. ilustracja 2)
foto-news	perswazyjna	deskryptywna	fotografia oddziałuje na emocje, np. poprzez zbliżenia, detale czy sentymentalne tematy; nagłówek jest informacją o treści artykułu
foto-perswazja	perswazyjna	ekspresywna	fotografia oddziałuje na emocje, np. poprzez zbliżenia, detale czy sentymentalne tematy; emocjonalny nagłówek
foto-nakaz	perswazyjna	dyrektywna	fotografia oddziałuje na emocje, np. poprzez zbliżenia, detale czy sentymentalne tematy; nagłówek zachęca do działania
foto-ilustracja	ilustracyjna	ekspresywna	fotografia jako element dekoracyjny, tematycznie związany z przekazem tekstowym, zwykle jako jego uzupełnienie; emocjonalny nagłówek (por. ilustracja 3)
foto-dekoracja	ilustracyjna	deskryptywna	fotografia jako element dekoracyjny, tematycznie związany z przekazem tekstowym, zwykle jako jego uzupełnienie; nagłówek jest informacją o treści artykułu (por. ilustracja 4)
foto-instrukcja	ilustracyjna	dyrektywna	fotografia jako element dekoracyjny, tematycznie związany z przekazem tekstowym, zwykle jako jego uzupełnienie, nagłówek zachęca do działania (por. ilustracja 5)

Nagłówki wypowiedzi medialnych najczęściej pełniły funkcję deskryptywną, „informacyjnie opisywały treść artykułu” (Szyłko-Kwas 2019: 89). Funkcja ta realizowana była poprzez bezemocjonalne i maksymalnie zobiektywizowane tytuły, opisujące zaistniałe (bądź planowane) wydarzenie. Znacznie rzadziej analizowane nagłówki pełniły funkcję ekspresywną (kładącą nacisk na emocje odbiorcy, próbującą wywołać konkretną reakcję z jego strony) oraz dyrektywną (zachęcającą odbiorcę do konkretnych zachowań). Taka rozbieżność świadczyć może o celowym kreowaniu komunikatów stonowanych, przekazujących rzetelną informację, stroniących od stylistyki clickbaitu. Choć wskazywałyaby na to ranga i przeznaczenie strony, oficjalnego kanału komunikacyjnego miasta, to jednak nie da się wykluczyć, że do jednorodności funkcji pełnionej przez nagłówki przyczynia się również mniejsze doświadczenie dziennikarskie lub swego rodzaju zachowawczość autorów.

Tab. 6. Funkcje nagłówków w badanym korpusie. Źródło: badania własne.

Funkcja nagłówka	Liczba wypowiedzi medialnych (% całości)
deskryptywna	155 (86%)
ekspresywna	16 (9%)
dyrektywna	9 (5%)

Zgromadzone dane wskazują, że materiały wizualne najczęściej pełniły funkcję ilustracyjną. Tak sklasyfikowane fotografie prasowe cechował brak dodatkowego obciążenia informacyjnego, stanowiły one swoistą dekorację. Obrazy te nie pochodziły z wydarzenia opisywanego w tekście. Były one ogólne, możliwe do wykorzystania przy opisie różnych wydarzeń i dochodziło do sytuacji, że powtarzały się w innych wypowiedziach w obrębie korpusu (por. ilustracje 6a, 6b i 7).

Stosunkowo często pojawiały się także zdjęcia o funkcji informacyjnej. Najczęściej prezentowały one opisywaną w tekście sylwetkę bądź zapowiadały przyszłe wydarzenie. Omawiany typ obrazów, przeciwnie do poprzedniego, przedstawiał aktualne i autentyczne zdjęcia, relewantne do opisywanego wydarzenia. Co ciekawe, większość tych wypowiedzi medialnych relacjonowała konkretne warsztaty bądź zawody.

Tab. 7. Funkcje fotografii w badanym korpusie. Źródło: badania własne.

Funkcja fotografii	Liczba wypowiedzi medialnych (% całości)
ilustracyjna	124 (69%)
informacyjna	56 (31%)
perswazyjna	0 (0%)

W celu ustalenia relacji pomiędzy nagłówkiem a fotografią posłużono się typologią odmian gatunkowych fotografii prasowych Szyłko-Kwas. Okazało się, że najczęstszą odmianą była foto-dekoracja, łącząca ilustracyjną funkcję fotografii oraz deskryptywną funkcję nagłówka. W korpusie nie natrafiono na żadne zdjęcie, które w relacji z nagłówkiem pełniłoby funkcję perswazyjną, a zatem nie występowały następujące odmiany: foto-news, foto-perswazja, foto-nakaz. Wskazywałoby to na brak chęci wpłynięcia na odbiorcę za pomocą emocjonalnie angażujących obrazów. Podkreślić przy tym należy, iż w świetle wykorzystanej tu typologii Szyłko-Kwas fotografie z konkretnych wydarzeń nie pełnią roli perswazyjnej samoistnie, lecz nabywają perswazyjnych właściwości w momencie gdy każda z nich wchodzi w określoną relację z konkretnym typem nagłówka, jak w przypadku trzech wyżej wymienionych odmian gatunkowych. Wobec tego często występujące zdjęcia o neutralnym charakterze mogłyby potencjalnie służyć perswazji lub nawet manipulacji, czego jednak nie odnotowano w badanym materiale. Rzadko pojawiała się również foto-ekspresja. Pozwala to przypuszczać, że oficjalnemu portalowi miasta zależy na reputacji rzetelnego i wiarygodnego medium. Świadczy o tym stosunkowo częste występowanie foto-informacji oraz foto-ilustracji (tab. 8).

Nową odmianę, foto-instrukcję, wyróżniał zachęcający do działania nagłówek oraz uniwersalna fotografia bądź grafika. To połączenie stanowiło dla odbiorcy klarowny instruktaż, tym silniejszy, że wzbogacony o tryb rozkazujący w nagłówku.

Tab. 8. Typy odmian gatunkowych fotografii prasowych w badanym korpusie. Źródło: badania własne.

Relacja fotografia-nagłówek (odmiana gatunkowa)	Liczba wypowiedzi medialnych (% całości)
foto-informacja	46 (26%)
foto-ekspresja	8 (4%)
foto-news	0 (0%)

Relacja fotografia-nagłówek (odmiana gatunkowa)	Liczba wypowiedzi medialnych (% całości)
foto-perswazja	0 (0%)
foto-nakaz	0 (0%)
foto-ilustracja	12 (7%)
foto-dekoracja	107 (59%)
foto-instrukcja	7 (4%)

3.5. Waloryzacja uniwersytetów

Wzmianki na temat uniwersytetów były w większości neutralne (tab. 9). Wynikało to z kontekstów, w których się pojawiały – często jedynie jako *alma mater* lub miejsce pracy osób wymienionych w wypowiedzi medialnej. Wyjątek stanowił UC, o którym teksty miały charakter reklamowy, a tym samym odznaczały się pozytywną waloryzacją.

Tab. 9. Waloryzacja uniwersytetów. Źródło: badania własne.

Nazwa uniwersytetu	Liczba wzmianek z waloryzacją neutralną	Liczba wzmianek z waloryzacją pozytywną
UWr	72	14
UM	39	13
UP	34	8
UE	30	10
SWPS	4	0
UC	0	4
Inne	25	2

Warto również podkreślić, że nie pojawił się żaden tekst traktujący negatywnie o którymkolwiek z uniwersytetów, co może wynikać przede wszystkim z przyjętego modelu działalności witryny, zorientowanego na przekazywanie zobiektywizowanych informacji, czemu sprzyja neutralny ton wypowiedzi dziennikarskiej. Niemniej jednak treści witryny w znacznej mierze opierały się na materiałach prasowych pochodzących od samych uniwersytetów, a skutkiem tego przyczyniały się do pozytywnej waloryzacji poszczególnych jednostek. Zjawisko to może w pewnym stopniu świadczyć o powściągliwości autorów strony w wartościowaniu opisu, ponieważ występują oni jedynie jako pośrednicy w przekazie treści (nie-rzadko wizerunkowych), stworzonych przez dany uniwersytet w celu kształtowania przychylniej narracji na swój temat.

3.6. Wartości przypisywane uniwersytetom

Kiedy redakcja portalu pisała o ogólnych zagadnieniach związanych z uniwersytetami (lub szerzej, uczelniami) zlokalizowanymi we Wrocławiu, wskazywała przede wszystkim na takie wartości, jak: nauka, współpraca, wspólnota, bezpieczeństwo (związane z pandemią) oraz edukacja, dydaktyka i popularyza-

cja nauki. Wymienione wartości zdają się być fundamentem szkolnictwa wyższego w opinii władz miasta. Niemniej, gdy mówiono o konkretnych uniwersytetach, przypisywane im wartości były zróżnicowane, co podkreśla odrębności w wizerunkach uczelni.

Przykładowo, pierwszoplanowe wartości związane z UWr to: rozwój, nauka i sztuka. Takie profilowanie narracji na temat jedynej wrocławskiej uczelni posiadającej status Uczelni Badawczej kładzie nacisk na naukowy potencjał jednostki, a jednocześnie podkreśla jej „artystyczny pierwiastek” (zawarty zarówno w zabytkowych budynkach należących do UWr, jak i w dziedzinie sztuki, będącej przedmiotem naukowej refleksji jej pracowników (por. badania dotyczące wizerunku UWr prowadzone przez Michała Grecha [2012; 2013])).

W przypadku UM na pierwszym planie znajdowały się: nauka, współpraca, wspólnota, solidarność, pomoc oraz służba na rzecz społeczeństwa. Wymienione wartości ściśle łączą się z ważną rolą spełnianą przez lekarzy podczas pandemii. Z jednej strony miastu zależy na dostępie do najlepszych specjalistów, którzy będą działać na rzecz pacjentów z pełnym poświęceniem, z drugiej jednak strony nadzieje pokłada się w badaniach nad nowoczesnymi lekami.

Tym zaś, co wyróżnia UE jest zaakcentowanie biznesowej roli nauki oraz przedsiębiorczej współpracy. Obok rozwoju właśnie te wartości pojawiały się w kontekście UE najczęściej, odwołując się do jego „rynkowego wymiaru”.

Podobne nacechowanie miały teksty o UC. Tę filię zagranicznej uczelni przedstawiano jako doskonale miejsce dla ambitnych studentów, którym zależy na rozwoju w międzynarodowym środowisku. Świadczy o tym m.in. podkreślanie kompetencji kadry oraz nowoczesnej infrastruktury uczelni.

Zestaw wartości UP nawiązuje z kolei do nauki, środowiska, jego ochrony oraz ekologii, co w przypadku uczelni z Wydziałem Przyrodniczo-Technologicznym tudzież z Wydziałem Inżynierii Kształtowania Środowiska i Geodezji nie wydaje się zaskoczeniem. Dziwić może jedynie fakt niedostrzegania innowacyjnego potencjału prowadzonych tam badań oraz możliwości ich zastosowania w obrębie miasta, zwłaszcza zważywszy na ekologiczne priorytety wskazywane w strategii Wrocławia (por. Strategia Wrocław 2030, https://www.wroclaw.pl/rozmawia/strategia/Strategia_2030_2str.pdf [dostęp: 05.12.2020]).

Tabela 10. prezentuje wykaz najpopularniejszych wartości odnalezionych w korpusie. Warto dodać, że w tekstach, w których wspominano o SWPS, nie dostrzeżono konkretnych wartości przypisywanych temu uniwersytetowi.

Tab. 10. Liczba wypowiedzi medialnych dotyczących UWr, UM, UE, UP oraz UC, w których nawiązywano do poszczególnych wartości. Źródło: badania własne.

Wartość	UWr	UM	UE	UP	UC	Suma
Nauka	12	9	1	4	0	26
Rozwój	15	5	6	2	4	32
Wspólnota, współpraca	6	8	4	1	0	19
Sztuka	7	0	0	0	0	7
Służba na rzecz społeczeństwa	4	7	0	2	0	13
Przedsiębiorczość	1	0	4	1	3	9

Wartość	UWr	UM	UE	UP	UC	Suma
Ekologia, ochrona środowiska	1	0	0	3	0	4
Dydaktyka, popularyzacja nauki	4	0	3	0	4	11
Bezpieczeństwo	2	0	0	1	1	4

3.7. Cytowane wypowiedzi aktorów medialnych

Ciekawe wydaje się również sprawdzenie, kto najczęściej wypowiadał się w mediach w imieniu poszczególnych uniwersytetów. Warto zacząć od tego, że najliczniejsze i stosunkowo zróżnicowane grono (nieformalnych) rzeczników miał Uniwersytet Medyczny. W jego imieniu głos zabierało wielu pracowników uczelni, m.in.: prof. Piotr Ponikowski (p.o. rektora UM), prof. Tadeusz Dobosz z Katedry Medycyny Sądowej UM, Monika Maziak (rzeczniczka prasowa UM) czy prof. Brygida Knysz (kierownik Katedry i Kliniki Chorób Zakaźnych, Chorób Wątroby i Nabytych Niedoborów Odpornościowych UM). Co istotne, do głosu został też dopuszczony reprezentant młodszego pokolenia, Iwo Jarosz (student VI roku studiów lekarskich, koordynator działań wolontariuszy z UM), a także przedstawicielka miasta, Jadwiga Ardelli-Książek (zastępca dyrektora Wydziału Zdrowia i Spraw Społecznych UM Wrocławia). Dzięki tak licznej grupie aktorów medialnych, głos UM wybrzmiewał w narracji miasta dość donośnie.

Nieco mniej liczne, ale równie zróżnicowane grono „ambasadorów” miał UWr. O jego działaniach opowiadał m.in.: prof. Adam Jezierski (rektor UWr), prof. Rafał Wojciechowski (prorektor ds. studenckich UWr), prof. Zygmunt Kącki (dyrektor Ogrodu Botanicznego). Spoza uczelni, głos zabierała też Magdalena Okulowska (absolwentka UWr i prezes zarządu Agencji Rozwoju Aglomeracji Wrocławskiej), a na wydarzeniach organizowanych przez UWr stosunkowo często pojawiał się prezydent Wrocławia, Jacek Sutryk. Świadczyć to może o silniejszej współpracy władz lokalnych z tą uczelnią.

Znacznie rzadziej do głosu dopuszczano przedstawicieli pozostałych uniwersytetów. W imieniu UE wypowiadał się zazwyczaj prof. Andrzej Kaleta (rektor UE), zaś z ramienia miasta: prezydent Jacek Sutryk, Magdalena Okulowska lub Anna Szarycz (dyrektor Biura Rozwoju Organizacji UM Wrocławia). Sytuację na UP komentowała z kolei Martyna Jabłońska (z biura prasowego UP) lub pracownicy nauki: prof. Jacek Szepietowski, dr Tomasz Korukiewicz oraz prof. Zdzisław Klukowski. W publikacjach, w których mowa była ogólnie o wrocławskich uczelniach przytaczano zwykle wypowiedzi prof. Cezarego Madryasa (przewodniczącego Kolegium Rektorów Uczelni Wrocławia i Opola).

3.8. Styl wypowiedzi tekstowej

Badanie stylu wypowiedzi tekstowych pozwala stwierdzić, że narracja miasta na temat uniwersytetów najczęściej spełniała w minionym roku akademickim funkcje informacyjne i sprawozdawcze, relacjonujące lub zapowiadające konkretne wydarzenia (łącznie 163 wypowiedzi medialne, tj. 90% korpusu). Znacznie mniejszy był udział tekstów o charakterze emocjonalnym (podniosłym lub entuzjastycznym), które stanowiły 16% korpusu (28 wypowiedzi). Z podobną częstotliwością pojawiały się publikacje pełniące funkcje nakłaniające (np. o charakterze reklamowym, promocyjnym czy imperatywnym). Łącznie sklasyfikowano w ten sposób 31 wypowiedzi medialnych (17%). Marginalny był natomiast udział narracji

poetyckich – 12 tekstów (7%) oraz pouczających – 4 teksty (2%). Co istotne, jedna wypowiedź medialna mogła pełnić jednocześnie kilka funkcji, a omówiona typologia nie ma charakteru rozłącznego.

Na podstawie powyższych danych stwierdzić należy, że tematy dotyczące uniwersytetów rzadko budzą silne emocje. Można by wręcz uznać, iż są to zwykłe tematy „niemedialne”, jeśli medialność kojarzylibyśmy z sensacją bądź rozrywką (por. m.in. Bartoszcze, Kołodziej 2006: 82; przywołana tam definicja infotainmentu – „wypowiedź medialna łącząca w sobie informację i rozrywkę”). Jako uzasadnienie dla tych konstatacji wskazać należy z jednej strony specyfikę oficjalnej komunikacji, która powinna przede wszystkim skupiać się na informowaniu odbiorców o ważnych dla nich sprawach i robić to w sposób możliwie przystępny. Z drugiej strony, finansowanie wrocławskiego portalu częściowo z budżetu miasta sprawia, że zatrudnieni tam dziennikarze nie muszą zabiegać o reklamodawców czy wysoką „klikalność”. Brak tego typu presji, a także wstęp na wiele oficjalnych uroczystości przyczynia się najprawdopodobniej do dominacji sprawozdawczo-informacyjnych tekstów.

Redakcja portalu zamieszcza też treści zachęcające do czegoś lub przestrzegające przed negatywnymi skutkami pewnych zachowań (np. nieprzestrzeganiem zasad bezpieczeństwa związanych z COVID-19). Skojarzenia z językiem reklamy czy kampanii politycznej pojawiają się zwłaszcza w tekstach zaczerpniętych z prasowych materiałów promocyjnych. Można je dostrzec m.in. w informacjach o: filii UC we Wrocławiu, rekrutacji i drzwiach otwartych na różnych uczelniach, jak również w tekstach zachęcających do zaangażowania się w różne przedsięwzięcia (np. w program Buddy⁷ czy głosowanie na szklaną portiernię w gmachu głównym UWr w konkursie architektonicznym CODAwards). Emocjonalne teksty dotyczyły z kolei głównie innowacyjnych projektów naukowych, współpracy nauki z biznesem oraz ważnych rocznicowych uroczystości (np. siedemdziesięciolecia UM, 15 listopada – święta wrocławskiej nauki).

3.9. Konteksty towarzyszące wypowiedziom medialnym (z uwzględnieniem wpływu COVID-19 na narrację miasta dotyczącą uniwersytetów)

Najpopularniejsze konteksty towarzyszące publikacjom na temat uniwersytetów dotyczyły współpracy ośrodków naukowych z biznesem bądź ich zaangażowania w projekty miejskie. Wspomniano m.in. o różnych programach edukacyjnych, warsztatach dla młodzieży, modernizacji infrastruktury uniwersyteckiej, remontach zabytkowych budynków (np. Auli Leopoldina) czy programach społecznych (np. poradach psychologicznych świadczonych w czasie pandemii, pomocy dla dzieci z Ukrainy i wsparcia udzielanego Białorusinom podczas protestów, jakie wybuchły po wyborach prezydenckich w sierpniu 2020 roku). We wszystkie wymienione działania angażowały się wrocławskie uczelnie, a redakcja portalu chętnie o takich projektach informowała.

Nieco rzadszym kontekstem były wydarzenia organizowane przez uniwersytety bądź takie, w których uczestniczyli ich przedstawiciele. Jako przykłady można wskazać przede wszystkim: wybory władz rektorskich, inaugurację roku akademickiego, drzwi otwarte na uczelniach czy targi pracy. Stosunkowo często natrafiano na teksty informujące o rozmaitych nagrodach przyznanych studentom, pracownikom

⁷ Buddy System to projekt, którego celem jest m.in. integracja studentów pochodzących z różnych krajów i ośrodków naukowych oraz rozwijanie świadomości kulturowej wśród studentów. Por. <https://international.uni.wroc.pl/wymiana-wyjazdy/buddy-system> (dostęp: 05.12.2020).

akademickim bądź całej uczelni, np. rozstrzygnięcie konkursu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza” (IDUB). Do tej kategorii zakwalifikowano również wypowiedzi medialne, w których przybliżano sylwetki stypendystów, nowych profesorów belwederskich lub grantobiorców, wspomniano zmarłych profesorów bądź zawiadamiano o pozycji uczelni w jakimś rankingu.

Innym wyróżnionym kontekstem były rocznice różnych wydarzeń historycznych, np. upadek Festung Breslau, początek funkcjonowania uniwersytetu i politechniki we Wrocławiu po II wojnie światowej czy urodziny znanego wykładowcy. Stosunkowo rzadko pojawiały się natomiast informacje o wsparciu, jakie uczelnie udzielają szerszej społeczności, np. seniorom (Uniwersytet Trzeciego Wieku) oraz apele autorytetów naukowych dotyczące m.in. rezygnacji z fajerwerków w Sylwestra, dbania o środowisko naturalne oraz roztrzonego zachowania podczas pandemii.

Pierwsze wzmianki o COVID-19 pojawiły się w publikacjach z 9 marca 2020. Jedna z nich dotyczyła setnych urodzin prof. Stanisławy Bartosiewicz (pracowała na UE), zaś w drugiej zamieszczono wykaz wrocławskich wydarzeń, które odwołano lub przełożono z powodu pandemii (niektóre z nich organizowane były przez UWr, UE lub UM).

Wyraźny wzrost udziału tematyki związanej z koronawirusem dostrzeżono począwszy od 15 marca 2020. W ciągu następnych dwóch tygodni opublikowano 7 tekstów, które dotyczyły jednocześnie pandemii i uczelni. Wiele tekstów odnosiło się do badań związanych z COVID-19 – np. pracy nad szczepionką, szybkimi i wiarygodnymi testami lub robotem odkażającym pomieszczenia. Nie jest zaskoczeniem, że taka tematyka najczęściej łączyła się z UM, a jego pozytywny wizerunek tworzyli zarówno pracownicy naukowi zaangażowani w walkę z pandemią, jak i studenci pomagający w szpitalach w ramach wolontariatu.

Nieco rzadziej pojawiały się opisy wydarzeń uniwersyteckich organizowanych z zachowaniem odpowiednich rygorów sanitarnych – np. wyborów nowych władz UWr, sytuacji studentów zagranicznych lub formy zajęć. Na marginesie warto dodać, że w wielu tekstach poruszających problem pandemii pojawiały się podniosłe sformułowania, podkreślające wyjątkowość przedstawianej sytuacji – por.: „Tegoroczne wybory z pewnością przejdą do historii” (o wyborach rektora UWr, które odbyły się na Stadionie Miejskim), „Opracowany przez wrocławsko-gdański SensDx test stanowi przełom w diagnostyce”. Ostatnią wzmiankę na temat pandemii opublikowano 23 września 2020. Mowa jest tam o inauguracji nowego roku akademickiego (innej niż dotychczas z uwagi na COVID-19). Podsumowując, informacje na temat koronawirusa pojawiły się łącznie w 38 tekstach (21%), przy czym jeśli wziąć pod uwagę jedynie semestr letni, to stanowiły one 43% publikacji.

Wnioski

Na zakończenie warto powtórzyć za Tomaszem Gackowskim (2009: 11), że: „[b]adanie przekazów, zestawianie i korelowanie ich za pomocą metod analizy zawartości pozwala skutecznie opisać rzeczywistość medialną, która w sposób niezwykle ekspansywny pretenduje do miana rzeczywistości obiektywnej (nie-medialnej, realnej)”. Współzależność miast oraz ośrodków badawczych, jakie są w nich zlokalizowane obejmuje zatem zarówno przestrzeń realną (w przytoczonym wyżej rozumieniu), jak i medialną, zaś naukowa refleksja dotycząca ich komunikacji nie może abstrahować od żadnej z tych sfer.

Na podstawie poczynionych analiz stwierdzono, że wizerunki badanych uniwersytetów są dość zróżnicowane. Ekspozycja UWr jest około dwukrotnie większa niż ekspozycja UE oraz ekspozycja UP, natomiast

liczba wzmianek nt. UM sytuuje tę uczelnię na drugim miejscu, biorąc pod uwagę omawiane kryterium. Wzmianki dotyczące mniejszych jednostek funkcjonujących w ramach uniwersytetów pojawiają się stosunkowo rzadko – spośród wydziałów i instytutów wspomniano tylko o kilku jednostkach przynależnych do UWr, zaś z dziesięciu przywołanych katedr, pięć działa w obrębie UWr, a trzy w ramach UM.

Te dane ilościowe skłaniają do rozważenia, czy współpraca z UWr oraz UM (zwłaszcza podczas pandemii) traktowana jest przez miasto priorytetowo. Co istotne, nie wydaje się, aby ogłoszenie wyników konkursu IDUB silnie wpłynęło na narrację miasta na temat poszczególnych uniwersytetów. Powyższą hipotezę częściowo wspiera zaobserwowana waloryzacja poszczególnych uczelni. O ile w przypadku każdego uniwersytetu dominowała waloryzacja neutralna, o tyle największy udział waloryzacji pozytywnej dostrzeżono w wypowiedziach medialnych nt. UM i UE, tj. uniwersytetów niemających statusu Uczelni Badawczych.

Żadnej korelacji nie dostrzeżono pomiędzy autorem wypowiedzi medialnej a opisywanym uniwersytetem. Duża liczba autorów, którzy piszą na temat uniwersytetów na oficjalnym portalu miasta świadczyć może zarówno o rozmaitych kontekstach, w których ukazywane są uniwersytety, jak i o braku odrębnego działu odpowiedzialnego za zagadnienia dotyczące szkolnictwa wyższego.

To, co wydaje się znamienne, to wyraźna dominacja deskryptywnej funkcji nagłówków oraz ilustracyjnej funkcji fotografii prasowych. Dowodzi to pewnego wyważenia oraz dążenia do przedstawiania treści w sposób możliwie zobiektywizowany. Podobne wyważenie cechuje warstwę tekstową wypowiedzi medialnych. Dominował w niej styl informacyjny i relacjonujący, znacznie mniejszy był udział tekstów o charakterze emocjonalnym bądź reklamowym, a zupełnie marginalny – tych o charakterze poetyckim lub pouczającym.

Warto podkreślić, że odmiennie sprofilowano każdy z uniwersytetów. O ile nauka i rozwój to wartości dominujące w opisach wszystkich uczelni, o tyle sztuka jako wartość pojawiła się tylko w kontekście UWr. UM kojarzony był natomiast ze współpracą, wspólnotą i służbą na rzecz społeczeństwa silniej niż pozostałe uniwersytety. Osobami wypowiadającymi się w imieniu uniwersytetów byli przede wszystkim jego pracownicy – zarówno władze uczelni, jak i osoby zatrudnione specjalnie do reprezentowania interesów uczelni wobec podmiotów zewnętrznych, jak np. rzecznicy prasowi. Kontekst wypowiedzi medialnych stanowiła przede wszystkim współpraca nauki i biznesu lub zaangażowanie uczelni w projekty miejskie. Rządziej informowano o wydarzeniach organizowanych przez uniwersytety oraz o rocznicach historycznych.

Począwszy od marca 2020 roku znaczną część medialnej narracji zdominował COVID-19. Nie inaczej było w przypadku portalu www.wroclaw.pl, tutaj także tematykę szkolnictwa wyższego w drugim semestrze przedstawiano często w kontekście pandemii i zmian, jakie poczyniła ona w życiu społecznym.

Tak jak zaznaczono we wstępie, niniejsze badanie miało na celu zdekodowanie wizerunków wrocławskich uniwersytetów. Korpus celowo nie obejmował innych typów uczelni wyższych, niemniej tematyka dotycząca ich wizerunków wydaje się także interesująca i warta zbadania w przyszłości. Taka analiza umożliwiłaby wskazanie różnic bądź podobieństw, występujących pomiędzy uniwersytetami a innymi typami uczelni wyższych.

Podsumowując, mamy nadzieję, że przeprowadzone analizy zainspirują kolejnych badaczy do pogłębionej refleksji na temat wizerunku uniwersytetów zlokalizowanych tak we Wrocławiu, jak i w innych ośrodkach akademickich. Ciekawe wydaje się porównanie oficjalnej narracji różnych miast na temat działających w nich szkół wyższych oraz poznanie relacji, jakie łączą instytucje naukowe i miasta. Być może

wyniki tego typu badań stanowić będą w przyszłości asumpt do modyfikacji dotychczasowej komunikacji miast z uczelniami, lepszego jej dostosowania do oczekiwań otoczenia – tak po stronie podmiotów naukowych, jak i lokalnych władz.

Ilustracje

Gaudeamus we wrocławskim Ratuszu: Studenci, sięgajcie gwiazd [FOTO]

2019-10-01

Komentarze: 0

Laury dla zasłużonych rektorów wrocławskich szkół wyższych, immatrykulacja reprezentantów nowych studentów, orszak rektorski i chóralnej „Gaudeamus igitur” we wnętrzach Ratusza – we Wrocławiu organizowana jest najbardziej widowiskowa i najciekawsza inauguracja roku akademickiego w Polsce



Ilustracja 1. Przykład odmiany gatunkowej fotograficznej wypowiedzi dziennikarskiej – foto-informacja. *Gaudeamus we wrocławskim Ratuszu: Studenci, sięgajcie gwiazd*, fot. Maciej Kulczyński, <https://www.wroclaw.pl/gaudeamus-we-wroclawskim-ratuszu-studenci-siegajcie-gwiazd-foto> (dostęp: 10.06.2021).



Ilustracja 2. Przykład odmiany gatunkowej fotograficznej wypowiedzi dziennikarskiej – foto-ekspresja. Małgorzata Wieliczko (2020) *Po ludzku. Ratuja zdrowie i życie, wspierają, współczują*, fot. Urząd Miejski Wrocławia, <https://www.wroclaw.pl/extra/po-ludzku-ratuj-zdrowie-i-zycie-wspieraja-wspolczuja> (dostęp: 10.06.2021).

Specjaliści alarmują: jest cieplej, dlatego szkodniki atakują

2020-02-11 | aktualizacja: 2020-02-11 09:53:41

Komentarze: 0

Konsekwencją ocieplenia klimatu jest inwazja owadów dotąd w Polsce niespotykanych. Rodzime szkodniki nie zasypiają na zimę, ale zażarcie żerują – alarmuje prof. Zdzisław Klukowski z Uniwersytetu Przyrodniczego we Wrocławiu



Skośnik buraczak, fot. UPWr/materiały prasowe

Ilustracja 3. Przykład odmiany gatunkowej fotograficznej wypowiedzi dziennikarskiej – foto-ilustracja. Kaja Czerkiewska (2020) *Specjaliści alarmują: jest cieplej, dlatego szkodniki atakują*, fot. Zdzisław Klukowski/materiały prasowe UP, <https://www.wroclaw.pl/specjalisci-alarmuja-jest-cieplej-dlatego-szkodniki-atakuja> (dostęp: 10.06.2021).

Uniwersytet Wrocławski w gronie 10 uczelni badawczych

2019-10-30 | aktualizacja: 2019-10-30 15:12:18

Komentarze: 0

Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego ogłosiło wyniki pierwszego konkursu w programie „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnie Badawcze”. Uniwersytet Wrocławski znalazł się w gronie dziesięciu uczelni, które w przyszłości staną się uczelniami badawczymi i będą konkurowały z ośrodkami naukowymi na Zachodzie



Uniwersytet Wrocławski

Ilustracja 4. Przykład odmiany gatunkowej fotograficznej wypowiedzi dziennikarskiej – foto-dekoracja. *Uniwersytet Wrocławski w gronie 10 uczelni badawczych*, fot. Bartosz Moch, <https://www.wroclaw.pl/uniwersytet-wroclawski-w-gronie-10-uczelni-badawczych> (dostęp: 10.06.2021).

Sprawdź, jak zarabiają absolwenci wrocławskich uczelni

2020-07-23 | aktualizacja: 2020-07-23 14:52:12

Komentarze: 0

Grubo ponad osiem tysięcy złotych zarabiają absolwenci informatyki oraz zarządzania z dyplomami wrocławskich szkół wyższych. Sprawdź, jakie specjalności gwarantują dobrze płatną pracę.



Studencki konkurs budowniczych mostów na Politechnice Wrocławskiej

Ilustracja 5. Przykład odmiany gatunkowej fotograficznej wypowiedzi dziennikarskiej – foto-instrukcja. Tomasz Wysocki (2020) *Sprawdź, jak zarabiają absolwenci wrocławskich uczelni*, fot. Tomasz Walków, <https://www.wroclaw.pl/sprawdz-jak-zarabiaja-absolwenci-wroclawskich-uczelni> (dostęp: 10.06.2021).

UWr: Milion złotych na stypendia dla laureatów olimpiad naukowych

2020-08-06 | aktualizacja: 2020-08-06 12:06:24

Komentarze: 0

Na całoroczne stypendia największe szanse mają medaliści międzynarodowych olimpiad przedmiotowych.



Budynek Wydziału Biotechnologii Uniwersytetu Wrocławskiego, fot. Tomasz Walków

Ilustracja 6a. Przykład powtarzającej się ilustracji. Tomasz Wysocki (2020) *UWr: Milion złotych na stypendia dla laureatów olimpiad naukowych*, fot. Tomasz Walków, <https://www.wroclaw.pl/uwr-milion-zlotych-na-stypendia-dla-laureatow-olimpiad-naukowych> (dostęp: 10.06.2021).

Miasto przyznało stypendia studentom wyjeżdżającym za granicę

2020-09-24 | aktualizacja: 2020-09-24 11:07:02

Komentarze: 0

W jesiennej edycji Studenckiego Programu Stypendialnego, prowadzonego już od kilku lat przez Wrocławskie Centrum Akademickie, stypendium przyznano 47 studentom z sześciu uczelni, którzy planują studia na uczelniach poza Polską.



Wydział Biotechnologii Uniwersytetu Wrocławskiego, fot. Tomasz Walków

Ilustracja 6b. Przykład powtarzającej się ilustracji. *Miasto przyznało stypendia studentom wyjeżdżającym za granicę*, fot. Tomasz Walków, <https://www.wroclaw.pl/miasto-przyznalo-stypendia-studentom-wyjezdzajacym-za-granice> (dostęp: 10.06.2021).

Wirtualne Targi Pracy na Uniwersytecie Ekonomicznym

Dziś Targi Pracy na Uniwersytecie Ekonomicznym, które – ze względu na sytuację – przeniosły się do internetu. Rekruterzy z 14 firm czekać będą na studentów 22 kwietnia od godziny 10.00 do 15.00.



fot. pixabay

Ilustracja 7. Przykład wykorzystania grafiki *stockowej*. Maciej Wołodko (2020), *Wirtualne Targi Pracy na Uniwersytecie Ekonomicznym*, fot. Pixabay, <https://www.wroclaw.pl/wirtualne-targi-pracy-na-universytecie-ekonomicznym> (dostęp: 10.06.2021).

Bibliografia

- Bartoszcze, Roman, Jacek Kołodziej (2006) „Infotainment”. [W:] Pisarek, Walery (red.) *Słownik terminologii medialnej*. Kraków: Universitas; 82.
- Becker, Howard S. (2012) „Socjologia wizualna, fotografia dokumentalna i fotografia reporterska: prawie wszystko zależy od kontekstu”. [W:] Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.) *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*. Kraków: Znak; 761–778.
- Budzyński, Wojciech (2002) *Wizerunek firmy: kreowanie, zarządzanie, efekty*. Warszawa: Poltext.

- Borkowski, Tadeusz (2018) „Narracja. Nowa perspektywa w nauce?”. [W:] *Horyzonty Wychowania*. Nr 17 (42); 147–158.
- Fleischer, Michael (2010) *Communication Design*. Łódź: Primum Verbum.
- Fras, Janina (2012) „Podstawa identyfikacji i typologii wypowiedzi w mediach masowych”. [W:] Emanuel Kulczycki (red.) *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM; 13–29.
- Gackowski, Tomasz (2009) „Wprowadzenie”. [W:] Tomasz Gackowski, Marcin Łączyński (red.) *Metody badania wizerunku w mediach: czym jest wizerunek, jak i po co należy go badać*. Warszawa: CeDeWu.PL; 9–13.
- Grech, Michał (2012) „Badanie wizerunku wewnętrznego Uniwersytetu Wrocławskiego wśród jego studentów: cele, metody, dobór próby i wyniki zbiorcze”. [W:] Marek Graszewicz, Dominik Lewiński, Karina Stasiuk-Krajewska (red.) *Wizerunek Uniwersytetu Wrocławskiego w oczach studentów studiów stacjonarnych*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut; 99–132.
- Grech, Michał (2013) *Obraz uniwersytetu w opinii mieszkańców Polski*. Wrocław: Libron.
- Kotler, Philip ([1967] 1994) *Marketing. Analiza, planowanie, wdrażanie i kontrola* [Marketing Management: Analysis, Planning, and Control]. Tłum. Marek Belka. Warszawa: Gebethner i S-ka [Englewood Cliffs: Prentice-Hall].
- Lisowska-Magdziarz, Małgorzata (2004) *Analiza zawartości mediów. Przewodnik dla studentów: wersja 1.1*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- Lisowska-Magdziarz, Małgorzata (2006) „Wizerunek”. [W:] Walery Pisarek (red.) *Słownik terminologii medialnej*. Kraków: Universitas; 232–233.
- Pisarek, Walery (1983) *Analiza zawartości prasy*. Kraków: Ośrodek Badań Prasoznawczych.
- Potocka, Maria A. (2010) *Fotografia: ewolucja medium sztuki*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Rozwadowska, Barbara (2006) *Public relations: teoria, praktyka, perspektywy*. Warszawa: Wydawnictwo „Studio Emka”.
- Sikora, Sławomir (2004) *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN/Izabelin: Świat Literacki.
- Sobol, Elżbieta (red.) (1996) *Słownik wyrazów obcych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szylko-Kwas, Joanna (2017) „Między informacją a obrazem – o funkcji fotografii w prasie”. [W:] *Zeszyty Artystyczne*. Nr 1 (30); 68–80.
- Szylko-Kwas, Joanna (2019) „Fotografia jako wypowiedź dziennikarska – odmiany gatunkowe”. [W:] *Studia Medioznawcze*. Nr 1 (76); 83–98.
- Waszkiewicz, Alicja (2011) *Wizerunek organizacji. Teoria i praktyka badania wizerunku uczelni*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR.
- Żydek-Bednarczyk, Urszula (2005) *Wprowadzenie do lingwistycznej analizy tekstu*. Kraków: Universitas.

ZUZANNA GAŁUSZKA
Uniwersytet Wrocławski
ORCID 0000-0002-9968-227X

KAJA WÓJCIK
Uniwersytet Wrocławski
ORCID 0000-0002-1132-521X

Opisy inwestycji deweloperskich jako odzwierciedlenie oczekiwań względem zamieszkiwania

Development Investments as a Reflection of Expectations Regarding Dwelling

Abstract

Dwelling is one of the practices that builds the lifestyle of an individual who selects convenient, usually consistent elements from the entire range of communication offers. Analysis shows how living space is organised and presented in new development investments. The aim of the analysis was to reconstruct images of modern housing based on the marketing communication which is presented on development companies' websites. It was possible to distinguish repetitive narratives about flats and estates considered as spaces that perform functions and serve specific purposes. The concept of JOS (Linguistic Image of the World) was used for the analysis and facilitated the discovery of the representation of the perception of reality contained in language. The research was based on the vocabulary, phraseology and semantics of the texts. The analysis made it possible to perceive and describe five highlights in communication dimensions of living (location, design adaptation, safety, community and comfort). Capturing the relationship between linguistic and social elements and their meaning, significant from the point of view of creating meanings, has led to the conclusion that buying an apartment from a developer equals buying a specific lifestyle. Developers using communication based on social norms and aspirations offer the individual a coherent vision of a "better" future and an ideal life. Despite the slight differences between various estate investments, the picture of residence presented in the marketing communications is universal—it refers to a small catalogue of values.

Keywords: Linguistic Image of the World, dwelling, lifestyle, brand communication

1. Wstęp

94

Między społeczeństwem a architekturą, w tym architekturą mieszkaniową, następuje sprzężenie zwrotne, a poziom i styl życia kształtują stawiane jej wymogi (Białko 2013: 66). Zmiany związane ze strukturą i sposobem funkcjonowania rodziny znajdują odbicie w specyfice kultury mieszkaniowej (Lipski 2008: 15). Jak zauważa Lipski, zamieszkiwanie, jako jeden z sektorów stylu życia, jest ważnym, jednak zaniedbanym obszarem badawczym. Brakuje też opracowań o charakterze komunikologicznym.

Pojęcie styl życia może być interpretowane jako szereg form codziennych zachowań jednostek charakterystycznych dla ich usytuowania społecznego, po których można kogoś społecznie zdefiniować (Siciński 1976: 15). W artykule skłaniamy się jednak w stronę modelu kulturologicznego, który zakłada, że czynnikami decydującymi o zróżnicowaniu społecznym są wartości, preferencje i potrzeby (Bieliński, Larkowska 2011: 144). Za Giddensem przyjmujemy, że styl życia jest świadomym wyborem praktyk, które pozwalają jednostce na budowanie własnej tożsamości (Giddens 2002: 113). Bezpośrednio z powyższym łączą się wszelkie zachowania konsumpcyjne – „to co wybieramy w sferze mieszkania, ubioru, pożywienia, lektury czy rekreacji” (Bartkiewicz 2009: 81). Tym samym zakup mieszkania to decyzja nie tylko o charakterze ekonomicznym, ale również *lifestylowym*. Wizja „idealnego” mieszkania oraz wartości emocjonalne związane z zamieszkiwaniem zdeponowane są w dyskursie medialnym, ale również operacjonalizowane w komunikacji marketingowej budowanych obecnie osiedli i budynków. Wydaje się, że coraz bardziej zatarta granica między tym co prywatne a publiczne sprawia, że miejsce zamieszkania można rozpatrywać jako kolejne medium traktujące o naszym statusie czy upodobaniach – stanowi pełne rekwizytów tło dla publikowanych w mediach społecznościowych zdjęć i nagrań, lub scenografię w przypadku spotkań z rodziną czy znajomymi. W tym kontekście ciekawe wydaje się być, jak organizowana i przedstawiana jest przestrzeń mieszkalna w nowych inwestycjach deweloperskich.

Decydując się na zakup nieruchomości, mieszkaniac/mieszkanka miasta, wybiera jeden *produkt* z całego spektrum ofert komunikacyjnych. W przypadku inwestycji deweloperskich kupno mieszkania należy rozumieć jako nabywanie *produktu*, zbudowanego poprzez narrację marketingową. Firma deweloperska buduje wizerunek swojej marki i oferowanych produktów korzystając z dostępnych narzędzi: identyfikacji wizualnej, *brand behaviour* czy widocznych w warstwie językowej konsekwentnie reprodukowanych wartości i korzyści o charakterze racjonalnym i emocjonalnym (Wheeler 2010: 1–3). Konsument wybiera więc reprezentację danego przedmiotu w oparciu o swoje przeświadczenia i aspiracje.

2. Cel i metodologia

Celem badania była rekonstrukcja obrazów współczesnego zamieszkiwania na podstawie ofert mieszkaniowych od deweloperów. Zawarte w nich teksty nie tylko prezentują fizyczne aspekty oferty, ale można przyjąć, że również budują emocjonalne oczekiwania wobec późniejszego zamieszkiwania danej przestrzeni, a nawet mogą implikować doświadczenie danego miejsca. W procesie badania wyszczególnione zostały powtarzalne narracje wokół mieszkań i osiedli, jako przestrzeni życiowych o określonych cechach i funkcjach. Interesowało nas jakie wartości i idee wyłaniają się z materiałów o charakterze wizerunkowym powstających inwestycji, w tym – jak opisywana i pokazywana jest przestrzeń, oraz jak przedstawiani jej przyszli mieszkańcy.

Według wskaźników sprzedaży, z I kwartału 2020 roku opublikowanych przez portal Rynek Pierwotny, trzema największymi deweloperami w Polsce są Archicom, Atal oraz Buximex Nieruchomości (<https://rynekpierwotny.pl/wiadomosci-mieszkaniowe/sprzedaz-deweloperow-w-i-kw-wciaz-na-fali-a-le-bez-optimistycznych-perspektyw/11354/> [dostęp: 10.05.2020]). Oferty osiedli i budynków wielorodzinnych powstających w największych polskich miastach tych właśnie spółek stanowiły materiał badawczy. Łącznie badanie objęło komunikację marketingową 42 inwestycji. Ponieważ zależało nam na tym, aby zrekonstruować możliwie jak najbardziej aktualny obraz zamieszkiwania, analizie zostały poddane wyłącznie te inwestycje, w których możliwy był zakup lokalu w czasie zbierania materiału badawczego. Kolejnym kryterium było to, czy dla inwestycji został stworzony *landing page* lub dodatkowa podstrona na stronie internetowej dewelopera – przestrzeń o charakterze informacyjno-wizerunkowym budująca obraz powstającego kompleksu.

Poniższa tabela przedstawia liczbę reklamowanych na stronach internetowych inwestycji oraz liczbę inwestycji spełniających opisane powyżej kryteria doboru materiału.

Tab. 1. Dobór materiału

	Archicom	ATAL	BUDIMEX Nieruchomości
Warszawa	0	11	14
Wrocław	11	12	2
<u>Trójmiasto</u>	0	5	0
<u>Gdynia</u>	1	0	0
<u>Gdańsk</u>	0	0	4
Poznań	1	7	7
Łódź	2	9	0
Katowice	0	4	0
Kraków	0	13	3
Suma inwestycji	15	61	30
Poddano analizie	7 (46% wszystkich inwestycji dewelopera)	21 (34% wszystkich inwestycji dewelopera)	14 (47% wszystkich inwestycji dewelopera)

Analizie poddano komunikację następujących inwestycji:

Tab. 2. Wykaz inwestycji poddanych analizie z uwzględnieniem ich lokalizacji

Archicom	
Wrocław	Olimpia Port, Czwarty Wymiar, Awipolis
Gdynia	Rozewska
Poznań	Przylesie Marcelin
Łódź	Osiedle Łąkowa, Poleskie Ogrody

ATAL	
Warszawa	Apartamenty Ostródzka, Marina Apartamenty II, Centro Ursus
Wrocław	Nowe Żerniki, Nowe Żerniki II, City Square
Trójmiasto	Baltica Towers Apartamenty Inwestycyjne, Baltica Towers Mieszkania, Bosmańska
Poznań	Apartamenty Dmowskiego, Apartamenty Dmowskiego II, Apartamenty Milczańska
Łódź	Apartamenty Drewnowska 43, Apartamenty Drewnowska 43 Etap II, Apartamenty Drewnowska 43 Etap III
Katowice	Apartamenty Karolinki, Nowy Brynów
Kraków	Apartamenty Przybyszewskiego 64 Etap II, Apartamenty Przybyszewskiego 64 Etap III, Aleja Pokoju IIIA
BUDIMEX Nieruchomości	
Warszawa	Wola Skwer II, Wiślany Mokotów, Mińska Olympic
Wrocław	Nowy Grabiszyn, Nowy Grabiszyn II
Gdańsk	Wrzeszcz Słowackiego 77, Wrzeszcz Apartamenty Ogrodowa, Rewita Wrzeszcz
Poznań	Rewita Wrzeszcz, Polanka Niemen, Famma Dąbrowskiego
Kraków	Łagiewniki Fredry 6, Łagiewniki Fredry 6 II, Płaszów Nowa Myśliwska

Podjęciem analitycznym była koncepcja Językowego Obrazu Świata (JOS), która bazuje na różnieniu na rzeczywistość pierwszą (fizyczną) i drugą, formującą tak zwany obraz świata oparty na zjawiskach semiotycznych. Druga rzeczywistość jest odzwierciedleniem funkcjonowania danego społeczeństwa i jego kultury – traktuje o zasadach jego organizacji (Anusiewicz, Dąbrowska, Fleischer 2000: 11–14). JOS to „pewien zespół sądów mniej lub bardziej utrwalonych w języku, zawartych w znaczeniach słów lub przez te znaczenia implikowanych, który orzeka o cechach i sposobach istnienia obiektów świata pozajęzykowego, w tym sensie JOS jest utrwaleniem zespołu relacji zawartych w językowym ukształtowaniu tekstu, a wynikających z wiedzy o świecie pozajęzykowym” (Bartmiński, Tokarski 1986: 72). Koncepcja zakłada, że język jest nośnikiem obrazu świata, który tworzy wspólnotę językową, a „każde pokolenie wnosi swoje, ale oparte na tradycji, widzenie świata i nie jest w stanie całkowicie się od tejże tradycji odciąć” (Żuk 2010: 241). Metodologia umożliwia uchwycenie istotnych z punktu widzenia tworzenia sensów relacji między elementami językowymi a ich znaczeniem – zakłada rekonstrukcję sądów zawartych w języku w oparciu o znaczenie słów lub implikację ich znaczeń (Żuk 2010: 239–257). JOS służy więc do wyodrębnienia i interpretacji zawartego w języku ujęcia rzeczywistości, wraz z zakodowanym w nim systemem wartości i sądów o świecie (Bartmiński 1999: 104). W wyniku eksploracji materiałów o charakterze wizerunkowym dostępnych na stronach internetowych deweloperów możliwe było nakreślenie społecznego kontekstu oczekiwań względem kupowanych mieszkań i zamieszkiwania.

3. Pięć komunikacyjnych wymiarów zamieszkiwania

Na podstawie analizy udało się wyróżnić pięć uniwersalnych wymiarów, które składają się na obraz zamieszkiwania. Są to: lokalizacja, adaptacja projektu, bezpieczeństwo, społeczność oraz komfort. Wydają się one być kluczowymi aspektami z perspektywy odbiorcy, gdyż zostały powielone w komunikacji marketingowej wszystkich powstających inwestycji.

3.1. Lokalizacja

Niezależnie od tego, czy inwestycja zlokalizowana jest „w samym centrum” czy na obrzeżach miasta, zawsze stanowi atut. Może być *z potencjałem, prestiżowa, czy atrakcyjna*. Z pola widzenia znika to, co znajduje się daleko, na rzecz tego, na wyciągnięcie ręki, tuż po przekroczeniu progu („Baltica Towers powstaje w wyjątkowo ekskluzywnej dzielnicy Gdańska, zaledwie 800 metrów od piaszczystej plaży”, „To co ważne dla ducha i ciała jest zawsze na wyciągnięcie ręki”).

Przed przyszłymi mieszkańcami roztaczana jest wizja, że będą mieć blisko wszystko, co tylko jest potrzebne by wygodnie żyć – sklepy, przychodnie medyczne, salony usługowe, restauracje. Wskazane miejsca są „zastane”, kiedy inwestycja budowana jest w centrum miasta, lub wpisywane w projekt w przypadku osiedli powstających na peryferiach („Wola przyciąga swoją dynamiką i zmianami. Tu żyje się wygodnie. Rozwinięta infrastruktura miejska zaspokaja potrzeby wszystkich mieszkańców: przedszkolaka, ucznia, osoby pracującej seniora”). Jest to wymiar o tyle kluczowy, że może mieć rzeczywisty wpływ na decyzję o zakupie. *Bliskość do czegoś jest korzyścią stricte racjonalną*. Lokalizacja może też być *sprzyjająca czemuś* – zwłaszcza w kontekście rekreacji i czasu wolnego.

Lokalizacja to również dzielnica – znów, zawsze *rozwinięta* lub *rozwijająca się*. Często *klimatyczna, modna* lub *ulubiona* („Ulubiona dzielnica mieszkańców Warszawy”, „Kompleks zlokalizowany zostanie w popularnej i dynamicznie rozwijającej się dzielnicy Krzyki”).

Ważnym wątkiem jest mocno eksponowany w komunikacji balans pomiędzy miastem a naturą, czy tzw. terenami zielonymi. Strategia najprawdopodobniej ma wywoływać poczucie, że w przypadku danego adresu, niczego się nie traci i nie trzeba iść na ustępstwa („Idealny balans pomiędzy łatwym dostępem do terenów rekreacyjnych oraz wygodnym połączeniem komunikacyjnym z centrum i pozostałymi dzielnicami miasta”, „Stanie się przyjemnym azylem dla osób, które pragną zamieszkać blisko centrum miasta i w pobliżu najpiękniejszych krakowskich parków”).

3.2. Adaptacja projektu

Mieszkania i całe inwestycje nie tylko są przedstawiane jako „dostosowane” do potrzeb właściwie wszystkich – od przedszkolaków, przez uczniów i osoby pracujące, po seniorów („dopasowana do zróżnicowanych potrzeb mieszkańców”, „Obszar, na którym powstaje osiedle nie jest gęsto zabudowane i daje duże możliwości zagospodarowania”), ale też *dostosowują się* do każdego z osobna np. dzięki możliwości zmiany układu pomieszczeń („W większości mieszkań aneks kuchenny będzie widny – będzie posiadał okno a w wielu przypadkach bez trudu będzie można kuchnię wydzielić jako zupełnie osobne pomieszczenie”). Tym samym mieszkanie zdaje się odpowiadać na potrzebę tak pożądaną obecnie personalizacji i unikatowości („Każde mieszkanie będzie posiadało balkon lub ogródek więc możesz tę przestrzeń wykorzystać

do stworzenia Twojego idealnego miejsca do relaksu”, „zaprojektowano funkcjonalne mieszkania o zróżnicowanych układach i powierzchniach”).

Z jednej strony osiedla są projektowane jako całość i powinny spełniać oczekiwania każdego potencjalnego mieszkańca, ale z drugiej strony tworzone „specjalnie dla ciebie”. Wystarczy kupić mieszkanie, a deweloper, jawiący się jako doradca i przyjaciel, zajmie się dostosowaniem projektu.

3.3. Bezpieczeństwo

Każde z mieszkań ma potencjał do stania się domem rodzinnym – rozumianym metaforycznie i odczuwanym emocjonalnie jako bezpieczna przystań, w której nic złego nie może się wydarzyć. Poczucie bezpieczeństwa jest budowane komunikacyjnie, a bezpieczeństwo „właściwe” za pomocą konkretnych rozwiązań – ogrodzeń, ochrony działającej 24 godziny na dobę, instalacji monitoringu, antywłamaniowych drzwi i rolet, szlabanów (od których jednak coraz częściej się odchodzi na rzecz otwartej i zapraszającej przestrzeni). Właściwie każdy element inwestycji może być *bezpieczny* – od parkingu czy rowerowni, po plac zabaw dla dzieci („O Twój spokojny sen całodobowo zadba profesjonalna firma ochroniarska oraz czujne oko kamer”, „bezpieczny parking, garaż podziemny i rowerownie w budynkach”, „Wjazd na osiedle regulują szlabany, a dostęp do przestrzeni dla mieszkańców ogranicza osobom postronnym ogrodzenie osiedla”). Narracja dotycząca bezpieczeństwa często występuje w połączeniu z informacjami związanymi z udogodnieniami dla dzieci („Bezpieczne place zabaw dla dzieci w różnym wieku i miejsca do rodzinnego piknikowania”).

Wymiar dotyczy również inwestowanych w mieszkanie środków finansowych – wtedy firmy deweloperskie mówią o *wysokości kapitału zakładowego* czy *wieloletniej obecności na rynku*, aby przekonać przyszłego mieszkańca o swojej rzetelności i zapewnić sobie wiarygodność w oczach nabywcy („Nasz kapitał zakładowy wynoszący 657 333 000 złotych gwarantuje maksymalne bezpieczeństwo powierzanych nam środków”).

W celu legitymizacji stwierdzeń o bezpieczeństwie, najczęściej w spotach video reklamujących daną inwestycję, przedstawiani są mieszkańcy osiedla (w przypadku osiedli wieloetapowych) lub dzielnicy. Czasami filmy zastępowane są cytatami zachwalającymi mieszkanie pod danym adresem.

3.4. Społeczność

Konsument jest przekonywany, że sąsiedzi są przyjaźni i otwarci, oraz że może stać się częścią proaktywnej społeczności, która ceni i dba o miejsce w którym żyje:

Marek spod 1 zawsze chętnie podleje sąsiadom kwiaty podczas urlopu. Lola to przyjacielski buldog francuski, który ze swoją Panią spaceruje popołudniami bulwarem wzdłuż Odry. Ala popołudniami urzęduje na placu zabaw pod czujnym okiem rodziców. Możliwość poznania sąsiadów na Olimpii Port, to jeden z wyróżników osiedli społecznych Archicomu. Architekci zadbali o miejsca osiedlowych spotkań i integracji – w budynkach i na świeżym powietrzu. Prężnie działa również społeczność internetowa, z którą można umówić się na wspólny trening lub wymienić się ciekawymi informacjami. ([https://www.archicom.pl/inwestycje-mieszkaniowe/olimpia-port/?gclid=Cj0K-CQjwkIGKBhCxARIsAINMioKX6DuMc8CagKyhgODa4ZknGS-WrrX3OZ8XbOimstocUkno-NILiTxUaAmTeEALw_wcB&product\[investition_group_id\]=8](https://www.archicom.pl/inwestycje-mieszkaniowe/olimpia-port/?gclid=Cj0K-CQjwkIGKBhCxARIsAINMioKX6DuMc8CagKyhgODa4ZknGS-WrrX3OZ8XbOimstocUkno-NILiTxUaAmTeEALw_wcB&product[investition_group_id]=8) [dostęp: 10.05.2020])

Nabywca, a później mieszkaniec, może nawiązać relacje z sąsiadami i odegrać rolę w kreowaniu wspólnej przestrzeni. To wszystko jest możliwe dzięki ułatwiającym interakcje przestrzeniom wspólnym („Wzajemne przenikanie się różnych przestrzeni, to sposób kształtowania pozytywnych emocji i budowania więzi społecznych”, „Przestrzeń wzmacniająca więzi”).

3.5. Komfort

Z założenia mieszkanie powinno spełniać szereg funkcji – być przestrzenią zarówno do odpoczynku, jak i pracy, miejscem spotkań i przestrzenią pozwalającą na odizolowanie się od świata, spełniać funkcję reprezentacyjną, ale przede wszystkim być wygodną przestrzenią do życia („Wszystko czego potrzebujesz do wygodnego życia”). Kategorie *komfortu* czy *wygody* pojawiały się zarówno w kontekście mieszkania, jak i całego kompleksu. *Wygodą* oznacza łatwość w zagospodarowaniu i urządzaniu przestrzeni, funkcjonalność i przestronność pomieszczeń, ale też bezpieczeństwo („Dla komfortu wszystkich domowników w każdym pokoju i przedpokoju zaprojektowano przestrzeń na duże szafy. Wszystko to i wiele innych rozwiązań oferują nowe mieszkania Archicomu w Trójmieście”, „Staramy się aby realizowane przez nas osiedla były jak najbardziej komfortowe dla przyszłych mieszkańców, dlatego też budynki w Poleskich Ogrodach, mimo że tylko trzypiętrowe, będą miały windy”). *Wygodę* gwarantować mają również elementy sprzyjające wypoczynkowi po całym dniu pracy („żyje się wygodnie, codziennie zyskując cenny czas, który możesz przeznaczyć na wypocinek w gronie rodziny i przyjaciół”, „elementy sprzyjające wypoczynkowi po całym dniu pracy”). Tym samym osiedle kompleksowo zagospodarowuje jednostkę czasu wolny, dostarczając wszelkich „rozrywek” i przestrzeni, w których mieszkańcy mogą odpocząć – niezależnie od tego czy będzie to bliskość galerii sztuki, czy możliwość pływania na kajakach.

Wygodą przejawia się też w komunikowanej *oszczędności czasu*, który można przeznaczyć na *wypocinek w gronie rodziny i przyjaciół*. Co ciekawe, zdecydowana większość narracji dotyczy czasu wolnego, czasu poza pracą. Nie odnalazłyśmy wątków czy elementów pokazujących pracę w ramach osiedla. Praca okazuje się być oddzielona od zamieszkiwania – o pracy się komunikuje, pomimo że obecnie coraz więcej osób pracuje zdalnie, wykonuje pracę z domu, kawiarni, czy przestrzeni *coworkingowych*.

4. Zakup mieszkania to zakup stylu życia

Budowane przez deweloperów osiedla są „brandingowo opakowanymi” i skutecznie komunikowanymi produktami. Wszystkie spośród analizowanych opisów cechuje przemyślany sposób budowania narracji wokół zamieszkiwania. Dotyczą one potencjalnie ważnych dla odbiorców informacji, takich jak lokalizacja, metraż, cena, ale też abstrakcyjnych wartości. Język opisu jest plastyczny, czasami wręcz poetycki. W warstwie tekstowej odnaleźć można określenia niefunkcjonujące w języku powszechnym (zamiast drzew i skwerów pojawiają się *kompleksy zieleni* lub *kompozycje roślinne*, balkon czy taras zostaje zastąpiony *przestrzenią zewnętrzną przynależącą do mieszkania*, etc.). W komunikacji łączą się aspekty sprzedażowe i wizerunkowe, a potencjalnemu nabywcy przedstawiane są zarówno korzyści racjonalne, jak i emocjonalne – wizja idealnej przyszłości i satysfakcjonującego życia rodzinnego. Potencjalne słabe strony nie są pomijane, a przedstawiane są w jako atut (np. lokalizacja na obrzeżach to *spokój/ucieczka od miasta*, a niewielki metraż – *kameralność* lub *idealna przestrzeń na pierwsze mieszkanie*).

„Nabywanie” konkretnych stylów życia odbywa się między innymi poprzez konsumowanie marek. Marką możemy określić zarówno firmę dewelopera, jak i konkretną inwestycję, mającą unikatową nazwę, identyfikację wizualną oraz określony ton komunikacji. Ponieważ wybór przestrzeni do życia mieści się w złożonym systemie symbolicznym wykraczającym poza zagadnienia samego zamieszkiwania, deweloperzy, a raczej specjaliści od kreowania wizerunku, tworzą szereg ofert komunikacyjnych, spośród których osoba poszukująca nieruchomości może wybierać na takiej samej zasadzie, jak wybiera produkty czy usługi. Komunikacja ofert bardzo często opiera się na cechach charakterystycznych inwestycji czy jej otoczenia, niezależnie od tego, czy jest to bliskość rzeki, historia budynku czy szczególne cechy dzielnicy – jak np. dzielnica artystyczna czy historyczna. Gdy takiej unikatowej cechy brakuje, deweloper eksponuje cechy swojej marki – np. „słyniemy z ustawnych mieszkań”, *etc.* Jednak poza tymi dość oczywistymi strategiami komunikowania produktu jakim jest mieszkanie, w ramach oferty poruszane są także inne aspekty związane z zamieszkiwaniem i co ważne, szeroko pojętym stylem życia, a także organizacją czasu i przestrzeni możliwymi w ramach danego osiedla.

Jak pokazał zgromadzony materiał, zakup mieszkania u dewelopera (w przeciwieństwie do zakupu mieszkania z drugiej ręki), zdaje się być zakupem całego stylu życia – mieszkania i otaczającej go przestrzeni, sposobów spędzania wolnego czasu, relacji sąsiedzkich, rodzinnych, itd. Wraz z mieszkaniem, jednostka „kupuje” również dodatkowy czas (poprzez szereg udogodnień wprojektowanych w osiedle przez dewelopera).

Mieszkanie to jednocześnie obietnica prywatności oraz przynależności do zgranej i życzliwej społeczności sąsiedzkiej. Nabywca nieruchomości programowo, dzięki przestrzeniom wspólnym służącym do integracji, będzie miał kontakt z sąsiadami. Te dwa integralne aspekty, mają dawać gwarancję *dobrego i komfortowego życia*.

Samowystarczalne kompleksy mieszkaniowe zdają się funkcjonować jako miasto w mieście. Osiedla przedstawiane są jako przestrzeń służąca wypoczynkowi, ale także licznym aktywnościom. Zupełnie jakby mieszkańcy musieli „wyrwać się” na kilka godzin do pracy, a wszystkie inne czynności i obszary życia działały się w ramach osiedla – od zakupów, przez aktywność fizyczną i wypoczynek, po utrzymywanie relacji. Jest to narracja, w której można dopatrywać się podobieństw do narracji pracodawców, obiecujących nierzadko mnóstwo benefitów: lokal gastronomiczny, siłownię, pokój gier, miejsce na regenerującą drzemkę, *etc.* Deweloperzy oferują wszystko poza pracą, która najwidoczniej nie mieści się w kreowanym przez nich obrazie (co ponadto sprzyja narracji, że praca nie definiuje człowieka).

Wybór mieszkania to deklaracja, jak chcemy by wyglądała nasza przyszłość. Deweloper roztacza przed nami wizję nowego życia, a także nas samych – przekonuje, że wyłącznie od nas zależy który scenariusz wybierzemy. W „zestawie” otrzymujemy zgraną grupę sąsiadów, spokojne i poukładane życie rodzinne (przez bliskość szkół i udogodnień na dzieci), możliwość realizowania pasji, a przede wszystkim dobre samopoczucie i szczęście.

W przekazach można zaobserwować ścieranie się dwóch wizji: ucieczki od miejskiego zgiełku z dynamicznym wielkomiejskim stylem życia. Bardzo często jednak deweloper próbuje przekonać potencjalnego nabywcę, że w powstającym osiedlu idealnie łączą się te dwa wymiary. Jest to kolejna strategia komunikacyjna mająca zbudować w jednostce poczucie, że niczego nie traci i z niczego nie musi rezygnować.

Pomimo niewielkich różnic pomiędzy poszczególnymi inwestycjami, przedstawiany w ofertach obraz zamieszkiwania jest uniwersalny. Każdorazowo są w nich pokazywani tacy sami ludzie, ta sama

(choć przecież inna) *wspaniała* lokalizacja, ten sam katalog wartości. W analizowanym materiale znalazły się pewne dystynktywne, związane ze stylem życia elementy, jednak całość komunikacji była zdecydowanie jednorodna. To pokazuje, że konstrukt zamieszkiwania tworzony przez deweloperów jest koherentny, tak jak oferowany przez zakup nieruchomości deweloperskiej styl życia, zakładający funkcjonowanie jednostki w znormalizowanej rzeczywistości.

Bibliografia

- Anusiewicz, Janusz, Anna Dąbrowska, Michael Fleischer (2000) „Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej”. [W:] *Język a kultura*. Vol.13; 11–44.
- Bartkiewicz, Magdalena (2009) „Kultura i cywilizacja jako determinanty stylu życia”. [W:] *Studia z Nauk Społecznych*. Vol. 1; 63–90.
- Bartmiński, Jerzy, Ryszard Tokarski (1986) „Językowy obraz świata a spójność tekstu”. [W:] Teresa Dobrzyńska (red.) *Teoria tekstu. Zbiór studiów*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; 65–81.
- Bartmiński, Jerzy (1999) „Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata”. [W:] Tegoż (red.) *Językowy obraz świata*. Lublin: Wydawnictwo UMCS; 103–210.
- Białko, Mikołaj (2013) „Potrzeby mieszkaniowe współczesnych społeczeństw”. [W:] *Przestrzeń i forma*. Vol. 19; 65–80.
- Bieliński, Jacek, Magdalena Larkowska (2011) „Elementy stylów życia a struktura społeczna we współczesnej Polsce. Codzienne zachowania i strategie rynkowe”. [W:] Irena Pańkow (red.) *Meandry legitymizacji. Studia i analizy*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN; 141–166.
- Giddens, Anthony ([2001] 2010) *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności* [*Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*]. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN [Cambridge: Polity Press].
- Lipski, Aleksander (2008) „Rola mieszkania w obliczu nowoczesnych form życia rodzinnego”. [W:] *Problemy Polityki Społecznej*. Vol. 11; 15–33.
- Siciński, Andrzej (1976) „Styl życia – problemy pojęciowe i teoretyczne”. [W:] Tegoż (red.) *Styl życia, Koncepcje i propozycje*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe; 15–16.
- Wheeler, Alina (2010) *Kreowanie marki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Żuk, Grzegorz (2010) „Językowy obraz świata w polskiej lingwistyce przełomu wieków”. [W:] Małgorzata Karwatowska, Adam Siwiec (red.) *Przeobrażenia w języku i komunikacji medialnej na przełomie XX i XXI wieku*. Lublin: Wydawnictwo Best Print; 239–257.

KRZYSZTOF GARCZAREK

Uniwersytet Wrocławski

ORCID 0000-0001-8680-3434

„Miasto jest księgą”.

Nieświerz w twórczości Władysława Syrokomli

– prolegomena semiotyczne

**“The city is a book.” Nesvizh in the Works of Władysław Syrokomla:
Semiotic Prolegomena**

Abstract

Ludwik Kondratowicz (1823–1862)—widely known as Władysław Syrokomla—is a Polish Romantic writer who lived and worked in the areas of today’s Lithuania and Belarus (then the region annexed by Russia). The main purpose of this article is to prove that Syrokomla treated urban space as a multi-layered sign structure referring to hidden meanings. By analysing the writer’s texts, the author of the article concludes that Nesvizh, as presented in the pages of Syrokomla’s works, is semiotic in nature. The writer treats the city like a “book” written as a historical and cultural text. Reading this text requires an appropriate spiritual and intellectual condition. It turns out that the meticulousness of the descriptions of urban space results from the belief that the meaning of individual objects can be properly recognized in a closed semiotic system. The objects presented by Syrokomla—due to their symbolic qualities—refer to the space of meaning, which is the history of Poland presented in a spiritual and mystical way. The texts analysed in the article reveal the desire to achieve spiritual fusion with the city space and its civilization, which is very close to the author due to the cultural code he uses.

Keywords: Syrokomla, romanticism, city, Nesvizh, semiotics, cultural code, spiritual space

A miasteczko zamożne stało przy jeziorze,
 Przy nim starego zamku piętrzyły się wieże.
 Za moich szkolnych czasów jeszcze zamek mieści
 Resztkę dawnej świetności i resztkę powieści,
 Że tu żyli potężni w kraju dygnitarze,
 Których ciała w tutejszej spoczywają farze.

(Władysław Syrokomla, *Szkolne czasy*.
Nowe opowiadanie Jana Dęboroga)

1. Zarys sylwetki twórcy

Ludwik Kondratowicz (1823–1862), przez szeroką publiczność literacką rozpoznawany pod pseudonimem Władysława Syrokomli, to polski pisarz krajowego romantyzmu należący do tzw. generacji okutych w powiciu (Fornalczyk 1979: 11) – tj. pokolenia, które narodziło się po 1795 r., w związku z czym nie doświadczyło niepodległości Rzeczypospolitej. Chociaż w kręgu odbiorców sobie współczesnych „lirnik wioskowy” cieszył się ogromną popularnością, uznaniem i powszechną sympatią (zob. Kraszewski 1863: 4; Horain 1886: 127; Drogoszewski 1905: 1), dziś pozostaje twórcą raczej zapomnianym – i to zarówno przez czytelników, jak i badaczy literatury (Garczarek 2016: 159). Niemniej trzeba odnotować, iż w ostatnich latach zauważa się pewien wzrost zainteresowania jego dziełami (zob. Góra 2019; Zaród 2019; Buszewicz 2019; Czajkowska 2019), wszelako obecnie trudno przewidzieć, czy obserwację tę możemy uznać za przejaw jakiejś większej tendencji.

Nazwisko Ludwika Kondratowicza słusznie kojarzy się ze swoistą wierszowaną odmianą gawędy, jednakże w historii piśmiennictwa Syrokomla utrwalił się jako autor dzieł o najrozmaitszym statusie genologicznym (Romankówna 1975: 6). Tworzył również liryki, sielanki, poematy, pieśni, powieści wierszem, krótkowile i komedie, dramaty historyczne, a także utwory o charakterze nieliterackim: pisma krajoznawcze, wspomnienia z podróży, pamiętniki, teksty publicystyczne (zwłaszcza felietony i reportaże). Syrokomla napisał też niezwykle cenną dwutomową syntezę historycznoliteracką *Dzieje literatury w Polsce od pierwiastkowych do naszych czasów*, a ponadto jest autorem przekładów szesnasto- i siedemnastowiecznej poezji oraz prozy łacińsko-polskiej (np. Jana Kochanowskiego, Klemensa Janicjusza czy Macieja Kazimierza Sarbiewskiego) – uznanych przez wielu badaczy za szczytowe osiągnięcie pisarza (Brückner s.a.: 228; Mosdorf 1958: 487–488) – a także translacji utworów poetyckich z języków nowożytnych, m.in. angielskiego, czeskiego, duńskiego, francuskiego, niemieckiego, norweskiego, rosyjskiego, serbskiego, ukraińskiego.

2. Ojczyzna Władysława Syrokomli

Władysław Syrokomla przyszedł na świat w położonej na północnym Polesiu, około stu kilometrów na południowy wschód od Nieświeża, wsi Smolhów (Korotyński 1896: 3) – znajdującej się na terenach zwanych wówczas „ziemiami zabranymi” (obecnie: Republika Białorusi), to znaczy włączonymi bezpośrednio do Imperium Rosyjskiego w wyniku rozbiorów Polski i późniejszych postanowień Kongresu Wie-

deńskiego – w przeciwieństwie do Królestwa Polskiego (tzw. Kongresówki), które to zachowało niejaką autonomię. W kolejnych latach swego życia poeta wielokrotnie zmieniał miejsce zamieszkania, rezydując w poleskich Jaśkowiczach, nadniemeńskich Kudzinowiczach (zaledwie szesnaście wiorst od Nieświeża), Nieświeżu, Nowogródku, Załuczu, Wilnie oraz podwileńskiej Borejkowszczyźnie (gdzie został w ostatnich latach życia przymusowo osadzony przez władze carskie).

Zanim przystąpimy do zasadniczego przedmiotu niniejszych rozważań – tj. semiotycznej funkcji Nieświeża w twórczości Władysława Syrokomli – trzeba wskazać, iż poeta ze swoją ojczyzną (zarówno wielką, którą stanowiła cała przedrozbiorowa Rzeczpospolita Obojga Narodów, jak i małą, rozumianą przez te obszary geograficzne, z którymi był on w jakiś sposób biograficznie związany) zbudował emocjonalną więź, darząc ją silnym, synowskim wręcz uczuciem oraz oddaniem. W związku z tym wyrażał przeświadczenie, że ciąży na nim obowiązek jej eksploracji. Penetrację umiłowanej krainy traktował jako patriotyczną powinność:

Zawsze mi się zdawało, że nie podobna pokochać Matki – ziemi – rodzonej bez dokładnego poznania całego jej oblicza (...). Badać pod względem historycznym, przyrodniczym, etnograficznym, archeologicznym, jeograficznym ziemię naszą rodzoną zdaje się być bardzo ścisłym wynikiem tego, co się zgodziło nazywać miłością kraju. Bo jak kochać, jak krew wylewać za to, czego się nie zna i nie rozumie? (Syrokomla 1861: 3)

– pytał retorycznie w krajoznawczym dziele pt. *Niemen od źródeł do ujścia*. Rzeczywiście, ojczyznę swą poznał niemal w całości – i doprawdy wnikliwie.

3. Semiotyka miasta – uwagi metodologiczne

Poczesne miejsce w dorobku piśmienniczym Ludwika Kondratowicza zajmuje Nieśwież – miasto to poznał poeta już w okresie dzieciństwa i wczesnej młodości (Fornalczyk 1979: 27). Swoisty sentyment, którym obdarzył starodawną siedzibę książąt Radziwiłłów, znajduje wyraz przede wszystkim w jego utworach krajoznawczych oraz wspomnieniowych (choć odniesień tego rodzaju nie brakuje również w twórczości literackiej). To na ich kartach Syrokomla przypatruje się uważnie historii Nieświeża oraz jej namacalnym artefaktom, dokonując opisu miasta ze skrupulatnością godną zawodowego krajoznawcy, archeologa i geografa. Aksjologiczne podwaliny owych zakrojonych na szeroką skalę badawczych przedsięwzięć litewski lirnik scharakteryzował *explicite* w jednym ze swych podróźniczych dzienników: „Nie każdy zaiste chce i może czynić specjalne studia, ale nikomu nie wolno patrzeć i słuchając, niewiedzieć, niesłyszeć i niepojmować tego, co ma się przed sobą. Wolno nie być głębokim badaczem, ale pod karą haniebnego wstydu niegodzi się nie znać zupełnie ziemi, na której mieszkamy, albo co gorsza znać lepiej obce kraje niż własny” (Syrokomla 1854: 4).

W niniejszym dyskursie przyjmujemy model interpretacji osadzony w tradycji tartusko-moskiewskiej szkoły semiotyki. Dokonawszy analizy tekstów Władysława Syrokomli (której rezultatów nie sposób tutaj drobiazgowo sprawozdawać), można zwerbalizować wniosek, iż autor traktował jednostki osadnicze i inne struktury topograficzne – zwłaszcza te odgrywające ważką z jego perspektywy rolę dziejową – jako *sui generis* „księgi” zapisane tekstem o charakterze historyczno-kulturowym komponującym się w wielowątkową opowieść o przeszłości i teraźniejszości. Przeto, zgodnie z koncepcjami formułowanymi przez badaczy z grupy Tartu-Moskwa, Nieśwież jawi się tutaj jako swego rodzaju przedmiot semiotyczny:

swoisty tekst przekazujący pewne znaczenia i stanowiący składnik określonej sytuacji komunikacyjnej (Żyłko 2007: 67). Z tej oto przyczyny, będąc złożonym mechanizmem semiotycznym, miasto staje się elementem pewnej semiosfery wpisującej się w uniwersum kultury ogólnonarodowej, a nawet ogólnoludzkiej (Łotman [1996] 2008: 297–298). Jednocześnie za Bogusławem Żyłką skonstatujmy, że miasto jest tworem kultury o charakterze heterogenicznym, łączącym w sobie dwie zasadnicze funkcje: z jednej strony użytkową, instrumentalną, materialno-wytwórczą, z drugiej zaś – znakową, semiotyczną (Żyłko 2007: 67).

Z naszego punktu widzenia istotnym problemem jest właściwe ustrukturuwanie hierarchiczne wyliczonych wyżej funkcji. Władimir Toporow wskazywał jednoznacznie na supremację funkcji symbolicznej nad użytkową – jego zdaniem to „nadbudowa” określa „bazę”, nie zaś odwrotnie, tzn. sfera symboliczna kieruje ludzkimi działaniami również w obszarze materialno-ekonomicznym (Żyłko 2007: 68). Toteż *genius loci* – duch miejsca – warunkuje kształt szeroko pojętej morfologii miasta, nie tylko metafizycznej, imponderabilnej, ale i tej empirycznie doświadczalnej (architektura, zagospodarowanie przestrzenne *etc.*). Zaprezentowany przez Toporowa i innych semiotyków kultury kierunek myślenia, tj. postrzeganie symbolicznego tekstu miasta jako swego rodzaju wtórnego systemu modelującego (Toporow [1984] 2000: 49–50; Koschany 2013: 111), zdaje się harmonizować z Kondratowiczowskimi opisami Nieświeża sporządzonymi na ponad sto lat przed teoretycznym sformułowaniem przywoływanych twierdzeń. Zasadniczym celem niniejszego artykułu jest zatem wykazanie, że Syrokomla traktował przestrzeń miejską jako wielowarstwową strukturę znakową, odsyłającą do ukrytych znaczeń wymagających trafnego rozpoznania i interpretacji.

Władysław Panas podczas jednego z zapisanych przez uczniów wykładów rzekł: „Lublin jest księgą. (...) Czytam przestrzeń miejską tak, jak czytam wiersze, opowiadania Schulza. Badam rytm, liczę sylaby, zgłoski” (Pietrasiewicz 2008: 5–6). Podążając tedy za sugestiami lubelskiego literaturoznawcy, oddajmy się lekturze historyczno-kulturowego tekstu Nieświeża zapisanego przez Władysława Syrokomlę.

4. Semiotyczna struktura Nieświeża oczyma Syrokomli

W okolicach Nieświeża Ludwik Kondratowicz zamieszkał w roku 1826 – a zatem w wieku lat trzech – kiedy to wraz z rodzicami przeprowadził się z poleskich Jaśkowicz do nadniemeńskich Kudzinowicz, kolejnego folwarku dzierżawionego przez jego ojca Aleksandra. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego* podaje: „Kudzinowicze, wieś i folwark w powiecie śluckim, o wiorst 16 od Nieświeża w stronie północnej, nad rzeczką Kudzinówką, małym dopływem Wyni” (Sulimierski, Chlebowski, Walewski 1889: 847).

W tym miejscu wypada zauważyć, iż przebywając nieopodal Nieświeża, zbliżając się doń fizycznie i geograficznie, przyszedł poeta znalazł się w obrębie peryferii tego miasta – a co za tym idzie ulokowany został w jego przestrzeni kulturowej, w ramach pewnego wytwarzanego przez miasto a oddziaływającego na okoliczne obszary pola symbolicznego. W ten sposób, poprzez generowanie najrozmaitszych sygnałów kulturowych (transmitowanych dzięki przepływowi ludzi i informacji w regionie), struktura semiotyczna miasta wpływała – niejako na odległość – na kierunek intelektualnego rozwoju oraz formowanie poczucia tożsamości i przynależności młodego Syrokomli. Skądinąd wiadomo, że Aleksander Kondratowicz nierzadko odwiedzał Nieśwież, stamtąd przybywali też do Kudzinowicz domowi guwernerzy nauczający Ludwika (Fornalczyk 1979: 28).

W okresie zamieszkiwania w Kudzinowiczach, 5 września 1833 r., przyszły poeta wstąpił do szkoły ojców dominikanów w Nieświeżu (przyjęto go po egzaminach wstępnych od razu do klasy drugiej), w której to pobierał nauki aż do jej zamknięcia przez władze rosyjskie 30 listopada roku 1835 (Cywiński 1923: 7–8; Taurogiński 1937: 163). Jak wskazuje literatura przedmiotu – poświadczona dostępnymi w archiwach świadectwami szkolnymi (Fedorowicz 2014: 233) – program nauczania realizowany w owej placówce dorównywał poziomowi szkoły średniej. Perypetie szkolne Syrokomli stanowiły prototyp konstrukcyjny fabuły oraz świata przedstawionego obszernej gawędy *Szkolne czasy. Nowe opowiadanie Jana Dęboroga* opublikowanej w 1859 r. (stanowiącej kontynuację *Urodzonego Jana Dęboroga*), której to przestrzeniem uczynił autor plastycznie sportretowany Nieśwież (zob. Syrokomla 1970: 231–232). Do miejscowości tej w późniejszych latach Syrokomla wracał jeszcze niejednokrotnie. Dodać należy, że przez niespełna cztery lata (1840–1844) pracował tam jako kancelista w zarządzie dóbr poradziwiłłowskich.

Wszelako, przyglądając się uważnie wizerunkowi miasta utrwalonemu w twórczości autora *Wędrówek po moich niegdyś okolicach* trzeba skonstatować, iż miarą stosunku Syrokomli do Nieświeża nie jest mnogość osobistych przeżyć związanych z tymże miejscem czy też bogactwo opisów tamtejszego krajobrazu naturalnego bądź architektonicznego (choć rzecz jasna sygnalizują one swego rodzaju duchowe i emocjonalne przywiązanie). Tedy czynnikiem, który w ujęciu naszego pisarza wydaje się stanowić rudymenarną substancję owej przestrzeni, jej cechę istotową, jest struktura znakowa, będąca nieodłącznym przymiotem wszystkich składników topograficznych miasta. Struktura ta wyróżnia się szczególnie zdolnością odsyłania do strzeżonej przez widzialne artefakty (zwłaszcza te o wadze historycznej i kulturotwórczej) płaszczyzny naddanej, tj. sfery sensu. Patrząc z perspektywy semiotycznej przyjętej w niniejszym szkicu, podążając śladami Łotmana i Uspienskiego (Panas 1991: 101), należy sformułować pytanie: w jaki sposób przedstawia się w badanej przez nas twórczości stosunek planu wyrażania (tego, co oznacza – *signifiant*) do planu treści (tego, co jest oznaczane – *signifié*)?

Odpowiedzmy na to pytanie, wykorzystując jako *exemplum* zamek Radziwiłłów – „olbrzymią budowę z trzema wysokimi wieżami, oblaną stawami, otoczoną wałem, wspaniałą nawet wtenczas jeszcze, pomimo upadku, [która] przemawiała zapewne bardzo silnie do wyobraźni przyszłego poety” (Pini 1901: 12). Nieświeski zamek, zgodnie z przekazami historycznymi, odgrywa w pismach Syrokomli rolę materialnego (ale nie niemego) świadka historii, a jego burzliwe losy skupiają jak w soczewce niespokojne dzieje Rzeczypospolitej – jest zatem swoistym znakiem synekdochalnym *pars pro toto* (Rose [2001] 2010: 115). Już w 1657 r. dostał się on w ręce Rosjan, choć z analizy spisu majątku wynika, że poniesione straty materialne nie były wówczas zbyt pokaźne (Bernatowicz 1998: 43–60). Podczas trzeciej wojny północnej – w 1706 r. – armia szwedzka pod dowództwem króla Karola XII Wittelsbacha zajęła posiadłość i zniszczyła jej fortyfikacje. W okresie konfederacji barskiej zamek ponownie trafił w ręce Rosjan, którzy wygnali zeń Radziwiłłów. Kilkanaście lat później, w roku 1785, w majątku gościł król Stanisław August Poniatowski. Po raz kolejny armia rosyjska zajęła go w roku 1812 i pod auspicjami zaborcy począł on sukcesywnie popadać w ruinę. Jak pisze Tadeusz Pini, „nie trudno się domyśleć, że młody Ludwik, spoglądając na wyniosłe jeszcze, lecz już rozpadające się wieże i na oblانة wodą wały zamkowe, przywodził sobie nieraz na myśl dawne czasy, odtwarzał w swej wyobraźni sceny, które się tu rozgrywały i rozmyślał, o ile też one przyczyniły się do wytworzenia tego stanu rzeczy, który młody chłopiec już wówczas musiał rozumieć i odczuwać” (Pini 1901: 12).

Plan wyrażania reprezentowany jest tutaj przez fizyczny przedmiot: zamek, stanowiący centrum historyczno-kulturowego tekstu miasta – podobnie jak dla wielu rosyjskich pisarzy (np. Andrieja Biele-

go czy Wiktora Szklowskiego) oznacznikiem Petersburga była iglica twierdzy pietropawłowskiej (Panas 1991: 102). Do planu treści należy historia, która ukrywa się za owym widzialnym znakiem. Jednakże tak rozumiana historia nie jest zwyczajnym ciągiem przyczynowo-skutkowym, zobiektywizowanym, chronologicznie uporządkowanym zbiorem faktów poświadczonych rozmaitymi źródłami i dokumentami, lecz nieuchwytną, niepoznawalną za pomocą narzędzi naukowych dziejową mistyką Rzeczypospolitej.

Jak to możliwe, że tak zwyczajny – mogłoby się zdawać – i przynależący do rzeczywistości empirycznej obiekt, jakim jest zamek, zdolny jest wchłonąć w swą strukturę oraz transmitować eteryczne i skomplikowane sensy? Dzieje się tak z dwóch kluczowych powodów. Po pierwsze – będąc znakiem – cechuje się swoistą instrumentalną sprawnością formalną (Panas 1991: 108), głównie dzięki temu, że zbudowany jest z najprzeróżniejszych znaków niższego rzędu. Można powiedzieć, iż znaki te, mające status jak gdyby narządów organizmu, którym jest ów zamek, niejako się sumują – znajdując ostateczną emanację w całościowej formie skończonej budowli (zob. Uspienski [1973] 1977: 204). Dopiero umieszczone w takim układzie semiotycznym mogą znaczyć w pełni – i odwrotnie, bez nich zamek traci swój szczególny status, zostaje zredukowany do pozycji najzwyczajniejszych surowych murów.

Możemy się o tym przekonać, analizując umieszczoną w *Wędrownkach po moich niegdyś okolicach* obszerną deskrypcję zamku sporządzoną przez Syrokomlę podczas jednej z krajoznawczych peregrynacji:

Sam zamek okopany głęboką fossą, osypany wysokim wałem, na pierwszy rzut oka wydaje się dość krzepką warownią; ale rozpatrzywszy bliżej tę niską ośmiokątną wieżę, (...) te bez kształtu architektonicznego (...) skrzydła, te czworoboczne bastiony, i tę drugą na prawo od wejścia wieżę, nad którą dotąd rozciąga skrzydła herbowny orzeł Radziwiłłów – przyznać trzeba, że wznosząc gród tutejszy raczej miano na uwadze potrzebę i przepych pańskiego mieszkania, niż obronność samego miejsca i miasta (...). (Syrokomla 1853: 78)

W cytowanym powyżej dziele Syrokomli natrafimy również na drobiazgowy opis poszczególnych pomieszczeń posiadłości oraz jej materialnego inwentarza – dzieł sztuki, znajdujących się w archiwum dokumentów, zbrojowni z armatami, kaplicy, detali architektonicznych:

W niektórych salach, na ścianach dawniej wybitych bogatymi kobiercami (...) rozpięzchle są tu i ówdzie starożytne obrazy, mieszczące się nadto w osobnej na trzecim piętrze sali, nazwanej dziś pompatycznie galerią obrazów. Serce się ściska, patrząc na wiele z tych malowideł, albo wszedłszy do tej galerii, gdzie płótna szacowne (...) bez porządku, bez ram, bez napisów, wiszą na ścianie czekając lepszych dla siebie czasów, albo rozesłane na ziemi marnieją w oczach naszych, osypują się zwiastując blizkie swe zniszczenie. (Syrokomla 1853: 80–81)

Przeto dopiero zamek widziany jako pewna skończona, kompletna i zamknięta całość – z całym swym bogactwem strukturalnym – odznacza się właściwościami semiotycznymi. Jest to możliwe dzięki zaistnieniu kompozycyjnej ramy, która organizuje ową budowlę i nadaje jej symboliczną wartość znaczeniową. Nawiązując do przywołanej przez Borisa Uspienskiego ([1973] 1977: 192) myśli Chestertona, można orzec, iż bez ramy interesujący nas przedmiot w zasadzie nic nie znaczy; ażeby traktować go jako byt znakowy, konieczne jest przede wszystkim oznaczenie granic, gdyż to one tworzą prezentację.

Nieistotne jest to, że – jak zaznacza Fornalczyk (1979: 44) – Nieśwież zachował w owym czasie zaledwie szczątki swojej niegdyśiejszej świetności, albowiem dla Kondratowicza wartością pierwszorzędną nie jest stan zachowania widzialnej strony miasta (choć wyrażał niekiedy żal z powodu poczynionych zaniedbań w tym zakresie), ale jego płaszczyzna symboliczna, której – ze względu na jej ontologiczny status – nie da się naruszyć. To ona stanowi o doniosłości i wartości analizowanej przestrzeni. Pisał Syrokomla:

Sławne staremi wspomnieniami – to małe miasto, w obecnym swym stanie na małą zasługuje uwagę. Kilka kościołów, kilka ruin innych murów, kramy, haubwacht, a opodal zamek Radziwiłłowski w polowie mieszkalny, z resztką starych pamiątek – oto jest, co na chwilę zajmując przybylcą, rodzi potem jakąś nieorzeczoną tęsknotę, jakąś żądzę dowiedzenia się i zbadania, co tu było przed laty. (Syrkomla 1853: 76–77)

Po wtóre – obcowanie z zamkiem-znakiem pozwala (dzięki obecności nieuchwytnego, umiejscowionego w strukturze głębokiej *genius loci*) na ukonstytuowanie się w odpowiednio nastawionym i dysponowanym duchowo odbiorcy – wyposażonym ponadto w techniczną umiejętność „czytania” i interpretowania tekstów kultury – wartości transcendentnych. Przypomnijmy, że Łotman i Uspienski ([1971] 1975: 198–200) skonstatowali za Heraklitem, iż podstawową cechą kultury jest „samowzrastanie logosu”. Kultura jest przeto harmonijną całością, której fundament zbudowany jest na ustawicznym wcielaniu się Logosu; obszarem, który powstaje w wyniku inkarnacji wartości transcendentnych w oczekującą materię (Panas 1991: 108–109). Dlatego też zajmująca nas tutaj problematyka semiotyczna jest w pewnym sensie problematyką sakralną, albowiem dotyczy nadprzyrodzonej sfery idei, a wiążące się z nią poszukiwanie znaczeń jest procesem torującym drogę do poznania Prawdy i spotkania z Absolutem.

Paweł Florenski – rosyjski teolog prawosławny i filozof – uznał, że tworzenie polega na „zdejmo-waniu zasłony” i „odkrywaniu praobrazu”, w związku z czym artysta odgrywa rolę świadka, jego dzieło zaś – świadectwa (Panas 1982: 1529–1533). Podobnym statusem odznacza się Kondratowiczowskie „czytanie” historycznych artefaktów („droga w górę”) i utrwalanie tejsze „lektury” w twórczości literackiej i nieliterackiej („droga w dół”). Działania te – ukierunkowane na pobyt w świecie boskich idei – można przyrównać do cerkiewnych eksploracji Jewgienija Trubeckiego. Co zatem łączy obu pisarzy? *Primo*: precyzja sporządzanych opisów wynikająca z odpowiedniego przygotowania oraz warsztatu badawczego (zob. Trubecki [1916] 1975: 54), *secundo*: aksjologiczne fundamenty twórczości, tj. nadrzędne pragnienie dotarcia do symbolicznej nadbudowy empirii – cerkiew w ujęciu Trubeckiego stanowi artystyczny oznacznik idei religijnej (Panas 1991: 103) – i wreszcie przeświadczenie, że pod zewnętrzną manifestacją czy reprezentacją przedmiotu kryje się warstwa wewnętrzna, spodnia, należąca do praprzyszłości, często zapomniana (Koschany 2019: 66–67). Koncepcja ta znajduje wyraz w formalnej warstwie owych opisów: zarówno Syrokomla, jak i Trubecki wychodzą w swych rozważaniach od jakiegoś widocznego znaku, prowadzącego historyczno-artystyczną narrację do jego pradawnych początków, kiedy to zyskał swoje właściwe znaczenie.

Refleksja autora *Urodzonego Jana Dęboroga* nad ukrytą pod powierzchnią namacalnych śladów historii płaszczyzną symboliczną cechuje się do pewnego stopnia właściwościami teurgicznymi. W opisach podupadających w swej warstwie zewnętrznej pozostałości minionej potęgi Rzeczypospolitej daje się rozpoznać bowiem – jak już sygnalizowaliśmy – pierwiastek mistyczny, zaś fundamentalną praprzyczyną ich sporządzenia jest intensywna potrzeba odzyskania utraconej pełni: pragnienie jedności i harmonii, chęć reintegracji zarówno świata psychicznego samego człowieka, jak i rzeczywistości go otaczającej.

Do cywilizacyjnej przestrzeni duchowej i kształtowanego przez nią kodu kulturowego Władysław Syrokomla miał stosunek nabożny. O jednej ze swych wizyt w Nieświeżu, powziętej w późniejszych latach w celu nawiedzenia grobów Radziwiłłów, opowiedział w liście do Antoniego Pietkiewicza:

większą część trumien otwierałem po raz może dziesiąty, lubię dumać patrząc na prochy tych ludzi sławnych, historycznych. (...) Serce by ci bolało widząc, jak poniszczyli tyle pamiątek w starym Zamku Nieświeskim, pozawozili to do Wilna, to do Berlina, tyle tutejszych rzeczy, które właśnie na

miejsu mają swoją największą ważność. (...) Boli mię, że ogałacają kraj z żywych świadectw historycznych. (cyt. za Fornalczyk 1979: 144–145)

Lirnik litewski był przeto ogromnie przywiązany do duchowych i materialnych śladów przeszłości, traktując je z jednej strony jako źródła historyczne, z drugiej – jako swego rodzaju relikwie stanowiące nośnik narodowej tożsamości. W związku z tym ich kulturowanie uznawał za swój obowiązek patriotyczny oraz religijny: „Tak to szanujemy święte pamiątki przodków, tak to pełnimy czwarte przykazanie Boże” (Syrokomla 1853: 83). Z tych oto powodów deskrypcje te są tak drobiazgowo i wnikliwie. W ten sposób autor wyraża przeświadczenie o istotnym znaczeniu każdego szczegółu przynależącego do planu wyrażania. Tak jak nie jest możliwe dotarcie do fizycznych czy matematycznych prawideł rządzących światem empirycznym z pominięciem choćby jednego niezbędnego obliczenia, tak też nie da się właściwie rozpoznać sfery sensu dokonując li tylko fragmentarycznego, pobieżnego oglądu przedmiotów-znaków.

Dodajmy jeszcze, że pod wpływem przeżyć, jakich dostarczyły Syrokomli dwuletnia nauka, niemal czteroletnia praca oraz liczne wizyty w Nieświeżu, skomponował nasz poeta cykl sonetów zatytułowany *Wspomnienia Nieświeża* (Syrokomla 1908: 8–11). Na ową serię składa się siedem utworów poetyckich: *Wspomnienie*, *Miasto*, *Zamek*, *Groby Radziwiłłów*, *Alba*, *Święty krzyż*, *opactwo benedyktynów i mogiły miejskie* – ostatnim jej ogniwem jest zaś wiersz *Do Bogarodzicy*, stanowiący uroczystą inwokację ku czci Najświętszej Maryi Panny, a zakończony charakterystyczną apozjopozą naruszającą strukturę gatunku poprzez pozbawienie formy genologicznej – z założenia czterostroficznej – dwu ostatnich zwrotek:

Bogarodzico! ku litości łatwa,
Ty, co zrzenicą czuwasz niezmrzoną
W bramie na warcie — aby twoja dziatwa
Bezpiecznie spała pod twoją obroną!

O! strzeż tych świątyń, w których syn twój słodki
Odbiera od nas ofiary codzienne:
I strzeż te domy, te baszty kamienne,
Te rozwaliny — dawny gród Sierotki.

Nasze roztrząsania w sprawie semiotycznej funkcji Nieświeża w życiu i twórczości Ludwika Kondratowicza zakończmy przeto przytoczeniem całości sonetu *Wspomnienie*, który to – jak się zdaje – stanowi najcelniejszą literacką emanację stosunku autora do historycznego klimatu miasta, wskazując jednocześnie na swoistą interferencję tego, co pradawne, a zarazem trwale i nieprzemijalne – przekraczające granice wieków i epok – z tym, co powszednie, zwyczajne i ulotne:

Gdzie po dwuwiecznym gwarze cisza uroczysta
Zaległa Radziwiłłowskich złotych sal obszary,
W murach, co pamiętają byt świetny, byt stary,
Ja wlokłem dni powszednie, biedny biuralista.

W starym blaszanym hełmie chowałem cygary,
A otrząślszy zbutwiałe malowidła z pyłów,
Kiedy wiatr bił do okna, zastawiałem szpary,
Obrazami Ostrogskich, Sapiechów, Radziwiłłów!

W grobach, w gruzach, w gawędach i na starem płótnie
Tylko przeszłość przelotem swój cień zostawiła, —
Czytałem po tych cieniach — bolejąc okrutnie;

Bom widział! że ta przeszłość — choć zmarła, nadgniła,
Jeszcze przy naszym wieku wyglądała butnie,
Jak wśród wioski nędzarzów rycerska mogiła.

Konkluzje

Zamykając powyższe rozważania, spróbujmy zwerbalizować najważniejsze wnioski, które wyłaniają się z naszych analiz.

Nieśwież sportretowany na kartach utworów Władysława Syrokomli wyróżnia się charakterem semiotycznym. Autor traktuje miasto niczym „księgę” wypełnioną tekstem historyczno-kulturowym, którego trafne odczytanie wymaga odpowiedniej kondycji duchowej oraz intelektualnej.

Szczegółowość opisów przestrzeni miejskiej wynika z przekonania (implikowanego przez autorską postawę wobec otoczenia), że znaczenie poszczególnych przedmiotów można właściwie rozpoznać w zamkniętym układzie semiotycznym, całość zaś – pojętą ontologicznie – da się zrozumieć dopiero dzięki drobiazgowej eksploracji poszczególnych części.

Przedmioty prezentowane przez Syrokomlę (ulożone w planie wyrażania) dzięki swym symbolicznym własnościom odsyłają do sfery sensu (planu treści), którą konstytuują dzieje Rzeczypospolitej ujmowane w sposób duchowo-mistyczny. W analizowanych tekstach ujawnia się pragnienie osiągnięcia swego rodzaju jedni, duchowego zespolenia z przestrzenią cywilizacyjną, która jest autorowi bardzo bliska – ze względu na kod kulturowy, którym się posługuje. Dążenie to stanowi zasadniczy cel poznawczej działalności Ludwika Kondratowicza.

Niniejszy artykuł stanowi – na co wyraźnie wskazuje jego tytuł – li tylko prolegomena do problematyki związanej ze skomplikowaną strukturą znakową ukrytą w twórczości Władysława Syrokomli. Ujęcie metodologiczne, które zostało tutaj zarysowane, ma charakter nowatorski, albowiem dotychczas nie podjęto prób analizy semiotycznej dzieł „lirnika wioskowego”. Jednakże wydaje się, iż przyjęcie takiej strategii interpretacyjnej znajduje uzasadnienie w analizowanych tekstach oraz tradycji badawczej tartusko-moskiewskiej szkoły semiotyki, toteż powyższe roztrząsania mogą stać się przyczynkiem do dalszych badań utrzymanych w tym nurcie.

Bibliografia

Literatura podstawowa

Syrokomla, Władysław (1861) *Niemen od źródeł do ujścia. Pamiętnik podróży żeglarza litewskiego wiciną z Kowna do Królewca*. Wilno: nakł. A. Assa.

- Syrokomla, Władysław (1908) *Poezye Ludwika Kondratowicza (Władysława Syrokomli) z portretem autora*. Vol 5. Mikołów: K. Miarka.
- Syrokomla, Władysław (1853) *Wędrówki po moich niegdyś okolicach. Wspomnienia, studia historyczne i obyczajowe*. Wilno: J. Zawadzki.
- Syrokomla, Władysław (1970) *Wybór poezji*. Oprac. Franciszek Bielak. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Syrokomla, Władysław (1854) „Wyjątek z dziennika letniej wycieczki pod tytułem Troki, Stokliszki, Jeżno, Punie”. [W:] *Gazeta Warszawska*. Nr 60; 4.

Opracowania

- Bernatowicz, Tadeusz (1998) *Monumenta variis Radivillorum. Wyposażenie zamku nieświeskiego w świetle źródeł archiwalnych*. Vol. 1. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe.
- Brückner, Aleksander (1924) *Dzieje literatury polskiej w zarysie*. Vol. 2. Warszawa: Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska.
- Buszewicz, Elwira (2019) „Między romantyzmem a barokiem. Władysław Syrokomla jako tłumacz poezji Sarbiewskiego – teoria i praktyka”. [W:] *Ruch Literacki*. Nr 3; 289–299.
- Cywiński, Stanisław (1923) *Syrokomla. Człowiek i twórczość*. Wilno: Księg. Stowarzyszenia Nauczycielstwa Polskiego.
- Czajkowska, Agnieszka (2019) „Czy są nam potrzebni ‘marni’ poeci?”. [W:] *Tematy i Konteksty*. Nr 9; 518–539.
- Drogoszewski, Aureli (1905) *Władysław Syrokomla (1823–1862)*. Warszawa: Księgarnia Naukowa.
- Fedorowicz, Irena (2014) „O Władysławie Syrokomli w kontekście jego nieznanych listów”. [W:] *Rocznik Stowarzyszenia Naukowców Polaków Litwy*. Vol. 13/14; 232–248.
- Fornalczyk, Feliks (1979) *Hardy lirnik wioskowy. Studium o Kondratowiczu-Syrokomli*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Garczarek, Krzysztof (2016) „Między gawędą, balladą a powieścią poetycką. Przyczynek do analizy genologicznej ‘Urodzonego Jana Dęboroga’ Władysława Syrokomli”. [W:] Małgorzata Łoboz (red.) *Romantyzm krajowy – profil lokalny i osvajanie Europy*. Wrocław: Franciszkańskie Wydawnictwo św. Antoniego; 159–169.
- Góra, Barbara (2019) „Wędrówki po ‘moich’ czy ‘moich niegdyś’ okolicach? Podróż sentymentalna Władysława Syrokomli po kraju dzieciństwa i młodości”. [W:] *Sztuka Edycji*. Nr 1; 177–188.
- Horain, Julian (1886) *Z życia poety. Wspomnienia o Władysławie Syrokomli*. Lwów: Gubrynowicz i Schmidt.
- Korotyński, Władysław Rajmund (1896) *Syrokomla o sobie*. Warszawa: T. Paprocki.
- Koschany, Rafał (2019) „Miasto-palimpsest. Semiotyczna interpretacja Czerniowiec”. [W:] *Polonistyka. Innowacje*. Nr 9; 65–82.
- Koschany, Rafał (2013) „Semiotyka miasta: od lektury ‘tekstu’ do interpretacji jako praktyki miejskiej”. [W:] *Studia Kulturoznawcze*. Nr 1; 109–124.
- Kraszewski, Józef Ignacy (1863) *Władysław Syrokomla (Ludwik Kondratowicz)*. Warszawa: Księgarnia G. Gebethnera i R. Wolffa.
- Łotman, Jurij ([1996] 2008) „Przestrzenie symboliczne” [Символические пространства]. [W:] *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury* [Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история]. Przekł. i przedm. Bogusław Żyłko. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego [Москва: Языки русской культуры]; 261–307.

- Łotman, Jurij, Boris Uspieski ([1971] 1975) „O semiotycznym mechanizmie kultury” [О семиотическом механизме культуры]. Tłum. Jerzy Faryno. [W:] Elżbieta Janus i Maria Renata Mayenowa (red.) *Semiotyka kultury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy [Tartu: Tartu University Press]; 147–169.
- Mosdorf, Jadwiga (1958) „Z dziejów przekładów polsko-łacińskich Syrokomli”. [W:] *Meander*. Nr 12; 481–488.
- Panas, Władysław (1991) „Przestrzenie semiotyczne. Na marginesach ‘Morfologii bajki’ Władimira Proppa”. [W:] Tegoż, *W kręgu metody semiotycznej*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL; 99–121
- Panas, Władysław (1982) „Sztuka jako ikonostas”. [W:] *Znak*. Nr 12; 1522–1542.
- Pietrasiewicz, Tomasz (2008) „Na tropie ‘Niebieskiego jeźdźcy’ – nieukończonego ‘przewodnika’ po Lublinie Władysława Panasa”. [W:] *Scriptores*. Nr 33; 5–15.
- Pini, Tadeusz (1901) *Władysław Syrokomla i jego utwory*. Lwów: Macierz Polska.
- Romankówna, Mieczysława (1975) *Władysław Syrokomla. Życie i twórczość*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Rose, Gillian ([2001] 2010) *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością* [Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials]. Tłum. Ewa Klekot. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN [London: SAGE].
- Sulimierski, Filip, Bronisław Chlebowski, Władysław Walewski (red.) (1883) *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*. Vol. 4. Warszawa: nakł. Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego.
- Taurogiński, Bolesław (1937) *Z dziejów Nieświeża*. Warszawa: Archiwum Ordynacji Nieświejskiej.
- Toporow, Władimir ([1984] 2000) „Petersburg i tekst petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu” [Петербург и “Петербургский текст русской литературы” (Введение в тему)]. [W:] *Miasto i mit*. Wybór, przekł. i wstęp Bogusław Żyłko. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria [Tartu: Tartu University Press]; 47–142.
- Trubecki, Jewgienij ([1916] 1975) „Kolorowa kontemplacja” [Умозрение в красках]. Tłum. Ryszard Przybylski. [W:] *Więź*. Nr 1; 53–66 [Москва: Тип. товарищества И.Д. Сытина].
- Uspieski, Boris ([1973] 1977) „Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)” [Структурная общность различных видов искусства на материале живописи и литературы]. Tłum. Jerzy Faryno. [W:] Elżbieta Janus i Maria Renata Mayenowa (red.) *Semiotyka kultury* [Recherches sur les systèmes signifiants. Symposium de Varsovie 1968]. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy [The Hague: Mouton]; 181–265.
- Zaród, Magdalena (2019) „‘Urodzony Jan Dębóróg, dzieje jego rodu, głowy i serca, przez niego samego opowiedane a rytmem spisane przez W.S.’ – patriotyzm w gawędzie Władysława Syrokomli (Ludwika Kondratowicza)”. [W:] *Prace Literaturoznawcze*. Nr 7; 79–88.
- Żyłko, Bogusław (2007) „Miasto jako przedmiot semiotyki kultury. Uwagi metodologiczne”. [W:] *Estetyka i Krytyka*. Nr 1; 65–72.

ELŻBIETA GÓRKA
Uniwersytet Wrocławski
ORCID 0000-0003-1293-1358

**Miasto w bukolice.
Na przykładzie eklogi szóstej ze zbioru
Adolescentia Baptysty Mantuana**

**The City in the Pastoral.
A Case Study of the Sixth Eclogue from the *Adolescentia*
by Baptista Mantuanus**

Abstract

The purpose of this paper is to analyse the image of the city in the sixth eclogue from *Adolescentia*, a collection of eclogues by the Renaissance poet Baptista Mantuanus. This image is set in the context of the earlier bucolic tradition and the traditions of other genres. The violent depreciation of urban space in Mantuan's idyll could be interpreted as a manifestation of the famous bucolic city-countryside opposition. Thus, the first part of the article focuses on bucolic poetry created before Mantuan: ancient, medieval and Renaissance idyll. The analysis shows no explicit rejection of urban space in the aforementioned texts, so Mantuan's depiction of the city cannot be understood as a result of the natural development of the bucolic genre in the Renaissance. The second part of the article focuses on searching for extra-bucolic sources that inspired the Italian poet to include the invective against the city in the idyll. The relationship of the sixth eclogue to the rhetorical and satirical traditions is analysed. Satire three from the collection by the Roman satirist Juvenalis is recognized as the direct source of the attack on the city. The way in which the Italian poet received this satire may have been mediated by the medieval tradition.

Keywords: Battista Mantovano (Mantuan), *Adolescentia*, Neo-Latin poetry, eclogue, bucolic tradition, city-countryside opposition, satire

Uwagi wstępne

116

Bukolika, zwana też eklogą czy sielanką, jako gatunek literacki jest nierozzerwalnie związana z przestrzenią wiejską – obecność wiejskiego sztafażu wraz z elementem pieśni i tematyką miłosną stanowią o jej gatunkowym rdzeniu (Fantuzzi 2004). Przez wiejską przestrzeń rozumiemy wiejską topografię, wyrażaną w kategoriach miejsca przyjemnego (*locus amoenus*), stanowiącego swoisty mikrokosmos sielankowego świata. Za sztafaż uznamy: związanych ze wsią bohaterów bukoliki (przede wszystkim pasterzy), kojarzone z pasterstwem zwierzęta (woły, krowy, kozy, owce) oraz wszelkie atrybuty pasterskie (takie jak laska pasterska czy fujarka)¹. Równie silna więź, lecz o charakterze tym razem wyraźnie negatywnym, miałaby łączyć bukolikę z przestrzenią miejską. Miasto, domena ludzi, stanowi przecież naturalną odwrotność wsi – królestwa natury. Ten antagonizm uznawany jest przez badaczy za jedno z fundamentalnych napięć konstytuujących bukolikę (Greg 1906: 4–7; Kermode 1952: 14–19; Gifford [1999] 2001: 15; Fantuzzi, Papangelis 2006: VII). Wprowadzenie do sielanki figury miasta – krzywego zwierciadła wsi – nie jest celem samym w sobie, lecz przede wszystkim ma za zadanie podkreślić szczęśliwość przestrzeni wiejskiej poprzez uwypuklenie nieszczęść i zła będących udziałem miasta lub znajdujących w nim swoje źródło (Rosenmayer 1969: 207).

W okresie renesansu w czytelnicze ręce trafiła jednak sielanka, w której gwałtowna inwektywa na miasto, przedstawione jako siedlisko wszelkiego zła i moralnego występku, zdominowała cały utwór, wychodząc daleko poza granice *zwyczajowej* opozycji wieś–miasto. Jest to pierwszy w historii gatunku przykład tak wyraźnej deprecjacji przestrzeni miejskiej. Mowa o eklodze szóstej ze zbioru bukolik *Adolescentia* włoskiego karmelity², Baptysty Mantuana (1447–1516) zatytułowanej: „Korniks. O sporze mieszkańców wsi i miasta” („Cornix, De disceptatione rusticorum et civium”)³. W artykule analizuję tę eklogę w kontekście poprzedzającej ją tradycji bukolicznej i innych tradycji gatunkowych, próbując odpowiedzieć na pytanie, na ile treść eklogi rozumieć można jako wynik wewnątrzgatunkowych procesów, na ile zaś jest ona wynikiem inkorporacji w rdzeń eklogi topiki gatunków innych niż bukolika.

1. Miasto w bukolicie od antyku po renesans

Zanim więc przejdziemy do szczegółowej analizy treści renesansowej eklogi, przyjrzyjmy się, jak obraz miasta budowany był w tradycji bukolicznej poprzedzającej twórczość Mantuana. Naszą literacką wędrówkę rozpocząć wypada od Teokryta, greckiego twórcy gatunku. Zbiór jego idylli – niebukolicznych i interesujących nas bukolicznych utworów – przetrwał do naszych czasów w tak zwanym Corpus Theocriteum. Teokryt był przedstawicielem poezji aleksandryjskiej, której twórców uznawano za „poetów uczonych”. Jego idylle powstały na Kos i być może częściowo w Aleksandrii. Bukoliki Teokryta przedsta-

-
- 1 Powiązanie ze wsią i pasterstwem uwidacznia się już w samej nazwie gatunku bukoliki, która pochodzić miała od określenia βουκόλος, czyli po grecku pasterz wołów (Servius, *In Buc.*). Wergiliusz, rzymski prawodawca gatunku, w odniesieniu do własnej bukolicznej twórczości posługiwał się określeniem *carmina pastorum* („pieśni pasterzy”, zob. Verg. G. IV 565).
 - 2 Mantuanus, jako karmelita, był zapewne przywiązany do zanurzonego w naturze świata sielanki, duchowość jego zakonu tradycyjnie łączyła bowiem Górę Karmel z obrazem ogrodu lub Winnicy Pańskiej (Fornara 2021).
 - 3 Wszystkie cytaty z *Adolescentia* pochodzą z najnowszej edycji A. Severiego (2010), a wszystkie tłumaczenia od autorki tego artykułu.

wiające rodzajowe scenki z życia sycylijskich pasterzy były adresowane do intelektualistów, zatem obraz wsi, jaki ukazywały, był raczej wyobrażeniem mieszczaucha o życiu na wsi niż jego faktyczną reprezentacją⁴. W idylli trzeciej na przykład wykorzystany został motyw *paraklausithyronu*, czyli pieśni śpiewanej przez miejskiego amanta przed zamkniętymi drzwiami kochanki. W idylli tej występuje kozłarz, który pieśnią próbuje wywabić z jaskini ukochaną Amaryllis. Konwencja miejska jest rzutowana na przestrzeń wsi, co w rezultacie daje efekt humorystyczny (Benjamin Acosta-Hughes 2006: 44; Chesi 2018). Teokrytowi pasterze ani razu nie moralizują na temat wyższości ich pól i lasów nad przestrzenią miasta (Dover [1971] 1994: LVII). Miasto nie jest przestrzenią wroga czy pełną moralnej zgnilizny: z miasta na wieś nie ucieka się, ale podróżuje (jak w idylli siódmej), zaś pochodzące stamtąd zagrożenia mają zazwyczaj wydzźwięk mocno żartobliwy.

Wergiliusz, rzymski następca Teokryta, jest autorem zbioru dziesięciu *Eklog*, które stały się głównym źródłem inspiracji dla późniejszych sielankopisarzy – zarówno rzymskich, jak i renesansowych. To właśnie Wergiliusz, jak zauważa Coleman, uczynił z bukoliki „nośnik pozytywnej krytyki moralnej współczesnego mu społeczeństwa miejskiego” (Coleman [1977] 2001: 32)⁵. Miasto w eklogach poety z Mantui częstokroć przedstawiane jest jako źródło zagrożenia. W ekłodze pierwszej „miasto niewdzięczne” (*ingrata urbs*, Verg. *Ecl.* 1, 34) staje się symbolem wyzysku wieśniaków. W ekłodze drugiej i ósmej miasto jest winne utraty (lub groźby utraty) kochanka; do miasta zmierza też w ekłodze dziewiątej Moeris, aby zapłacić daninę nowemu właścicielowi ziemi. Obraz miasta w bukolikach Wergiliusza nie jest jednak jednoznacznie negatywny.

W pierwszym, programowym utworze pojawia się dwóch pasterzy – Tytyrus i Melibeusz. Pierwszy, będący *porte-parole* samego Wergiliusza, opowiada o swoim szczęśliwym losie. Groziła mu utrata dobytku na rzecz weterana wojennego, który miał przejąć jego wiejski majątek. Pasterz udał się więc do Rzymu i tam wyprosił u „młodzieńca” (Verg. *Ecl.* 1, 42), czyli u samego cesarza Augusta, łaskę. Dzięki decyzji władcy nieszczęście utraty majątku zostało oddalone i pasterz nadal mógł spokojnie wypasać swoje stada na znajomych polach. Tytyrus z wyraźnym zachwytem opowiada o wrażeniu, jakie wywarła na nim wizyta w mieście: „Tak – myślałem ja – psu jest szczenię podobne, a kozłę / Matce, i tak to drobne z wielkimi-m rzeczy zestawiał. / Rzym atoli nad inne miasta o tyle wybujał, / Ile nad giętkie kaliny wyniosły cyprys się wznosi” (Verg. *Ecl.* 1, 22–25, tł. Z. Abramowiczówna). I nawet jeśli zgodzimy się, że wiele w tym passusie patosu i ironii (Segal 1981), to niewątpliwie miasto ukazane zostaje jako źródło wybawienia oraz gwarant stabilnego i szczęśliwego życia na łonie natury⁶. Tę nietypową interkorelację wsi i miasta u Wergiliusza trafnie skomentowała Eleanor Leach: „pastoral freedom cannot exist in isolation from the great world, still the great world threatens the well-being of the country” (Leach 1974: 72).

4 W istocie pasterze Teokryta nierzadko okazują się miejskimi intelektualistami w przebraniu (Walker 1987: 24).

5 Właśnie tak rozumiał „misję” gatunku renesans. G. Puttenham widział w *Eklogach* źródło reguł moralnych, będących w stanie naprawić ludzkość (Puttenham 1589, za: Coleman [1977] 2001: 32). Podobnie interpretował przesłanie *Eklog* Jodocus Badius Ascensius, nowożytny edytor bukolik Wergiliusza i – co dla nas szczególnie istotne – komentator zbioru Mantuanusa. W liście prefacyjnym do *Opera Vergiliana* Badius pisze: „Jeśli więc chcemy, by życie nasze było szlachetne i prawe (a jest to rzecz najważniejsza), trzeba byśmy zrozumieli to, o czym pisze Cyceron w swym dziele *De officiis*, mianowicie że nie narodziliśmy się jedynie dla siebie samych, lecz część naszego istnienia godzi się poświęcić państwu, a inną częśćkę przyjaciółom. Gdzież zaś indziej, jeśli nie w *Bukolikach* i *Georgikach* Marona prawda ta wyraźniej została objawiona?” (tł. E. Górka) (Badius *et al.* 1519).

6 Warto jednak zauważyć, że nie chodzi tutaj o miasto w ogóle, lecz konkretnie o Rzym, siedzibę boskiego cesarza Augusta. W eklogach władca zostaje przedstawiony jako mądry rozjemca ludzkich sporów.

Obraz miasta pojawiający się w eklogach rzymskich następców Wergiliusza nie jest kojarzony z zagrożeniem. W bukolicie siódmej Kalpurniusza powracający z Rzymu Korydon opowiada o swojej wizycie w stolicy imperium. Na prostym pasterczu ogromne wrażenie zrobił amfiteatr: z wielkim zachwytem opisuje budowlę oraz odbywające się w niej widowiska i siedzącego na trybunach cezara. Korydon przytacza słowa jakiegoś mieszkańca miasta, który tak zwrócił się do stojącego „z otwartymi ustami” pasterza (Calp. Ecl. 7, 37, tł. E. Górka): „I cóż dziwnego, wieśniaku, w twoim osłupieniu na widok takich wspańiałości? Nie znasz przecież złota, znajome są ci za to brudne chaty i szalaśy” (Calp. Ecl. 7, 40–42, tł. E. Górka). Korydon zostaje przedstawiony jako wiejski prostak, a obraz miasta ma charakter zdecydowanie pozytywny. Widzimy więc, że u najważniejszych antycznych i późnoantycznych sielankopisarzy nie sposób doszukać się źródła zdecydowanie negatywnej wizji miasta w bukolicie. Być może ślad taki znajdziemy w wiekach późniejszych.

Średniowieczne łacińskie bukoliki przesiąknięte alegorezą koncentrowały się przede wszystkim na przekazywaniu chrześcijańskich prawd wiary (Grant 1965: 75). Większy udział w krystalizowaniu się opozycji wieś–miasto mogła mieć pastorela, szeroko rozpowszechniony gatunek wernakularny o proveniencji prowansalskiej, wykorzystujący konwencję sielanki. W pastoreli każdorazowo pod welonem alegorii ukryty jest obraz dworskich umizgów: spotkania rycerza i pasterki⁷. Jeśli pojawia się tutaj krytyka miasta (czy raczej dworu), to wyrażona jest ona implicytnie. Wyrażna krytyka miasta pojawia się natomiast w nasączonych alegorią bukolicznej poezji Dantego oraz Petrarki – prehumanistycznych sielankopisarzy tworzących przed Mantuanem. U obu autorów wykorzystany zostaje obraz Babilonu, upadłego miasta z Apokalipsy Św. Jana (Herdman 2006: 108): u Dantego w tych kategoriach przedstawiony jest Rzym, zaś u Petrarki Awinion. W obu przypadkach miasta te stanowią symbol moralnej deprawacji duchowieństwa. Co ciekawe, Petrarka przeciwstawia Awinionowi nie wiejską scenę, a Rzym, który u tego autora przypomina biblijne Nowe Jeruzalem (*ibidem*).

Pobieżny przegląd tradycji bukolicznej przed Mantuanem może prowadzić do wniosku, że opozycja wieś–miasto nie miała dla poprzedników włoskiego poety statusu wyznacznika treściowego gatunku. Z antycznych sielankopisarzy jej śladów można się doszukać u Wergiliusza: jego bukoliki są rozpięte pomiędzy spokojem i pięknem wiejskich krajobrazów a poczuciem utraty i zagrożenia pochodzącego z miasta (Williams 1975: 17; Segal 1981: 85). W antycznej bukolicie brak jednak krytyki miasta wyrażonej *expressis verbis*, pojawiają się natomiast jego pochwały (jak w eklodzie siódmej Kalpurniusza). Renesansowi twórcy, Dante i Petrarka, choć wprowadzili do bukoliki figurę upadłego Babilonu, posługiwali się nią raczej celem krytyki polityki Kościoła. Na tak zarysowanym tle genologicznych rozważań przejdźmy teraz do szczegółowej analizy eklogi Baptysty Mantuana.

2. „O sporze mieszkańców wsi i miasta” Baptysty Mantuana

Utwór włoskiego poety osadzony został w scenerii zimowej. Przy kominku siedzi dwóch pasterzy: Korniks i Fulika⁸, którzy narzekają na nędzę uciskającą mieszkańców wsi. Fulika przytacza opowieść o Adamie i Ewie w ludowy sposób tłumaczącą źródło podziału na uprzywilejowane miasto i uciskaną wieś

7 Według niektórych badaczy pasterka w swej elokwencji i szlachetności wyglądu uosabia damę dworu (Gravdal 1985: 371).

8 Imiona pasterzy, zgodnie z wielowiekową tradycją sielanki, są mówiące (*nomina loquentia*): Korniks to „wrona” (łac. *cornix*), zaś Fulika to „łyska” (łac. *fulika*) (zob. Badius 1514).

(Mant. *Ad.* 6, 56–105). Kiedy Pierwszą Matkę odwiedził Bóg, ta, zawstydzona wielką liczbą swoich dzieci, w obawie, że oskarżona zostanie o zbytnią pożydlivość, ukryła część swojej gromadki w sianie. Gdy jednak zobaczyła, że Bóg obdarzył przedstawione sobie dzieci wielkimi zaszczytami, przyprowadziła także resztę. Tym jednak, brudnym od słomy i siana, Bóg przeznaczył rolę służebną względem pierwszych dzieci⁹. Reakcją na przytoczoną przez Fulikę przypowieść jest gwałtowana i rozbudowana inwektywa Korniksa wymierzona w mieszkańców miasta. Przedstawione zostaje ono jako siedlisko moralnej zgnilizny, pełne cudzołożników, bezbożników i morderców. Mieszkańcy miasta są gnuśni i stronią od pracy, a środki na utrzymanie wymuszają lichwą, kradzieżą i wszelkimi innymi niegodziwymi sposobami (*Ad.* 6, 138–141). W swoim moralnym zepsuciu posuwają się do tego, że stają się stręczycielami własnych zamężnych córek (*Ad.* 6, 124–126). Parają się magią i tracą pieniądze na zakup domowych zwierząt (*Ad.* 6, 131–136, 143–144). Dopuszczają się nierządu, szukają próżnej chwały i zaszczytów, gromadzą bogactwa, choć wcale z nich nie korzystają. Niegodziwość miasta zostaje zestawiona z pobożnym, prostym życiem mieszkańców wsi. Chociaż zaopatrują miasto w produkty rolne, ze strony mieszczan spotyka ich jedynie ucisk, wykorzystywanie, a nawet śmierć (*Ad.* 6, 196–197, 225–227). Korniks przytacza przykłady miejskich zawodów, obnażając ich niegodziwość: nieuczciwi prawnicy myślą tylko o zyskach, a niedouczeni lekarze doprowadzają do śmierci swoich pacjentów (*Ad.* 6, 198–207). Monolog Korniksa stopniowo nabiera coraz większej zjadliwości, prowadząc do wyolbrzymionej konkluzji, że za przyczyną jakiegoś miasta nastąpi kiedyś zagłada całego świata:

O Fuliko, niegodziwość miast splamiła nasz świat! Czemu ziemię dręczy tyle burz w czasie lata, tyle błyskawic, wichur, powodzi i gradu? Widziałem (pamiętam!) trzęsącą się ziemię, zapadające się drzwi oraz dachy, zaćmione słońce i okryty mrokiem księżyc. Czemu zboże zarasta kąkolem i dziki owies panoszy się w zasiewach? Dlaczego zamiast grom winnych wyrastają wąsy i giną w ciemności wiosenne kwiaty? Całe to zło rodzi nam miejska nieprawość i jeszcze więcej na świat go wyda w przyszłości. Skąd bierze się szal oręża i wojenna zawierucha, która niesie z sobą wszelki rodzaj zła? Miasto jest źródłem i przyczyną wszelkich nieszczęść. (...) A jeśli kiedyś, tak jak przepowiadają, ziemię pochłona płomienie, winne tego nieszczęścia będzie jakieś miasto. (Mant. *Ad.* 6, 235–246, 250–251, tł. E. Górka)

Obraz całkowitej destrukcji został przez poetę umiejętnie utkany z nakładających się na siebie obrazów chrześcijańskich i antycznych (pogańskich). Mantuanowi, jako karmelicie, szczególnie bliskie musiały być obrazy o proveniencji biblijnej, stąd dręczona nieprzyjawnymi żywiołami ziemia (Mant. *Ad.* 6, 235–239) przywodzi na myśl apokaliptyczny obraz zagłady świata (Ap 8–9). Z drugiej strony wizja ta odnosi nas do passusu z *Georgik* Wergiliusza (Verg. *G.* I 466–475), w którym w podobny sposób ziemia reaguje na śmierć Juliusza Cezara (Severi 2010: 295). Podobnego zabiegu doszukać się można w obrazie zarastającego kąkolem zboża. Z jednej strony paralela ta nosi wyraźnie biblijne znamiona (słynna przypowieść o chwaście z Ewangelii św. Mateusza: Mt 13, 24–30), z drugiej natomiast opiera się na passusie z piątej eklogi Wergiliusza, w której opisana została żałoba przyrody po śmierci pasterza Dafnisa: „Grube ziarno jęczmienia wzięła od nas rola / A wydała nam kąkol i owies zdziczały. / Gdzie fiołki, gdzie narcy-

9 Tego typu moralizatorskie opowiadki były popularne w renesansie. Badius przytacza dwa przykłady bajek o podobnej fabule. Pierwsza z nich tłumaczy podział zawodów rzemieślniczych na mniej i lepiej płatne. Druga, będąca wariantem historii opowiedzianej przez Mantuana, tłumaczy powstanie żab i małp: dzieci, które Ewa (lub w alternatywnej wersji, jakaś inna kobieta) ukryła w piecu, zamienione zostały w małpy, a te schowane w garnku w żaby i ropuchy (Badius 1514).

zy się ukazywały, / Tam dziś kolący oset i łopian wystaje” (Verg. *Ecl.* 5, 36–39, tł. J. Sękowski)¹⁰. Ostatnie natomiast wersy analizowanego passusu stanowić mogą nawiązanie do stoickiej teorii ἐκπύρωσις, cyklicznego zniszczenia świata przez wielki pożar¹¹.

3. Inwektywa na miasto u Mantuana w świetle topiki bukolicznej

Tym, co szczególnie przykuwa uwagę czytelnika zaznajomionego z poprzedzającą Mantuana bukoliczną tradycją, jest gwałtowność ataku na miasto. Żaden pisarz nie poświęcił też wcześniej całej bukoliki rozważaniom nad niegodziwością mieszkańców miasta. Należy tu zadać pytanie, w jakim stopniu takie potraktowanie opozycji wieś–miasto wynika z pewnego stadium naturalnego rozwoju gatunku w renesansie. Innymi słowy – możemy się zastanowić, czy Mantuanus dokonał skrajnej polaryzacji antytezy, którą dostrzegł u Wergiliusza (stanowiącego dla niego kluczowy wzorzec), czy też nadał uniwersalny sens podpatrzonej u Dantego i Petrarki figurze upadłego miasta?

Przeciwko pierwszej tezie świadczy fakt, że polaryzacja antytezy wieś–miasto musiałaby prowadzić nie tylko do deprecjacji przestrzeni miasta, ale też do wyraźnego wzmocnienia pozytywnego wizerunku wsi (taka jest bowiem nadrzędna funkcja omawianej opozycji [por. wyżej, s. 116]). Mantuanus natomiast, choć uwzniośla mieszkańców wsi na poziomie moralnym, podkreśla także nieszczęśliwość ich położenia – biedę i wykorzystywanie przez miasto. Pasterzom Mantuana daleko więc do spokoju, szczęścia i wiejskiego bogactwa, konstytuujących Arkadię Wergiliusza. Wylaniająca się z eklogi włoskiego poety antagonistyczna relacja między wsią a miastem, rozumiana w kategoriach moralnej wyższości i niższości, niewiele ma też wspólnego z dostrzeżoną przez Colemana „pozytywną krytyką moralną” miasta u Wergiliusza (zob. wyżej, s. 117). Obraz nieszczęść, których przyczyną jest miasto, ma bowiem charakter całościowy i ostateczny, stąd też w opisie zagłady świata apokaliptyczne inspiracje. Przytoczona historia o Ewie sugeruje nieodwracalny charakter nieszczęścia wsi, podobny do konsekwencji grzechu pierworodnego. Pasterze i rolnicy – jeśli wolno posłużyć się ahistorycznym w tym kontekście terminem – są niejako predestynowani do życia w nieszczęściu.

Pochylając się nad drugą propozycją rozwiązania nurtującej nas kwestii, pytamy, jaka jest rola bukoliki Dantego i Petrarki w ukształtowaniu się wizji miasta w omawianej eklodze. Poeta nasz dobrze zdawał sobie sprawę z obecnej w twórczości swych renesansowych poprzedników krytyki konkretnego miasta. W eklodze dziewiątej obnażył niegodne praktyki Kurii Rzymskiej, żerującej na wiernych (Piepho 2001: 104) i w gorzkich słowach porównał Rzym do szkaradnej sowy, która zwodzi ptaki (czyli wiernych) w zastawioną na nie pułapkę (Mant. *Ad.* 9, 120–129). Opinia Mantuana o Wiecznym Mieście wypływała z jego własnych doświadczeń. Mantuanus wielokrotnie zabiegał w Stolicy Apostolskiej o nadanie karmelikańskiej Kongregacji Mantuańskiej kościoła i klasztoru. Choć misja karmelity ostatecznie zakończyła się niepowodzeniem.

10 Komentatorzy widzą w tym miejscu nawiązanie do podobnej frazy z *Georgik* Wergiliusza (I 153–154: „...w dorodnych zasiewach rozpanoszył się bezpłodny kąkol i ziele dzikiego owsa...”, tł. E. Górka). Sądzę jednak, że Mantuanus miał raczej w pamięci przytoczony wyżej passus, w którym poza obrazem kąkolu zarastającego zboże pojawia się także obraz ginących wiosennych kwiatów (fiołki i narcyzy). Passus z *Eklog* koresponduje poza tym z wcześniejszym passusem z *Georgik*, oba bowiem przedstawiają obraz żałoby po śmierci bohatera (zresztą śmierć bukolicznego pasterza Dafnisa bywała interpretowana jako śmierć samego Juliusza Cezara).

11 Mantuanowi znane były poglądy stoickich filozofów: w młodości, wzorując się na słynnym traktacie Seneki Młodszego o życiu szczęśliwym (*De vita beata*), napisał dialog na ten właśnie temat (*De vita beata*).

czyła się powodzeniem, poeta napotkał w czasie jej realizacji wiele trudności (Mustard 1911: 13–15). W ekłodze dziewiątej obiekt krytyki został zatem zawężony do jednego miasta, a jej podłoże wyraźnie określone. Mantuanus zresztą nie krytykuje tu wszystkich mieszkańców Rzymu, lecz jedynie warstwę duchowieństwa, która nie jest przecież nierozzerwalnie spleciona z przestrzenią miejską jako taką. Obraz świata przedstawionego w ekłodze szóstej jest zupełnie odmienny – tutaj krytyka jest całościowa i dotyczy w istocie całego systemu społecznego. Trudno zatem uznać inwektywę na miasto z eklogi szóstej za wynik prostego rozszerzenia ataku na Rzym z eklogi dziewiątej.

Świadomość istnienia opozycji wieś–miasto w bukolice Wergiliusza i ataków na miasto w twórczości renesansowych twórców, choć do pewnego stopnia musiała ułatwić opracowanie tematu „sporu mieszkańców wsi i miasta” u Mantuana, z pewnością nie była wystarczająca do przyjęcia tak skrajnego stosunku wobec miasta. Przyjrzyjmy się więc innym tradycjom gatunkowym, do których mógł sięgać Mantuanus, tworząc świat przedstawiony omawianej sielanki.

4. W kręgu retoryki i satyry – o pozabukolicznych źródłach eklogi szóstej Mantuana

Próbując wyjaśnić źródło intensywności Korniksowych inwektyw, tak nieprzystających do konwencji bukoliki rozumianej w kategoriach spokoju i łagodności, niektórzy badacze wskazywali na pewne podobieństwa tego utworu do *passusu* z innego dzieła Wergiliusza, *Georgik*, w których w podobny sposób potępiona zostaje ludzka ambicja (Verg. G. II 503; Mustard 1911: 139). Zbyt drobny to jednak ślad zależności, aby stwierdzić, że poeta mógł oprzeć na nim budowę całej eklogi.

Choć opozycja wieś–miasto nie znalazła w antycznej sielance silnego przedstawiciela, nie oznacza to, że funkcjonowała ona na marginesie topiki innych gatunków. Przede wszystkim była ona Rzymianom znana jako temat (Piepho [1989] 2009), wykorzystywany w czasie oratorskich ćwiczeń. W tym znaczeniu wymienia go Kwintyliusz:

Jeżeli zaś chodzi o tematy, brane z porównywania rzeczy między sobą, np.: „Jakie życie jest lepsze, wiejskie czy miejskie?” albo „Czyja sława większa: człowieka biegłego w prawie czy też fachowca w zakresie wojskowości?” – nadają się one nadzwyczajnie do ćwiczeń stylistycznych w wymowie dzięki swemu charakterowi popisowemu i bogactwu treści, a przy tym przynoszą nam bardzo wielką pomoc zarówno w mowach doradczych jako też w spornych kwestiach i rozprawach sądowych (...). (Quint. *Inst.* 2, 4, 24, tł. Mieczysław Brożek)

Na retoryczne inspiracje Mantuana wskazuje tytuł, który nadał on interesującej nas ekłodze: „Cornix, De disceptatione rusticum et civium”, „Korniks. O sporze mieszkańców wsi i miasta”. Użyte w tytule słowo *disceptatio* pochodzi od czasownika *disceptare* – *spierać się, pertraktować, procesować się, toczyć spór (przed sądem)* (Plezia 2007: 182). *Disceptatio* to zatem *badanie, rozstrząsanie jakiejś sprawy*, a nade wszystko – *spór, kwestia sporna* (a także *wyrok, orzeczenie czy sam sąd*) (*ibidem*). Termin ów jest zatem ściśle złączony z przestrzenią rozpraw i sal sądowych, w których, jak nigdzie indziej, króluje umiejętność wyprawnej wymowy.

Gatunkiem zanurzonym w retoryce była satyra, od początku istnienia powiązana z kontekstem publicznych wystąpień (Griffin 1994: 71). Począwszy od renesansu utwory czołowego rzymskiego satyryka, Juwenalisa, odczytywano jako pełne zgryźliwego dowcipu oratorskie deklamacje (Griffin 1994:

72). Zbiór Mantuana szczególnie mocno czerpie z topiki satyrycznej (Hubbard [1998] 2001: 264). Re-miniscencje z Juwenalisa, Persjusza i Horacego są wyrazem transformacji gatunkowych, którym ulegała bukolika w czasach renesansu, odrywając się od swych idealizujących korzeni w stronę realistycznego obrazowania i nacisku na dydaktyzm (Zoltán 2016). Najsilniej oddziaływującym na *Adolescentia* satyrykiem był niewątpliwie Juwenalis, czego wyrazem jest choćby znacząca liczba podanych w edycji Severiego *similiów* (Severi 2010). Juwenalisowy rys ujawnia się między innymi w eklodze czwartej Mantuana („Alfus, O naturze kobiet”, „Alphus, De natura mulierum”), swoistej satyrze na kobiety wzorowanej na satyrze szóstej Juwenalisa, w której poeta w podobny sposób oburza się na ród niewieści. Podobnie rzecz wygląda w eklodze piątej („Kandydus, O stosunku bogaczy do poetów”, „Candidus, De consuetudine divitum erga poetas”), w której poeta ukryty pod maską pasterza narzeka na skąpstwo patronów. I w tym przypadku podstawowym źródłem jest, jak zauważył już renesansowy komentator Mantuana, Jodocus Badius Ascensius, ekloga siódma Juwenalisa (Badius 1514; zob. też Fetkenheuer 2012). To właśnie zbiór satyr Juwenalisa jest według mnie kluczem do zrozumienia źródeł obrazu miasta, który wyłania się z eklogi szóstej Mantuana.

Gwałtowność inwektyw Korniksa rezonuje satyryczną ideą gniewu, który począwszy od Persjusza, był formą organizującą treść i definiującą postawę podmiotu lirycznego (Sapota 2009: 17). Dlatego właśnie odrzucamy tezę Hubbarda jakoby ekloga Mantuana wzorowana była na Horacjańskiej satyrze szóstej z książki drugiej (Hubbard [1998] 2001: 264). W utworze Horacego brak zjadliwości tak charakterystycznej dla późniejszych rzymskich satyryków, przeważa w nim raczej ton nostalgii za opuszczoną wiejską posiadłością. Posłużenie się kategorią gniewu w opisie miasta jest natomiast typowym rysem zbioru Juwenalisa, którego ideologiczną klamrę stanowi właśnie opozycja wieś–miasto (Sapota 2009: 98–110). Miasto jest u Juwenalisa opisywane jako okrutne i niesprawiedliwe (*urbs saeva, urbs iniqua*), w mieście Rzymianin traci godność i poczucie bezpieczeństwa, a schronienie znaleźć można jedynie na wsi. Wiejska surowość jest gwarantem dobrych obyczajów: to na wsi zachowana została starorzimska *virtus*. Ten rys zbioru szczególnie uwidacznia się w satyrze trzeciej. Bohater noszący maskę autora chwali pomysł swego starego przyjaciela, Umbrycjusza, który zamierza wyjechać z Rzymu i osiedlić się w Kume. Rzym bowiem to tylko pożary, walące się domy i tysiące innych niebezpieczeństw (Juv. 3, 1–9). Umbrycjusz wtóruje „Juwenalisowi”, wygłaszając rozbudowany atak na Wieczne Miasto (Juv. 3, 21–322). Należy podkreślić w tym miejscu, w nawiązaniu do wyżej poczynionych uwag, że Juwenalis nie tyle krytykuje Rzym jako taki: opozycja wieś–miasto pozwala na wyrażenie uogólnionej moralnej oceny mieszkańców miasta. W eklodze Mantuana dostrzegamy pewne zapożyczenia obrazów z tej satyry. Rozpoczynając swoją tyradę, Umbricjusz zauważa, że w mieście nie ma miejsca dla szlachetności („quando artibus, inquit, honestis / nullus in urbe locus ...” [Juv. 3, 21–22]) – także w mieście Mantuana nie mieszka ani jeden dobry człowiek (*Ad.* 6, 221). Umbricjusz nie znajduje dla siebie miejsca w Rzymie, nie potrafi bowiem kłamać, nie interesuje się wróżbiarstwem ani nie jest skłonny do pomocy złodziejom (Juv. 3, 41–43, 46–47). Podobnie u Mantuana mieszkańcy miasta, jak woła Korniks, pracują przy pomocy oszustwa i podstęp (*Ad.* 6, 150) oraz zgłębiają tajniki magii (*Ad.* 6, 135–136), a i kradzieży nauczyć się można właśnie w mieście (*Ad.* 6, 158–162). W Rzymie Juwenalisa wszyscy żyją w biedzie, starając się nadać życiu pozór bogactwa („...vivimus ambitiosa / paupertate omnes...” [Juv. 3, 182–183]); podobnie wyraża się Korniks o mieszkańcach miasta: „Na własne oczy widziałem, jak wielu przyodziewa się w kosztowne tuniki i królewskim

crokiem wstępuje na forum, choć dręczy ich tłumiony głód i niedostatek w domu” (*Ad.* 6, 118–120)¹². Satyra trzecia Juwenalisa musiała mocno zapisać Mantuanowi w pamięć, poeta powraca do niej bowiem także w ekłodze ósmej (*Religio, De rusticorum religione*), gdy w krótkim *passusie* przywołuje obraz wykorzystywanych przez mieszkańców miasta wieśniaków (Zoltán 2016: 196):

Ten rodzaj ludzi nadaje się najbardziej
do miasta. Czy to chciałbyś wykastrować
owce, czy naścinać buków, wywieźć ze
stajni obornik lub oczyścić kloaki i latry-
ny, uprzątnąć z dróg nagromadzony brud,
czy spuścić się po drabinie w głąb studni
– ci mają ku temu spore zdolności i za-
prawieni są ciężkim znojem.

(Mant. *Ad.* 8, 28–33, tł. E. Górka)

Rzućmy ojczyznę; niech tu Artoriusz zostanie,
Katull, ci, co z czarnego białe zrobić w stanie,
Co wznoszą domy, mosty bez wysiłku cienia,
Suszą bagna, co trupy noszą do palenia
I sprzedanego sługę prowadzą do pana.

(Juv. 3, 29–33, tł. J. Sękowski)

Możliwe, że w odbiorze twórczości Juwenalisa przez Mantuana pośredniczyła tradycja recepcji rzymskiego satyryka w średniowieczu. Okres ten bowiem, kładąc silny nacisk na realizm i dosadność w konstruowaniu literackiej przestrzeni oraz na wszechobecny dydaktyzm, mógł ułatwić wchłonięcie motywów satyrycznych przez bukolikę. Pamiętać również należy, że porównanie życia na wsi z życiem dworskim funkcjonowało jako *locus classicus* w średniowieczu, o czym świadczy chociażby wzmiankowana tradycja pastoreli. Zbiór Mantuana czerpie bowiem nie tylko z tradycji antycznych oraz współczesnych, renesansowych, lecz przejawia pewne cechy charakterystyczne dla średniowiecznego sposobu rozumienia świata, jak na przykład odejście od idealizacji czy obecność moralu (Cooper 1977: 108–110).

Mantuanus zatem, poddając krytyce przestrzeń miasta, dokonuje rozszerzenia Juwenalisowej krytyki Rzymu. Dlaczego – można zapytać – podobny proces nie mógłby zajść w odniesieniu do obrazu Rzymu u Dantego czy w autobiograficznej ekłodze dziewiętej Mantuana? W twórczości rzymskiego satyryka miasto nie stanowi symbolu deprawacji warstw duchowych – jest po prostu wielkim miastem, miastem *per se*. Ta różnica staje się kluczowa.

Wnioski

Współczesna teoria sielanki, która nieodmiennie sięga w swych rozważaniach do antycznych źródeł bukoliki, Teokryta i Wergiliusza, podkreśla gatunkotwórczą rolę opozycji wieś–miasto. Okazuje się jednak, że dla samych antycznych sielankopisarzy antyteza ta (o ile w ogóle istniała¹³) nie oznaczała radykalnego odrzucenia miasta i miejskości. Wydaje się, że takie spojrzenie na sielankę wypływa z perspektywy metodologicznej przyjętej przez obecnych badaczy, którzy próbują ująć w sztywne genologiczne ramy gatunek,

12 „His oculis vidi tunicis plerosque superbis/ vestiri atque foro regali incedere gressu/ quos secreta fames premit atque domestica egestas” (Mant. *Ad.* 6, 118–120).

13 Mathilde Skoie (2006) w swoich analizach wysnuwa dość kontrowersyjny wniosek, że eklogi Wergiliusza pozbawione są całkowicie opozycji miasto–wieś.

cieszący się ogromną popularnością przez wiele wieków i który – jeśli zagadnienie bukoliki rozszerzymy o sielankowy *modus* – w zmienionej formie trwa do dziś. Przez cały ten czas gatunek ewoluował i podlegał głębokim ingerencjom w strukturę¹⁴. Przez wieki opozycja wieś–miasto poddawana była coraz silniejszej polaryzacji, a moralno-estetyczne dyskwalifikacje miejskiej przestrzeni z największą wyrazistością ujawniły się w epoce romantyzmu, gdy doszło do wzmocnienia idealizujących tendencji sielanki (Witkowska 1995: XX–XXI). Obecnie trudno jest nam patrzeć na bukolikę antyczną bez narzucającego się współczesnego metodologicznego bagażu, który pewne jej elementy – jak właśnie opozycję miasto–wieś – w starożytności ledwie zarysowane i rozwinięte dopiero później, podkreśla i uwypukla. Właśnie tak postrzegał jednak sielankę piszący u zarania nowożytności Baptysta Mantuanus. Doskonale obeznany z ówczesną tradycją bukoliczną dobrze wiedział, że jeśli chce wprowadzić do sielanki obraz miasta nienawistnego, nie wystarczy zajrzeć do twórczości swych wielkich poprzedników – starożytnych czy nowożytnych. Sięgnął więc poza bukolikę, do retoryki i topiki satyrycznej, zapożyczając z niej ton gwałtownej inwektywy i wizję całościowej deprecjacji przestrzeni miejskiej. Podstawowym źródłem była dla Mantuana satyra trzecia ze zbioru Juwenalisa. Rozszerzenie możliwości gatunkowych bukoliki, które się wówczas dokonało, w dalszej perspektywie przyczyniło się do wzmocnienia polaryzacji opozycji wieś–miasto, zwieńczonej wykształceniem się u progu epoki industrialnej programu artystycznego antyidylli.

Bibliografia

Literatura podstawowa

Severi, Andrea (2010) *Battista Spagnoli Mantovano. Adolescentia. Studio, edizione e traduzione*. Bolonia: Bolonia University Press.

Opracowania

- Acosta-Hughes, Benjamin (2006) "Bucolic Singers of the Short Song: Lyric and Elegiac Resonances in Theocritus' Bucolic Idylls". [W:] Marco Fantuzzi, Theodore Papanghelis (red.) *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden–Boston: Brill; 25–52.
- Badius, Jodocus (1514) *Bapiste Mantuani Bucolica seu adolescentia, in decem aeglogas divisa: Carmen eiusdem de sancto Ioanne Baptista. Dialogus eiusdem de vita beata; Hermanni Buschii oda de contemnendo mundo et amanda sola virtute et scientia ab Iodoco Badio Ascensio familiariter exposita, cum indice dictionum*. Argentorati.
- Badius, Jodocus, Maurus Servius Honoratus, Aelius Donatus, Antonius Mancinellus, Marcus Aurelius Probus, Philippus Beroaldus, Augustinus Dathus, Domitius Calderinus, Maphaeus Vegius (1519) *Vergilius cum commentariis. Opera Vergiliana antea corrupta et mendosa: nunc vero multorum exemplarium collatione in integrum restituta, docte et familiariter exposita...* Venetiis.
- Chesi, Giulia Maria (2018) "Intertextuality and Poetic Voice in Theocritus' Idyll 3". [W:] *Mnemosyne*. Vol. 71; 489–496.

14 Takim nowożytnym kamieniem milowym była *Arkadia* Jacopo Sannazara. Poemat ten podłożył podwaliny pod nowoczesne rozumienie gatunku.

- Coleman, Robert ([1977] 2001) *Virgil: Eclogues*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cooper, Helen (1977) *Pastoral: Mediaeval into Renaissance*. Ipswich: Boydell and Brewer.
- Dover, Kenneth James ([1971] 1994) *Theocritus, Select Poems. Edited with an Introduction and Commentary*. London: Macmillan.
- Fantuzzi, Marco (2004) "Theocritus and the Bucolic Genre". [W:] Marco Fantuzzi, Richard Hunter (red.) *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. New York: Cambridge University Press; 133–190.
- Fantuzzi, Marco, Papanghelis Theodore (2006) "Editors' Introduction". [W:] Marco Fantuzzi, Theodore Papanghelis (red.) *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden–Boston: Brill; VII–XVII.
- Fetkenheuer, Klaus (2012) "Hungernde dichter, Unwillige mäne. Baptista Mantuanus' Ekloge V und die römische Satire". [In:] *Philologus*. Vol. 2; 310–327.
- Grant, Leonard (1965) *Neo-Latin Literature and the Pastoral*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Gravdal, Kathryn (1985) "Camouflaging Rape: The Rhetoric of Sexual violence in the Medieval Pastourelle". [In:] *Romanic Review*. Vol. 76/4; 361–373.
- Greg, Walter Wilson ([1905] 1906) *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*. London: A.H. Bullen.
- Griffin, Dustin (1994) *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Herdman, Emma (2006) "Lupa in fabula: Figures of Threat in the Pastoral World". [W:] *Canadian Review of Comparative Literature: Neo-Latin and the Pastoral*. Vol. 33/1–2; 98–114.
- Hubbard, Thomas ([1998] 2001) *The Pipes of Pan. Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*. Ann Harbor: University of Michigan Press.
- Kermode, Frank (1952) *English Pastoral Poetry: From the Beginnings to Marvell*. London: Harrap.
- Leach, Eleanor Winsor (1974) *Virgil's Eclogues: Landscapes of Experience*. Ithaca–London: Cornell University Press.
- Mustard, Wilfred (red.) (1911) *The Eclogues of Baptista Mantuanus*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Piepho, Lee (2001) *Holofernes' Mantuan: Italian Humanism in Early Modern England*. New York: Peter Lang.
- Plezia, Mariusz (red.) (2007) *Słownik łacińsko-polski*. T. II. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Pretagostini, Roberto (2006) "How Bucolic are Theocritus' Bucolic Singers?". [W:] Marco Fantuzzi, Theodore Papanghelis (red.) *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden–Boston: Brill; 53–73.
- Rosenmayer, Thomas (1969) *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Sannazaro, Jacopo ([1504] 1990) *Arcadia*. Francesco Erspamer (red.). Milano: Mursia [Napoli].
- Sapota, Tomasz (2009) *Juvenalis*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Segal, Charles Paul (1981) *Poetry and Myth in Ancient Pastoral: Essays on Theocritus and Virgil*. Princeton: Princeton University Press.
- Skoie, Mathilde (2006) "City and Countryside in Vergil's Eclogues". [W:] Ralph Rosen, Ineke Sluiter (red.) *City, Countryside, and the Spatial Organization of Value in Classical Antiquity*. Leiden–Boston: Brill; 297–325.
- Terry, Gifford ([1999] 2001) *Pastoral*. London–New York: Routledge.
- Walker, Steven (1980) *Theocritus*. Boston: Twayne Publishers.
- Williams, Raymond (1975) *The Country and the City*. New York: Oxford University Press.
- Witkowska, Alina (1995) „Wstęp”. [W:] *Idylla polska. Antologia*. Wrocław/Warszawa/Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; III–LVI.
- Zoltán, Simon Lajos (2016) "A Bölcs Juvenalis és a Neolatin Bukolika". [W:] *Antik Tanulmányok*. Vol. LX; 187–204.

Źródła internetowe

126

- Fornara, Roberto (2021) „Góra Karmel w Biblii. Etymologia i symbolika”. <https://www.karmel.pl/gora-karmel-w-biblii-etymologia-i-symbolika/> (dostęp: 22.07.2021).
- Piepho, Lee ([1989] 2009) *Adulescentia: The Eclogues of Baptista Mantuanus (1498)*. <http://www.philological.bham.ac.uk/mantuanus> (dostęp: 15.01.2021).

CATHERINE MÉLOU-LE FERRAND
Université de Rennes 2

L'entrée à Jérusalem : un exercice de style (de la liturgie au jeu)

The Entry to Jerusalem: an Exercise of Style (from Liturgy to Play)

Abstract

The first representations of the Passion of Christ in vernacular language mark an upheaval in liturgical codes. The entry to Jerusalem symbolises this change, as it is one of the most important episodes in the liturgy. It is a popular as well as a royal scene, and a scene of jubilation. It takes place outside the church where a procession has been organised. Through the text of one of the first Passions represented in the *Langue d'Oc*, namely the Didot manuscript of the Passion, we can see how the staging of the event takes place naturally, even—or especially—in the absence of precise stage directions. Amplification is a part of the game in which no rules are set; it merges with worship and offers devotees the opportunity to get involved in the story. The existing iconography, developed by artists since the 4th century, establishes the symbolic base on which the theatre can rely—costumes, sets and accessories. The very particular liturgy of this scene, celebrated during the Palm Sunday service, reinforces its theatricality and the acting (outside the church), as well as favouring a reversible character of the show. Hence, the spectator becomes an actor and the actor contemplates Christ. The stage directions, along with the absence of precise instructions, outline the codes, constraints and inventions of a nascent Passionist theatre.

Keywords: Medieval literature, Christ's Passion, Didot manuscript, theatre in *Langue d'Oc*, entry to Jerusalem, staging

Un homme est en chemin. Il est monté sur un âne. C'est une ânesse, son petit l'accompagne. Autour de lui, la foule se presse. Des enfants étendent des vêtements sur le sol que l'âne va fouler. D'autres personnages portent des branches dont ils jonchent le chemin. Un petit homme est monté dans un arbre pour ne rien perdre du spectacle. Jésus Christ entre à Jérusalem. Le décor est posé, d'une des scènes les plus célèbres de la vie du Christ, une scène que l'on voit déclinée depuis presque 2000 ans dans tous les lieux de culte, sur tous les supports possibles, parfois accompagnée de fulgurances créatives, le plus souvent respectueuse des règles canoniques qui, implicitement, en régissent l'organisation. Qu'est-ce qui donne

à l'entrée à Jérusalem cette importance dans les représentations du Christ ? Qu'est-ce qui, dans le récit de la Passion, distingue cette scène au point qu'on en fasse une célébration autonome et amplifiée ? La richesse de l'iconographie fournit une ébauche de réponse en mettant en lumière l'importance des détails, la fonction des contraintes, l'évolution des représentations picturales au fil des siècles. Mais ces images, avant tout, témoignent de l'indéniable théâtralité de la scène, de son organisation spatiale et temporelle, de son potentiel émotionnel et scénique. L'étude des textes représentant la Passion nous donne d'autres indices qui proposent, en creux, des possibilités de mises en scène et définissent la place du public comme acteur. À partir d'un texte, la *Passion Didot*, nous allons tenter de déterminer la fonction de la scène et son appropriation par le public médiéval, la mise en œuvre d'une porosité féconde entre la scène et la rue, à partir des choix des auteurs et des lieux de représentation.

La *Passion Didot* est une Passion du Christ du XIV^e siècle en langue d'oc. C'est probablement l'une des premières Passions en langue vernaculaire¹. La copie dont nous disposons est datée de 1345 et deux éléments essentiels distinguent cette Passion des textes précédents : l'utilisation de la langue vernaculaire au lieu du latin des jeux liturgiques, et la présence de didascalies autonomes. Le texte est conservé dans un manuscrit unique qui se trouve à la Bibliothèque nationale de France sous la cote NAF4232. C'est un manuscrit composite qui contient des textes religieux, des poésies profanes, et deux textes majeurs : la *Passion*, et *Daurel et Beton*. On admet qu'un premier état de cette Passion a pu être joué dans l'île de Mallorque, puis en Catalogne (voir Massip 1993; Ensenyat, Vila 2001), puis elle a circulé en Occitanie où elle a été sans doute traduite et recopiée. L'origine linguistique du manuscrit se situerait au sud-ouest de Toulouse, compte tenu des nombreux apports béarnais introduits par les copistes.

La *Passion Didot* est une « petite » Passion puisqu'elle ne compte que 2370 vers. Elle s'ouvre sur le miracle de l'aveugle-né, puis la résurrection de Lazare, l'entrée à Jérusalem précède l'onction à Béthanie², la trahison, le procès³, la Passion puis la résurrection. La liturgie nous fournit l'articulation dogmatique qui justifie le texte et induit sa représentation théâtrale. D'autres éléments de mise en scène nous sont fournis par l'abondante iconographie que les différents arts picturaux nous ont laissée autour de la Passion.

Le cycle liturgique de Pâques couvre la totalité de la Semaine Sainte, c'est-à-dire depuis le dimanche des Rameaux jusqu'au dimanche saint. Le nom de dimanche des Rameaux renvoie à l'entrée solennelle à Jérusalem ; l'épisode est rappelé avant le début de la messe proprement dite, avec la lecture de l'évangile sur le parvis. Puis les fidèles avancent en procession et entrent dans l'église. La messe commence alors, intégrant au cours des lectures le récit complet de la Passion, jusqu'à la Crucifixion. Cette lecture peut se faire à plusieurs voix, une dimension dialoguée qui renvoie au jeu théâtral.

1 La langue d'oïl témoigne de textes bien antérieurs, comme la *Passion des Jongleurs* ou la *Résurrection du Sauveur* au début du XIII^e siècle et la *Passion du Palatinus* au début du XIV^e siècle, mais en langue d'oc, le corpus n'est pas aussi abondant. La *Passion Didot* est un des premiers textes en langue vernaculaire, et aussi le premier texte connu qui possède des didascalies autonomes. Il s'agit donc d'une rupture par rapport aux poèmes dramatiques et une affirmation de la dimension théâtrale de cette Passion.

2 Ici intervient un épisode assez insolite mais bien connu au Moyen Âge puisqu'il figure dans la Légende Dorée (dans la *Vie de saint Matthias*). Judas y raconte sa naissance et son destin tragique dans un récit qui entremêle les mythes de Moïse et d'Œdipe.

3 Fortement inspiré par l'Évangile de Nicodème.

L'entrée à Jérusalem, qui conclut la vie publique du Christ, constitue l'ouverture solennelle de la Semaine sainte, essentielle au christianisme. Scène de réjouissance, elle est souvent assimilée à une entrée royale et de fait, l'entrée à Jérusalem préfigure l'entrée de la Jérusalem céleste⁴, dans une lecture en miroir que l'on observe fréquemment dans les évangiles, comme la résurrection de Lazare préfigure celle du Christ. Elle inclut également la pratique de la jonchée, qui consistait à couvrir le sol de végétaux afin d'en faire un tapis que le souverain allait fouler. La pratique était réservée aux entrées royales et dans les images d'entrées à Jérusalem, on observe que les branches répandues au sol apparaissent rarement avant le XII^e siècle. Dans les représentations antérieures, seuls les vêtements sont disposés au sol. Dans les Évangiles, le sol n'est jonché que chez Mathieu et Marc. Chez Luc il n'est question que de manteaux, et Jean parle des « rameaux des palmiers » que les spectateurs tenaient à la main (Mt 21–8, Mc 11–8, Lc 19–36, Jn 12–13).

Arrêtons-nous sur les représentations picturales et leur diversité. L'entrée à Jérusalem est représentée sur de multiples supports : des plaques d'albâtre ou d'ivoire, des boîtes, des bas-reliefs, des mosaïques, des toiles, des icônes, des bois peints⁵. On trouve ces pièces dans les musées, les monastères, les églises, ou sur les calvaires. Les plus anciennes sont ces sarcophages qui remontent aux alentours du IV^e siècle, les plus récentes nous sont contemporaines.

La scène obéit à des critères précis qui définissent des éléments obligatoires et d'autres facultatifs. Le motif est bien sûr fourni par les évangiles qui présentent un tableau concordant pour les synoptiques, légèrement divergent pour Jean. Ce sont deux apôtres qui vont chercher l'âne et installent Jésus sur sa monture. Pour Luc et Marc, il s'agit simplement d'un ânon. Seul Mathieu évoque « l'ânesse avec son ânon ». Jean se distingue en laissant à la charge de Jésus seul la recherche de la monture. La description de l'entrée dans la ville est reprise dans les quatre évangiles : une foule nombreuse, des vêtements déployés sous les pas de l'âne. Les interprétations picturales montrent, au minimum, Jésus assis sur l'ânesse, des branches, des vêtements étendus au sol, une porte peut être esquissée pour évoquer l'entrée de Jérusalem. À partir du XII^e siècle, des variantes se mettent en place et enrichissent la représentation orientale de détails qui peuvent être des inventions d'artistes, ou inspirés par des ouvrages de dévotion ou des évangiles apocryphes, en particulier l'évangile de Nicodème ou les *Méditations sur la vie de Jésus Christ* de saint Bonaventure. On voit ainsi apparaître des enfants – ce sont eux qui déploient leurs vêtements sous les pas de l'âne – des apôtres, l'ânon, le personnage de Zachée qui observe le spectacle perché sur un arbre et qui va devenir un élément constitutif de l'entrée à Jérusalem – puisque Jésus va loger chez lui – alors qu'il n'est cité que par Luc, lors de l'entrée à Jéricho. C'est l'Évangile de Nicodème qui installe Zachée à Jérusalem et le personnage finit par être indissociable de cette scène à laquelle, selon Luc, il n'a pas participé. Zachée n'est d'ailleurs pas le seul personnage à figurer perché dans un arbre. D'autres y montent pour cueillir des branches agitées au passage de Jésus. On voit aussi la scène se charger d'éléments picturaux qui rompent avec le dépouillement initial. La ville se dessine, le paysage s'étoffe. Jérusalem est figurée par ses remparts, et les habitants qui se pressent à la porte de la ville pour voir Jésus arriver. De sorte que Jésus est, dans la plupart des représentations, au centre de deux courants : d'un côté les gens de Jérusalem qui l'accueillent,

4 « Le porche de l'église signifie le Christ par qui s'ouvre pour nous l'entrée de la céleste Jérusalem ; il est appelé aussi portique (*porticus*), de la porte (*à portâ*), ou de ce qu'il est ouvert à tous comme un port (*à portu*) » (Durand 1854).

5 Fin 2020, une plaque de reliure carolingienne en ivoire a été vendue aux enchères, elle représente une entrée à Jérusalem.

de l'autre les apôtres qui le suivent. Il est assis à califourchon alors que dans les premières représentations il monte assis à la manière orientale, en amazone. D'autres motifs troquent l'âne contre une mule ou même un cheval, au mépris du symbole d'humilité que la scène est censée représenter⁶. L'iconographie obéit aux transformations de la société, mais varie aussi en fonction des commanditaires et de l'utilisation qui est faite de la représentation.

C'est de ce rapprochement entre le récit biblique et ses représentations picturales qu'émergent les premières scénarisations. Paul Zumthor estime que jusqu'au XIII^e siècle, même en l'absence de véritables mises en scène, il existait des « *facteurs visuels de communication* » (Zumthor [1972] 2000: 508) qui n'étaient pas encore du théâtre mais réclamaient une implication du corps et une gestuelle. Depuis le X^e siècle, on observe des ébauches de scénarisation au sein-même de la liturgie. Les premières sont attestées par Saint Ethelwold (voir son *Regularis Concordia*, dans: Cohen 1955). Il s'agit d'une dialogisation minimale : des personnages et des acteurs, des répliques, un décor, une symbolique. C'est le clergé lui-même qui imagine ces mises en scène minimalistes qui donnent vie à la liturgie et à l'iconographie communément répandue. Les épisodes sont scénarisés par les clercs, devant leurs pairs, dans l'espace de l'église. Tout change lorsque ces tableaux sont représentés devant les fidèles. C'est l'arrivée du public qui modifie la physionomie du drame et le fait évoluer vers une représentation autonome, enracinée dans un socle liturgique mais désormais orientée vers des objectifs théâtraux qui vont peu à peu prendre le pas sur le culte. Le théâtre de la Passion devient alors l'affaire de tous. Il quitte l'église pour devenir une manifestation publique qui atteint son apogée avec les grandes Passions du XV^e et du début du XVI^e siècle. On assiste à une modification fondamentale des règles, car, comme l'explique Estelle Doudet dans sa définition du « lieu commun » : « choisir un endroit pour jouer, c'est proposer une communication particulière aux spectateurs » (Doudet 2015).

La *Passion Didot* est un des premiers textes à témoigner de ce passage qui s'apparente à un bouleversement à la fois sociétal et culturel. Sociétal parce qu'il s'agit d'un investissement de toute une population autour d'une célébration religieuse, culturel parce que la Passion, en s'éloignant de la liturgie pour se rapprocher du jeu, modifie le rôle de l'Église. La Passion n'est plus enseignée par les clercs mais incarnée et vécue par le peuple lui-même. C'est l'acteur qui vit la souffrance du Christ, un acteur qui se confond avec l'homme de la rue.

Sur les 288 rubriques que compte la *Passion Didot*, 38 sont particulièrement précises, très détaillées et souvent très longues. Deux d'entre elles concernent l'entrée à Jérusalem. La première décrit l'installation de Jésus sur l'ânesse menée par deux apôtres. Le texte qui la suit est une paraphrase de la rubrique. Les deux apôtres décrivent ce qu'ils sont en train de faire et chantent la gloire de Jésus, sa puissance et son humilité :

Ara s'en va la femna vas Jherusalem he vengron II apostols ab la sauma e ab el polhi e puget sus Jhesus
he diseron cantan aquestas coplas⁷.

6 Aujourd'hui encore, lors de la Semaine sainte de Séville, une des scènes sculptées, le « *paso de la Borriquita* » présente tous les attributs de l'épisode : le palmier, l'ânesse, son petit, Zachée, les habitants qui entourent le Christ, mais Jésus lui-même, dans cet épisode qui est censé glorifier son humilité, défile en grand manteau brodé d'or et de pierres. La scène a ici pour fonction de démontrer avant tout la puissance et la richesse sévillanes. Le symbole s'est déplacé.

7 Alors la femme va vers Jérusalem et deux apôtres se rendirent près de l'ânesse et de son petit, ils installèrent Jésus dessus et chantèrent ces couplets. Trad. par C.M.-L.

La deuxième décrit précisément l'entrée à Jérusalem :

Ara es Jhesus devant Jherusalem ab mot enfans he los us se despulheron lors vestiduras, estenderon las denant e los austres eshiron li ab rama d'arbres davant he disoron li aquestas coblas⁸.

Le texte ainsi introduit ne contient que deux vers qui sont les refrains chantés par la foule :

Benezeyt siatz, filh de Dieu,
Que va salvar lo poble sieu !⁹

Les deux rubriques contiennent une référence au chant. Francesc Massip estime que les drames religieux médiévaux étaient presque intégralement chantés (voir Massip 1992). Ces mentions – *cantan aquestas coplas/disoron li aquestas coblas* – définissent donc probablement un moment particulier : un chœur, un accompagnement instrumental, une amplification exceptionnelle.

Se pose alors la question de l'adéquation de la rubrique avec le texte qu'elle introduit. La deuxième rubrique est l'une des plus longues de la *Passion Didot*. Les deux vers qui suivent obéissent partiellement aux évangiles qui donnent tous les quatre : « Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur ». Mais l'hiatus entre la didascalie et la réplique suggère forcément une amplification. La rubrique est là pour dresser le décor, le reste est improvisation. Moins le texte en dit, plus la scène sera visuellement développée.

Le théâtre fait la part belle à cette scène parce qu'elle porte une symbolique très forte, elle montre la gloire de Jésus et elle est purement visuelle. Au contraire d'autres épisodes comme les paraboles, par exemple, qui demandent une grande quantité de texte, elle ouvre le champ à d'immenses possibilités scéniques. Enfin, elle agit comme un intermède, une scène de liesse et de joie avant la mécanique fatale de la Passion¹⁰. C'est une respiration avant l'entrée dans le drame. C'est une scène rigoureusement théâtrale qui est jouée, et non pas racontée. C'est surtout une scène qui fait partie de la liturgie et qui va donc, selon toute logique, être jouée d'après le modèle liturgique. Le jeu n'est pas la messe, mais il se déroule dans les mêmes lieux, selon le même protocole. Dans le cadre de la « scène linéaire » décrite par Francesc Massip (2013), l'aire du jeu dramatique, au cours de la représentation de cette entrée, va se déplacer à travers la ville. Les spectateurs vont la suivre et se fondre dans le spectacle lui-même. C'est en réalité le même déroulement que l'office des Rameaux. La foule des fidèles qui écoute le récit de l'entrée à Jérusalem à l'extérieur de l'église est la même que celle qui se masse autour des acteurs. Lorsque Jésus avance vers Jérusalem c'est une procession qui l'accompagne, peut-être en faisant le tour de l'église. Puis de retour sur le parvis, Jésus sur son âne entre dans l'église¹¹. Les mouvements ne demandent même pas à être coordon-

8 Maintenant Jésus est devant Jérusalem parmi de nombreux enfants et les uns se dépouillèrent de leurs vêtements et les étendirent devant eux, les autres sortirent devant lui avec des branches d'arbres et lui dirent ces couplets. Trad. par C.M.-L.

9 Béni sois-tu, fils de Dieu, toi qui vas sauver ton peuple. Trad. par C.M.-L.

10 Cent vers plus tard, le contraste est violent avec le récit de Judas qui se décline sur 160 vers de monologue.

11 Dans le cadre du Jeu, la présence d'un âne véritable n'est pas systématiquement attestée. Beaucoup d'impératifs de mise en scène rendaient difficile le recours à un animal vivant. Lorsque la Passion se jouait dans l'église, il était possible de faire entrer des animaux dans le lieu de culte, avec tous les inconvénients que cela pouvait impliquer. Un impératif de la scène d'entrée à Jérusalem est le déploiement des tuniques devant Jésus. À une époque où l'étoffe est un luxe, on ne la laisse pas souiller par un âne, fût-il monté par le Christ. On substitue alors à l'animal et à l'acteur une représentation en bois du Christ chevauchant un âne. C'est le *Palmesel* ou Âne des Rameaux, qui est utilisé dès le X^e siècle et jusqu'au XVII^e siècle. Cette habitude est attestée par le nombre d'exemplaires de *Palmesel* encore répertoriés aujourd'hui ; on en compte presque 400. Cela démontre, en

nés. La foule des spectateurs du jeu de la Passion devient la foule des spectateurs de la Passion du Christ. La mimesis est spontanée et ne se limite pas aux acteurs.

Ainsi, la théâtralisation de la Passion intervient-elle véritablement comme un jeu de miroir entre la rue et la scène, un jeu où s'abolit la frontière entre les deux, un espace de transition entre le réel et la métaphore.

Lorsque la Passion commence à être jouée, ce sont des religieux qui tiennent les rôles puisque cela se passe dans un cadre liturgique. Ils jouent sans doute dans leurs costumes habituels et se contentent peut-être d'un voile sur la tête pour signifier leur personnage. Ils incarnent les trois Maries. Lorsque saint Ethelwold évoque ces personnages, il utilise le pronom masculin *illos*. Le personnage ne se confond pas avec l'acteur. Au XIV^e siècle les choses ne sont plus si simples.

La question de l'identification est au cœur du principe théâtral. Elle émerge dès l'antiquité puisqu'Aristote interroge le processus émotif de la tragédie, le faisant relever de la mise en scène plus que de l'art du poète¹². Mais peut-on réellement parler de mise en scène dans la représentation d'une Passion ? Peut-on parler d'art du poète à propos d'un manuscrit unique, qui n'est pas un original et dont la langue s'est égarée au fil des copies et des réécritures ? Nous ne savons pas ce que pouvait être cette mise en scène, mais elle existait. Nous ne savons pas qui était le poète mais nous avons son texte, enrichi des apports successifs qui en font ce qu'il est aujourd'hui, laissant transparaître la personnalité et l'intention du poète. Le Jeu de la Passion n'est pas autre chose qu'une forme liturgique dont la liberté par rapport au dogme trouve sa justification dans son caractère didactique porté par ce processus émotif. La bienveillance du clergé ne s'explique que par cette possibilité cathartique tellement plus efficace que la meilleure des homélies.

Ces « arrêts sur image » autour de l'entrée à Jérusalem n'ont pour ambition que de mettre en lumière ce qui nous fait défaut lorsqu'il s'agit de penser une représentation de la Passion. Il nous faut lire entre les lignes, interpréter le silence puisque ce qui n'est pas écrit est souvent plus fécond qu'une consigne exhaustive. Ce qui fait de cet épisode un moment d'exception, c'est son succès scénique, ses variations, son appropriation populaire. Mais c'est aussi ce qu'il suscite aujourd'hui en termes de réflexion sur le théâtre, sur la mise en scène, sur les dispositifs concrets et symboliques qui ancrent le jeu de la Passion dans la dynamique urbaine et démontrent la réversibilité du spectacle.

Dans le théâtre antique, le masque fait barrière entre l'acteur et son personnage. Dans le théâtre médiéval, il n'y a plus de masque. L'acteur et le personnage se confondent, se superposent. Ce n'est pas l'identification qui opère puisqu'elle implique une mise à distance, c'est une intériorisation du personnage qui opère autant chez l'acteur que chez le spectateur et rend possible ces sauts dans l'espace et le temps. Ce qui se joue dans le spectacle de la Passion, est plus du registre de la transe collective que de l'identification qui présuppose un individu et un sentiment d'identité.

La Passion du Christ, et plus spécialement l'entrée à Jérusalem, constitue un événement collectif, une participation symbolique à un récit fondateur et offre aux fidèles la possibilité de se fondre dans ce spectacle, d'être à la fois spectateur et acteur du mystère. À l'image de ce tout petit homme qui du haut

outre, l'importance qu'a pu revêtir l'entrée à Jérusalem dans la représentation du Cycle de Pâques. Voir Broekaert, Knapen: 2006.

12 Aristote (384–322 av. J.C.), *Poétique* [1996]. Chapitre 14.

de son arbre observe l'entrée du Christ à Jérusalem. Il se nomme Zachée et il ne sait pas encore qu'il va bientôt faire partie de l'histoire.

Bibliographie

Sources primaires

- Frank, Grace (éd.) *La Passion du Palatinus* [1922]. Paris: Honoré Champion.
- Joubert Amari Perry, Anne (éd.) *La Passion des jongleurs* [1981]. Texte établi d'après la *Bible des sept estaz du monde de Geufroi de Paris*. Paris: Beauchesne.
- Macdonald, Aileen (éd.) *Passion catalane-occitane* [1999]. Genève: DROZ.
- Paris, Gaston et Bos, Alphonse (éd.) *Trois versions rimées de l'Évangile de Nicodème* [1885]. Publ. d'après les manuscrits de Florence et de Londres. Paris: Fernand Didot.
- Recueil de poésies provençales* [manuscrit Didot]. Bibliothèque nationale de France: cote FR.NAF4232; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53000321m> (accès: 15.01.2021).
- Shepard, William P. (éd.) *La passion provençale du manuscrit Didot* [1928]. Paris: Honoré Champion.

Sources secondaires

- Aristote (384-322 av. J.-C.) *Poétique*. Trad. du grec ancien en français par Joseph Hardy [1996]. Paris: Gallimard.
- Broekaert, Marijke, Luc Knapen (2006) « Inventaris van bewaarde en verdwenen palmezels in Europa ». [In:] Luc Knapen, Patrick Valvekens (éd.) *De palmezelprocessie: Een (on)bekend West-Europees fenomeen?*. Louvain: Peeters. [Cité par:] Chaguinian, Christophe (2021) « Y a-t-il eu des marionnettes religieuses au Moyen Âge ? Retour sur l'hypothèse classique de Charles Magnin ». *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*. N° 40; 379–408.
- Cohen, Gustave (éd.) (1955) *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen Âge*. Paris: Éditions du Cerf.
- Ensenyat, Gabriel, Pep Vila (2001) « Els dos fragments de la Passió Mallorquina del segle XIV ». [In:] Albert Rossich et al. (éd.) *El teatre català dels orígens al segle XVIII. Actes del II Colloqui: problemes i mètodes de literatura catalana antiga: "Teatre català antic"*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Massip, Francesc (1992) *El teatro medieval, voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Barcelone: Montesinos.
- Massip, Francesc (1993) « La dramatisation de la Passion dans les pays de langue catalane et le dessin scénique de la cathédrale de Majorque ». [In] *Fifteenth-Century Studies*. Vol. 20; 201–246.
- Massip, Francesc (2013) « L'escenificació de la Passió a l'edat mitjana : espais, decorats i efectes escènics ». [In :] *Capcorral. Revista del Museu Comarcal de Cervera*. N° 8; 33–40.
- Zumthor, Paul ([1972] 2000) *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil.

Sources Internet

134

- Doudet, Estelle (2015) « Y a-t-il un théâtre politique au Moyen Âge ? ». *La Réserve*, livraison octobre 2015, mis à jour le 04.11.2015. <http://ouvrir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/150-y-a-t-il-un-theatre-politique-au-moyen-age> (accès: 15.01.2021).
- Durand, Guillaume (1854) *Rational*. Paris: Louis Vivès. [https://fr.wikisource.org/wiki/Rational_\(Durand_de_Mende\)/Volume_1/Premier_livre/Chapitre_01](https://fr.wikisource.org/wiki/Rational_(Durand_de_Mende)/Volume_1/Premier_livre/Chapitre_01) (accès : 15.01.2021).

ANNA NIENARTOWICZ
Uniwersytet Wrocławski
ORCID 0000-0002-9865-7603

Warsaw as a Formative Space of a Jewish-Polish Identity. A Case Study Based on Zygmunt Turkow's Memoirs *Fragmentn fun mayn lebn*

Abstract

This article aims to sketch out the Jewish-Polish identity of a prominent Jewish actor and director, Zygmunt Turkow (1896–1970). A summary of the nature of Jewish identity is followed by a study of his memoirs *Fragmentn fun mayn lebn* [*Fragments of My Life*] (1951) from the period of 1896–1916. Drawing on Cultural Literacy (Segal 2014), the study focuses on the methods and thoughts of Roland Barthes ([1967] 1985) on urban space. The main section of this paper includes an overview of the places and institutions in Warsaw that Turkow mentioned in his memoirs. All the addresses are ascribed to four social categories (home and friends, religion, education, and freetime) and then discussed. The final section contains research conclusions on Turkow's selfhood, his sense of Jewish and Polish identity, and his attachment to Jewish or Polish culture, as well as the defining characteristics of his Polish-Jewish/Jewish-Polish self-identity. This article aims to explain the peculiar circumstances that contribute to the complexity of determining and investigating what can be considered as Jewish identity.

Keywords: Jewish identity, Polish identity, identity, Zygmunt Turkow, memoirs, *Fragmentn fun mayn lebn*, urban space

Introduction

When one reflects on Jewish identity, one has a more or less clear idea about its distinguishing features. However, when one starts to ponder deeply what exactly Polish, French, American, or Moroccan Jews had in common before the proclamation of the State of Israel, the traces are not so evident. They seem to be specific and somehow common at the same time. This ambiguity results from the diasporic character of the Jewish culture. To begin with, there is no such thing as *Jewish identity*; there are only diaspora-specific *Jewish identities*. They should be explored regarding their local context and contact with non-Jewish communities. This interaction always implies a confrontation of the differences with the non-Jewish dias-

pora neighbours. In extreme cases, for the Jews, this may result in assimilation to the non-Jewish culture or complete isolation from a non-Jewish society (Rosman [2007] 2011: 166–171). However, on this scale of the binary/opposite outcomes of the contact, there is a whole range of possible attitudes to the non-Jewish and own Jewish cultures, which result in many Jewish identities. Therefore, to collect the whole image of the patchwork of the Jewish characteristics covered by one umbrella term *Jewish identity*, one must take special care to the study of local individualities.

It transpires that interdisciplinary approaches are best suited to account for the complexity of determining Jewish identity. Therefore, researchers have recently employed socio-historical methods to examine Jewish memoirs, such as Kijek in *Dzieci modernizmu* (2017), as well as art history methodology, such as Matthew Baigell in *Jewish Identity in American Art. A Golden Age since the 1970s* (2020) or Piotr Ślōdkowski in *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng/Marek Włodarski a historia sztuki* (2019) to analyse Jewish identities through visual art. There are also attempts to present them from the perspective of widely understood (cultural) contacts employing socio-urban and anthropological approaches, as in *Fragile Spaces* by Steven E. Aschheim (2018) or in *Jewish New York. The Remarkable Story of a City and a People* edited by Debora Dash Moore (2017).

Similarly, the paper aims to determine the Jewish-Polish self-identity of Zygmunt Turkow concerning the local diasporic experience of Jews in Warsaw. In this study, Cultural Literacy methods and Roland Barthes' view on urban space are applied to analyse his memoirs *Fragmentn fun mayn lebn* [*Fragments of my life*] (1951).

Born in Warsaw in 1896, Zygmunt Turkow was an actor and a director. After graduating from the private drama school of Helena Hryniewiecka, he worked in Polish and Jewish theatres. He also directed and appeared in Jewish film productions between the two world wars. In 1924 he established the avant-garde Warsaw Yiddish Art Theater—Varshaver Yidisher Kunst-teater—where he staged Jewish and non-Jewish plays in Yiddish. After the outbreak of the second world war, he escaped to Brazil. In 1952, he moved to Israel, where he founded ZUTA Theatre. He died in Tel Aviv in 1970 (Kagan 1986: 281; Zilbertsvayg 1934: 686). After the second world war, he published three parts of the memoirs—*Fragmentn fun mayn lebn* (1951), *Teater-zikhroynes fun a shturemisher tsayt* [*Theatre-memories from the Tempestuous Times*] (1956), *Di ibergerisene tkufe* [*The Broken Era*] (1961). In the first one, Turkow wrote about his early childhood until his graduation from theatre school in 1916. He described events, peoples and places in Warsaw that played a vital role in his upbringing and formation as a man and as an artist.

This study aims to determine the role of the city in the development of his selfhood. Namely, it seeks to establish whether he was more attached to the Jewish or non-Jewish districts of Warsaw, whether he was in contact with the Jewish community, and, if not, what the places of contact with non-Jews were. Other essential issues concern his membership in the local Jewish or non-Jewish cultural institutions or institutions he visited in general. By analysing those elements, this study attempts to examine the distinguishing features of his sense of Jewish and Polish identity.

Thus, in this article, identity is defined as a set of properties depicting essential features of a social entity. It is also considered to be a life-long multi-layered process of acceptance, rejection, and negotiation of given features, rather than a result of a process of acquiring them (Bokszański 2005: 16, 35; Jawłowska 2001: 53–54; Rosenthal 1997: 2–3). For an analysis of the elements that contributed to the process of formation of Turkow's Jewish-Polish identity in his childhood, the notions of *textuality* and *historicity* from Cultural Literacy are employed. According to the first one, “any cultural object can be understood

as an artefact,” and thus, one may analyse “any social entity, from a law to a bodily gesture,” while “the historicity of things relates to their formation as ‘little narratives’, [and] (...) to the synchronous historical context of a socio-cultural phenomenon.” (Segal 2014: 5–6) Therefore, Turkow’s memoirs are treated as an artefact of identity formation processes in a given time through an urban narrative.

Turkow starts an account of his memoirs from the visit to Warsaw in 1948. He took part in the Ghetto Uprising commemoration. He was sent there as a member of a commission whose aim was to report on the Jewish life in Warsaw. Wandering through the ruins, he recalls what a given neighbourhood looked like, and he starts to spin the story about places of great significance to his experience. The style in which the memories are evoked accords with the Barthes’ ideas. In his *Semiology and the urban*, city is treated as a discourse—the city speaks to its inhabitants, and inhabitants speak to the city. This conversation may be expressed by a walk or just glancing at the buildings (Barthes [1967] 1985: 265). In this perspective, it can be assumed that by providing the city with a narration, one obtains a sense of narrativity of one’s own life by which her/his identity is formed.

Therefore, based on Turkow’s memoirs, the addresses of given buildings and institutions that took part in the mutual discourse Warsaw-Zygmunt Turkow/Zygmunt Turkow-Warsaw were distinguished. Those elements were then assigned to the four social categories—home and friends, religion, education, and freetime. Later those categories were analysed from the perspective of the role they played in the process of forging his Jewish-Polish/Polish-Jewish identity in 1896–1916.

1. Home and Friends

As a child, Zygmunt Turkow lived at Dzika 7 Street, Miła 38, Przejazd 38, and Dzika 44 Street. He was attached to the northern part of Warsaw, considered a Jewish district (Chomątowska 2016: 30–44). Although he depicted Dzika street as “rather unpleasant” (Turkow 1951: 143), this was the most influential neighbourhood for him. He got acquainted with secular holidays, marches of the working class under the red banner, and left-wing slogans cried out during the manifestations. However, he did not belong to that world, and he could only watch from the windows of his big, richly furnished apartment how that life passed by. Because the apartment was spacious, Zygmunt’s parents invited family and friends for Shabbat dinners during which people talked about politics, business and family issues, as well as new stage productions in the Polish and Jewish theatres. Zygmunt was asked to restage some scenes from those plays, and his cousin recited Mickiewicz’s or Słowacki’s poems (Turkow 1951: 52).

Due to the fact that the neighbourhood in which Turkow lived in his early childhood was displeasing, he made friends only with “better kids” (sic!) (Turkow 1951: 143). His father allowed him to have closer bonds with Jankowiak and Shloyme (Samuel) Mendelson¹. The first one was a student of Turkow’s father. He was the one who explained to Zygmunt what he saw on the streets during the protests. He introduced Zygmunt to politics, strikes, and the world without religion (*ibidem*). Mendelson, on the other hand, familiarised him with a world of the Jewish parties and movements. The close bond they had was an

1 Shloyme Mendelson (1886–1948)—he met Turkow at Krinski’s school. He became a teacher and a member of the Folkist Party and then Bund. He formed Tsisho (Central Jewish School Organization) and organised courses for the teachers during which he gave lectures on methods for teaching Yiddish.

outcome of their fascination for the theatre and art. It was Mendelson who took Turkow to a drama club (Turkow 1951: 200).

Turkow had only one friend from his neighbourhood—Shloyme Mendrzerzecki. He came from a religious Chassidic family. Although Mendrzerzecki was “not from (...) [Turkow’s family] circles”, they became friends due to their love for the theatre (Turkow 1951: 144, 146). They even organised a yard theatre where they staged *Les Misérables* by Victor Hugo (Turkow 1951: 146).

2. Religion

It seems that for Turkow religion was not a fundamental element constituting his Jewish identity. He declared himself an atheist who joined family religious celebrations not to hurt the father (Turkow 1951: 188–189). He only mentioned two Synagogues. The first one was situated at Dzika 7 Street, where his father took him as a small child. Also, he had his Bar Mitzvah there during which he had to present a special speech in Hebrew (Turkow 1951: 94). The synagogue which all of the Jewish students attended during the public holidays was situated at Tłomackie 13. This is where they sang *God Save the Tsar!* in Russian and listened to “boring preaches” of a rabbi in Polish (Turkow 1951: 27).

3. Education

Even though Zygmunt Turkow was not very keen on religious issues, his father wanted him to receive Jewish religious education. Thus, a few times a week, a rabbi came to their home at Dzika 7 and Przejazd 38 to teach him Hebrew and Tanakh. Until Bar Mitzvah, Turkow went to a kheder² (Turkow 1951: 57). It is worth mentioning that on the occasion of Bar Mitzvah, Mendelson gave him a Mendeley Moykher Sforim³ book, which along with the Tanakh edition for children, was the only Yiddish book they had at home (Turkow 1951: 198).

In 1905 Turkow started attending The Muravlov’s School of Commerce at Rymarska 12 Street. He depicts it as a place of horror where students were taught debasing servility to the Tsar (Turkow 1951: 54). He was expelled from that school because of his disobedience. In 1908, Turkow’s father enrolled him in a newly established Magnus Kryński’s⁴ private school. According to Turkow, the school was situated on the second floor of Pasaż Simonsa at the corner of Długa, Bielańska, and Nalewki Street. Contrary to Muravlov’s school, the atmosphere of freedom of expression and critical thinking prevailed there (Turkow 1951: 164–166). The headmaster organised meetings with Jewish writers, i.a. Mendeley Moykher Sforim,

2 A Jewish school of a religious character.

3 Or rather Sholem Yakov Abramowitz (1835–1917), a Jewish author considered a founder of modern Yiddish literature.

4 Magnus Kryński (1863–1916)—a Jewish journalist and teacher. He was a founder and editor of the first Jewish magazine dedicated to the literary and cultural affairs of “Roman Tsaytung.” He was also an author of the Hebrew primer *Ha-Dibur ha-Ivri*.

Isaac Leib Peretz⁵, Nahum Sokolow⁶, and Sholem Asch⁷. Jewish art exhibitions and Jewish plays were hosted at the school. Also, an impressive collection of books in Polish, Russian, Hebrew was situated there, and to the surprise of Turkow, in Yiddish too. The language of instruction was Polish (he learned there also Hebrew and German.) Moreover, a Polish-language teacher who inspired in Turkow a “love to Poland and Polish literature,” was vividly remembered by him (Turkow 1951: 179). In general, Kryński’s school instilled into him the pride of being Jewish, having his “own language, national art and unique [art] style” (Turkow 1951: 166–168, 179).

Undoubtedly this school helped Turkow in choosing his artistic career. Before applying to the Warsaw theatre schools, he had joined the ha-Zamir drama club at Kupiecka 12 Street. For him, it was one of the formative experiences because he felt that he contributed to the development of the Jewish theatre. However, he regretted playing in Hebrew, not in Yiddish (Turkow 1951: 33). In 1914 he had an entrance examination for the theatre school, during which he recited *Smutno mi, Boże* by Juliusz Słowacki. He was accepted in the private drama school of Hryniewiecka (Turkow 1951: 242), where he completed his education. On the day of his final exam, after which he gained the diploma, Hryniewiecka advised him to change his name from Salomon (Shloyme) to Zygmunt, as he wanted to work in Polish theatres. If he used his Jewish name (Salomon), he could be confronted with the anti-Semitism which was a rather common attitude by that time among the Polish theatre artists (Turkow 1951: 292–293; Steinlauf 1987: 143–144; Wilski 1978: 234).

4. Freetime

It seems that Turkow’s profound love for the theatre was fostered in his early childhood. Every Shabbat afternoon, his father took him to the National Theatre (Teatr Narodowy) at the Krasiński Square, Teatr Rozmaitości at Wierzbowa 5, or to the theatre in the Łazienki Garden, where the work of Polish artists fascinated him. He even admitted that “Teatr Rozmaitości was the first school of drama” for him and “influenced [his] artistic taste” (Turkow 1951: 261; Król-Kaczorowska 1986: 46–47, 95–97). The only Jewish plays he saw in Warsaw were staged by the wandering troupes in Elizeum Theatre at Karowa 18 and Kaminski Theatre at Oboźna 1/3 (Turkow 1951: 128; Turkow-Grudberg 1968: 93–94). In his free time, Turkow also went to the cinema at Marszałkowska 118 Street. Since it was owned by his school friend’s father, Mordechai Towbin, Turkow had free entrances and watched films almost every afternoon (Turkow 1951: 100; Lubelski 2009: 33). He also spent time in Kryński’s school library, and along with his younger brother, Jonas (1898–1987), translated Polish and Russian plays and poems into Yiddish (Turkow 1951: 40, 201, 232, 244).

5 Isaac Leib Peretz (1852–1915)—considered along with Mendele Mokher Seformim and Sholem Aleichem, one of the three classical Yiddish writers. He was the author of short stories, novels, and dramas. He took an active role in attempts to professionalise the Yiddish theatre.

6 Nahum Sokolow (1859–1936)—a Jewish writer and translator. He was a leader of the Zionist Movement and a propagator of a Hebrew language press.

7 Sholem Asch (1880–1957)—a Jewish prose-writer and dramatist.

Conclusions

140

As it can be observed, Turkow lived in the Jewish district of Warsaw, but he was not attached to it. He was not involved in local events, and he did not have strong bonds with his neighbours. The most influential parts of the city that contributed to his Jewish-Polish identity were Kryński's school at the border of the Jewish and non-Jewish neighbourhood (Leociak 2017: 19–20, 249), as well as Polish theatres located in the central and the southern parts of Warsaw. The only Jewish institutions he was a member of were Synagogues and the drama club. The spaces of Turkow's contact with non-Jewish citizens of Warsaw were at the Muravlov's school and Polish theatres. The first one was depicted as a place of oppression, whereas the second one as a formative place of his artistic taste. However, the information about his name change points that in his future career Polish theatres might be places of oppression, too.

It seems that for Turkow the most influential models in his childhood were his father and Kryński. The first one instilled in him the love for the theatre, chose friends from the upper-class families and sent him to the private school with a rather modern approach to education. Kryński awakened in Turkow a sense of belonging to an ethnonational community. It seems in that time, and by the influence of Kryński's school, Turkow chose Yiddish as one of the Jewish languages in which he wanted to express his Jewish identity. Seemingly, he has stronger and tighter bonds with the Polish language and culture, rather than with Russian, due to his school teachers' influence, including the unpleasant experiences at Muravlov's school. However, the efforts of Turkow's father towards his son's religious upbringing failed. Comparing the robust depictions of his meetings with Jewish writers at school or theatre plays in the Polish theatres with only free passages of Turkow's memories concerning the Synagogue, Bar Mitzvah, and Shabbat dinner at home, one may assume that religion was not a central distinguishing feature of his Jewish identity.

On the basis of *Fragmentn fun mayn lebn*, one may state that Turkow was an exemplary upper-class Jew who lived in the Jewish district but was exposed to non-Jewish cultures. He moved away from the religious tradition in favour of arts, especially theatre. Indeed, both his *Jewishness* and *Polishness* were experienced and expressed through arts. Turkow was dedicated to contributing to a secular Yiddish culture by deriving elements from the local non-Jewish—especially Polish—culture, which he considered most proper. He did not regard Yiddish culture as of lower status, but he wanted to make it flourish by enriching it with some non-Jewish repertoire elements. It may be assumed that Zygmunt Turkow's identity is an example of a modern, secular Jewish intelligentsia with an inclination toward Yiddish culture. Thus, it is rather Jewish-Polish than Polish-Jewish identity.

References

- Aschheim, Steven E. (2018) *Fragile Spaces*. Berlin: De Gruyter.
- Baigell, Matthew (2020) *Jewish Identity in American Art. A Golden Age since the 1970s*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Barthes, Roland ([1967] 1985) "Sémiologie et urbanisme". [In:] *Idem, L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 261–271.

- Bokszanski Zbigniew (2005) *Tożsamości zbiorowe*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Chomątowska, Beata (2016) *Stacja Muranów*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Dash Moore, Debora (ed.) (2017) *Jewish New York The Remarkable Story of a City and a People*. New York: New York University Press.
- Jawłowska Aldona (2001) "Tożsamość na sprzedaż". [In:] Aldona Jawłowska (ed.) *Wokół problemów tożsamości*. Warszawa: Literackie Towarzystwo Wydawnicze; 51–78.
- Kagan, Berl (1986) *Leksikon fun yidish-shraybers [Biographical Dictionary of Yiddish Writers]*. New York: Reye Ilman-Cohen.
- Kijek, Kamil (2017) *Dzieci modernizmu. Świadomość, kultura i socjalizacja polityczna młodzieży żydowskiej w II Rzeczypospolitej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Król-Kaczorowska, Barbara (1986) *Teatry Warszawy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Leociak, Jacek (2017) *Biografie ulic. O żydowskich ulicach Warszawy; od narodzin po Zagładę*. Warszawa: Dom Spotkań z Historią.
- Lubelski, Tadeusz (2009) *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice: Videograf II.
- Rosman, Moshe ([2007] 2011) *Jak pisać historię żydowską? [How Jewish is Jewish History?]*. Transl. into Polish by Agnieszka Jagodzińska. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Segal, Naomi, Daniela Koleva (2014) *From Literature to Cultural Literacy*. London: Palgrave Macmillan.
- Słodkowski, Piotr (2019) *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng/Marek Włodarski a historia sztuki*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Steinlauf Michael (1987) *Polish-Jewish theater: the case of Mark Arnshteyn; a study of the interplay among Yiddish, Polish and Polish-language Jewish culture in the modern period*. Waltham: Brandeis University [PhD Dissertation].
- Turkow, Zygmunt (1951) *Zikroynes fun mayn lebn [Memories of My Life]*. Buenos Aires: Tsentral-farband fun Poylishe Yidn in Argentine.
- Turkow, Zygmunt (1956) *Teater-zikhroynes fun a shturemisher tsayt [Theatre-Memories from the Tempestuous Times]*. Buenos Aires: Tsentral-farband fun Poylishe Yidn in Argentine.
- Turkow, Zygmunt (1961) *Di ibergerisene tkufe [The Broken Era]*. Buenos Aires: Tsentral-farband fun Poylishe Yidn in Argentine.
- Turkow-Grudberg, Isaac (1968) "Yidishe teaters in Varshe Tsvishn Beyde Welt-milkhomes" ["Yiddish Theatres in Warsaw Between Two World Wars"]. [In:] Icyk Manger, Jonas Turkow, Moshe Perenson (eds.) *Yidisher Teater in Eyrope Tsvishn Beyde Welt-milkhomes* ["Yiddish Theatres Between Two World Wars"]. New York: Alveltlekhn Yidishn Kultur-kongres; 73–126.
- Wilski, Zbigniew (1978) *Polskie Szkolnictwo Teatralne 1811–1944*. Wrocław–Warszawa: PAN/Instytut Sztuki Ossolineum.
- Zilbertsvayg, Zalmen (1934) *Leksikon fun yidishn teater [Handbook of the Yiddish Theatre]*. Vol. 2. New York: Farlag Elisheva.

Internet sources

- Rosenthal, Gabriele (1977) "National Identity of Multicultural Biography? Theoretical Concepts of Biographical Constitution Grounded in Case Reconstructions". [In:] Amia Lieblich, Ruthellen Josselson (eds.) *The Narrative Study of Lives*, Thousand Oaks–London–New Deli: Sage Publishing. Vol. 5; 21–39. <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/5684> (access: 22.04.2020).

SONIA NOWACKA
Uniwersytet Wrocławski
ORCID 0000-0002-0112-5847

**„Tu nic nie jest moje / i wszystko jest moje” –
niewidzialni mieszkańcy miasta
w poezji Ilony Witkowskiej**

**“Here nothing is mine / and all is mine”:
Invisible Inhabitants of the City in Ilona Witkowska’s Poems**

Abstract

The aim of the article is to present the human and non-human relations of the city’s inhabitants in the poetry of Ilona Witkowska. The author, using the perspective of interdisciplinary HAS (Human-Animal Studies) research, analyses individual works included in the collections of poems *Splendida realta* (2012) and *Lucifer wins* (2017), showing the links between Witkowska’s politically engaged poetry and selected threads of contemporary biopolitical thought. The author tries to show places in Witkowska’s reflection on the relationship of people and animals in urban space which can be connected with the animal turn in the humanities and political philosophy.

Keywords: Human-Animal Studies, poetry after 2010, engaged poetry, political aspect of poetry, animal turn

W ostatnich dziesięciu latach refleksja posthumanistyczna coraz częściej skupia się na próbach nowego pomyślenia miasta jako przestrzeni, w której współistnieć miałyby na równych prawach zwierzęta ludzkie i pozaludzkie¹. Mam tutaj na myśli przede wszystkim, proponowaną w latach 90. przez Jennifer Wolsch (1996) i rozwiniętą przez Sue Donaldson i Willa Kymlicki (2011), koncepcję zoopolis. To właśnie teoria dwójki badaczy odwołująca się do zaangażowanego projektu włączenia do dyskursu wykluczonych

1 W swoim tekście używam określenia „zwierzęta pozaludzkie” jako polskiego tłumaczenia terminu osadzonego pierwotnie w posthumanistycznej refleksji anglosaskiej (ang. *non-human animals*). W polskim literaturoznawstwie funkcjonują dwa tłumaczenia tego terminu, równie często wykorzystywane jest określenie zwierzęta *nie ludzkie* lub *zwierzęta nie-ludzkie*.

dotychczas (w sferach etycznej i prawnej) zwierząt pozaludzkich jako uczestników życia społecznego (Gzyra 2016), wprowadzenia etycznej refleksji nad sposobami organizacji przestrzeni i polityki miejskiej będą interesować mnie w niniejszym tekście.

Donaldson i Kymlicka proponują reorganizację struktur społecznych poprzez ponowne przemysłenie miasta jako przestrzeni (choć, należy zaznaczyć, że ich koncepcja niejednokrotnie była krytykowana jako utopijna wizja niemogąca podlegać realiom faktycznej społecznej debaty). Badania posthumanistyczne nad złożonymi relacjami zwierząt, ludzkiego habitusu i przestrzeni sprowadzałyby się tutaj właśnie do poszukiwania wyłomów w utrwalonej (antropocentrycznej) strukturze społecznej, w której zwierzęta są z jednej strony wykluczane, reifikowane, zredukowane do przedmiotu podlegającego pod prawa własności (Elżanowski, Pietrzykowski 2013), z drugiej – wybiórczo – traktowane wedle praw analogicznych do tych ustanowionych dla człowieka. Istotne w kontekście przywołanego projektu wydają się właśnie: moment przejścia od różnicy gatunkowej do międzygatunkowego współistnienia, wyraźna próba zaakcentowania systemowych niesprawiedliwości², wykluczenia, a wreszcie próba uwrażliwienia na nieustanną (i nieuchronną) obecność zwierząt pozaludzkich w przestrzeni miejskiej, dominowanej przez człowieka i organizowanej względem jego potrzeb.

O konieczności zmiany nastawienia humanistycznej refleksji nad zwierzętami pisała Monika Bakke, ujmując ów zwrot jako powrót do życia bardziej egalitarnego, obejmującego wszystkie żywe istnienia. Badaczka odwołując się do terminów z zakresu biopolityki określiła tę relację jako:

zoe, które dla Greków było nieśmiertelnym życiem wszystkich żywych istot. Tym samym pozostawało gorszą stroną *bios* (...) Bezrozumne *zoe* jako domena nie-ludzi zostało [więc] wyparte przez tradycję humanistyczną jako niegodne filozoficznego namysłu, ponieważ łączy się z niewygodną koniecznością wiązaną z fizjologią, którą dzielimy ze zwierzętami. (Bakke 2011: 199)

Z kolei Anna Barcz, wychodząc od myśli Cary'ego Wolfe'a, wysunęła następującą konstatację dotyczącą refleksji posthumanistycznej:

2 Bardzo ciekawej analizy tego problemu dokonuje w swoich artykułach Gabriela Jarzębowska, opisując retorykę towarzyszącą akcjom deratyzacyjnym miast w II połowie XX wieku w Polsce. Dyskurs wykluczenia przyrównuje do retoryki towarzyszącej m.in. XX-wiecznym ludobójstwom, wskazując szczególnie na aspekt sanitarny (uprzedmiotowienie szczurów i potraktowanie ich jako zagrożenia sanitarnego) lub dyskurs militarny (któremu towarzyszyła pozorna nobilitacja zwierząt jako posiadających cechy ludzkie i przypisanie im negatywnych intencji) (Jarzębowska 2017, 2018). Jest to wątek poboczny, a jego rozwinięcie w kontekście poezji wymagałoby osobnego szkicu, chciałabym jednak zasygnalizować w tym miejscu, że zarówno w poezji Witkowskiej, jak i również związanego z Wrocławiem, Konrada Góry, zwrócona zostaje szczególna uwaga na zwierzęta funkcjonujące w miastach na innych prawach (u Góry będą to szczury, gołębie, czy też porzucone lub dzikie, martwe zwierzęta), niepodlegające pod żaden „ludzki” system relacji władzy i dominacji, żyjące obok, na jego marginesie. Ciekawym punktem odniesienia byłby tutaj zorganizowany przez wrocławskiego poetę happening „Czytanie dla wrocławskich szczurów”, który miał miejsce w Przejściu Garncarskim 21 marca 2018 roku. Góra, trzymając mikrofon załknięty w rurę od odkurzacza, której druga końcówka włożona została w ziemię (będącą miejscem bytowania szczurów, które nocami można spotkać przy śmietnikach obok Księgarni Tajne Komplety i klubu Proza), wygłaszał swoje wiersze ze zbioru *Sila niższa (full hasiok)* do audytorium złożonego z nieproszonych mieszkańców okolicy – szczurów zamieszkujących centrum wrocławskiego rynku: <https://wiadomosci.onet.pl/wroclaw/wroclaw-kolejna-odslona-walki-ze-szczurami/ekyc6dq> (dostęp: 12.01.2021). Jest to gest wychodzący naprzeciw retoryce „deratyzacji” i miejskiej przemocy wobec zwierząt pozaludzkich, jednak tak jak zaznaczyłam, szczegółowe omówienie strategii poetyckich Góry wymagałoby osobnego, wyczerpującego komentarza. Happening został częściowo zarejestrowany i udostępniony online: <https://www.facebook.com/watch/?v=1741438505916298> (dostęp: 12.01.2021).

Przedrostek „post” nie oznacza u Wolfe’a w pierwszej kolejności tego, co „po”, mimo sugerowanego przez łacinę znaczenia: „następowanie po sobie”. Krytyka humanizmu jako radykalnego antropologicznego dogmatu, który do trwałego funkcjonowania wymaga ekstrakcji ludzkiej natury w postaci niematerialnej, bezcielesnej i niez mieszanej z przyrodą, wskazuje na inne łacińskie znaczenie owego „post”, sugerujące, że poza humanizmem i oprócz niego istnieją jeszcze alternatywy. (Barcz 2013: 64)

Strategia wykluczania zwierząt z dyskursu, pomijanie ich obecności, potrzeb i nawyków w organizowaniu przestrzeni wspólnej, a często zwalczanie ich obecności przybierają w ostatecznym rozrachunku rozmaite formy przemocy (Mamzer 2017: 611–612). Obecność zwierząt w mieście można rozpatrywać w kontekście opisanego przez Julię Jachowską zjawiska przemocy symbolicznej przestrzeni miejskich, która przejawia się już na poziomie planów urbanistycznych. Badaczka wykorzystuje bowiem kategorie zaczerpnięte z systemu Pierre’a Bourdieu wskazując na sposób, w jaki arbitralnie ustanawiane są przestrzenie podległości i dominacji:

rozpatrując problem dominacji w kontekście miasta i konfliktu o przestrzeń, bardziej słuszne [niż przyjęty za Bourdieu sposób rozumienia przemocy symbolicznej – przyp. S.N.] staje się odwołanie do sposobu jej rozumienia zaproponowanego przez Jacka Kubere, który traktuje ją jako wzajemne oddziaływanie kategorii mieszkańców w przestrzeni publicznej. W tym też ujęciu odgrywa przemoc symboliczna rolę oręża w wyrównanej „walce”, której celem jest podporządkowanie sobie przestrzeni. Co istotne, pojęcie przemocy symbolicznej wbrew swojej nazwie nie odnosi się jedynie do wymiaru duchowego/niefizycznego, ale obejmuje też wymiar realny/materialny, wobec czego przynajmniej pewne jej przejawy są dobrze widoczne w przestrzeni miejskiej, co ułatwia ich rozpatrywanie także w kontekście gentryfikacji. (Jachowska 2015: 22)

W kontekście etycznego zwrotu ku zwierzętom w ramach studiów literaturoznawczych interesująca i szczególnie warta uwagi wydaje się poezja Ilony Witkowskiej, poetki związanej (szczególnie na wczesnym etapie twórczości) z Wrocławiem, sytuowanej niekiedy w nurcie poezji zaangażowanej³. Analizując twórczość autorki tomu *Lucyfer zwycięża*, chciałabym zastanowić się nad tym, w jaki sposób organizacja wiersza łączy się czy też podporządkowana zostaje przestrzeni miejskiej, a wreszcie – w jaki sposób przed-

3 Próby przewartościowania samej kategorii zaangażowania miały miejsce kilkakrotnie po roku 2000 roku. Spośród większych dyskusji należy wymienić tutaj polemiki na łamach „Tygodnika Powszechnego” w roku 2002, które stanowiły reakcję na artykuł Andrzeja Wernera (2002); w dyskusji udział wzięli m.in. Jarosław Klejnocki, Stefan Chwin i Anna Nasilowska. Kolejna próba refleksji nad kategorią zaangażowania literatury miała miejsce w okolicach roku 2009 i związana była z programowym wystąpieniem Igora Stokfiżewskiego (2009) i ogłoszeniem przez niego tzw. „zwrotu politycznego”. Mnie jednak w niniejszym tekście pojęcie to interesuje jako określenie zorientowanej etycznie młodopoezyckiej strategii roczników 70., 80. i 90. przywołane ponownie w dyskusjach krytycznych w roku 2016. Na fali premiery książki *Zebrało się śliny* (Kaczmarek, Koronkiewicz 2016) wywiązała się polemika wokół zaproponowanej przez twórców kategorii zaangażowania, uściślonej później przez redaktorów Martę Koronkiewicz i Pawła Kaczmareckiego w kolejnych szkicach krytycznych. Na wątek zwierzęcy w ramach ww. projektu poezji zaangażowanej zwróciła uwagę Agnieszka Łaszczyk, formułując trafną intuicję, którą warto w tym miejscu przytoczyć: „poezja ta nie odnosi się do sfery ideologicznej poprzez wmontowanie czytelnych deklaracji światopoglądowych (nie można jej tym samym określić jako tendencyjną), ale raczej próbuje konfrontować odbiorcę z odmiennymi względem dominującego dyskursu postawami. Ponadto mamy tu do czynienia z grupą twórców, których (często wieloznaczne) odniesienia do narracji zaangażowanych etycznie, wzywających do emancypacji grup zmarginalizowanych, i do narracji promujących idee sprawiedliwości społecznej wpisane są w całość poetyckiego projektu. Być może w tak ujętej powtarzalności, w przewadze używania języków publicznych względem prywatnych (o ile taki podział jest do utrzymania), leżałby klucz do rozumienia zaangażowania tej poezji, w tym jej zaangażowania w zwierzę” (Łaszczyk 2019: 86).

stawieni zostają jej nie-ludscy mieszkańcy (zarówno zwierzęta towarzyszące człowiekowi, jak i dzikie – ptaki, ssaki, owady, wpisane w miejski krajobraz).

Poezję Witkowskiej chciałabym przeanalizować właśnie z perspektywy, którą proponują *Human-Animal Studies*⁴, kładąc oczywiście nacisk na silny, aksjologiczny odruch obecny w jej wierszach zawartych w obydwu tomach. Pierwsze co zwraca uwagę w utworach Witkowskiej, to pojawiające się w przestrzeni miejskiej psy (szczególnie często), ptaki (gołębie, sroki, sikorki), ale także tym razem w konkretnej, wydzielonej przestrzeni miejskiej zwierzęta rzeźne i gospodarcze, podlegające kapitalistycznym relacjom prawa własności (świnia, lis). Poza nimi w wierszach poetki można znaleźć sytuacje czy historie związane z owadami, żukami, dżdżownicami czy mrówkami.

Już w wierszu tytułowym tomu *Lucyfer zwycięża* wskazać można sugestywny obraz, który pozwala zobrazować to, w jaki sposób poetka rozumie przemoc wpisaną w miasto, a także ekonomię zarządzania nim:

ptaszki, ptaszki
te festony światła
to jest drut kolczasty
(LZ)⁵

Krótki, lecz sugestywny zarazem obraz sytuuje problematykę książki w polu krytyki liberalnych, kapitalistycznych iluzji mówiących o równości i wolności, gdyż już na tym poziomie uwidacznia się sposób wykluczania (pozaludzkich) mieszkańców miasta z jego przestrzeni. Dlatego też „miejskość” w omawianych przeze mnie wierszach sprowadzałyby się do krytyki miasta jako sfery, w której symboliczne wykluczenie zwierząt pozaludzkich wpisane jest w jego infrastrukturę. Ten wyraźny kontrast pomiędzy centrum, w którym na każdym kroku rozgrywają się ludzkie i zwierzęce dramaty, a obrzeżami, do których się ucieka, ale nigdy nie można uciec w pełni, ujęty został przez autorkę jeszcze w zbiorze *Splendida Realta*. W wierszu *nie mówię o sarnach*:

to dzieje się w nocy. w ruchu. (...)

jestem smutna i spięta. mam ze sobą lisa, ale on jest martwy.
z jednej strony widzę, jak mnożą się brzydkie, nowe kościoły.
z drugiej słyszę język, którego nie rozumiem.

kiedy pojawia się pole, nie rozpoznaję zwierząt, które stoją w śniegu. (SR)

Sytuacja liryczna rozgrywa się nocą. Podmiotka wyraża niepokój i poczucie zagubienia („jestem smutna i spięta [...] słyszę język, którego nie rozumiem”), opowiadając o noszonym futrze. Wspomina o nim jednak z pewnym rozczarowaniem: „mam ze sobą lisa, ale on jest martwy” – należy zaznaczyć, że

4 W skrócie HAS. Jest to określenie stanowiące bardziej doprecyzowaną czy też węższą nieco względem *Animal Studies* nazwę dla interdyscyplinarnych studiów badających relacje ludzi i zwierząt pozaludzkich; zaproponowane zostało przez Margo DeMello (por. Shapiro, DeMello 2018).

5 W dalszych częściach tekstu będę posługiwała się następującymi skrótami: SR – Witkowska, Ilona (2012) *Splendida realta*. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK oraz LZ – Witkowska, Ilona (2017) *Lucyfer zwycięża*. Kraków: Korporacja Ha!art.

lis pojawia się tutaj nie jako metafora obrazująca stan osoby mówiącej w wierszu, ale jako realne zwierzę. Witkowska nie przechwytuje zwierząt pozaludzkich na potrzeby antropocentrycznej narracji o świecie, jej podmiotka nosi futro z lisa, mając jednak świadomość, że ma ono (ze względu na swoje pochodzenie) zupełnie inny status ontologiczny, niż wskazywałoby na to jego przeznaczenie. Również budowa zdania, użycie spójnika przeciwstawnego, wyraża pewne rozczarowanie faktem posiadania dzikiego zwierzęcia, które przynależy do innego porządku.

Sam tytuł *nie mówię o sarnach* rozjaśniony zostaje z kolei w ostatnim wersie utworu („kiedy pojawia się pole, nie rozpoznaję zwierząt”) – topograficznie bowiem pole pozostaje porządkiem, który wyraża wszystko, co znajduje się poza siedliskami ludzkimi, porządek zwierząt (saren), nieorganizowany według infrastruktury służącej człowiekowi. Podmiotka nie przynależy w pełni ani do jednego, ani do drugiego porządku: krytycznie patrzy na miejską architekturę („brzydkie, nowe kościoły”), choć nie potrafi dokonać racjonalnego rozpoznania, kiedy wyrwana zostaje z porządku miasta. To zaznaczenie zwrotu między centrum (miasto, skupiska ludzkie) a peryferiami (pole, dzikie zwierzęta) sugeruje, że nie przystają do nich te same kategorie (język, opis), a zaraz poza miastem, zaczyna się świat, który nie należy do człowieka, lecz do zwierząt. Znaczącą figurą jest tu więc lis, który przynależy do obydwu z tych porządków jednocześnie. Martwy, a więc zreifikowany i poddany prawom własności, zrównany statusem ontologicznym z przedmiotami osobistymi, pierwotnie jednak wybiegający w pozaludzki i autonomiczny porządek natury. Futro pojawia się w zbiorze *Splendida Realta* dwa razy, po raz drugi w wierszu *przepych*:

pani w futrze. wygląda jak wróbel.
jak same pióra, bez ptaka, zbite w kulkę.
podskakują w klatce, nieświadome braku. (SR)

Futro jest tutaj symbolem przepychu, którego status materialny okupiony zostaje nieświadomym „brakiem”. Groteskowy obraz, który buduje autorka odsyła wyraźnie do kwestii nieświadomości. Pióra bez ptaka podskakują *nieświadome braku*, jakby łamiąc wszelkie zasady rządzące fizyką. W tym kontekście zarówno ptaki niepotrafiące dostrzec wystawionych na elewacji budynku drutów kolczastych jak i lis, którego futro stanowić ma część ludzkiej garderoby, stają się ofiarami systemowej, niewidzialnej przemocy, legitymizowanej i usprawiedliwianej przez tych, którzy zdominowali miasto (wszak druty zakłada się, by ptaki nie dokonywały zniszczeń na cennych gzymsach i elewacjach, dochodzi tu więc dodatkowo kryterium ekonomii; futro z lisa również długo służyło do zaznaczenia statusu ekonomicznego posiadaczki lub posiadacza – było dobrem luksusowym, które przysługiwało klasom posiadającym). O przemocy wobec zwierząt, która wpisana zostaje w ramy (niewidzialnych) społecznych praktyk, niejako wbrew powszechnie przyjętej etyce, pisze Witkowska w wierszu o znaczącym tytule *najlepiej jest tam, gdzie jesteśmy, bo to właśnie my*:

kiedy byłam małą, babcia uczyła mnie
deptać dżdżownice i nie przejmować się
mówiła: o, tak! o tak! (LZ)

Witkowska pokazuje, w jaki sposób wyrządzanie krzywdy i bezrefleksyjne pozbawianie życia kluczonych istot pozaludzkich są nie tylko akceptowane w ramach ogólnie przyjętej społecznej normy i habitusu, ale wręcz pożądane i przyjmowane z entuzjazmem („mówiła: o, tak! o, tak!”). Mało tego – przemoc międzygatunkowa jest nie tylko etycznie dopuszczana, ale nieregulowana prawnie, a więc zupeł-

nie wyjęta poza kategorie namysłu nad dobrem i złem. Pusty gest wykonany przy aprobacie babci, dziecięca zabawa w odbieranie życia dżdżownicom („babcia uczyła mnie | deptać dżdżownice”) zostaje przez Witkowską podkreślona w kontekście społecznego procesu kształtowania norm etycznych. Babcia – figura funkcjonująca w polskiej wyobraźni w sposób pozytywny (Zwierzchowska 2019: 171–174), przywołująca symbolikę związaną raczej z mądrością, domem czy bezpieczeństwem – zostaje tu przepracowana jako figura tego porządku społecznego, który reprodukuje (paradoksalne z perspektywy chrześcijańskiej etyki) zachowania oparte na krzywdzeniu słabszych (babcia bowiem „uczyła [...] nie przejmować się”). O obecności zwierząt i ich związku z etycznym projektem poetyckim Witkowskiej napisał trafnie Paweł Kaczmarek:

zwierzę w poetyckich miniaturach Witkowskiej to przede wszystkim sposób kwestionowania naszych komfortowych, niepisanych założeń: co do tego, na przykład, gdzie przebiega granica między ja i nie-ja, między jednostką a wspólnotą, między swoim i obcym (...) zwierzę przypomina (nie tylko czytelnikowi, ale i autorce) o tym, co problematyczne, na co dzień pomijane, przemilczane, przegapiane. Jest w pewnym sensie przeszkodą: zaburza nasze proste, wykluczające wizje świata i społeczeństwa, zmusza do otwarcia na niezbywalną i nieprzewidywalną odmienność. Zwierzę to, innymi słowy, ciągle powracające napomnienie. (Kaczmarek 2019)

Dlatego też, nie bez powodu pojawiają się – tuż obok refleksji nad zwierzętami – odniesienia do wątków i motywów religijnych zaczerpniętych z wyobraźni chrześcijańskiej. To właśnie religia staje się podstawą, na której osadzony jest według Witkowskiej cały system etyczny (głęboko antropocentryczny) Zachodu, jak to dzieje się w wierszu *świnie*:

o mój panie Jezus nabity na patyk –
owocu okrutnych, lecz dziecinnych zabaw,
my się teraz tutaj bawimy inaczej”. (LZ)

Miasto jest miejscem, w którym spotykają się wszystkie wspomniane przez Witkowską gatunki, jest miejscem wydarzeń większości sytuacji lirycznych jako naturalnej przestrzeni społecznej wymiany (w wierszach z obydwu zbiorów akcja toczy się na ulicy, chodniku, pod sklepem Żabka, na balkonie, w zabudowie mieszkalnej, itp.). W mieście obowiązują wreszcie bezwzględne prawa ekonomii, a sposób organizacji życia na poziomie zarówno codziennych, jednostkowych praktyk, jak i instytucjonalnej polityki, wyklucza obecność zwierząt i troskę o ich prawa – inne zwierzęta, niż towarzyszące są w mieście niemiłe widziane i traktowane jak nieproszeni użytkownicy przestrzeni.

A jednak autorka zwraca nieustannie uwagę na ich obecność (w wierszu *nasze piękne podpisy na różnych dokumentach*: „rozejrzyjmy się. taką mamy perspektywę | jak te owady co siadają nocą na oknach [...] gdybyśmy wiedzieli, co u nas nawzajem | serca by nam pękły” [LZ]). W zbiorze debiutanckim pojawia się trzykrotnie postać żuka i trzmieła, kolejno: „świeci się, świeci! daj dotknąć! to był żuk. myślałam, że broszka” (SR), dalej: „środa. dzień obrastania kurzem i tłuszczem. na chodniku żuczek zapładnia martwego żuczka. powietrze pachnie wunderbaumem i jest jak w kreskówce” (SR) i wreszcie „co się stało z tym trzmiel? zdechl z głodu, gdy wyjechaliśmy. już nigdy nie opuszczajmy domu na tak długo” (SR). Zwierzę żyjące obok przypomina o powierzchowności i niezdarności człowieka. Trzmiel umiera z głodu po cichu – przez przypadek, bo został zapomniany, nikt nie wypuścił go z mieszkania. Żuk zostaje przypadkiem pomyłony z broszką i zgnieciony.

Z innego porządku wydaje się jednak fraza: „na chodniku żuczek zapładnia martwego żuczka”. Ta scena rozgrywana jest również na pewnej przypadkowości, w środku miasta, na chodniku, w skali niezauważalnej dla człowieka, ma miejsce sytuacja budząca niepokój i etyczne wątpliwości, a jednocześnie rozbijająca właśnie wpisaniem w nią brakiem autorefleksji czy samoświadomości, który przecież przypisywany jest przez Witkowską, krytycznie, również ludziom. Podobnie w wierszu *studium przypadku*, w którym podmiotka obserwuje ze swojego balkonu scenę, drastycznie wykraczającą poza system aksjologiczny człowieka, ale właśnie dlatego stanowi dla niej tak mocny i wyrazisty punkt odniesienia:

z balkonu widzę: sroka je martwego gołębia.
inne gołębie patrzą zaciekawione. (SR)

Sytuacje etycznie niejednoznaczne, które jakby mimochodem wydarzają się w świecie zwierząt, obserwowanym w miejskiej codzienności zwraca Witkowską na powrót do refleksji dotyczącej człowieka i organizowanego przez niego świata, pełnego nierówności i przemocy zarówno wobec (słabszych) ludzi jak i zwierząt. Dlatego też należy zaznaczyć, że refleksja poetki nie jest próbą wyjścia poza perspektywę antropocentryczną – narracja wierszy prowadzona jest nieustannie z perspektywy „osobistego” doświadczenia (podmiotki lirycznej) i etycznego odruchu, który każe zastanawiać się, w jaki sposób człowiek urządza swoją przestrzeń i jak organizuje rzeczywistość wokół siebie. Jedyny chyba moment, w którym Witkowska przyjmuje perspektywę zwierzęcia, następuje w utworze opublikowanym pod (znaczącym w tym kontekście) tytułem *aksjologia*: „oto rzekłem: siedzę w norze i się boję. | przyszła tu woda i topię się, topię. | i nie rozumiem tego, bo jestem królikiem” (SR). Gorzko wybrzmiewająca ironia autorki, podkreślająca ludzką obojętność wobec realnego doświadczenia bólu, cierpienia i strachu przed śmiercią („topię się, topię” – „i nie rozumiem tego, bo jestem królikiem”) staje się również komentarzem w kwestii podmiotowości zwierząt (a właściwie ludzkiego sposobu postrzegania teje) i jedyną chyba tak wyrazistą w twórczości Witkowskiej próbą przemówienia w ich imieniu. Utwór *Gniazdo ze śliny i gliny*, który zamyka książkę *Lucyfer zwycięża* powraca do kategorii własności i tego, co wspólne:

Tu nic nie jest moje
I wszystko jest moje

Bo wszystko jest nasze
Kim jesteśmy my?

A, tak sobie żeśmy
Pogadali

(LZ)

W tym miejscu wiersz Witkowskiej może odsyłać nas do tego, co stanowiło punkt wyjścia dla wspomnianego wcześniej projektu zoopolis. O ile nadużyciem byłoby jednoznaczne twierdzenie, że Witkowska konstruuje w swoich wierszach wizję całościową i zbieżną z koncepcją Donaldson i Kymlicki, o tyle zaryzykuję stwierdzenie, że relacja przestrzeni (miasta) oraz refleksji nad obecnością zwierząt w omówionych wierszach stanowić może punkt wyjścia do dalszych rozważań nad zaangażowanymi projektami poetyckimi, które wykraczałyby poza zagadnienia etyki stosowanej ku myśleniu bliskiemu raczej filozofii politycznej. Pytanie bowiem stawiane przez Witkowską o to, „kim jesteśmy my” i co może znaczyć zaimek „nasze” wobec możliwości „posiadania” (kogoś lub czegoś), staje się próbą przemyślenia porząd-

ku społecznym relacji, kapitalistycznego prawa własności (w końcu „wszystko jest nasze”), a w konsekwencji strategii oporu wobec aktów symbolicznej przemocy konstytuowanej poprzez nieuświadomione społecznie mechanizmy działania władzy, której podporządkowana została ludzko-zwierzęca przestrzeń. Jak zauważył Dariusz Gzyra:

Rodzaj relacji człowieka ze zwierzętami zmienia się w zależności od przestrzeni, w której mają miejsce. Każdy z przykładowych (oraz wielu innych) obszarów tworzy inne relacje: miejskie osiedle mieszkaniowe, peryferia miasta, park miejski, tereny przemysłowe, wieś, las, (...). (Gzyra 2016: 256)

Miasto jest miejscem relacji nietypowych, ograniczonych przez ekspansywną działalność człowieka na poziomie instytucjonalnym, ale jest miejscem jednostkowej wymiany. Witkowska stara się (co nie jest oczywiste, biorąc pod uwagę konwencje literackie), by „zwierzę” zawsze odsyłało do faktycznego zwierzęcia, a nie jego literackiej reprezentacji służącej człowiekowi. Konstatuje dalej Gzyra za Kymlicką i Donaldson, że:

należy zacząć mówić o pozytywnych zobowiązaniach ludzi wobec reszty zwierząt, przykładowo: o szacunku dla siedlisk, wspólnotowym projektowaniu infrastruktury i dbaniu o zwierzęta zależne. (...) Donaldson i Kymlicka wierzą, że jest możliwe obopólnie korzystne przeformułowanie relacji (współ)zależności. Niemożliwy jest natomiast sterylny podział na świat człowieka i pozaludzką resztę. (Gzyra 2016: 257)

Wydaje się to o tyle ciekawe, że Witkowska w swoim projekcie dochodzi do podobnej konstatacji: podział mocny i jednoznaczny na świat człowieka i „całą resztę” jest niemożliwy już w samym założeniu, bowiem przykład przestrzeni radykalnie „ludzkiej” – miejskiej, zaprojektowanej od początku tak, by służyła człowiekowi i odpowiadała jego potrzebom – pokazuje doskonale, jak człowiek skazany jest na intensywną obecność innych, nieprzewidzianych w politycznej koncepcji przestrzeni, którzy nieustannie przypominają o swojej obecności, upominając się o (należne im) miejsce.

Bibliografia

Literatura podstawowa

- Witkowska, Ilona (2013) *Splendida realta*. Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu.
- Witkowska, Ilona (2017) *Lucyfer zwycięża*. Kraków: Korporacja Ha!art.

Opracowania

- Bakke, Monika (2011) „Studia nad zwierzętami: od aktywizmu do akademii i z powrotem?”. [W:] *Teksty Drugie*. Vol. 3; 193–204.
- Barcz, Anna (2013) „Posthumanizm i jego zwierzęce odgłosy w literaturze”. [W:] *Teksty Drugie*. Vol. 1–2; 60–79.
- Barcz, Anna, Dorota Łagodźka (red.) (2015) *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

- Budnik, Agnieszka (2018) „Współbycie i współzależność”. [W:] *Ekokrytyka*. Krzysztof Wojciechowski (red.), Poznań: WBPiCAK.
- Domańska, Ewa (2015) „Historia w kontekście posthumanistyki”. [W:] *Historyka. Studia metodologiczne*. Vol. 45; 5–21.
- Domańska, Ewa (2016) „Historia zwierząt”. [W:] *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*. Vol. 3–4; 322–331.
- Donaldson, Sue, Will Kymlicka, (2011) *Zoopolis. A Political Theory of Animals Rights*. New York: Oxford University Press.
- Elżanowski, Andrzej, Tomasz Pietrzykowski (2013) „Zwierzęta jako nieosobowe podmioty prawa”. [W:] *Forum Prawnicze*. Vol. 1; 18–27.
- Głosowicz, Monika (2019) *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Gzyra, Dariusz (2016) „Zwierzęta pozaludzkie jako podmioty polityki. Koncepcja zoopolis i jej krytyka”. [W:] *Zoophilologica*. Vol. 2; 253–262.
- Gzyra, Dariusz (2019), „O krzywdzie odbierania życia. Głosy wybrane”. [W:] *Zoophilologica*. Vol. 5; 309–319.
- Jachowska, Julia (2015) „Przemoc symboliczna w przestrzeni miejskiej jako skutek gentryfikacji”. [W:] *Konteksty społeczne*. Vol. 2; 21–29.
- Jarzębowska, Gabriela (2017) „Kanał jako to, co wyparte. Szczur wobec binarnej logiki nowoczesności”. [W:] *Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy MASKA*. Vol. 34; 103–112.
- Jarzębowska, Gabriela (2018) „Retoryka deratyzacji w PRL. Od czystki etnicznej i politycznej do czystki gatunkowej”. [W:] *Teksty Drugie*. Vol. 2; 120–137.
- Kaczmarek, Paweł (2019) „Poetyckie debiuty dekady #4”. [W:] *Nowy Napis Co Tydzień*. Vol. 16.
- Łaszczyk, Agnieszka (2019) „Zwierzęce zaangażowanie najnowszej poezji polskiej”. [W:] *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. Vol. 1; 81–96.
- Mamzer, Hanna (2017) „Zwierzę jako obcy”. [W:] *Filo-Sofija*. Vol. 1; 609–620.
- Pawlicka, Urszula (2013) „Patrzyć jak gołąb w gnat”. [W:] *ArtPapier*, Vol. 5.
- Shapiro, Kenneth, Margo DeMello (2010) “The State of Human-Animal Studies”. [W:] *Society and Animals*. Vol. 18; 307–318.
- Singer, Peter ([1975] 2004) *Wyzwolenie zwierząt [Animal Liberation: A New Ethics for Our Treatment of Animals]*. Tłum. Anna Alichniewicz, Anna Szczesna. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy [New York].
- Stokfiszewski, Igor (2009) *Zwrot polityczny*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Weil, Kari ([2010] 2014) *Zwrot ku zwierzętom. Sprawozdanie [A Report on Animal Turn]*. Tłum. Piotr Sądziak. [W:] Anna Barcz, Magdalena Dąbrowska (red.) *Zwierzęta, gender i kultura Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*. Lublin: E-naukowiec; 15–36.
- Werner, Andrzej (2002) „Pióra i maczugi”. [W:] *Tygodnik Powszechny*. Vol. 37; 5.
- Wolch, Jennifer (2010) „Zoopolis”. [W:] Ralph R. Acampora (red.) *Metamorphoses of the Zoo. Animal Encounter after Noah*. Plymouth: Lexington Books; rozdz. 11.
- Wolch, Jennifer (1996) „Zoöpolis”. [W:] *Capitalism Nature Socialism*. Vol. 7; 21–47.
- Zwierchowska, Alicja (2019) „Obraz roli babci i dziadka we współczesnej literaturze dziecięcej”. [W:] *Pedagogika Społeczna*. Nr 1 (71), vol. 18; 161–179.

Źródła internetowe

- <https://www.facebook.com/watch/?v=1741438505916298> (dostęp/access: 12.01.2021)
- Pajączek, Tomasz (2017) *Wrocław: kolejna odslona walki ze szczurami*. <https://wiadomosci.onet.pl/wroclaw/wroclaw-kolejna-odslona-walki-ze-szczurami/ekyc6dq> (dostęp: 12.01.2021)

Received:
15.03.2021
Accepted:
21.07.2021

IZABELA PORĘBA
Uniwersytet Wrocławski
ORCID 0000-0002-5223-8470

Obrazy miast afrykańskich w twórczości postkolonialnych pisarzy

Images of African Cities in the Works of Postcolonial Fiction Writers

Abstract

Representations of postcolonial African cities in contemporary literature, analysed from the perspective of postcolonial studies, allow the researcher to observe a number of phenomena: a polarization of attitudes towards the areas inhabited by literary characters, a dichotomous stratification of space, an awareness of the colonial past or deliberate actions suppressing reminiscences of colonialism, as well as the labile characteristics of the cities, with their transformations, degenerations and performativity (e.g. in the context of street names, or in the case of conceptualizing the boundaries of African countries during the Berlin Conference). These themes have been interpreted as part of a review of urban literary forms. The aim of the analysis was also to indicate the possibilities of further research on cities within postcolonial theory, which has hitherto focused rather on the issues of nativity and images of the village.

Keywords: postcolonialism, city, postcolonial city, African literature

Postkolonialne miasta to przestrzenie zagadkowe, pełne antagonizmów i widm nieodległej przeszłości. Artykuł poświęcony jest namysłowi nad takimi obszarami i ich fikcyjnymi upostaciowieniami w najnowszej literaturze afrykańskiej – od lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku po dwudziestopiętnastowieczne powieści. Topografia tych miast nie daje się sprowadzić do jednego, uniwersalnego opisu, stąd przedstawiam różne wyobrażenia zdekolonizowanych terytoriów – odmienne ze względu na kulturowe i społeczne sposoby organizacji życia oraz waloryzację zamieszkiwanego miejsca, której znaki można wyłuskać z narratorskich relacji. Wśród omawianych literackich obrazów miast znajdują się więc zarówno targowiska i jarmarki Marrakeszu (Tahar Ben Jelloun), rozdwojone, pęknięte wzdłuż rzeki „Sekwany” Brazaville (Alain Mabanckou), przypominająca labirynt ulica Félix-Faure (Ken Bugul), jak i miasta-potwory, spośród których najbardziej abiektalnym jest Oran i Algier (Kamel Daoud). Jest jeden może punkt

styczny między zaprezentowanymi obrazami miast – wszystkie są miejscami spotkania obcego z tym, co znane, kontaktu z różnymi kulturami i w różnych językach.

W analizie reprezentacji afrykańskich zespołów miejskich posługuję się pojęciem „postkolonialne miasto”, które można zdefiniować najprościej jako zorganizowaną, zurbanizowaną społeczność, w pewnym okresie swojej historii pozostającą pod kolonialną okupacją¹. Jednoznaczna próba definicji tego terminu okazuje się jednak kłopotliwa, czego przyczyną jest dwojakiego rodzaju rozumienie samego określenia „postkolonialny”. Bywa ono stosowane jako kategoria historycznego opisu (i w takim właśnie znaczeniu użyta została w przytoczonej wcześniej definicji)². Z drugiej strony, określenie „postkolonialny” oznacza często rodzaj krytycznego dystansu wobec kolonizacji i jej konsekwencji dla niepodległych państw. Ten rodzaj dystansu opiera się na skomplikowanym procesie przepracowywania kolonialnego doświadczenia, na krytycznym rozumieniu logiki kolonializmu i jej dyskursu – słowem, postkolonializm oznacza krytyczną świadomość. W tej perspektywie postkolonialnym nigdy nie może stać się konkretny i skończony moment historyczny (np. dekolonizacji), a raczej nieustanne procesy stawania się, negocjowania przeszłości, nowych form kulturowych, narodowych, tożsamościowych. Wielu badaczy podkreśla, że nie możemy poprzestać na definiowaniu postkolonializmu jako pewnego chronologicznie identyfikowalnego etapu (Radcliffe 1997: 1331; Gregory 2000: 612). Już krótki przegląd wybranych definicji ujawnia zasadność wykroczenia poza traktowanie postkolonializmu jako zakończonego etapu historycznego. Dariusz Skórczewski akcentuje, że myślenie postkolonialne oznacza „świadomość potrzeby demontażu struktur imperialnych, jakie pozostały w kulturze populacji podporządkowanej po wycofaniu się hegemonu i formalnym rozwiązaniu zależności kolonialnej.” (Skórczewski 2008: 39). Gayatri Chakravorty Spivak definiuje to określenie jako nazwę dla niestabilnego procesu, a nie momentu historycznego: „współczesny stan utrzymujący się globalnie, odkąd pierwsze z wymienionych zjawisk [kolonializm – I.P.] przeszło czy też przechodzi w drugie [neokolonializm]” (Spivak 2006: 652). Badaczka nie zakreśla sztywnych ram czasowych ani nie tworzy relacji przyczynowo-skutkowej, a raczej wyraża wątpliwość, czy kolonializm rzeczywiście odszedł w przeszłość („it is supposed to have passed”³); o postkolonializmie mówi zaś jak o procesie stawania się („be passing into”). Wobec tego przedrostek „post-” w omawianym terminie nie musi oznaczać bezdyskusyjnej nieobecności kolonializmu (niezależnie od uzyskiwania przez byłe pań-

1 Przegląd teorii „postkolonialnego miasta” nie zajmuje w tym artykule ważnego miejsca, akcenty przesunięte zostały z rozważań *in abstracto* w stronę analizy reprezentacji pojęcia w materiale literackim. Teoretyczne ustalenia na temat postkolonialnych miast obejmują: zniuansowaną definicję zjawiska, problemy z etycznym wymiarem używania tego pojęcia czy analizy konkretnych przestrzeni zurbanizowanych (zob. np. Ashcroft 2011, Ashcroft 2017, King 2009, Lisiak 2009). Zauważyć też można dyskursywną dysproporcję w badaniach obszarów miejskich względem ruralnych – pierwsze z nich dopiero stosunkowo niedawno stały się przedmiotem naukowych dociekań w ramach studiów postkolonialnych.

2 Problemy z definicją pojęcia „postkolonialne miasto” wiążą się nie tylko z dwojakim podejściem do określenia „postkolonialny”, o którym piszę szerzej w samym artykule, lecz także z zawężającym bądź inkluzyjnym włączaniem kolejnych typów obszarów w obręb definicji. Anthony D. King na przykład wskazuje, że miastami postkolonialnymi nazywano też miasta metropolie, byłe ośrodki władzy kolonialnej, takie jak Londyn czy Paryż (King 2009: 1). Częściej jednak tego typu przestrzenie nazywane są „postimperialnymi” (King 2006: 22–23).

3 Dla podkreślenia różnicy w rozumieniu terminu post- i neokolonializm przez Spivak, przytaczam określenia w ich oryginalnej postaci (Spivak 1999: 172).

stwa zależne niepodległości, uprzednie stosunki władzy, w nowych warunkach określane jako neokolonializm, mogą wciąż się reprodukować [Bishop *et al.* 2003: 14]).

O ile na poziomie dyskursywnym wprowadzenie spójnej definicji „miast postkolonialnych” stanowi dla teoretyków nie lada zagwozdkę, o tyle zgodnie zakładają oni, że różnego rodzaju zależność od metropolii (kolonia, protektorat, kondominium) wpłynęła na formowanie się samych miast, sposoby kształtowania ich topografii, kierunek rozwoju gospodarczego czy na wyróżnianie określonych miejsc jako centralnych (siedziba zwierzchnictwa gubernatorskiego, portowe ośrodki handlowe). Zarządzanie kolonialnymi miastami przebiegało podług pięciu podstawowych imperatywów: przymusu, urasowienia, podziału, modernizacji i zysku (Njoh 2009). Każdy z nich odcisnął realne piętno zarówno na organizacji samej przestrzeni kolonii, jak i na jej mieszkańcach. Przymus wiązał się z nieustannym nadzorem i kontrolą, czego symbolem było stawianie gubernialnych siedzib na wzniesieniach. Urasowienie i podział przestrzeni szły w parze jako elementy tej samej logiki – logiki różnicy – a w przestrzeniach miejskich uwidaczniały się w podziale na dystrykty zamieszkiwane przez kolonizatorów i skolonizowanych, oddzielone choćby w myśl sanityzacji (Njoh 2009: 303–305). Modernizacja sprowadzała się z kolei najczęściej do kopiowania europejskich rozwiązań planistycznych, lub też do wykorzystywania terenów podległych jako miejsc przeprowadzania urbanistycznych eksperymentów. Wreszcie zysk odcisnął ślad na ziemiach wspólnych, które zostały zawłaszczone i przekształcone w tereny kopalne bądź w plantacje (Meek 1949).

Badacze byłych miast kolonialnych twierdzą, że poza zniesieniem podziału przestrzeni (manifestacji imperatywu urasowienia), wiele z takich obszarów po dekolonizacji nie przeszło zasadniczej transformacji (zob. Freund 2007: 146–147). Wpływ decyzji planistycznych okresu kolonializmu w miastach określanych jako postkolonialne jest wciąż widomy. Aby zacząć myśleć o miastach jako postkolonialnych przestrzeniach, wzrok czytelników i badaczy zogniskować musi się na innych aktorach, działających w ramach „odziedziczonego” porządku: na sposobie, w jaki władze miejskie odnoszą się do wyraźnych symboli kolonialnej relacji, na mieszkańców i ich stosunek do owych pozostałości. Badając miasta postkolonialne, nie da się więc wyjść z założenia, że te obszary jednoznacznie zerwały z przeszłością. Dla takich badań nieodłączna jest raczej świadomość nieustannego manifestowania się pozostałości uprzedniego porządku w teraźniejszości. Namysłowi podlega więc to, w jaki sposób krytyczny postkolonialny rozum przeszłość tę pojmuje: czy historia jest usuwana z przestrzeni, czy reprodukowana w postkolonialnych warunkach – a jeśli odpowiedź na którekolwiek z tych pytań jest twierdząca, to pozostaje zadać jeszcze jedno pytanie: dlaczego?

Interesujące jest wreszcie nie tylko to, w jaki sposób badać miasta postkolonialne, ale też dlaczego same analizy przedstawień miast rzadko wkraczają na scenę humanistyki i, jak dotąd, pełnią rolę służebną wobec innych problemów badawczych. Jednym z możliwych wyjaśnień może być propozycja Billa Ashcrofta, który stwierdził, że miasta nie odgrywały istotnej roli w wytwarzaniu narodowej (nacjonalnej) *psyche*, więc postrzegane były jako słabe podłoże do formowania się tożsamości (Ashcroft 2011: 497). Silnie znacjonalizowany i akcentujący wyraziste projekty tożsamościowe język towarzyszący dekolonizacji – język polityki, ideologii, edukacji i kultury – nie mógł wziąć za sprzymierzeńca obszarów miejskich. Jaki jest bowiem ich status? To przestrzenie transnacionalne, jak pisze Ashcroft, zawieszone „między narodem i światem”, podczas gdy praźródła tożsamości narodów po uzyskaniu niepodległości szukano gdzie indziej – „mitologie narodu zawsze są ufundowane w wiejskim sercu kraju” (*ibidem*). Tkwiące u podstawy projektu krytyki postkolonialnej założenia prowadzą z nieuchronną konsekwencją do uprzywilejowania pewnych obszarów tematycznych i do umniejszania roli innych,

w tym kontekście – do zainteresowania wytworami kultur wiejskich, ludowych i pomijania miast jako obiektów zakłóconych, globalizujących się⁴.

Bodaj najbardziej rozslawionym opisem kolonialnego i dekolonizowanego miasta jest Fanonowski podzielony świat. Pęknięte wpół miasta, miejsca, gdzie podział świata uwidacznia się w swej pełni, nie są przez Frantza Fanona lokalizowane w znanej nam rzeczywistości, a raczej unaoczniane w formie wyabstrahowanej formy przestrzeni. Filozof chce „wyodrębnić szkielet” podobnych obszarów i w taki właśnie sposób powinniśmy myśleć o jego koncepcji: nie jak o uniwersalnej strukturze kolonialnego miasta w ogóle (Fanon [1961] 1985: 21). Ów szkielet każdorazowo trzeba uzupełnić o konkretne historyczne momenty, położenie geograficzne, czas, w którym powstał opis i o wiele innych szczegółów, przybliżających nas do uchwycenia sensu konkretnych literackich reprezentacji tych miejsc. Sam jednak koncept przywołać warto nie tylko ze względu na jego klarowność, lecz także z uwagi na to, jak rezonował on w twórczości myślicieli i pisarzy, jak wiele reminiscencji tego szkieletu znaleźć możemy także we współczesnej afrykańskiej prozie. O owym podzielonym świecie Fanon pisał w *Wyklętym ludzie ziemi* tak: „świat skolonizowany jest podzielony na dwie części. Linie podziału, granicę, wyznaczają koszary i posterunki policji” (*ibidem*). Podział miasta na dwie części – zamieszkiwaną przez kolonizatorów i skolonizowanych – jest manifestacją omówionego już wcześniej imperatywu różnicy, ale i samej władzy; *limes* jest silnie zmilitaryzowana, a próba jej przekroczenia czy zanegowania podziału wiąże się z nieuniknioną konfrontacją. Militaria, koszary i posterunki nie tylko służą demonstracji władzy kolonizatora, lecz także mają na celu zabezpieczenie istniejącego porządku. Fanon, objaśniając strukturę rozdwojonego świata, koncentruje uwagę zarówno na samej granicy, jak i na tym, co owa granica oddziela – na dwu obszarach, jakie krystalizują się z pełną wyrazistością. Jeden z nich jest pełen dobrobytu (ludzie są tu syty i leniwi), śmietników wypchanych resztkami, solidnych i czystych ulic; drugi to przestrzeń podejrzana, niebezpieczna, wygłodniała, zubożała, brudna⁵. Taki porządek świata kolonialnego, opierający się na dualistycznym oddzieleniu, uosabia logikę różnicy: powołuje do życia „rasy” (gettoizacja miast) i wspiera istniejącą już różnicę klasową. W gruncie rzeczy, pokazuje Fanon, ów podział to tylko pojemne i wygodne sposoby na pogłębianie różnic, ostatecznie bowiem istota rzeczy tkwi w odmiennej percepcji tego samego obszaru. Jak podkreśla filozof, strefy zamieszkiwane przez kolonizatora i przez skolonizowanego wykluczają się, „o jedną z nich jest za dużo” (Fanon [1961] 1985: 22). Nie mogą współistnieć dlatego, że jest tylko jedna strefa, którą chce się zamieszkiwać – ta uosabiająca władzę, dobrobyt, wolność. Stąd też Fanon tak wiele miejsca poświęca w swoich pismach na opis fantazji skolonizowanych o zajęciu miejsca kolonizatora.

Mimo że podział przestrzeni na dwie nieuzgadniające się strefy charakterystyczny był dla kolonialnego i dekolonizującego się świata, znajduje on swoje przedłużenia w niepodległych państwach, zwłaszcza w okresie tuż po wyzwoleniu, jednak transponowany jest też na nowe topografie miejskie. Niejednokrotnie wiąże się to zresztą z procesem historycznym przewidzianym przez samego Fanona, czyli z przewrotem / dekolonizacją / rewolucją / nadaniem niepodległości, które skutkują nie reorganizacją

4 Omawiane uprzywilejowanie dyskursów na temat obszarów wiejskich nie jest charakterystycznie jedynie dla postkolonializmu. Taka sama dysproporcja jest zauważalna w polskich badaniach etnologicznych, których podstawowym przedmiotem dociekań była kultura wsi, a następnie procesy urbanizacji wsi i migracji ludności do miast. Poza ilościową dysproporcją, badania te nie były też pozbawione emocjonalnego stosunku względem obserwowanych i opisywanych zjawisk – miasto było często nacechowane pejoratywnie. O społeczno-kulturowych ujęciach miasta w polskiej etnologii i historii dyscypliny pisze Irena Bukowska-Floreńska (2010: 19–38). To właśnie z wartościowaniem (często nieuświadomionym) należy też łączyć samą dysproporcję.

5 Opis dwóch części skolonizowanego świata opieram na określeniach zaproponowanych przez Fanona ([1961] 1985: 22).

życia społecznego, a reprodukcją poprzedniego stosunku sił. Miejsce kolonizatorów zajmują nowe elity, które jednak ściśle współpracują z byłym imperium, a dzielnice skolonizowanych zamieszkuje biedota, lumpenproletariusze. Różnica rasowa przestaje determinować podział na strefy, w jej miejsce, jak przewiduje Fanon, wiodącą rolę w wytwarzaniu społecznej niesprawiedliwości zaczyna pełnić różnica klasowa. Literackie obrazy miast wyzwolonych zawarte we współczesnej prozie afrykańskiej obfitują w wizje podzielonej przestrzeni. Uwagę zwraca opis rzeki „Sekwany”, pełniącej rolę granicy w powieści *African Psycho* Alaina Mabanckou:

Na ulicy Czarnych-Łbów ludność wypróżnia się wszędzie, w dzień i w nocy, zwłaszcza do potoku, który przecina miasto na dwoje i który nasz obecny mer, chcąc przed dwoma laty odnieść zwycięstwo w wyborach, ochrzcił przy dźwięku bębnow i marakasów mianem „Sekwany”. (...)

Ludzie z prawego brzegu mieszkają na niewielkim wzniesieniu, podczas gdy inni, do których należę, gnieźdzą się niżej, na lewym brzegu, gdzie „Sekwana” spływa, by umrzeć, niosąc ekskrementy w plastikowych workach, które pochodzą w większości z prawego brzegu, a przecież ludzie, którzy tam mieszkają, uchodzą za bardzo cywilizowanych, jako że nie mają daleko do centrum miasta...

Na lewym brzegu wychudłe psy kopulują nad owym potokiem zamieszkanym przez kolonie pobudzonych żab. Na lewym brzegu, którego najbardziej ludną dzielnicą jest dzielnica Picie-wody-to-idiotyzm, kałuże nigdy nie wysychają. (Mabanckou [2003] 2009: 100–101)

Projekt nazwania niewielkiej rzeki płynącej przez Brazaville Sekwaną daje merowi zwycięstwo w wyborach. To także, w zamyśle samego mera i głosujących na niego mieszkańców, symboliczny znak uznania przestrzeni francuskiej i kongijskiej za równoważnościowe. W rzeczywistości jednak, czego znaki w ironicznych komentarzach daje czytelnikom narrator, samo porównanie zakłada, że jedna z nich jest wzorcowa, oryginalna, godna naśladowania, a druga aspiruje do tego, aby zajmować takie samo miejsce. Podział przestrzeni skorelowany jest w *African Psycho* z wartościowaniem prawego i lewego brzegu Sekwany. Cywilizowani są mieszkańcy z prawego brzegu, bo znajdują się bliżej centrum miasta, ludność z lewego brzegu – w tym sam narrator powieści – nie cieszy się już wygodą, porządkiem i bezpieczeństwem. Centrum jest więc miejscem asfaltu i dobrobytu, pieniędzy i sytości, a peryferia, wydzielone dodatkowo naturalną granicą, związane są z głodem, nędzą i brudem – sama opozycja, a zwłaszcza sposób jej konceptualizacji, bezpośrednio przetwarza Fanonowski opis podzielonego świata.

Zdarza się też, że kolonialna topografia miasta znajduje swoje wyraziste przedłużenie w niepodległej przestrzeni. Taki obraz Dakaru przedstawiony zostaje w powieści *Ulica Félix-Faure* Ken Bugul. W stolicy Senegalu były dzielnice kolonialne wciąż zamieszkują częściowo potomkowie kolonizatorów, którzy nie opuścili swoich mieszkań i posiadłości w trakcie wyzwalań miasta. W Dakarze znajdują się ciągle miejsca „kolonialne”, takie jak targ Kermel, aleja Roume, czy ulica Dagorne:

Ulica Dagorne była jedną z najstarszych ulic miasta. Była to ulica kolonialna i taką pozostała po odzyskaniu niepodległości. (...) Siedzieli w nich [w bistrach – I.P.] zawsze starzy bywalcy. Starzy bywalcy z czasów kolonialnych. Starzy bywalcy z innej epoki, z innego świata. (Bugul [2004] 2005: 127–128)

Kolonizatorzy równocześnie wydają się narratorce obcy (pochodzą wszak z innej epoki) i uporczywie obecni. Ich obecność wywołuje osobliwe poczucie, że do żadnego przesunięcia sił w ogóle nie doszło. Narratorka, pozostająca pod wpływem tej przedziwnej myśli, niejednokrotnie boryka się z problemem w oddzieleniu od siebie przestrzeni kolonialnych i postkolonialnych. Rozpoznaje, które z dzielnic rozra-

stały się przed, a które po wyzwoleniu Dakaru, jednak wspomnienie kolonizacji przenika wszystkie opisywane miejsca. Centrum stolicy stanowią były dystrykty kolonialne, w tym tytułowa ulica Félix-Faure, wchodząca w obręb niegdysiejszej dzielnicy Plateau. Jak opowiada narratorka powieści Bugul ([2004] 2005: 53), Plateau „stała się dzielnicą burżuazji, dzielnicą ludzi dysponujących środkami, (...) ludzi, którzy mieli znacznych przodków i potomków”. Właścicielami posiadłości pozostawionych przez kolonizatorów zostają więc kolaboranci współpracujący z przedstawicielami francuskiego reżimu, potomkowie okupantów oraz ich lokalnych protektorów oraz osoby dysponujące wystarczającym kapitałem. Przejście domostw i dzielnic odbywa się w sposób potwierdzający układ władzy⁶. Równocześnie odtworzony zostaje porządek przestrzeni wykształcony w okresie kolonialnym.

Dalsze uwagi narratorki na temat topografii niepodległego Dakaru pozwalają uchwycić zarówno historię rozrastania się samej przestrzeni, jak i jej waloryzację. Wokół dzielnicy Plateau narastały bowiem w formie coraz obszerniejszych, koncentrycznych okręgów kolejne dzielnice, niektóre jeszcze w czasach okupacji, inne już po wyzwoleniu, ustanawiając tym samym Plateau wyraźnym centrum. Za nim rozposcierała się, jak ją określa narratorka, „dzielnica przejściowa”, Niayes Thioker, zamieszkiwana przez arystokrację i wzniesiona w okresie kolonialnym. Następnie powstały kolonialne jeszcze osiedla mieszkalne o pompatycznych nazwach Baobab i Wolność, po nich zaś wzniesiono kolejne, których nazwy naświatlają niedobór twórczej inwencji ich budowniczych: Baobab I, Baobab II, Wolność I, Wolność II, Wolność III, Wolność IV, Wolność V, Wolność VI (Bugul [2004] 2005: 54). U schyłku kolonializmu osiedla mieszkalne zaczęły się coraz bardziej rozrastać, a ich nazwami najczęściej zostawały miejscowe określenia (Dieuppeul, Sacré Coeur). Z wyzwoleniem Dakaru wiąże się niekontrolowany napływ ludności i skorelowany z nim rozrost aglomeracji miejskiej, która gospodarowana jest chaotycznie, bez zważania na względy estetyczne i z pominięciem terenów zieleni. Wtedy właśnie nieregularnie i gorączkowo buduje się miejsce dla „ludu”, daleko od centrum i poza „dzielnicą przejściową” – Médinę (Bugul [2004] 2005: 53–54). Nowo powstałe dystrykty zyskują regionalne nazwy takie jak Diamegueune, Guédiawaye, Yeumbeul. Cały opisany właśnie proces gwałtownej urbanizacji Dakaru na niedługo przed dekolonizacją i w pierwszych latach po niej można by nazwać eksurbanizacyjnym, jednak konieczne będzie poczynienie kilku istotnych zastrzeżeń.

Eksurbanizację można rozumieć jako zjawisko rozszerzania się obszarów miejskich na tereny nieurbanizowane (podmiejskie, wiejskie). Istotne jest to, że proces ten zachodzi w sposób nagły i nieorganizowany, w powieści Bugul przyrównany jest nawet do szaleńczego tempa rozwoju pandemii (Bugul [2004] 2005: 54). Skutki eksurbanizacji opisuje Paweł Nowak: „rozdziela on [proces – I.P.] miasto na funkcjonalne strefy zależne od układu komunikacyjnego i dostosowane do niego. Niszczy przez to także związki swojskości w lokalnych społecznościach. Degraduje krajobraz zarówno miasta, jak i terenów naturalnych otaczających miasto” (Nowak 2015: 136). Opis ten w dużej mierze współgra z obrazem Dakaru w *Ulicy...* Różnica tkwi jednak w zasadzie, która stoi za podziałem na strefy miejskie; w wytwarzaniu się stref o typowo funkcjonalnym znaczeniu (np. ulic targowych) decydującą rolę odgrywa raczej status

6 Inny obraz przejmowania pozostałości po kolonizatorach utrwalony został w powieści *Sprawa Meursaulta* Kamela Daouda, w której algierskie domostwa w pierwszych dniach niepodległości zajmowane są w sposób chaotyczny i zupełnie nieskorelowany z prawami dziedziczenia czy zakupem. Narrator wyznaje: „Tak, tak, zrobiliśmy to, co wszyscy w pierwszych dniach niepodległości, roztrząskaliśmy drzwi, zabraliśmy talerze i świeczniki” (Daoud [2013] 2015: 39). Wyzwolenie za sprawą przewrotu sprawia, że podział topografii miasta, który można rozumieć w kategoriach przedłużenia kolonialnego porządku – jak w powieści Bugul – w przypadku stolicy Algierii nie ma zastosowania.

materialny i pozycja społeczna. W narracji *Ulicy Félix-Faure* wiąże się je z pochodzeniem – inne strefy zamieszkują imigranci, inne byli kolonizatorzy i tubylcy.

Równocześnie z niekontrolowaną eksurbanizacją zachodzi też inny proces, określany jako „rozlewanie się miasta” (*urban sprawl*). Co ciekawe, nie powoduje on daleko posuniętej degradacji centrum Dakaru. Mocna pozycja Plateau nie traci na znaczeniu, niezależnie od „falowania” zamieszkującej ją populacji: ani pod wpływem odpływu, ani napływu mas ludzkich. Plateau pozostaje centrum miasta, gdy w czasie dekolonizacji opuszcza je część dawnych lokatorów, tj. wycofujący się przedstawiciele kolonialnych władz; jest nim wciąż, kiedy wolne miejsca zajmują imigranci z Wysp Zielonego Przylądka⁷ oraz liczna i zróżnicowana populacja tytułowej ulicy Félix-Faure. W powieści bez trudu można wskazać trzy przyczyny uprzywilejowania dzielnicy: korzystne położenie, zabudowania o historycznym znaczeniu oraz dobrobyt mieszkańców. Plateau położone jest bezpośrednio nad Oceanem Atlantyckim, jest oparte na „starych obwarowaniach” (Bugul [2004] 2005: 55), pełne apartamentów, eleganckich kawiarni i butików, znajduje się w nim Pałac Prezydencki (przekształcony w siedzibę władz Senegalu były ośrodek gubernatorskiego zwierzchnictwa nad kolonią), jego mieszkańcy są zamożni, sprawują doniosłe funkcje społeczne. Szczególnym miejscem w centralnej dzielnicy jest właśnie ulica Félix-Faure, w większości zaludniona przez miejscowych i imigrantów z Wysp Zielonego Przylądka, którzy trafili do Dakaru w wyniku splotu okoliczności (statek ich wszedł w tym miejscu na mieliznę, być może, jak inni, zmierzali wówczas do Ameryki):

I w tej właśnie uprzywilejowanej dzielnicy [Plateau – I.P.] znajdowała się ulica Félix-Faure, pełna barów z wejściem od ulicy, barów ukrytych w bramach, podejrzanych spelunek, restauracji chińsko-wietnamskich, restauracji francuskich, zakładów fryzjerskich. Po ulicy Félix-Faure kręcili się ludzie uznawani za hołotę, za margines, zdemoralizowani przez innych. (*Ibidem*)

Ulica Félix-Faure jest w powieści Bugul miejscem szczególnym, nie tylko ze względu na zamieszkującą ją kosmopolityczną ludność (choć to zapewne jest jej *differentia specifica*), pełną filozofów, wyznających pewien kodeks honorowy ulicy, oparty na szacunku dla drugiego człowieka, skupieniu się na teraźniejszości czy życiu z Bogiem bez pośrednictwa religii, lecz także ze względu na sam porządek przestrzeni. „Za fasadami domów – opisuje Félix-Faure narratorka – rozciągał się świat placów i małych podwórek, zagubionych w labiryncie uliczek” (Bugul [2004] 2005: 43), na samą ulicę wchodzi się poprzez „jedną jedyną bramę” (Bugul [2004] 2005: 50). Félix-Faure funkcjonuje jako miejsce niemalże magiczne, transcendentalne, dla niewtajemniczonych była zagmatwanym labiryntem, dla jej mieszkańców obszarem nieskrępowanej wolności, pozwalającej w ciągu dnia snuć tożsamościowe projekty, a nocami wprowadzać je w życie. Janusowe oblicze ulicy to centralny wątek opowieści Bugul. Taka wizja przestrzeni podaje też w wątpliwość samo przekonanie o stałości, „materialności” miejsca.

Koncentryczny układ miast z ich chaotycznie rozrastającymi się peryferiami został sportretowany w literaturze nie tylko na przykładzie Dakaru, lecz również algierskich Oranu i Algieru. Te miasta stanowią tło opowieści Haruna w książce *Sprawa Meursaulta* Kamela Daouda. Żywioł urbanizacji, przyspieszającej tempo u schyłku okresu kolonialnego i w pierwszych dekadach po uzyskaniu niepod-

7 Imigranci z Wysp Zielonego Przylądka, mimo że nie są zamożni i nie trudnią się zawodami cieszącymi się największym poważaniem społecznym (to w dużej mierze fryzjerzy i krawcowe), zamieszkują dzielnicę Plateau. Przyczyny narratorka objaśnia w następujących słowach: „Dość jasna cera imigrantów dawała im poczucie wyższości nad lokalną ludnością, której skóra była raczej czarna. Nawet biedacy o jasnej cerze uważali się za coś lepszego od Murzynów o czarnej skórze!” (Bugul [2004] 2005: 184).

ległości, to u Daouda nie tyle „pandemia” (jak określa się ów żywioł w powieści Bugul), co monstrum, wynaturzony abiekt – wywołujący równocześnie obrzydzenie i niezrozumiałą fascynację. Przed swoim czytelnikiem (a raczej słuchaczem, na co wskazuje kontekst snutej w barze opowieści) Daoud rysuje niemalże mapę Oranu:

Przyjrzyj się temu miastu, można by powiedzieć, że to coś w rodzaju walącego się, daremnego piekła. Jest zbudowane z kręgów. W środku twardy rdzeń: hiszpańskie frontony, otomańskie mury, budynki postawione przez kolonizatorów, instytucje i drogi zbudowane po niepodległości; za nimi wieżowce powstałe za pieniądze z ropy, chaotyczne konstrukcje dla przesiedlonych, wreszcie slumsy. A dalej? Ja wyobrażam sobie czyściec. Miliony ludzi zmarłych w tym kraju, za ten kraj, z jego powodu, przeciwko niemu, gdy usiłowali stąd uciec albo tu wrócić. (Daoud [2013] 2015: 127)

Opis miasta przypomina *inferno*, które niczym piekło Dantego Alighieri zbudowane jest z kolejnych kręgów⁸. Środkową część w opowieści Haruna zajmują zabudowania będące znakami historii miasta: frontony powstałe pod rządami Hiszpanii w latach 1509–1708⁹; otomańskie mury wzniesione podczas panowania imperium osmańskiego od 1708 roku; budynki postawione w czasach kolonizacji francuskiej (Francuzi zajęli miasto w 1831 roku), tj. zmodernizowany port i nowa dzielnica La Ville Nouvelle; instytucje zbudowane po odzyskaniu przez Oran niepodległości proklamowanej w 1962 roku. Poza rdzeniem miasta-piekła – o czym świadczy precyzyjne określenie: „za nimi”, odnoszące się do wymienionych wcześniej zabudowań – znajdują się tam wieżowce, których powstanie Harun wiąże z zyskami z przemysłu naftowego. Dalej budowane są chaotycznie osiedla przesiedleńcze, przechodzące w peryferyjnych obszarach w slumsy. Poza nimi – a więc i poza przestrzenią miejską – znajduje się czyściec. O raj, trzecim komponencie Dantejskich zaświatów, Harun nie wspomina wcale. Co ciekawe, inaczej niż w *Ulicy Félix-Faure*, kierunek negatywnego wartościowania nie jest zwrócony od centrum ku peryferiom (od aprobatywnie postrzeganej dzielnicy Plateau z tytułową ulicą ku pandemicznie postępującym procesom eksurbanizacji), a od peryferii ku centrum. Harun przypisuje samemu rdzeniowi miasta, czyli obszarom centralnym, pełnym znaków historycznych zależności, miejsce w samym środku piekła, natomiast miejsca graniczne i pozamiejskie potencjalnie mogą stać się przestrzenią czyścową. Odkupienia poszukują w niefizykalnym purgatorium wszyscy, którzy stracili życie za Algierię, niezależnie od strony w jednym z wielu konfliktów. Z perspektywy narratora *Sprawy Meursaulta* Oran przypomina patchworkową tkaninę, zszywaną wraz z postępem historii z wielu różnych kawałków: z wielu grup etnicznych, wielu wyznań i kultur. Temu przekonaniu daje najpełniejszy wyraz wtedy, gdy poprawia słowa starej piosenki „piwo jest arabskie, a whisky zachodnia” na: „piosenka jest orańska, piwo arabskie, whisky europejska, barmani są Kabylami, ulice są francuskie, stare portyki hiszpańskie...” (Daoud [2013] 2015: 30–31). Nieprzypadkowo tak powstała „nowa piosenka” kończy wielokropkiem, owego wyliczenia nie da się doprowadzić do końca.

8 Wyobrażenie miasta jako tkanki chorej charakterystyczne jest dla retoryki towarzyszącej rozrostowi i uprzemysłowieniu nowoczesnych miast w Europie pod koniec XVIII wieku. William Cobbett Londyn określił mianem „wielkiej torbieli” na angielskim, wiejskim, sielankowym krajobrazie (Sudjic [2016] 2017: 14). Literackie upostaciowienia miejskich obrazów również niepozbawione były ponurej metaforyki, czego świadectwem są: Dickensowski portret Londynu, Paryż przedstawiony przez Émila Zolę, czy Manchester widziany przez Friedricha Engelsa.

9 Hiszpania objęła władzę nad Oranem raz jeszcze w latach 1732–1792, jednak znaczna część fortyfikacji powstała w okresie 1509–1708. W 1790 roku miasto zostało zniszczone przez trzęsienie ziemi i w 1792 roku opuszczone przez Hiszpanów. Zob. *Oran* [hasło], <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;3951511> (dostęp: 15.04.2020).

Chociaż Oran jest z pewnością w opowieści Haruna figurą infernalną, to prawdziwie potworna jest stolica Algierii, w opisach której kumulują się obrzydzenie i wstręt narratora. Ów wstręt żywi się nie tylko samą miejską tkanką, lecz także osobistym doświadczeniem traumy. To w Algierze właśnie zabity został przez Meursaulta (głównego bohatera *Obcego* Alberta Camusa) bezimienny Arab, brat Haruna¹⁰. Narrator *Sprawy Meursaulta* odsłania więc raz za razem swój wstręt, czego świadectwem są słowa: „Dla nas obojga [Haruna i jego matki – I.P.] miasto miało na zawsze pozostać miejscem zbrodni i utraty czegoś czystego i dawnego. Tak, Algier został mi w pamięci jako wstrętne, zepsuta poczwara, która porywa mężczyzn, jest zdradziecka i mroczna” (Daoud [2013] 2015: 30). Nieprzepracowane wspomnienie osobistej tragedii determinuje jego sposób postrzegania całego miasta. Nie dziwi też, że w portretowanym w swojej obrzydliwości Algierze jedno konkretne miejsce zostaje wyeksponowane jako przestrzeń wymykającego się ludzkiemu pojęciu zepsucia. Tym miejscem jest nienazwana plaża. Plaża, na której Meursault oddał do Araba kilka strzałów i pozbawił go życia. To właśnie plaża jest symbolicznym znakiem braku domknięcia w co najmniej dwu wymiarach: niemożności pochowania ciała zmarłego, ciała prawdopodobnie zagarniętego przez morskie fale, oraz nieukarania Meursaulta za zbrodnię, którą popełnił (w Camusowskim dziele główny bohater sądzony był nie za samo morderstwo, a za drobne uchybienia w etykiecie i odstępstwa od przyjętej normy i społecznych konwencji, np. za brak płaczu na pogrzebie matki czy samo oddanie jej do przytułku).

Chociaż nienawiść Haruna ogniskuje się najsilniej w obrazach miejsc najbardziej naznaczonych historią traumatycznych wydarzeń, jego frustracja uwidacznia się też w opisach miasta Algieru jako całości. Najbardziej intensywną formę te uczucia przybierają w zakończeniu książki, gdzie Harun wykrzykuje otwartą deklarację nienawiści wobec zamieszkiwanego miejsca: „Boże, jak ja nienawidzę tego miasta, tych okropnych odgłosów przeżuwania, zapachów zepsutych warzyw i zjełczałej oliwy!” (Daoud [2013] 2015: 149). W tych słowach wymienia te z elementów miejskiej organizacji życia, które w szczególności napawają go odrazą. Poza cytowanymi powyżej tysięcznymi odgłosami przeżuwania i przykrym zapachem psujących się resztek jedzenia – znakami przesytu, nadmiaru, żarłocznej obfitości – Harun podkreśla również wrażenie, że zamknięty jest w za ciasnej przestrzeni: z jednej strony ograniczonej przez Morze Śródziemne, z drugiej przez góry z pasm Atlasu Tellskiego. Stolica jest nie tyle zapisem historycznych przemian, patchworkową konstrukcją, jak to było w przypadku Oranu, co raczej sceną dla nieprzepracowanej traumy narratora – jako taka urasta też do monstrualnych rozmiarów, jednocześnie pozostając przeraźliwie wręcz klaustrofobiczną.

Topografia, plany przestrzeni czy infrastruktura niepodległych państw częstokroć, jak wykazały pomieszczone powyżej analizy reprezentacji miast w wybranych utworach współczesnej prozy afrykańskiej, wynikały z wcześniejszych, kolonialnych uwarunkowań. Odcisnęły one na przestrzeniach zdekolonizowanych swoje piętno w jeszcze jednym, dotychczas nieomówionym wymiarze – w języku, a zwłaszcza w onomastyce, czyli nazwach miast, ulic czy dzielnic. „To stało się tu już niemal tradycją – mówi Harun – kiedy kolonizatorzy uciekają, zostawiają nam często trzy rzeczy: kości, drogi i słowa” (Daoud [2013] 2015: 41) – i właśnie słowom trzeba jeszcze poświęcić uwagę. O śladach zależności kolonialnej przechowywanej w onomastyce wspomina bohater powieści *Kielonek* Alaina Mabanckou: „nadal mamy

10 Harun traktuje opowieść przedstawioną w *Obcym* Alberta Camusa jako zniekształcony opis wydarzeń, które rzeczywiście miały miejsce. Oczywiście faktyczność tego zdarzenia uwikłana jest w podwójną fikcjonalność dialogu, jaki nawiązany został z powieścią kanoniczną. O przechwyceniu tej narracji przez Daouda i fabularnych szczegółach tej intertekstualności pisze szerzej w: Bryja 2019: 239–254.

[w Kongu – I.P.] aleje Generała de Gaulle’a Generała Leclerca, aleje Prezydenta Coti, Prezydenta Pompidou, podczas gdy w Europie wciąż nie ma alei Mobutu Sese Seko, Idi Amina Dady, alei Jeana Bédela Bokassy i innych sławnych mężów” (Mabanckou [2005] 2008: 25). Sama możliwość nazywania jest oczywiście oznaką władzy, ale jej oznaką jest także dysproporcja w liczbie nazw ulic utworzonych od nazwisk osobistości francuskiego pochodzenia i tych narodowości kongijskiej. Pozostałością kolonialnej ingerencji, poza nazwami własnymi, są także sztucznie wyznaczone za pomocą niemalże prostych linii granice państw. Wtórny wobec istniejących granic podział Afryki spowodował na przykład to, że rozległe terytorium Królestwa Kongo pokawałkowane zostało na mniejsze kraje. Efektem owych działań był nazewniczy chaos – Zair stał się Kongiem (dziś Demokratyczna Republika Kongo), a dzielące z nim rzekę Kongo, Kongiem-Brazzaville (dziś Republika Kongo). Sztuczne graniczenie ziem jest istotnym wątkiem powieści *Kielonek*: odnoszenie się do podwójnej mapy Afryki – przed i po kolonializmem¹¹ – prowadzi do licznych komplikacji w formowaniu się świadomości narodowej i tożsamości mieszkańców krajów afrykańskich.

W omawianych obrazach miast – Brazzaville, Dakaru, Oranu i Algieru – oddane zostało postępujące tempo urbanizacji wraz z jego ciemnym obliczem. Najbardziej dojmującą ilustracją tego procesu jest bodajże wpleciona w opowieść gawędziarza informacja o przebudowie Marrakeszu w *Dziecku piasku* Tahara Ben Jellouna. O innowacji planistów czytamy:

Tak naprawdę gawędziarz, podobnie jak akrobaci i sprzedawcy osobliwych przedmiotów, musiał opuścić wielki plac, gdyż władze miasta całkiem go „oczyściły”, by za namową młodych urbanistów i technokratów postawić tam muzyczną fontannę, z której co niedziela strumienie wody tryskają w rytm akordów *V Symfonii* Beethovena: ta-ta-ta-tam. Plac jest pusty. (...) Jest ogołoconą przestrzenią wokół bezużytecznej fontanny. Przeniesiono też dworzec autobusowy na drugi koniec miasta. Tylko Club Méditerranée pozostał na miejscu.

Gawędziarz zmarł ze smutku. Jego ciało znaleziono przy wyschniętym źródle. (Jelloun [1985] 2013: 128–129)

Plany urbanizacji miasta obejmowały wielki plac, tętniące życiem miejsce spotkań i godzinami ciągnących się gawęd, targowisko, na którym przebywało codziennie całe grono osobliwych postaci. Wśród nich narrator wymienia między innymi: zaklinaczy węży, linoskoczków, tancerzy, szarlatanów, żebraków, prostytutki, flecistów i śpiewaków. W miejsce tych stałych bywalców postanowiono wstawić grającą fontannę, usuwając z przestrzeni publicznej wszelkie osobliwości, wszelką ludzką obecność w ogóle. Przeniesienie dworca autobusowego w inne miejsce uwydatniło tylko wrażenie wyludnienia i absurdalność rozwiązania zaproponowanego przez młodych urbanistów i technokratów. Gwar niosący się nad miastem zastąpiły wygrywane raz na jakiś czas fragmenty *V Symfonii*, co nieodzownie świadczyć miało o przejściu Marrakeszu ze sfery handlu do sfery kultury. Rodzime formy kulturalnego uczestnictwa, codzienność pełna żywego słowa i opowieści, angażujące wielu słuchaczy, zamienione zostały w bezużyteczną kalkę europejskich rozwiązań. Samo dzielenie się opowieściami w przestrzeni publicznej ma według Ben Jello-

11 Granice państw afrykańskich wyznaczone zostały na przełomie lat 1884–1885 w trakcie konferencji berlińskiej (zwanej też kongijską), której przewodniczył kanclerz Niemiec Otto von Bismarck (zob. *Berlin 1885. Podział Afryki* [film] 2010). O znaczeniu sztucznego graniczenia ziem pisze, odnosząc się do ustaleń Achillesa Mbembego, Tomasz Bichta: „Warto przypomnieć, że granice narzucone przez państwa kolonizatorów często nie odzwierciedlały prawdziwego podziału i różnic istniejących na danym terytorium. Granice zamieszkania poszczególnych plemion nie pokrywały się z granicami nowych państw. Zdarzało się, że w danym państwie znajdowało się wiele plemion, a jednocześnie terytoria danego plemienia były rozdzielone granicami państwowymi” (Bichta 2010: 113).

una potencjał antykolonialny, podobnie jak dla Fanona oczywistym było to, że rugowanie gawędziarzy z miejsc wspólnych w okresie kolonialnym było gestem ujarzmiania ludności (Fanon [1961] 1985: 163–164; McCormack 2014: 103). Zmodernizowanie zdekolonizowanego Marrakeszu w sposób, który spowodował rozproszenie wspólnot tworzonych przez gawędziarzy i słuchaczy, a którego alegorią jest właśnie wspomniana grająca fontanna, oznacza kontynuację kolonialnego zarządzania przestrzenią, mimo że ma miejsce w niepodległym Maroku.

Gwałtowną, efektywną urbanizację, modernizację i napływ ludności do miast opisują Daniela Szymańska i Jadwiga Biegańska jako „wycofywaną urbanizację (*backwash urbanization*)”, charakterystyczną w ich ujęciu dla postkolonialnych metropolii. Jak piszą badaczki, wycofywana urbanizacja „występuje (...) wtedy, kiedy rządy poszczególnych państw starają się pobudzać rozwój miejskich jednostek osadniczych poprzez podnoszenie atrakcyjności miast i miasteczek kosztem obszarów wiejskich” (Szymańska, Biegańska 2011: 27). Prowadzi to do różnego rodzaju skutków ubocznych, takich jak duży odsetek migracji ludności bez odpowiedniej ilości miejsc pracy oraz wystarczającej zabudowy, spadek rodzimej produkcji rolnej skorelowany ze zwiększoną konsumpcją towarów importowanych czy opisane już zjawisko eksurbanizacji. Te ciemne strony postępującej urbanizacji w krajach rozwijających się znajdują odzwierciedlenie w powieściowych narracjach – zarówno w perspektywie architektonicznej, jak i społeczno-kulturowej. Należy jednak pamiętać, że same opisane procesy związane z chaosem urbanizacyjnym lub niekontrolowanym przyrostem liczby mieszkańców miast w niedługim okresie czasu, takie jak eksurbanizacja, „rozlewanie się miasta” czy „wycofywana urbanizacja”, nie tyle są charakterystyczne jedynie dla terytoriów postkolonialnych, co dla wszystkich obszarów świata, w których urbanizacja postępuje z ogromną intensywnością. W Afryce gwałtowny rozrost miast zbiegł się z końcem kolonialnej ery i z pierwszymi dekadami po dekolonizacji (Mabogunje 1990: 121; Freund 2007: 143), same kategorie opisu nie dotyczą jednak wyłącznie typowo postkolonialnego doświadczenia.

W większości omawianych literackich reprezentacji afrykańskich miast reprodukowany jest kolonialny porządek – owe „kości, drogi i słowa”, które kolonizatorzy pozostawiają za sobą – stąd zasadna jest wątpliwość co do użycia samego określenia „miasto postkolonialne” w stosunku do tych przedstawień. Trzeba jednak, jak starałam się to uczynić, odsłaniając kolejne interpretacyjne wątki, traktować samo określenie „postkolonialny” nie tyle jako pojęcie z porządku periodyzacyjnego, co raczej dyskursywnego. Sam krytyczny namysł nad przestrzenią, uwidaczniający się w relacjach narratorów i bohaterów świadomych nierozwiązywalnego tygla kolonialnej przeszłości i nowych form miejskich (przypomnijmy sobie „piosenkę orańską” Haruna z powieści Daouda, czy „starych bywalców z czasów kolonialnych”, których w dzielnicy Dakaru dostrzega narratorka prozy Bugul), jest właśnie wymiarem „postkolonialności” owych literackich ujęć. Oczywiście można zadać pytanie, dlaczego po tylu dekadach od wyzwolenia się z kolonialnej zależności, w przedstawieniach afrykańskich miast powstałych w różnym czasie (od 1985 do 2013 roku) – ich topografii, infrastruktury czy języka – wciąż reprodukowane są formy kolonialne. Jednej przyczyny i jednej odpowiedzi na tak postawione pytanie udzielić się nie da, można natomiast wskazywać ich kilka, współdziałających ze sobą i warunkujących się nawzajem – reprodukcja kolonialnych wzorców może być nieuświadomiona, podobnie jak opisywana przez Alaina Mabanckou „kolonizacja mentalna” (Mabanckou 2009), może zbiegać się ze zjawiskami neokolonizacji, znaki przeszłości mogą być wreszcie zachowane w przestrzeni niepodległej jako nieusuwalny element ich historii, a współczesne podziały (np. na centra miejskie i peryferia) mogą zbiegać się z logiką różnicy i segregacji, podług których dzielono kolonialne miasta, a równocześnie nie opierać się przecież na kolonialnej praktyce urasowania samego

podziału. Odpowiedź, która narzuca się po lekturze wybranych reprezentacji miast, akcentuje więc nie tyle przyczyny stojące za reprodukcją, co samą pracę krytycznego postkolonialnego rozumu – za pomocą którego zauważa się owe pozostałości i dostrzega, że podlegają powolnym przekształceniom, że wikłają się w całą mnogość często sprzecznych procesów nacjonalizowania przestrzeni i wpisywania jej w globalne trendy (czego najwyrazistszym przykładem była w tym przeglądzie grająca Beethovena fontanna z powieści Tahara Ben Jellouna czy kongijska Sekwana z *African Psycho*).

W afrykańskich postkolonialnych powieściach obraz rozwijającego się miasta staje się przyczynkiem do zaznaczenia różnego rodzaju zależności: stosunku człowieka do przestrzeni, labilności miasta (zwłaszcza w kontekście historycznym), poczucia wrogości/otwartości zamieszkiwanego miasta, podzielenia przestrzeni na dwie strefy zwykle wynikające z opozycji centrum–peryferia, pomiędzy którymi lokuje się też często strefa przejściowa. Przedstawione literackie obrazy Brazaville, Dakaru, Oranu, Algieru i Marrakeszu nie mogą oczywiście rościć sobie prawa do wyczerpującego opisu miejskich przestrzeni współczesnej Afryki ani do generalizującego ujęcia zjawiska postkolonialnego miasta jako takiego. Wszystkie omówione literackie reprezentacje tych obszarów stanowią raczej świadectwo różnorodności afrykańskich miast oraz uczuć, które wywołują w przedstawiających je narratorach: od zachwyty, przez ambiwalencję, aż po wstręt. Są też świadectwem pracy krytycznego postkolonialnego rozumu. Badanie rozrastających się epidemicznie, żeby posłużyć się wyrażeniem Bugul, miast afrykańskich w ich literackich formach może stać się intrygującym przedłużeniem refleksji postkolonialnej, dotychczas skupionej na obszarach wiejskich, plemiennych jako niezmąconych oddziaływaniem globalizacji.

Bibliografia

- Ashcroft, Bill (2011) "Urbanism, Mobility and Bombay. Reading the Postcolonial City". [In:] *Journal of Postcolonial Writing*. Vol. 5 (47); 497–509.
- Ashcroft, Bill (2017) "Transnation and the Postcolonial City". [In:] *Australian Humanities Review*. Vol. 62; 46–64.
- Berlin 1885. Podział Afryki [*Berlin 1885 : Le Partage de l'Afrique*] (2010) [film dokumentalny] Calmettes, Joël (reż.).
- Bichta, Tomasz (2010) „Granice, terytorium i przestrzeń w Afryce według Achillesa Mbembe”. [W:] *Forum Politologiczne*. T. 10; 113–124.
- Bishop, Ryan, John Phillips, Wei-Wei Yeo (red.) (2003) *Postcolonial Urbanism: Southeast Asian Cities and Global Processes*. New York–London: Routledge.
- Bryja, Izabela (2019) „Obcy Albert Camus? Przechwycenie jako postkolonialna strategia pisania na przykładzie 'Sprawy Meursaulta' Kamela Daouda”. [W:] *Praktyka Teoretyczna*. Nr 4(34); 239–254.
- Bugul, Ken ([2004] 2005) *Ulica Félix-Faure [Rue Félix-Faure]*. Tłum. Jacek Giszczak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bukowska-Floreńska, Irena (2010) „Przestrzeń kulturowa i społeczna miasta jako problem badawczy”. [W:] *Studia Etnologiczne i Antropologiczne*. Nr 10; 19–38.
- Daoud, Kamel ([2013] 2015) *Sprawa Meursaulta [Meursault, contre-enquête]*. Tłum. Małgorzata Szczurek. Kraków: Wydawnictwo Karakter.

- Fanon, Frantz ([1961] 1985) *Wyklęty lud ziemi* [*Les Damnés de la terre*]. Tłum. Hanna Tygielska. Elżbieta Reklajtis (wstęp); Jean-Paul Sartre (pośl.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Freund, Bill (2007) „The Post-Colonial African City”. [W:] *The African City: A History*. Cambridge: Cambridge University Press; 142–169.
- Gregory, Derek (2000) „Postcolonialism”. [W:] Derek Gregory *et al.* (red.) *The Dictionary of Human Geography*, 4th ed. Oxford-Malden: Blackwell Publishers.
- Jelloun, Tahar Ben ([1985] 2013) *Dziecko piasku* [*L'enfant de sable*]. Tłum. Jacek Giszczak. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- King, Anthony D. (2006) „Postcolonial Cities, Postcolonial Critiques”. [W:] Helmuth Berking *et al.* (red.) *Negotiating Urban Conflicts: Interaction, Space and Control*. Bielefeld: Transcript; 15–28.
- Lisiak, Agata (2009) „(Post)kolonialne miasta Europy Środkowej”. [W:] *Porównania*. Nr 6; 137–148.
- Mabankou, Alain ([2003] 2009) *African Psycho* [*African Psycho*]. Tłum. Jacek Giszczak. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Mabankou, Alain ([2005] 2008) *Kielonek* [*Verre Cassé*]. Tłum. Jacek Giszczak. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Mabogunje, Akin L. (1990) “Urban Planning and the Post-Colonial State in Africa: A Research Overview”. [W:] *African Studies Review*. Nr 33 (2); 121–203.
- McCormack, Donna (2014) “Monstrous Witnessing in Tahar Ben Jelloun’s *L’Enfant de sable*”. [W:] *Queer Postcolonial Narratives and the Ethics of Witnessing*. New York–London: Bloomsbury Academic; 77–134.
- Meek, Charles Kingsley (1949) *Land Law and Custom in the Colonies*. Oxford: Oxford University Press.
- Njoh, Ambe J. (2009) “Urban Planning as a Tool of Power and Social Control in Colonial Africa”. [W:] *Planning Perspectives*. Nr 24 (3); 301–317.
- Nowak, Paweł (2015) „Eksurbanizacja współczesnych miast”. [W:] *Studia Miejskie*. Nr 20; 133–140.
- Radcliffe, S. A. (1997) “Different Heroes: Genealogies of Postcolonial Geographies”. [W:] *Environment and Planning D: Society and Space*. Nr 15; 1331–1333.
- Skórczewski, Dariusz (2008) „Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu. O niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach”. [W:] *Teksty Drugie*. Nr 109/110 (1/2); 33–55.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1999) *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge–London: Harvard University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2006) „Krytyka postkolonialnego rozumu. W stronę historii zanikającej współczesności”. Tłum. Janusz Margański. [W:] Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski (red.) *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Kraków: Znak; 650–673.
- Sudjic, Deyan ([2016] 2017) *Język miast* [*The Language of Cities*]. Tłum. Anna Sak. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Szymańska, Daniela, Jadwiga Biegańska (2011) „Fenomen urbanizacji i procesy z nim związane”. [W:] *Studia Miejskie*. Nr 4; 13–38.

Źródła internetowe

- King, Anthony D. (2009) „Postcolonial Cities”. [In:] *Elsevier*. <https://booksite.elsevier.com/brochures/hugy/SampleContent/Postcolonial-Cities.pdf> (dostęp: 27.03.2020).

Mabanckou, Alain (2009) „To, na co patrzymy, to słowa”. Rozm. przepr. Wojciech Bonowicz. Tłum. Oskar Hademann. [W:] *Znak*. Nr 12. <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/6552009z-alainem-mabanckou-rozmawia-wojciech-bonowiczto-na-co-patrzymy-to-slowa/> (dostęp: 29.01.2020).
Oran, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;3951511> (dostęp: 15.04.2020).

DAGMARA TOMCZYK
Uniwersytet Wrocławski
ORCID 0000-0003-2017-3956

Miejsca, związki międzyludzkie, trauma. *Dom, sen i gry dziecięce* Juliana Kornhausera oraz *Dwa miasta* Adama Zagajewskiego

Places, Interpersonal Relationships, Trauma. Julian Kornhauser's *Dom, sen i gry dziecięce* and Adam Zagajewski's *Dwa miasta*

Abstract

The subject of the article is Adam Zagajewski's *Dwa miasta* and *Dom, sen i gry dziecięce. Opowieść sentymentalna* by Julian Kornhauser. These autobiographical texts were written in the 1990s. Both Zagajewski and Kornhauser grew up in Gliwice because their family members settled in Upper Silesia as a result of World War II and later migrations. The author of the article claims that both books can be considered as examples of a literary attempt to overcome collective trauma—trauma understood as a multi-faceted entanglement in the consequences of World War II and experienced by people growing up in Upper Silesia. The two writers expressed their opposition to oppression, which in the times of the Polish People's Republic meant top-down, governmental attempts to make the state homogeneous by, for example, universalising people's experience or using slogans and myths for ideological and political purposes. In both books, literary opposition manifests itself in the way in which the narrators perceive specific elements of Gliwice. The city becomes both a participant and an observer of the changes taking place in the world. The history of individuals and entire generations turns out to be readable, for example, from the architecture and special places in the city.

Keywords: Upper Silesia, Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, city, trauma

W okresie od 1949 do 1956 roku literatura, także ta dotycząca Górnego Śląska, realizowała założenia realizmu socjalistycznego, stąd też zagadnienie regionalnej odmienności było albo tabuizowane, albo arbitralnie wykorzystywane. W tym drugim wypadku wiązało się to oczywiście z ideologizacją i uproszczeniami. Wyobrażenie regionu zostało zdominowane przez krajobraz przemysłowy i opis doświadczenia

robotników pracujących w kopalniach czy hutach. Jak zauważyła Krystyna Kossakowska-Jarosz, takie przedstawienie Górnego Śląska obecne było w literaturze także po odwilży (Kossakowska-Jarosz 2012: 79–89). Zdaniem badaczki o zmianie i stopniowym porzucaniu dotychczasowej percepcji tego obszaru można mówić dopiero po roku 1976, kiedy pisarze zaczęli coraz odważniej sprzeciwiać się służalczej roli pisarstwa. Książki będące symptomami przełomu pojawiły się natomiast w latach 90. Była to jednak często proza nostalgiczna – wówczas już od lat silnie obecna na polskim rynku wydawniczym. Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński mówią nawet o ówczesnej „koniunkturze duchowej, rynkowej i politycznej” na literacką nostalgię, zauważając jednak, że stopniowo zaczynano w tamtym czasie dostrzegać również schematyzację całego nurtu. To z kolei skutkowało pojawieniem się książek,

które odświeżyły poetyki nostalgiczne i światopogląd nostalgiczny. Istniejący w nich wysilek „ożywienia nostalgii” wynikał nie tylko z oporu wobec koniunktur, lecz także z kilku innych – przynajmniej trzech – impulsów: genealogicznego, autobiograficznego i metaliterackiego. (Czapliński, Śliwiński 2000: 197)

Do takich utworów literackich zaliczyć można *Dwa miasta* Adama Zagajewskiego oraz *Dom, sen i gry dziecięce* Juliana Kornhausera – autobiograficzne publikacje z lat 90. poruszające temat dzieciństwa spędzonego na Górnym Śląsku¹. W obu książkach „ja” z lat dziecięcych nie jest identyczne z „ja” piszącym, co szczególnie mocno podkreślone zostało przez Kornhausera – bohater jego tekstu, choć w oczywisty sposób skonstruowany na podobieństwo samego autora, nie nosi pełnego imienia pisarza, lecz nazwany zostaje skrótowo „J.”. W ten sposób twórcy podkreślają, że w momencie pisania książki przynależą już do innej przestrzeni (socjologicznej, historycznej itd.) niż ta, którą w dużej mierze opisują. Literackie wspomnienie Gliwic – rodzinnego miasta, w którym się wychowywali – naznaczone jest w obu tekstach tematem II wojny światowej i powojennych migracji. Członkowie rodzin pisarzy (i oni sami) znaleźli się w górnośląskim mieście w dużej mierze przypadkiem – w związku z nowym, nieoczekiwanym porządkiem ustalonym w Jalcie. Ojciec Juliana Kornhausera, pochodzący z ortodoksyjnej rodziny żydowskiej (osiadłej najpierw w Krakowie, a później w Chorzowie), w czasie wojny trafił do obozu w Dachau. Po zakończeniu działań wojennych, straciwszy większość bliskich, powrócił do Polski. Spotkał wtedy swoją dawną znajomą i przyszłą żonę, Ślązackę i katoliczkę z Chorzowa, z którą osiadł w Gliwicach. I to właśnie tam, rok po zakończeniu wojny, przyszedł na świat Julian. Późniejszy pisarz – aż do momentu rozpoczęcia studiów, kiedy to wyjechał do Krakowa – mieszkał na Górnym Śląsku. Adam Zagajewski urodził się natomiast w 1945 roku we Lwowie, ale całe dzieciństwo i wczesną młodość także spędził w Gliwicach (opuścił je dopiero, podobnie jak Kornahuser, kiedy podjął studia na Uniwersytecie Jagiellońskim). Jego rodzice, pochodzący ze Lwowa, trafili jednak na Górny Śląsk w związku z powojennymi przesiedleniami ze Wschodu. Jak przyznają obaj twórcy, pamięć o doświadczeniu wojny, którą nabyli jeszcze jako dzieci, nieuchronnie wpływała na ich percepcję rzeczywistości, a więc także na postrzeganie rodzinnych Gliwic.

Szczególnie interesujący w kontekście moich rozważań wydaje się wspomniany wcześniej „aspekt metaliteracki” polegający na próbie „przekroczenia nostalgii” – na oporze wobec literackich opisów zmitologizowanej przeszłości (Czapliński, Śliwiński 2000: 204). Przeciwwstawianie się wyidealizowanemu obrazowi regionu nie wynikało bowiem wyłącznie z chęci „ożywienia” prozy nostalgicznej. Niektórym twórcom konieczne wydało się też obnażenie od lat tworzonego mitu arkadyjskiej „małej ojczyzny”, w której

1 *Dwa miasta* opublikowano w 1991 r., a *Dom, sen i gry dziecięce* – w 1995 r.

wieloetniczna społeczność żyje bezkonfliktowo². Ową metaliteracką refleksję można zatem w tym wypadku utożsamić także z „impulsem postzależnościowym”:

Opowieść postzależnościowa to opowieść zbiorowości i pojedynczych podmiotów o jej/ich własnym losie – przeszłym i teraźniejszym, a nawet przyszłym – bardzo angażująca, osobista i możliwa jedynie wówczas, gdy pojawi się impuls postzależnościowy, który nadaje narracji zmiany (przejścia z pozycji niesuwerennych na suwerenne) charakter interpretacyjny, a że odnosi się ona do delikatnej materii – pozwala wypowiedzieć się na temat czasu zniewolenia i upokorzeń, a także efektów działania przemocy – zostaje przesyciona emocjami. (Gosk 2015: 28)

Za Hanną Gosk można założyć, że przejście na „pozycję suwerenną”, które nastąpiło po transformacji ustrojowej, stało się dla twórców impulsem do zajęcia stanowiska wobec opresji, z jaką wiązały się powojenne przesiedlenia i skomplikowany proces wykluczania całych grup nieprzystających do coraz bardziej jednolitego – pod względem etnicznym, kulturowym, klasowym – państwa. *Dwa miasta* oraz *Dom, sen i gry dziecięce* można, jak uważam, uznać za literackie próby przekroczenia traumy – rozumianej w tym wypadku jako wieloaspektowe uwikłanie w następstwa wojny osób wychowujących się w okresie PRL-u na Górnym Śląsku. Poprzez konkretne rozwiązania narracyjne pisarze występują przeciwko opresji polegającej między innymi na odgórnym próbach zuniwersalizowania doświadczenia czy wykorzystania w celach ideologicznych i politycznych nośnych haseł („powrót do macierzy”) albo mitów (Kresy jako wzór polskości, arkadia). Istotny jest w tym wypadku fakt, że w obu książkach można odnaleźć literacką mapę gliwickich miejsc, z którymi wiążą się osobiste wspomnienia danego autora. Mapa kreślona jest przez osobę dojrzałą, tożsamą z autorem lub do niego podobną, ale przy uwzględnieniu perspektywy dziecka. W konsekwencji spod mapy osobistej przeziiera mapa historyczna – obejmująca doświadczenie większej zbiorowości i wskazująca na stosunki społeczne czy istotne wydarzenia w dziejach miasta i całego państwa. Autorzy, skupiając się na konkretnych elementach przestrzeni, po pierwsze dowartościwiają prywatną historię, starając się jednocześnie nawiązać do doświadczenia większej części społeczeństwa. W ten sposób okazują sprzeciw wobec powszechnych, uznawanych za uniwersalne diagnoz przeszłości oraz potocznych sądów na temat powojennego świata. Po drugie podkreślają niemoc ścisłego zdefiniowania własnej tożsamości w kategoriach narodowych i/lub wewnątrzspołecznych – a odwołując się także w tym wypadku do zbiorowości, wskazują z kolei na to, że tożsamość osób przesiedlonych (i ich dzieci) jest w istocie „innością”. W państwie zabiegającym o stworzenie wizerunku monoetnicznego społeczeństwa, tożsamość hybrydyczna jest bowiem marginalna, niepożądana.

W *Dwu miastach* zwraca uwagę fragment dotyczący radiostacji, która – wraz z górującym nad Gliwicami masztem – wiąże się z pierwszą z dziecięcych inicjacji narratora. Twórca dystansuje się od siebie sprzed lat, pisząc, że małemu chłopcu owa konstrukcja wydawała się niegdyś czymś zagadkowym i mającym moc sprawczą. Dystans nie oznacza tu jednak całkowitego zakwestionowania mocy oddziaływania radiostacji:

Dowiedziałem się, że to od niej rozpoczęła się druga wojna światowa (był to paradoks naszej wędrówki: moi rodzice, w wyniku wojny i Jałty deportowani ze swego miasta, przyjechali do miejscowości, od której się ta wojna zaczęła, do źródła nieszczęścia) (...). Byłem wtedy przekonany, że radio w takim sposobie rządzi światem. Słyszałem o naturze fal radiowych; wiedziałem, że są niewidzialne,

2 „U źródeł dawnego świata małych ojczyzn stała wiara w zgodne współistnienie różnych narodowości; fundamentem pojałtańskiego porządku stało się zerwanie dialogu, zniszczenie wspólnych języków, wielostronne zerwanie kontaktu”. Zob. Czapliński 2010: 112–113.

ale można je uchwycić za pomocą pajęczej siatki anteny. Mój ojciec pisał artykuły naukowe i książki o falach radiowych. Ja później pisałem wiersze o falach radiowych. (Zagajewski [1991] 2007: 15)

W opisie radiostacji zawiera się rozpoznanie dotyczące nie tylko dojrzewania autora i kształtowania się jego świadomości, ale także przedstawienie tej części powojennej społeczności Gliwic, która nie potrafiła odnaleźć się w nowym miejscu. Była to zbiorowość, jak przekonuje autor, z trudem oswajająca się z własną degradacją społeczną i nowym ustrojem. Wojna i przesiedlenie stały się dla niej „źródłem nieszczęścia”, bo zaburzyły dotychczasowe życie. Gliwice postrzegano więc jako miasto nieprzyjazne, które trzeba dzielić z „innymi”. Stąd też młodzińcze lata pisarza przypadają jednocześnie na szczególny okres w historii całego kraju. Kształtuje się wówczas „bezklasowe społeczeństwo”, a mieszkańcy Gliwic to emigranci ze Wschodu, „poniemieccy Niemcy”, komuniści, a także ci, którzy nie akceptują nowego ustroju, słowem: „ludzie najróżniejsi: tacy, co uratowali innych, i tacy, co wydawali Żydów, (...) zdrajcy, bohaterowie i zwykli statyści, mistrzowie handlu, mistrzowie sprytu, mistrzowie modlitwy, dobroci lub okrucieństwa” (Zagajewski [1991] 2007: 29). Ta współegzystencja, choć pozornie w przeważającej mierze bezkonfliktowa, zdaniem autora, była w istocie powojennym starciem wyobrażeń na temat kształtu ogółu społeczeństwa.

Ważne miejsce w opowieści Zagajewskiego zajmuje także opis jednego z miejskich parków: „Ten park, w którym rosła wysoka trawa, a niektóre stare drzewa były wyższe niż kamienice przy głównej ulicy, należał do mnie. Tak w każdym razie myślałem. Nikt inny go nie chciał” (Zagajewski [1991] 2007: 28). Park jest więc w *Dwu miastach* miejscem wolnym od naddanych znaczeń, niezawłaszczonym, skłaniającym do odnalezienia własnej optyki. Tego rodzaju postrzeganie miejskiej zieleni związane jest oczywiście z myśleniem w kategoriach opozycji natura-kultura. W ujęciu Zagajewskiego park przynależy do „natury”, a zatem innego porządku niż miasto (związane z kulturą). Tym samym miejsce to staje się pozbawione historii (choć przecież park został niegdyś założony przez dawnych mieszkańców miasta), a także znaczenia innego niż to związane z antropocentryczną optyką. W perspektywie dziejowej park może być jednak dla narratora symbolem nadziei młodego pokolenia na określenie własnej roli w powojennym świecie. Akcentując swoją przynależność do tegoż pokolenia, Zagajewski pisze: „Odślaniała się przed nami nie tyle sama przyszłość, ile raczej możliwość i nawet konieczność przyszłości” (Zagajewski [1991] 2007: 39). Wyuczone wyobrażenia o rzeczywistości dookoła – pod wpływem kolejnych doświadczeń związanych ze szkołą, kościołem (i ministranturą), klubem harcerskim czy stadionem piłkarskim (i okresem bycia kibicem miejscowej drużyny piłkarskiej) – stopniowo traciły więc na znaczeniu, dezaktualizowały się i przeobrażały. Autor, wspominając własne dorastanie i odnotowując zmiany w swej świadomości, mówi jednocześnie o przeobrażeniach samego miasta i społeczeństwa – pokazuje istotną przemianę dokonującą się na powojennym Śląsku:

Tymczasem miasto zmieniał się, ewoluowało. Radykałowie umierali, umiarkowani żyli nadal, meblowali mieszkania, chronili się wśród mebli, wychowywali dzieci, a ich dzieci wychowywały następne pokolenie, które mówiło po polsku już z innym akcentem... (Zagajewski [1991] 2007: 57)

Podobnie w książce *Dom, sen i gry dziecięce* Kornhausera. Inicjacja z dzieciństwa oznacza nie tylko wejście do świata dorosłych, ale także przejście do epoki innych stosunków społeczno-gospodarczych i więzi międzyludzkich. Wspomnienie czasu bez troski splata się przede wszystkim z reminiscencją domu przy ulicy Rybnickiej, podczas gdy koniec tego okresu i jednocześnie moment owej inicjacji wiążą się z przeprowadzką do mieszkania w jednej ze śródmiejskich kamienic. W opisywanym przez narratora domu przy Rybnickiej czas upływa na zabawie i odkrywaniu świata. Ponadto słychać tam nie tylko polszczyznę, ale również niemczyznę, gwarę śląską i inne języki czy dialekty przyjezdnych. Matka bohatera,

Ślązaczka, nazywa go czasem „pierońskim hanysem” (choć kobieta potrafi też mówić jak lwowianka), natomiast pani Herischek, opiekunka, uczy go pacierza po niemiecku. Nauka modlitwy odbywa się zresztą „za cichą zgodą matki, ale bez powiadomienia o tym ojca” (Kornhauser [1995] 2017: 197). Mały J. nie zastanawia się jednak nad tymi zależnościami, choć je dostrzega, bo, jak komentuje narrator:

Prawdopodobnie było to coś naturalnego, tu, na Śląsku, gdzie współżyli obok siebie niemieccy i śląscy autochtoni, między którymi granica była płynna, mało uchwytana, ale jednak widoczna i dla samych zainteresowanych ważna i zawsze przestrzegana. (*Ibidem*)

Jednak w opowieści ów dom nazwany jest także „domem-zagadką”, czymś „obcym” i „ograniczającym”, choć jeszcze chroniącym przed tym, co na zewnątrz. W istocie dobrze obrazuje on stan niewiedzy na temat przeszłości i nieuświadamiania sobie swojego miejsca w społeczeństwie, ale z towarzyszącą temu stanowi potrzebą odnalezienia, jakkolwiek rozumianej, prawdy. J. odczuwa bowiem własną odmiennność, ale głębsza wiedza i namysł nad tym przychodzą do niego dopiero później. W opowieści Kornhausera to właśnie przeprowadzka bohatera do kamienicy w śródmieściu oznacza wewnętrzną przemianę, pierwszy wgląd w dorosłe życie.

A zatem kolejny okres, spędzony przy ulicy Lellka, wiąże się z odkryciem w mieście nowych miejsc, mających doniosły wpływ na kształtowanie się tożsamości młodego bohatera. Do takich miejsc należy w powieści bóżnica i kino. Ze świątynią związane jest przede wszystkim wspomnienie bar micwy – uroczystości, która oznaczała przyjęcie do żydowskiej wspólnoty, a dla małego J. stanowiła początek trudnej refleksji nad własnym pochodzeniem. Z kolei kino dawało coraz większy wgląd w mechanizmy działania świata, bo to właśnie tam „swych pięciu minut domagała się cywilizacja, zagrożona fałszerstwami polityków i zaniedbaniem historyków czy raczej naprawiaczy historii” (Kornhauser [1995] 2017: 215). Ale nie tylko filmy pomagały osiągnąć własną perspektywę (możliwie jak najbardziej odległą od wpływów propagandy i obiegowych przekonań). Narrator w interesujący sposób wspomina także o zachwycie poniemieckimi, secesyjnymi kamienicami. Dla bohatera „wystrój solidności i pangermańskiej dumy”, jaki obserwował na przykład w budynku poczty miejskiej, skłaniał raczej do namysłu nad osiągnięciami cywilizacyjnymi czy rozwojem architektury – niemającymi nic wspólnego z Holocaustem (co, jak sugeruje narrator, nie musiało pozostawać dla wszystkich oczywiste).

W opisie kamienicy przy ulicy Lellka znamienny wydaje się również jej swoisty, wertykalny przekrój. Podczas gdy tacy ludzie jak pan Żelazny wieczory spędzają w piwnicach przypominających gabinety, dzieci zawłaszczają dla siebie strych. Mały J., jak pisze narrator, zupełnie nie rozumie konspiracyjnego zachowania starszego sąsiada, który w suterenie nasłuchuje radia. Dla chłopców przesiadujących na górze media, w tym wypadku głównie prasa, stają się jedynie pretekstem do stworzenia niczym nieskrępowanej wspólnoty. Tym samym strych jest jednocześnie miejscem nieograniczonych możliwości:

Tam właśnie odbywał się niemal codzienny rytuał indiańskich spotkań, wcale nieograniczających się do pisania księgi i planowania kolejnych wypadów na sąsiednie podwórka. Chłopcy zajęci byli także szczeniem szczepowego sztandaru, czytaniem na głos „Świata Młodych” i ciągłym wymyślaniem sobie indiańskich przydomków (...). Te zebrania, o których rodzice wiedzieli, dawały chłopcom poczucie niezależności. (Kornhauser [1995] 2017: 214)

W tym krótkim fragmencie Kornhauser wiele mówi o pokoleniu urodzonych po wojnie. Podkreśla, że zarówno jemu, jak i jego rówieśnikom nieraz już we wczesnej młodości towarzyszyło zwątpienie w tradycję i potrzeba osiągnięcia własnej perspektywy polityczno-historycznej. Zorganizowanie własnego miejsca

spotkań na strychu jest zatem symboliczną próbą postawienia przez młodych kroku naprzód. Wcześniejszy dom na Rybnickiej i dzieciństwo, z perspektywy dziejowej, jawią się natomiast jako: z jednej strony relikty dawnej, jeszcze przedwojennej epoki na Śląsku, a z drugiej jako zapowiedź ostatecznego zmięczenia tejże epoki. Ów koniec jest zresztą w książce wyraźnie sprecyzowany, ponieważ to 1968 rok stanowi dla J. datę przełomową. Narrator przyznaje, że w latach tużpowojennych Gliwice wciąż były miejscem wielokulturowym, ale sytuacja społeczności żydowskiej już wówczas miała „jakiś dziwny posmak nie tyle egzotyki, ile czegoś najwyraźniej teatralnego, wykreowanego” (Kornhauser [1995] 2017: 202). Dla J. wyjazd ostatnich Żydów u schyłku lat 60. oznaczał „koniec jego świata i jego Śląska” (Kornhauser [1995] 2017: 208).

Obecne w obu książkach odniesienia do doświadczenia zbiorowości wynikają nie tylko z faktu, że taki zabieg pozwala na zobaczenie swojej sytuacji egzystencjalnej z dystansu i osadzenie samego siebie w dziejach. Trzeba pamiętać, że piszący, którego opowieść o własnym życiu nieuchronnie splata się z tematem II wojny światowej, ma najczęściej świadomość tego, że uwikłany jest, wspólnie z dużą częścią społeczeństwa, w kryzys tożsamości. Przy tym tożsamość, za Dominikiem LaCaprą, rozumiem jako pojęcie, którego nie da się sprowadzić do esencjalizmu lub radykalnego konstruktywizmu. Pewna tożsamość zbiorowa może zostać zatem wypracowana na przykład przez działania danej grupy, przy czym członkowie owej grupy mogą ją sobie uświadamiać albo nie, akceptować ją albo kwestionować. Według LaCapry:

Tworzenie się tożsamości jest kwestią uznania własnych pozycji podmiotowych i pogodzenia się z nimi, skoordynowania, przeanalizowania ich przystawalności lub nieprzystawalności, przetestowania ich i albo uprawomocnienia w procesie reprodukcji czy odnawiania, albo przekształcenia poprzez kwestionowanie i pracę nad „ja” i społeczeństwem. Wszelka wynikająca stąd tożsamość byłaby co najwyżej wewnętrznie dialogiczna i w sposób samokrytyczny spójna. Ponadto o tyle, o ile doświadczenie stanowi jedną z podstaw (jeśli nie najważniejszą podstawę) tożsamości, problematyka doświadczenia przenosi się na tożsamość. (LaCapra 2009: 81)

Doświadczenie upływu czasu i jednocześnie silnie oddziałujących konsekwencji II wojny światowej wpisuje się zatem w złożony proces formowania tożsamości jednostki, społeczeństwa czy miasta. Na marginesie warto jednak zauważyć, że niektórzy badacze zakładają, że nabyta wiedza na temat przeszłości nie ma charakteru doświadczenia i nie wiąże się z kwestiami tożsamościowymi. Temat ten poruszył również wspomniany LaCapra:

Opisując relację wobec przeszłości w ramach określonych form wiedzy i reprezentacji, komentatorzy tacy jak Peter Novick i Walter Benn Michaels dowodzili (jak sądzę błędnie), że nie ma nic doświadczeniowego w „pamięci” o przeszłości, której się bezpośrednio i osobiście nie przeżyło. (LaCapra 2009: 60–61)

LaCapra staje w opozycji do podejścia, jakie charakteryzuje wymienionych Novicka czy Michaelsa. Podtrzymuje zasadność funkcjonowania pojęć postpamięci i „międzypokoleniowego przekazywania traumy”, które, jak pisze, wiążą się z „opętaniem przeszłością” sytuującą się poza granicami bezpośrednio doświadczenia (*ibidem*). Owo „opętanie”, jak sądzę, można również rozumieć jako „spętanie” – swoiste poczucie ograniczenia, uwikłania w polityczne, społeczno-kulturowe czy etyczne konsekwencje konfliktu zbrojnego. W takim ujęciu trauma może objąć zarówno doświadczenie osobiste, jak i to zapośredniczone.

W tym miejscu trzeba zauważyć, że mapa historyczno-osobista wyłaniająca się z omawianych tu opowieści okazuje się nieczytelna, pozbawiona zdolności spójnej reprezentacji. Przy tym sama nieczytelność mapy jest już komunikatem – opowiada bowiem o skutkach opresji wobec jednostki (i społec-

czeństwa). Z szeroko pojętą przemocą jest tu równoznaczne oddziaływanie wojny, które z czasem może obrócić się w traumę i/lub kryzys tożsamościowy.

W *Dwu miastach* Zagajewski podkreśla, że „ja” z przeszłości wyraźnie, choć nie zawsze w pełni świadomie, odczytywało swoje umiejscowienie w społeczeństwie. Dla potomka emigrantów ze Wschodu – którzy pielęgnowali pamięć o rodzinnym patriotyzmie i mieli świadomość przynależności do inteligencji – dawny, przedwojenny status rodziny wciąż rzutował na obraz samego siebie. „W klasie należałem do biedniejszych, chronił mnie jednak parasol inteligenckiej iluzji” (Zagajewski [1991] 2007: 22) – pisze narrator, podkreślając, że „obcym” był nawet ten, kto wywodził się z innej warstwy społecznej. Za przykład służy Zagajewskiemu biedny sublokator wynajmujący mieszkanie u jego dziadków:

Był radykalnie obcy (...). Gdy pokazywał się na korytarzu w spodniach i podkoszulku, był także i dla mnie ucieleśnieniem obcości. U nas nie chodziło się w podkoszulku. Oczywiście, sublokator, o czym wtedy nie wiedziałem, najczęściej był spoza naszej biednej, lecz zarozumiałej klasy społecznej. (Zagajewski [1991] 2007: 20–21)

Ów wynajmujący wydawał się jednak dziecku także ucieleśnieniem zupełnie innego aspektu obcości. Był Innym, ponieważ, w przeciwieństwie do większości obserwowanych ludzi, posiadał tę wyjątkową z ówczesnej perspektywy zdolność odczuwania więzi z miastem: „sublokator, mimo że zaledwie tolerowany przez dziadków, wydawał mi się w jakiś sposób lepiej zadomowiony w rzeczywistości, silniejszy, bardziej spoufalcony z otoczeniem. Obcy” (Zagajewski [1991] 2007: 21). Na przykładzie sprzecznych uczuć, jakie w bohaterze wywoływał sublokator Zagajewski pokazuje rozdarcie między potrzebą i niemożnością zakorzenienia. Narrator nie utożsamia się bowiem także z najbliższymi, dziadkami czy rodzicami, którzy wydają się żyć jedynie w świecie własnych wspomnień: „Nie byli w stanie przenieść się do Gliwic. Obojętne czy tracili pamięć, czy nie, udawali, że nic się nie zmieniło. Całe miasto przekształciło się w teatr” (Zagajewski [1991] 2007: 24). To poczucie specyficznej teatralności stosunków panujących w ówczesnych Gliwicach jest zresztą przez Zagajewskiego szczególnie podkreślane.

Na skutek dorastania – nieuchronnie wiążącego się z różnorakimi wydarzeniami i procesami rozwijającymi samoświadomość, a także wiedzę o historycznych przeobrażeniach – zaakceptowane niegdyś pozycje podmiotowe zaczynają być nieraz rewidowane. Tak też dzieje się w narracji Zagajewskiego, który przyznaje, że już w dzieciństwie zaczęło mu w jakiś intuicyjny sposób towarzyszyć poczucie własnej nieprzystawalności do narzuconych ram społecznych: „Starsze pokolenia wciąż patrzyły z lekceważącym pobłażaniem na kwiaty i drzewa rosnące w tym mieście. Liczyły się wyłącznie ogrody pozostawione tam, na wschodzie. Ale ja znałem tylko tutejsze topole i jesiony i lubiłem je coraz bardziej” (Zagajewski [1991] 2007: 28). Wychodząc od tego wspomnienia, pisarz opisuje swoje dorastanie jako skomplikowany proces, w wyniku którego utożsamienie ze starszym pokoleniem stopniowo przekształciło się w konstatację, że to właśnie owo pokolenie jest obce. Nastąpiło zatem radykalne zerwanie z utożsamieniem – umożliwiającym choćby wyraźne wskazanie swojej „małej ojczyzny”. Ostatecznie więc Zagajewski w *Dwu miastach* nazywa siebie „bezdomnym”, podkreślając własną niezgodę na narzucone przez zbiorowość ścieżki. „Konieczność przyszłości”, o której mówi narrator, oznacza w tym wypadku (pokoleniowy) przymus uświadomienia sobie oddziałującej mocy przeszłości i przeciwstawienie się jej.

Podobny proces kształtowania się tożsamości pokazany jest w książce Kornhausera. Mały J. ma świadomość własnej przynależności zarówno do śląskiej, jak i żydowskiej wspólnoty. Zdaje sobie również sprawę z tego, że część jego rodziny została boleśnie naznaczona wojną – o czym autor wspomina choćby w lapidarnych fragmentach dotyczących pobytu swojego ojca w obozie w Dachau. Sam również doświad-

cza następstw konfliktu za sprawą dyskryminacyjnej polityki państwa, w którym żyje. Nie dziwi więc, że kwestia szczególnego uwikłania młodego pokolenia w to, co minione jest tak często poruszana przez narratora: „Kiedy J. dotykał tych niebezpiecznych stronic, kiedy wertował ostrożnie kartki zadrukowane szwabachą, czuł się zagubionym, pokonanym przez czas dzieckiem” (Kornhauser [1995] 2017: 200). Własny związek z dwiema różnymi zbiorowościami, śląską i żydowską, wywołuje u J. poczucie niepokoju, a nawet wstydu. Na przykład wtedy, gdy w szkole podstawowej nauczycielka wytyka bohaterowi niepoprawność językową:

po raz pierwszy ktoś tak dobitnie zwrócił mu uwagę na różnicę między światem gramatycznym domu rodzinnego a cywilizacją szkolnej poprawności. Od tego czasu sam już poprawiał mamę, nie zastanawiając się przy tym, skąd biorą się jej błędy. (Kornhauser [1995] 2017: 201)

Szczególna, przejęta od matki, gramatyka utrudnia funkcjonowanie w ramach instytucjonalnej edukacji. Podobnie jest z pochodzeniem żydowskim, które w okresie Polski Ludowej funkcjonuje jako „drażliwy” temat, stąd też w nieuchronny sposób wiąże się ostatecznie z kwestią wyparcia.

W powieści Kornhausera bohater jest obcym w podwójnym sensie. Odczuwa on swoją odmienność zarówno w stosunku do powojennego, dopiero kształtującego się społeczeństwa, jak i do wspólnot, z których wywodzą się jego bliscy. Tradycja żydowska, dominująca w domu, nie tylko nie pozwala w pełni utożsamiać się ze śląską częścią rodziny, ale jednocześnie jest przez J. kwestionowana. W powieści *Dom, sen i gry dziecięce* obcym jest bowiem także Żyd, który, nie zważając na nowe układy społeczno-polityczne i konsekwencje niedawnego konfliktu, żyje w zgodzie z przekazywaną z pokolenia na pokolenie obyczajowością i przekonaniami. W całej książce mocno pobrzmiwa niezgoda na to, aby o losie młodego pokolenia decydowały wybory kogoś innego. Ów bunt wynika w tym wypadku choćby z braku wiary w możliwość bezrefleksyjnego kontynuowania tradycji:

Ojciec czytając z książeczki hebrajskie zdania, składał podziękowanie Bogu, że uwolnił go od odpowiedzialności za grzechy syna. Z narzuconym tałesem wyglądał jak ktoś obcy. Czy był to jeszcze ojciec? A może już ktoś inny, jakiś tajemniczy wysłannik niebios, który narzucił mu jarzmo przykazań, śmiejąc się w duchu ze swej przebiegłości? (Kornhauser [1995] 2017: 221)

A zatem zarówno dotkliwa izolacja osób pochodzenia żydowskiego, jak i zwątpienie w rodzinną tradycję skutkuje chęcią wybicia się ponad przypisane pozycje podmiotowe. Przyjęcie własnej perspektywy i zdystansowanie się od przeszłości, podobnie jak u Zagajewskiego, pomaga przekroczyć (choć niekoniecznie przepracować) traumatyczne następstwa wojny. Nie jest to jednak proces bezbolesny – niechęć do duchowej wspólnoty nie oznacza przecież braku więzi z bliskimi, którzy do tejże wspólnoty należą. Tradycja niejednokrotnie budzi także sentyment. Dla J. silniejsza okazuje się jednak chęć znalezienia się w innym, lepszym świecie. W powieści ów świat symbolizują studenci: wolni od niepokoju, związania przeszłością czy szkolnymi rygorami, pewni swoich wyborów. Perspektywa rozpoczęcia nowego życia, przeżywanego na własnych zasadach podkreślona zostaje przez narratora odległym, urzekającym widokiem Klimczoka: „Chłopcy nie mogli oderwać oczu od góry, spowitej białym płaszczem chmur” (Kornhauser [1995] 2017: 270). Tym samym przyszłość (i jej emancypacyjna moc) możliwa jest dopiero poza granicami rodzinnego miasta. Przy tym sama góra, podobnie jak park u Zagajewskiego, staje się w opowieści narratora istotna jedynie ze względu na zestawienie jej z obrazem miasta naznaczonego historią.

W analizowanych powyżej książkach opis materialnych elementów przestrzeni i stosunków międzyludzkich panujących w mieście pozostaje w ścisłym związku ze zmieniającymi się układami społecz-

no-politycznymi. Trauma, rozumiana jako uwikłanie w skutki II wojny światowej, pojawia się jako trop interpretacyjny i wskazuje na wybory etyczne oraz postawę danego autora wobec dominujących narracji wspólnotowych. Dwa miasta oraz Dom, sen i gry dziecięce są przykładami opowieści, w których bohaterowie podkreślają nieadekwatność ram narzuconych im poprzez pochodzenie i doświadczenia starszych członków rodziny. Mają oni też świadomość tego, że doznanie obcości w powojennej Polsce dzielą z wieloma rówieśnikami. Postpamięć, początkowo organizująca ich życie, jest jednak z czasem tłumiona. Próba przekroczenia traumy wiąże się w obu książkach ze zdystansowaniem się od historii – obecnej tak we wspomnieniach, jak i podręcznikach – a także od polityki komunistycznego państwa. Owa próba zerwania z szeroko pojętym uwikłaniem w konsekwencje powojennych podziałów³ jest szczególnie widoczna tam, gdzie narratorzy dokonują rewizji swoich pozycji podmiotowych, dowartościowują elementy przestrzeni, które uważają za kulturowo niezagospodarowane czy dystansują się od znaczeń, jakie nadają tymże miejscom/obiektom inni. W ten sposób próbują oni uciec od historii, tradycji rodzinnej, mitu.

W książkach Kornhausera i Zagajewskiego wyjazd z miasta dzieciństwa jawi się jako możliwość zdystansowania się od traumatycznej przeszłości. Potrzeba całkowitego zerwania, paradoksalnie, dowodzi jednak w tym wypadku jedynie nieprzepracowanej zależności. Zwracała na to uwagę Gosk, pisząc, że: „Udanie się »gdzieś dalej«, świadomościowe opuszczenie »wszystkiego, co było«, oznacza ucieczkę przed przeszłością niezapewniającą godnego miejsca we wspólnym imaginariu symbolicznym, a nie przepracowanie owej przeszłości tak, by wypełnić jej puste miejsca solidną treścią” (Gosk 2019: 227). Skomplikowany proces przepracowywania traumy w oczywisty sposób wykracza poza cele, jakie przyświecać mogą pojedynczej opowieści. Jak starałam się jednak pokazać, warto ponawiać lekturę tych narracji, które odwołują się do pojałtańskiego porządku, zwracając szczególną uwagę na obecne w nich wyobrażenie związków między tym, co materialne i niematerialne. Niezmiennie aktualne pozostaje bowiem pytanie o to, co i w jaki sposób oddziałuje na literackie wyobrażenia konkretnych miejsc. Jednocześnie za Przemysławem Czaplińskim można uznać, że zestawianie ze sobą tekstów, dla których powstania istotny stał się „impuls postzależnościowy” pozwala w największym stopniu przyjrzeć się stanowi zależności i jego konsekwencjom (wstydy, poczuciu krzywdy, uzależnieniu itp. (Czapliński 2011: 45)

Bibliografia

Literatura podstawowa

- Kornhauser, Julian ([1995] 2017) *Proza zebrana*. Adrian Gleń, Jakub Kornhauser (red.). Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK.
- Zagajewski, Adam ([1991] 2007) *Dwa miasta*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.

3 Stosując narzędzia psychoanalityczne do badań historycznych, autor dostrzega możliwość interpretacji doświadczenia historii jako przepracowywania (traumy) lub odgrywania (ból). Zob. LaCapra 2001.

Opracowania

176

- Czapliński, Przemysław (2011) „Języki niezależności. Jak jest artykułowana w literaturze niepodległość odzyskana przez Polskę w roku 1989?”. [W:] Ryszard Nycz (red.) *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Kraków: Universitas; 39–63.
- Czapliński, Przemysław (2010) „Kompleks niemiecki w literaturze polskiej”. [W:] Jerzy Fiećko, Jerzy Kałużny, Sławomir Piontek (red.) *Polacy – Niemcy. Literatura i pamięć*. Poznań: Oficyna Wydawnicza WSJO; 83–128.
- Czapliński, Przemysław, Piotr Śliwiński (2000) *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gosk, Hanna (2019) *Przemoc (w) opowieści*. Kraków: Universitas.
- Gosk, Hanna (2015) *Wychodzenie z cienia. Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Kraków: Universitas.
- Kossakowska-Jarosz, Krystyna (2012) „Historia rodzimego piśmiennictwa na Górnym Śląsku w perspektywie kulturowej”. [W:] Małgorzata Mikołajczak, Elżbieta Rybicka (red.) *Nowy regionalizm w badaniach literackich: badawczy rekonesans i zarys perspektyw badawczych*. Kraków: Universitas; 79–89.
- LaCapra, Dominick ([2004] 2009) *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna* [History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory]. Tłum. Katarzyna Bojarska. Kraków: Universitas.
- LaCapra, Dominick (2001) *Writing History, Writing Trauma*. London: Johns Hopkins University Press.

EVANGÉLIE TSAKIROPOULOU
Université de Lille

La ville méditerranéenne, en tant qu'espace labyrinthique.

Réflexions sur les romans *Cités à la dérive* et *Printemps perdu* de Stratis Tsirkas

The Mediterranean City as a Labyrinthine Space. Reflections on the Novels *Cité à la dérive* [*Drifting Cities*] and *Printemps perdu* [*Lost Spring*] by Stratis Tsirkas

Abstract

The article aims to analyse the Mediterranean city as a labyrinthine space based on the trilogy *Drifting Cities* (1961–1965) and on the novel *Lost Spring* (1976) by Stratis Tsirkas (1911–1980). In order to represent space-time in a state of instability and crisis, with that space-time being Jerusalem, Cairo and Alexandria during the Second World War, and Athens during the socio-political disturbances of July 1965, the author resorts to the myth of the labyrinth. This myth evokes, on the one hand, the maze-like structure of an unknown urban landscape, and, on the other hand, socio-political disorder. As Mediterranean cities, Romanesque cities are hybrid and complex. For this reason, they appear as an “in-between” of the real and the imaginary, of the past and the present. It is by relying on the concept of *thirdspace* (Edward Soja), that the complex character of the Mediterranean city will be highlighted. However, each of these cities has its own specific features: Jerusalem appears as a chessboard where secret agents and obscure organisations engage in innumerable parties to satisfy their interests, Cairo presents itself as a political and social labyrinth, Alexandria refers to a labyrinth of intrigue and machinations and Athens is the home of the monsters of power.

Keywords: city, labyrinth, Mediterranean, politics

Espace humain par excellence, la ville constitue, entre autres, le terrain d'observation privilégié des écrivains des XIX^e et XX^e siècles. Si dans la littérature du XIX^e siècle, le milieu urbain se limite au rôle d'arrière-plan de l'intrigue, ce n'est plus le cas au XX^e siècle. La représentation de la ville s'adapte aux tendances modernistes, devient aussi importante que les personnages et joue un rôle de premier choix.

La littérature néo-hellénique n'échappe pas à cette « urbanisation » de l'écriture. Malgré une production littéraire importante sur l'espace rural, avec l'avènement du XX^e siècle, l'espace urbain passe sur le devant de la scène et alimente le monde intérieur des auteurs grecs. La ville dépasse son rôle de cadre et se complexifie. Certains écrivains la présentent de façon subjective comme par exemple le poète Constantin Cavafy dans son poème « La ville » (1910), d'autres la transforment en personnage collectif, tel est le cas des romanciers des années 30, ou s'identifient tant à la ville qu'elle devient comme leur corps, c'est le cas des prosateurs de Salonique. C'est dans la perspective moderniste de « la littérature de la ville » (Tsimokou 1988: 10) que s'inscrit l'œuvre de Stratis Tsirkas.

Stratis Tsirkas, de son vrai nom Yannis Hadziandréas, est né au Caire en 1911 d'une famille grecque. Il a fait sa première apparition dans les Lettres en 1927, en publiant des textes dans des revues de l'époque. En 1930 il entre en contact avec le parti communiste. De 1937 à 1957, il publie des recueils poétiques, *Fellahs* (1937), *Le voyage lyrique* (1938) et des nouvelles, *Hommes bizarres et autres nouvelles* (1944) et *Nourredine Bomba et autres nouvelles* (1957). Entre 1960 et 1965, Tsirkas fait paraître la trilogie *Cités à la dérive* (*Le Cercle*, *Ariane* et *La chauve-souris*), qui se distingue par sa forme moderniste (absence de voix narrative centrale, monologue intérieur, anachronies narratives). Grâce à cette trilogie, Tsirkas reçoit le prix du meilleur livre étranger en France en 1971. À partir de 1963, il s'installe à Athènes. En 1976, il publie le roman, *Printemps perdu*. L'auteur meurt à Athènes en 1980.

1. Le labyrinthe, une image de l'espace complexe

Les romans de Tsirkas s'ancrent dans un contexte historique et politique précis. La trilogie *Cités à la dérive* se déroule au cours de la Seconde Guerre mondiale au Moyen Orient. Elle évoque les différents mouvements idéologiques qui se développent dans l'armée grecque, les diverses réactions contre eux ainsi que l'histoire de l'Égypte et de sa communauté grecque depuis la fin du siècle dernier jusqu'à la Seconde guerre mondiale. Quant au roman *Printemps perdu*, il a pour toile de fond les événements socio-politiques de juillet 1965 à Athènes, qui ont conduit à la dictature des Colonels deux ans plus tard. La mémoire de la Division, de la Résistance et de la Guerre civile grecque se réactive dans ce roman. Tsirkas opte pour cadre spatio-temporel de ses romans, l'espace hétérogène et mouvant de la ville méditerranéenne. Tout en conservant les divers aspects d'une ville méditerranéenne, à savoir sa dimension morphologique et spatiale, sa continuité historique et son caractère cosmopolite, l'auteur n'oublie pas de mettre en évidence les dégradations que cette ville a subies à cause de l'instabilité politique et sociale. Ainsi la ville méditerranéenne se transforme-t-elle en un labyrinthe d'intrigues et de machinations dans les dédales duquel on risque de s'égarer au sens propre et figuré du terme.

Le labyrinthe constitue un mythe fascinant auquel Tsirkas a recours afin de représenter des espaces marqués par des bouleversements socio-politiques et des affrontements idéologiques tels les trois villes du Moyen Orient (Jérusalem, Le Caire, Alexandrie) pendant la Seconde Guerre mondiale et la ville d'Athènes pendant les événements de juillet 1965. Par la forme sinueuse de ses rues et par le sentiment d'enfermement et d'angoisse qu'elle procure, une ville peut constituer un labyrinthe. Il est à noter que ce recours à l'image du labyrinthe dans la représentation de la ville est devenu presque « un cliché très commun dans les textes modernes » (Peyronie 1988: 934). Le mythe du labyrinthe en tant que tel n'existe pas chez Tsirkas, il est un renvoi littéraire, « une image mentale, une figure symbolique, une métaphore

(...) » (Peyronie 1988: 916). C'est pourquoi il ne désigne pas la demeure du Minotaure mythologique mais une ville inconnue ayant un site naturel égarant et une architecture déroutante. Les villes romanesques prennent la forme d'un labyrinthe que les personnages doivent traverser. Si le labyrinthe au sens propre du terme est fait pour isoler, la ville est faite pour rassembler les individus. Mais, l'immensité du lieu empêche les personnages de maîtriser l'espace et de trouver l'issue, car en tant qu'étrangers, ils ont une idée presque confuse du plan général d'une nouvelle ville. Pour cette raison, ils peuvent s'égarer dans le dédale du labyrinthe urbain. Or, l'aventure urbaine pourrait être comparée à la traversée d'un dédale.

Pourtant, le labyrinthe est un concept polyvalent qui correspond aussi bien à la structure déda-léenne du paysage urbain qu'au désordre socio-politique. En ce sens, il ne désigne pas seulement un espace à explorer mais aussi un espace que l'on a créé. Cet espace constitue aussi la cause de l'errance et de l'égarement des personnages. Ces derniers ne dominent plus le lieu. Par contre, c'est le lieu qui domine les personnages, qui décide de leur sort et qui les entraîne dans une dérive totale. Les villes romanesques de Tsirkas renvoient soit directement (Le Caire), soit indirectement au mythe du labyrinthe (Jérusalem, Alexandrie, Athènes).

Parmi les théories sur l'espace, nous allons nous appuyer sur le concept du tiers espace (*thirdspace*), proposé par le spécialiste de la géographie humaine Edward Soja, pour examiner la ville en tant qu'espace labyrinthique. Constitué du *firstspace* (l'espace réel) et du *secondspace*, (l'espace imaginaire), le *thirdspace* est défini comme :

un lieu de fusion intégrale où tout entre en contact (...) : la subjectivité et l'objectivité, l'abstrait et le concret, le réel et l'imaginé, le connaissable et l'inimaginable, le répétitif et le différencié, la structure et l'agencement, l'esprit et le corps, le conscient et l'inconscient, le discipliné et le transdisciplinaire, la vie quotidienne et l'histoire sans fin. (Soja [1996] 2007: 56–57; trad. citée dans Westphal 2007: 120)

Renvoyant à un « entre-deux » du réel et de l'imaginaire, le concept du tiers espace peut indiquer une troisième voie et constituer un espace hybride, voire transgressif par excellence.

Engendrées par l'espace urbain réel, les villes romanesques assument un statut mixte qui les fait osciller entre la réalité et la fiction. Elles constituent un espace du perçu, du conçu et du vécu¹ de l'écrivain, autrement dit, un mélange d'expérience, d'appréhension et de réification. Le vécu a nourri le conçu et le perçu, et de cette interrelation est né un nouvel espace, où coïncident la ville extérieure et la ville intérieure. En tant que cités méditerranéennes, Jérusalem, Le Caire, Alexandrie et Athènes sont des villes hybrides et complexes. Elles sont marquées par le brouillage des frontières car « le passé n'y cesse de faire concurrence au présent (...) [et] la représentation de la réalité se confond aisément avec la réalité même » (Westphal 2001: 12). Ces villes représentent le caractère de l'« entre-deux », parce que la synchronie et la diachronie, la réalité et le mythe se dégagent et s'inscrivent dans l'espace et nous invitent à un déplacement dans l'espace-temps à travers la mémoire. Tout en gardant les traces de villes cosmopolites d'autrefois, elles représentent une image du monde pendant la Seconde Guerre mondiale et les troubles socio-politiques de 1965, un monde qui risque d'exploser, un dédale spatio-temporel dans lequel est enfermé l'homme. Elles reposent donc sur un perpétuel duel entre le passé et le présent, la grandeur et la décadence. C'est cette complexité que met en évidence la métaphore du labyrinthe utilisée par l'auteur.

Si nous prenons en considération que le tiers espace s'appuie sur une « trialectique », à savoir, sur « la spatialité, l'historicité et la socialité » (traduction citée dans Westphal 2007: 121), nous remar-

1 Voir Lefebvre 1974.

quons que puisqu'une ville renvoie à l'idée d'hybridation, elle favorise la fusion de ces trois composantes. Sa structure géographique et sociale ainsi que son histoire transforment une ville inconnue en un labyrinthe. Tout au long de leur histoire, les villes romanesques sont ouvertes à la déterritorialisation et à la reterritorialisation². La tentative de reterritorialisation dans chaque nouvelle ville équivaut à une transgression des frontières et à une intrusion à l'espace de l'Autre. C'est pour cela que les individus sont conduits à une errance incessante qui peut aboutir soit à l'égarement soit à l'accomplissement de l'épreuve du labyrinthe. Se superposant les uns aux autres, les différents faits historiques, diachroniques ou synchroniques indiquent qu'il s'agit de villes chargées d'histoire qui exercent une certaine fascination sur tous ceux qui errent dans leurs ruelles. Dans un tel contexte la ville-labyrinthe constitue un *tiers-espace*, à savoir un « espace médian » où fusionnent différentes temporalités, réalités et structures sociales.

Vu que les villes romanesques sont des cités en guerre, le désordre y règne aussi bien sur le plan politique que social. Dans cette perspective, elles peuvent constituer « un écheveau » que l'individu est invité à démêler. Sur ce point, nous pourrions évoquer le symbolisme du labyrinthe que propose Mircea Eliade dans *Images et Symboles*. Puisque le labyrinthe « contient les idées de difficulté, de mort et d'initiation » (Eliade [1952] 1980: 153), il peut être « conçu comme un *nœud* qui doit être *dénoué* » (*ibidem*). Dans ce contexte, l'épreuve du labyrinthe peut renvoyer à une épreuve initiatique et symboliser la voie vers « la connaissance et la sagesse » (*ibidem*). Victimes d'un double exil, physique et psychique, les personnages de la trilogie ressentent le besoin de remettre en cause leur vie antérieure et de se livrer à une descente dans leurs profondeurs, pour se connaître et acquérir une place dans une nouvelle ville. Seuls ceux qui s'impliquent dans le tourbillon de l'histoire, en participant à la lutte commune, tels Manos, Ariane ou le groupe de communistes, vont parvenir à dénouer le nœud et à échapper à la ville-labyrinthe. Dans ce cas, le labyrinthe devient un lieu ouvert vers une autre ville, voire vers une autre vie. Il est à souligner que l'épisode de l'errance de Manos dans le quartier du labyrinthe semble évoquer un véritable voyage initiatique. Le héros de la trilogie ne s'égare pas seulement dans le labyrinthe extérieur mais aussi dans celui du subconscient. Il doit d'une part trouver le chemin qui mène hors du labyrinthe, d'autre part affronter le monstre tapi en soi et retourner à la lutte commune. Or, le salut semble possible pour celui qui ira jusqu'au bout du chemin. Le labyrinthe peut représenter la vie humaine, le monde en sa permanence trompeuse. Il implique la problématique de la réalité et des apparences. L'image du labyrinthe est négative, parce qu'elle représente la duperie du monde.

Jérusalem, Le Caire, Alexandrie et Athènes constituent des labyrinthes dans lesquels se déroule la tragédie de la guerre. Jérusalem s'appuie sur les règles d'un jeu politique et érotique, imposé par les membres du Cercle. Le Caire représente la misère de la vie des autochtones et les jeux politiques des Alliés et des Grecs. Quant à Alexandrie, elle met en scène le drame de ceux qui subissent les conséquences néfastes des machinations politiques. En ce qui concerne Athènes, elle est dominée par les monstres politiques dont la gueule immense risque d'engloutir un peuple tout entier. Il est à signaler que l'espace urbain athénien se transforme en un lieu de bataille entre les forces du pouvoir et le peuple.

Jérusalem entraîne le désir de destruction. Les personnages de la trilogie ne peuvent pas échapper à l'ambiance de cette ville, qui semble l'emporter sur leur volonté et les lancer dans l'absurde et dans la folie. Ils sont ballottés entre l'esprit saint et la fatalité qui pèse sur la ville, c'est pour cela qu'ils agissent sans mesure. En tant qu'« entre-deux » du sacré et du profane, Jérusalem, entraîne de la fascination et de

2 Termes utilisés par Deleuze, Guattari 1980: 635.

la répulsion. Dans *Le Cercle*, Hans³ se sert d'une phrase à caractère général sous forme d'aphorisme pour révéler à Emmy⁴ le caractère monstrueux de Jérusalem. Cette ville devient une malédiction qui pèse sur l'individu et le conduit à sa perte, soit à une perte réelle, la mort, soit à une perte métaphorique, la folie : « Jérusalem rend fou ou tue ? »⁵ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 67).

Cette cité à la dérive est gouvernée, entre autres, par le Cercle, une « organisation étrange et mystérieuse »⁶ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 229) dont les membres constituent la « perception de la Ville Sainte et de ses alentours »⁷ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 232). Ses membres sont des agents militaires du contre-espionnage allié qui parient sur les âmes des habitants. Leur philosophie s'appuie sur le motif de la chute. Comme Titus Flavius, les membres du cercle ont une impression de domination due à la hauteur de leur place. Tout est donc contrôlé et espionné dans la ville Sainte. Les intrigues ne concernent pas seulement l'appareil politique mais aussi ce qui est le plus naturel, l'amour charnel. Dans un tel contexte, Jérusalem peut jouer le rôle d'un véritable échiquier où les agents secrets et les organisations obscures se livrent à d'innombrables parties pour satisfaire leurs intérêts. Si nous tenons compte du fait que « les échecs apparaissent comme un cadre fermé, symétrique, organisé, mathématique, qui, cependant, par les lois du jeu, se transforme en un monde d'incertitude et d'errance » (Humières 2009:140), nous remarquons que la ville sainte peut être associée à un échiquier. L'individu n'est qu'une des pièces du jeu. Il ignore les règles du jeu et par conséquent, il ne peut pas contrôler sa vie. Il est à la merci des membres du cercle parce que cette organisation régit en coulisse même le comportement amoureux des personnages. Sur ce point, il est à souligner que le jeu d'échecs est étroitement lié au mythe du labyrinthe, car il s'appuie sur « une étrange stratégie contradictoire qui fait que les pièces n'avancent ni de la même façon, ni dans la même direction, traçant, tout le long de la partie, un enchevêtrement de lignes et de destins croisés » (*ibidem*).

Jérusalem est un véritable labyrinthe. Elle constitue un espace de chute et de confusion. C'est pourquoi elle est qualifiée non sans raison de « ville la plus étrange (...) d'un écheveau d'inquiétudes spirituelles »⁸ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 109). Alors, en tant que labyrinthe, la ville sainte est dominée par le hasard et l'arbitraire. Les personnages sont confrontés à la duplicité de la ville, ville qui fascine et qui inquiète.

2. La ville, un labyrinthe politique et social

Le motif du labyrinthe trouve tout son sens dans la ville du Caire. Le labyrinthe désigne d'une part la structure dédaléenne d'un quartier arabe du Caire, d'autre part le labyrinthe du pouvoir. Créé par la perfidie et l'ambition des politiciens, des diplomates et des agents secrets, le labyrinthe politique enferme dans ses dédales, même ceux qui représentent le pouvoir. Ces derniers se présentent comme « [inca-

3 Ancien ministre du Shuschnigg, directeur des émissions autrichiennes à Jérusalem.

4 Épouse de Hans.

5 « η Γερουσαλήμ τρελαίνει ή σκοτώνει » (Tsirkas [1961] 2005: 86).

6 « αλλόκοτη και κάπως μυστηριώδικη οργάνωση » (Tsirkas [1961] 2005: 302).

7 « η « Αντίληψη » της Αγίας Πόλης και των πέριξ (...) » (Tsirkas [1961] 2005: 306).

8 « η πιο αλλόκοτη πολιτεία (...) Ένα κουβάρι πνευματικές ανησυχίες, (...) » (Tsirkas [1961] 2005:142).

pables] d'avoir la moindre prise sur les événements »⁹ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 428) et condamnés à y vivre. Tel est l'exemple de Peter, commandant des services secrets anglais, qui apparaît comme une victime de l'impérialisme anglais. Même s'il a pris conscience de la politique injuste menée par le gouvernement anglais, Peter a décidé de ne pas passer dans le camp opposé, de peur d'être menacé par les autorités anglaises. Il se sent piégé dans le labyrinthe du pouvoir. S'il expose la situation politique confuse à son compatriote Roby, c'est pour l'avertir du danger éventuel et pour l'empêcher de se mêler aux affaires grecques :

- Méfie-toi, Roby. Je te parle sérieusement : tais-toi et consacre-toi à l'Université. Nous ne pouvons que faire du mal. Churchill est résolu. Il dissoudra les forces grecques si elles lui chauffent trop les oreilles, comme les bataillons yougoslaves qui se sont prononcés en faveur de Tito, et qu'il a bouclés entre les barbelés.
- Mais il faut que nos amis grecs le sachent, eux aussi !
- Je t'interdis, tu m'entends Roby !
- Et c'est ça que tu appelles la liberté ! On fait la guerre pour que le monde soit dirigé par les ... les Mertakis !
- Je ne sais pas, avoua franchement Peter. Il y a quelques années, je t'aurais répondu sans hésitation. Maintenant, tout est embrouillé ¹⁰. (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 426–427)

Le labyrinthe désigne aussi un quartier arabe, situé entre la rue Balaxa et la rue de la mosquée. Ce quartier qui constitue « certainement l'un des plus anciens du Caire »¹¹ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 272), se caractérise par le dédale de ses venelles que « [les] Européens [ne] savent [pas] traverser »¹² (*ibidem*). L'atmosphère étouffante, créée par l'étroitesse des ruelles et la bassesse des mures de ce quartier, pèse sur ses habitants. C'est une sorte d'enfer terrestre. Pour cette raison ce quartier possède tous les traits caractéristiques d'un paysage infernal. Ce qui y domine, c'est la semi-obscurité, la boue, les ombres, l'humidité, la saleté et l'« odeur de désespoir et de mort »¹³ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 396). Il n'y a aucun indice de vie dans cet enfer terrestre. Même le palmier sur la place ronde est sans tête. C'est « dans la corrosion saturnienne du labyrinthe »¹⁴ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 483) que vivent les autochtones. Ainsi, ce quartier représente-t-il un labyrinthe social, dans lequel sont enfermés les Egyptiens, en tant que victimes du système colonial-« Minotaure ». Il est à noter que dans ce double labyrinthe la figure du Minotaure représente d'une part le système colonial qui humilie et exploite l'Egyptien, d'autre part une espèce inhumaine « ceux qui ne s'intéressent pas aux autres, qui

9 « [Ανίκανοι να έχουν] την παραμικρή λαβή πάνω στα γεγονότα» (Tsirkas [1961] 2005: 241).

10 « – Πρόσεξε, Ρούμπυ. Σου μιλάω υπεύθυνα. Κλείσε το στόμα και αφιερώσου στο Πανεπιστήμιο. Μόνο ζημιά θα κάνουμε. Ο Τσώρτσιλ είναι αποφασισμένος. Θα τις διαλύσει τις ελληνικές δυνάμεις αν του πολυμπούνε στο ρουθούνι. Τα γιουγκοσλάβικα τάγματα που εκδηλώθηκαν υπέρ του Τίτο τα έκλεισε στα σύρματα. –Μα κι αυτό πρέπει να το ξέρουν οι φίλοι μας. – Σου απαγορεύω, μ'ακούς; - Κι αυτό το λες ελευθερία! Ο πόλεμος γίνεται για να κυβερνήσουν οι Μερτάκηδες. – Δεν ξέρω, είπε ο Πήτερ με ειλικρίνεια. Πριν από μερικά χρόνια θα σου απαντούσα με σιγουριά. Τώρα, όλα μπερδεύτηκαν » (Tsirkas [1962] 2005: 239).

11 « πρέπει να είναι από τα πιο παλιά του Καίρου» (Tsirkas [1962] 2005: 34).

12 « [οι] ευρωπαίοι δεν ξέρουν να το περάσουν» (*ibidem*).

13 « μια αίσθηση απελπισμού, μια θανατίλα. » (Tsirkas [1962] 2005: 197).

14 « μέσα στη μολυβένια φθορά του λαβύρινθου» (Tsirkas [1962] 2005: 313).

ne respectent pas la personne humaine. La faiblesse, le dénuement, les supplications des autres, ils les exploitent, ils les piétinent. Ils se repaissent d'hommes vivants »¹⁵ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 394–395).

Tel le labyrinthe crétois, le labyrinthe du Caire a sa propre Ariane. L'Ariane de Tsirkas n'est pas l'amante abandonnée mais une figure maternelle qui incarne la sagesse, la générosité, la bonté, la connaissance et la pureté, comme son prénom l'indique : « Agné signifie pure, chaste »¹⁶ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 264). Tout comme dans le mythe antique, Ariane conserve son rôle d'initiatrice du héros car c'est elle qui donne le fil salvateur à Manos. Signalons que le fil pourrait avoir ici la valeur du cordon ombilical. « Relié par le fil comme le nouveau-né à sa mère, [tel] Thésée, [Manos] [approche] de la vérité et [renaît] meilleur » (Peyronie 1988:167). C'est grâce à la « dame de Naxos-née »¹⁷ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 486) que Manos retrouve son équilibre et retourne à la lutte commune.

Comme nous avons plus haut mentionné, ce type de labyrinthe n'a pas d'issue, mais « au niveau personnel, l'homme peut se créer une illusion et échapper à la réalité, voire au labyrinthe » (Gounelas 2002: 99). Avant de passer à la révolte, Roby¹⁸ tente de fuir le labyrinthe du pouvoir, en plongeant dans l'illusion. C'est pour cela qu'il a l'impression de dormir sur le lit de Mme Sabatier, la grande inspiratrice de Baudelaire. À l'opposé de Roby, Ariane se rend compte qu'elle ne peut pas s'échapper du labyrinthe de l'histoire. Elle est consciente de son rôle dans l'histoire, c'est pourquoi elle tient le fil qui lui permet de prédire l'avenir à partir du passé (le réveil du monde arabe et le déracinement de la communauté grecque d'Égypte). Ariane sait que seul le peloton de fil ne peut conduire nulle part. C'est à travers la sagesse que l'on peut échapper au gouffre de l'intrigue et de la trahison.

Tsirkas se sert du mythe du labyrinthe pour condamner l'ordre établi et tous les Minotaures du pouvoir. Le labyrinthe constitue dans le mythe antique la demeure du Minotaure, un monstre mi-homme, mi-taureau, fils de Poséidon et de Pasiphaé. Nous pourrions dire que dans *Ariane* le motif du labyrinthe symbolise « la domination perverse [et] l'injustice despotique » (Diel [1966] 1980: 229) des hommes politiques ainsi que leur obsession d'asservir autrui par des mesures injustes. Le Minotaure du mythe antique est enfermé dans le labyrinthe construit par Dédale, tandis que la « domination perverse » des politiciens est refoulée dans un autre type de labyrinthe, le subconscient (Blot 1980: 23).

Si Le Caire constitue la demeure du Minotaure, Athènes devient celle des monstres. Dans les deux cas, les personnages doivent vaincre les monstres du pouvoir pour procéder à une transformation radicale de la situation politique et vivre dans un monde nouveau. Les monstres sortent de leur grotte et engloutissent les hommes. Il est à noter que les monstres au sens figuré du terme sont beaucoup plus terrifiants que les monstres réels. Ils se caractérisent par des capacités de destruction extraordinaires. C'est pour cela qu'ils sèment partout la crainte. Sur ce point, il convient d'évoquer l'image de la ville dans *La Cité violette* (1937) d'Angélos Terzakakis. Dans ce roman, Athènes se présente comme une figure hégémonique, qui n'est plus à la mesure de l'homme. Elle apparaît comme « un monstre symbolique [qui] gouverne la masse humaine. Les hommes le servent nuit et jour, l'abreuvent de leur sueur, lui offrent leur cœur en

15 « εκείνους που δεν προσέχουν τον άλλο, που δεν σέβονται το ανθρώπινο πρόσωπο. Την αδυναμία, την ανάγκη, την ικεσία του άλλου την εκμεταλλεύονται και την τσαλαπατούνε. Τρώνε ανθρώπους ζωντανούς » (Tsirkas [1962] 2005: 196).

16 C'est une explication du mot grec « agné » [αγνή] proposée par les traductrices.

17 « Αρχόντισσα της Νάξου από γεννοφάσκια » (Tsirkas [1962] 2005: 316).

18 Professeur appartenant à l'I. S. hellénisant et homosexuel, qui s'est engagé dans la lutte commune.

pâturer »¹⁹ (Tonnet 2002: 293). C'est dans cette tradition que s'inscrit l'image d'Athènes à partir de la deuxième partie du roman *Printemps perdu*.

Une fois « ouverte l'outre d'Eole, [Athènes] court à la catastrophe »²⁰ (trad. Alauzier 1984: 215). Elle se transforme en un espace cauchemardesque. L'allusion mythologique vient renforcer l'image d'Athènes, en tant que ville des monstres. Tout comme les compagnons d'Ulysse, les hommes politiques, avides de pouvoir et d'argent, bravent l'interdit et ouvrent l'outre d'Eole. Les vents défavorables s'en échappent. Alors, l'ouragan les éloigne du chemin d'Ithaque. Signalons que l'outre peut symboliser, entre autres, le chaos primordial (Chevalier, Gheerbrant 1982: 721). Athènes vogue tel un navire. Elle est emportée par le flot des événements. Des véritables batailles ont lieu au centre-ville. Ses habitants semblent divisés en deux camps opposés et s'entre-déchirent. Le désordre y règne. Or, Athènes constitue une ville biblique qui tend à sa perte.

Quant à Alexandrie, elle se présente comme un labyrinthe de « machinations, [d']espionnage, [de] crimes, [de] chantages, [de] marché noir, [de] trahisons »²¹ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 715) qui enferme l'individu dans ses dédales, comme un « méli-mélo imprévisible »²² (*ibidem*) où s'épanouissent d'innombrables intérêts politiques et financiers. La « Mère des réfugiés »²³ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 729) est en décomposition, à la dérive. Cette ville agonise tant au niveau social que politique. Ses habitants ont l'impression de vivre « les derniers jours de Pompéi »²⁴ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 657). Cette métaphore préfigure un anéantissement éventuel d'Alexandrie. Bâtie sur un site idéal, qualifiée de terre des dieux pour sa proximité avec la mer et pour son climat, Pompéi fut entièrement ensevelie lors d'une éruption du Vésuve. De même, Alexandrie sera ensevelie par le Vésuve métaphorique, le jeu dangereux de la politique et de la guerre.

La « cité des égarements »²⁵ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 691) et de la sexualité débordante d'autrefois, la ville qui favorisait tous les excès, la débauche, la luxure, les dépenses, « le Paris de l'Orient »²⁶ (trad. Lerouvre, Prokopaki [1971] 2004: 599) a perdu sa grandeur. Son cosmopolitisme a cédé la place à l'internationalisme de la guerre. En ces temps de guerre, le péché ne fait plus partie intégrante de la vie urbaine, il n'est plus « doux »²⁷ (*ibidem*) mais il constitue une façon d'échapper à la dure réalité du monde c'est pourquoi « il s'installe chez les gens comme une maladie, comme le cancer de la pierre »²⁸ (*ibidem*). Le péché ne se limite pas au niveau érotique mais s'étend au niveau social et politique de telle façon qu'il arrive à altérer l'individu. Si l'individu commet le péché, c'est pour satisfaire ses ambitions et non pas pour jouir de la vie. Alexandrie s'est transformée en une ville décadente.

19 « Θεριεμένο σε τέρας συμβολικό, κυβερνάει την ανθρωπομάζα. Το δουλεύουν οι άνθρωποι νυχτοήμερα, το ποτίζουν με τον ιδρώτα τους, του προσφέρουν τροφή την καρδιά τους » (Terzakis [1976] 1984: 187).

20 « τώρα που άνοιξαν τους ασκούς του Αιόλου τον πήρε και τον σήκωσε αυτόν τον τόπο » (Tsirkas [1976] 2009: 225).

21 « δολοπλοκίες, κατασκοπίες, εγκλήματα, εκβιασμοί, μαύρη αγορά, προδοσίες » (Tsirkas [1965] 2005: 269).

22 « απρόβλεπτο[ς] κυκεώνα[ς] » (Tsirkas [1965] 2005).

23 « Προσφυγιά » (Tsirkas [1965] 2005: 287).

24 « τις τελευταίες μέρες της Πομπηίας » (Tsirkas [1965] 2005: 191).

25 « πόλη των εκτροχιασμών » (Tsirkas [1965] 2005: 237).

26 « το Παρίσι της Ανατολής » (Tsirkas [1965] 2005: 114).

27 « γλυκιά » (*ibidem*).

28 « κάθεται μέσα στον κόσμο σαν ασθένεια, σαν τον καρκίνο της πέτρας » (*ibidem*).

Dans cette étude, nous avons essayé de mettre en évidence certains aspects de la ville méditerranéenne, dans les romans de Stratis Tsirkas. À cause de la guerre et des troubles socio-politiques, la ville méditerranéenne se présente comme un espace labyrinthique par excellence. Puisque le labyrinthe implique la problématique de la réalité et des apparences, il rapproche la ville d'un « entre-deux » du réel et de l'imaginaire.

L'épreuve du labyrinthe apparaît comme nécessaire, car elle conduit les personnages à trouver leur chemin en passant par « la pluralité vertigineuse des possibles » (Peyronie 1988: 917). Le mythe pose donc le problème du choix. D'où son rapprochement de l'expérience des héros dans le labyrinthe urbain. Qu'il s'agisse d'un dédale mythologique ou d'un dédale du pouvoir, le labyrinthe est destiné à conduire à l'égarement au sens propre et figuré du terme. C'est pour cela qu'il met en évidence la complexité de l'espace urbain. Ainsi les villes romanesques relient-elles les contraires, la grandeur et la décadence, le cosmopolitisme et l'internationalisme, le passé et le présent.

Bibliographie

Sources primaires

- Tsirkas, Stratis ([1961] 2005) *I Leshi*. Athènes: Kedros.
 Tsirkas, Stratis ([1962] 2005) *Ariagni*. Athènes: Kedros.
 Tsirkas, Stratis ([1965] 2005) *I Nychterida*, Athènes: Kedros. [Tsirkas, Stratis ([1971] 2004) *Cités à la dérive* : « Le Cercle », « Ariane », « La chauve-souris ». Trad. du grec par Catherine Lerouvre et Chrysa Prokopaki. Paris: Seuil.]
 Tsirkas, Stratis ([1976] 2009) *Hameni Anixi*. Athènes: Kedros. [Tsirkas Stratis (1984) *Printemps perdu*. Trad. du grec par Laurence d'Alauzier, Paris: Seuil.]

Sources secondaires

- Blot, Danielle (1980) *Χρονικές δομές στις Ακυβέρνητες Πολιτείες*. Athènes: Kedros.
 Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant (1982) *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont-Éditions Jupiter.
 Deleuze, Gilles, Félix Guattari (1980) *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.
 Diel, Paul ([1966] 1980) *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Préf. de Gaston Bachelard. Paris: Payot.
 Eliade, Mircea ([1952] 1980) *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris: Gallimard.
 Gounelas, Haralampos-Dimitris (2002) *Η Τριλογία του Τσίρκα: Δοκίμιο στον δυτικό μαρξισμό*. Athènes: Τυπωθήτω.
 Humières, Catherine de (2009) « Sur le modèle du labyrinthe, lorsque la littérature privilégie le jeu ». [In:] *Alaltera. Revista de mitocritica*. Vol. 1; 133-144; <https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0909110133A> (accès: 26.10.2021).
 Lefebvre, Henri ([1974] 2000) *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
 Peyronie, André (1988) « Ariane », « Le labyrinthe ». [In:] Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Éditions du Rocher.

- Soja, Edward W. ([1996] 2007) *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford–Malden: Wiley–Blackwell.
- Terzakis, Aggelos ([1937] 2011), *Μενεξεδένια Πολιτεία*. Athènes: Εστία.
- Tonnet, Henri (2002) « L'image de la ville dans la littérature grecque. Aperçu diachronique ». [In:] *Idem, Études sur la nouvelle et le roman grecs modernes*. Paris–Athènes: Daedalus; 285–294.
- Tsirimokou, Lizy (1988) *Γραμματολογία της πόλης, Λογοτεχνία της πόλης, πόλεις της Λογοτεχνίας*. Athènes: Λωτός.
- Westphal, Bertrand (2001) *Le rivage des mythes : une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- Westphal, Bertrand (2007) *La géocritique – réel, fiction, espace*. Paris: Éditions de Minuit.

ALIX TUBMAN-MARY
Laboratoire FoReLLIS
Université de Poitiers
ORCID 0000-0003-2807-5752
IdHAL: alix-tubman-mary

***Fellini-Roma* : sur les bords du Léthé. Un usage fellinien de la métalepse**

***Fellini-Roma*: Shadows by the River Lethe.
On Fellinian Use of Metalepsis**

Abstract

In Fellini's *Roma*, the famous sequence in which ancient frescoes are discovered during the construction of the subway is a key scene and an allegory of his filmic and artistic approach. But Fellini's boldness goes further. During the sequence, the filmmaker, using a somewhat fantastic shortcut, breaks through the wall that separates the world of the living and the forgotten world of ancient figures. He thus uses metalepsis at the heart of the film. Figures who were about to fade away under the effect of the outside world come again to life in his film, just as, in Virgil, the souls of the dead, grouped on the banks of the river Lethe, are waiting in the hope of returning to the world of the living. The film has often been compared to a patchwork, or a mosaic, imaging a complex and stratified city. But rather than a mosaic, we should speak of *threshold crossings*, that is to say rhetorical effects, amongst which the main one could be metalepsis. Fellini's *Roma* is not only a melancholic and hectic fresco of a visionary director, but also an ever-moving network of initiatory paths. Through the Fellinian shifts and transgressions, it is the incessant renewal of Rome which is shown.

Keywords: Italian cinema, Fellini, Rome, metalepsis, intermediality, melancholy

Comme l'écrit Franck Wagner dans une récente mise au point, « le procédé narratologique qu'est la métalepse narrative se trouve au cœur des débats contemporains sur la fiction¹ ». Plusieurs chercheurs, et

1 Voir Wagner 2020. On retrouvera dans cet article une bibliographie très complète se rapportant au débat contemporain autour du concept de métalepse.

Gérard Genette lui-même (Genette: 2004), ont contribué à étendre au domaine cinématographique ou graphique une figure étudiée surtout, dans un premier temps, à partir de corpus littéraires, travaillant ainsi à fonder la narratologie transmédiée qu'appelle de ses vœux le narratologue suisse Raphaël Baroni (Cf. 2017: 155–175). On y retrouve ici ou là des références attendues au chef-d'œuvre de Fellini, *8^{1/2}*, film métalectique s'il en est. Mais c'est à un autre des films-culte du Maestro, *Fellini-Roma*, que nous choisissons de consacrer cette étude sur la métalecte fellinienne.

En effet, *Roma*, film très admiré, et d'un large public, appelle fréquemment des commentaires qui ne nous convainquent pas tout à fait. Ne parlons pas des spectateurs nombreux, et même de certains journalistes professionnels, qui ont cru (comme nous-même, à la première vision) que le film intégrait un certain nombre de séquences réalistes, voire documentaires, tournées sur le vif, et intégrées au montage, alors qu'elles ont été tournées en studio : les scènes d'embouteillage sur le périphérique, par exemple, ou la descente en wagonnet sur l'emplacement du chantier du métro, avec la découverte de fresques bi-millénaires. Le brouillage entre fait et fiction est bien présent ici, et renvoie à un usage discret, presque furtif, de la métalecte, bien différent de l'intrusion spectaculaire d'un niveau diégétique dans un autre. Pourtant il y a bien de nombreuses reprises, on le verra, « franchissement d'un seuil », selon l'expression de Gérard Genette. Nous osons faire entendre une dissonance également avec tous ceux, et non des moindres, qui voient d'abord dans le film une mosaïque, une « succession de saynètes », « une juxtaposition de court-métrages » qui pourraient être projetés indépendamment les uns des autres (Jean Gili: *passim*), et de séquences qui déconcertent par leur hétérogénéité : hippies et aristocratie noire, bordels et enfer de la circulation moderne, spectacles de cabaret et cavalcade de motards... Fellini a souvent insisté, pourtant, sur ce qui fait l'unité thématique de Rome, et de son film : « les Romains vivent dans un cimetière », présence du passé qui engendre un détachement tonique et créatif (Fellini: 1972). Nous aimerions montrer ici que loin de choisir, de manière pesante, de filer la métaphore funèbre pour nous faire prendre conscience de la cohésion profonde de son film, Fellini a choisi d'exhiber la grandiose bigarrure romaine, faisant de la Frontière même, et des frontières innombrables qui traversent la Ville en tout sens, le lieu où se creusent d'innombrables passages secrets, sans renoncer à tisser, bien au contraire, des liens multiples entre les différentes composantes de son œuvre : beaucoup d'espaces souterrains, à Rome, communiquant avec la surface, beaucoup de circulations des regards et des personnes entre scènes et salles, qui appartiennent à des niveaux différents de représentation. Passages secrets, métalectes, alors, mais de quelle nature ? Et sont-elles ici le signe d'une transgression ou le moyen de relier inlassablement entre elles les multiples strates du film et de son objet ?

1. De la métalecte rhétorique à la métalecte filmique

Dans l'évocation autobiographique de sa vie de réalisateur, *Faire un film*, et à propos de *Roma*, Fellini regrette de n'avoir pas tourné, dans le cimetière du Verano, une séquence dont il avait longuement caressé l'idée. À vrai dire, c'est Rome tout entière qui lui apparaît comme un gigantesque « cimetière grouillant de vie », et il se plaît à évoquer un certain nombre de tournures familières aux Romains qui sont autant de métalectes au sens rhétorique du terme, obligeant toujours l'auditeur à un travail d'inférence en passant de l'antécédent au conséquent, ou l'inverse : « Certains Romains disent : *Je vais voir papa, je vais voir mon oncle*, et puis on découvre qu'ils vont au cimetière ... il y a aussi d'autres belles expressions : *il s'en est allé*

aux arbres pointus, il fait de la terre à pois chiches » (Fellini [1980] 1996: 172–175). Cet usage indirect de la langue est lié ici au franchissement clandestin de la frontière qui sépare le monde des vivants du monde des morts, à un effort pour apprivoiser celle qu'on appelle « la commère sèche » (c'est encore Fellini qui relève l'expression), la mort. Mais, à défaut d'avoir tourné la séquence du cimetière, c'est peut-être le film tout entier qui place Rome sous le signe d'une métalepse permanente, dans un sens narratif, cette fois, où l'on enjambe sans cesse la frontière entre vie et mort, celle qui sépare « le monde où l'on raconte » de « celui que l'on raconte » (Genette 1972: 245). En somme, le sujet de *Fellini-Roma* combine idéalement les deux types d'effets de cadre qui constituent la métalepse selon Philippe Daros :

La métalepse constitue un double couple : *dedans/devant* ; *avant/après*. Elle est espacement, c'est dire qu'elle introduit une césure dans l'espace et dans le temps ; encore faut-il préciser de quel espace et de quel temps on parle ! Quoi qu'il en soit, l'espacement mételeptique équivaut à un geste de traversée questionnante de la limite et donc, tout aussi inévitablement, un lieu d'expérience du langage de la fiction, dans l'espace et dans le temps. (Daros 2005: 312)

Ces deux traversées donnent tout son sens à la scène finale du film, lorsque l'actrice Anna Magnani² est suivie par la caméra alors qu'elle rentre chez elle dans son quartier du Trastevere, apparition commentée en voix off à l'écran par les mots suivants : « Une Rome louve et vestale, noble et pouilleuse, sombre et burlesque..., je pourrais enchaîner jusqu'au matin. » Ces mots que nous comprenons, à la première vision du film, comme une écriture *a posteriori* de la bande-son, sont en fait improvisés et prononcés à voix haute pendant le tournage même, non comme un commentaire, mais comme une provocation de l'actrice qui s'arrête sur son seuil, se retourne vers la caméra, qui la cadre de près, et demande, en souriant : « Qu'est ce que tu racontes sur moi ? ». Elle apostrophe alors Fellini depuis le seuil de sa porte pour le sommer d'aller se coucher³ en refusant de lui répondre, et ce sera sa dernière apparition à l'écran – furtive et nocturne –, à la cent treizième minute du film. Il y a bien métalepse ici, dans la mesure où la scène fait se chevaucher étroitement deux plans et établit un court-circuit temporel entre le moment du tournage et le moment de la projection du film : il convoque un hors-champ qui s'adresse à notre imaginaire, où « Anna » et « Federico » participent à la vie quotidienne de Rome, ville où se côtoient artistes et milieux populaires, et d'autre part il établit la dimension spectaculaire de la scène, que nous percevons, nous spectateurs, à travers sa mise en œuvre dans la diégèse du film. Gérard Genette consacre un développement à ce cas très banal de métalepse où le film met en présence *le personnage* d'une célébrité que le passant ordinaire ne peut percevoir qu'auréolée du prestige de sa présence à l'écran, ou sur la scène et *la personne* qu'elle est redevenue pour ses voisins, pour ses amis, pour ceux qui ont l'habitude de la fréquenter. Rome

2 Anna Magnani a son premier grand rôle dans *Rome ville ouverte*, de Roberto Rossellini, en 1945, où Fellini est assistant-réalisateur. Elle est la prostituée Mamma Roma dans le film éponyme de P. Pasolini, en 1962. Julien Neutres consacre à l'actrice la cinquième partie tout entière (« Une ville personnifiée, Magnani louve cinématographique ») de son livre *Rome, ville ouverte au cinéma*. Cf. Neutres 2010: 159–182.

3 « Lorsque j'ai tourné *Roma*, j'ai demandé à Anna Magnani si elle voulait faire une apparition. Je savais qu'elle était très malade, mais je savais aussi qu'elle adorait travailler. « Qui va jouer en face de moi ? » a-t-elle demandé. « Ton rôle ne durera pas plus d'une minute » ai-je expliqué. « Qui va jouer en face de moi ? » a-t-elle répété, « je n'accepterai jamais un rôle sans savoir cela ». « C'est moi » ai-je répondu, sans réfléchir. J'ai considéré que son silence valait approbation, elle n'aurait jamais gardé le silence si elle n'avait pas été d'accord. À la fin du film, je la rencontre, de nuit, sur le pas de sa porte (...) « puis-je te poser une question » lui dis-je finissant ma réplique et elle dit « Ciao Federico, va te coucher, il est tard » et elle rentre chez elle. Ce « ciao » qu'elle me dit est la dernière réplique qu'elle ait dite à l'écran. Elle est morte peu après. » Federico Fellini, notice du film pour le *British Film Institute*.

apparaît ainsi comme une ville que le cinéma a fait passer tout entière, habitants, monuments, coutumes et urbanisme, de l'autre côté de l'écran, et où la déambulation la plus aléatoire peut tout d'un coup vous mettre en présence d'*icônes* : « Rencontrer dans la réalité, à pouvoir les toucher ou leur parler, celui ou celle qu'on ne voit ordinairement que sur un écran, petit ou grand, est irrésistiblement vécu comme une transgression miraculeuse de l'ordre des choses » (Genette 2004: 62–63). L'univers extradiégétique (ou plutôt, comme le souligne Jean-Marc Limoges, extra-fictionnel⁴) se glisse en contrebande dans le film lui-même et se force le passage vers la représentation, donnant aux images la dimension « surréelle » dont on parle à propos de Fellini, brouillant aussi les frontières qui séparent la vie de la mort (puisque Anna Magnani mourra à peine un an après la sortie de l'œuvre et que Fellini lui rendait cet hommage tout en la sachant gravement atteinte). Il s'agit ici d'un effet beaucoup plus sophistiqué que le sceau de présence réelle que donne *l'effet caméo*, l'insertion furtive, dans un film, d'une célébrité connue des spectateurs.

Ainsi le film exploite-t-il, dans plusieurs de ses scènes-clés, l'écart temporel et le glissement de point de vue pour susciter une émotion particulière liée au caractère profondément hybride de la ville. La métalepse prend alors le statut de figure autonome dans laquelle le décalage des points de vue et la mise en scène de ce décalage pourrait bien se révéler comme un opérateur essentiel du film⁵, en lien avec l'intermédialité fellinienne qui mêle prises de vues en extérieur et tournages en studio, citations visuelles d'œuvres picturales, filmiques ou sculpturales, réminiscences littéraires, arts du spectacle... Dans *Fellini-Roma*, la présence démiurgique du réalisateur se marque par la mise en évidence de ses dons de passe-muraille.

La Rome de Fellini, comme le souligne Jean Gili⁶, est une ville de passages, de seuils, d'initiations, une ville traversée de frontières, où tel quartier, telle colline, tel cimetière, tel monument sont des mondes à eux tous seuls : elle est la ville où l'on entre pour y vivre une initiation et ne jamais en repartir : on y entre à vingt ans par le train, depuis sa province, au plus fort du fascisme, et on y entre plus tard, à l'ère d'une modernité destructrice et cacophonique, par le péage qui donne accès au périphérique surnommé *Anneau de Saturne* par les habitants de Rome – Saturne célébré jadis sur le forum romain, dieu hivernal et mélancolique qui préside aux choses du Temps et est célébré dans l'Antiquité lors d'une fête transgressive, les Saturnales. Rome est cette ville où l'on ne va pas dans un simple restaurant en plein air sans communiquer, par les bouches d'égout, avec le souffle des siècles et des millénaires⁷.

2. « Ce sont les âmes à qui les destins doivent d'autres corps... »

L'un des épisodes les plus frappants de *Fellini-Roma* est sans nul doute celui de la découverte des fresques antiques, à la faveur des travaux de percement du métro, fresques qui s'effacent à mesure que l'air libre pé-

4 Jean-Marc Limoges insiste dans son article sur la métalepse au cinéma, sur la nécessité de distinguer l'enjambement d'un niveau diégétique à l'autre, et l'enjambement (toujours forcément illusoire, car le « hors-champ » est toujours *en représentation* dans un film) de la fiction au monde extra-fictionnel (la vraie vie du réalisateur et du spectateur).

5 Nous nous appuyons ici sur les analyses présentées par Geneviève Salvan (2008: 73–87).

6 Jean Gili sur France-Culture, émission *Les Chemins de la connaissance* du 26 février 2015, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/tous-les-chemins-menent-rome-44-fellini-roma>.

7 Voir dans le film, la séquence de la festa de Noantri, une fête religieuse célébrée dans le quartier du Trastevere, où une cliente se plaint à la terrasse d'un restaurant : « Ça pue, ici ! Notre table est à côté d'une bouche d'égout ! » s'attirant la réplique du serveur : « C'est l'odeur des siècles ». Ce qui constitue encore une fois un court-circuit métaleptique.

nêtre dans l'espace reclus où elles ont pu se conserver intactes pendant deux mille ans. Parfois commenté comme la reconstitution d'un fait-divers, assez banal dans les chantiers touchant au réaménagement du sous-sol dans les villes chargées d'Histoire, mais spectaculaire surtout par la beauté des fresques reconstituées et le drame de leur dégradation au contact de l'air, cet épisode du film est peut-être au contraire l'un des moins réalistes, le moment particulièrement métadiégétique où se rassemblent la plupart des fils dont Fellini a tissé sa vision de Rome⁸. Séquence subtilement bâtie sur un ensemble de transgressions si discrètes qu'elles peuvent passer inaperçues, elle pose la question des moyens que se donne le cinéma de Fellini pour dépasser les contradictions mortifères entre poids de l'héritage et créativité.

L'épisode est introduit par de longues minutes où le spectateur suit la trajectoire d'un wagonnet monté sur rails, qui descend de plus en plus profondément dans le chantier souterrain, et transporte, au point le plus avancé du creusement, l'ingénieur en chef, les journalistes qui viennent enquêter et leur cameraman. Ce faisant, nous croisons des ossements entassés dans une nécropole paléo-chrétienne, des ouvriers en file indienne qui, tels des fantômes échappés à un monde de science-fiction, remontent à la surface, et surtout des eaux courantes de plus en plus abondantes que l'on voit dans les galeries et qu'on entend mugir sourdement à travers les strates du sous-sol romain. Le thème virgilien et dantesque de la descente aux Enfers, de la *catabase*⁹, s'impose, avec ses fleuves du Styx, de l'Achéron, du Léthé... Enfin l'on arrive dans une sorte de gigantesque caverne où les travailleurs ont suspendu, devant les rotations inquiétantes de l'aiguille qui annoncent la présence d'une cavité suspecte de l'autre côté de la paroi, la marche en avant des deux monstres mécaniques qui permettent de percer de nouveaux tunnels : « la taupe » et « la fraise ».

De proche en proche, cette descente aux Enfers revisitée informe l'ensemble du film *Fellini-Roma*. La scène des fresques qui s'effacent au contact de l'air dans la cavité souterraine est le point d'orgue d'un cheminement difficile et long, qui intègre la séquence du périphérique, dantesque dans tous les sens du terme, et se trouve réactivée par l'autre point d'orgue du film, le défilé de mode ecclésiastique, qui pourrait bien s'apparenter à un surgissement de spectres, une *nekuia* en quelque sorte, qui viendrait répondre à la catabase.

Les quelques minutes que dure la découverte des fresques antiques revêtent une intensité particulière. L'air s'est fait lourd, les machines se sont tues, hormis le radar qui a détecté un vide, un personnage âgé, qui semble une autorité parmi les ouvriers, se trouve mal. Les sifflements des détecteurs, la chaleur que suggère la transpiration évoquent une atmosphère proprement infernale. Le réalisateur rompt ici délibérément avec la vraisemblance en anticipant sur le percement du mur pour nous montrer les fresques. Et ce ne sont pas exactement des morts qui sont là, de l'autre côté du mur que l'ingénieur hésite à percer avant d'ordonner la mise en marche de la fraiseuse, ce sont des personnages qui ressemblent étrange-

8 Cette dimension métadiégétique de l'épisode a parfois été commentée par les spécialistes du cinéma de Fellini, comme Julien Neutres, mais jamais, à notre connaissance, mise en relation avec les passages de l'Énéide que nous citons ici (qui renforcent et complètent l'éclairage qu'on peut jeter sur cette séquence et le jeu d'échos qu'elle entretient avec le reste du film), ni analysée comme le lieu d'une métalepse. Je suis particulièrement redevable à mon époux, Lionel Mary, latiniste, de ses rapprochements éclairés avec le texte de Virgile.

9 On sait que dans l'Antiquité existent deux modes d'entrée en relation avec les morts : la *nekuia*, où par le sang versé au cours d'un sacrifice on procède à l'évocation des morts qui remontent à la surface de la terre, comme le pratique Ulysse au chant IX de l'*Odyssée*, et la *catabase*, descente au Royaume souterrain des morts comme le décrit le mythe d'Orphée, ou le chant VI de l'*Énéide*, repris par Dante. Pour un Italien né en 1920 et élevé chez les Pères, comme Fellini, la connaissance de ces textes est de l'ordre de l'innutrition.

ment à ceux qui viennent à leur rencontre (le contremaître âgé, notamment), et qui semblent attendre qu'on leur tende la main pour revenir à la vie. Nous voyons ces personnages que nous ne devrions pas voir encore sur ces fresques saisissantes, ces fresques jamais vues depuis deux mille ans, et notre regard vient coïncider avec le leur pour se tourner vers le mur qu'ébranle déjà la fraiseuse. Au pied des statues de marbre, au pied des murs habités par ces visages aux yeux dilatés, aux regards intenses, par ces théories de personnages fraternels ou amoureux qui s'enlacent et se donnent la main, coulent des eaux claires, formant des nappes relativement profondes. La caméra explore le lieu, sans hâte : le temps est suspendu. Un boyau d'une circularité régulière, comme creusé par la « taupe » (mais c'est impossible, et cette nouvelle rupture avec la vraisemblance est, nous dit Genette (1972: 244), une des marques de la métalepse), est revêtu lui aussi de fresques. Au commencement du boyau, le connaisseur des Antiquités gréco-romaines peut reconnaître la représentation d'un jeune plongeur¹⁰, tandis qu'à l'autre bout du tunnel on aperçoit une statue qui pourrait être plus tardive. Tous ces personnages du passé sont là rassemblés dans l'oubli total des siècles qui sont passés, ignorants totalement leur présence. On pense aux célèbres vers de Virgile évoquant les ombres rassemblées sur les bords du Léthé. Énée aperçoit des silhouettes massées le long du fleuve Léthé et interroge un mort, son vieux père Anchise, pour comprendre le sens de cette présence :

Cependant, Énée voit dans un vallon retiré un bois à l'écart, un hallier tout bruisant d'arbrisseaux, le fleuve Léthé qui coule au long des demeures de paix. Autour, des nations, des peuples volaient innombrables et, comme dans les prairies où les abeilles, au serein de l'été, se posent sur les fleurs diaprées, s'épandent autour des lys blancs, toute la plaine bourdonne d'un murmure. Énée, qui ne sait pas, frissonne à cette vue soudaine, il demande les causes : quel est ce grand fleuve là-bas, quels sont ces hommes qui en si grande foule ont recouvert les rives. Alors le vénérable Anchise : « Ce sont les âmes à qui les destins doivent d'autres corps : aux bords des eaux du fleuve Léthé, elles boivent les philtres apaisants, les longs oublis. Mais celles-ci, depuis longtemps, je veux t'en parler, te les montrer face à face, je veux te dénombrer cette suite des miens afin qu'avec moi tu te réjouisses plus encore d'avoir retrouvé l'Italie. » – « Ô Père, faut-il donc croire que quelques unes de ces âmes vont remonter d'ici vers le ciel et une fois de plus retourner à la lourdeur d'un corps ? Quel est donc chez ces malheureux le goût sinistre de la lumière ? » (...) »

« ... Toutes ces âmes que tu vois, lorsque pendant mille ans elles ont tourné la roue du temps, un dieu les évoque, grande troupe, pour qu'elles retournent voir les voûtes d'en haut et commencent à vouloir revenir dans des corps. » (Virgile: 207–209)

Une jeune journaliste pénètre la première dans la cavité, en proie à l'enthousiasme, et appelle son collègue : « Michel, regarde, des peintures romaines. Des fresques. Elles sont fantastiques. » Une voix masculine répond, émue : « c'est une maison romaine. Elle doit avoir deux mille ans. » La voix féminine reprend : « on dirait qu'ils nous regardent ». Les journalistes, rejoints par l'ingénieur et par les ouvriers, équipés de masques, de bottes qui leur permettent de patauger dans les eaux qui baignent le pied des fresques et des statues, promènent des torches sur l'inoubliable spectacle. À un moment donné, le cône de lumière s'arrête sur un médaillon qui semble un masque de Méduse. Est-ce le signe avant-coureur de l'inéluctable dégradation que vont subir les personnages peints ?

10 La fresque représentée dans le film reproduit celle de « la Tombe du Plongeur » découverte à Paestum, en Italie, en 1968 (quatre ans avant la sortie de *Fellini-Roma*). Elle daterait de l'époque de la Grande-Grèce (V^e siècle av. J.-C.) et dénoterait des influences étrusques. Cf. Warland 1996: 143–160.

Je remercie Denis Hüe qui a repéré, lors de ma présentation orale à Wrocław, en 2019, à l'occasion du quatrième colloque *Au carrefour des sens*, cette reproduction frappante du motif du plongeur.

Quelques instants plus tard, en effet, c'est déjà la catastrophe : au contact de l'air, les fresques perdent à toute allure leur fraîcheur, puis s'effacent en quelques instants. Mais elles sont à jamais captées par la pellicule, et vont revivre en devenant spectacle cinématographique pour un public qui entretiendra avec elles la relation familière et vivante que les Romains ont avec leur passé, et le souvenir des morts. Le Temps efface toute chose, les fresques redeviennent pierre, comme si elles avaient, de fait, été vues elles-mêmes par ce regard de Méduse dont Virgile se cache tout en masquant les yeux de Dante dans le chant IX de *L'Enfer* de la *Divine Comédie* (Cf. Carrera 2018: 9–19). La précarité des fresques n'est ici qu'un signe de toute précarité, d'une précarité dont on peut se sauver par le rite et le spectacle : « Rome est un bien bel endroit pour attendre la fin du monde », dit l'écrivain Gore Vidal dans le film, s'entretenant avec Fellini lors de la *fiesta di Noantri*¹¹. L'art du réalisateur est au service de cette spectacularisation de la vie et de la mort qui est la quintessence de Rome. L'effacement des fresques va de pair avec la puissance démiurgique du réalisateur, qui devient une sorte de dieu éphémère des Enfers (Hadès ou Pluton) en pénétrant dans la caverne des fresques à l'insu de tous. Les personnages n'ont disparu sur leur support de pierre que pour enjamber le temps et venir revivre, comme les âmes groupées au bord du Léthé, sur la pellicule du film.

3. Cheminements initiatiques et enjambements improbables

Rome, ville charnelle, entretient une relation privilégiée avec les divinités chthoniennes, avec les morts, avec son existence souterraine. L'entrée dans la ville par le périphérique a des allures à la fois de saturnales, de parade de cirque et convoi funéraire, mais aussi de rite sacrificiel préparant une rencontre avec les ombres du passé. L'un des enjeux principaux de la scène semble la mise en évidence de la porosité de toutes choses dans la Ville éternelle. L'épisode du périphérique est un seuil où se rencontrent plusieurs mondes, et Fellini construit l'épisode avec une manière très sophistiquée de « sculpter le temps », de multiplier les courts-circuits entre le vrai et le faux, l'onirisme et le réalisme, les temporalités discordantes. La séquence est tournée en studio, Cinecittà se trouvant à l'intérieur du cercle délimité par le périphérique réel, et intègre la représentation du tournage. Son « réalisme » (voitures, klaxons, fumées, néons, décors industriels...) n'est qu'une illusion, et pourtant, il est souvent vu par le spectateur, de même que la découverte des fresques, comme une séquence de quasi-reportage. Une fois franchi le péage, l'atmosphère, d'abord bon enfant, bascule pourtant, à seconde vue, dans une vision presque fantastique : des trombes d'eau transforment la voie en véritable fleuve, le ciel s'obscurcit, la nuit tombe. Une grande silhouette voilée de noir surgit d'un camion sous la forme d'un chargement de meubles emballés dans des draps sombres battant au vent. Ce fantôme pourrait ressembler à cette sœur Burgunda dont l'évocation ouvre *Faire un film*, et rappelle la grande cornette noire des religieuses de l'école maternelle de Fellini :

À cinq heures du matin, il fait encore noir, arrive sœur Burgunda : une bonne sœur avec des voiles noirs comme des ailes de chauve-souris, un tuyau en caoutchouc qu'elle tient entre les dents et un grand casier d'éprouvettes. Tel un vampire du Danube, elle me dit : « Puis-je avoir un peu de votre sang, monsieur Fellini ? » (Fellini [1980] 1996: 41)

11 Et cette apparition de l'écrivain connu comme le scénariste du film *Ben Hur* est bien sûr une métalepse au même titre que celle d'Anna Magnani, cf. *supra* note 4.

Les véhicules les plus hétéroclites se suivent, et forment une tresse des différents fils présents dans le film. Dans le chaos général, une tête d'âne apparaît trois secondes à la fenêtre du car des supporters de football : c'est une image furtive, presque subliminale¹², qui contribue à donner une dimension grotesque, truculente, improbable, à la scène. L'âne est l'emblème du club de football napolitain, qui a longtemps fait figurer l'animal sur son *scudetto*, son écusson. Il y a là une dimension autodérisoire et parfaitement assumée des Napolitains (Cf. Bromberger 1993: 303–319). La figure de l'âne était associée au culte de Saturne (Cf. Vischer 1951: 14–35), et aux fêtes annuelles où l'ordre social se trouvait pour quelques jours renversé. Parade de cirque, pleine de détails burlesques, comme la symétrie entre le molosse distingué assis à l'arrière d'une luxueuse berline et le cabot prolétaire et gueulard exposé aux intempéries dans un camion-remorque. Miroir dressé debout dans une remorque, qui ne reflète rien d'autre que le ciel et vient proposer un encadrement au réel, le transformant à mesure en une œuvre qui s'offre à notre regard, puis, au fil du trajet, éclairages de fêtes, luminaires, lampions et projecteurs qui viennent éclairer la nuit pour qu'elle devienne le lieu du spectacle. Au moment de quitter le périphérique pour entrer dans Rome, la caméra s'arrête sur un ensemble de cadavres de bovins sur la chaussée, tandis que le pétrole renversé flambe à l'arrière-plan : est-ce une simple dénonciation des dangers de la Rome moderne, et de ses agressions permanentes ? Nous choisissons plutôt d'y voir une présence décalée – après l'âne, la religieuse en voiles noirs, une métalepse de plus, en somme – de ces hécatombes antiques qu'évoque Virgile, destinées à se rendre les divinités favorables juste avant d'entamer la catabase, la descente aux Enfers : « Alors il élève pour le roi stygien des autels nocturnes, dépose dans les flammes des chairs entières des taureaux, répandant l'huile grasse sur les entrailles ardentes » (Virgile: 193–194).

La vision du camion à bestiaux qui brûle marque bien elle aussi le passage d'un seuil, le moment de quitter le périphérique pour entrer dans une ville où la vie et la mort communiquent sans cesse, et où le langage culturel de différentes époques ne cesse d'être recyclé et remis en circulation. La confusion va alors atteindre son comble jusqu'à interdire toute vue d'ensemble aux automobilistes piégés dans leur cabine aux vitres brouillées par la pluie. Enfin la séquence va se clore en vue du Colisée, avec, comme trois coups de canon, ou les trois coups d'un lever de rideau, trois éclairs qui nappent de lumière successivement l'embouteillage, l'extérieur, puis l'intérieur du Colisée. On est à ce moment-là à la 42^e minute du film, et à la fin de la première partie, centrée sur les rites de passage : la Rome fantasmée de l'enfance provinciale, l'arrivée du jeune homme, la séquence de l'entrée sur le périphérique. Entre le cercle de l'anneau de Saturne et l'ovale de l'amphithéâtre, se trouve, pris dans la ville, l'univers clos de la cité du cinéma et de ses studios, qui met la ville en abyme en la transformant en décor artificiel.

Le Colisée vu de nuit apparaîtra de nouveau, longuement, lorsque le film se clôt sur la chevauchée des motards à travers la Rome patrimoniale, la caméra suivant leur longue remontée vers le Colisée illuminé qu'ils contournent pour aller se perdre dans la nuit. Le monument colossal emblématise la présence de la mort au milieu de la ville, si l'on en croit la façon dont Fellini l'évoque : « Cette horrible catastrophe lunaire de pierre, cet immense crâne rongé par le temps et échoué au milieu de la ville, je l'ai vu pendant un instant comme le témoignage de la civilisation d'une autre planète et il m'a communiqué un frisson de terreur et de volupté » (Fellini [1980] 1996: 173). Il faut prendre ce monument pour ce qu'il est ici, l'équivalent du crâne en forme de *memento mori* des vanités baroques, l'amphithéâtre où pendant des siècles se sont succédé les mises à mort des hommes et des animaux.

12 C'est mon fils Yves Mary, qui a repéré cette image furtive dont je n'ai trouvé la trace dans aucun commentaire français (sans doute l'allusion est-elle évidente pour les Italiens amateurs de football, dans la mesure où ils aperçoivent cet âne).

Prenant place à son tour dans l'évocation de Rome comme « un immense cimetière », le célèbre défilé de mode ecclésiastique, culminant avec l'apparition du pape Pie XII¹³, ne prétend à aucun moment être une scène réaliste. Présentation onirique de l'imaginaire catholique, il commence dans l'humour, verse ensuite dans la satire mordante, avec la présentation des vêtements liturgiques qui défilent drapant du vide comme un ensemble de fantômes. On pense à un moment à la *Marie-Madeleine en extase* du Caravage, figure cireuse en pâmoison entre sacrifice de soi et jouissance orgasmique, suivie d'un bouquet de squelettes groupé sur un char qui vient à son tour passer, convoquant tous les souvenirs des représentations de transis et de danses macabres suivant la grande peste en Europe. Lorsqu'à cet instant la caméra se retourne vers le sacré collège des cardinaux et les dignitaires du Vatican qui assistent au spectacle, la gérontocratie moribonde se révèle et prend l'allure d'une collection de spectres promis à la mort. Le changement de point de vue invite bien là encore à un enjambement du seuil qui sépare le public de ce qu'il regarde défiler sur la scène en U de la salle de présentation. On peut voir cette séquence comme une véritable évocation des morts, dans sa version homérique et non plus virgilienne, un surgissement des défunts à la surface plutôt qu'une descente dans les souterrains de Rome. La vieille princesse de « l'aristocratie noire » semble en effet avoir fait sortir les morts de leurs tombes, pour un rituel où le ridicule se mêle au grandiose avant de basculer dans l'horreur du décharnement et de la décomposition exhibés, puis l'apparition clinquante d'une papauté de comédie brillant sous l'éclat de lumières au néon.

La présence importante du macabre, dans *Fellini-Roma*, prend une coloration particulière du fait de la vie intense qui coexiste avec lui : Romains attablés et gesticulants, appartements surpeuplés, circulation bruyante, figures féminines séductrices ou/et maternelles situent ce film aux antipodes d'une certaine esthétique lente, angoissante, cérémonielle, propre à d'autres œuvres cinématographique hantées par la mort (on pense à Bergman, par exemple, ou, en Italie, à Visconti). Le macabre chez Fellini ne rompt pas avec la fantaisie et la drôlerie carnavalesques. *Roma* laisse le sentiment d'un film proliférant, qui se dérobe à la saisie du spectateur comme il s'est dérobé, de son propre aveu, à la maîtrise du réalisateur. Dans *Faire un film*, Fellini insiste sur le fait que dans tous ses « films précédents, quand [il a] eu fini, [il a] senti que le film était tari, épuisé par [s]on travail : saigné à blanc. » Il précise au contraire que, pour *Roma*, il a eu « l'étrange sensation de n'avoir même pas effleuré le sujet » (Fellini [1980] 1996: 232–233). Tout le film semble témoigner de l'effort du réalisateur pour s'approprier l'hétérogène, la diversité, la mobilité, le caractère non maîtrisable de la Ville, et pour établir des modes de circulation et d'échange légers, ouverts, non contraignants, entre les aspects antagonistes de ce monde urbain. Pour le critique aussi, la maîtrise du sens et des images reste inachevée. Il se heurte au caractère allusif des références de Fellini, pétri de souvenirs scolaires de la Rome immémoriale et d'humanités classiques, qui ne sont pas simplement la latinité proverbiale que chacun peut reconnaître au passage (du *Tu quoque...* au *Alea jacta est* des scènes inaugurales : car à Rome tout a commencé pour César, ne l'oublions pas, par le franchissement d'un seuil, le Rubicon, et l'anticipation des conséquences de cet acte). On se perd avec une certaine volupté dans le foisonnement de détails, les images furtives, la bande-son où se croisent des éclats de voix et des bribes de conversation difficiles à saisir, des aperçus splendides qui donnent envie de suspendre la projection des

13 Pie XII, pape de 1939 à sa mort, en 1958, laisse l'image d'un grand prélat conservateur, très ambigu vis-à-vis des régimes d'extrême-droite, et regretté notamment par « l'aristocratie noire » proche du Vatican. C'est le dernier pape d'avant le concile Vatican II. Sa présence dans *Fellini-Roma*, et dans une scène qui ne relève pas du tout d'une analepse simple (comme ce serait le cas pour l'arrivée du narrateur à Rome à la fin des années 30, ou l'évocation de ses souvenirs d'école à propos de la Rome antique) est bien un anachronisme et une métalepse.

images. « J'avais pensé mettre ici et là, écrit encore Fellini, comme tombés par hasard dans les séquences du film, des arrêts sur image qui eussent la fixité hypnotique des diapositives ». La scène du périphérique, par exemple, peut se décomposer en une succession de tableaux où tout fait sens : la composition du ciel, les ruines à l'arrière-plan, les prostituées sur le bas-côté... Une mélancolie prenante se dégage de cet univers éclaté et qu'on sent si étroitement soumis à la caducité. Sans doute l'habitant de Rome n'a-t-il d'autre solution que d'accepter le spectacle permanent de l'érosion due au Temps et de la précarité des civilisations humaines, sans renoncer pour autant au *Carpe diem* qui se rappelle à chaque instant à la population romaine, par la beauté, la clémence d'une ville méditerranéenne où l'on vit pleinement dehors comme dans son appartement, macrocosme et microcosmes se répondant sans cesse. *Roma* nous offre, par son usage répété de la métalepse, le spectacle d'une irrévérence tendre et familière qui est sans doute la forme fellinienne de la transgression, et qui relie constamment l'envers et l'endroit des choses, la vie et la mort, les ruines du paganisme et les flamboiements du baroque, les souvenirs du fascisme et le déferlement de la post-modernité. La richesse et l'ambiguïté de *Fellini-Roma* tiennent à la superposition permanente de deux films en un, en écho évident aux explorations avant-gardistes de 8½.

La métalepse narrative est souvent définie par l'irruption d'un personnage (ou d'un groupe de personnages) dans un niveau qui n'est pas originellement le sien, et *Fellini-Roma* propose à répétition ce type de figure : le film est une traversée imaginaire de la Ville où Fellini a vécu depuis son arrivée à l'âge de 19 ans, et où il a réalisé son œuvre, il mêle évocation autobiographique et fresque monumentale. Sans cesse est enjambée une double frontière temporelle et spatiale. La première sépare le niveau métadiégétique (un film qui exhibe son projet et des scènes de son tournage) du niveau simplement diégétique (des séquences comme celle de l'arrivée à Rome du jeune provincial, à la gare puis dans la pension de famille). Une seconde frontière sépare les scènes tournées en extérieur, dans la Ville, de celles tournées en studio, à Cinecittà. Elle ne s'exhibe pas : le changement d'échelle d'une ville à l'autre (en abyme) ne se donne pas directement à percevoir, mais à deviner. Elle se décèle par le repérage d'artefacts inattendus.

La première dimension a souvent été commentée. Mais elle se révèle particulièrement complexe et intéressante à nos yeux dans une scène comme celle de la découverte des fresques archéologiques, en raison de la discrétion avec laquelle elle est mise en œuvre, faisant reposer la métalepse sur un procédé cinématographique qui requiert du spectateur une certaine expertise, jouant sur le contraste des points de vue en champ et en contre-champ, et faisant basculer la séquence du côté de l'irréel (du surréel ou du fantastique ?). Le cinéma de Fellini est foncièrement dialogique et intermédial, en sus de la dimension métadiégétique qu'il cultive : à travers lui s'expriment les voix plurielles qui toutes ensemble donnent une idée de la richesse inépuisable de Rome, et l'opposition entre « fait » et « fiction » n'entre pas dans la nature onirique et jungienne de sa vision artistique. La prise de position vigoureuse de Françoise Lavocat, en 2016, dans *Fait et fiction : pour une frontière* (Cf. Lavocat 2016 : 474–520), la somme qu'elle consacre à établir une distinction de nature claire et infranchissable entre « fait » et « fiction », entre « réalité » et « monde possible », envisage les divers effets de brouillage autour desquels a tourné, depuis une vingtaine d'années, une grande partie de la réflexion sur la métalepse. Nous suivons Françoise Lavocat dans la critique qu'elle adresse aux études qui diluent ou étendent le sens de la figure jusqu'à l'appliquer aux effets les plus divers, surtout quand elles s'appliquent au cinéma où, comme on l'a bien vu, les moyens techniques de passer d'un niveau à l'autre, d'un registre à l'autre, d'un univers diégétique à l'autre, prolifèrent

(Lavocat 2020 : 43–51). Mais la métalepse fellinienne, à nos yeux, ne manifeste aucune volonté transgressive. Comment serait-ce le cas, quand *Roma* ne relève pas vraiment de la narration fictionnelle ? Ce serait nous mettre dans une situation aporétique que de nous rattacher à un débat focalisé sur la question du vrai et du faux, du réel et du possible, du fait et de la fiction. La métalepse n'est ici qu'un outil au service d'une vision puissamment subjective, et met en évidence les thèmes du passage et du cheminement initiatique qui guident notre interprétation du film. Fellini procède par glissements et superpositions symboliques où se mêlent *topoi* classiques et baroques, et stridences contemporaines. Ainsi de cet âne saturnien, apparu un instant sous forme d'image furtive, à la fenêtre d'un car de supporters, ou du pape Pie XII, surgissant dans une séquence non historique, entièrement grotesque et saturée de références baroques ? Sans doute ce feu d'artifice où fantaisie, mythe et réalité se mêlent au cœur des fantasmes felliniens relève-t-il plutôt d'un flamboiement rhétorique qui associe et substitue librement les unes aux autres des images de toute nature, privilégiant ici à nos yeux un retour au sens étymologique du terme de « métalepse » comme acte de permutation (Genette 1972), en dehors, bien souvent, d'une perspective narratologique.

Bibliographie

- Baroni, Raphaël (2017) « Pour une narratologie transmédiat » [In:] *Poétique*. N° 2 (182); 155–175.
- Bromberger, Christian (1993) « L'âne et les feux d'artifice. Essai sur l'imaginaire de Naples à travers son football ». [In:] *Ferveurs contemporaines. Textes d'anthropologie urbaine offerts à Jacques Gutwirth*. Réunis par Colette Pétonnet et Yves Delaporte. Paris: L'Harmattan; 303–319.
- Carrera, Alessandro (2018) *Fellini's Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini*. London–New York: Bloomsbury Academic.
- Daros, Philippe (2005) « Effets de cadre et anachronie de la représentation ». [In:] John Pier, Jean-Marie Schaeffer (dir.) *Métalepses: entorses au pacte de représentation*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales; 311–322.
- Fellini, Federico ([1980] 1996) *Faire un film [Fare un film]*. Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Avant-propos d'Italo Calvino « Autobiographie d'un spectateur ». Paris : Seuil. [Turin: Einaudi].
- Genette, Gérard (1972) chap. « Voix : métalepses ». [In:] *Idem, Figures III*. Paris: Seuil; 243–246.
- Genette, Gérard (2004) *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- Lavocat, Françoise (2016) *Fait et fiction : pour une frontière* (3e partie, chap. IV). Paris: Seuil; 474–520.
- Lavocat, Françoise (2020) « Et Genette inventa la métalepse... ». [In:] *Nouvelle revue d'esthétique*. N° 2 (26); 43–51.
- Neutres, Julien (2010) *Rome, ville ouverte au cinéma : entre vision mythologique et géographie sociale*. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- Neutres, Julien (2013) *Et Fellini fonda Rome...* Paris: Le Cherche-Midi.
- Pier, John, Jean-Marie Schaeffer (éd.) (2005) *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Salvan, Geneviève (2008) « Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse ». [In:] *Langue française*. Vol. 160, n° 4; 73–87.
- Virgile (70–19 av. J.-C) *Énéide*. Trad. du latin par Jacques Perret [1978, rééd. 1991]. Paris: Gallimard.
- Vischer, Lukas (1951) « Le prétendu 'culte de l'âne' dans l'Église primitive ». [In:] *Revue de l'histoire des religions*. T. 139, n° 1; 14–35.
- Warland, Daisy (1996) « La tombe 'du Plongeur' ». [In:] *Revue de l'histoire des religions*. T. 213, n° 2; 143–160.

Sources Internet

- Fellini, Federico (1972) « *Roma* : spectacle de la fin du monde ». [In:] *Le Monde* du 18 mai 1972. https://www.lemonde.fr/archives/article/1972/05/18/fellini-roma-spectacle-de-la-fin-du-monde_2382908_1819218.html (accès: 12.07.2021).
- Fellini, Federico, notice du film pour le *British Film Institute* (cité sur le blog « Écran noir – London »). <https://ecrannoirlondon.wordpress.com/2020/08/17/fellini-roma-1972-de-federico-fellini/> (accès: 12.07.2021).
- Limoges, Jean-Marc (2012) « La métalepse au cinéma. Aux frontières de la transgression ». [In:] *Cinergie*: « Il Cinema E Le Altre Arti ». N° 1 (1); 126–144. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7484> (accès: 27.09.2021).
- Wagner, Franck (2016) « Entretien avec Françoise Lavocat. À propos de *Fait et fiction. Pour une frontière* ». [In:] *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*. N° 31. <https://doi.org/10.4000/narratologie.7619> (accès: 12.07.2021).
- Wagner, Franck (2020) « Métalepse / Metalepsis ». [In:] *Glossaire du Réseau des narratologues francophone (RéNaF)* ». <https://wp.unil.ch/narratologie/2020/07/metalepse-metalepsis/> (accès: le 12.07.2021).

TABLE OF CONTENTS

KAROLINA CHYŁA, Miasto utrapienia, pejzaż pamięci: Żeromski, Singer i żydowska Warszawa.....	9
MOHAMED DAW, La représentation littéraire de la condition de la femme dans la médina (la vieille ville). Entre cloisonnement et liberté de mouvement	21
AGATA DRAUS-KŁOBUCKA, Asilos distópicos. Dos visiones literarias de la vejez en una sociedad indiferente.....	37
MAGDALENA DREWNIĄK, Literary Performatives in <i>The History of the Siege of Lisbon</i> by José Saramago. A Study of Performatives in Contemporary Portuguese Fiction	57
TOMASZ DZIURDZIA, ANNA SKIBIŃSKA, ANDREI TURKO, Uniwersytety we Wrocławiu w oficjalnej narracji miasta	69
ZUZANNA GAŁUSZKA, KAJA WÓJCIK, Opisy inwestycji deweloperskich jako odzwierciedlenie oczekiwań względem zamieszkiwania.....	93
KRZYSZTOF GARCZAREK, „Miasto jest księgą”. Nieśwież w twórczości Władysława Syrokomli – prolegomena semiotyczne	103
ELŻBIETA GÓRKA, Miasto w bukolice. Na przykładzie eklogi szóstej ze zbioru <i>Adolescentia</i> Baptysty Mantuana	115
CATHERINE MÉLOU-LE FERRAND, L'entrée à Jérusalem : un exercice de style (de la liturgie au jeu)....	127
ANNA NIENARTOWICZ, Warsaw as a Formative Space of a Jewish-Polish Identity. A Case Study Based on Zygmunt Turkow's Memoirs <i>Fragmentn fun mayn lebn</i>	135
SONIA NOWACKA, „Tu nic nie jest moje / i wszystko jest moje” – niewidzialni mieszkańcy miasta w poezji Ilony Witkowskiej	143
IZABELA PORĘBA, Obrazy miast afrykańskich w twórczości postkolonialnych pisarzy.....	153
DAGMARA TOMCZYK, Miejsca, związki międzyludzkie, trauma. <i>Dom, sen i gry dziecięce</i> Juliana Kornhausera oraz <i>Dwa miasta</i> Adama Zagajewskiego	167
EVANGÉLIE TSAKIROPOULOU, La ville méditerranéenne, en tant qu'espace labyrinthique. Réflexions sur les romans <i>Cités à la dérive</i> et <i>Printemps perdu</i> de Stratis Tsirkas.....	177
ALIX TUBMAN-MARY, <i>Fellini-Roma</i> : sur les bords du Léthé. Un usage fellinien de la métalepse.....	187

Academic
Journal
of
Modern
Philology



Polish Academy
of Sciences
Wrocław Branch