

*Academic
Journal
of
Modern
Philology*

*Academic
Journal
of
Modern
Philology*

GUEST EDITORS

EWELINA ADAMIK
ALEKSANDRA GINTOWT
TOMASZ WYSŁOCKI

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. 17 (2022)

SPECIAL ISSUE

WROCŁAW

2022

GUEST EDITORS

EWELINA ADAMIK, ALEKSANDRA GINTOWT, TOMASZ WYSŁOBECKI

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

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 (Verona, Italy), Robin Dunbar (Oxford, UK), Katarzyna Dziubalska-Kolaczyk (Poznań), Francesco Ferretti (Rome, Italy), Stanisław Gajda (Opole), Piotr Gąsiorowski (Poznań), Franciszek Grucza (Warszawa), Philippe Hiligsmann (Louvain-la-Neuve, Belgium), Rafael Jiménez Cataño (Rome, Italy), Ewa Kęblowska-Ławniczak (Wrocław), Tomasz P. Krzeszowski (Warszawa), Barbara Lewandowska-Tomaszczyk (Łódź), Lorenzo Magnani (Pavia, Italy), Michiko Ogura (Chiba, Japan), Marek Paryż (Warszawa), John Rickford (Stanford, USA), Hans Sauer (Munich, Germany), Tadeusz Sławek (Katowice), Aleksander Szwedek (Poznań), Elżbieta Tabakowska (Kraków), Marco Tamburelli (Bangor, Wales), Kamila Turewicz (Łódź), Jerzy Welna (Warszawa), Roland Willemyns (Brussels, Belgium), Donald Winford (Columbus, USA), Anna Wojtyś (Warszawa), Władysław Zabrocki (Poznań)

REVIEWERS OF VOL. 17 [2022] SPECIAL ISSUE

Justyna Bajda (Wrocław), Sophie Babault (Lille, France), Joanna M. Banachowicz (Wrocław), Elżbieta Biardzka (Wrocław), Regina Bochenek-Franczak (Kraków), Philippe Bourdin (Clermont-Ferrand, France), Sören Brinkmann (Wrocław), Agnieszka M. Czajkowska (Ostrava, Czech Republic), Magdalena Dyras (Kraków), Kaja Gostkowska (Wrocław), Monika Grabowska (Wrocław), Stefan Horlacher (Dresden, Germany), Joanna Jakubowska (Wrocław), Antoine Jurga (Valenciennes, France), Magdalena Koch (Poznań), Katarina Leppänen (Göteborg, Sweden), Antonio Gómez López-Quinones (Dartmouth, USA), Agnieszka Malocha (Wrocław), Anna Maziarczyk (Lublin), Natalia Paprocka (Wrocław), Agata Rębkowska-Kieseler (Wrocław), Agata Sadkowska-Fidala (Wrocław), Małgorzata Sokołowicz (Warszawa), Wojciech Soliński (Wrocław), Anita Staroń (Łódź), Małgorzata Tomicka (Wrocław), Dominique Ulma (Angers, France), Freiderikos Valetopoulos (Poitiers, France), Dorota Walczak-Delanois (Brussels, Belgium), Marta Wojtkowska-Maksymiuk (Warszawa)

PROOFREADING

Editors, Xavier Chantry, Magdalena Dziurzyńska, Dariusz Dybek, Urszula Glensk, Ewa Grzęda, Elaine Horyza, Dobrawa Lisak-Gębala, Małgorzata Łoboz, Dorota Michulka, Hanna Miera, Sonia Nowacka, Adam Poprawa, DTP: Wydawnictwo Publikkore

Published by / adres wydawcy:**Committee for Philology of the Polish Academy of Sciences, Wrocław Branch**

Komisja Nauk Filologicznych Polskiej Akademii Nauk, Oddział we Wrocławiu
ul. Podwale 75, 50-449 Wrocław
<http://www.pan.wroc.pl>

College for Interdisciplinary Studies, University of Wrocław

Kolegium Międzydziedzinowych Studiów Indywidualnych, Uniwersytet Wrocławski
ul. Św. Jadwigi 3/4, 50-266 Wrocław
<https://kmsi.uwr.edu.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 Międzydziedzinowych Studiów Indywidualnych Uniwersytetu Wrocławskiego,
All rights reserved

ISSN 2299-7164 (PRINT EDITION)

ISSN 2353-3218 (ON-LINE EDITION)

TABLE OF CONTENTS

EWELINA ADAMIK

- „Być tutaj ciałem i ciałem, i ciałem”. Perspektywa fenomenologiczna w twórczości
Barbary Klickiej9

TOMASZ BIERNACKI

- Polityczna przydatność nierówności etnicznych – nacjonalizm w prozie Dubravki Ugrešić. 17

SYLWIA CHUTNIK

- Negocjacje językowe. Tożsamość, grupy mniejszościowe i literatura 27

GALYNA DRANENKO

- Le(s) sens et la lecture chez Pascal Quignard : du *Lecteur* à *L'Homme aux trois lettres* 35

ALEKSANDRA GINTOWT

- „Muł na to zrobiony, żeby nosił księży i podróżnych uczonych”. Wizerunki zwierząt we
Wspomnieniach z podróży Teodora Tripplina 45

HANNA KOST

- L'esthétique perceptive et l'interprétation des finales littéraires à travers *le cliffhanger*
(le cas du roman *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux) 57

ANNA LEDWINA

- Le périple erratique de la mendicante durassienne 67

VIKTORIA LUCHKEVYCH

- L'écriture créative : technique efficace pour favoriser l'expression écrite en classe de FLE 75

ANNA MACIEJEWSKA

- Plugawe i orgiastyczne święto miłości? Sobótka w ujęciu Jana Kochanowskiego 85

DOROTA MAJKA-ROSTEK

- Homoseksualność – społeczeństwo, język, tożsamość 101

PAWEŁ MATYASZEWSKI

- Temps et Révolution. De l'*Almanach des Honnêtes Gens* (1788) au *Calendrier des
Républicains* (1793) de Sylvain Maréchal 109

HANNA MIERA

- O Mariach i Martach tego świata. Kobieta oczami Orzeszkowej
na podstawie powieści *Maria* 119

MAJA PAWŁOWSKA

- « De la poésie polonaise » d'Auguste Lacaussade et *Le cimetière du Père Lachaise*
de Juliusz Słowacki 131

ADAM PIETRYGA	
Nierówności a religia. Wybrane wiersze Szczepana Kopyta w perspektywie postsekularnej ...	141
BARBARA PIOTROWSKA	
Dysharmonia pomiędzy wierszem a tekstem piosenki na przykładzie twórczości	
Marka Grechuty w <i>Krajobrazie pełnym nadziei</i>	153
ZORYANA PISKOZUB	
Analyse comparative des traductions des noms abstraits pluralisés dans les textes	
littéraires (sur la base des œuvres de Françoise Sagan)	163
JUSTYNA SZUMAŃSKA, JUSTYNA ZAJĄC	
Inny – obcy – gorszy? Literackie obrazy Niemca	175
YARYNA TARASYUK	
L'expérience de la limite et la manifestation du sens : un voyage mythologique du sens	
dans <i>Cassandre</i> de Lessia Oukraïнка	185
AGNIESZKA WANDEL	
Développement des collections documentaires « Découvertes » de Gallimard	
Jeunesse : une stratégie éditoriale à long terme	193

ESSAYS, REVIEWS & POLEMICS

ALEKSANDRA KAMIŃSKA	
La conversion de Durtal dans <i>La Cathédrale</i> , carrefour de métamorphoses sociales,	
spirituelles et sémantiques	219

Niniejszy specjalny numer *Academic Journal of Modern Philology* vol. 17 jest efektem naukowych dociekań młodych badaczy Kolegium Doktorskiego Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego. Postanowili oni wspólnie zająć się tematem bardzo pojemnym i wielowymiarowym, a przede wszystkim na wskroś aktualnym – „(Nie)równość w literaturze, języku i mediach”. Dołączyli do nich także bardziej doświadczeni specjaliści z kraju i z zagranicy poszukujący międzynarodowego środka upowszechniania wyników prowadzonych badań.

(Nie)równość – to temat szeroko dyskutowany, wieloaspektowy i interdyscyplinarny ze swej natury. Podobnie jak interdyscyplinarne i wieloaspektowe są nauki filologiczne, których refleksja oscyluje nie tylko wokół języka i literatury, ale także wokół zagadnień związanych z realioznawstwem, socjologią, glotodydaktyką czy naukami o mediach. Ta wielość tematyk – wbrew krytycznym komentarzom różnych gremiów – stanowi w naszym przekonaniu siłę filologii, a nie jej słabość. W niniejszym numerze znalazły się więc artykuły z takich dyscyplin jak: językoznawstwo, literaturoznawstwo, socjologia czy nauki o komunikacji i mediach. Przy czym niemal połowę tomu stanowią teksty w języku francuskim, co nie tylko podkreśla międzynarodowy charakter czasopisma, ale dowodzi również tego, że francuszczyzna nadal pozostaje ważnym środkiem komunikacji naukowej.

Jako współredaktorzy tomu chcielibyśmy podziękować wszystkim Autorkom i Autorom za nadesłane teksty, w tym również te, które ostatecznie się w nim nie znalazły; a także Recenzentkom i Recenzentom – ich krytyczne uwagi przyczyniły się do podniesienia jakości naukowej prezentowanych w tomie artykułów. Na szczególne uznanie i słowa szczerego podziwu zasługują Koleżanki i Koledzy z ośrodków ukraińskich, którzy mimo wojennych okoliczności, borykając się z przerwami w dostępie do Internetu czy prądu, nie porzucili prowadzonych badań, kontynuując wytrwale i skutecznie prace nad tekstami. *Inter arma scientia non tacet!* Podziękowania składamy również na ręce profesora Piotra Chruszczewskiego za umożliwienie powstania tego specjalnego numeru i wsparcie merytoryczne, a także pani Monice Piechocie z redakcji *AJMP* za czuwanie nad przebiegiem kolejnych etapów prac redakcyjnych. Wyrażamy w końcu wdzięczność profesorowi Arkadiuszowi Lewickiemu, dziekanowi Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego, oraz profesor Beacie Baczyńskiej, przewodniczącej Rady Dyscypliny Naukowej Literaturoznawstwo, za dofinansowanie publikacji tomu.

Mamy nadzieję, że Czytelnicy docenią wysoką jakość artykułów napisanych w znacznej części przez debiutujących na jego łamach młodych badaczy i młode badaczki. Jesteśmy przekonani, że teksty te otworzą szeroko drzwi ich przyszłym naukowym karierom.

Ewelina Adamik, Aleksandra Gintowt, Tomasz Wysłobocki

EWELINA ADAMIK
Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny
ewelina.adamik@uwr.edu.pl
ORCID 0000-0001-5104-2487

„Być tutaj ciałem i ciałem, i ciałem”. Perspektywa fenomenologiczna w twórczości Barbary Klickiej

“To be a body here, and a body here, and a body here.”
A Phenomenological Perspective in the Literary Work of Barbara Klicka

Abstract

The paper is an attempt to analyse somatic motifs in Barbara Klicka's writings, including three volumes of her poetry: *Same same* (2012), *Nice* (2015), *Allel* (2021), and the novel *Zdrój* (2019). The proposed interpretation is based on the phenomenological perspective since this vantage point effectively reconstructs the mechanism of the description of individual experiences. Furthermore, it proves useful in understanding the peculiarity of Klicka's feminine characters, who are defined by their corporeality. Within the analysis of selected poems and the novel *Zdrój*, Merleau-Ponty's thoughts are used to describe the corporeality of a woman patient and her experience connected with the problems of motherhood, eroticism, and existence. Moreover, concepts and tools borrowed from posthuman feminist phenomenology are applied to illustrate the communion of the human being with the environment.

Keywords: phenomenology, body, literature, existence, posthumanism, feminism

Zacytowany w tytule artykułu wers, pochodzący z wiersza *Cold Wave* Barbary Klickiej, przywodzi na myśl koncepcję „ciała własnego” (*corps propre*) Maurice'a Merleau-Ponty'ego, poprzez które jednostka poznaje przestrzeń i określa się w niej. Sposób ujmowania cielesności w ramy twórczości literackiej polskiej poetki koresponduje z myślą fenomenologiczną francuskiego filozofa, który w *Fenomenologii percepcji* proponuje odczytanie sensu egzystencji poprzez świadomie cielesne zaangażowanie w świat. Stwierdza przykładowo, że „być świadomością, a raczej być doświadczeniem, to komunikować się wewnętrznie ze światem,

z ciałem i z innymi” (Merleau-Ponty [1945] 2001: 17). Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie wykreowanego przez autorkę *Nice* wizerunku kobiecości. Jego najbardziej charakterystyczne cechy zostaną wydobyte dzięki zastosowaniu fenomenologicznego ujęcia podmiotowości, które polemizuje z dualistycznym obrazem jednostki złożonej z kartezjańskiej *res cogitans* i *res extensy*¹.

Typowe dla kultury europejskiej przedmiotowe postrzeganie kobiet jako zredukowanych do aspektu somatycznego zostało ugruntowane przez funkcje rozrodcze. Archetyp matki, po pierwsze, przywoływał na myśl życiodajną naturę, będącą przeciwieństwem kultury, wytworzonej *notabene* przez mężczyzn; po drugie, ze względu na bliskość organizmu kobiety z potomstwem, kobieta była przedstawiana jako istota hiperkorporalna, obdarowująca dziecko bezkształtną materią, w przeciwieństwie do ojca, ofiarującego pierwiastek duchowy². Kobiecość wpisana w porządek dualistyczny została usytuowana na drugiej, gorszej pozycji, bliższej kartezjańskiej *res extensie*. Postrzeganie świata w sposób jednorodny otwiera tym samym nowe perspektywy dla bytu kobiecego, będącego dotychczas na marginesie kultury patriarchy. Wizerunek kobiety, doświadczającej przestrzeni w myśl fenomenologii Merleau-Ponty’ego, czyli za pośrednictwem ciała, jest skażony zapisami obyczajowymi, z którymi musi mierzyć się podczas swojej egzystencji.

Bohaterka utworu *Winne grona – flesz*, otwierającego tomik *Nice*, opisuje swoją tożsamość w sposób współgrający z ujęciem fenomenologicznym: „Niesie mnie jeszcze własne późne kwitnienie. / Mimo płam, szwów, sztywnych łędźwi, / uniesionych ramion. Kiedy się myśli: / chcę umrzeć, myślę: / ktoś we mnie tak bardzo chce żyć” (Klicka 2015: 5). Doświadczanie egzystencji odbywa się dzięki własnej materialności. Kobieta odczytuje świat poprzez „ciało własne”³, dysponujące obecnością bezpośrednią. Można stwierdzić, że „wraz ze wszystkim, co robi i czym jest, uczestniczy w odkrywaniu sensu świata, jest odpowiedzią, aktywnością, doświadczeniem” (Rogowska-Stangret 2015: 26) i – jak puentuje podmiotka liryczna wiersza – ciało jest wyjściem z doświadczania życia: „Święty flesz, / ścieżka, którą stąd wyjdziemy” (Klicka 2015: 6). Wers ten można interpretować wielorako, chociażby ze względu na wieloznaczność słowa *flesz* oraz obecne w utworze gry lingwistyczne. *Flesh* w języku angielskim oznacza: ciało, mięso, miąższ.

We wspomnianym utworze pojawia się także motyw macierzyństwa, w tym wypadku niespełnionego: „może możemy zrobić sobie / dziecko – czarną kładkę nad tą czarną rzeczką – które zwieje w jakąś drugą stronę. / Pomyśl – to by było życie!” (Klicka 2015: 6). Macierzyństwo usytuowane w kontekście kobiecej cielesności stanowi jeden z wiodących wątków tego pisarstwa. Interesującą realizacją

1 Kartezjusz w traktacie *Człowiek* wyjaśnia rolę ciała, posługując się alegorią systemu fontann. Według francuskiego myśliciela dusza sprawuje władzę nad poszczególnymi częściami ciała, które zostały ukazane jako części złożonej fontanny; to właśnie rozum (dusza) kieruje całym systemem. Ciało, będące dla filozofa czystą *res extensa*, jest jedynie maszyną, która pracuje, dopóki dusza jej nie opuści ([1662] 1989: 13).

2 Przywołana teoria hiperkorporalnej kobiety pochodzi z rozważań Arystotelesa. Szerzej o somatofobicznych tendencjach pisze Ewa Hyży ([2003] 2012: 23–29).

3 „Ciało własne”, będące głównym tematem *Fenomenologii percepcji*, w późniejszych pracach Merleau-Ponty’ego zostaje zastąpione przez koncepcję *la chair*, żyjące tworzywo cielesne, które jest „tym, co zmysłowe (*le sensible*) w dwojakim sensie: tego, co się odczuwa i tego, co czuje; jest więc zarazem światem zmysłowym, korelatem mojej aktywności cielesnej i spostrzeganą od wewnątrz samą tą aktywnością, zdolnością samoporuszania się, wytwarzającą pole uniwersalnych relacji” (Migasiński 1995: 84). Ze względu na kłopoty interpretacyjne związane z istnieniem wielu definicji „żywej cielesności” oraz niedokończony zamysł dzieła *Widzialne i niewidzialne* kontekst ten pozostawiam na marginesie swoich rozważań.

problematyki prokreacyjnej jest podjęty w *Zdroju* wątek urojonej ciąży⁴. Kama, trzydziestotrzyletnia bohaterka, u której wykryto złośliwy nowotwór – chrząstniakomięsaka, trafia na turnus zdrowotny do Ciechocinka. Pozostałe kuracjuszki, o wiele od niej starsze, oceniają jej formę fizyczną po kształcie brzucha. Brak potomstwa widzą jako życiowe niespełnienie. Dziecko ponadto wpłynęłoby pozytywnie na organizm pacjentki:

[Starsza kobieta – EA] gwałtownie wyciąga obie ręce, jedną zarzuca mi na szyję, drugą głaszcze mnie po plecach, po bliźnie. Szuka wejścia, myślę (...). – Słuchaj, mów cicho, za to w sam środek mojego ucha. – Słuchaj, dziewczyno, myślisz, że co ci wycięli? Co zostało z ciebie wyjęte? Obcy? Myślisz, że ocalałaś, tak? Ale czy cała? Co ci wsadzono w to miejsce po? Co tam masz? Wiesz chociaż? (...) – Co w tobie mieszka? Nie wiesz? Więc zrób sobie to dziecko, zrób je sobie sama, jeśli nie może być inaczej, zrób je sobie i odtąd wiedz na pewno, po co ci te wszystkie flaki, wiedz na pewno, co możesz mieć w środku. Zrób je sobie, a będzie ciebie więcej, na zapas. (Klicka 2019: 65–66)

Starsza kobieta, którą Kama spotyka pod prysznicem, przypomina czarownicę⁵. Kontakt cielesny połączony z osobliwą inkantacją stanowi moment zwiastowania ciąży. Płód miałby za zadanie wypełnić pustkę po poważnej operacji, po której pozostała w ciele Kamy „obustronna stabilizacja na czterech poziomach, implanty” (Klicka 2019: 27). Cieleśność kobiety jest niepełna nie tylko ze względu na brak płodu, ale również z powodu groźnej choroby atakującej jej organizm. Dziecko, podobnie jak w *Winnych gronach* – *flesz*, byłoby przedłużeniem bytu bohaterki, ratując w tym sensie jej życie. Przywołany fragment jest interesujący nie tylko ze względu na hiperkorporalną rolę kobiecości wynikającej z kultury patriarchalnej, ale także na wyjątkowo niedualistyczny opis postaci, w którym ciało nie zostało przedstawione jedynie jako organizm bądź przedmiot.

Punktem kulminacyjnym *Zdroju* jest spotkanie Piotra. Kreacja mężczyzny, rodem z *Piotrusia* Leo Lipskiego, funkcjonuje jako figura oniryczna pozbawiona przeróżnych części ciała. Kama zachodzi w ciążę z wymagowanym Piotrem, może również, wedle słów czarownicy – zejść w ciążę z samą sobą. Niepokalane zapłodnienie wydarzyło się ponadto dzięki wyjątkowej przyrodzie otaczającej sanatorium (Klicka 2019: 95). Ciało Kamy, w którym zaczyna rozwijać się nowe życie, otrzymało szansę na uzupełnienie wspomnianego braku. Lekarka, orzekając pozytywny wynik testu, porównała przebytą chorobę do ciąży: „nowotwór, nowy twór” (Klicka 2019: 95). Zestawienie nawiązuje do znanej w kulturze europejskiej mitologii nowotworu: „w przypadku raka nieinteligentne («prymitywne» «embrionalne» «atawistyczne») komórki ulegają rozmnożeniu, a ty [chory – EA] zostajesz zastąpiony przez coś, co nie jest tobą” (Sontag [1991] 2016: 68).

Choroba, siejąca spustoszenie w organizmie kuracjuszki, została zastąpiona ciążą, postrzeganą jako cud natury. Kobieta jednak nie odczuwa znaczącej różnicy, nieplanowana ciąża przypomina jej o zmianach, które zaszły w jej ciele w trakcie leczenia, choćby dlatego wbija w swoje podbrzusze palce i mozolnie wyciąga je jeden po drugim, aby podążyć za przestrogą Piotra i nie zaszkodzić dziecku (Klicka 2019: 103). Oswajanie się z zauważalnymi we własnym organizmie zmianami jest procesem długim i żmudnym.

4 Ciąża Kamy może być urojona, jednak biorąc pod uwagę oniryczny charakter *Zdroju*, nie jest wskazane odczytanie tego wątku narzędziami stosowanymi zwykle w analizie realizmu powieściowego. Ciąża, prawdziwa bądź nie, odgrywa istotną rolę w „uzupełnieniu” podmiotowości głównej bohaterki.

5 Postać staruchy może być interpretowana jako wiedźma, choć równie uzasadnioną interpretacją wydaje się utożsamianie trzech starszych kobiet z trzema parkami, które są mitycznymi boginiami ciąży.

Opisy służące ukazaniu świata zewnętrznego poprzez własną cielesność, pozostawiają szerokie pole do analizy fenomenologicznej, bowiem egzystencja w myśli Merleau-Ponty'ego jest punktem wyjścia, nie dojścia (Migasiński 1995: 38). Doświadczenie cielesności kobiety, która przeżyła śmiertelną chorobę i spodziewa się dziecka, jest szczególną realizacją tematu ciała podmiotowo-przedmiotowego, zdolnego do świadomej percepcji oraz przeżywania: „przedstawienie ciała (...) jest nim samym, czymś, co przeżywa w tej samej chwili, gdy o nim myśli” (Merleau-Ponty [1945] 2001: 114)⁶. Kama postrzega siebie poprzez własną materialność: „Myślę: tak to właśnie będzie wyglądać, tak to właśnie jest, będą mnie okładać, masować, wieszać i gniewać” (Klicka 2019: 5). Klicka opisała podmiot w sposób przeciwny dualizmowi ciała i umysłu, obrazując byt jednorodnie.

Kolejny fragment, w którym pojawia się opis odpowiadający fenomenologicznej percepcji, został dedykowany bliskości wynikającej z poddawania swojego ciała zabiegom leczniczym. Dotyk masażysty ingeruje w podmiotowość bohaterki: „Myślę, niech pan już sprawi, że leżąc pępkiem do podłogi, popatrzę sobie na sufit, niech mnie pan już weźmie do rąk i wyda mną dźwięki, niech pan już zagra na mnie tę tajemniczą serenadę trzasków i postękiwań, pan to umie, a ja się do tego nadaję” (Klicka 2019: 36–37). Warto zestawzić te wrażenia z erotycznym opisem pochodzącym z wiersza *Cold Wave*: „Masażysta wgryza się w miejsce tuż nad linią majtek. Jest / niewidomy, a wie, gdzie mam pieprzyki, jak rozpina się stanik, jak nie / brudzić włosów oliwką. Dziś chce szarpać sznurki, których końcem jestem” (Klicka [2012] 2018: 3).

Postać kuracjuszki pojawia się zatem również w twórczości poetyckiej Barbary Klickiej. Bohaterki występujące w wierszach podejmują próbę ukazania świadomego doświadczenia życia poprzez własne ciało, które nie jest w pełni zdrowe. Julia Fiedorczuk w recenzji poświęconej *Same same* określiła kierunek tej poezji: „przygody, o których mowa w wierszach Barbary Klickiej, zasadniczo nie są radosne. Kobięcie ciało będące podstawowym tematem (prawie chcę napisać: «material») tych wierszy jest ciałem głodnym i często obolałym; jest to ciało (stęsknionej) kochanki, ale też «kuracjuszki» (*Opis z natury*). Nie przypominam sobie, żeby w ostatnich latach ktokolwiek tak przejmująco (a zarazem tak dyskretnie) pisał o chorowaniu” (<https://www.dwutygodnik.com/artukul/4021-barbara-klicka-same-same.html> [dostęp: 14.03.2022]).

W przywołanym przez krytyczkę wierszu *Opis z natury* został uchwycony moment, w którym kobieta wyjeżdża do sanatorium. Planowany wyjazd nie zwiastuje przyjemnych wrażeń: „Kuracjuszko w podróży — dwupędowa droga zmienia ci się / w kruczatkę (...) Jedzie się dotknąć / do kaloryfera, wkładać / do lodówki kabaczki, zmieniać kranówkę / w nieposkramialne żywioły” (Klicka [2012] 2018: 4). Utwór ten jest również ciekawy z tego względu, że nie opisuje doświadczenia bezpośrednio, czyli przez pryzmat osoby mówiącej w wierszu. Poezja Klickiej charakteryzuje się albowiem tym, że zapis odczuwania świata bywa często konstruowany z perspektywy pierwszej osoby liczby pojedynczej, ten sam zabieg został zastosowany w *Zdroju*, główna bohaterka jest także narratorką powieści. Opisywanie przeżyć bohatera przez niego samego wyklucza interpretację rzeczywistości przez osobę trzecią oraz zmniejsza dystans pomiędzy wrażeniami jednostki a przestrzenią. Kluczem odbioru rzeczywistości jest jednak świadomość, która według słów Merleau-Ponty'go nie przejawia się w „ja myślę”, a w „ja mogę”: „jako system mocy motorycznych lub mocy percepcyjnych nasze ciało nie jest przedmiotem dla pewnego «ja myślę», ale zespołem przeżywanych znaczeń, który zmierza do stanu równowagi” (Merleau-Ponty

6 Merleau-Ponty w cytowanym fragmencie polemizuje z koncepcjami psychologów, którzy próbowali badać ciało bezosobowo, dla francuskiego filozofa ciało jako przedmiot-podmiot jest zdolne „do widzenia i do cierpienia” ([1945] 2001: 113–114).

[1945] 2001: 174). W efekcie bohaterki Klickiej wyrażają siebie w kontakcie z otoczeniem poprzez swoje fizyczne doświadczenia, które są intensywniejsze niż w przypadku osoby w pełni zdrowej.

Wiersz *Przekrój strzałkowy* stanowi świadectwo bólu jednostki: „Mój nowy skład, jak sad bez jabłek, jak brzegi bez kładki: od szyi / w górę, od szyi w dół — oburącz zakładanie obróż” (Klicka [2012] 2018: 7). Cieleśność bohaterki została pozbawiona pełni, jednak nadal może ona odczuwać przyjemność z bliskiego obcowania z drugim człowiekiem. Tytuł, który odnosi się w pierwszej kolejności do terminu oznaczającego pionowy podział ciała na prawą i lewą stronę, przywodzi również na myśl mit o Erosie z *Uczty* Platona. Rozerwane przez Zeusa ciała ludzkie pragną odszukać swoją drugą utraconą połówkę, by dążyć do pełni⁷. Bohaterka utworu jednak proponuje przeciwną konkluzję: „To, co nie / jest twoje, z pewnością jest piękne, więc grajmy / w pustkę i nie grajmy w pełnię” (Klicka [2012] 2018: 7).

Zmysłowość towarzysząca cierpieniu przeradza się w erotykę. Kobieta, która mierzy się ze śmiertelną chorobą, odnajduje w intymnych doświadczeniach piękno życia: „Poprawiam ci włosy. Dłonie karnie wracają na pasy startowe. Bolisz, / ale wciąż za dużo w tym czegoś na kształt ocalenia, gdzie troska o całość / nie pozwala się rozłożyć na bardziej użyteczne części” (Klicka [2012] 2018: 10). W *Chorobie i metaforze* Susan Sontag przywołuje szeroko znany pogląd o chorobie jako przejawie niespełnionej miłości, wynikającej z tłumienia namiętności ([1991] 2016: 22–23), mit ten potęguje romantyzm jednostki chorującej. Erotyki Klickiej ukazują namiętności kochanków poprzez ich cielesność: „A ty boisz się środka — korytarzy, żylek. / Masz je tak blisko wierzchu, że mogłabym ci wejść w krwiobieg jednym / płynnym ruchem (...) Ale póki co, wracasz na noc do domku na drzewie pod moją łopatką (Klicka [2012] 2018: 8). Erotyka obecna m.in. w przytoczonym powyżej *Zatorze* została usytuowana w schemacie seksualnym bliskim myśli Merleau-Ponty’ego: „człowiek nie postrzega czyjegoś ciała jako zwykłego przedmiotu, tę obiektywną percepcję przenika percepcja bardziej skryta: pod widzialnym ciałem kryje się ściśle indywidualny schemat seksualny, który uruchamia strefy erogenne, kreśli pewną fizjonomię seksualną i domaga się określonych gestów (...) ciała, które zostaje włączone do uczuciowej całości” ([1945] 2001: 177).

Erotyzm obecny w twórczości Klickiej bardzo często łączy się nie tylko z chorobą, ale również z samą egzystencją człowieka, jak gdyby te dwie płaszczyzny przenikały się ze sobą, uniemożliwiając wskazanie wyraźnych granic. Niewykluczone, że właśnie z tego powodu seksualność jednostki jest skierowana na nią samą: „Słona zatoka – jesteś miękka w środku, / jesteś miękka wszędzie; unieś do mnie biodra. / Unieś do mnie biodra i poć się na srebrno. / Gdy zanurzam palce, pachniesz mgławicami” (Klicka 2015: 7). Sensualny opis doznań zostaje domknięty konkluzją, która pojawia się także w omawianym wcześniej utworze *Winne grona – flesz*: „ale spójrz – patrzę, gdy zamykasz oczy / i ciągle tu jestem. Ten flesz jest święty, / zakładko na piasku, po nim stąd wyjdziemy (Klicka 2015: 7). Wszechobecna namiętność wynika z doświadczenia egzystencji, która, jak już wspomniałam, jest punktem wyjścia w filozofii Merleau-Ponty’ego:

Egzystencja jest nieokreślona w sobie z powodu fundamentalnej struktury, jako operacja, przez którą to, co nie miało sensu, nabiera sensu, to, co miało sens tylko seksualny, nabiera najogólniejszego znaczenia, przypadek staje się rozumem, jako przetwarzające podejmowanie faktycznej sytuacji. Nazwiemy transcendencją ten ruch, dzięki któremu egzystencja przejmuje na swoje konto i przekształca pewną faktyczną sytuację. Właśnie dlatego, że jest transcendencją, egzystencja nie

7 Arystofanes w *Uczcie* Platona wspomina o trzech rodzajach ciał: męskich, żeńskich i obojnaczych (Platon [424/ 423–348/ 347 p.n.e.] 2008: 161–166).

przekracza niczego definitywnie, bo wówczas znikłoby definiujące ją napięcie. Egzystencja nigdy siebie nie porzuca. To, czym jest, nigdy nie jest dla niej zewnętrzne i przypadkowe, ponieważ przetwarza je w sobie. Nie powinniśmy zatem uważać seksualności, podobnie jak ciała w ogóle, za przypadkową treść naszego doświadczenia. ([1945] 2001: 190)

Według wizji poetki ludzka egzystencja nie pozostaje jednak w izolacji od otaczającego świata. Wielokrotnie uwaga nakierowywana jest na różne nieludzkie składniki otoczenia, w tym elementy cywilizacyjne i przyrodnicze, np. „W środku miasto zawsze skłonne/ wystąpić z brzegów: tunel, / beton siwieje, sinieje w głaz, niżej ciężka butwiejąca ziemia” (Klicka 2021: 8). Posthumanistyczny wydźwięk tomu *Allel*⁸ pozostawia szerokie pole do fenomenologicznej interpretacji doświadczenia życia bohaterek poprzez ich cielesność w ekosystemie. Jak zauważa Moira Gatens, tożsamość ciała ludzkiego „nigdy nie może być postrzegana jako wytwór końcowy lub ostateczny (...), ponieważ jest to ciało, które znajduje się w nieustannej relacji ze środowiskiem. Ciało ludzkie pozostaje otwarte na własne otoczenie i może zostać złożone, przeobrażone i rozłożone przez inne ciała” (1996: 110). Wiersz otwierający tom Klickiej może być zestawiony z tą koncepcją, gdyż przedstawia moment przeobrażania ciała: „Daj, niech mutuje”. Pojawia się ponownie obraz ciała chorego: „da tutaj odmę: tlen / w jamach ciała, który nie służy do tchu / Wcale nie służy, ale się czepia pewności, / że nie ma pustych / pokoi, wszędzie żyją zwierzęta”. Ostatecznie oczekując na rozkład „z kamieniem w pępku/ stromą stopą w dwa groby – rusz / Spójrz, jeden już” (Klicka 2021: 7). Przesłanie wiersza nawiązuje do motta zaczerpniętego z *Piotrusia* Leo Lipskiego „I wtedy wejdą zwierzęta do twojego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi” ([1968] 1995: 145). Cielesność bohaterki staje się zatem trans-cielesnością, rozumianą przez Stacy Alaimo „jako materia ludzka nierozzerwalnie połączona ze środowiskiem” (2010: 2).

Klicka stawia pytanie o bliskość jednostki względem otaczającego ją świata: „to jest nasz oddech, nasze / pierwsze powietrze (...) i wszystkie nasze zwierzęta: nie, / długość tego zdania jest nasza, deszcz jest / nasz” (2021: 11) lub „kiedy biorę ciepłe jezioro do ręki i bardzo się dużo spodziewam, ale parzy w oko, / nie wpuszcza” (2021: 16). Cielesność jednostki jest żywą granicą, terytorium łączącym podmiot ze światem. Żywiół wody przepływa przez podmiot, czego dowód odnajdziemy w następującym urywku: „nie zamyka drzwi, kiedy bierze prysznic, nie zamykasz oczu, kiedy po niej płynie / bardzo żywa woda, która mogłaby cię / jeszcze szerzej błogosławić” (Klicka 2021: 19). Woda, względem pozostałych żywiołów, jest najbliższa człowiekowi, bowiem ludzkie ciało składa się w dwóch trzecich z wody. Astrida Neimanis w *Bodies of Water* postawiła tezę, że jako „ciała wodne przeciekamy, rozsączamy się, a nasze granice są zawsze podatne na pęknięcia i renegocjacje” (2017: 2). Fenomenologiczna perspektywa badaczki została ukierunkowana na doświadczanie egzystencji człowieka w ponadludzkiej hydrowspólności: „dla nas, ludzi, przepływ i wypływ wód podtrzymuje nasze ciała, ale także łączy je z innymi ciałami, z innymi światami, które wykraczają poza nasze ludzkie ja” (*ibidem*). Ciało kobiety ze względów biologicznych jest jeszcze bliższe wizji wspólnotowości, o której pisze Neimanis⁹. Barbara Klicka dostrzega jednak ten rodzaj komunii szczególnie w relacjach międzyludzkich. Temat macierzyństwa, powracający chociażby w utworze *Ballady bez romansów*, został przez nią powiązany z historią matki i syna. Kontakt pomiędzy

8 Allel – jedna z form tego samego genu, zajmująca to samo miejsce w chromosomach, ale wywołująca odmienne wykształcenie się tej samej cechy (<https://sjp.pwn.pl/sjp/allel;2439666> [dostęp: 23.03.2022]).

9 Koncepcję *bodies of water* Neimanis wyprowadziła m.in. z myśli Merleau-Ponty’ego, z którą polemizuje w podrozdziale *How to think (about) a body of water: Posthuman phenomenology between Merleau-Ponty and Deleuze* (2017: 40–49).

nimi opiera się na wymianie płynów: „Brodziłam po parkach w pełnym manikiurze, z malinami w palcach, / z przepaską na czole – sok na twojej brodzie naczyniem w moim oku” (Klicka 2021: 30).

Pępek, który wcześniej był pępownią, łączącą płód z matką w wodach płodowych, pojawia się ponownie w utworze będącym zwieńczeniem tomu: „nić przez pępek / nic przewlec”. Nic i nić natomiast przywodzą na myśl omawiany wcześniej tomik *Nice*, który kończy się wersami: „ono pęka. Rodzić jak płuć. Pęka. / Regulacje. Same¹⁰” (Klicka 2015: 29). Konkluzja ta koresponduje z ostatnimi słowami w *Allelu*: „czynny grób – / nie wstyd tam gadać / i: łączy się wszystko / ze wszystkim – nie pęka” (Klicka 2021: 37). Utwory składające się na twórczość literacką Klickiej, poprzez częste nawiązania pomiędzy tekstami, stwarzają własną sieć znaczeń. Przyjmując tę perspektywę, można domniemywać, że wykreowane bohaterki przypominają jeden podmiot kobiecy – kobietę, która mierzy się z chorobą, pożąda kochanka oraz pragnie potomstwa. Ostateczne połączenie z otaczającym ją światem jest możliwa jedynie poprzez śmierć, świadoma jest tego chociażby podmiotka wspominająca o „czynnym grobie”.

Ludzkie spostrzeżenia mogą być jednak mylne: „świadomość może się mylić, narzucać własne struktury niedostatecznie umotywowane danymi bezpośredniej percepcji, może przestać z nimi współpracować (...). Nawet najlepsza współpraca nie jest wszakże gwarantem osiągnięcia niewątpliwej pewności w konkretnym spostrzeżeniu, gdyż jego podstawa, bezpośrednio przeżyty sens, jest dwuznaczny – zaledwie zarysowaną różnicą między złudzeniem a prawdą (Maciejczak [1995] 2001: 119). Merleau-Ponty uważał mimo tego, że człowiek posiada prawdę o świecie, choć nie jest jej pewny. Dochodzenie do niej odbywa się w nas i poprzez nas samych, jak w jednowersowym wierszu *Na inną prawdę*: „skrobałabym się do kości” (Klicka 2021: 31). Bohaterka utworu powraca do cielesności *flesh*, do odkrywania siebie i świata poprzez własną materialność, w końcu nawiązuje do myśli o autodestrukcji, ostatecznego scalenia z otaczającym światem, dotarcia do prawdy skrytej pod ludzką skórą, która nie objawia się wprost.

Jak starałam się dowieść, opisane w utworach Klickiej świadome doświadczenie egzystencji jest kompatybilne z myślą fenomenologiczną z tego względu, że bohaterki postrzegają własną podmiotowość poprzez swoją cielesność. Wykreowane postaci nie są zatem obrazowane dualistycznie, a co za tym idzie podmiot kobiecy przestaje spełniać rolę sztucznej figury. Po pierwsze negowany jest mit hiperkorporalności, wynikający z somatofobii, po drugie przypominana zostaje materialna strona bytu, poprzez którą człowiek poznaje świat¹¹. Połączenie ze światem odbywa się dzięki „własnym ciałom” i ich trans-korporalności, bowiem ludzkie ciało pozostaje w ciągłej relacji ze środowiskiem. Przyjęta przez Klicką fenomenologiczna perspektywa obrazowania jednostki współgra z ujęciem fenomenologicznym, a dodatkowo podkreśla ponadto istotę posthumanistycznej wspólnotowości.

Bibliografia

- Alaimo, Stacy (2010) *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gatens, Moira (1996) *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. New York: Routledge.

10 Nawiązanie do tomu *Same same*. Przytoczone fragmenty zasługują na osobną analizę językową, zastosowane gry lingwistyczne posiadają również znaczenia filozoficzne.

11 Druga fala feminizmu, próbując zwalczyć tendencje postrzegania kobiety jako istoty bliskiej nieokiełznanej naturze, stworzyła hasła, które „odcielesniały” cielesność.

- Hyży, Ewa ([2003] 2012) *Kobieta, ciało tożsamość: teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Kartezjusz ([1662] 1989) *Człowiek. Opis ludzkiego ciała [De Homine figuris]*. Tłum. Andrzej Bednarczyk. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe [Lyon: b.w.].
- Klicka, Barbara ([2012] 2018) *Same, same*. Warszawa: Fundacja Nowoczesna Polska, Wolne Lektury.
- Klicka, Barbara (2015) *Nice*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu.
- Klicka, Barbara (2019) *Zdrój*. Warszawa: Wydawnictwo WAB – Grupa Wydawnicza Foksal.
- Klicka, Barbara (2021) *Allel*. Wrocław: Wydawnictwo J.
- Maciejczak, Marek ([1995] 2021) *Świat według ciała w „Fenomenologii percepcji” M. Merleau-Ponty’ego*. Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk.
- Merleau-Ponty, Maurice ([1945] 2001) *Fenomenologia percepcji [Phénoménologie de la perception]*. Tłum. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia [Paris: Gallimard].
- Migasiński, Jacek (1995) *Merleau-Ponty*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Neimanis, Astrida (2017) *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. New York: Bloomsbury Academic.
- Platon ([424/ 423–348/ 347 p.n.e.] 2008) *Obrona Sokratesa, Kriton, Uczta*. Tłum. Władysław Witwicki. Kielce: Hachette Livre Polska.
- Rogowska-Stangret, Monika ([2016] 2019) *Ciało – poza Innością i Tożsamością: Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- Sontag, Susan ([1991] 2016) *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory [Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors]*. Tłum. Jarosław Anders. Kraków: Wydawnictwo Karakter [London: Penguin].

Źródła internetowe:

- Fiedorczuk, Julia (2012) „Barbara Klicka, *Same same*”. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4021-barbara-klicka-same-same.html> (dostęp: 14.03.2022).

TOMASZ BIERNACKI
Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny
tomasz.biernacki@uwr.edu.pl
ORCID 0000-0003-2368-3441

Polityczna przydatność nierówności etnicznych – nacjonalizm w prozie Dubravki Ugrešić

The Political Usefulness of Ethnic Inequalities: Nationalism in the Prose of Dubravka Ugrešić

Abstract

The outbreak of the civil war in Yugoslavia was the end of a certain stage in Dubravka Ugrešić's writing. The shock experienced by the novelist and essayist in the first half of the 90s radically changed the nature of her literary work. One of the leading themes was that of Croatian and Serbian nationalism producing inequality, which was presented as a politically useful construct. The article focuses on three collections of essays by Dubravka Ugrešić: *The culture of lies* (1996), *Nobody's Home* (2005) and *Fox* (2017). The article presents a detailed discussion of the author's attitude to the wartime and post-war reality, which focused on dividing communities that had coexisted for decades in relative agreement. The pessimistic overtone of these ironic essays leaves no illusions as to the nature of nationalism as a dangerous tool in the hands of those who exercise power or wish to gain it by creating ethnic inequalities.

Keywords: Dubravka Ugrešić, Yugoslavia, nationalism, trauma, ethnic inequalities

Dubravka Ugrešić jest uznaną autorką kilkunastu książek: zbiorów esejów oraz powieści (m. in. *Amerykański fikcjonarz*, *Baba Jaga zniosła jajo*, *Ministerstwo bólu*). Urodziła się w 1949 roku w Jugosławii, na terenie Socjalistycznej Republiki Chorwacji. Po wybuchu wojen towarzyszących rozpadowi kraju południowych Słowian zdecydowała się wyemigrować z niepodległej Chorwacji. W 1996 roku

zamieszkała w Amsterdamie. Pesymistyczny wydźwięk jej ironicznej eseistyki nie pozostawia złudzeń co do charakteru nacjonalizmu jako niebezpiecznego narzędzia w rękach tych, którzy sprawują władzę lub pragną ją zdobyć wytwarzając społeczne nierówności, dzieląc i skłócając ze sobą nieświadomych.

Po drugiej wojnie światowej socjalistyczna Jugosławia miała być z założenia krajem obywateli równych ekonomicznie i etnicznie. Polityka państwa pod rządami Josipa Broz-Tity w latach 1945–1980 nakierowana była na zacieranie różnic, które były przyczynami wewnętrznych konfliktów zarówno w okresie przed-, jak i powojennym. Podkreślano równouprawnienie wszystkich narodów zamieszkujących republiki jugosłowiańskie (Kamberović 2017: 87). Wraz ze śmiercią Tity w 1980 roku zamrożone na kilka dekad spory etniczne, umiejętnie podsycane przez polityków, zaczęły stopniowo powracać.

Wybuch wojny na Bałkanach w czerwcu 1991 roku był końcem pewnego etapu w pisarstwie Ugrešić. Szok, którego doświadczyła pisarka w pierwszej połowie lat 90., radykalnie zmienił charakter jej literackiej twórczości. Jednym z wiodących tematów stały się wytwarzające nierówności nacjonalizmu chorwacki i serbski, przedstawiane jako użyteczne politycznie konstrukty.

Traumatyczne doświadczenie, które wpłynęło na późniejszą twórczość autorki, był artykuł „Hrvatske feministice siluju Hrvatsku” w wysokonakładowym chorwackim tygodniku *Globus*. W paszkwilu autorstwa Slavena Leticy zamieszczonym w numerze pisma z 11 grudnia 1992 roku nazwano „czarownicami” pięć kobiet (Radę Iveković, Jelenę Lovrić, Slavenkę Drakulić, Vesnę Kesić i Dubravkę Ugrešić), które sprzeciwiały się nacjonalistycznym postawom. Tekst rozpoczął publicystyczną nagonkę na nie, w efekcie czego cztery autorki wyjechały za granicę, także Ugrešić, która czuła się osobiście zagrożona (Ugrešić [2005] 2008: 364). W atmosferze samosądu pisarka była w Chorwacji słownie atakowana w miejscach publicznych. Czuła się również opuszczona przez większość znajomych i przyjaciół; wśród nich znalazł się i taki, który w zatłoczonym tramwaju oskarżył ją o zdradę ojczyzny, co spotkało się z aprobatą współpasażerów. Wraz ze zmianą władzy w Chorwacji szefem policji został dotychczasowy wydawca autorki. Pewnej nocy nietrzeźwy dawny współpracownik próbował dostać się do jej mieszkania. Do ataków przyłączyła się również część wpływowych kobiet, o czym eseistka pisała: „posypały mnie pierzem kolektywnie wymierzonej kary” (Ugrešić [2017] 2020: 144). W wyniku panującej atmosfery zaszczucia, które określała mianem „zbiorowej paranoi”, a także w obawie przed kolejnymi nieprzyjemnościami, postanowiła wyemigrować. W zbiorach *Kultura kłamstwa* oraz *Nikogo nie ma w domu*, a także w eseizowanej i fabularyzowanej autobiografii *Lis* (w oryginale *Lisica* – rodzaj żeński nie utrzymał się w przekładzie tytułu) Ugrešić mierzy się z tymi traumatycznymi wydarzeniami, starając się zrozumieć i wytłumaczyć towarzyszące im nastroje nacjonalistyczne. Wojnę na Bałkanach określa mianem szaleństwa i absurdu przedsięwzięcia, które leżało w prywatnym interesie tych, co dla realizacji swych odrażających celów skłócili ze sobą narody Jugosławii, eksponując w tym celu nierówności etniczne, płciowe i majątkowe. Dawanie świadectwa tym procesom i niezgoda na ich zapomnienie stały się dla autorki osobistym i emocjonalnym przedsięwzięciem, które realizowała systematycznie w całym swoim pisarstwie.

Jugosławia, kraj dzieciństwa i młodości Dubravki Ugrešić, zapewniła jej bezpieczne dorastanie w okresie po drugiej wojnie światowej, była państwem otwartym na świat, oficjalnie promującym tolerancję, akceptującym różnorodność etniczną, nastawionym na niwelowanie różnic majątkowych oraz, przynajmniej w oficjalnym przekazie, stwarzającym warunki dla emancypacji kobiet. Autorka uważa, że dorastała we wspólnocie wielonarodowej i wielokulturowej, która mogła mieć przed sobą bezpieczną przyszłość. W szkołach nauczano, że obywatele Jugosławii mają „strzec braterstwa i jedności jak żrenicy

oka swego” (Ugrešić [1996] 2006: 12), a przyjaźń Serbów i Chorwatów „przenosi góry”. Pisarka nie prezentuje przy tym bezkrytycznej postawy, zauważając negatywne strony panującej ideologii, a także propagandowy charakter nauczania o jednolitości kraju. Dostrzega również ducha zakłamania unoszącego się nad oficjalną partyjną linią titoizmu (Ugrešić [1996] 2006: 13–15). Obłuda społeczna przyczyniła się do dramatycznych wydarzeń lat 90. XX wieku, ponieważ Jugosławia nie była wolna od wad utopijnych projektów, z czego Ugrešić doskonale zdaje sobie sprawę.

Wielonarodowa i wielokulturowa praktyka „jugosławizmu” nie oznaczała jednak jedynie szermowania propagandowymi hasłami, lecz była wzmacniana rzeczywistą praktyką wspólnotowego życia. W latach 90. starano się o tym zapomnieć zarówno w Chorwacji, jak i w Serbii, stwierdzając, że projekt Jugosławii był swego rodzaju kłamstwem. Państwo Tity uznano za więzienie narodów i obarczono je winą za wybuch wojny domowej, skutecznie przemilczając przewiny nacjonalistów (Ugrešić [1996] 2006: 111). Odpowiedzialnych za te przekłamania Ugrešić nazywa „Wielkimi Manipulatorami”. Oni i ich pomocnicy, wśród których eseistka wymienia między innymi związanych z nową władzą dziennikarzy, psychiatrów i pisarzy, rozebrali to „wielkie kłamstwo Jugosławii”, pozbyli się starych symboli, ideologii i haseł braterstwa, jedności i socjalizmu. Często byli to jednak przebrani w nowe nacjonalistyczne szaty dawni komuniści, którzy, budując nowy system, użyli starych, znanych im metod (Ugrešić [1996] 2006: 67).

Prawdziwe cele rządzących w Chorwacji i Serbii nacjonalistów, których Ugrešić wielokrotnie określa mianem „chłopców” (autorka buduje opozycję chłopcy – kobiety, by podkreślić, że odpowiedzialność i dojrzałość zawsze musiały demonstrować kobiety), to jej zdaniem wzbogacenie się i walka o terytoria. Niewidocznym motorem ich działań jest chciwość. Ofiarami „zabaw chłopców” są zwykli ludzie, przeciętni obywatele nowych państw, spośród których wielu straciło w trakcie wojny zdrowie lub życie. Efektem działań nacjonalistów są również przesiedlenia, zniszczenia materialne i straty psychiczne nie do odrobienia. Ugrešić ironizuje: sprawy wymknęły się spod kontroli, „może trochę za dużo krwi przelano” w obronie „kolebki tożsamości narodowej i państwowotwórczych tysiącletnich snów” ([2005] 2008: 338). Eseistka podkreśla, że działania nacjonalistów nie spotkały się z odpowiednią reakcją. W rzeczywistości wzbogacili się, a do tego stali bohaterami narodowymi, zyskując nieraz status gwiazd (Ugrešić [2017] 2020: 167).

Nacjonalistyczna polityka dla osiągnięcia swoich celów kreowała nierówności o różnym charakterze, przede wszystkim dzieląc ludzi wedle klucza my – oni, my – Chorwaci kontra oni – Serbowie i na odwrót (Kollander 2004: 8–9). Ugrešić uważa, że kobiety wraz z rozpadem Jugosławii utraciły część swoich praw. Władza męczyzn uległa wzmocnieniu. Wzrosły nierówności i napięcia między płciami. Ogólny poziom życia obniżył się, wyrosła jednak nowa klasa posiadaczy związanych z władzą i tym samym zwiększyły się nierówności dochodowe. Procesy te napędzały wojnę, budowały plemienną mentalność i skłaniały zagubionych obywateli do zawierzenia silnym demagogom.

Dubravka Ugrešić mnoży przykłady działań nacjonalistów, które dzieliły społeczeństwa Jugosławii, a później Chorwacji i Serbii. Jednym z ich symboli czyni słowo „czystość”, które było w czasie wojny bardzo często używane w chorwackich mediach w kontekście odróżnienia tego, co „czyste” – chorwackie, od „brudnego” – serbskiego. „Czyste chorwackie powietrze” jest tym, czego obywatel powinien pragnąć, a w celu jego oczyszczenia należy pozbyć się obcego, zagrażającego sterylności. Od znanych postaci życia publicznego oczekiwano deklaracji przynależności etnicznej, na co wielu z nich chętnie przystało. Niektóre oświadczenia przybierały kuriozalną postać, na przykład: „Wszystkim wiadomo, że w mojej rodzinie już od trzystu lat nie było bizantyjskiej krwi”. Prezydent Franjo Tuđman wprost oświadczył, że „jest szczęśliwy, że

jego żona nie jest Serbką ani Żydówką” (Ugrešić [1996] 2006: 99). Ugrešić zauważa, iż niezwykle szybko rozprzestrzenił się „wirus nacjonalizmu”, stwierdza, że nowe postawy jeszcze dwa lata wcześniej, przed wybuchem wojny, byłyby uznane co najwyżej za niepoważne i nie poświęcono by im szczególnej uwagi. W nowym systemie wartości serbskość – bizantyjskość stawiana jest po „nieczystej”, „brudnej” stronie narodowych równań. Eseistka przywołuje na poparcie swej tezy fragment z artykułu prasowego: „Chorwacki naród to nie to, co serbski, który jest agresywny i sfrustrowany w swojej masie serbsko–bizantyjską filozofią życiową: zabij, grab, kradnij, by w końcu zawładnąć” (Ugrešić [1996] 2006: 100).

Eksponowanie nierówności etnicznych i „oczyszczanie” chorwackiej przestrzeni z wpływów innych nie ograniczało się jednak do sfery deklaracji i poglądów. Publiczne wypowiedzi przygotowały grunt pod bardziej konkretne działania, mające na celu „sprzątanie” Chorwacji (Czerwiński 2020: 638–639). Niszczono mienie Serbów, w tym ich domy, jak również domy „nie dość porządnym Chorwatów”. Programy szkolne poddano daleko idącej modyfikacji, usuwając z nich treści, które uznano za niewłaściwe. Minister edukacji zalecił publicznie, aby nauczycielami języka chorwackiego byli wyłącznie „czyści Chorwaci”. Opinia publiczna nie protestowała. Z bibliotek usuwano serbskie książki, zmieniono wiele nazw ulic, szkół i instytucji (Ugrešić [1996] 2006: 102). Wykluczające działania dodatkowo wzmacniały nastroje nacjonalistyczne i mobilizowały społeczeństwo przeciw wskazanemu przez rządzących wrogowi. W czasie krótkiego pobytu w Zagrzebiu w 1996 roku Ugrešić odsłuchiwała wiadomość z automatycznej sekretarki w swoim starym mieszkaniu: „Szczury, przyczailiście się! Wciąż jeszcze tu jesteście?! Wciąż jeszcze oddychacie powietrzem pod tym cudownym chorwackim niebem?! Won z Chorwacji, szczury!” (Ugrešić [1996] 2006: 104). Eseistka politykę nowych władz chorwackich określa mianem „deratyzacyjnej”, z pomocą przychodzi jej znów ironia: „zresztą Serbowie z jeszcze większą pasją przeprowadzają czystki, dlaczego mielibyśmy się wstydić...”. Logicznie rozwija wywód, który od słowa „czystość” prowadzi do czystek etnicznych, które nazwano „aktem wyzwolenia”, a ich sprawców odznaczono za bohaterstwo i patriotyzm (Ugrešić [1996] 2006: 104–105). Skłócenie mieszkańców nowego państwa okazało się przynieść polityczne korzyści i różnorodne profity. W sukurs władzy przyszli piewcy nowej rzeczywistości, w tym przywoływany i cytowany przez Ugrešić pisarz Slobodan Novak: „Chorwacja oczyszcza się z jugo-unitarystycznych i wielkoserbskich śmieci, którymi zasypano ją w ostatnim stuleciu. Chorwacja tylko odświeża swoje pierwotne oblicze i wraca do swoich korzeni. Skoro musi dzisiaj boleśnie ingerować w swój język, historię, wiedzę, zmieniać nazwy miejsc i ulic, to ów proces jest dowodem na to, do jakiego stopnia była kontaminacją obcych elementów i jak bardzo zapaskudzone zostały wszystkie sfery jej życia” (Ugrešić [1996] 2006: 106).

Wytwarzanie nierówności służyło rozwijaniu nacjonalistycznej, ksenofobicznej polityki. Ugrešić uważa, że za tym procesem stoi umyślne produkowanie nienawiści i kłamstwa, co skutkuje szaleństwem tłumu – zbiorową psychozą. Politycy i przywódcy wojskowi dla swoich osobistych korzyści zaproponowali nową, państwową utopię. Zdaniem eseistki w celu rozbudzenia narodowej świadomości władza wprowadzała nierówności opierające się na prostych podziałach. Podsycala różnice w społeczeństwie, wyróżniała własną społeczność, którą stawiała ponad obcym, gorszym, nieczystym. Wytwarzała poczucie „represjonowania” narodu chorwackiego, który miał być dyskryminowany w byłej Jugosławii i prześladowany w czasie wojny. Cały proces zaczął się raczej niewinnie jako „delikatne, potajemne przeliczanie”, by stać się z czasem bardziej jawnym, a ostatecznie przybrać formę piętnowania (Ugrešić [1996] 2006: 68). Postępująca psychoza strachu doprowadziła obywateli nowego państwa do stanu pomieszania, w którym okazali się być podatni na nacjonalistyczne kształtowanie. „Do mediów

codziennie trafiały mapy Jugosławii z rozmaicie zabarwionymi plamami i każdy jakąś barwę i plamę odbierał jako zagrożenie. Ludzie zaczęli więc podstawiać zadki, żądając od swych Wielkich Manipulatorów (ojców narodu, obrońców, wodzów), by wypalili im [narodowe] piętno” (Ugrešić [1996] 2006: 69). Wypalenia piętna nie była w stanie uniknąć również Dubravka Ugrešić, formalnie stając się obywatelką nowej Chorwacji. Nie uniknęli go również martwi: znani dwudziestowieczni twórcy o niejednoznacznej tożsamości etnicznej, wśród nich Danilo Kiš (1935–1989), którzy zostali pośmiertnie wyniesieni do rangi narodowych symboli. Ci spośród żywych, którzy nie przeszli próby zgodnie z oczekiwaniami władzy, zostali poddani represjom, na przykład zwolnieni z miejsca pracy (Ugrešić [2017] 2020: 166).

Postawy nacjonalistyczne w ostatnich dwóch dekadach istnienia Jugosławii były na obszarze chorwackim stłumione po wydarzeniach Chorwackiej Wiosny roku 1991 (Czerwiński 2020: 614–615). Ugrešić zauważa, że nacjonalizm był w kulturze jugosłowiańskiej jedynym prawdziwym tematem tabu ([1996] 2006: 63). Wraz z upadkiem poprzedniego ustroju sytuacja uległa radykalnej zmianie. Nacjonalistyczne państwo stało się dominującym modelem wśród nowych, postjugosłowiańskich krajów. Eseiści przygląda się Kosowu, którego powstanie ma być dowodem na to, że „chłopcy nie są w stanie niczego innego wymyślić” (Ugrešić [2005] 2008: 339). Dotyczy to również poniżanych przez lata kosowskich Albańczyków, których wyobrażenia nie sięga dalej niż poza zasadę „sami swoi na swojej ziemi” (Ugrešić [2005] 2008: 339). Nowa rzeczywistość lat 90. jest oparta na postawach, które w czasie istnienia Jugosławii trwały w uśpieniu. Po jej rozpadzie uległy rehabilitacji, by organizować życie społeczeństw nowych państw. Cyklicznie uruchamiały się w kolejnych etnicznych zrywach, z których ostatnią odsłoną były wydarzenia lat 1998–1999 w Kosowie. To powtarzanie eseistki komentuje z goryczą, w jej optyce na miejsce zużytych władców pojawiają się nowi, którzy z łatwością adaptują techniki swoich poprzedników. Do przejęcia nowych narodowych wzorców przygotowywane są kolejne pokolenia. Z podręczników zniknęli titowscy partyzanci, podczas gdy pozostali w nich ustasze, tak jak w czasach Jugosławii usuwano z podręczników treści nie wpisujące się w ideę braterstwa i jedności. Emocjonalne podejście do działań nowych władz przejawia się w tekstach Ugrešić w hiperbolizowaniu rzeczywistości, na przykład wtedy, gdy przemawia za pośrednictwem zmyślonej bohaterki z eseizowanej powieści *Lis*: „Dzieci już nie wiedzą, jaka jest różnica między Myszka Miki a Adolfem Hitlerem, a nawet gdyby wiedziały, wyszłoby na to samo. (...) Neofaszyzm, big deal, możesz to sobie w ogóle wyobrazić, dzisiaj wszyscy to mają w pakiecie: Serbowie, Polacy, Węgrzy, Grecy... (...) Faszyzm jest częścią naszego narodowego folkloru. Dzisiaj na fali jest bycie ustaszem” ([2017] 2020: 308).

Z racji pochodzenia i tego, że znaczną część życia spędziła w Zagrzebiu, Ugrešić przeważnie skupia się na krytyce działania władz chorwackich. W żadnym wypadku nie ma jednak na celu łączenia trwale „chorwackości” z nacjonalizmem. Warto też zauważyć, że sama jest etnicznie „niejednoznaczna”, gdyż jej matka była Bułgarką z Warny. Stara się ona dostrzegać uniwersalne mechanizmy prowadzące do konfliktów etnicznych. Krytyczna jest również względem działań Serbów, nazywając ich państwo „faszyzoidalnym tworem”, powstałym w imię walki z domniemanym faszyzmem chorwackim, boszniackim czy albańskim. Cytuje słowa Slobodana Miloševića: „Skoro nie umiemy pracować, przynajmniej umiemy się bić”, które w jej opinii stały się usprawiedliwieniem bandyckich działań między innymi kryminalistów, morderców, mafiozów, ale też zwykłych obywateli (Ugrešić [1996] 2006: 311). Wydaje się, że jedna z uwodzieleńskich sił nacjonalistycznych ideologii w latach 90. na obszarze państw powstałych w wyniku rozpadu Jugosławii miała swoje źródła w „przywracaniu godności” tym, którzy czuli się niedostrzeżeni, skrzywdzeni, poniżeni, niesprawiedliwie pominięci. Nowy system przynosił im nadzieję na zmianę pozycji w społeczeństwie,

na nowe otwarcie. Zgodnie z nacjonalistycznymi ideami obywatele mogli poczuć się lepiej ze względu na przynależność do określonego etnosu, który zostaje wyróżniony w kontraście do etnosu sąsiedniego, mniej wartościowego, wadliwego, z gruntu złego. Nierówność narodowościowa daje narzędzie skutecznej politycznej kontroli nad wyborcami, którzy czują się dzięki niej dowartościowani.

Wywoływanie etnicznych nierówności, dzielenie społeczeństwa na „nas” i „ich” wytworzyło plemienną mentalność, w której ten, kto nie jest „z narodem”, jest przeciwko niemu. Kolektywne myślenie wymusza uniformizację postaw. Za prawdę uznaje się jedynie to, co jest szeroko akceptowane w społeczeństwie. Mniejszościowa opinia może być uznana za atak na nowo powstałe państwo. Ugrešić pisze o totalitarnej mentalności, konformizmie w życiu publicznym, kolektywnej paranoi. Tłumaczy, że przyczyną jest narodowe poczucie dyskryminacji, bycia ofiarą (Ugrešić [1996] 2006: 124). Ofiarami są poszczególni obywatele, ale ofiarą ma być też chorwacki naród, prześladowany przez zewnętrznych najeźdźców i kolonizatorów na przestrzeni ostatnich tysiąca lat: Osmanów, Węgrów, Serbów, Włochów, Austriaków. Dochodzenie sprawiedliwości oznacza wymóg określenia, po której stronie się stoi, po to, by wspólnota miała pewność co do lojalności jednostki. Nieprawomysłny intelektualista, dla którego dobro wspólne jest ważne, może zostać oskarżony o bycie komunistą, co jest obelgą wykluczającą z nowej nacjonalistycznej zbiorowości. Protest przeciw ideologiom nacjonalistycznym i podkreślanie wartości pokoju oznacza narażanie się na przypięcie łatki zdrajcy narodu, co spotkało też samą Ugrešić i wiązało się z wieloma nieprzyjemnościami (Ugrešić [1996] 2006: 282). Chorwaccy i serbscy nacjonałiści jako problem do rozwiązania wskazali „innego”, który odbiera „naszym” wartościowe zasoby.

Znaczącą rolę w wytwarzaniu nierówności odegrały środki masowego przekazu. Ugrešić opisuje działania serbskich mediów w latach 80., które „informowały” o ludobójstwie, jakiego mieli dopuszczać się kosowscy Albańczycy na serbskiej mniejszości. Emocje wzięły górę nad zdrowym rozsądkiem. Pojawiały się doniesienia o licznych gwałtach na serbskich kobietach. W latach 80. narastała serbska histeria (Czerwiński 2020: 634). Serbscy nacjonałiści poparli represje wobec Albańczyków, co okazało się być preludium do wydarzeń lat 90. Usprawiedliwienie działań skwapliwie podsuwały media, które grały na nucie urażonej dumy narodowej, przypominając o zepchniętych w niebyt w epoce Tito narodowych mitach. Media przestały spełniać prawidłowo swoje zadania zmawiając się z władzą, wręcz wyprzedzając jej oczekiwania. Naród, w tym przypadku serbski, chciał wierzyć w to, co podsuwały mu media pospołu z władzą. Było to jedną z przyczyn eskalacji sytuacji, czego efektem stały się działania zbrojne, wypędzenia i czystki. Niechęć Serbów poza Albańczykami kierowała się również w stronę Chorwatów. Przypominano o ustaszowskich obozach, między innymi o tym, co wydarzyło się w obozie koncentracyjnym w Jasenovacu w czasie drugiej wojny światowej, insynuując, że Chorwaci przemoc mają we krwi i znów mogą zaatakować Serbów. Medialne doniesienia z Serbii spotkały się z chorwacką odpowiedzią, co zdaniem eseistki przygotowało grunt pod wojnę (Ugrešić [1996] 2006: 117). Przywołuje ona wstrząsający przykład tego, w jaki sposób telewizja przyczyniała się do wzmożenia pogromowego nastroju. Opisuje nagranie w studio telewizyjnym z publicznością, gdzie gościem jest Vojislav Šešelj, lider skrajnie prawicowej nacjonalistycznej Serbskiej Partii Radykalnej. W trakcie występu w telewizji Šešelj oświadcza, że ma zamiar stworzyć Wielką Serbię i mówi: „Teraz zabijamy łyżkami do butów, w dodatku zardzewiałymi, nie można więc ustalić, czy ofiara zmarła podczas rzezi czy wskutek tęcza”, następnie wyjmuje pistolet. Publiczność zgromadzona w studio reaguje śmiechem. Wzmacniane w ten sposób ksenofobiczne postawy utrwaliły się w społeczeństwie serbskim na lata (Ugrešić [2005] 2008: 345).

W atmosferze strachu przed wykluczeniem ze wspólnoty i „kultury kłamstwa” powszechny stał się konformizm, w którym ludzie zaczęli cenzurować samych siebie. Społeczna inercja oznaczała również zgodę na radykalne zerwanie z komunistyczną przeszłością, potępienie całokształtu dokonań Jugosławii. W tych warunkach rozpoczęły się dwie równoległe wojny: rzeczywista i mentalna. Elementem wojny mentalnej była walka o pamięć, w tym działania mające na celu wytworzenie nowego spojrzenia na przeszłość: „W imię teraźniejszości prowadzono wojnę o przeszłość, w imię przyszłości prowadzono wojnę przeciw teraźniejszości. Wojna w imię nowej przyszłości pożerała przyszłość” (Ugrešić [1996] 2006: 16). Ugrešić rozróżnia terror niepamięci, czyli zmuszanie do zapominania, oraz terror pamięci – próbę wytworzenia w ludziach nowych wspomnień. Nowa polityka historyczna rozbudzała nacjonalistyczne emocje wywołując wrogość. Terror pamięci i niepamięci, strach, nacjonalistyczne wzmoczenie, nienawiść do wroga, autokratyczny system polityczny, wojna i propaganda złożyły się na to, co eseistka określa mianem „kultury kłamstwa”, politycznie motywowaną atmosferę przyzwolenia na nierówność. Zmienianie ludzkiej pamięci jest metodą budowania nowej tożsamości narodowej. W imię lepszej przyszłości obywatelom Chorwacji i Serbii odebrano prawdziwą pamięć, w zamian konstruując nową sztuczną narodową pamięć zbiorową. Na to kłamstwo złożyły się „narodowa megalomania, heroizacja, mitologizacja i absurd” (Ugrešić [1996] 2006: 131).

Wynikiem inżynierii pamięci były przewartościowania w obszarze interpretacji przeszłości i teraźniejszości. Negatywnie oceniani w czasie trwania reżimu Tito nacjonałiści zyskali pozytywną konotację. Nowy rząd chorwacki składał się głównie z politycznych konwertytów, co nie przeszkodziło temu, żeby określenie „antynacjonalista” zyskało negatywne znaczenie. Terror pamięci, wdrukowywania w umysły nowych wspomnień, miał na celu wytworzenie różnic, podział na „nich” – Serbów oraz „nas” Chorwatów, co było użyteczne w warunkach wojny. Dzięki działaniom wpieranych przez media polityków pojawiła się wyraźna granica pomiędzy etnosami, „nasza” historia, religia, język i obyczaje miały sprawiać, że jesteśmy „lepsi” od „nich” (Ugrešić [1996] 2006: 132). Nierówność narodowa stała się nową zasadą polityki.

Zmieniło się również podejście do istniejącego w latach 1941–1945 faszystowskiego Niepodległego Państwa Chorwackiego, które zaczęto przedstawiać w pozytywniejszym świetle. Franjo Tuđman, prezydent Chorwacji w latach 1990–1999, częściowo je rehabilitował. Chorwacki rząd podzielił stanowisko prezydenta (Carmichel 2003: 10). Według Ugrešić był to niebezpieczny precedens, który doprowadził do stworzenia pewnego rodzaju ciągłości pomiędzy czteroletnimi rządami nazistowskimi a nowo utworzonym państwem. Miał temu towarzyszyć zwrot ku ideologii klerykalnego faszyzmu i antysemityzmu, w końcu zaś praktyka czystek etnicznych (Ugrešić [2005] 2008: 377). Jednym z efektów było częściowe oczyszczenie formacji ustaszowskich. Eseistka opisuje, jak w wyniku tych działań pojawiła się tolerancja wobec zachowań, które do niedawna były całkowicie niedopuszczalne. W Zadarze odbył się pochód, którego uczestnicy ubrani w czarne mundury nieśli fotografie przywódcy ustaszy Ante Pavelicia i sądownego przez Trybunał w Hadze generała Ante Gotoviny (Ugrešić [2005] 2008: 376). Rewizja przeszłości nastąpiła również za pośrednictwem zmian w systemie edukacji, w nauczaniu i podręcznikach. Antyfaszystowskie nazwy ulic, szkół i instytucji zostały zmienione. Efektem była utrata spójnej pamięci o przeszłości przez starszych, podczas gdy młodzi „nawet nie mieli pojęcia o istnieniu byłej Jugosławii” (Ugrešić [2005] 2008: 228).

Według Dubravki Ugrešić to nie komunizm, lecz nacjonalizmy były przyczyną rozpadu Jugosławii. Obalenie komunizmu było akceptowalnym przez zagranicznych obserwatorów alibi dla wojny. Pojawiła

się okazja do kontynuacji sporów z czasów drugiej wojny światowej. Rezultatem było odwrócenie jej wyników: ustasze i czetnicy stali się zwycięzcami, zaś partyzanczy twórcy komunistycznej Jugosławii okazali się ostatecznie przegranymi. Ugrešić pisze, że w latach 90. w Chorwacji zburzono trzy tysiące antyfaszystowskich monumentów ([2005] 2008: 375). Zdarzało się, że na pozostałych po nich postumentach stawiano nowe pomniki, czy nawet jedynie retuszowano stare tak, by upamiętniały uczestników nowej wojny (Ugrešić [2017] 2020: 150). Praca nad stworzeniem nowej pamięci okazała się sukcesem, komunistyczna wizja jedności i braterstwa narodów została skutecznie zatarta, a na jej miejsce pojawiły się wzmocnione podziały i nierówności. Przygotowało to grunt pod utrwalenie nowego rozdania politycznego. Lata 90. stały pod znakiem rządów nacjonalistów – tak samo w Chorwacji, jak w Serbii.

Nienawiść i nierówność wzmacniały narodową tożsamość dzięki temu, że wytwarzały zagrożających jej obcych. W nowym systemie nie było miejsca dla przedwojennej wielokulturowości i wielonarodowości charakteryzujących Jugosławię. Homogenizacji kultury i zwieraniu narodowych szeregów towarzyszyło wymazywanie przeszłości, utrata autorytetu historii i historyków, obniżenie poziomu mediów, zaprzestanie krytycznego publicznego dialogu, kwestionowanie wartości, erozja postaw etycznych (Ugrešić [2005] 2008: 229). W tych warunkach ujawniły się narodowe kompleksy i „urojenia” Chorwatów i Serbów. Otworzyła się przestrzeń dla prowincjonalnej lokalnej mentalności. Powstała Chorwacka Liga Antydyfamacyjna, wedle której Chorwacja była przez lata prześladowana i miano rozpowszechniać o niej kłamstwa. Tropiono międzynarodowe spiski wymierzone w nowe państwo. Zaczęto odwoływać się do mitów, mających czynić Chorwację wyjątkowym miejscem w świecie. Popularność zyskało przekonanie o byciu przedmurzem cywilizacji, broniącym Europy przed Turkami, komunistami, „serbskimi barbarzyńcami” (Ugrešić [2005] 2008: 63). Według Ugrešić w latach 90. nie zbudowano w krajach powstałych w wyniku rozpadu Jugosławii prawdziwych demokracji, lecz „małe, totalitarne wspólnoty”, zamiast odpowiedzialnego, świadomego polityki obywatela powstał „posłuszny numer”, stworzono sterowane politycznie media, kontrolowane przez władzę wykonawczą sądy, przeprowadzono też militaryzację (Ugrešić [1996] 2006: 75).

Systematyczne budowanie nierówności w latach 90. w Chorwacji, Serbii oraz Bośni i Hercegowinie doprowadziło do katastrofalnych skutków. Nacisk na wykluczenie innego ze wspólnoty i skupienie na „oczyszczeniu” przestrzeni z jego wpływów przyniosły skutek w postaci czystek etnicznych (Krawczyk 2021: 264–265). Ugrešić pisze, że chorwackie oddziały nie potrzebowały nawet konkretnych rozkazów z góry, by zabijać „etnicznie nieprawomyślnych cywili”. Wystarczyły niejasne wskazówki, by znaleźli się chętni do realizacji ich niejednoznacznego, ukrytego przesłania (Ugrešić [2017] 2020: 174). Kulminacją etnicznej nienawiści była masakra w Srebrenicy w 1995 roku. Ponad 8 tysięcy Boszniaków zostało zamordowanych przez oddziały Sił Zbrojnych Republiki Serbskiej pod dowództwem Ratko Mladicia (Krawczyk 2021: 278). Ocenia się, że w trakcie wojen w Bośni i Hercegowinie oraz w Chorwacji zginęło łącznie ponad 200 tysięcy osób (Ramet 2002: 239). Mieszkańcy terenów objętych konfliktem masowo opuszczali swoje domy, byli również przymusowo wysiedlani (Ugrešić [2017] 2020: 182). Wywoływana dla politycznego zysku etniczna nierówność dała paliwo krwawej wojnie, która doprowadziła do ruiny objęte nią terytoria. Polityczne wpływy przełożyły się na konkretne zyski. Eseistka wymienia wymierne sukcesy uczestników wojny, nie wymieniając ich z nazwiska. Rozszyfrowanie ich tożsamości nie stanowi jednak problemu. Ante Gotovina, zdaniem Ugrešić odpowiedzialny za wypędzenie 200 tysięcy Serbów z Chorwacji, dostał od narodu wilgę na wybrzeżu oraz zakład przetwórstwa rybnego. Pisarka kpi, że jedyną

„zasługą” Gotoviny, która doprowadziła go do tak znacznego majątku, było to, że „zamiast iść do szkoły, uciekł przez granicę i nauczył się odbezpieczać pistolet” (Ugrešić [2017] 2020: 176).

Zdaniem Dubravki Ugrešić nacjonalizm i wytworzone w jego imieniu podziały na stałe zmieniły oblicze Chorwacji, Serbii i Bośni. Dwadzieścia lat po dramatycznych wydarzeniach poprzedzających jej wyjazd z kraju dokonuje cierpkiego podsumowania. Nienawiść i nierówność w latach 90. były tak nieznosne, że nie miała innego wyjścia – musiała opuścić Chorwację. Książki Ugrešić mają bardzo osobisty wymiar, pełne są emocji i poczucia obowiązku walki z niesprawiedliwością nierówności, nienawiści i nacjonalizmu. Traumatyzujące poczucie opuszczenia w opresji i rozpad świata, w którym się wychowała i spędziła młodość naznaczyły trwale twórczość drugiej połowy jej życia. Przeszłość nie okazuje się jednak zamkniętym rozdziałem. Powtarza się w teraźniejszości, co gorzko zauważa autorka w *Lisie* oraz w *Kulturze kłamstwa*. Pomimo dwóch dekad, które minęły od wydarzeń, ocenia, że polityczne realia nowych państw nie uległy znaczącej zmianie. Nowa władza posługuje się starymi schematami, by odnieść bieżącą polityczną korzyść (Ugrešić [2017] 2020: 144).

Motywowany politycznie proces narastania nierówności etnicznych rozwijał się w warunkach braku indywidualnej odpowiedzialności za czyny. Instytucje, ojczyzna, zbiorowość były usprawiedliwieniem dla zaniechań jednostek (Ugrešić [1996] 2006: 296). Dubravka Ugrešić pisze, że to nie Chorwaci czy Serbowie pokonali uczciwych ludzi, lecz ci, których nazywa kryminalistami, naciągaczami, psychopatami i tchórzami. Tych, którzy pragnęli pokoju, zwyciężył w ostateczności brak woli przeciwstawienia się oprawcy (Ugrešić [2017] 2020: 172). Wojna skończyła się, lecz nacjonalistyczne postawy przetrwały. Według pisarki większość ludzi władzy, którzy czerpali korzyści z wytwarzania nierówności dla politycznych korzyści, nie poniosła kary, zaś ci, którzy zostali ukarani, wrócili z więzień w blasku chwały. Zapanowała „wygodna amnezja”, która nie sprzyja refleksji i zmianie postaw (Ugrešić [2017] 2020: 158). Wytwarzanie nierówności etnicznych okazało się użyteczną strategią polityczną, dzięki której władza w Chorwacji i Serbii spoczywała przez całe lata 90. w rękach tych samych ludzi – nacjonalistów.

Bibliografia

- Carmichael, Cathie (2003) *Ethnic Cleansing in the Balkans. Nationalism and the Destruction of Tradition*. London/New York: Routledge.
- Czerwiński, Maciej (2020) *Chorwacja. Dzieje, kultura, idee*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Kamberović, Husnija (2017) “In Permanent Gap. The Bosniaks, the Croats and the Serbs in Bosnia-Herzegovina: Their Experiences of Yugoslavia”. [In:] Latinka Perović, Drago Roksandić, Mitja Velikonja, Wolfgang Hoepken, Florian Bieber (eds.) *Yugoslavia from a Historical Perspective*. Belgrad: Helsinki Committee for Human Rights in Serbia; 65–89.
- Kollander, Patricia (2004) “The Civil War in Former Yugoslavia and the International Intervention”. [In:] Jeffrey S. Morton, R. Craig Nation, Paul Forage, Stefano Bianchini (eds.) *Reflections on the Balkan Wars: Ten Years After the Break Up of Yugoslavia*. New York/Houndmills: Palgrave Macmillan; 3–22.
- Krawczyk, Andrzej (2021) *Czyja jest Bośnia? Krótka historia kraju trzech narodów*. Kraków: Znak Horyzont.
- Ramet, Sabrina (2002) *Balkan Babel. The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the Fall of Milošević*. Boulder/Oxford: Westview Press.
- Ugrešić, Dubravka ([1996] 2006) *Kultura kłamstwa [Kultura laži]*. Tłum. Dorota Jovanka Ćirlić. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne [Zagreb: Arkzin].

Ugrešić, Dubravka ([2005] 2008) *Nikogo nie ma w domu* [*Nikog nema doma*]. Tłum. Dorota Jovanka Ćirlić. Kraków: Wydawnictwo Znak [Zagreb: Devedeset stupnjeva].

Ugrešić, Dubravka ([2017] 2020) *Lis* [*Lisica*]. Tłum. Dorota Jovanka Ćirlić. Kraków: Wydawnictwo Literackie [Zagreb: Fraktura].

Received:
30.06.2022
Reviewed:
29.08.2022
Accepted:
15.10.2022

SYLWIA CHUTNIK
Pisarka, Uniwersytet SWPS
sylwia.chutnik@gmail.com
ORCID 0000-0003-0108-3189

Negocjacje językowe. Tożsamość, grupy mniejszościowe i literatura

Linguistic Negotiations. Identity, Minority Groups and Literature

Abstract

The paper presents changes in the language that is used in the definition of minority groups, especially women, non-binary and black people. It also analyzes the challenges faced in the translation of this literature and in that which is written in Polish. Drawing both on official sources, such as the expertise of the Polish Language Council of the Polish Academy of Sciences, and on the bottom-up language guides developed by people belonging to minority groups, the situations requiring negotiation and also the search for appropriate language (new grammar, pronouns, performativity of forms) is illustrated, indicating ways to minimize the inequalities linguistic hierarchy.

Keywords: 20th and 21st century literature, minority language, queer, feminatives, political correctness, racism

Zmiany, które dzieją się współcześnie w polskim języku stanowią pole obserwacji zarówno pod kątem językoznawczym, jak i socjologicznym, kulturoznawczym czy literaturoznawczym. Szerokie pole interpretacji tworzy tropy interdyscyplinarne, jednocześnie dotykając czegoś, co istnieje poza specjalistycznym obszarem badawczym. Język bowiem kształtowany jest przez wszystkich jego użytkowników i wszystkie użytkowniczkę, a zatem potencjalnie każda osoba staje się „ekspertem” do spraw nazewnictwa. Chyba że język po raz kolejny ukazuje swoją hierarchiczność i wymyka się potrzebom i oczekiwaniom, często zresztą sprzecznym. Artykuł ten ma za zadanie przedstawić kilka przykładów innowacji językowych, które wprowadzane są poprzez negocjacje lub subtelna rewolucję (czyli mniej lub bardziej radykalnymi środkami z użyciem oddolnych mediów, jakimi są na przykład portale społecznościowe, ale i oficjalnych, jak literatura czy akademia).

Do Rady Języka Polskiego działającej przy Polskiej Akademii Nauk nadesłano w sierpniu 2020 roku list z prośbą o opinię. Nadawca korespondencji pisał: „jestem nagminnie atakowany (głównie w Internecie) za to, iż uważam, że słowo *Murzyn* nie ma pejoratywnego znaczenia. Grono głównie obcokrajowców mieszkających w Polsce rozpoczęło specjalną akcję w sieci pod hasztagiem #dontcallmemurzyn, która ma na celu napiętnowanie oraz wywieranie presji na Polaków, którzy tak jak ja uważają, że to słowo nie jest obraźliwe” (https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1892:murzyn-i-murzynka [dostęp: 22.03.2022]).

List napisany został w czasie, kiedy trwały jeszcze protesty w Stanach Zjednoczonych po zabiciu Afroamerykanina George’a Floyda. Po raz kolejny również w Polsce rozpoczęła się dyskusja o rasizmie. Analizowano pod jego kątem potoczny język, a przykłady kolonializmu znajdowano także w klasycznych tekstach, choćby u Henryka Sienkiewicza – *W pustyni i w puszczy* – czy w wierszu *Murzynek Bambo* Juliana Tuwima. Język stał się tematem rozmów nie tylko specjalistów. Odpowiedź na list do PAN-u, autorstwa dr hab. Marka Łazińskiego, wskazywała na zmianę odbioru i samego funkcjonowania określenia, podkreślając, że kiedyś było neutralne, obecnie zaś jest nie tylko obarczone złymi skojarzeniami, ale i archaiczne. Następnie ekspert wyłożył stopniową pejoratywizację tego rzeczownika i zwrócił uwagę, że w innych dyskusjach, dotyczących kontrowersji wokół określeń narodowości czy pochodzenia, finalnie zwyciężała „wrażliwość odbiorcy” (*ibidem*)¹.

Uważam ten ostatni argument za kluczowy nie tylko ze względu na jego trafność i bliskie mi wartości, ale także na możliwość odniesienia do większości sporów dotyczących redefiniowania języka i współczesnych zmagania ze znalezieniem odpowiedniej formy dla opisanie grup mniejszościowych². To właśnie z braku wrażliwości i wyczucia (a czasem może i *savoir vivre*’u) część dyskusji przesuwana jest w obszary politycznej poprawności (w tym wypadku rozumianej jako narzucanie czy „wywieranie presji”, jak ujął to autor listu) czy wręcz gwary środowiskowej, a nie próby uzgodnienia (równościowych) relacji społecznych.

Negocjacja czy rewolucja?

Jesteśmy w momencie szukania nowych określeń dla zjawisk, które nowe nie są, ale pojawiają się w debacie publicznej i dla wielu osób są czymś nie do końca zrozumiałym. Pole negocjacyjne poszerza się, wyzwalając napięcia i spory, które odzwierciedlane są również w sferze językowej.

Oto bowiem (również w sierpniu 2020 roku) dziennikarze na antenie Radia Nowy Świat używali określeń męskich na osobę niebinarną³. Kiedy zwrócono uwagę zarządowi radiostacji, że dziennikarze i dziennikarki powinni formułować swoje komunikaty w inny sposób – z poszanowaniem języka i przy

1 Należy podkreślić, że Rada Języka Polskiego zaznaczyła również w swoim stanowisku, że „nie decyduje o nacechowaniu słów, a jedynie analizuje i opisuje to, jak są one używane przez społeczeństwo”.

2 Rozumiem je za *Słownikiem socjologicznym* jako „zbiorowość społeczną postrzeganą w społeczeństwie jako obcą i odmienną ze względu na pewne swoje cechy, np. rasowe, etniczne czy kulturowe” (Olechnik, Załęcki 1997: 73). Mieszczą się w nich również osoby z niepełnosprawnością, w kryzysie bezdomności czy ubóstwa oraz kobiety, chociaż populacyjnie jest ich więcej niż mężczyzn. Jednak ze względu na instytucjonalną mizoginię doświadczają na przykład braku dostatecznej reprezentacji w różnych sferach życia publicznego (Hacker 1982).

3 Użyli sformułowania misgenderującego Margot, jedną z aktywistek kolektywu Stop Bzdurom, aresztowanej 7 sierpnia 2020. Została ona oskarżona o zniszczenie ciężarówki, która jeździła po ulicach Warszawy z homofobicznymi hasłami. Jej

użyciu odpowiednich zaimków – do dyskusji włączył się ówczesny prezes spółki radia, Piotr Jedliński. Na swoim profilu facebookowym stwierdził, że naciski słuchaczy godzą w jego wolność postrzegania świata i wolność mediów. Kolejne odniesienia do sprawy, w tym wyjaśnianie przez działaczy i działaczki organizacji LGBTQA+, że „niebinarność to nie fanaberia”⁴ oraz że może to być forma przemocy językowej, czyli napastliwego tonu lub celowego deprecjonowania tożsamości, jak na przykład misgenderowanie, doprowadziły do rezygnacji prezesa ze stanowiska. To chyba pierwszy przypadek w Polsce, kiedy za używanie nieodpowiedniego języka w stosunku do osób nieheteronormatywnych i przez presję społeczną ten ktoś poniósł konsekwencje w postaci zwolnienia z pracy.

Literaturoznawczyni Ewa Graczyk podkreśla, że „nie powinniśmy widzieć kwestii języków rewolucji wyłącznie w kategoriach lingwistycznych. Performatywny wymiar mowy pozwala postrzegać ją wraz z aktami występowania, wraz z obecnością ciał w teatrze politycznym, na ulicy” (Graczyk 2021: 80). Miała na myśli Strajk Kobiet i wielomiesięczne oraz wielotysięczne protesty po wyroku Trybunału Konstytucyjnego w 2020 i 2021 roku zakazujące legalnej aborcji ze względu na ciężkie i nieodwracalne upośledzenie płodu⁵. Zwróciła uwagę na performatywność, którą możemy tu rozumieć zarówno za Judith Butler jako przypisywanie, a następnie odgrywanie ról nadanych przez społeczeństwo (Butler [1990] 2008), jak i za Richardem Schechnerem, zwracającym uwagę na przedmiot analizy badawczej, jakim są praktyki artystyczne z użyciem obserwacji uczestniczącej i aktywnym włączaniem w praktyki i strategię społeczne (2006).

Jeśli zaś chodzi o zwrócenie uwagi na pozalingwistyczne kwestie języka, to warto przypomnieć choćby Benjamin Lee Whorfa i jego klasyczną zasadę relatywizmu językowego. Polega ona na koncepcji, że użycie języka ludzkiego wpływa na to, w jaki sposób odbieramy i pojmujemy rzeczywistość, a – co za tym idzie – jak się wobec tego zachowujemy (Whorf 2002). Reasumując, język określa świadomość i kształtuje rzeczywistość wokół nas. Może pogłębiać dyskryminację, ale i jej przeciwdziałać. W tym sensie rozumiany będzie jako władza, zwłaszcza dla grup dotychczas niesłyszanych w debacie publicznej (lub nienazywanych z braku odpowiedniego języka) i odizolowanych od możliwości samoreprezentacji. Z kolei „siła bezsilnych”, jak nazywał to zjawisko w kontekście antykomunistycznych opozycjonistów i opozycjonistek Václav Havel ([1979] 2011), objawia się często jako niedająca się „jednoznacznie zdekodować w polu znaczeń i sensów” (Sajewska 2021: 90), poszukująca siebie tożsamość. Jest niczym queerowe ciało – „niegotowa, nieomknięta, nieokreślona” (*ibidem*) – sama w sobie stanowi zarazem materię twórczą, która podlega nieustannej transformacji i nie zawsze daje się jednoznacznie zdekodować w polu znaczeń i sensów. To, co dla wielu osób jest furtką do nieustających poszukiwań i fascynujących odkryć, dla innych stanowić będzie niekonsekwencję i chwiejność. Ale przełom 1989 roku i ambitne plany demokratyzacji przestrzeni publicznej nie przyniosły wspólnej platformy komunikacji i równościowego języka. Ten zaś, jako element komunikacji, często skrótowej i opierającej

zatrzymanie wywołało sprzeciw i spontaniczne protesty, które zakończyły się brutalnością policji i kolejnymi aresztowaniami osób LGBTQA+.

4 Grupa Stonewall, wpis z 11.08.2020 na profilu facebookowym z grafiką: „Drogie media! Niebinarność to nie fanaberia” (<https://www.facebook.com/grupastonewall/photos/od-kilku-dni-w-mediach-pojawia-sie-mnostwo-materialow-o-zatrzymaniu-margot-czesc/2027331754077127/> [dostęp: 22. 03. 2022]).

5 Wyrok z 22 października 2020 został opublikowany 27 stycznia 2021 roku (https://sip.lex.pl/akty-prawne/mp-monitor-polski/ogloszenie-uzasadnienia-do-wyroku-trybunalu-konstytucyjnego-w-sprawie-o-19075114?_ga=2.50579873.944514812.1645533486-1990463757.1645533486#xd_co_f=YWISOWNjNmMtYTZmZi00NDQ0L-WJkNjMtZWm2ZDYxYmY1MmYy~ [dostęp: 22.03.2022]).

się na skojarzeniu, stereotypie, nie zawsze zauważa osoby nieheteronormatywne, kobiety, osoby z niepełnosprawnością, migrantki i migrantów, osoby w kryzysie bezdomności, osoby o innym niż biały kolor skóry i tak dalej. Ten, kto ma większość, ma władzę i model oparty na klasycznej opozycji swój–obcy, *ingroup–outgroup*, działa na każdym polu. I dlatego Rada Języka Polskiego zajęła się również innym diskutowanym tematem, mianowicie feminatywami. Tu, dla odmiany, grupa kobiet, a zatem ta przynależna do „kategorii obcej”, zwróciła się w 2019 roku z prośbą o opinię dotyczącą stosowania żeńskich form. Według stanowiska Rady Języka Polskiego przy Prezydium PAN w sprawie żeńskich form nazw zawodów i tytułów przyjętego na posiedzeniu plenarnym chociaż „dyskusja o formach żeńskich trwa od ponad stu lat” (https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1861:stanowisko-rjp-w-sprawie-zenskich-form-nazw-zawodow-i-tytulow [dostęp: 23.03.2022]), to od lat 90. XX wieku formy żeńskie rzeczowników osobowych znacznie się rozpowszechniły: „w języku przyjęły się wyrazy *socjolożka*, *polityczka* czy *posłanka*, choć tylko ostatni z nich był obecny, a nawet powszechny w polszczyźnie I połowy XX wieku” (*ibidem*). Kluczowe wydaje się stwierdzenie o „przyjęciu” sformułowań i włączeniu ich do zwyczajowego użycia. Jak zauważył Mamadou Diouf, wokalista i wielokulturowy aktywista, język nie różni się od pozostałych dziedzin życia i ulega zmianom oraz rozwojowi wraz z procesami społecznymi: „mądre tradycje przetrwały, bezsensowne padały podczas rewolucji umysłowej. Ziemia kiedyś była płaska, nietoperz był ptakiem, wieloryb rybą” (<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10157502502632654&set=a.10152167625977654&type=3> [dostęp: 22.03.2022]; cyt. za Wasielewska 2021). W tym sensie refleksje osób przeciwnych emancypacji językowej i podkreślających, że kiedyś można było używać pewnych sformułowań, a teraz już (w domyśle: niestety) nie, są trafne. Kiedyś kwestia grup mniejszościowych, kolonizowanych lub niezauważanych była inna. Teraz zmieniała się i wyraźnie wzmocniła. Widać to choćby w czasie protestów ulicznych, gdzie „prześmiewczość, performatywność, profanacja” (Kosiński 2021: 61) stanowią główny element komunikacji. Przykładem mogą być hasła na transparentach i kartonach noszone w czasie Strajku Kobiet, gdzie „podmiot nie zgadzał się z orzeczeniem”, a Annuska znowu wylała olej na ulicę. Trawestacje, nawiązania, ironiczne memy i żarty słowne dominowały wśród językowych protestów, mieszając się z oszajnymi wulgaryzmami (słowo „wypierdalać” stało się właściwie głównym hasłem protestów i było nie tylko powielane na transparentach, wykrzykiwane, ale i przytaczane w mediach w wersji ocenzurowanej). Tu już nie było mowy o żadnych negocjacjach lub pisanii listów do Rady Języka. Zmiana została dokonana.

Literackie poszukiwania języka

W literaturze zarówno tłumaczonej, jak i pisanej w języku polskim zauważyć można poszukiwania nowych form określeń i złamania dotychczasowych kalk. Jakkolwiek nie ukazały się jeszcze zapowiadane wydania diskutowanych ze względu na język dzieł klasycznych w nowych tłumaczeniach (oprócz wcześniej wspomnianego Sienkiewicza i Tuwima są to również książki Astrid Lindgren o Pippi, *Chata wuja Toma* Harrier Beecher Stowe czy Marka Twaina *Przygody Tomka Sawyera*); to na podstawie kilku tytułów można prześledzić próbę szukania nowego języka i dostosowania go do nowych parametrów komunikacyjnych, rodzącej się nowej etykiety językowej. Ze względu na specyfikę systemu gramatycznego w języku polskim trudno jest na przykład zrezygnować z oznaczenia płci, co jest szczególnie problematyczne w przypadku tych tekstów, które opierają się na grze z dualizmem

genderowym, jak na przykład *Orlando* Virginii Woolf (w tłumaczeniach Władysława Wójcika czy Tomasza Bieronia) oraz *Zapisane na ciele* Jeanette Winterson (w tłumaczeniu Hanny Mizerskiej, która – w porozumieniu z autorką – wybrała finalnie formę żeńską). Wyzwanie stanowią również postaci niebinarne, jak w przypadku powieści graficznej *Gender Queer* Mai Kobase.

Należy zaznaczyć, że niebinarność niekoniecznie musi oznaczać, że dana osoba nie identyfikuje się w ogóle z żadną płcią, jest „trzecią płcią” albo kimś pomiędzy nimi. Jest to tożsamość, która nie opiera się na jednej płci. Oznacza to na przykład identyfikację z obiema płciami albo z żadną. Stąd trudno jest na przykład używać tu formy nijakiej, zwłaszcza ze względu na brak jej neutralności w naszym języku. Używana jest bowiem zwykle w kontekście zdrobniałych form, jak „kociątko”, zjawisk i rzeczy nieożywionych, jak „ciasto” czy „okno”, czy dotyczących osób niemogących prawnie decydować o sobie („dziecko”). Forma ta jest często stosowana również dla deprecjonowania czyjegoś doświadczenia (jak w przypadku posługiwania się *deadname’em*, czyli imieniem nadanym osobie trans przy urodzeniu, ale już przez nim nieużywanym, które poprzedza rodzaj nijaki „to” – ma to sugerować uprzedmiotowienie), więc trudno przyjąć ją za neutralną. A jednak jest najczęściej używaną formą. Wciąż poszukuje się odpowiednich środków wyrazu, które możliwie najszerzej łączyłyby doświadczenie i tożsamość różnych grup. Coraz częściej więc zamiast wymieniania dwóch rodzajów stosuje się określenie „osoby” – „drogie osoby”, a nie „drogie panie i panowie”. Neutralizuje się również formy wypowiedzi. Przykładem może być wywiad przeprowadzony z osobą niebinarną:

Ali: To ja jeszcze dodam, że niebinarność sprawiła, że mam w sobie więcej empatii. Gdybym nie doświadczało tak dużej dyskryminacji, to myślę, że nie potrafiłbym na tym poziomie współodczuwać z innymi.

Karolina Rogaska: Dawno odkryłaś swoją tożsamość?

Ali: Wyoutowałam się rok temu, więc stosunkowo niedawno. To wynika też z tego, że jestem z małego miasteczka i za samą orientację seksualną dostałam parę razy w mordę. Bałam się, co by było, gdybym głośno powiedziała o swojej tożsamości. Długo zresztą nie wiedziałam, że istnieje coś takiego jak niebinarność.

Jak dostałam okres, to strasznie źle się z tym czułam. Myślałam, że jestem w tym osamotniona, a potem – co bardzo doceniam – poznałam (między innymi na Instagramie) osoby, które mi powiedziały, że być może należę do transpłciowej społeczności. Poczuliłam ulgę, że nie jestem samo. (<https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114883,27169838,kto-pierwszy-wyszedl-na-ulice-queery-i-seksworkerki-bo-my.html> [dostęp: 24.03.2022])

Rodzaj neutralny (ono/jego) zastępowany być może formami wymiennymi (ono lub onu/jego)⁶. Istnieją również inne formy zastosowane choćby w tłumaczeniu wcześniej wspomnianego tekstu Mai Kobase. W tym przypadku tłumacz Hubert Brychczyński wybrał je we fragmentach tekstu dotyczących niebinarności. Kluczowy dla tej książki jest wstęp Karoliny Fedyk, która opisuje zmiany języka i podkreśla, że samo wymyślenie nowych zaimków nie wystarczy, potrzebna jest również nowa gramatyka. Stąd zarówno stosowanie rodzaju nijakiego, liczby mnogiej („dobrze się dziś bawiłam”), przeplatanie męskich i żeńskich form (stosuje je na przykład Anna Piotr „Smarzu” Smarzyński w wywiadzie dla „Repliki”) czy wybór dukaizmów, jak w przypadku *Gender Queer*. Na profilu facebookowym Słownika Neutratywów Języka Polskiego czy Słownika Empatycznego Języka Polskiego znaleźć można kilka przykładów takich

6 Przykłady ich używania w tekstach pisanych znaleźć można na stronie [zaimki.pl](https://zaimki.pl/ono&onu/jegu) (<https://zaimki.pl/ono&onu/jegu> [dostęp: 24.03.2022]), odwołując się do tego również autorzy i autorki poradnika *Jak pisać i mówić o osobach LGBT+*.

określeń, które stworzył pisarz *science fiction* Jacek Dukaj w powieści *Perfekcyjna niedoskonałość*, gdzie występują istoty postludzkie nieposiadające płci. Większość dukaizmów tworzy się na podstawie form żeńskich, wymieniając literę „a” na „u”, na przykład: „Nie wyjaśniłam wszystkiego do końca” (Kobase [2019] 2021: 196), „może dałam sobie wpoić nienawiść” (Kobase [2019] 2021: 197), „miałam ją na sobie” (Kobase [2019] 2021: 205). Wymiana liter została zastosowana również przez Bernardine Evaristo w treści dedykacji do powieści *Dziewczyna, kobieta, inna* (polskie tłumaczenie Agi Zano): „Siostram, sistas, sistahs, siostrzeństwu, kobietom, womxn, wimmim, womyn, braterstwu, braciom, bredrin, bruvs, naszym mężczyznom i facetom, a także wszystkim osobom LGBTQI w wielkiej ludzkiej rodzinie” ([2019] 2021: 5).

Jeszcze inne poszukiwania zaobserwować można w przypadku osób transgenderowych. W polskim tłumaczeniu autobiografii Laury Jane Grace, pisanej we współpracy z Danem Ozzim, *Trans. Wyznania anarchistki, która zdradziła punk rocka*, autorstwa Rafała Lisowskiego, zdecydowano się na rodzaj męski we fragmentach przed tranżycją i żeński po niej. Tym samym również językowo podzielono niejako życie bohaterki na dwie części. Należy dodać, że tłumaczenie konsultowane było zarówno z Laurą (to ważne, ponieważ nie każda osoba trans chce używać swojego *deadname*, czyli imienia nadanego przy urodzeniu, a w książce się ono pojawia), jak i z Edytą Becker, była prezeską Fundacji Trans-Fuzja działającej na rzecz praw osób transpłciowych w Polsce. Inaczej jest za to w przypadku książki Maggie Nelson *Argonauci*, w której opisywana jest osoba queerowa, o której Renata Lis w opisie na okładce napisała, że „jej płeć nie daje się przyszpilić”, a „życie to niekończąca się tranżycja” (2020: okładka). Tożsamość nie jest „zastaną opowieścią – woli zmieniać się i płynąć, wciąż szukając języka” (*ibidem*).

Zdanie to wydaje się opisem całego procesu, który przedstawiłam w niniejszym artykule. Z jednej strony to performatywność samego języka, który staje się radarem wychwytyjącym zmiany społeczne i działa w ścisłym połączeniu z tym, co dzieje się w przestrzeni publicznej, z drugiej zaś – to nieustający proces „robienia się” języka uwzględniającego spektrum tożsamościowe. Jak podkreśla Tomasz Piekot (2016) krytyczne reakcje różnych osób dotyczące publicznych tekstów podzielić można na dwa typy: semiotyczne protesty (indywidualne negatywne reakcje) i dyskursywne spory, czyli konflikty o teksty przyjmujące postać społecznej debaty. Pytanie, na ile reakcje dotyczące konkretnych rozwiązań językowych są próbą odzwierciedlenia poszukiwań, a na ile płynnej tożsamości i jej zmian.

Dlatego być może mamy do czynienia z procesem wywołującym irytację, zagubienie lub, jak w przypadku autora listu do Rady Języka Polskiego, poczucie osaczenia i dyskomfort. Praktyka dyskursywna, jaką jest poprawność polityczna czy język równościowy, uwypukla przekonanie, że sposób mówienia ma wpływ na kształt rzeczywistości społecznej i politycznej i jako taki stwarza pole do polemiki, to znaczy włącza różne głosy dotyczące danych grup, zjawisk czy postaw. Trudno jest zatem jednoznacznie stwierdzić „jak powinno się mówić” i w jaki sposób używać języka. To nieustanne poszukiwanie i sprawdzanie w praktyce tego, co teoretycznie powinno być najmniej opresyjne dla grup mniejszościowych. W tym sensie okazać się może, że mój tekst napisany w 2022 roku będzie za jakiś czas nieaktualny ze względu na nowe rozwiązania lingwistyczne. Niech okaże się zatem jedną z form zapisków z czasów zmiany paradygmatu.

Bibliografia

- Butler, Judith ([1990] 2008) *Uwikłani w płęć: Feminizm i polityka tożsamości* [*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*]. Tłum. Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej [New York: Routledge].
- Działowy, Katarzyna (2018) „Poprawność polityczna w przekładzie literatury dla dzieci. Analiza serii translatorskiej powieści Marka Twaina Przygody Tomka Sawyera”. [W:] *Białostockie Archiwum Językowe*. Nr 18; 59–71.
- Grace, Laura Jane, Dan Ozzi ([2016] 2021) *Trans. Wyznania anarchistki, która zdradziła punk rocka* [*Tranny. Confessions of Punk Rock's Most Infamous Anarchist Sellout*]. Tłum. Rafał Lisowski. Wołowiec: Czarne [New York: Hachette Books].
- Graczyk, Ewa (2021) „Polsko-męski kwestionariusz a odpowiedzi ulicy”. [W:] Piotr Kosiewski (red.) *Język rewolucji*. Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego. Forum idei; 79–85.
- Hacker, Helen Mayer ([1951] 1982) „Kobiety jako grupa mniejszościowa” [“Women as a Minority Group”]. [W:] Teresa Hołówna (red.) *Nikt nie rodzi się kobietą*. Tłum. Teresa Hołówna, Warszawa: Czytelnik; 37–57 [Social Forces 30/1; 60–69].
- Havel, Václav ([1978] 2011) *Siła bezsilnych i inne eseje* [*Moc bezmocnych*]. Tłum. Andrzej Jagodziński. Warszawa: Agora [London: Londýnské ústředí Naardenského hnutí].
- Kobase, Maia ([2019] 2021) *Gender Queer* [*Gender Queer*]. Tłum. Hubert Brychczyński, Poznań: Centrala [Saint Louis: The Lion Forge].
- Lis, Renata (2020) Wypowiedź na okładce książki. [W:] Maggie Nelson *Argonauci*. Tłum. Kaja Gucio. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne [Minneapolis: Graywolf Press].
- Nelson, Maggie ([2015] 2020) *Argonauci* [*Argonauts*]. Tłum. Kaja Gucio. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne [Minneapolis: Graywolf Press].
- Olechnicki, Krzysztof, Paweł Załęcki (1997) *Słownik socjologiczny*. Toruń: Graffiti BC.
- Piekot, Tomasz (2016) *Mediacje semiotyczne. Słowo i obraz na usługach ideologii*. Wrocław: Wydawnictwo Akademickie Sedno.
- Sajewska, Dorota (2021) „Cieleśna rewolucja i nietożsamość”. [W:] Piotr Kosiewski (red.) *Język rewolucji*. Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego. Forum idei; 85–93.
- Schechner, Richard ([2003] 2006) *Performatyka. Wstęp* [*Performance Theory*]. Tłum. Tomasz Kubikowski. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego [Abingdon-on-Thames: Taylor and Francis Ltd.].
- Whorf, Benjamin Lee ([1956] 2002) *Język, myśl, rzeczywistość* [*Language, Thought and Reality*]. Tłum. Teresa Hołówna. Warszawa: Wydawnictwo KR [Massachusetts: MIT Press].
- Winterson, Jeanette ([1992] 2000) *Zapisane na ciele* [*Written on the Body*]. Tłum. Hanna Mizerska. Poznań: Rebis [London: Jonathan Cape].
- Woolf, Virginia ([1928] 2008) *Orlando* [*Orlando*]. Tłum. Tomasz Bieroń. Kraków: Znak [London: Hogarth Press].

Źródła internetowe

- „Słownik terminologii queerowej”. <https://zaimki.pl> (dostęp: 24.03.2022).
- Bańko, Mirosław, Jadwiga Linde-Usienkiewicz, Marek Łaziński (2021) „Rekomendacje dotyczące języka niedyskryminującego na Uniwersytecie Warszawskim”. <https://www.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2020/01/jezyk-niedyskryminujacy.pdf> (dostęp: 24.03.2022).

- Diouf, Mamadou (2020) <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10157502502632654&set=a.10152167-625977654&type=3> (dostęp: 22.03.2022).
- 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).
- Grupa Stonewall (2020) <https://www.facebook.com/grupastonewall/photos/od-kilku-dni-w-mediach-pojawia-sie-mnostwo-materialow-o-zatrzymaniu-margot-czesc/2027331754077127/> (dostęp: 22.03.2022).
- Kostrzewa, Yga, Marcin Dzierżanowski, Grzegorz Miecznikowski, Karolina Rogaska (red.) (2021) „Jak pisać i mówić o osobach LGBT+”. www.jakmowicolgbt.pl (dostęp: 24.03.2022).
- Kurc, Mariusz (2021) „Fotograf i aktywista Anna Piotr ‚Smarzu’ Smarzyński o swojej niebinarności i o tym, jak wychowuje się syna z zespołem Downa”. <https://replika-online.pl/smarzu/> (dostęp: 24.03.2022).
- Rada Języka Polskiego (2019) „Stanowiska Rady Języka Polskiego w sprawie żeńskich form nazw zawodów i tytułów” https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1861:stanowisko-rjp-w-sprawie-zenskich-form-nazw-zawodow-i-tytulow (dostęp: 23.03.2022).
- Rada Języka Polskiego (2020) „‚Murzyn’ i ‚Murzynka’” https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1892:murzyn-i-murzynka (dostęp: 22.03.2022).
- Rogaska, Karolina (2020) „Kto pierwszy wyszedł na ulice? Queery i seksworkerki, bo my wiemy, jak to jest nie mieć pełni praw” <https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114883,27169838,kto-pierwszy-wyszedl-na-ulice-queery-i-seksworkerki-bo-my.html> (dostęp: 24.03.2022).
- Wasielewska, Karolina (2020) „Przestańcie mówić «Murzyn». Serio”. [W:] *Krytyka Polityczna*. (<https://krytykapolityczna.pl/kraj/stop-calling-me-murzyn-komentarz/>) (dostęp: 24.03.2022).

GALYNA DRANENKO

Université nationale de Tchernivtsi Ioury Fedkovitch
/ Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
galynadranenko@yahoo.fr

Le(s) sens et la lecture chez Pascal Quignard : du *Lecteur* à *L'Homme aux trois lettres*

**Sense(s) and Reading in Pascal Quignard's Works:
from *Le Lecteur* to *L'homme aux trois lettres***

Abstract

This study will attempt to underline the various forms and functions Pascal Quignard assigns to reading in his different texts. To begin with, we will consider the subtle distinctions and links he creates between *silence reading*, *loneliness reading* and *wandering reading*. In this respect, particular attention will be paid to the relationships which are woven between reading and loneliness in texts by this solitary and unusual author. In the second part the focus will be on the evolution of the concept of reading for the author of *L'Homme aux trois lettres* (2020), who is anxious to develop an "oceanic" work. Indeed literature as "an elusive prey", according to the author, is not about sense, but about the senses. Finally we shall conclude that in Pascal Quignard's works, which defy any oversimplified characterization or classification as far as genres are concerned, reading appears above all as a sensual experiment which leads the reader to some sort of condition close to disappearing and annihilation, in the symbolic or even the mystic sense one can give these terms.

Keywords: contemporary French literature, Pascal Quignard, reading, sense, *L'Homme aux trois lettres*

Les sens et le sens ne sont jamais solidaires.
P. Quignard *La Vie n'est pas une biographie*

Un des plus grands écrivains de notre époque, Pascal Quignard, est l'auteur d'une œuvre singulière où l'écriture au style ciselé – *chantourné*, pourrait-on dire – fait corps avec une méditation souvent érudite. La solitude, l'érémisme, le silence, la liberté et, surtout, la lecture font partie de ses sujets de réflexion

privilegiés. Dès l'aube de sa carrière littéraire, il écrit un récit intitulé *Le Lecteur* (1976), où il pose les fondements de sa conception de la lecture, qui concerne essentiellement les textes littéraires (Cf. Dranenko 2019). D'autres œuvres, dont notamment *L'Homme aux trois lettres* (2020), continuent et développent sa perception de l'acte de lire. Il faut néanmoins, dès l'abord, souligner que les réflexions de Quignard sur la lecture sont plus d'ordre phénoménologique que conceptuel. Elles trouvent en effet leur origine et leur fondement dans une aventure et une expérience de lectures singulières, car il est impossible à l'écrivain d'oublier le lecteur qu'il est, a été et sera. Et c'est précisément dans la profération évocatrice et performative de son dire que s'effectue cette anamnèse. Ce dire, qu'on pourrait qualifier de « poétique », en se référant au sens étymologique (*poiein*) de ce terme, échappe à toute classification générique figée, car il est celui d'un écrivain qui se situe « hors les murs » des genres attitrés. En cela, les ambitions de Quignard sont très différentes de celles qu'ont pu poursuivre des théoriciens de la lecture et de la réception, comme Ingarden (1931), Iser (1972), Jauss (1978), Sartre (1948), Todorov (2018), Eco (1979), etc.

Autrement dit, Pascal Quignard porte une attention particulière aux résonances affectives et à l'ouverture du sens et des sens que suscite la lecture. Celle-ci revêt, chez lui, un double caractère : d'une part, un caractère *sacré*, non pas tant dans le sens religieux que peut avoir ce mot, mais dans son sens étymologique (*sacer*) qui qualifie un domaine séparé, inviolable, privilégié par son contact avec une transcendance, inspirant crainte et respect ; et, d'autre part, un caractère *ascétique* : « Ce qui caractérise la société secrète de ceux qui lisent, c'est la solitude de chacun. (...) C'est l'ascèse, le sacrifice, la modestie, la concentration, l'étude » (Quignard 2020: 30–31).

Ce qui amène l'écrivain à proposer à ses lecteurs des sortes de méditations sur l'écrivain-lecteur, méditations qu'on qualifiera de « poétiques », faute de mieux, au regard de l'originalité de l'écriture quignardienne. La méditation, rappelons-le, traditionnellement, de Descartes à Bossuet en passant par Lamartine, est considérée comme un *exercice spirituel* qui prépare à la contemplation, à jamais différée, de l'essence (« ousia », οὐσία, en grec) de la Lecture – la majuscule s'imposant dans un tel contexte platonicien. En effet, il ne nous paraît pas déraisonnable de considérer, *cum grano salis*, que la lecture, dans la conception quignardienne, n'est pas très éloignée des exercices spirituels, pratiqués par les philosophes de l'Antiquité et en particulier par les Stoïciens, qu'a décrits et analysés l'historien et philosophe français Pierre Hadot dans son livre *Exercices spirituels et philosophie antique*. Rappelons que celui-ci emploie le mot « spirituel » pour faire entendre que ces exercices sont l'œuvre non seulement de la pensée ou de l'intellect de l'individu qui s'y adonne, mais aussi l'œuvre de tout son psychisme, et en particulier de son imagination et de sa sensibilité. Et, surtout, l'emploi de ce mot permet de révéler « les vraies dimensions de ces exercices : grâce à eux, l'individu s'élève à la vie de l'Esprit objectif, c'est-à-dire se replace dans la perspective du Tout » (Hadot 2002: 21). Dit autrement, les philosophes de l'Antiquité qui pratiquaient ces exercices y recherchaient « une transformation de [leur] vision du monde et (...) une métamorphose de [leur] personnalité » (*ibidem*). C'est cette « conversion de l'âme » que permet et doit rechercher la lecture pour Quignard. Il ne s'agit pas pour lui, en effet, de définir un code de bonne conduite à l'usage du lecteur, en décrivant les actions qu'il lui faudrait faire ou éviter pour devenir un lecteur performant et heureux ; en effet, la lecture ne peut être considérée comme un exercice spirituel qu'à la condition qu'elle convertisse en profondeur le sujet qui s'y adonne, en lui apprenant à vivre et à transformer sa manière d'être au monde, aux autres et à soi-même.

La lecture : de l'errance à la disparition

Pour Quignard, il ne fait pas de doute que la lecture peut amener le sujet qui s'y adonne à connaître « peut-être l'extase », pour reprendre une formulation de Blanchot qui a le mérite de gommer toute connotation d'automatisme ou de religiosité. Il faut en effet comprendre ici le terme « extase » dans le sens que lui confère son étymologie grecque (ἐκ, « en dehors », et ἵστημι, « se tenir »). La lecture permettrait donc au sujet lecteur de rejoindre un état où il se ressent comme transporté hors de lui-même, en perdant toute conscience de la durée et en faisant l'expérience de *l'instant de sa mort*, comme aurait pu l'écrire Blanchot (1994: 11). Le lecteur disparaît, s'absente au monde et à lui-même, et connaît ce que Quignard nomme un « rapt d'âme », ou un « enlèvement aux yeux du Créateur » (Quignard 2002a: 29). On peut donc considérer la lecture aussi comme une pratique mystique qui procède *de* et *à* une suspension du temps.

L'écrivain cherche à cerner au mieux les processus qui sont en œuvre dans l'acte de lecture. Son projet, comme nous l'avons déjà dit, est bien éloigné d'une démarche thétique soucieuse de définir un concept qui rendrait compte, dans sa généralité, de toutes les formes et expériences de lecture. Bien au contraire, dans un même texte ou d'un texte à l'autre, il n'hésite pas à proposer une description des enjeux et des dynamiques impliqués dans la lecture, à revenir sur ce qu'il vient d'affirmer pour le nuancer, et même à le rétracter le cas échéant, à réexposer les choses d'un autre point de vue, à ajouter une expression plus frappante, plus énergique qui, au demeurant, n'annule pas les précédentes. *L'épanorthose* serait, peut-être, la figure de style ou de pensée qui caractériserait au mieux un tel discours. Ainsi, pour Quignard, si la lecture est lecture-silence et lecture-solitude ; comme on vient de le voir, elle est aussi *lecture-errance*. C'est ce qu'il entreprend de montrer dans *Les Ombres errantes* : « Il y a dans lire une attente qui ne cherche pas à aboutir. Lire c'est errer. La lecture est errance » (Quignard 2002b: 50). Et, comme souvent, un motif ne prend tout son sens – en l'occurrence une aura sacrale – qu'en lien avec un autre motif ; c'est le cas pour la lecture-errance qui entre en écho avec la lecture que pratiquaient les « lecteurs aux pieds nus », les moines. Cette référence à la lecture monastique n'est pas seulement fondée sur une érudition historique, elle s'ancre dans une expérience vécue, celle qu'il a connue lorsqu'il a exercé, pendant plus de vingt ans, la profession de lecteur au sein de la maison d'édition Gallimard. C'est dans un tel lieu – ô combien sacré dans le monde des lettres, il est inutile de le rappeler ici – que, pour exercer son « ministère », il a dû se soumettre à des règles et à une discipline qui n'avaient rien à envier, selon lui, à celles en vigueur dans le monachisme. Si les moines consacrent leur vie à Dieu, Quignard consacre la sienne à la lecture. Silence, solitude, érémitisme sont donc bien les conditions dans lesquelles doit se placer toute personne qui désire devenir un lecteur efficient.

Il ne s'agit pas pour nous, bien évidemment, de réduire la réflexion de Quignard à l'exposition d'une vague religiosité. Bien au contraire, cette référence et ce recours explicatif à la lecture monastique résultent d'un véritable travail d'archéologie, au sens que Michel Foucault a donné à ce terme. Recherche qui permet à Quignard, d'une part, de rendre compte de pratiques et de formations discursives d'une épistémè quelque peu oubliée – censurée ? – aujourd'hui, et, d'autre part, de jeter ainsi un regard plus pénétrant et aigu sur les pratiques si familières et quotidiennes que sont la lecture et la littérature, dont les conditions et finalités existentielles ont été estompées.

Les motifs de la fuite, de l'effacement, de l'isolement constituent un thème-forme dont s'empare Quignard pour produire, de livre en livre, des variations sur celles-ci, au sens musical du terme, où la répétition devient condition de la différence. Le motif de la « lecture-

disparition » appartient sans conteste à cette thématique tout en l'enrichissant. La lecture est en effet appréhendée comme un anéantissement, car « [u]ne fois le livre ouvert le support s'anéantit. Une fois l'œil unique du lecteur dans la grotte approché au plus ras du volume, l'œil unique s'anéantit. Le nom du lecteur est Personne. Anéanti. Absent. Perdu. Le sans personne. Le sans retour » (Quignard 2002a: 125). C'est donc bien en acceptant d'être « anéanti, absent, perdu » que le lecteur peut vivre des expériences inédites. On peut estimer, sous bénéfice d'inventaire, que de tels propos sont tout à fait compatibles avec des positions et des dispositions mystiques ou chamaniques. Ce qui est sûr, en tous les cas, c'est que Quignard ne conçoit pas la littérature en termes de communication. Car écrire, affirme-t-il, « ce n'est pas transmettre. C'est appeler » (Quignard 2010: 247). Et le lecteur, c'est précisément celui qui entend cet appel et y répond, en acceptant de s'éclipser dans la grotte obscure du livre.

La lecture-vol : subtiliser et planer

On sait que Pascal Quignard a entrepris d'écrire un ensemble de volumes qu'il regroupe sous le titre de *Dernier Royaume*. L'auteur estime qu'il n'y a qu'un seul prédicat qui pourrait caractériser la forme de ces livres, à savoir l'adjectif « océanique ». En effet, il conçoit ses livres « comme des vagues qui montent de l'océan de la langue mise au silence » (HTL, 51). *L'Homme aux trois lettres* est le onzième volume de cet impressionnant cycle. Il nous paraît intéressant à double titre. Tout d'abord, on peut lire ce livre comme un autoportrait de son auteur, ce qui est, rappelons-le, extrêmement rare chez cet écrivain particulièrement parcimonieux en confidences intimes : il suffit de lire le chapitre XVII, intitulé assez ironiquement « Autobiographie » pour s'en convaincre, et nous ne nous attarderons pas sur cet aspect ici. Ensuite, on trouve un beau portrait de l'écrivain-lecteur – la conjonction des deux termes s'impose chez cet auteur – en voleur et une interrogation renouvelée sur ce qui constitue l'expérience littéraire, pensée comme une expérience solitaire et asociale. L'écrivain-lecteur est celui qui a fait le choix de lire dans le silence et qui, quand il écrit, continue de lire dans le silence. *L'homme de lettres* ne peut donc que se sentir à l'étroit dans le monde et aspirer à vivre dans ses marges ; la littérature est déterritorialisation, car, toujours, elle procède du dehors et y retourne ; ce dehors est celui du langage, du pensé et du pensable, du sens et des sens, de l'humain qui s'ouvre dès lors sur des forces impersonnelles, les vies animales, sans oublier les morts. Revendiquer de telles lignes de fuite et les traduire dans une écriture rhizomique qui suit des lignes d'erre, notons-le au passage, révèle, dans les temps de crispations et de revendications communautaires et identitaires qui sont les nôtres, un réel courage et un sens politique.

Mais, tout d'abord, quel est le sens d'un titre aussi énigmatique, à première vue, que *L'Homme aux trois lettres* ? Que signifie littéralement l'expression « l'homme aux trois lettres » ? Quignard, dès le début du chapitre III de son opus intitulé *Fur*, répond à ces questions :

« L'homme aux trois lettres » (...) était la périphrase que les Romains utilisaient pour nommer le voleur. Le nom du voleur en latin était fur. Mais [comme] les anciens Romains (...) formaient une nation extrêmement superstitieuse, [ils] n'osaient pas prononcer les noms dès l'instant où ils avaient l'intention de se prémunir contre les actions auxquelles ils renvoyaient. (HTL, 25)

On peut estimer, peut-être, que dans notre modernité, il est encore fait un grand usage de périphrases conjuratoires pour ne pas nommer la littérature et l'écrivain-lecteur, ce voleur dont l'activité frappe d'obsolescence notre « chère » rationalité instrumentale et technique.

Il nous reste à préciser maintenant pour quelles raisons Quignard recourt à la figure du voleur pour dresser un portrait saisissant de l'écrivain-lecteur. Celui-ci est un voleur au moins à quatre titres. Tout d'abord, affirme l'auteur, écrire c'est voler la langue, car « [n]ous volons la langue que nous parlons. Nous avons volé aux mandarins de la Chine les lettres qui l'écrivent » (HTL, 24). Mais ce vol ne se fait pas aux dépens des dieux, car il n'y a nulle vision romantique ou prométhéenne (le voleur de feu) dans l'écriture quignardienne. L'écrivain, en fait, aussi paradoxal que cela puisse paraître, est à la recherche d'une pratique silencieuse de la langue. Chaque livre montre un « sens muet » (HTL, 16). Pour ce faire, il soustrait la langue à l'espace social, celui de l'échange oral entre un *je* et un *tu*, celui de la communication utilitaire et bavarde. L'émotion que procure la littérature « a quitté le dialogue, (...) s'est dépouillée des étapes de la signification, (...) ne cherche plus à être approuvée par les autres hommes à l'aide du langage » (HTL, 16). On comprend, dès lors pourquoi, dans le chapitre VIII, intitulé fort à propos « B comme Benveniste » – on sait que ce grand linguiste fréquentait la maison de Charles Bruneau, le grand-père de l'écrivain, et non moins célèbre linguiste – il peut écrire :

« [D]ans l'écriture, la main ayant brusquement arraché la langue, le signe peu à peu refoule très profondément la voix. (...) Le sémiotique éloigne très loin le dialogique. Non seulement il scelle la bouche vivante, non seulement il clôt à double tour les deux oreilles : il *forpayse* la communication ou la désignation ou la nomination ». (HTL, 52)

La lecture est associée chez lui au vol, mais ce cambriolage est douloureux, car « ces vols par effraction nous touchent au cœur parce que, nous prenant par surprise, ils *recrèvent* tout à coup la poche amniotique qui abritait le corps longtemps avant la vie solaire, longtemps avant l'apprentissage de la langue. (...) Ils ont effracté le recoin, rompu le 'requoy' » (HTL, 26). Quignard aime ce mot *requoy*, et s'empresse de signaler qu'il est peut-être le mot-clé du livre qu'il écrit, dans la mesure où « [i]l définit si précisément la lecture car il mêle le silence (la lecture coite) et le recoin, le retrait, le repos (le requiem, le requoy) » (HTL, 13). L'écrivain-lecteur est donc bel et bien continuellement un solitaire qui est en maraude, qui côtoie la vie et la mort, le fini et l'infini, l'ouvert et le fermé :

Voler, c'est *ouvrir* l'autre.
Ôter la chaîne du portail.
C'est percer des trous dans la muraille.
Dans la nuit, dans le silence, il vient prendre à l'autre son *autre*.
Il franchit l'*interdit* du corps ou autre pour retrouver l'objet qu'il a perdu. (HTL, 73)

La deuxième particularité du voleur retenue par Quignard a de quoi de surprendre. En effet, le voleur est, selon lui, aussi un peu un oiseau, car il vole. Cette assimilation du voleur à un oiseau peut apparaître à un locuteur moderne comme un coup de force sémantique, conscient qu'il est de l'existence de deux verbes « voler » distincts, comme le confirment tous les dictionnaires (« voler¹ : s'emparer frauduleusement de ce qui appartient à autrui », « voler² : se soutenir et se déplacer dans l'air au moyen d'ailes »). Il verra donc dans cette coalescence lexicale et sémantique une antanaclose, figure qui, comme on le sait, consiste à répéter le même signifiant (« il vole ») dans un autre sens, comme s'il s'agissait du même lexème. En fait, le procédé est loin d'être purement rhétorique, si ce n'est arbitraire. Car d'un point de vue étymologique – et on sait à quel point l'étymologie passionne Quignard – « voler » a pour étymon

le mot latin « volare ». Et de fait, « le sens de “dérober” s’est développé en français par métaphore, à partir du sens de “se mouvoir dans les airs”. En ancien français, *voler* pouvait être employé avec la signification de “pratiquer la chasse au faucon”, d’où l’idée de “faire des proies, piller” » (Bouffartigue, Delrieu 1996: 262). Incontestablement, pour l’auteur de *L’Homme aux trois lettres*, il n’existe qu’un seul verbe « voler », dont il exploite la polysémie. Donc le voleur est un oiseau. Et pas n’importe quel oiseau, c’est une chouette. Oiseau « volé », peut-être, à Hegel (lui aussi a des « ailes » dans son nom) qui notait, dans la conclusion de sa Préface des *Principes de la philosophie du droit*, que « la chouette de Minerve ne prend son envol qu’à l’irruption du crépuscule » (Hegel 2013: 134). Est-ce pour suggérer, d’une façon taquine, que la littérature rivalise avec la philosophie, voire lui dame le pion en termes de puissance, de sagesse et de ruse, vertus dont Minerve avait hérité de la nymphe Métis, sa mère ? Quignard nous rappelle donc que « [l]a lecture est un vol sans bruit. Comme le vol magique des chouettes, dont les ailes ne se déploient que pour s’appuyer, sans le moindre bruit, sur l’air qui passe au-dessus de la terre et qui y rebondit. Prédation invisible » (HTL, 31). Chouette et faucon, vol et prédation se rejoignent donc. Car la littérature est, pour l’auteur, une *prédation*, la recherche d’une proie à saisir, qui continuellement échappe à toute prise. Ce qui s’y joue est moins une affaire de sens, de linguistique, que de sensualité, de sensation. Le lecteur, comme le prédateur, doit se mettre en chasse, tous ses sens en éveil. Ainsi, « sur la surface graphique, l’œil voit quelque chose du système sonore de la langue qui vient se poser en silence. C’est comme un *oiseau charognard*, rapace du silence, ouvrant largement ses deux ailes pour recouvrir toute la proie, une transsubstantiation » (HTL, 52). Ou dit autrement :

C’est comme un *feu*, préfère dire Héraclite.

Le lecteur, en lisant, suit du regard cet embrasement – suit du regard la signifiante qui *avance* dans l’espace, qui transmet la matière et la rend visuelle, qui décompose la phrase dans les mots, qui décompose les mots dans les lettres, qui décompose les teneurs dans les étymologies et dans l’ensemble des jeux cryptographiques et magiques, qui disjoint les suffixes, qui détache les préfixes, qui transfère les images au sein des métaphores. (HTL, 52–53)

Nous présenterons rapidement, à ce stade de notre enquête, les deux autres raisons pour lesquelles on peut considérer l’écrivain-lecteur comme un voleur. Rapidement, parce que ces raisons, d’une part, concernent au premier chef l’écrivain, et moins directement le lecteur, et que d’autre part, elles constituent des variations sur des thèmes que nous avons déjà évoqués *supra*. Donc, en troisième lieu, si le destin de l’écrivain est de devenir un voleur, c’est que rien ne lui appartient en propre. Aussi solitaire et singulier soit-il, réfugié dans le silence de son *requoy*, comme nous l’avons vu, il est dénué d’originalité ; il n’est pas un « dieu » qui crée une œuvre venue à l’existence du néant, *ex nihilo*. Quignard, contrairement à ce que pourrait faire croire une lecture rapide et peu scrupuleuse de ses textes, rompt avec toute une mythologie romantique néokantienne ; en particulier, celle du génie qui se doit d’être original (on naît génial, on ne le devient pas), exemplaire (il n’imite pas, il devient modèle) et inexplicable (il est une cause sans cause). Le récit, répété *ad nauseam*, des affres qu’éprouve l’écrivain devant sa page blanche quand il prend la plume témoigne que cette mythologie est devenue une véritable doxa dans le champ littéraire aujourd’hui. Quignard en prend le contre-pied résolument, et non sans un petit sourire provocateur, en semblant défendre le plagiat. Ainsi dans le chapitre xxxv intitulé « Sur le plagiat le plus bouleversant de l’Histoire », il n’hésite pas à écrire : « La *Thora* pille le récit de Gilgamesh. *L’Odyssée* fait main basse sur la quête de la Toison d’or. Énée dans *L’Énéide* mime les aventures qu’avait vécues Ulysse dans *L’Odyssée* » (HTL, 159). Et même sur le Golgotha, « entre le *fur* et le *latro* », le cri de Jésus (« Mon Dieu, mon Dieu,

pourquoi m'as-tu abandonné ») « est peut-être le plagiat le plus bouleversant de l'Histoire » (*ibidem*) puisqu'il est une reprise du psaume XXI de David. C'est ainsi que l'écrivain-pilleur reprend chez ses prédécesseurs des motifs, des thèmes, des figures, des registres stylistiques, des genres, bref tout ce que les études académiques sur l'intertextualité s'emploient à découvrir et à décrire. En fait, il ne fait pas que reprendre les œuvres du passé : il les lit et les relie, il en vole des fragments qu'il réassocie à sa manière en de nouveaux fragments ; l'art de Pascal Quignard est bien un art du montage, au sens que ce mot a pris dans le cinéma. Il réécrit à sa manière les textes dont il s'empare, il les traduit dans sa langue, ou mieux, il les *translate*, si l'on considère avec Berman que « la *translation* met l'accent sur le mouvement de transfert ou de transport, [au contraire de] la *traduction*, [qui] elle, souligne plutôt l'énergie active qui préside à ce transport, justement parce qu'elle renvoie à *ductio* et *ducere* » (Berman 1988: 10).

Mais le lettré – ce mot importe, ici – peut prélever aussi de l'écrit, au sens strict du terme, c'est-à-dire des lettres à l'instar d'Alde Manuce qui inventa le caractère *italique* « à partir de l'écriture *manuscrite* des lettres qu'on avait conservées de Pétrarque » (HTL, 173). On se souvient de la réponse quelque peu brutale que fit Rimbaud à sa mère qui restait perplexe quand elle eut achevé la lecture d'une *Saison en enfer* : « Ça dit ce que ça dit, *littéralement* et dans tous les sens » (nous soulignons). Lire, c'est donc lire à la lettre, de lettre en lettre, avec ces lettres venues d'ailleurs comme cet « y », cette « lettre grecque dite upsilon, lunaire, bicornée, cervidée, tauromachique » (HTL, 167), lettre, ô combien symbolique, de ce qui se joue dans la lecture. En effet, « seul le lecteur, le littéraire, le lettré » peuvent comprendre ce « ciel propre à l'homme intérieur : [c'est-à-dire] la conviction intime et nocturne de l'âme qui se traverse elle-même » (HTL, 166).

Enfin, pour suggérer une quatrième raison qui justifierait le rapprochement que fait Quignard entre le lecteur et le voleur, nous voudrions procéder, à notre tour, à une sorte de *gématrie*, sans prétention mais qui est bien dans l'esprit de *L'Homme aux trois lettres*. On sait que ce procédé herméneutique consiste à utiliser la valeur numérique des lettres constitutives d'un mot pour l'interpréter moyennant le rapprochement avec un autre mot ayant la même valeur numérique. Ainsi, si le mot « fur » est composé de trois lettres ; il en est de même du mot « rex », le « roi » en latin. Il n'est donc peut-être pas étonnant que l'auteur intitule son chapitre XXXVI « Le roi lecteur ». C'est dans ce chapitre qu'il raconte comment le roi Louis XI, ce « *hibou* nocturne », a défendu les « compositeurs de lettres de plomb (...) tant il aimait lire [contre] l'imputation de sorcellerie dont on commençait à les soupçonner » (HTL, 163–164; nous soulignons). En traçant le portrait du « seul roi de France qui aimât lire », il fait donc aussi le portrait du lecteur-voleur qu'il a entrepris de dresser dans *L'Homme aux trois lettres* :

Ce fut le seul grand roi de la *lettrure*. C'est le roi chauve-souris, nocturne, insaisissable, parlant une langue douce, savante, perverse, sinieuse, merveilleuse. C'est le prince insomniaque. Celui qui erre chaque nuit, de salle en salle, de palais en palais, de forêt en forêt, avide de quêtes, de secrets, de buissons, de futaies, de chasses, de cruautés, de rapaces, de bêtes féroces, de livres. (HTL, 164)

Le lecteur-écrivain, s'il est un voleur, est aussi un rapace nocturne, chouette ou hibou, dont les grands yeux permettent de sonder les secrets les plus enfouis, et, un peu... un roi. Un roi, peut-être malheureusement déchu aujourd'hui, alors que la littérature est la seule capable de « ranime[r] les morts dans les livres (...) et désenvoûte[r] le sort lancé sur nous à la naissance » (HTL, 165). Nous voudrions terminer ce parcours dans l'œuvre de Pascal Quignard en presque *trois* mots, en attirant l'attention sur l'intérêt que peut susciter la réflexion de cet écrivain pour les chercheurs qui ont pour objet d'étude de la lecture. On a vu que, pour lui, la lecture a une composante sensuelle et corporelle essentielle. Il peut

même affirmer que c'est « le *corps* qui lit en silence » (*HTL*, 52; nous soulignons). Force est de constater que, aujourd'hui, nombreux sont les chercheurs qui, comme Sylvain Brehm, admettent que « si l'accès au monde fictionnel est incontestablement médiatisé par un ensemble de structures sémantiques, la lecture, en tant qu'expérience esthétique, revêt des dimensions affective et sensorielle, tout autant que cognitive » (Brehm 2011: 107–112). C'est aussi ce que soutiennent certains chercheurs en sciences cognitives qui, en s'attachant à donner un fondement neurologique aux analyses phénoménologiques de certains philosophes, en particulier Merleau-Ponty, défendent une approche *énactive* de la cognition. Rappelons que le néologisme *énaction* a été forgé par le neurobiologiste Francisco Varela (1996: 122) pour désigner une cognition incarnée. Dans cette optique, pour le dire succinctement, on conçoit l'esprit comme étant actif, incarné et continuellement en interaction avec l'univers qui l'entoure. Autrement dit, le propre de notre esprit est de s'incarner dans le corps. On peut donc parler de lecture incarnée quand sont mobilisés non seulement notre esprit, notre cognition, mais aussi, et surtout, notre activité sensorimotrice, nos émotions, notre empathie. En tous les cas, c'est à cette seule condition que la lecture peut prétendre à une redescription de notre monde, et donc se révéler une activité précieuse pour nos existences. L'écrivain, comme on l'a vu, assigne une telle ambition à la lecture. Toutes les façons de lire étant aussi pour lui des manières d'être, pour paraphraser le titre d'un livre de Marielle Macé (2011: 304), qui consonne harmonieusement bien avec ceux de Quignard.

Bibliographie

Sources primaires

- Quignard, Pascal (2002a) *Le Lecteur*. Paris: Gallimard.
 Quignard, Pascal (2002b) *Les Ombres errantes*. Paris: Grasset.
 Quignard, Pascal (2020) *L'Homme aux trois lettres*. Paris: Grasset.
 Quignard, Pascal (2010) *Lycophron et Zétés*. Paris: NRF Poésie/Gallimard.

Sources secondaires

- Berman, Antoine (1988) « De la translation à la traduction ». [In:] *TTR : traduction, terminologie, rédaction*. Vol. 1 (1); 23–40.
 Blanchot, Maurice (1994) *L'Instant de ma mort*. Montpellier: Fata Morgana.
 Bouffartigue, Jean, Anne-Marie Delrieu (1996) *Les Racines latines*. Paris: Belin.
 Brehm, Sylvain (2011) « Du sens aux sens : les représentations mentales dans l'acte de lecture ». [In:] *Protée*. Vol. 39 (2); 107–112.
 Dranenko, Galyna (2019) « Solitudes et solidarités de Pascal Quignard ». [In:] Galyna Dranenko, Françoise Hanus (dir.) *Solitaire et solidaire. Création et engagement à l'œuvre dans la littérature*. Paris: L'Harmattan; 235–246.
 Eco, Umberto ([1979] 1985) *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [*Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*]. Trad. Myriem Bouzaher. Paris: Grasset [Milano: Bompiani].
 Hadot, Pierre (2002) *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris: Albin Michel.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich ([1820] 2013) *Principes de la philosophie du droit* [*Grundlinien der Philosophie des Rechts*]. Trad. Jean-François Kervégan. Paris: Presses Universitaires de France [Berlin: Nicolaische Buchhandlung].
- Ingarden, Roman ([1931] 1983) *L'œuvre d'art littéraire* [*Das literarische Kunstwerk*]. Trad. Philibert Secretan, avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler. Lausanne: L'âge d'homme [Halle: Max Niemeyer Verlag].
- Iser, Wolfgang ([1976] 1999) *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [*Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*]. Trad. Evelyne Sznycer. Sprimont: Pierre Mardaga [München: W. Fink].
- Jauss, Hans Robert (1978) *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Macé, Marielle (2011) *Façons de lire, manières d'être*. Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul ([1948] 1964) *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard.
- Todorov, Tzvetan (2018) *Lire et vivre*. Paris: Robert Laffont.
- Varela, Francisco J. ([1988] 1996) *Invitation aux sciences cognitives* [*An Invitation to Cognitive Science*] Trad. Pierre Lavoie. Paris: Seuil [Cambridge (MA)/London : The MIT Press].

ALEKSANDRA GINTOWT

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny

aleksandra.gintowt@uw.edu.pl

ORCID 0000-0001-9739-7187

„Muł na to zrobiony, żeby nosił księży i podróżnych uczonych”. Wizerunki zwierząt we *Wspomnieniach z podróży* Teodora Tripplina

“The mule was made for carrying priests and scholarly travelers”. The Images of Animals in *Wspomnienia z podróży* by Teodor Tripplin

Abstract

In this paper the author analyses Teodor Tripplin's *Wspomnienia z podróży* from the perspective of animal studies. The book is a travel memoir containing elements of fiction and it was published in the 19th century. Beginning with an introduction to the situation of animals in that time, the author of the article moves away from the protagonist and his human companions and instead focuses on their perception of the animals they encounter while traveling across European and African countries. There is a clear division between those animals that are close to humans, classified as “intelligent” (like dogs), and wild animals, which are divided into four categories: food, fur, entertainment and danger. The author often attributes human characteristics to dangerous animals in order to “prove” their real nature to the reader. Wild animals should be killed or tamed, while the purpose of companion animals establishes their usefulness to humans. There are tropes of speciesism and examples of the use of animals, not only in practice (physical labor) but also in symbolism and language, including stereotypically common terms and phraseological patterns. The purpose of this article is to analyze Tripplin's works in order to illustrate how the traveler viewed and described animals and how this relates to the history of the formation of animal rights.

Keywords: Teodor Tripplin, *Wspomnienia z podróży*, travel memoir, 19th century, animal studies, history of animal rights

Sposób postrzegania zwierząt – zarówno w kontekście wiedzy o środowisku naturalnym, jak też relacji z człowiekiem i ich miejscem w kulturze – na przestrzeni wieków podlegał wyraźnym zmianom. W podsumowaniu artykułu *Zwrot ku zwierzętom. Sprawozdanie Kari Weil* konstatuje:

Dlaczego nadszedł czas studiów nad zwierzętami? Stało się jasne, że idea „zwierzęcia” – istoty kierującej się instynktem i przypuszczalnie pozbawionej dostępu do języka, tekstu czy abstrakcyjnego myślenia – funkcjonowała jako niesprawdzony fundament, na którym została zbudowana idea człowieka, a w konsekwencji idea ludzkości. (Weil [2010] 2015: 33)

Nie-ludzkie¹ zwierzę² towarzyszy człowiekowi od zarania dziejów (analogicznie – człowiek towarzyszy zwierzęciu), a wraz z upływem czasu powstawało coraz więcej presumpcji na jego temat, szczególnie gdy rozwój cywilizacyjny zaczął umożliwiać ludzkości autonomizację od natury i stopniową w nią ingerencję napiętnowaną współczynnikiem korzyści. Rewolucja neolityczna zapoczątkowała lawinowo postępujący proces podporządkowania sobie zwierzęcia przez człowieka, inicjując długofalowe filozoficzne dyskusje poświęcone jego ewentualnym umiejętnościom poznawczym, jak i perspektywie posiadania duszy. Już w starożytności i średniowieczu pojawiały się głosy agitujące postrzeganie zwierząt jako istot wartościowych (Pitagoras, św. Franciszek z Asyżu), ale też wyrażane były poglądy odwrotne, stawiające człowieka na piedestale (Sokrates, Arystoteles, św. Tomasz z Akwinu). Na nowożytnym nastawieniu człowieka do zwierząt najmocniej zaważyła epoka odrodzenia, intensyfikując antropocentryzm i manifestując bezdyskusyjną dominację człowieka nad przyrodą. Francis Bacon i Kartezjusz, filozofowie najczęściej przywoływani w kwestii ówczesnego stanowiska wobec zwierząt, reprezentowali pogląd, iż człowiek istnieje po to, by opanować świat natury i dowolnie go wyzyskiwać (Bacon [1620] 1955; Decartes ([1637] 1952)³. Idee te uwidoczniły się później u Immanuela Kanta, uważającego, że dopóki naumyślnie nie wyrządzamy zwierzętom krzywdy – co mieli czynić jedynie ludzie zdeprawowani – możemy postępować z nimi według uznania, gdyż obejmuje je kategoria przedmiotu, są istotami bezrozumnymi (choć czującymi) ([1797] 2005). Przeciwny pogląd wyrażał Jan Jakub Rousseau, popularyzujący ideę powrotu do natury oraz konieczność zaprzestania bezrefleksyjnego wykorzystywania przyrody i lepszego traktowania zwierząt ([1750–1755] 1956), oraz Jeremy Bentham, dla którego nieistotna była odpowiedź na pytanie, czy zwierzęta potrafią mówić lub myśleć; kluczowy miał okazać się fakt, że odczuwają cierpienie tak samo jako człowiek ([1789] 1958)⁴.

- 1 Rozróżnienie to ma na celu skrócić dystans pomiędzy zwierzęciem a człowiekiem, podkreślić zwierzęcą naturę w człowieku, wyeksponować, że pochodzi on ze świata naturalnego (Dzwonkowska 2015: 280).
- 2 Jak zauważa Monika Bakke, rozważając kwestie relacji człowiek-zwierzę, już samo wciskanie ogromu różnicowanych gatunków w jedną kategorię „zwierzęcia” jest symptomem gatunkowizmu, inaczej szowinizmu gatunkowego (2011: 202–203).
- 3 Nie można tu pominąć wcześniejszego dzieła Michela Montaigne, który prezentował stanowisko odwrotne, twierdząc, że świat należy do wszystkich zamieszkujących go stworzeń, a złe traktowanie zwierząt przez człowieka i stawianie się ponad nimi i królestwem roślin jest jedynie wyrazem pychy. Uważał on, że zwierzęta mogą się komunikować, śnić, odczuwać ból nie gorzej od człowieka (choć zdawał sobie sprawę, że jego teza może stać się obiektem drwin) (Montaigne [1580] 2004). W dobie nowożytnej był to pierwszy wyraźny sprzeciw wobec dotychczasowego bezrefleksyjnego wykorzystywania zwierząt (Kwapiszewska-Antas 2007: 105).
- 4 Warto podkreślić, że wielu z dawniejszych teoretyków proklamujących dobrostan zwierząt nie zawsze stosowało się do własnych wskazań (Rousseau i wegetarianizm) czy byli w tym samym stopniu za ochroną życia zwierząt co aktywiści współcześni (Bentham i zezwolenie na zabijanie dla mięsa). Przykładem polemiki wobec powszechnie utartych przekonań o niektórych postaciach z kart historii praw zwierząt (np. całkowitego ich lekceważenia przez Kanta) jest artykuł *Kantowskie obowiąz-*

W XIX wieku wciąż panowało przekonanie, że zwierzęta należy traktować przede wszystkim użytecznie, niemniej zaczęły się wówczas pojawiać pierwsze oznaki nadchodzących zmian w sposobie postrzegania zwierząt przez człowieka. Wprowadzone w wieku osiemnastym przez Karola Linneusza pojęcie homeostazy, a następnie badania Charlesa Darwina na temat wspólnego pochodzenia gatunków, rozwój koncepcji humanitaryzmu, proklamującej szacunek do życia, wreszcie obserwacje naukowców, jak gwałtowny rozwój techniczny destrukcyjnie oddziałuje na środowisko⁵ to jedne z wielu czynników mających wpływ na reorientację refleksji o prawach zwierząt (Jarosz 2016: 111–112). W 1821 roku brytyjski poseł Richard Martin przedstawił pionierski projekt ustawy zabraniającej znęcania się nad końmi oraz założył stowarzyszenie, które przekształciło się później w pierwszą na świecie organizację działającą na rzecz ochrony praw zwierząt (<https://www.otwarteklatki.pl/blog/historia-prawnej-ochrony-zwierzat-w-polsce-i-na-swiecie-jak-to-sie-zaczelo> [dostęp: 04.04.2022]); w 1869 Ernst Haeckel wprowadził pojęcie „ekologii”. Zwierzęta zaczęły się pojawiać nie tylko w domach, jako pupile bogatych mieszczan (Zacharek 2017), ale nawet w literaturze dla dzieci, gdzie zachęcano najmłodszych do roztaczania nad nimi opieki i upowszechniano wiedzę na temat ich życia i zachowania (Pasięka 2020).

Sposób traktowania zwierząt może wynikać z norm społecznych, środowiska, wychowania, empatii, jak również z tradycji (Leks-Bujak 2009: 86). Wysokorozwinięta na ziemiach polskich kultura łowiecka (zob. Dynak 2012) zainaugurowała wprowadzane przez królów pierwsze ustawy ochraniające konkretne gatunki zwierząt, takie jak bobry, tury, świstaki czy kozice tatrzańskie (*notabene* bezpośrednio tę potrzebę zapewnienia kontynuacji ich występowania powodując) (Jarosz 2016). Na co dzień panowała jednak filozofia kantowska, którą to postawę zdecydowanie krytykowali romantycy, głosząc idee jej przeciwne: jedność z naturą, kontakt z nią poprzez uczucie, przyjęcie wobec niej stanowiska nie władcy, a ucznia (Kwapiszewska-Antas 2007: 107–108). Przykładem może być tu Adam Mickiewicz, przestrzegający w jednym ze swoich wykładów paryskich przed nadużywaniem władzy człowieka nad zwierzętami (Mickiewicz [1844] 1912). Mimo wszystko postulaty te nie trafiały do każdego z odbiorców – druga połowa XIX wieku była w głównej mierze epoką fascynacji człowieka postępem technologicznym, którego opłakane konsekwencje zaczęto w pełnym wymiarze dostrzegać dopiero pod koniec stulecia, a szerzej badać i komentować w wieku następnym.

W tym dość chaotycznym dla ustanawiania się praw zwierząt okresie podróżował i tworzył Teodor Tripplin (1813–1881), urodzony w Kaliszu lekarz, wojażer i z zamiłowania pisarz; autor licznych powieści przygodowych i opisów podróży, dziś kompletnie zapomniany przez czytelników, a w XIX wieku jeden z najpoczytniejszych twórców literatury popularnej. Początkowe tomy *Wspomnień z podróży po Danii, Norwegii, Anglii, Portugalii, Hiszpanii i Państwie Marokańskim* (tytuł wydania drugiego skrócono do *Wspomnień z podróży*) po raz pierwszy wydał w 1844 roku⁶. Rewolucja w nastawieniu człowieka do zwierząt ledwie zaczynała wtedy kiełkować, i to w niektórych kręgach, nietrudno zatem

ki względem przyrody – człowiek a pozostałe zwierzęta (Łuków 2006). Rozwinięcie tematu zmian zachodzących w sprawie praw zwierząt w XVIII wieku można znaleźć w książce *The Enlightenment's Animals* (Wolloch 2019).

5 Wiek XIX był w końcu czasem rewolucji przemysłowej, także okresem odkrywania tajemnic przyrody i jej agresywnego ujarzmiania.

6 Tripplin po opisywanych we *Wspomnieniach z podróży* wojażach dokończył edukację we Francji, by następnie wrócić nielegalnie na Wielkopolskę, gdzie opublikował dwa pierwsze tomy podróży, ale niedługo później został aresztowany i zmuszony do powrotu do Francji. Stąd, choć pierwsze dwie wywarły bardzo dobre wrażenie na opinii publicznej, kolejne części *Wspomnień...* wydane zostały dopiero w 1851 roku, po otrzymaniu przez pisarza pozwolenia na zamieszkanie w Warszawie (Witczak 2015: 6).

antycypować, że obraz zwierzęcia, jaki wyłoni się z analizowanego dzieła, będzie w mniejszym lub większym stopniu dyskryminujący. Niemniej również analiza dawnych tekstów może nieść za sobą cenną wiedzę naukową, m.in. pokazując, jak na przestrzeni lat ewoluowało postrzeganie zwierząt przez człowieka. Zwierzę jako przedmiot badań występowało w rozprawach naukowych już od XIX wieku – chociażby na polu antropologii kulturowej (zob. Chymkowski 2014) – jednak współcześnie rozumiane studia nad zwierzętami czy relacjami ludzko-zwierzęcymi⁷ ukształtowały się na przełomie XX i XXI wieku. Technologiczny rozwój i ruchy społeczne, w tym na rzecz praw obywatelskich, praw kobiet, ekologii, jak i przede wszystkim praw zwierząt przyczyniły się do intensywnego rozwoju studiów nad zwierzętami i refleksji na temat odpowiedzialności człowieka wobec otoczenia. Uświadomienie sobie przez społeczeństwo koszmara egzystencji zwierząt w laboratoriach, hodowlach przemysłowych, fermach futrzarskich, jednocześnie pojawienie się publikacji takich jak *Wyzwolenie zwierząt* Petera Singera ([1975] 2004) czy tekstów Jacques’a Derridy ukoronowanych wydaniem *The Animal That Therefore I Am* ([2006] 2008) wpłynęły na obszar badań naukowych, nadając im wymiar również etyczny, a centrum zainteresowań badawczych przesuwając *stricte* na doświadczenie zwierzęce (Bakke 2011). Studia nad zwierzętami łączone są m.in. z krytyką feministyczną czy postkolonialną, fundamentalną różnicę stanowi jednak brak możliwości wypowiedzenia się zwierzęcia we własnym imieniu, przez co teoretycy wciąż szukają odpowiedzi na pytania: jak można oddać głos zwierzęcom doświadczeniom, które są dla nas nie do pojęcia, oraz jak zrozumieć ich odmienność bez jej jednoczesnego zniekształcania (Weil [2010] 2015: 18). Krótko podsumowała to Anna Barcz, odnosząc się do posthumanistycznej (krytycznej wobec antropocentryzmu) perspektywy *animal studies*:

Celem dotychczasowej refleksji o zwierzętach w kulturze było odkrywanie czegoś istotnego o ludzkiej naturze. Posthumanizm z tym zrywa. Zwierzę przestaje być zwierciadłem dla ludzkich pragnień, afektów, anomalii; nośnikiem stałych cech o moralizatorskim wydźwięku, jak w bajkach, nie symbolizuje już świata humanistycznych wartości, między innymi dlatego, że staje się konkretnym, ucharakteryzowanym indywidualnie bohaterem, personą, skrywającą pod swoją maską realne stworzenie (...). (Barcz 2013: 68)

Tripplin w swoich wspomnieniach zawarł liczne opisy odwiedzanych miejsc i poznawanych ludów, które napotkał podczas dwuletnich wояży przez Danię, Norwegię, Anglię, Szkocję, Hiszpanię, Portugalię i Maroko. Trzeba jednak podkreślić, że był on przede wszystkim lekarzem, główny przedmiot jego obserwacji stanowił więc człowiek, zaś badania jego twórczości nie wyszły dotychczas poza antropocentryczną optykę. Analiza tekstu otwarcie skoncentrowanego na antropologicznym podejściu do obserwowanej rzeczywistości z perspektywy zwierzęcej ma za zadanie, razem z innymi badaniami tekstów kultury przeprowadzanymi aktualnie przez badaczy rozmaitych dyscyplin, pomóc m.in. zrozumieć genezę dyskryminacji zwierząt we współczesnym świecie, jak i obnażyć mechanizmy jej działania i konserwacji. Dlatego w poniższych rozważaniach nie uwzględniono wyeksponowanych we *Wspomnieniach z podróży* przejawów rzeczywistej przemocy wobec zwierząt (np. wykorzystywanie ich w cyrku, zabijanie „dla sportu”, brutalne obchodzenie się ze zwierzętami jucznymi), którą bezsprzecznie należy uznać za niewłaściwą, ale i znamionną dla codzienności XIX wieku. Przedmiotem analizy jest raczej mniej niż bardziej świadoma dyskryminacja zwierząt poprzez wprowadzanie nienaturalnych podziałów

7 W Polsce określa to również termin antropozoologia; jest to już nawet możliwy do wybrania kierunek studiów na Uniwersytecie Warszawskim.

na gatunki użyteczne i nie, wykorzystywanie zwierzęcej metaforyki czy w opisie relacji człowiek-zwierzę prezentowanie doświadczenia ludzkiego jako jedyne lub najważniejszego.

Podczas lektury *Wspomnień z podróży* uwagę zwracają przede wszystkim dwie kwestie: pierwszą jest ogólna trudność w „dostrzeżeniu” zwierzęcia – rzadko pojawia się ono na pierwszym planie, pełni w tekście raczej rolę informacyjną na temat zasobów naturalnych opisywanych ziem, ewentualnie ma funkcję anegdotyczną lub występuje zwyczajnie jako środek lokomocji; drugą kwestią jest wyraźna ocena zwierzęcia w kategorii jego bezpośredniego wpływu na człowieka, czyli obserwacja pod kątem jego użyteczności lub niebezpieczeństwa, jakie niesie jego w pewien sposób niechciana obecność. Podczas lektury uwidacznia się różnica w podejściu Tripplina do zwierząt w zależności od ich funkcji: do opisu zwierząt dzikich i hodowanych na mięso używa określeń lekceważących lub pejoratywnych, pozytywnie (lecz również z naciskiem na ich przydatność) wypowiadając się jedynie o zwierzętach towarzyszących mu przy polowaniu czy służących za środek transportu.

W pierwszej grupie znajdują się zwierzęta stanowiące zagrożenie, pokarm lub przynoszące rozrywkę. Te niebezpieczne i dzikie autor charakteryzuje przez silnie nacechowane epitety typu „wściekły”, „zły”, w ten sposób chcąc wywołać u czytelnika strach i poczucie pewnej słuszności czy ulgi, gdy takie zwierzę zostanie przez jednego z bohaterów zabite. I tak według słów Tripplina wilk „wpadłszy między stado morduje i zagryza wszystko bez litości” (Tripplin [1844] 1853, t. I: 137; podkr. AG)⁸, a widok niedźwiedzicy wypłoszonej przez myśliwych z jamy, gdzie zimowała ze swoimi młodymi, autor wspomina słowami:

wypada z jaskini czarna jakaś niewyraźna postać, ryczy, trzęsie się, przeciera łapami oczy, pada na ziemię, znów suwa naprzód, zostawiając na śniegu ślady krwi lejącej się ze łba, ranionego skorupą petardy. Była to niedźwiedzica zaślepiona wściekłością. (t. I: 186–187; podkr. AG)

Oba niedźwiedzie i jedno ich młode zostały podczas polowania zabite. Jednymi z ofiar są także psy myśliwskie; Tripplin określa je jako „biedne pieski”, które padły z rąk „nieprzyjaciela”, sytuując dwa gatunki w przeciwstawnych sobie grupach zależnych od użyteczności dla człowieka. Relację z polowania podróżnik kończy humorystycznym akcentem, pisząc, że przez zastrzelenie „kurujemy niedźwiedzia z wszystkich chorób, jakie miał i mógł mieć na przyszłość”⁹ (t. I: 187). Uprzejmnia to czytelnikowi przebrnięcie przez opis tej krwawej potyczki, ale umniejsza powagę zabicia zwierzęcia. W Norwegii Tripplin słucha o schwytaniu niedźwiadka polarne, którego nazywa „niezmiernie złą sztuką” (t. I: 222), gdyż, według opowieści, młode atakowało każdego, kto się do niego zbliżył, próbując nawet przegryźć przęty klatki; w Hiszpanii podróżnik notuje, że pasterze chronią owce nie tylko przez wilkami, ale i przed atakiem „ziejących mordem rysiów” (t. III: 197) (czyli, odejmując dramaturgię, głodnych drapieżników), a omawiając faunę Szkocji, pisze:

8 W dalszych partiach tekstu odnośniki do *Wspomnień z podróży* Tripplina będą skrócone do numeru tomu: t. I – (Tripplin [1844] 1853); t. II – (Tripplin [1851] 1853); t. III – (Tripplin [1851] 1853); t. IV – (Tripplin [1852] 1853) oraz strony cytatu.

9 Drugiego niedźwiadka powieściowy Tripplin zabiera ze sobą do Anglii, chcąc zastąpić mu „wykurowanego ojca”, którego własnoręcznie zastrzelił. Autor nie do końca wyjaśnia, jaki był cel tej adopcji – czy wynikała ona z chęci uratowania małego, czy z ciekawości podjęcia próby jego oswojenia. Dorastający niedźwiadek, sprawiający coraz większe problemy, kilkakrotnie przechodzi pod opiekę różnych osób, aż w końcu bohater sprzedaje go bezimiennemu Niemcowi, tym samym „zabezpieczając niedźwiedziowi los”, a Niemcowi „sposób do życia”, bez dookreślenia, co właściwie stało się z niedźwiedziem (zob. t. II: 400).

Polowanie na żbiki jest zdradliwą rozrywką. Góral jeden opowiadał mi, jak ustrzeliwszy żbikowi dwie przednie łapy, tenże żbik przypadł doń obces na tylnych z rykiem do lwa podobnym. Drugim dopiero strzałem zdołał zabić *zwierzę zemstą palające*. (t. II: 333; podkr. AG)

Nietrudno zauważyć, iż wszelka wściekłość, mściwość czy bezlitosność są pojęciami odnoszącymi się do jednostki z intencją wyrządzenia szkody, podczas gdy w walce o przetrwanie chodzi raczej o prymitywne strach o własne życie. Naturalnie nie sposób odmówić komuś, kogo świadomość na tę chwilę nie stanowi dla nas możliwego przedmiotu poznania, warunków ukształtowania w sobie czegoś w rodzaju wspomnianych emocji, ale w powyższych przypadkach zwierzęca „agresja” była jedynie reakcją obronną w odpowiedzi na atak ze strony człowieka lub wynikała z podstawowej potrzeby zdobycia pożywienia. Jednak zwierzę, które zagraża stadu, zatem nie spełnia pozytywnej funkcji wobec interesów ludzkich, jest szkodnikiem, a powszechną przed nim obawę Tripplin z chęcią wykorzystywał do ukoloryzowania swojej narracji.

Innym wartym podkreślenia wątkiem odnośnie zwierząt tej grupy jest ich wartość dla człowieka jako pożywienie oraz przedmiot zabawy. Ilustrację polowania na portugalskie ptactwo Tripplin rozpoczyna od konstatacji:

Kto zaś w podróży po Portugalii żadnym sposobem wyrzec się nie może apetytu do dobrego i świeżego mięsa, temu radzę być doktorem medycyny lub filozofii, a przytem zoologiem, i prosić w Lizbonie o pozwolenie dostarczania, z fuzyą na plecach, duplikatów do muzeów królewskich. (t. III: 40)

Następnie „duplikaty do muzeów”, czyli zastrzelone gołębie, określa „płodem naukowych badań”, a samo polowanie opisuje słowami „W imieniu zoologii (...) zaczął się na dachach klasztoru okropny ogień rotowy” i kończy krótkim podsumowaniem: „Przeszło sto gołębi padło ofiarą naszej miłości do nauk” (t. III: 41–42). Jest to kolejny przykład autorskiego humoru, ponieważ ptaki te zabijano dla samej rozrywki strzelania; żadne muzeum nie potrzebowało takiej ilości egzemplarzy, a zdobycz po prostu rozdawano swoim towarzyszom. Tripplin zresztą uważał polowanie za jedną z podstawowych męskich rozrywek, a wzmiankując obławy na niedźwiedzie norweskie dodaje, że często dochodziło wśród myśliwych do zakładów, kto pierwszy ustrzeli zwierzę lub odrąbie mu kończynę (t. II: 100). Innym razem polując na kuropatwy w Maroku pisarz stwierdza: „takłatwo na nie polować, że wprawdzie nawet zadowolenia w takim polowaniu nie masz. Od jednego z mych wystrzałów padło ich dziewięć, a pan Simoni zabił siedemnaście od jednego razu” (t. IV: 194). Samo zabijanie więc „dla sportu” nie wystarczy – upolowanie zwierzęcia musi stanowić jeszcze wyzwanie, by satysfakcja myśliwego była odpowiednio wysoka. Obserwujący łowy wiekowy pasterz przestrzega strzelców, iż według prawa Mahometa nie powinni zabijać więcej zwierząt niż wymaga tego potrzeba (*ibidem*); słowa te niejako utwierdzały panujący wówczas mit „szczęśliwego Wschodu”, zamieszkałego przez ludzi żyjących w równowadze z naturą (Burkot 1988: 47). Jeśli zaś chodzi o ówczesne podejście „człowieka cywilizowanego” do zwierząt hodowlanych, to świetnie obrazuje je refleksja pisarza wywołana reklamą cyrku działającego w Szkocji:

W wannie, jakich używają do prania bielizny, siedzi pajac ogłaszający zebranej na moście publiczności, że wieczorem towarzystwo Clownów będzie miało zaszczyt popisywać się z swemi sztukami w teatrze Adelfi. Pajac siedzi w wannie, a wanna pływa po powierzchni rzeki od brzegu do brzegu i ciągniona jest przez sześć gęsi. (...) Wdzięczna to jest i pocieszająca, dla wielu ludzi nawet, rzecz widzieć, że i gęgająca gęś może być użytą jeszcze podczas życia do czegoś ludzkości pożytecznego. (t. II: 249; podkr. AG)

Tripplin zatem wyraźnie wyznaje wciąż popularny w XIX wieku pogląd, iż zwierzęta istnieją w celu zaspokajania potrzeb ludzkich – w tym przypadku dziwić się, że gęś jeszcze przed zabiciem na pierze czy mięso może pełnić jakąś przydatną człowiekowi funkcję.

Zwierzęta drugiej grupy, emocjonalnie bliższe podróżnikowi, czyli „zwierzęta towarzyszące”, w analizowanym dziele reprezentowane są przede wszystkim przez psa oraz konia. Jak ujmuje ten podział Donna Haraway, „nie zjadamy własnych zwierząt towarzyszących (ani nie jesteśmy przez nie zjadani)” ([2003] 2012: 251). Opisuując kontakt z tego rodzaju zwierzętami, Tripplin używa określeń o odwrotnym znaczeniu do tych przywoływanych we wcześniejszych przykładach, będących nacechowanymi pejoratywnie. W Norwegii na saniach wtula się w swojego psa, jednego z tych, jak pisze „któreśmy jako kaloryfery z sobą na nogach wozili” (t. I: 177), a napotkanego u rodziny Szkotów psa pasterskiego wspomina słowami: „patrzył mi w oczy tak wiernie i czule, jak rzadko człowiek potrafi” (t. II: 256). Psy, wielokrotnie pojawiające się we wspomnieniach podróżnika, określane są przez niego jako mądre, wierne, ewentualnie niesforne, świetnie służą do trzymania bezpieczeństwa, jak i pełnią rolę towarzyszy zabawy. Również szkocki kucyk pisarza otrzymuje miano „pocziwego”, przy tym jego spojrzenie jest „mądre i uczciwe”, a gdy podróżnik musi go wreszcie sprzedać, robi to „bez szeląga straty, bo za cały milion uroczych wspomnień” (t. II: 257). Po odwiedzinach w cyrku Tripplin formułuje również opinię, iż angielskie konie są niezwykle bystre, a jego szacunek do nich wyraźnie wzrósł, ponieważ bezbłędnie potrafiły zatańczyć kontredansa (t. II: 94) (niejednokrotnie pojawia się u niego motyw mądrego zwierzęcia potrafiącego wypełniać polecenia człowieka). Niewątpliwie pisarz zmienia sposób obrazowania zwierzęcia, z którym łatwiej nawiązać mu jakąś relację (choćaby przez codzienny kontakt), aczkolwiek język, jakim się posługuje, nadal jest silnie zdeterminowany przez kategorię użyteczności, podobnie jak w przypadku zwierząt dla niego groźnych czy emocjonalnie obojętnych. Nie był w tym zresztą odosobniony – pierwsze gatunki, dla których walczone o lepsze warunki życia, były z rodzaju zwierząt domowych: koni, osłów, psów, kotów, mających sentymentalne znaczenie dla właściciela.

Odminną dla europejskich standardów perspektywę Tripplin nabywa odwiedzając ludy pozostające w ścisłym kontakcie z naturą, czyli mieszkańców Północnej Afryki oraz Lapończyków. Pierwsi ukazali mu niezwykłą (jak dla niego) relację, jaką potrafili nawiązać ze swoim wierzchowcem, uważając go za kogoś bliskiego niczym członek rodziny, a już z pewnością „pierwszego przyjaciela i powiernika jego żalów” (t. IV: 129). Drudzy przedstawiali bardziej typową koegzystencję opartą na wzajemnej wymianie, renifer bowiem oprócz pełnienia roli środka transportu w trudnych warunkach górskich dostarczał Lapończykowi mięsa oraz materiałów na ubrania czy przedmioty, w zamian za co człowiek dbał o stado oraz ochraniał je np. w przypadku plagi uciążliwych owadów¹⁰. Tripplina zaskoczyła „uległość” tak szlachetnego zwierzęcia, jakim według niego był renifer, wobec ujarzmiającej go rasy ludzkiej. Prowadzi to do kolejnego sztucznego podziału zwierząt na podgrupy – tym razem na gatunki szlachetne i nieszlachetne, dla przykładu lew – częstokroć nazywany we *Wspomnieniach*... królem puszczy lub sułtanem – *versus* zwierzęta hodowlane, pełzające i generalnie dla człowieka „gorsze”. Między innymi przeciwieństwo koni stanowiły osły i muły, uznawane za gatunki uparte, złośliwe i o wiele mniej rozumne, co uwypukla wypowiedź jednego z kompanów Tripplina: „Muły (...) niechętnie podlegają człowiekowi, którego nie lubią, ale podlegać muszą, i o tym bardzo dobrze wiedzą. Muł na to *zrobiony*, żeby nosił księży

10 Choć Tripplin dość szczegółowo opisał swój pobyt i zwyczaje Lapończyków, i tak nie do końca oddał (nie był w końcu antropologiem), jak rzeczywiście olbrzymią rolę odgrywały w tej społeczności renifery, również w sztuce i wierzeniach (zob. Kubica-Sroka 2017).

i podróży uczonej (...)" (t. III: 80). Oprócz niewątpliwych śladów szowinizmu gatunkowego taki podział wskazuje na kolejny schemat myślowy, w jakim zwierzęta, które łatwiej „poddają się” jakiegoś rodzaju ludzkiej eksploatacji, z bliżej nieokreślonego powodu zasługują na mniejszą ilość szacunku. To przykład drugiej tak wyraźnie prezentowanej w tekście dychotomii: zwierzęta są tu oswojone lub dzikie oraz posegregowane na lepsze i gorsze.

Nie mniej istotną rolę w podświadomym kreowaniu obrazu zwierzęcia stanowi użyta przez Tripplina metaforyka oraz symbolika. W każdym języku metaforyka fauniczna ma wręcz odwieczną tradycję, ponieważ mieści się w ramach metafor naturalnych, czyli utworzonych na podstawie obserwacji zjawisk otaczającego nas świata. Wizerunek zwierząt kreowany przez frazeologizmy wcale nie musi być jednak odzwierciedleniem rzeczywistości, ponieważ tak naprawdę jest wytworem subiektywnej oceny (czy nawet wyobrażenia) człowieka i jako tako stanowi obraz naiwny (Szerszunowicz 2011). Stąd podział na frazeologizmy, które dzielą się na wskazujące na naturalne cechy gatunkowe zwierząt (jak masa ciała czy kolor sierści) oraz te akcentujące cechy symboliczne, naddane im przez człowieka. Tripplin regularnie używa frazeologizmów drugiego rodzaju, na przykład „przytaczając”¹¹ rozmowę ze swym tłumaczem (dragomanem) w Maroku:

— A ty jesteś tchórzem, dragomanie?

Dragoman: Ja jestem zapalczywym jak tygrys z Bengalu, mężny jak lew z Atlasu, a krwi chciwym jak hyena! (t. IV: 138)

Według Joanny Szerszunowicz (2011: 42–43) we frazeologizmach wykorzystujących nazwy dzikich zwierząt zdecydowanie częściej można znaleźć pozytywne wartościowanie niż przy tych nawiązujących do zwierząt hodowlanych, chyba że mówimy o padlinożercach (np. hienach). Językoznawczyni przytacza tu argumenty na temat poczucia wyższości człowieka nad zwierzęciem, której nie odczuwa tak silnie wobec zwierząt nieudomowionych, bardziej od niego niezależnych. Wskazuje na to określenie przez Tripplina kogoś bojaźliwego „tchórzem”, jak i inne używane przez niego formuły językowe, np. „chytry jak lis”, „złośliwy jak muł”, wielokrotnie występujące w tekście¹². Tak liczne nawiązania do rozmaitych zwierząt mogą mieć nadto za zadanie zwrócić uwagę czytelnika na „pierwotną” istotę Araba, wedle wcześniej wspomnianego mitu ukutego już w Oświeceniu uważanego za człowieka natury, która daje mu mądrość.

Tripplin pisze też o „zwierzęcej miłości” lub „zwierzęcym gniewie” w kontekście ewidentnie wskazującym, iż są to odczucia cywilizowanego człowieka niegodne¹³. Nielubiany przez autora duchowny

11 *Wspomnienia z podróży* można umieścić w ramach gatunku tzw. podróży, o którym Stanisław Burkot mówi jako o „gatunku pogranicza”, łączącym literaturę faktu z literaturą piękną (Burkot 1988: 6–7). Relacja Tripplina świetnie obrazuje tę definicję, ponieważ jego „wspomnienia” to tak naprawdę dość mocno zbeletryzowana opowieść o prawdziwych krajach, jakie zwiedził. Trudno więc zgadywać, czy takowa konwersacja z dragomanem rzeczywiście miała miejsce (naturalnie w mniej literackiej odsłonie), czy jest to raczej fabularny dodatek autora.

12 Kategorizacja ta jest naturalnie dość umowna: zdarza się, że Tripplin używa sformułowań typu „zręczny jak kot”, „wierny jak pies”, które również istniały i istnieją w języku potocznym. Mimo to np. frazeologizmy związane z nazwą „pies” są wciąż postrzegane bardzo pejoratywnie (zob. Sojka-Masztalerz 2010: 17).

13 Problematykę postrzegania cech zwierzęcych jako „gorszych” porusza m.in. Zdzisław Kempf w artykule *Wyrazy „gorsze” dotyczące zwierząt*. Badacz wskazuje, że rodzaj ludzki uważa się za wyższy moralnie, choć posiada wiele przywar, w tym zabija inne gatunki dla zabawy czy prowadzi wojny. Zwierzęta zaś zabijają tylko dla przetrwania i potrafią stworzyć harmonijne społeczeństwa (np. pszczoły czy mrówki). Fakty te podsumowuje słowami: „Tak więc efektem dziwnego odwrócenia pojęć

ma „oczy jaszczurcze”¹⁴ (t. II: 198), natomiast przewodnik w kaplicy Westminsteru czatujący na turystów i próbujący naciągnąć ich na pieniądze porównany jest do pająka polującego na ofiarę (t. II: 138) – a więc pająk tworzący sieć w ramach walki o przetrwanie mimowolnie staje się symbolem ludzkiej nikczemności. Dalej Tripplin podaje, iż na królewskich grobowcach znajdują się u mężczyzn posągi lwów, symboli męstwa, u kobiet psów, symboli wierności (t. II: 128), udowadniając, jak głęboko ugruntowana kulturowo jest symbolika zwierzęca. Innym razem podczas wyprawy przez Portugalię autor obserwuje sępy, przez tamtejszych mieszkańców uznawane za omen śmierci z powodu ich zdolności prekognicji (miały wyczuwać śmierć zanim do niej doszło) i przez to wartościowanie jako zwierzęta o najgorszej reputacji, które co bardziej zabobonni próbują natychmiast po zobaczeniu zestrzelić. Tripplin oczywiście z chęcią wykorzystuje ten przesąd, by ubarwić opowieść, zatem gdy nad wędrującą kompanią pojawia się sęp, wkrótce jeden z bohaterów umiera (t. III: 146–147). Choć ptaki te występują tylko na południu Europy, z pewnością dla części odbiorców polskich to skojarzenie było wystarczająco czytelne: przez lata przedostawało się z innych kultur do powszechnej świadomości, tworząc stereotypowy obraz zwierzęcia budzącego niepokój, ponieważ mającego kontakt ze śmiercią.

Obrazowym przykładem pojmowania zwierzęcia we *Wspomnieniach z podróży* jako niższego jest niezgoda Tripplina na krok w stronę międzygatunkowej „granicy”¹⁵, to jest akceptacji faktu, iż zwierzęta czują i potrafią nawiązywać relacje według człowieka możliwe wyłącznie dla *homo sapiens*, inaczej mówiąc: posiadać własne zachowania kulturowe. Widać to wyraźnie podczas opisywania przez podróżnika jednej z jaskiń na Gibraltarze:

pewne zwierzęta, niestety aż za nadto do nas podobne, założyły tu swój cmentarz. Tu się nawet chronią, kiedy wichur świszczy ze wszech stron, kiedy gdzie indziej schronić się nie mogą. Co to za zwierzęta, niestety aż za nadto do nas podobne? Zgadujesz czytelniku, jakie to istoty? Skala gibraltarska ostatnim jest przytułkiem małp, w dzikości żyjących i bez sukni chodzących. Tu w tej jaskini małpy chowają swych nieboszczyków, tu nieraz przychodzą płakać nad grobami swych lubych. Niejeden sztyldwach angielski świadkiem był małpiego pogrzebu, niejeden widział czułą wdowę przybiegającą na trzech rękach i z niemowlęciem na plecach, płakać nad grobem swojego męża. Brzmi to prawdziwie jak bajka (...). (t. IV: 113)

Z pewnością pogląd o zbyt dużym według niego podobieństwie gatunków Tripplin musiał rozważyć ponownie, gdy poznał teorię Darwina, opublikowaną wiele lat po ukończeniu pisania *Wspomnień z podróży*¹⁶. To nie jedyny fragment uwydatniający silny antropocentryzm autora¹⁷: przejawia się on również przy opisie zoologa, który się „tylko za zwierzę uważał” (t. III: 32) (ta oryginalna wówczas koncepcja dziś jest już nad wyraz powszechna, chociażby ze względu na rozróżnienie zwierząt na ludzkie

jest nasz ludzki, arystokratyczny termin zezwierzęcenie w odniesieniu do krańcowego etycznego upadku człowieka” (Kempf 1985: 127).

14 W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego przenośna definicja wyrazu „jaszczurczy” brzmi: „pełen złych skłonności, znamionujący podłość; nikczemny, podły, zły, złośliwy” (<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/jaszczurczy;5435914.html> [dostęp 04.04.2022]). Definicja ta obejmuje w zasadzie całą gromadę gadów (Sojka-Masztalerz 2010: 14).

15 Jeśli, za Derridą, w ogóle można mówić o jednej ([2006] 2008).

16 Po śmierci Tripplina, ale jeszcze w XIX wieku wydano również *Prawa zwierząt a postęp społeczny* Henry’ego Salta, dziś uważane za jedno z ważniejszych dzieł wobec zmiany sposobu myślenia o zwierzętach ([1892] 2020).

17 Należy zaznaczyć, że był to antropocentryzm właściwy zarówno dla czasów, w których tworzył Tripplin, jak i jego zawodu lekarza, z oczywistych przyczyn ukierunkowanego w pierwszej kolejności na postrzeganie człowieka. Autor sam wypukla ten fakt w *Przedmowie* do drugiego wydania *Wspomnień z podróży* (t. I: IX).

oraz nie-ludzkie) czy stawianiu zwierzęcia i natury w opozycji do rozwoju cywilizacji (była to powszechna optyka, choć powoli rewidowana w kierunku działania w harmonii, chociażby przez romantyków). Tripplin żartobliwie przedstawia to podczas relacji z obiadu w konsulacie brytyjskim, pisząc, że podane w czasie uczyty zwierzęta „nabrały nieskończenie wiele cywilizacji pod nożem kucharza konsulatu” (t. IV: 126), i, odrobinę bardziej rzeczowo, zwracając uwagę na fakt, iż muzułmanie oraz chrześcijanie marokańscy przezywają się wzajemnie „zwierzętami” (znów w rozumieniu: czymś gorszym) z powodu niewłaściwej dla drugiego konfesji.

Posthumanistyczna perspektywa studiów nad zwierzętami skupia się na krytyce antropocentryzmu, mając za zadanie przypomnieć nam, iż człowiek wcale nie jest stworzeniem samotnym, a współlistnienie z innymi gatunkami stanowiło i będzie stanowić kluczowy element generalnego rozwoju (Bakke 2011: 197). XIX-wieczny pisarz mógł nie pojąć jeszcze tej zależności, wszelako jest ona doskonale widoczna w jego wspomnieniach z podróży po krajach Europy i Afryki: gdziekolwiek był człowiek, tam zawsze występowało i zwierzę, szczególnie jako towarzysz, środek transportu czy dostarczyciel pokarmu i futra. W temacie przedstawiania zwierząt Tripplin nie był zbyt oryginalny na tle innych pisarzy swojej epoki – prezentował raczej popularną postawę kantowską, iż zwierzę ma służyć człowiekowi, a ten obchodzić się z nim bez nadmiernego (w rozumieniu ówczesnym) okrucieństwa, również z powodu wyznawania religii chrześcijańskiej. Choć obraz zwierzęcia w ujęciu podróżnika jest jednoznacznie dyskryminujący – zwierzęta stanowiące zagrożenie są tępione bez próby zrozumienia, używana metaforyka podtrzymuje znane stereotypy, humanistyczna orientacja nie pozwala spojrzeć na pozostałe gatunki inaczej niż na gorsze – to z drugiej strony analiza takiego podejścia pomaga dostrzec skalę „moralnej ewolucji” jakiej doświadczyliśmy od tamtego czasu, zwłaszcza w zrozumieniu, że przewaga intelektualna powinna oznaczać nie gatunkową supremację, a większą odpowiedzialność za nasze działanie i środowisko (Best, Nocella 2004: 14). Kształtowanie się relacji człowiek-zwierzę jest więc wieloletnim, eskalującym procesem (sam Derrida stwierdził, że zajmie on całe wieki [Derrida, Roudinesco {2001} 2016: 106–107]). Ponowna lektura *Wspomnień z podróży* z tak postrzeganej perspektywy miała na celu przede wszystkim zanalizować, jak Tripplin jako „typowy” przedstawiciel swoich czasów postrzegał i opisywał zwierzęta, ale też rozbudować szerzej pojętą kulturową analizę etycznego uwarunkowania relacji człowiek-zwierzę, przy okazji włączając ten niemłody już tekst do problematyki niezwykle ważnej dla naszej współczesności: zwrotu w stronę zwierzęcia, kulturowego „oddania mu głosu”.

Bibliografia

Literatura podstawowa

Tripplin, Teodor ([1844–1852] 1853) *Wspomnienia z podróży*. T. 1–4. Petersburg: Nakładem B.M. Wolffa.

Opracowania

Bacon, Francis ([1620] 1955) *Novum organum*. Tłum. Jan Wikarjak. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe [England: b.w.].

- Bakke, Monika (2011) „Studia nad zwierzętami: od aktywizmu do akademii i z powrotem?”. [W:] *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. Nr 3; 193–204.
- Barcz, Anna (2013) „Posthumanizm i jego zwierzęce odgłosy w literaturze”. [W:] *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. Nr 1/2; 60–79.
- Barcz, Anna (2015) „Wprowadzenie do zokrytyki (teorii zwierzęcych narracji)”. [W:] *Białostockie Studia Literaturoznawcze*. Nr 6; 143–160.
- Bentham, Jeremy ([1789] 1958) *Wprowadzenie do zasad moralności i prawodawstwa* [An Introduction to the Principles of Morals and Legislation]. Tłum. Bogdan Nawroczyński. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe [London: printed for T. Payne, and Son, at the Mew's Gate].
- Best, Steven, Anthony J. Nocella II (2004) “Introduction: Behind the Mask. Uncovering the Animal Liberation Front”. [W:] *eidem Terrorists or Freedom Fighters? Reflections on the Liberation of Animals*. New York: Lantern Books; 9–49.
- Burkot, Stanisław (1988) *Polskie podrózpisarstwo romantyczne*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Chymkowski, Roman (2014) „Zwierzęta i antropologia kultury”. [W:] *Przegląd Humanistyczny*. R. LVIII, nr 1 (442); 35–44.
- Derrida, Jacques ([2006] 2008) *The Animal That Therefore I Am* [L'Animal que donc je suis]. Transl. David Wills. New York: Fordham University Press [Paris: Éditions Galilée].
- Derrida, Jacques, Elisabeth Roudinesco ([2001] 2016) *Z czego jutro... Dialog* [De quoi demain... Dialogue]. Tłum. Waleria Szydłowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar [Paris: Librairie Arthème Fayard].
- Descartes, René ([1637] 1952) *Rozprawa o metodzie* [Discours de la méthode]. Tłum. Tadeusz Boy-Żeleński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy [Leyde: De l'Imprimerie de Ian Maire].
- Dynak, Władysław (2012) *Łowiectwo w kulturze polskiej: obszary i kształty obecności*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Dzwonkowska, Dominika (2015) „Kulturowe i etyczne uwarunkowania relacji człowiek-zwierzę”. [W:] *Wschodni Rocznik Humanistyczny*. T. XI; 273–282.
- Haraway, Donna ([2003] 2012) „Manifest gatunków stowarzyszonych” [“The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness”]. Tłum. Joanna Bednarek. [W:] Agnieszka Gajewska (red.) *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie; 241–260 [Chicago: Prickly Paradigm Press].
- Jarosz, Marta (2016) „Ochrona zwierząt w Polsce na przestrzeni dziejów”. [W:] *Wiadomości Zootechniczne*. R. LIV, nr 3; 110–118.
- Kant, Immanuel ([1797] 2005) *Metafizyka moralności* [Die Metaphysik der Sitten]. Tłum., przypisy i przedmowa Ewa Nowak. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN [Königsberg: Friedrich Nicolovius].
- Kempf, Zdzisław (1985) „Wyrazy ‘gorsze’ dotyczące zwierząt”. [W:] *Język Polski*. R. LXV, nr 2/3; 125–144.
- Kubica-Sroka, Katarzyna (2017) „Rola renifera w kulturze i życiu codziennym Saamów”. [W:] Ewa Ogrodzka-Mazur, Grzegorz Błahut (red.) *Zwierzęta w kulturze i wychowaniu*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek; 70–85.
- Kwapiszewska-Antas, Miła (2007) „Człowiek wobec zwierząt na przestrzeni dziejów”. [W:] *Ślupskie Studia Filologiczne*. Nr 6; 97–110.
- Leks-Bujak, Elżbieta (2009) „Stosunek człowieka do zwierząt a koncepcja zrównoważonego rozwoju”. [W:] *Problemy Ekorozwoju – Problems of Sustainable Development*. Vol. 4, nr 2; 83–88.
- Łuków, Paweł (2006) „Kantowskie obowiązki względem przyrody – człowiek a pozostałe zwierzęta”. [W:] *Diametros*. Nr 9; 51–73.

- Mickiewicz, Adam ([data wygłoszenia: 1844] 1912) *Lekcja X*. [W:] *Dzieła*. T. 2. Wydał i objaśnił Tadeusz Pini. Lwów: Nakładem Księgarni H. Altenberga; 468–473 [Paryż: b.w.].
- Montaigne, Michel de ([1580] 2004) *Próby [Essais]*. Tłum. i przedmowa Tadeusz Boy-Żeleński. Kraków: Wydawnictwo „Zielona Sowa” [Bordeaux: Simon Millanges].
- Pasieka, Paweł (2020) „Edukacja przyrodnicza na rzecz ochrony zwierząt w XIX-wiecznej literaturze dla dzieci i młodzieży”. [W:] *Przegląd Pedagogiczny*. Nr 2; 330–347.
- Rousseau, Jean-Jacques ([1750–1755] 1956) *Trzy rozprawy z filozofii społecznej [Discours sur les sciences et les arts; Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes; Discours sur l'économie politique]*. Tłum., słowo wstępne i przypisy Henryk Elzenberg. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe [Genève: Barillot & fils; Genève: Marc-Michel Rey; Paris: De l'Imprimerie de Le Breton].
- Salt, Henry S. ([1892] 2020) *Prawa zwierząt a postęp społeczny [Animals' Rights: Considered in Relation to Social Progress]*. Tłum. Joanna Roś. Siemianowice Śląskie: Fundacja „dzień dobry! kolektyw kultury” [London: George Bell & Sons Ltd].
- Singer, Peter ([1975] 2004) *Wyzwolenie zwierząt [Animal Liberation]*. Tłum. Anna Alichniewicz i Anna Szczęśna. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy [New York: HarperCollins Publisher].
- Sojka-Masztalerz, Hanna (2010) „O inwektywach zwierzęcych w języku polskim”. [W:] *Kształcenie Językowe*. T. 8 (18); 11–24.
- Szerszunowicz, Joanna (2011) *Obraz człowieka w polskich, angielskich i włoskich leksykalnych i frazeologicznych jednostkach faunicznych*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Weil, Kari ([2010] 2015) „Zwrot ku zwierzętom. Sprawozdanie” [“A Report on the Animal Turn”]. Tłum. Piotr Sadzik. [W:] Anna Barcz, Magdalena Dąbrowska (red.) *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*. Lublin: E-naukowiec; 15–36 [Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies. Vol. 21, nr 2; 1–23].
- Witczak, Krzysztof (2015) „Teodor Trippin i jego pochwała języka arabskiego”. [W:] *Przegląd Orientalistyczny*. Nr 1/2; 3–21.
- Wolloch, Nathaniel (2019) *The Enlightenment's Animals. Changing Conceptions of Animals in the Long Eighteenth Century*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Źródła internetowe

- Górak, Magdalena (2020) „Historia prawnej ochrony zwierząt w Polsce i na świecie – jak to się zaczęło?”. <https://www.otwarteklatki.pl/blog/historia-prawnej-ochrony-zwierzat-w-polsce-i-na-swiecie-jak-to-sie-zaczelo> (dostęp: 04.04.2022).
- „Jaszczurczy”. [Hasło w:] Witold Doroszewski (red.) *Słownik języka polskiego*. <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/jaszczurczy;5435914.html> (dostęp: 04.04.2022).

HANNA KOST

Université nationale Ivan Franko de Lviv

/ Львівський національний університет імені Івана Франка

hannakost@ukr.net

ORCID 0000-0001-5868-8205

**L'esthétique perceptive et l'interprétation des finales
littéraires à travers le cliffhanger (le cas du roman
Le Mystère de la chambre jaune de Gaston Leroux)**

**Perceptual Aesthetics and Interpretation of Literary Endings Through the
Prism of the Cliffhanger (Case Study of the Novel "The Secret of the Yellow
Room" by Gaston Leroux)**

Abstract

The paper aims to consider the phenomenon of the cliffhanger as one of the narrative techniques for ending a work of art. A cliffhanger involves creating intrigue or intense anticipation of the outcome both in the final part and in individual episodes of the work. In literary texts, the cliffhanger is presented as a meta-narrative phenomenon, as the writer offers a multi-vector development of the plot line involving complex situations and conflicts, the causes and solutions of which are often hidden or unclear. Such plot modeling leads to uncertainty, a sense of mystery and an emotional climax. It is the reader who must build a hypothetical relationship between the events and characters described, determining their place and role in the development of the topic, based on textual data, their own reading experience, associations and perceptual abilities. Thus, a cliffhanger is an integral part of building and resolving artistic conflicts. In the novel *The Secret of the Yellow Room*, it is represented by the actual linguistic and stylistic parameters and extralinguistic characteristics that stimulate the perceptual activity of the reader.

Keywords: cliffhanger, interruption of the story, ending, effect of suspense, narrative tension, sense of curiosity, perceptual activity of the reader.

Introduction

58

Le terme *cliffhanger* a été emprunté par la linguistique au vocabulaire cinématographique après le film *Les yeux bleus* de Thomas Hardy pour désigner un moment de suspense à la fin d'un épisode, ou comme un des procédés de finalisation du texte littéraire. Le *Dictionnaire anglais-français français-anglais* donne des exemples de *cliffhanger* : « un film, un roman à suspense, une situation, une finale qui vous tiennent en haleine » (Dictionnaire 2001: 165).

Même si le sens que nous accordons à ce terme de nos jours est apparu dans les années 1930, la tradition du *cliffhanger* a été développée dès le XIX^e siècle dans les récits publiés dans les journaux ou revues suivis de la mention « à suivre ». En outre, les histoires de Shéhérazade dans *Les Mille et une nuits* sont considérées comme une sorte de *cliffhanger*, c'est-à-dire de rupture du récit au moment crucial avec l'intention de le développer dans la partie suivante. Dans la plupart des cas, le *cliffhanger* est réservé à la partie finale d'une œuvre, mais il peut aussi bien marquer la fin d'un chapitre, voire être inséré à l'intérieur d'un épisode, ce qui crée une atmosphère de tension émotionnelle, de non-fini. C'est un moment où l'intrigue s'arrête brusquement et où le lecteur se retrouve dans une situation d'attente impatiente d'un dénouement éventuel. C'est de là que vient le rôle du *cliffhanger* comme élément structurel d'un texte littéraire, élément apportant une part d'intrigue à différentes parties du texte ou de l'œuvre entière.

Pour expliciter des facettes éventuelles du *cliffhanger* dans un texte littéraire, nous avons choisi le roman de Gaston Leroux *Le Mystère de la chambre jaune*. L'analyse de ce roman nous permettra de cerner quelques contours du *cliffhanger*, de montrer l'habileté de l'auteur dans la présentation de toute une gamme de techniques d'écriture, et quelques-uns des modèles les plus pertinents de cette technique, qui peuvent être repris dans d'autres œuvres littéraires.

Quelques remarques préliminaires

Le *cliffhanger* en tant que phénomène autonome n'a pas encore reçu d'éclairage assez large dans les recherches littéraires. Il est analysé dans la plupart des cas comme un des moyens de clôture des textes publicitaires ou des bandes dessinées (Menu 2011, Baroni 2016). Il est cité à côté du *non finito* dans le cadre des effets de fermeture, de clausule d'une œuvre littéraire (Tassel 1996, Hamon 1975) ou de *teasing* (Liesem 2015, Присяжнюк 2020).

Dans les recherches ukrainiennes, le *cliffhanger* n'a été qu'effleuré dans l'analyse des romans-thrillers ukrainiens où il est présenté comme une situation d'attente trompée, quand l'histoire n'est pas finie, quand le dénouement est douteux et que la tension narrative n'est pas levée (Кулакевич 2017). Certains articles proposent l'analyse du suspense comme une marque dominante des romans *fantasy* (Божко 2017), d'autres études concernent la façon de traduire le *cliffhanger* (de l'ukrainien en allemand, et vice versa) à côté du *teasing* (Присяжнюк 2020).

L'étude la plus ample du *cliffhanger*, à notre avis, est proposée dans les ouvrages de Raphaël Baroni (2004, 2016, 2017) où il traite les questions portant sur ce procédé en lien étroit avec les notions de dénouement, de suspense, de curiosité qui entrent dans le cadre de la textualisation de la narration. Baroni affirme que « pour qu'il y ait un *cliffhanger* il faut que le *suspense* soit associé à une interruption du récit ». Il définit le *cliffhanger* comme

une technique narrative qui consiste à introduire une rupture dans le récit au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante. Il consiste à désynchroniser la clôture textuelle de la résolution de l'intrigue. Cette suspension paroxysmique peut reposer sur la création d'un effet de suspense ou de curiosité et il est souvent accompagné d'une explicitation des incertitudes laissées en suspense et de commentaires métadiégétiques invitant le récepteur à attendre la suite du récit. (Baroni 2016)

Ainsi, le *cliffhanger* présente, premièrement, un arrêt brusque du développement de la ligne thématique avec une situation particulièrement tendue ; deuxièmement, c'est un excipit chargé d'incertitude ou de doute. Sa fonction est d'évoquer un suspense, une surprise afin de pousser jusqu'à un point ultime l'intérêt du lecteur et d'opérationnaliser ses capacités perceptives.

Le *cliffhanger* comme technique narrative

La dynamique du *cliffhanger* ouvre plusieurs pistes interprétatives : celles de ses méthodes de construction, de ses moyens langagiers d'expression explicite ou implicite, de son emplacement dans le texte. Même si, dans une œuvre, les modèles narratifs varient dans leur présentation terminologique, ils possèdent des constantes qui sont nécessaires pour former un récit cohérent : entre l'état initial du texte et son état final, il se construit une intrigue, un storytelling à l'aide de moyens textuels – langagiers, littéraires et stylistiques, avec un nombre de personnages adjuvants. L'auteur tisse des liens entre les différentes parties du texte en recourant à toutes sortes de rappels, d'allusions, de questions rhétoriques qui, dans leur ensemble, forment des isotopies thématiques, sémantiques, avec des moyens textuels repérables. Certains faits, phénomènes, voix et caractéristiques de protagonistes, selon Baroni, entretiennent une tension « de rebondissement en rebondissement » (Baroni 2017a: 160).

Le *cliffhanger* en tant que technique d'inachèvement est surtout présent dans les romans policiers, les romans-épopées, les thrillers. Le *cliffhanger* les caractérise comme des textes méta-narratifs puisque l'auteur développe plusieurs idées en même temps, et construit l'intrigue à partir de descriptions détaillées et panoramiques des événements. Les plans narratifs reproduisent la complexité des situations, des conflits et des relations entre les personnages, la vérité étant souvent dissimulée. Ces plans s'entrecroisent dans la structure du texte, piquant chaque fois la curiosité du lecteur. Suivant l'idée de Silke Schauder, « c'est un jeu savant et complexe » où une partie est intégrée « pour en faire à la fois le point de rupture et l'occasion d'un nouveau départ » (2008: 178).

Puisque c'est le lecteur qui doit reconstituer l'atmosphère de la narration, il se base sur ses propres expériences de lecture établies à partir des œuvres qu'il a lues précédemment. Ses attentes sont façonnées par un ensemble de moyens textuels qu'il doit associer, en reliant « la fin avec le début et avec les forces qui animent le milieu » (Brooks 1984: 112). Ses associations complètent et stimulent son activité perceptive aussi bien au niveau textuel qu'au niveau émotionnel et sentimental. Elles lui permettent de retrouver des signes de résolution possible du *cliffhanger* ou, au moins, de savoir à quoi il peut s'attendre. Le lecteur essaie de réunir des allusions disséminées dans différentes parties du texte afin de construire sa propre version du dénouement, ce que Baroni appelle « un pronostic sur le développement ultérieur de la séquence événementielle » (2017a: 159).

Présentation du *cliffhanger* et de sa fonction esthétique dans le roman de Gaston Leroux *Le Mystère de la chambre jaune*¹

60

À partir de ces réflexions théoriques sur le *cliffhanger*, nous pouvons formuler l'objet de notre recherche : focaliser l'attention sur les stratégies narratives qui alimentent la dynamique et la construction langagière de ce procédé dans un texte littéraire. Ces stratégies sont basées sur les points les plus importants : le *cliffhanger* est un procédé textuel désignant l'inachèvement, une rupture dans le développement de l'intrigue ou la fin de l'œuvre. Il présente une suite dynamique des événements, des actions, d'épisodes compliqués et énigmatiques en tenant le lecteur en haleine et en mettant en scène la tension narrative.

C'est autour de ces axes que nous allons organiser notre analyse du *cliffhanger* dans le roman de Gaston Leroux *Le Mystère de la chambre jaune*.

Ce roman contient des éléments de roman policier (il s'agit d'une enquête policière menée pour découvrir la personne qui a tenté d'assassiner Mlle Mathilde Stangerson) ; de roman psychologique, avec la description de la profondeur des émotions et des réflexions des personnages, la complexité de leurs actions, leur vie intérieure ; et de thriller, avec des éléments de *teasing* (il provoque des sensations fortes, une angoisse, qui incitent à lire la suite de l'histoire même si la fin n'est pas du tout claire).

Dès le titre et l'incipit même, un problème émerge, celui du mystère : le lecteur est plongé dans une atmosphère obscure qui entoure un crime affreux, le double attentat dont mademoiselle Stangerson a été victime. Ces attentats paraissent inexplicables et en quelque sorte surnaturels, car l'assassin n'a pas été retrouvé, on n'a même pas compris comment il avait pénétré dans la chambre de Mathilde Stangerson ni par où il aurait pu s'en sauver. L'histoire progresse d'un chapitre à l'autre, en proposant chaque fois une nouvelle énigme tant au plan des événements décrits qu'au plan des personnages.

Les titres des chapitres ont un rôle de première importance, à commencer par le premier « Où l'on commence à ne pas comprendre » et d'autres qui suivent : « Un homme a passé comme une ombre à travers les volets », « La galerie inexplicable », « Le cadavre incroyable ». Ils multiplient les intrigues pour arriver aux derniers chapitres : « Le mystère de Mlle Stangerson ».

C'est la présence de ce mot *mystère* accompagné d'autres termes (*une ombre, inexplicable, incroyable*) qui entretient le suspense total, passe en fil rouge à travers tout le texte et fonctionne en redondance. Son emploi récurrent dans le texte du roman forme une sorte d'encadrement pour cette histoire incompréhensible. Autour de ce mot se forment des groupes thématiques et des isotopies sémantiques qui renforcent le sens du terme, accentuent les points non résolus du drame et sèment le doute chez le lecteur. Le texte est pour ainsi dire « farci » du mot *mystère* et de ses dérivés : « le mystère de la chambre jaune deviendra de plus en plus mystérieux » (19), « le mystère de l'intrigue, un aussi beau mystère » (23), « étaler tout l'incroyable mystère de l'affaire » (28), « c'est un mystère du diable ! » (51), « le plus monstrueux et le plus mystérieux attentat » (88), « quel événement peut être plus mystérieux que le mystère de la chambre jaune ? » (120), « la malheureuse [Mathilde Stangerson – HK] allait peut-être payer de sa vie le mystère dont elle entourait son assassin » (195). Même si le mot *mystère* appartient aux termes sémantiquement marqués, il est renforcé encore par des épithètes, des anaphores expressives ou fait partie de groupes synonymiques et de comparaisons pour redoubler l'intensité du phénomène et l'ancrer

1 Puisque nous n'analysons la présentation du *cliffhanger* que dans le roman *Le Mystère de la chambre jaune* de Leroux, les exemples tirés de ce texte contiendront seulement le numéro de page indiqué entre parenthèses directement après les fragments cités.

dans l'esprit du lecteur, sans pourtant lui proposer d'explication : « obscure affaire ! », « incroyable, insondable, inexplicable affaire », « un affreux cauchemar », « un drame épouvantable », « une tragédie effroyable », « ce mystère qui... paraissait inexplicable », « l'incroyable mystère de l'affaire », « une affaire aussi embrouillée », « cette affaire hallucinante », « cette affaire 'insaisissable' », « ce crime surnaturel », « une pareille fantasmagorie ».

Cette accumulation de termes forts dans la caractérisation du mystère produit une tension narrative ultime, réalise l'atmosphère de danger latent qui correspond à l'esthétique du thriller. Le lecteur se trouve sous une forte influence non pas du mystère lui-même, mais du désir d'en apprendre des causes, d'en découvrir des raisons.

Grâce aux répétitions lexicales ou syntaxiques, l'auteur attire l'attention du lecteur sur ce qui est important à un moment donné : « Tout est *bizarre* dans cette affaire, mon ami, mais croyez bien que le *bizarre* que vous, vous connaissez n'est rien à côté du *bizarre* qui vous attend » (167), « Nous regardions avec des yeux stupides, des yeux d'épouvante, devant cet 'irréel' : l'homme n'était pas là ! 'Où est-il ? Où est-il ?'... Tout notre être demandait : 'Où est-il ?' Il est impossible qu'il se soit enfui ! m'écriai-je dans une colère plus grande que mon épouvante ! (...) Où est-il ? Où est-il ? Où est-il ?... (...) Où est-il ? Où est-il ?... Il n'a pu passer par une porte, ni par une fenêtre, ni par rien. Il n'a pu passer par nos corps !... » (144). Après plusieurs tentatives de trouver l'assassin, Rouletabille a l'impression « qu'il se promène dans quelque affreux cauchemar » (194).

Arrivé à la fin de chaque chapitre qui devrait lui proposer au moins une stabilisation de l'affaire, le lecteur ne trouve pas d'explication de ses interrogations et se construit des hypothèses sur l'éventuel déploiement de cette histoire criminelle : le crime peut être lié aux travaux scientifiques menés par M. et Mlle Stangerson en Amérique et qu'ils ont poursuivis après être revenus en France. Pendant l'interrogatoire M. Stangerson avoue qu'il a été volé « il y a de nombreuses années, en Amérique, à Philadelphie ».

L'attentat paraît avoir un lien étroit avec M. Darzac, cet « éternel fiancé », car il est le seul qui ne se soit pas découragé face à la froideur de Mathilde Stangerson. Mais « tout semble se liguer contre le malheureux : les événements, les choses, les gens » (128). Il est toujours absent aux moments cruciaux de l'affaire, il se trouve toujours dans des circonstances défavorables, ce qui accrédite la thèse qu'il pourrait être l'assassin. Sachant que Darzac allait épouser Mlle Stangerson, le lecteur est confondu par une phrase prononcée par Robert Darzac : « Me faudra-t-il donc, pour vous [Mathilde – HK] avoir, commettre un crime ? » Si Darzac aime Mathilde, pourquoi doit-il commettre un crime ? De quel crime parle-t-il ? Graduellement, la focalisation se déplace des événements vers les passions. Rouletabille comprend « qu'il y a donc quelqu'un entre Mlle Stangerson et Darzac qui n'acceptera jamais leur mariage, quelqu'un qui est prêt à la tuer avant qu'elle ne se marie » (119). Cette conviction de Rouletabille crée non seulement une tension perceptible, mais aussi une sorte d'angoisse concernant le sort des personnages.

Une zone d'ombre se forme aussi autour de cette phrase au sens presque biblique répétée à plusieurs reprises : « Le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat », phrase qui revient à la mémoire de Rouletabille chaque fois qu'il pense à Mlle Stangerson. C'est pendant une réception à l'Élysée, il y a quelques années, où Mlle Stangerson est allée avec son père et où Rouletabille était aussi présent comme journaliste, qu'il a entendu cette phrase pour la première fois. Sa fréquence d'emploi dans le texte met le lecteur sur une piste inconnue, intrigante. En passant d'un chapitre à l'autre, le lecteur ne trouve pas d'indices susceptibles de l'expliquer.

De surcroît, le lecteur est libre de présupposer encore que « le parfum de la dame en noir » va lui servir de « clef secrète » pour cette histoire. Il s'agit d'un parfum que Rouletabille aime beaucoup parce qu'il lui rappelle le parfum d'une dame, « toujours habillée de noir, qui lui a marqué quelque maternelle bonté dans sa jeunesse première » (116). C'est un moment de tension psychologique très fort, au point qu'après le second attentat, Rouletabille note : « Je la respirai... 'je respirai son parfum de la dame en noir... Chère dame en noir, chère dame en noir' » (145), « Elle est là, celle qui a le parfum de 'la dame en noir'... je la vois enfin... » (147). Le lecteur essaie de saisir un éventuel sens de cette phrase dans l'enquête menée par Rouletabille, de la placer dans le développement de l'intrigue.

Chaque fois, les hypothèses du lecteur se heurtent à d'autres informations qui complètent le *cliffhanger* et ne dévoilent rien de ce qui est mystérieux ou insaisissable. Dans ce ressassement l'auteur se donne, selon Dominique Viart « comme celui qui ajoute et qui ajoute sans fin » (2001: 74). Ce tissage complexe d'événements et de détails ajoutés provoque une incertitude, forme des ruptures de la ligne chronologique de la narration et finit par poser de nouvelles questions. L'énigme n'est pas résolue, le sort des personnages n'est pas clair.

C'est là que nous pouvons parler de la distinction entre les deux phénomènes que sont le *non finito* et le *cliffhanger*. En analysant le *non finito* dans un texte littéraire (Kost 2021), nous avons relevé ses présentations textuelles dans des épilogues, des fragments de texte, des phrases isolées. Même s'ils se terminent par un lot de surprises ou par un fait incompréhensible, leur dénouement est proposé dans le chapitre ou la partie du texte qui suivent. Cela n'empêche pas qu'une autre situation mystérieuse arrive, mais elle sera éclaircie, expliquée au fur et à mesure que le lecteur progressera dans l'histoire.

Le *cliffhanger*, au contraire, développe l'histoire en ajoutant chaque fois de nouvelles informations qui ne dévoilent pas le secret de l'événement. Le récit n'est pas rompu, mais l'enquête se trouve repoussée. Le suspense augmente les enjeux dramatiques de la narration, qui laissent le lecteur dans une sorte d'errance, de doute. À partir des détails et des indices introduits par l'auteur, il essaie d'imaginer le finale en se basant sur ses expériences de lecture. Cette caractéristique du *cliffhanger* est étroitement liée à la notion de *teasing*, dont le rôle essentiel est de proposer un message énigmatique ou incomplet (« suspense différé » dans la terminologie d'Henri Joannis [2017]), afin d'intriguer le lecteur et de stimuler son désir de poursuivre la lecture.

En procédant de la sorte, l'auteur tient le lecteur en haleine et joue sur son imagination. Dès la fin du premier chapitre, Leroux introduit un nouveau personnage, Frédéric Larsan, un fameux inspecteur travaillant dans les services de la Sûreté à Paris. C'est lui qui va aider le jeune Rouletabille à mener l'enquête. Leroux n'en dit pas plus long, et ne revient à ce personnage qu'au Chapitre 5 où Rouletabille prononce une seule phrase se rapportant à Larsan : « Chut ! Frédéric Larsan qui travaille !... » (37).

Puis vient Arthur Rance qui a coutume de se rendre au château de Glandier, mais dont le premier souvenir date des années dites « américaines », quand M. et Mlle Stangerson travaillaient aux États-Unis. C'est à son nom qu'est lié le vol dont parle le professeur Stangerson.

Le suspense est maintenu par la description de certains objets qui attirent l'attention du lecteur au cours de l'enquête. Il s'agit d'abord d'une canne appartenant à Frédéric Larsan ; elle apparaît dans différentes parties du roman sans que le lecteur comprenne son rôle dans l'affaire : « Ma canne ! s'écria-t-il... [Larsan – HK] Vous avez oublié votre canne ? demanda Rouletabille. – Oui, répondit le policier... [Larsan – HK] » (109). Il y a aussi une clef à tête de cuivre que Mlle Stangerson a perdue aux grands magasins de la Louve où elle était accompagnée de Robert Darzac, un revolver, un béret hors d'usage et

des godillots volés au père Jacques, l'échelle sous la fenêtre de la chambre jaune. L'affaire n'est pas élucidée, le dénouement n'est pas proposé par cette accumulation d'objets et de personnages. L'indétermination de leurs fonctions nourrit et entretient la curiosité du lecteur.

Revenons de nouveau aux titres des chapitres : « La double piste » (chap. 23), « Rouletabille connaît les deux moitiés de l'assassin » (chap. 24). Ce doublement se présente aussi comme générateur de curiosité : le récit balance entre ce qui est explicité et ce qui reste dissimulé : Rouletabille connaît quelque chose de plus précis mais n'en parle à personne.

En suivant cette double piste, Rouletabille se rend en Amérique. Il y apprend l'histoire de Mathilde Stangerson, histoire qui n'est pas connue en France : Mathilde a été séduite par un certain Jean Roussel, son compatriote français, qui a demandé sa main et à qui elle a ouvert son cœur. Comme le père de Mathilde a refusé ce mariage, elle s'est enfuie avec son amoureux à Louisville. Mais un matin, la police apprend à Mathilde que « *son mari n'[est] autre qu'une des nombreuses transformations du fameux Ballmeyer, poursuivi en France et réfugié en Amérique* » (250). Rouletabille dépiste Ballmeyer « *de prison en prison, de bagne en bagne, de crime en crime* » (253), et apprend que cinq ans auparavant, ce même Ballmeyer a repris le bateau pour l'Europe « *ayant en poche les papiers d'un certain Larsan (...) qu'il venait d'assassiner* » (254). Ainsi, le mystère commence à s'éclaircir : Larsan, Jean Roussel, Ballmeyer sont une même personne, qui se déguise en Darzac à des fins bien précises : empêcher Mathilde Stangerson de se marier avec le vrai Robert Darzac. Rappelons que l'attentat à la vie de Mlle Stangerson a été organisé au moment où, croyant Jean Roussel-Ballmeyer défunt, elle a enfin accepté de se marier avec Robert Darzac après lui avoir conté son histoire.

Le rôle des objets décrits commence à se préciser : la canne, sur laquelle Larsan s'appuie toujours, l'aide à dissimuler les traces du crime (sa main blessée lorsqu'il a voulu agresser Mlle Stangerson dans la chambre jaune). Pour embrouiller l'enquête et pour faire soupçonner le père Jacques, Larsan lui a volé son revolver, son chapeau et ses godillots dont on a trouvé les traces dans la cour du château. C'est lui, Larsan, qui avait volé les documents de M. Stangerson à Philadelphie. Ainsi, Arthur Rance n'a aucun rapport avec ce vol ; la seule chose qu'on puisse lui reprocher, c'est « *la poursuite inlassable dont il n'[a] cessé de fatiguer Mlle Stangerson* » (253).

C'est par ce lien dramatique avec Jean Roussel-Larsan que l'on explique cette phrase : « Le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat », tirée de la lettre envoyée à Mlle Stangerson par Larsan pour lui rappeler « les premières heures de leur union dans ce petit et charmant presbytère » (251), phrase qui paraît être une menace. Dans ce contexte, même la question de Robert Darzac « Me faudra-t-il donc, pour vous [Mathilde – HK] avoir, commettre un crime ? » prend du sens : c'est donc Larsan-Roussel-Ballmeyer qui s'oppose de façon si cruelle au mariage de Mlle Stangerson et qui veut voir Darzac « sur l'échafaud » (252).

Grâce à la perspicacité de Rouletabille et aux faits recueillis par lui, il est prouvé que les deux attentats à la vie de Mathilde Stangerson ont été perpétrés par la même personne : Frédéric Larsan. On n'a pas trouvé par où l'assassin a pu entrer ni se sauver de la chambre de Mathilde parce qu'il se trouvait devant la porte de la chambre jaune parmi les personnes venues au secours de la jeune femme. « Le grand Fred, l'illustre, le fameux, l'immense Fred... l'unique Fred » (77) n'est qu'un assassin. L'enquête est ainsi terminée : Frédéric Larsan est découvert, Robert Darzac est acquitté.

Si *Le Mystère de la chambre jaune*, l'énigme tournant autour des relations de Mathilde avec Larsan-Roussel-Ballmeyer est dévoilée, le *cliffhanger* reste : Frédéric Larsan disparaît, le lecteur apprend que

« Mlle Stangerson [a] eu, de son mari Jean Roussel, un enfant, un garçon » (254), et on ne sait pas ce qu'il est devenu. Rouletabille songe toujours au « parfum de la dame en noir ». De nouveau, le lecteur revit la frustration d'une histoire inachevée et est plongé dans le suspense et la curiosité. Ces messages obscurs et palpitants restent des points non résolus et suscitent son désir de connaître la suite. *Suspense ! Cliffhanger !*

Conclusions

Le *cliffhanger* se présente comme une technique d'inachèvement possédant une double perspective d'analyse : il peut être présenté, primo, par des éléments textuels repérables, ce qui l'inscrit dans le cadre des techniques langagières ; secundo, pour être repéré dans un texte littéraire, il nécessite une participation active du lecteur au décodage de l'intrigue, au déchiffrement des actions des personnages, ce qui le renvoie au domaine cognitif. Le lecteur est associé à la recherche du dénouement de l'histoire ; il fait des hypothèses ou des anticipations sur une éventuelle clôture en progressant à travers le texte.

Présent le plus souvent dans des romans policiers ou des romans psychologiques, genres auxquels appartient *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux, le *cliffhanger* prévoit une interruption intentionnelle de la narration. Cette interruption se produit par des « sauts » de la ligne chronologique de l'histoire, par un tissage complexe des actions et des personnages, qui, dans leur ensemble, produisent l'effet de suspense, l'atmosphère d'impatience et d'attente de la résolution de l'énigme.

Comme le montre l'analyse du roman *Le Mystère de la chambre jaune*, le *cliffhanger* possède des marqueurs langagiers et des caractéristiques stylistiques : l'emploi récurrent de certains termes formant des isotopies sémantiques, la description détaillée des lieux et des personnages. Des épithètes, des anaphores, des répétitions, des comparaisons servent à augmenter la tension narrative et à éveiller la curiosité du lecteur. L'accumulation de ces détails ne révèle *a priori* rien de spécial pour l'explication du mystère et n'aide pas le lecteur à résoudre l'énigme, le menant à travers une série de doutes et de quêtes. Chaque fois, l'histoire se trouve repoussée au prochain épisode sans proposer de dénouement.

L'analyse du *cliffhanger* dans *Le Mystère de la chambre jaune* nous donne l'occasion de parler de ses liens avec le *non finito* et le *teasing*, tous les trois ayant pour effet d'accentuer l'atmosphère de tension narrative, de suspense.

Le mystère maintenu à travers tout le roman est explicité, l'histoire est arrivée à sa fin, mais le *cliffhanger* ne disparaît pas car la dernière page du livre introduit une nouvelle énigme, une fin prometteuse qui pousse jusqu'à un point ultime le désir du lecteur de poursuivre la lecture afin de connaître la suite.

Bibliographie

Texte analysé

Leroux, Gaston ([1907] 2003) *Le Mystère de la chambre jaune*. Paris: Éditions J'ai lu [Paris: Pierre Lafitte].

Sources secondaires

- Brooks, Peter (1984) *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge (MA)/Londres: Harvard University Press.
- Baroni, Raphaël (2004) « La valeur littéraire de suspense ». [In:] *A contrario*. 2004/1, vol. 2; 29–43.
- Baroni, Raphaël (2017a) « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue ». [In:] *Letras de Hoje*. N° 52 (2); 156–166.
- Baroni, Raphaël (2017b) *La tension narrative*. Paris: Seuil.
- Harrap's *Shorter Dictionnaire anglais-français/français-anglais* (2001). Edinburgh: Chambers Harrap Publishers Ltd.
- Hamon, Philippe (1975) « Clausules ». [In:] *Poétique*. N° 24.
- Joannis, Henri (1993) *De l'étude de la motivation à la création publicitaire et à la promotion des ventes*. Paris: Éditions Bordas.
- Kost, Hanna (2021) « Du degré d'accessibilité du non finito dans un texte littéraire : une description multidimensionnelle ». [In:] *Sens (inter) dits*. Tome 3: *Analyse du discours, pragmatique*. Paris: L'Harmattan; 79–90.
- Liesem, Kerstin (2015) *Professionelles Schreiben für den Journalismus*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Menu, Jean-Christophe (2011) *La bande dessinée et son double*. Paris: L'Association.
- Schauder, Silke (2008) « Figures de l'inachèvement : Michel-Ange et Camille Claudel ». [In:] *Topiques*. Vol. 3 (104); 173–190.
- Viard, Dominique (2001) « Formes et dynamiques du ressassement : Giacometti, Ponge, Simon, Bergounioux ». [In:] Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin, Dominique Rabaté (dir.) *Écritures du ressassement*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.
- Божко, Олена (2017) « Атмосфера 'саспенс' як домінантна ознака літературного жанру 'фентезі' ». [In:] Наукові записки Національного університету 'Острозька академія'. Серія 'Філологічна'. Vol. 67; 51–54.
- Кулакевич, Людмила (2017) « Повість 'Господарство доктора Гальванеску' Юрія Смолича як перший український трилер. [In:] Таїна художнього тексту (до проблеми поетики тексту). Vol. 21; 5–15.
- Присяжнюк, Олена (2020) « Тизер у німецькій та українській мовах: особливості перекладу » [In:] Актуальні питання гуманітарних наук. Vol. 31 « Мовознавство. Літературознавство », Т. 2; 205–209.

Sources Internet :

- Baroni, Raphaël (2016) « Le cliffhanger : un révélateur des fonctions du récit mimétique ». [In:] *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*. Vol. 31. DOI <https://doi.org/10.4000/narratologie.7570> (accès: 5.05.2021).
- Tassel, Alain (1996) « La clôture narrative. Perspectives théoriques et pratiques textuelles. Les choix esthétiques de François Mauriac ». [In:] *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*. Vol 7; 85–99. DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.11783> (accès: 5.05.2021).

Received:
1.08.2022
Reviewed:
30.09.2022
Accepted:
1.12.2022

ANNA LEDWINA
Uniwersytet Opolski
aledwina@uni.opole.pl
ORCID 0000-0002-5054-1775

Le périple erratique de la mendicante durassienne

The Erratic Journey of the Durassian Beggar

Abstract

Marguerite Duras focuses on a rejected individual on the margins of society. Her literary characters oppose being perceived as devoid of autonomy, contesting the fixed model of a submissive and passive woman. On the contrary, they reject the social order and the traditional system of values, claiming the right to freedom and thus demonstrating transgressive female behaviour. Duras' heroine, a mysterious, crazy person who is looking for love and is aware of her otherness and alienation, appears as a kind of femme fatale or a witch. This image of a "different" woman – a disturbing, unhappy, lost, borderline person experiencing a specific crisis – is best illustrated by a beggar. She identifies, par excellence, with the wandering to the lands of perdition and its various readings. Her journey is, at the same time, a sign of dereliction, an attempt at liberation and a quest for identity.

Keywords: Duras, woman, beggar, wandering, madness, exclusion, pain

L'œuvre durassienne affiche une indéniable prédilection pour des personnages en marge de la société, privés d'autonomie, exclus, cette position se traduisant par une attitude de refus des femmes, perçues comme des victimes de l'injustice et des conformismes qui ôtent à l'être humain toute liberté de pensée. Duras attribue à ses personnages féminins la fonction de mettre en cause l'ordre établi, de s'opposer à toute autorité pour pouvoir connaître et vivre le véritable amour. Un tel mythe féminin, universel, trouve sa confirmation et son sens dans la fascination que Duras éprouve pour le personnage très mystérieux de la mendicante. Celle-ci, suite à la perte du pays natal, est atteinte d'un mal-être profond lié à une identité fluctuante, indéfinie, bafouée par le regard d'autrui. Notre objectif sera de déchiffrer, suivant l'approche

intertextuelle et l'acception de ce terme proposée par Michael Riffaterre (1980)¹, le(s) sens, les diverses occurrences de cette figure-clé – exilée, inquiétante, malheureuse – et de son périple, dans plusieurs œuvres de Duras, afin de prouver qu'elle constitue en quelque sorte l'archéologie de sa création, mais aussi un *alter ego* littéraire de l'écrivaine, tout en véhiculant l'image d'une femme *autre*, une représentation de l'errance, de la dépression, de la fatalité.

Les écrits de Duras, « donn[ant] accès à l'Autre Scène, celle de l'Inconscient » (Marini 1977: 62) mettent en relief une attitude subversive d'un individu aliéné et dépossédé de lui-même dans la société patriarcale. Les femmes, par le biais de la contestation, cherchent à retrouver leur chemin de la libération, qui implique la violence intérieure, le bouleversement, la sortie hors de soi. Pour y accéder, il convient de trouver un moyen, son *modus operandi*. « Il faut se perdre » (Duras 1965: 9) dans son labyrinthe intime, symbolisé par les méandres de la topographie, pour mieux se trouver : tel est le message des marginaux chez Duras. Un exemple emblématique en est la mendiante, dont l'itinéraire solitaire présente une certaine démarche auctoriale. Dans l'ensemble de son œuvre, le personnage de la mendiante indienne paraît essentiel, tout en devenant « une cellule génératrice », car « d'elle ont surgi la plupart des autres histoires, les thèmes, les mouvements et les actions, le sens même de l'écriture, et sa propre tendance à l'anéantissement » (Borgomano 1981: 479). Aliette Armel souligne l'évolution de cet événement autobiographique dans la fiction romanesque de Duras : « L'histoire de la mendiante est devenue intangible en étant mise directement en correspondance avec la vie de la petite fille bouleversée par sa rencontre, il y a bien longtemps, en Indochine... » (1991: 22). Cette récurrence d'éléments repris d'un texte à l'autre devient une caractéristique majeure de Duras, une « chambre d'écho » (Duras, Gauthier 1974: 218), à partir du *Ravissement de Lol V. Stein*, témoignant chez l'auteure d'une conception globale de son œuvre, d'un effort pour dépasser les catégories de genres, de formes, de sujets.

La figure de la mendiante trouve son origine dans l'enfance de Duras qui se souvient de l'abandon d'un enfant par une jeune femme indochinoise, venue de Ram, et qui met en relief la prégnance de cet événement :

Elle est arrivée chez nous en Cochinchine et elle revient dans presque tous mes livres. Elle est arrivée avec son bébé, une petite fille de deux ans qui paraissait six mois et qui était rongée par les vers. Je l'avais adoptée. Ma mère me l'avait donnée. Elle est morte. On n'a pas pu la sauver (Duras cit. par Adler 1998: 51).

L'écrivaine a associé tous les éléments douloureux à cette représentation (Borgomano 2010: 42). L'épisode de la mendiante intervient alors qu'elle est âgée d'une douzaine d'années (Armel 1991: 22). L'image forgée dès l'enfance sera multipliée à l'infini. Elle est aussi le fruit d'une élaboration à partir de différentes évocations relatives à l'Indochine (Duras 2006: 377)². Cette situation découle de la pratique scripturale de Duras. Elle insère des personnages dans une histoire, reflets d'un épisode du passé réel, puis les immobilise dans ce qui fait leur essence pour atteindre un statut universel qui déborde les limites spatio-temporelles. Transposée dans l'œuvre romanesque, la mendiante apparaît pour la première fois, sous une forme embryonnaire et en tant que personnage secondaire, à travers une anecdote brève dans

1 D'après Riffaterre « L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres textes constituent l'intertexte de la première. La perception de ces rapports est donc une des composantes fondamentales de la littérarité d'une œuvre (...) » (1980: 4).

2 L'une d'elles apparaît dans le récit *Ballerines cambodgiennes* où une danseuse, appelée « lokhon », est nomade. Par sa danse chamannique, elle fuit la réalité et acquiert sa quintessence dans la solitude.

Un Barrage contre le Pacifique, où une femme aux jambes abîmées, d'un village lointain, abandonne son enfant chez la mère de Suzanne. Celui-ci mourra de ses parasites intestinaux. Duras exprime ainsi, à propos de ce personnage qui revêt des accents autobiographiques, la source de son effroi : « C'est l'histoire de la femme qui a vendu son enfant. Il y a longtemps. Elle a abouti à Calcutta. Elle est folle. J'ai connu personnellement cette femme. (...) Elle me faisait très peur » (Duras cit. par Hervé 1963: 90). Ensuite, cette jeune fille annamite s'efface de la création durassienne pendant longtemps pour ressurgir avec force dans l'incipit du *Vice-consul*, où sa marche erratique s'inscrit comme un récit métadiégétique, et dans *India Song*, où sa figure symbolise « la maladie de la douleur » liée à la force ravageuse de l'amour, à la folie auto-destructrice. Plus tard, on retrouve l'un des avatars de la mendiante dans la passagère du *Camion*. Duras évoque avec Bernard Pivot ce motif récurrent en 1984, lors de l'émission *Apostrophe*. Elle se présente également, pour un moment, comme « la mendiante du Gange », dans *L'Amant de la Chine du Nord*.

Ce personnage, incarnation d'un être « déclassé », de toutes les détresses concevables, qui constitue « l'en-deçà de toute civilisation, (...) le vertige de la déchéance, (...) ce qui échappe à la mise en ordre sociale ou rationnelle » (Thibaud, 1986: 75), va hanter littéralement l'auteure qui n'arrivera jamais à évoquer cet épisode de son existence sans amertume. Par sa gestuelle, par son apparence repoussante (pieds nus, laideur du corps maigre et sale), par son chant psalmodié, la mendiante, que les carences ont rendue chauve, véhicule l'image de la misère des indigènes, destructrice pour qui la subit, terrifiante pour qui la regarde. Duras y reviendra encore dans *L'Amant* où elle décrit un personnage effrayant, dont l'itinéraire est ponctué par un environnement inhospitalier (rizière, marécages et eaux mouvantes), ce qui montre qu'elle considérerait le récit de ce parcours comme une partie importante de son œuvre : « J'ai peuplé toute la ville de cette mendiante de l'avenue. Toutes les mendiante des villes, des rizières, celles des pistes qui bordaient le Siam, celles des rives du Mékong, je l'en ai peuplée elle qui m'avait fait peur. Elle est venue de partout » (Duras 1984: 106). Dans *Le Vice-consul*, la transposition dans le texte du souvenir d'un personnage condamné à l'exil constitue la genèse du roman. L'histoire de la mendiante y est considérablement développée, sous une forme narrative beaucoup plus élaborée, jusqu'à devenir « une figure symbolique, mythique (...) » (Gosselin 1982: 167) de l'épopée asiatique.

Désormais, l'auteure montre cette fille annamite qui déambule à travers un continent, incarnant sa propre Indochine, la « Durasia », comme l'appelle Claude Roy (1984: 56). Ainsi, l'errance s'unit à la nature de l'Asie. L'errance, dont la mendiante est un archétype, devient une occupation principale : « il lui suffit de marcher, de dormir, de nager dans le Gange pour attraper les poissons, de chanter le chant de Savannakhet pour danser. Elle est libérée quand même, elle est morte vive » (Duras, Gauthier 1974: 213–214). L'errance, qui sous-entend une mise à l'écart de la communauté, est le lieu où s'effacent les conventions sociales et morales, où l'individu peut lever ses propres interdits. Elle représente donc une prise d'indépendance du personnage par rapport au monde. Toutefois, vis à vis de lui-même, il demeure prisonnier de l'événement passé dans lequel il est figé.

Chassée de son village du Cambodge, nommé Battambang, par sa mère cruelle qui refuse de pardonner la faute d'une grossesse hors mariage au nom de principes moraux, la fille, maudite pour cette faute initiale, est obligée de quitter son pays natal et d'aller à « la plaine des Oiseaux ». Jetée sur la route, elle se sent exclue et marginalisée par ses proches, ce que reflète le passage suivant : « [La mendiante] ira dans la direction contraire à celle-là. Elle cherche l'autre façon de se perdre (...) [pour] échapper à cette habitude qu' [elle a] de suivre l'eau » (Duras 1965: 12). Dans l'optique durassienne, son périple laisse comprendre que la jeune fille suit le fleuve dans l'espoir de retrouver une stabilité nouvelle dans la

vie. Après avoir traversé plusieurs villes cambodgiennes, qui ne sont évoquées que pour leur sonorité, la jeune fille accouche d'un enfant qu'elle confie ensuite à « une dame blanche » dans la banlieue de Saigon. Cependant, la séparation définitive de sa fille se révèle être un nouveau départ pour l'élaboration du portrait de la femme. Cette dernière est appelée « la mendiante » au moment où Duras conduit sa protagoniste à Calcutta. Sa marche interminable occupe dix ans de sa vie, cette extension de l'itinéraire accompagnant la constitution progressive d'une dimension mythique de la mendiante, qui devient une sorte d'allégorie à travers la fuite, et dont le pouvoir de résistance porte au paroxysme la capacité de l'humain à survivre à l'horreur. L'intention de l'écrivaine serait ici de faire remarquer qu'en cessant de se servir de son village comme point de repère pour s'orienter dans son voyage, la Cambodgienne perd toute possibilité de se situer aussi bien sur le plan géographique que sur le plan symbolique, et c'est ainsi que, déroutée et égarée, elle poursuivra le dépaysement jusqu'à ne plus reconnaître son entourage et ne plus se reconnaître elle-même.

Son parcours, produit de l'imaginaire durassien, est à la fois signe de déréliction, tentative de libération et quête d'identité. Comme elle implique une attitude de disponibilité, l'errance permet d'être à l'écoute de sa psyché : il s'agit d'explorer ce qui est familier jusqu'à devenir étranger à soi. Elle est liée également à l'écriture, à l'aveu : cette longue marche se révèle nécessaire pour que disparaisse toute forme de passé. L'anéantissement du souvenir rend possible l'émergence d'un moi plus authentique. Une telle situation reflète la poétique de Duras selon qui sa protagoniste, bien que déracinée, bannie, démunie de tout, même de sa mémoire, dépossédée de sa féminité et muette, accepte de vivre en vagabonde pour se séparer à jamais de sa mère :

On ne la [la mendiante] retrouve plus jamais aux abords du pays natal. Dans la lumière bouillante et pâle, l'enfant encore dans le ventre, elle s'éloigne, sans crainte. Sa route, elle est sûre, est celle de l'abandon définitif de sa mère. Ses yeux pleurent, mais elle, elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang. (Duras 1965 : 28)

La mendiante, devenue mère, perd progressivement sa vitalité, se sent « dévorée » par l'enfant qu'elle porte. Cet affaiblissement symbolique est, d'une certaine manière, libérateur car il permet à la femme, dépouillée de son essence, de contrer la douleur, la hantise d'être poursuivie par le désir du retour au village natal et à la mère qui obstinément lui refusait sa tendresse. L'espace dans lequel le personnage prend corps correspond à son propre rapport au monde et à soi. Il se fait substitut de la personne aimée. Il n'est pas anodin que la femme la cherche désespérément et se soit arrêtée dans le delta du Gange, fertile et nourricier. Ainsi, Battambang, lieu des origines, devient pour la mendiante l'incarnation d'un Éden maternel. Éden irrémédiablement perdu qu'elle tentera de reconquérir en suivant le fleuve, avant de fuir en avant, processus constitutif de l'oubli.

Chez Duras, par l'errance, la femme réussit à oublier son affliction. Afin de s'en dégager, elle doit vivre sa propre destruction qui conduit à la folie, assimilée à une forme d'introspection, à une sorte de voyage intime. Les souvenirs de son village natal, de sa mère et de son enfant la quittent progressivement. Ayant oublié son passé, elle rit sans raison, crie, parle de manière incompréhensible et chante tout à coup dans la rue. Au cours de son itinéraire, la femme commence à sombrer dans la folie : « Elle se trompe en tout, de plus en plus, jusqu'au moment où elle ne se trompe plus jamais, brusquement jamais plus puisqu'elle ne cherche plus rien » (Duras 1965 : 70). La langue déficiente, par le non-sens, indique l'émergence de la folie chez la mendiante qui redit à l'infini le mot et le chant de ses origines. Ainsi, semble-il, la femme tarit les pleurs et le souvenir de la déchirure qui les provoque. L'errance de la parole véhicule

également une prise de conscience des limites du langage qui renvoie à l'indicible. L'écrivaine tente de persuader le lecteur que le silence de la mendiante découle du fait qu'elle a perdu, suite à de nombreuses barrières linguistiques rencontrées sur son chemin, toute possibilité de s'exprimer et de se faire entendre.

Cette protagoniste marquée de contradictions ne vit que dans la disparition de soi, à savoir de l'enfant victime d'une mère terrifiante, de l'adolescente rejetée, de la jeune fille que les hommes s'approprient et qui se bat, à sa manière, pour survivre à l'injustice de son destin, de la mère, enfin, qui abandonne ses enfants, qui les oublie, qui est prête à les vendre ou à les tuer³. De cette façon, la mendiante, victime de la domination masculine, s'éloigne de l'homme et, par sa volonté de se débarrasser de l'enfant qui la « dévore », assume l'invivable : « La femme pénétrée sans désir est dans le meurtre. Le poids cadavérique de la jouissance virile au-dessus de son corps a le poids (...) de la folie » (Duras 1985: 5).

Le parcours spatial de cette femme revêt aussi un aspect textuel. Son histoire commencée par le récit que relate Peter Morgan, écrivain anglais vivant à Calcutta, *alter ego* masculin de l'auteure, à partir de celui raconté par Anne-Marie Stretter, l'épouse de l'ambassadeur de France à Calcutta, fait qu'elle devient la véritable protagoniste du *Vice-Consul*⁴. Dans l'univers durassien, sa présence compense l'absence de l'autre et permet de saisir le malheur de l'individu qui vit aux frontières des mondes blanc et indigène, mais n'appartient à aucun des deux. Le sort réservé à la mendiante est à cet égard exemplaire :

La mendiante se définit par rapport au vice-consul : l'aventure qu'elle a vécue, l'ignominie de sa condition font admettre l'existence du jeune diplomate, son étrangeté. (...) La mendiante n'a pas eu le loisir de penser sa condition, c'est lui qui la pense à sa place, au gré d'une expérience à peine supportable. La retombée de l'expérience de la mendiante s'opère sur le vice-consul. (Duras 2016: 64–65)

Toutefois, comme le suggère l'écrivaine, il lui faut chercher de nouveaux chemins et le soutien auprès d'autres femmes qui n'acceptent pas que quelqu'un d'autre décide de leur sort. Ainsi, le rejet s'avère positif puisqu'il est une épreuve de l'existence. La mendiante, sous la plume obsessionnelle de Duras, va « contaminer » les autres personnages féminins (Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter) qui, à sa suite, vont se perdre dans l'autodestruction et la folie. Cette dernière, qui fait partie de la vie de la mendiante, présente deux conséquences : elle suscite la peur et fascine. Pour évoquer la folie, perçue comme une manifestation de l'inaccessible, à savoir de la réalité qui se montre à l'extérieur de l'inconscient (Mura-Brunel 2005: 63–78), il paraît intéressant de citer Julia Kristeva qui analyse ce comportement à travers les notions de douleur et de ravissement, propres à l'auteure :

Avec Duras, nous avons la folie en pleine lumière [car l'auteure a dit] : « Je suis devenue folle en pleine raison ». Nous sommes présents au rien du sens et des sentiments que la lucidité accompagne dans leur extinction, et assistons à nos propres détresses neutralisées (...) dans l'insignifiance frigide d'un engourdissement psychique, signe minimal mais aussi signe ultime de la douleur et du ravissement. (Kristeva 1987: 236, 239)

La folie, comprise au sens d'une maladie mentale, hyperbolise la crise du personnage déchiré, résultat d'un traumatisme, d'un drame ou d'un échec vécus par l'individu qui se sent incomplet, privé

3 Le personnage de la mendiante fait penser à Christine Villemin, femme inculpée, dans un fait divers, du meurtre de son fils Grégory, décrite dans un article scandaleux de Duras : « Sublime, forcément sublime Christine V. ».

4 Dans *Le Vice-Consul*, la mendiante de Calcutta reste confondue avec celle de Savannakhet, rencontrée par Anne-Marie Stretter. Il en est de même pour la mendiante de Battambang dont Peter Morgan invente l'histoire.

d'accès à un amour imprévisible. Elle est le résultat d'une grande souffrance, inscrite avant tout dans la condition féminine, qui, en faisant rompre les limites rationnelles du moi, pousse à la révolte et apporte l'oubli. Ce trouble du comportement exprime aussi une forme extrême de violence ou de rupture tant avec les autres qu'avec soi-même. Car la folie, associée à des notions comme la clairvoyance, l'intelligence, abolit les barrières qui isolent des semblables et enferment dans la subjectivité. Liée aux problèmes de la dissolution de l'identité et de la communication, la folie peut être définie comme l'absence d'esprit de suite, permettant de capturer ce qui échappe logiquement au sens commun. Celle de la mendiante lui donne l'occasion de continuer à vivre, à marcher, à chanter, à partir, c'est-à-dire à quitter la plaine et la mère. La folie fait penser également aux lieux de passage, ouverts aux errants, et à la situation de la mendiante : elle succombe au rejet progressivement, au rythme de la marche. Ses déplacements, qui vont de pair avec le parcours introspectif du personnage, sans visée ni détermination, ne sont jamais que des retours, entrecoupés de longues périodes de sommeil et d'inconscience. Il vaut la peine de noter que ces retours se rapportent à l'image de la mère de Duras, folle en raison de la souffrance et de la ruine de ses projets, qui apparaît en filigrane dans *Le Vice-consul*.

L'interrogation concernant le côté obscur de l'existence humaine obsède la romancière (Knapp 1971: 655). Cette dernière l'envisage comme l'un des attributs des femmes, surtout de la sorcière qui se distingue par sa marginalité et son pouvoir magique, ayant trait à la fois à la séduction et à la mort. En outre, la mendiante et la sorcière ont d'autres points communs, à savoir la fréquentation de la forêt, considérée comme une maison où les femmes, grâce à leur liberté instinctive, trouvent refuge. En ce qui concerne la mendiante, la forêt a pour fonction de donner corps à la frontière entre la femme et l'homme, entre l'indigène et les colons. Dans l'optique durassienne, la forêt est un lieu à la fois interdit et sacré (car c'est celui de la naissance de la vie), pénétré uniquement par les femmes qui, se sentant étouffées par des contraintes extérieures, y trouvent l'autonomie et peuvent s'exprimer librement. Voici ce que dit l'écrivaine à ce propos :

c'est à la forêt que nous avons parlé, nous les femmes, les premières, que nous avons adressé une parole libre, une parole inventée ; (...) les femmes ont commencé à parler aux animaux, et aux plantes, c'est une parole à elles, qu'elles n'avaient pas apprise, celle-là. (...) C'est la voix de la liberté, mais il est normal qu'elle fasse peur. (Duras, Porte 1977: 192)

Il semble que Duras ait voulu se réapproprier le personnage de la sorcière pour en faire un emblème de la femme indépendante, à la créativité et à la sexualité épanouie. Celle qu'on brûlait autrefois pour sa marginalité, pour sa capacité à entreprendre, devient une source d'inspiration pour l'auteure qui passe de l'image de la sorcière de Jules Michelet, chez qui les femmes folles sont considérées comme des sorcières, à celle de la mendiante se réinventant dans la forêt. La figure de la mendiante renouvelle celle de la sorcière, qui a retrouvé son intelligence au sein de la nature, en tirant sa force surnaturelle de l'errance. L'errance physique de la mendiante exprime son état psychique qui se reflète dans les grands espaces sinueux et sauvages. Dans *La Sorcière*, à la femme qui conclut un pacte avec Satan, celui-ci dit, indiquant des villages : « Voilà ton royaume, (...). Mendiante aujourd'hui, demain tu régneras dans la contrée » (Michelet 1966: 92). Duras aussi a fait régner la mendiante sur le continent asiatique à travers le récit de ses pérégrinations qui traduisent l'infériorité à laquelle est soumise la femme, sujette au refoulement parce qu'elle symbolise le mal :

la femme n'est pas accusée de (...) penser [le mal], ni de le commettre, mais de l'incarner. Il scandalise toutes les fois qu'elle joue de son sexe pour contourner la parole et la loi. Chaque fois qu'elle subvertit une loi, une parole qui s'appuient sur une organisation, masculine plutôt du regard. (Montrelay 1977: 71–72)

Bien que reléguée dans sa solitude, chez Duras, la femme parvient à s'opposer aux résistances sociales et culturelles, aux canons de la logique, prouvant que l'exclusion est un réflexe de défense, de survie afin de dénoncer l'injustice, la famine, la médiocrité de l'existence, la maladie, l'abandon des enfants et l'impossibilité de l'amour. Étrange, impénétrable, dotée de pouvoirs ténébreux, sa protagoniste se distingue par l'annulation de soi et la tension envers le non-sens, la violation de l'interdit, l'exil. Ainsi, « [c]e nom de 'femme' à quoi s'associaient (...) [l']insensibilité, [l']inertie, change de signes ; s'y [ajoute] l'appropriation possible (...) d'une histoire dès l'instant qu'est revécue la scène où elle a sombré comme sujet. (...) » (Marini 1977: 14). La richesse symbolique de ce personnage est extrême : obligée de vivre en marge de la société, rejetée par tous, elle est l'image hyperbolique de la mère trompée par les agents du cadastre, réduite à prostituer sa fille.

Chaque voyage, réel ou spirituel, implique une confrontation entre celui imaginé et l'autre factuel, une découverte du jadis inconnu, une amplification du conscient, un progrès. Ainsi, une histoire racontée se superpose à un espace, ce dernier constituant un fond, mais également une sorte de cartographie intime, un actant non moins important que les faits et les idées. De manière significative, l'épopée de la mendiante s'arrête derrière l'ambassade de France, le milieu de l'Inde blanche lui étant interdit. Malgré son corps fragile et l'accablement de sa situation familiale, la femme dégage une énergie épique à travers sa marche. L'errance de l'infatigable voyageuse, son invraisemblable itinéraire géographique, métaphorise un périple intérieur vers les terres de la folie et de la perdition. Cette mouvance continue ne serait-elle pas révélatrice d'un drame absolu, d'un problème identitaire du personnage féminin durassien ?

Bibliographie

Sources primaires

- Duras, Marguerite (1965) *Le Vice-consul*. Paris: Gallimard.
 Duras, Marguerite (1984) *L'Amant*. Paris: Minuit.
 Duras, Marguerite (1985) « Sublime, forcément sublime Christine V. ». [In:] *Libération*. 17 juillet; 3–6.
 Duras, Marguerite (2006) *Cahiers de la guerre et autres textes*. Paris: P.O.L.
 Duras, Marguerite (2016) « Tordre le cou au social balzacien ». [In:] Sophie Bogaert (dir.) *Le Dernier des métiers : entretiens 1962–1991*. Paris: Seuil; 64–65.
 Duras, Marguerite, Xavière Gauthier (1974) *Les Parleuses*. Paris: Minuit.
 Duras, Marguerite, Michelle Porte (1977) *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit.

Sources secondaires

- Adler, Laure (1998) *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard.
 Armel, Aliette (1991) *Duras et l'autobiographie*. Paris: Castor Astral.

- Borgomano, Madeleine (1981) « L'histoire de la mendiante indienne. Une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras ». [In:] *Poétique*. Vol. 48; 479–493.
- Borgomano, Madeleine (2010) « L'Asie de Marguerite Duras ». [In:] Claude Borgomano, Bernard Alazet (dir.) *Marguerite Duras : de la forme au sens*. Paris: L'Harmattan; 39–53.
- Gosselin, Monique (1982) « Voyage au bout de la féminité. Figures féminines dans quelques romans de Marguerite Duras ». [In:] Jean Bessière (dir.) *Figures féminines et roman*. Paris: Presses Universitaires de France; 143–167.
- Hervé, Alain (1963) « L'auteur de *Hiroshima, mon amour* vous parle ». [In:] *Réalités*. N° 206, mars; 90–96.
- Knapp, Bettina L. (1971) « Entretiens avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin ». [In:] *The French Review*. Vol. 44, n° 4; 653–664.
- Kristeva, Julia (1987) *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard.
- Marini, Marcelle (1977) *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*. Paris: Minuit.
- Michelet, Jules (1966) *La Sorcière*. Paris: Flammarion.
- Montrelay, Michèle (1977) *L'Ombre et le nom*. Paris: Minuit.
- Mura-Brunel, Alina (2005) « La folie féminine dans *Le Ravisement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *India Song* ». [In:] Alexandra Saemmer, Stéphane Patrice (dir.) *Lectures de Duras, Le Ravisement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes; 63–78.
- Riffaterre, Michael (1980) « La trace de l'intertexte ». [In:] *La Pensée*. N° 215, octobre; 4–18.
- Roy, Claude (1984) « Duras tout entière à la langue attachée ». [In:] *Le Nouvel Observateur*. N° 1034, 31 août; 56–57.
- Thibaud, Paul (1986) « Marguerite Duras : les ambiguïtés de la compassion ». [In:] *Esprit*. N° 116, juillet; 75–77.

VIKTORIA LUCHKEVYCH

Université pédagogique d'État Drohobych Ivan Franko

/ Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

luch.vik11@gmail.com

ORCID 0000-0002-3363-7791

L'écriture créative : technique efficace pour favoriser l'expression écrite en classe de FLE

Creative Writing as an Effective Technique to Encourage Written Expression in the French as a Foreign Language Class

Abstract

The paper aims to show the importance of creativity in the class of French as a Foreign Language (FLE). The objectives defined in this study are the deepening of theoretical knowledge as well as the search for teaching techniques to work on the writing skills in the course of FLE in a creative and effective way. Creative writing has been analyzed as an effective technique of teaching a foreign language, contributing to the activation of the students' cognitive activity and increasing their interest in language learning. The paper shows didactic strategies that focus on creative writing activities as a motivating factor for learners.

Keywords: creative writing, FLE, motivation, creativity, written expression

Introduction

Dans l'évolution de la didactique, on peut observer un changement dans l'enseignement de l'expression écrite : de l'utilisation des règles grammaticales pour construire des phrases simples ou complexes vers la mobilisation de compétences multiples pour arriver à produire différents types de textes répondant à des intentions de communication. De ce point de vue, la production écrite est considérée comme un travail cognitif complexe exigeant l'application simultanée des acquis grammaticaux, lexicaux, orthographiques, socioculturels, ce qui représente un grand problème pour les apprenants de français langue étrangère.

Généralement, à l'école, on enseigne l'écriture comme un acte réfléchi, linéaire, logique et soumis à des règles rigides. Cela s'explique tout d'abord par l'éducation formelle qui prévoit de transmettre et de reproduire le savoir sous des formes traditionnelles et standardisées (examens, tests, contrôles) et qui se présente comme un processus cumulatif de connaissances. Pourtant, le chercheur canadien André Paré observe que :

L'écriture est avant tout un instrument de création, d'exploration et d'émergence. Avant d'être un produit, c'est un processus, grâce auquel chacun de nous peut entrer en contact avec son expérience de la réalité, sa compréhension des événements, sa relation à l'univers. (Paré 1984: 16)

Dans ce sens, l'écriture, dans l'enseignement, s'appuie sur le concept de créativité, mais pas comme une capacité particulière. C'est, avant tout, une aptitude à faire quelque chose de neuf dans tous les contextes d'apprentissage. De ce point de vue, l'écriture créative prévoit une forme ludique pour encourager la créativité des apprenants. Elle favorise l'expression écrite de manière plus active et imaginative.

Il faut aussi souligner que l'intérêt majeur du Cadre européen commun de référence des langues (CECRL) porte sur l'écriture créative comme « expression personnelle, imaginative dans une variété de types de textes » (Conseil de l'Europe 2018: 79). L'éventail des types de textes et des aspects décrits dans le CECRL est très large, il va de simples informations quotidiennes jusqu'à des textes de fiction, des histoires et des récits d'expérience bien structurés.

Dans cette étude, nous nous sommes fixée pour objectifs de montrer le rôle important de la créativité en cours de FLE et de présenter des outils concrets, en termes d'activités créatives, pour favoriser l'expression des apprenants et développer leurs compétences scripturales.

Méthodologie

Il est à noter que la créativité, en éducation, est un concept complexe, et que sa définition est interprétée différemment par de grands pédagogues et psychologues. Le plus souvent, la créativité dans le processus d'apprentissage et d'enseignement a été étudiée par les représentants de deux grandes écoles de pensée : les cognitivistes et les personnalistes.

Pour les cognitivistes (Rodari 1979 ; Rogers 1968), la créativité représente la capacité de l'individu à réaliser une nouvelle production originale, basée sur la combinaison et la transformation d'éléments disponibles (mais non prédéterminés), et adaptée à un contexte concret.

Les personnalistes (Beaudot 1993 ; Fürst 2016 ; Landry 1992), de leur côté, déterminent la créativité comme un ensemble d'aptitudes personnelles étroitement liées à l'affectivité de l'individu et lui permettant de construire ses propres structures originales dans un milieu bienveillant où l'on respecte la spécificité de chaque personne.

L'analyse de ces théories nous permet de constater que la méthodologie des deux courants repose sur des idées semblables concernant la créativité dans le processus d'apprentissage. Premièrement, la créativité est considérée comme une capacité : c'est une aptitude individuelle à créer une production originale, toute neuve, pour résoudre un problème contextualisé qui a été posé lors de la séquence pédagogique. Deuxièmement, la créativité, en éducation, est une compétence qui permet de démontrer la capacité de l'individu à développer son processus d'apprentissage à travers un engagement personnel et

la solution pertinente et innovante qu'il apporte à une situation-problème. Troisièmement, la créativité est directement liée aux émotions positives de l'individu. Ces dernières favorisent l'acquisition des compétences, suscitent son intérêt et sa motivation. De plus, la créativité est indispensable pour développer des compétences transversales telles que l'estime de soi, l'autonomie, le leadership, la curiosité, la capacité à s'organiser, à travailler en équipe, *etc.*

D'un autre côté, la production de l'écrit comme composante de la compétence de communication dépasse les limites linguistiques. Elle prévoit une compréhension nette du fonctionnement de la langue orale, l'utilisation de connaissances extra-linguistiques et de stratégies pour bien structurer l'écrit. Selon Guthner Capelle, l'écrit est un support stable qui permet de « transformer la semi-passivité de l'apprenant en attitude active, créative et auto-critique, de confronter l'apprenant aux problèmes que pose naturellement toute construction ou production de sens et de lui fournir peu à peu les moyens de les résoudre par lui-même » (Capelle 1991: 47). Dans cette ligne, nous ajouterons que l'apprenant doit mobiliser toutes ses connaissances pour transmettre son message. Il est obligé de comprendre clairement la finalité de son texte et sa structure typique (argumentation, lettre personnelle/officielle, récit, invitation, *etc.*), de choisir les éléments de son contenu et de les exprimer correctement.

Jean-Pierre Cuq et Isabelle Gruca distinguent trois phases de production écrite qui s'appuient sur les idées cognitivistes :

- la planification, qui correspond à l'étape de consolidation des connaissances du scripteur, d'élaboration d'un plan ;
- la textualisation, qui consiste en des sélections lexicales, syntaxiques, stylistiques, discursives et en des constructions des phrases à partir des mots et structures choisis ;
- la révision, qui a pour but de relire le texte soigneusement en y apportant d'éventuelles améliorations (Cuq, Gruca 2005: 158).

Ce modèle décrit l'acquisition de la compétence scripturale des apprenants au fur et à mesure de leur apprentissage. Il faut aussi préciser que l'expérience personnelle joue un rôle primordial dans l'acte de production. Pourtant, l'acte d'écriture ne se réalisera pas sans désir ni engagement actif des apprenants, car c'est là que réside l'impact positif de la technique d'écriture créative.

Résultats

Plusieurs recherches (Beghetto 2010 ; Capron Puozzo 2016 ; Müller 2009) relèvent que la créativité est souvent perçue négativement dans les milieux éducatifs. Certains enseignants et certains élèves l'associent parfois à des démarches de création sans objectif et sans contraintes, « elle ne fait pas sérieux » et ne devrait donc pas avoir sa place dans l'apprentissage. Certains professeurs eux-mêmes préfèrent la mémorisation et l'assimilation de savoirs académiques, car ils ne comprennent pas les avantages de la créativité en cours de langue. En outre, les apprenants ne savent pas comment combiner et relier les mots pour construire une nouvelle idée, quelle stratégie choisir pour mobiliser cette compétence. Le rôle de l'enseignant est de les encourager à être créatifs en dévoilant leurs aptitudes, leur curiosité et leurs intérêts.

Pour nous, la créativité vise la création d'une solution nouvelle, innovante, valable et faisant preuve, face à une situation-problème initiale, d'une application plus ludique et plus stimulante des connaissances acquises. Nous ajouterons aussi qu'en situation d'écriture créative, la curiosité, le plaisir et l'engagement

personnel favorisent l'expression écrite des apprenants en dépit des difficultés linguistiques. De plus, ils apprennent à apprendre en accomplissant des activités créatives.

Parmi les caractéristiques principales de l'écriture créative, il faut relever l'originalité, l'imagination, et le dépassement des schémas traditionnels et typiques existant dans l'enseignement des langues. L'emploi de cette technique en classe de FLE prévoit la création de situations et de thèmes originaux qui stimulent l'innovation en améliorant le vocabulaire, l'orthographe et la grammaire des apprenants.

Dans ce cadre, il est nécessaire de démontrer que l'écriture créative en classe de FLE a pour but de :

- rendre l'activité scripturale moins complexe, plus ludique (la créativité libère les pensées, produit des combinaisons nouvelles d'images et d'idées) ;
- déplacer l'objet d'apprentissage (les apprenants n'écrivent pas pour être évalués, mais pour prendre du plaisir) ;
- motiver les apprenants à développer leurs compétences langagières (le plaisir les amène à se concentrer sur une langue utile et efficace, leur fait découvrir de nouveaux phénomènes langagiers).

Afin de réaliser les activités d'écriture créative en classe de FLE, il est nécessaire de prendre en considération quelques facteurs essentiels pour réussir à atteindre les objectifs pédagogiques, à savoir :

- le support didactique servant de déclencheur de l'activité créative : texte littéraire, extrait de film, clip vidéo, chanson, photo, peinture, poème, *etc.* ;
- le type d'activité : reconstruire un texte décomposé, reformuler un texte ou produire un tout nouveau texte avec des contraintes ou non ;
- le genre de texte produit : poème, lettre, dialogue, interview, affiche publicitaire, histoire, nouvelle, conte, synopsis ou critique de film, de livre, *etc.* ;
- l'organisation de la classe pendant l'activité : division des apprenants en groupes, en binômes, ou travail individuel ;
- les objectifs d'apprentissage ciblés (Luchkevych 2017: 95–96).

Quant aux types d'objectifs, ce sont les suivants :

- objectifs linguistiques grammaticaux, lexicaux, stylistiques ;
- objectifs linguistiques fonctionnels (par exemple : décrire un personnage, caractériser une personne, argumenter son choix, donner son opinion, *etc.*) ;
- objectifs socioculturels (connaître les traditions, l'histoire, le mode de vie et la culture d'un autre pays) ;
- objectifs d'apprentissage (apprendre à apprendre).

Compte tenu des facteurs et des objectifs didactiques cités, on peut donc envisager que l'utilisation de différents supports (pédagogiques, authentiques) rend l'activité scripturale plus efficace, celle-ci se combinant facilement avec l'expression orale ou/et avec la lecture. Pourtant, pour stimuler la créativité des apprenants en classe de FLE, plusieurs autres facteurs doivent être pris en considération.

D'abord, il est nécessaire de revoir la finalité de l'apprentissage : il s'agit de créer de nouveaux textes pour prendre du plaisir, et non plus pour être évalué. De ce point de vue, l'approche de l'évaluation formative est cruciale dans le cas de l'écriture créative. Étant donné son objectif, il faut que l'enseignant soit moins exigeant dans son évaluation. La correction effectuée par celui-ci pendant la production peut

démotiver les étudiants. À cet effet, l'autocorrection suivie d'une intercorrection, qui consiste en des échanges et une révision mutuelle en binômes ou en petits groupes, est préférable.

D'un autre côté, pour s'amuser et apprendre à jouer avec des mots en cours de français, des consignes précises doivent être données, les contraintes des activités proposées doivent être claires. Paradoxalement, alors que la créativité implique beaucoup de liberté, les consignes, surtout dans l'apprentissage des langues étrangères, sont des éléments indispensables qui forcent les apprenants à chercher des solutions originales pour accomplir la tâche et ainsi développer leur créativité (Hassan 2019: 14–15). Il est dès lors très important de proposer des situations d'écriture créative, des déclencheurs de production écrite ayant pour but d'aider l'apprenant à cultiver son imagination, des activités avec des consignes claires pour qu'il se sente à l'aise en les réalisant. Parmi les documents déclencheurs stimulant l'imagination des apprenants, on peut citer les images, les photos, les BD. Pour le niveau plus avancé, on peut proposer des documents authentiques, des textes littéraires, des faits divers, *etc.*

Un autre facteur important pour stimuler la créativité des apprenants en expression écrite est l'introduction du jeu dans le processus d'apprentissage du français. Le but essentiel du jeu en classe de FLE est de rendre la classe plus vivante, de favoriser la motivation des apprenants, de développer leurs capacités cognitives et affectives. Selon Nicole de Grandmont, orthopédagogue bien connue, il faut distinguer trois types de jeux : jeu ludique, jeu éducatif, jeu pédagogique. Elle insiste sur le fait que l'activité ludique, est « un moyen d'exploration et de découverte des connaissances par l'action ludique du jeu, qui fait appel à la pensée divergente et qui engage une réflexion plus personnelle de la part de l'apprenant en sollicitant davantage sa créativité et son imagination » (Grandmont 1997: 106). Ce type de jeu aide l'apprenant à trouver lui-même plusieurs solutions adaptées à une situation donnée. En outre, l'activité ludique peut être utilisée dans tous les groupes d'âge, dans toutes les catégories sociales, et même lorsque le niveau de langue est minimal.

Haydée Silva précise aussi que l'activité ludique en classe de FLE a cinq fonctions : la socialisation (le jeu permet à l'apprenant de communiquer avec les autres, de discuter, de s'exprimer, d'argumenter ses idées), l'interaction authentique (l'apprenant se met en contact avec le langage authentique), la mise en œuvre de stratégies (l'apprenant effectue la tâche du jeu en respectant les règles et active son attention, sa concentration, ses connaissances), le développement langagier et cognitif (la mobilisation de l'ensemble des compétences de l'apprenant), et la motivation (l'apprenant prend l'initiative de travailler) (Silva 2005). Dans notre recherche, le jeu signifie une tâche dont la résolution éveille l'intérêt et l'imagination des apprenants. Toutefois, le recours au jeu s'appuie sur l'utilisation de ses mécanismes et de ses techniques dans le processus d'apprentissage, c'est-à-dire dans une situation de prime abord non ludique, pour encourager la participation des apprenants, les motiver, diminuer leur anxiété langagière, leur donner du plaisir en effaçant le contexte formel et en favorisant leur créativité.

Les questions suivantes qui découlent des options présentées ci-dessus sont : de quelle façon introduire l'écriture créative ? Comment trouver des sujets d'imagination créative permettant l'expression personnelle en cours de FLE ? Ces questions sont liées entre elles et peuvent être analysées en regard d'exemples tirés de notre expérience professionnelle, pour mieux illustrer nos suggestions sur les problèmes envisagés.

En premier lieu, il faut inciter l'apprenant à devenir créatif en lui donnant une liberté d'expression selon son niveau, ses connaissances et ses savoirs. Il est évident que des débutants ne peuvent pas produire de texte dès le premier cours, sans un vocabulaire minimal. Dans ce cadre, l'accent se met sur l'activité de

pré-expression écrite qui conçoit l'aptitude à distinguer, à apprendre et à mémoriser la graphie des mots, à les associer avec leur enveloppe sonore. Christine Tagliante énumère trois phases caractéristiques pour introduire cette activité :

- 1) La reconnaissance de formes orales connues et de leur présentation graphique, d'après un support enregistré et sa transcription. 2) L'analyse, la conceptualisation de règles graphiques. 3) La systématisation et l'application de ces règles à des énoncés nouveaux. (Tagliante 2006: 127)

À cette étape initiale, l'attention est portée sur l'oral tandis que la préparation à l'écriture est bien contrôlée, car elle est plutôt un outil d'apprentissage qu'une aptitude. À cet effet, les activités d'imitation simples, de remplacement, de classement sont facilement réalisables en classe de FLE.

En progressant dans leur apprentissage du FLE, les étudiants commencent à prendre du plaisir à la langue, et c'est le moment de les motiver à apprendre mieux l'écriture à travers des questionnaires à choix multiples, des textes à trous, de la réécriture de texte, des textes-puzzles, *etc.* Il s'agit ici de production d'écrits simples qui peuvent être définis comme créatifs l'originalité et à l'authenticité des idées des apprenants. Au fur et à mesure qu'ils progressent, les activités créatives deviennent plus compliquées, mais toujours en sollicitant sans perdre leur originalité et leur lucidité. Il est à noter que les activités créatives en classe de FLE favorisent à la fois l'interaction et le perfectionnement langagier personnel.

Quelques idées d'activités créatives

Pourtant, trouver des sujets faisant appel à l'imagination créative et permettant l'expression personnelle n'est pas toujours facile. C'est pourquoi nous allons donner quelques idées d'activités facilement réalisables dès les premiers cours de français.

Comme nous l'avons déjà signalé, en écriture créative, l'imitation est primordiale surtout au niveau débutant. En outre, elle devient une source d'inspiration et de plaisir aussi bien qu'un déclencheur de l'écriture. C'est pourquoi nous utilisons souvent des affiches, des cartes postales, des poèmes, des BD comme modèles à imiter.

Par exemple, pour travailler le lexique concernant les repas, on peut proposer le poème de Jacques Prévert *Déjeuner du matin* en demandant de remplacer des mots soulignés par des mots proposés (du même champ lexical) ou, à une étape plus avancée, sans proposer de mots :

- (1) Il a mis le café (*le thé / le lait / le chocolat chaud*).
- (2) Dans la tasse (*le verre / le bol / le gobelet*).
- (3) Il a mis le lait (...) (*la crème / le citron / le sucre*).

Ensuite on peut demander aux apprenants de raconter leurs routines matinales à la manière de Jacques Prévert. Il est préférable de le faire en petits groupes, parce que parfois, certains apprenants peuvent manquer d'idées, et dans ce cas l'entraide est un facteur stimulant et motivant.

Comme autre exemple, une planche de BD vierge peut devenir un déclencheur pour inciter les participants à imiter le lexique appris. Dans ce contexte, signalons qu'on peut trouver diverses planches de BD vierges sur Canva, un outil de création graphique proposant des modèles prêts à l'emploi. Pour les

débutants, nous avons choisi une planche de BD où deux personnes discutent, et comme consigne, nous avons proposé de remplir les bulles en y introduisant des expressions de salutation et de présentation.

Il convient de souligner que lors d'une séquence d'écriture créative, le groupe est un acteur important de la réussite de l'activité proposée. Chaque apprenant ressent une part de responsabilité et de « sécurité » à la fois, car il peut partager ses idées, accepter ou modifier les idées des autres, être à l'écoute, aider, *etc.*

La technique d'écriture créative prévoit divers types de jeux. Dans ce cadre, pour jouer avec la langue, nous avons élaboré quelques activités assez simples mais créatives. Par exemple, créer un petit texte cohérent avec des mots monosyllabiques. D'autres contraintes peuvent être aussi posées par l'enseignant en fonction du thème étudié. À titre d'illustration, nous avons demandé aux apprenants de niveau plus élevé de parler de leurs loisirs en utilisant le passé composé, par exemple : « Hier j'ai fait du sport. J'ai lu un livre. J'ai vu mon ami. J'ai pris mon temps ». Pour cette activité, la liste des verbes et de leurs participes passés peut être fournie comme support didactique pour aider à mémoriser leurs formes écrites. Comme autres variantes de ce type d'activité, on peut proposer de créer un conte avec des mots choisis au hasard ou à partir d'une phrase de départ.

Pour mieux mémoriser les nouveaux mots dans un contexte précis, nous avons proposé le jeu *Récit en chaîne* qui repose sur la capacité à inventer des histoires à partir de cartes ou d'images proposées ou tirées au hasard (Zamorano 2021). Pour aller plus loin, nous avons distribué une fiche avec un nouveau mot à chaque étudiant. Le premier apprenant, choisi au hasard, commence à écrire une phrase avec son mot. Le deuxième doit produire une phrase avec le mot figurant sur sa fiche, en respectant la logique textuelle, puis les autres continuent de même. Le dernier doit inventer la phrase finale. Cette activité repose sur l'idée de l'écriture collective et favorise la coopération entre les apprenants.

Dans ce cadre, il faut préciser que ce type d'activité créative repose sur l'utilisation de l'approche collaborative, qui repose elle-même sur l'idée d'obtenir une production plus avancée et mieux organisée que celle qui est faite individuellement. En étudiant la question des difficultés de l'écrit en classe de FLE, Laurent Cosnefroy et Sonia Lefeuve relèvent trois critères de travail collaboratif qui rendent celui-ci efficace et plus créatif :

Une réelle interactivité entre les partenaires, qui leur permet une influence mutuelle sur leurs processus cognitifs ; des échanges synchrones ou perçus comme tels (par exemple une discussion en temps réel par messagerie instantanée) de façon à donner l'impression d'être engagé dans un processus d'influence mutuelle ; enfin, des interactions qui s'insèrent dans un espace de négociation où chacun s'engage en s'efforçant d'argumenter, de convaincre et de critiquer pour produire in fine un savoir partagé fruit d'une négociation collective. (Cosnefroy, Lefeuve 2018: 78)

La réécriture sous forme ludique représente aussi une source puissante d'activités créatives pour les apprenants de tous les niveaux de langue. Il s'agit de réaliser diverses tâches d'écriture créative à partir de la lecture de contes, de nouvelles, de poèmes, d'extraits littéraires. Par exemple, après la lecture du conte *Le Petit Chaperon Rouge*, les apprenants sont invités à le réécrire sous la forme d'un fait divers ou bien à réécrire la fin du conte d'une manière tragique, surréaliste, de science-fiction, *etc.* (Dragan 2020). On peut également leur proposer de rédiger une prévision météorologique à partir d'un extrait littéraire, un poème, une nouvelle, en respectant les consignes proposées par l'enseignant.

Les pratiques en matière d'écriture créative sont très variées. C'est à l'enseignant de les adapter, de les modifier selon le niveau langagier de ses étudiants, leurs intérêts, les objectifs pédagogiques.

Conclusions

82

Pour conclure, rappelons les avantages de l'écriture créative en classe de FLE. D'abord, les activités créatives stimulent la motivation des apprenants, libèrent leur parole et leur imagination, et constituent donc un élément important en situation pédagogique où le travail de l'expression écrite peut parfois sembler fastidieux aux étudiants. Ensuite, ces activités motivent et favorisent leur créativité, éveillent leur envie et leur goût d'écrire, de manipuler la langue de manière intéressante.

En outre, l'écriture créative permet de développer quatre composantes de la compétence communicative : la compétence linguistique (les savoirs lexicaux, grammaticaux, syntaxiques), la compétence discursive (la connaissance de différents types de discours et de leur organisation), la compétence socioculturelle (la connaissance des règles et des normes sociales, l'histoire, les traditions du peuple dont la langue est apprise), et la compétence référentielle (la connaissance des domaines d'expérience, des objets et phénomènes dans le monde, l'aptitude à trouver des relations entre eux).

L'écriture créative ouvre donc de multiples perspectives sur le plan éducatif. Elle favorise l'implication active des apprenants dans l'apprentissage du FLE, ce qui développe chez eux l'autonomie, la responsabilité, la créativité, l'aptitude à la coopération. En outre, l'écriture créative permet de varier le rythme des cours, de les rendre plus intéressants et plus dynamiques.

Bibliographie

- Beghetto, Ronald (2010) "Creativity in the Classroom". [In:] James C. Kaufman, Robert J. Sternberg (dir.) *The Cambridge Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press; 447–463.
- Boudreau, Guy (1993) « L'entrée dans l'écrit : l'intervention pédagogique ». [In:] Guy Boudreau (dir.) *Réussir dès l'entrée dans l'écrit*. Sherbrooke: Éditions du Centre des Ressources Pédagogiques; 137–152.
- Capelle, Gunther (1991) « Changement de cap ». [In:] *Le français dans le monde*. N° 239; 44–47.
- Capron Puozzo, Isabelle (2016) « Créativité et apprentissage : dilemme et harmonie ». [In:] *Revue française de pédagogie*. N° 197; 5–12.
- Cuq, Jean-Pierre, Isabelle Gruca (2005) *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Hassan, Soulaf (2019) « Les ateliers d'écriture créative littéraire en classe du FLE : quel impact sur la construction des compétences linguistique, interculturelle et esthétique? ». [In:] *Francisola. Revue indonésienne de la langue et la littérature françaises*. Vol. 4 (2); 14–15.
- Grandmont, Nicole de (1997) *La pédagogie du jeu. Jouer pour apprendre*. Bruxelles: De Boeck Université.
- Landry, Marie-Claire (1992) *La créativité des enfants. Malgré ou grâce à l'éducation?*. Montréal: Éditions Logiques.
- Luchkevych, Viktoriia (2017) « Les activités ludiques en classe de FLE: caractéristiques, fonctions, objectifs ». [In:] *Langues, Sciences et Pratiques. Actes du 1^{er} Colloque international francophone en Ukraine*. Kiev: Université nationale Taras Chevtchenko de Kiev; 95–96.
- Müller, Daniela (2009) *Critical Evaluation of Creativity's Role in Learning*. Munich: Grin Verlag.
- Paré, André (1984) *Le journal instrument d'intégrité personnelle et professionnelle*. Québec: Centre d'intégration de la personne de Québec.
- Rodari, Gianni (1979) *Grammaire de l'imagination*. Paris: Les Éditeurs français réunis.
- Rogers, Carl Ransom (1968) *Le développement de la personne*. Paris: Dunod.

Tagliante, Christine (2006) *La classe de langue*. Paris: CLE international/SEJER.

Zamorano, Cécile (2021) *Je joue et j'apprends à m'exprimer et à raconter*. Paris: Nathan

Sources Internet

Conseil de l'Europe (2018) *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer. Volume complémentaire avec de nouveaux descripteurs*. <http://www.coe.int/lang/fr> (accès: 09.01.2022).

Cosnefroy, Laurent, Sonia Lefeuvre (2018) « Du travail de groupe à l'apprentissage collaboratif. Analyse de l'expérience d'étudiants en école de management » [In:] *Revue française de pédagogie*. Vol. 1, N° 202; 77–88. <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-pedagogie-2018-1-page-77.htm> (accès: 20.09.2021).

Dragan, Constantin (2020) *La technique du journal télévisé pour dynamiser et évaluer la classe de FLE*. <https://www.universitesdefrancophonie.com/la-technique-du-journal-televisé-pour-dynamiser-et-evaluer-la-classe-de-fle.html> (accès: 19.03.2021).

Fürst, Guillaume (2016) « Créativité, apprentissage, intelligence et personnalité ». [In:] *Revue française de pédagogie*. Vol. 4, N° 197; 23–34. <https://journals.openedition.org/rfp/5143> (accès: 15.04.2021).

Silva, Haydée (2005) « Le jeu, un outil pédagogique à part entière pour la classe FLE ». <http://www.francparler-oif.org/pour-lenseignant/les-articles/2652-le-jeu-un-outil-pedagogique-a-part-entiere-pour-la-classe-de-fle-.html> (accès: 19.04.2021).

ANNA MACIEJEWSKA

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny

aniamaciejewska1@interia.pl

ORCID ID 0000-0002-6447-9482

Plugawe i orgiastyczne święto miłości? Sobótka w ujęciu Jana Kochanowskiego¹

A Filthy and Orgiastic Celebration of Love? Sobótka as Perceived by Jan Kochanowski

Abstract

Noc świętojańska (Midsummer night) is associated with the very distant times when the sun and water were worshipped. At that time the Slavs paid special attention to astronomical phenomena resulting from the Earth's rotation around the Sun. The time of the summer solstice appeared to be a time of great celebration, as evidenced by the wide range of nomenclature defining the entirety of these rites: *Kupalnocka*, *Kupała*, *noc świętojańska* or *Sobótka*. It is also very likely that this celebration has become a Christian equivalent of the pre-existing cult of a pagan deity, as evidenced by, for example, numerous Midsummer rites: clapping, playing, singing, dancing, jumping around the fire, girding oneself with mugwort. Performing night dances, singing and pairing up became the basis not only for accusations by preachers that pagan idols were being glorified, but it even began to arouse anxiety among moralists, who considered the above-mentioned acts debauched. Although Catholics and Protestants tried to combat the customs related to the *Sobótka*, Jan Kochanowski decided to maintain these folk traditions.

Keywords: Sobótka, Kupala Night, bonfire, Saint John's Eve, mugwort, Jan Kochanowski, The Midsummer Song about Sobótka, Early Modern Polish literature

1 Niniejszy artykuł naukowy powstał na podstawie mojej pracy magisterskiej (obronionej w 2018 r.) pt. *Temat tańca w literaturze polskiego renesansu*, którą napisałam pod kierunkiem prof. dra hab. Jacka Sokolskiego.

Jednym z najważniejszych motywów w naukowych opracowaniach zawierających interpretację *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* Jana Kochanowskiego jest obecność w tym cyklu poetyckim przejawów kultury ludowej. O występowaniu folkloru we wspomnianym dziele czarnoleskiego poety pisali m.in.: Helena Kapeliś (w artykule *Ludowość w twórczości Kochanowskiego*), Tadeusz Ulewicz (w *Świadomości słowiańskiej Jana Kochanowskiego*) Julian Krzyżanowski, Janusz Pelc, Jerzy Ziomek czy Ludwika Szczerbicka-Ślęk (we wstępie do edycji *Pieśni*).

Można zauważyć, że badacze nie zawsze zgadzali się między sobą, odpowiadając na pytanie, czy Mistrzem z Czarnolasu podczas pisania *Pieśni...* kierowała wyłącznie świadomość założeń gatunku wprowadzonego do piśmiennictwa przez Teokryta, a kontynuowanego m.in. przez Wergiliusza. Zamiarem autorki niniejszego artykułu jest wskazanie na jeszcze inne źródło obecności odniesień do kultury niskiej w złożonym z 13 utworów cyklu – a więc na znajomość i akceptację ludowych obyczajów oraz na dostrzeganie przez czarnoleskiego poetę wartości artystycznych wywodzących się z folkloru².

W pracach poświęconych *Sobótce* opisowi elementów pochodzących z kultury ludowej towarzyszyły analizy, które brały pod uwagę uwarunkowania genologiczne dzieła Kochanowskiego. Niezależnie od tego, czy utwór Mistra z Czarnolasu traktowano jako typową sielankę, czy uwypuklano odstępstwa od poetyki gatunku, wskazywano na przynależność *Sobótki* do literatury ziemiańskiej, a co za tym idzie – na oczywiste odwołania do mającej antyczne korzenie bukoliki. Wykazano więc wielokrotnie, że niektóre przedstawione w *Pieśni świętojańskiej o sobótce* motywy wynikają nie tylko z nawiązywania przez Kochanowskiego do kultury ludowej, bo w cyklu widać odwołania do antyku. Podkreśla to Zofia Szmytdowa:

Wymawiano niekiedy Kochanowskiemu, że w *Sobótce*, rodzimej i ludowej zmieszał tematy swoje z antycznymi, że pod melodię pastuszej fujarki skaczą w Czarnolesie faunowie, a co gorsza, że na zabawie ludowej panna wiejska śpiewa za Owidiuszem o przemianie ludzi w ptaki, czyli o Filomeli, Prokne i Tereuszu. (Szmytdowa 1964: 61)

Wiadomo, że Kochanowski wysoko cenił takich poetów rzymskich, jak Tibullus, Lukrecjusz, Horacy czy Owidiusz (*ibidem*). Czarnoleski poeta nawiązywał zresztą do dzieł tego ostatniego twórcy także w swoich łacińskich epigramatach erotycznych, gdzie pojawiają się mniej lub bardziej wyraźne zapożyczenia z utworów autora *Metamorfóz*³. O znajomości piśmiennictwa antycznego przez polskiego humanistę przypomina również Janina Abramowska:

Oczytanie Kochanowskiego w literaturze antycznej obejmowało przede wszystkim pisarzy rzymskich: Cicerona, Wergiliusza, Senekę, Owidiusza, Lukrecjusza, a nade wszystko wielkich liryków: Horacego, Propercjusza, Katulla. Literaturę grecką znał chyba raczej z przekładów łacińskich, choć język grecki nie był mu obcy, o czym świadczą późniejsze prace translatorskie (Homer, *Antologia grecka*, Eurypides, uzupełnienie Cycerońskiego przekładu *Fenomenów* Aratosa). (Abramowska 1994: 21)

2 Charakter ludowy łączy się tutaj z językiem, zawierającym zarówno zwroty potoczne, przysłowia, powiedzenia oraz zastosowaną w całym cyklu poetyckim miarą wierszową, występującą w pieśniach ludowych (Tomczak 1993: 196)

3 Konkretnie przykłady tychże nawiązań wymienił Francesco Cabras w artykule pt. *Elegijność „Foricoeniów” miłosnych Jana Kochanowskiego – wzorce owidiańskie* (2014: 39–69).

W *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* z pewnością wykorzystano wzorzec poezji bukolicznej. Choć cykl Kochanowskiego nie jest sielanką w pełni respektującą uwarunkowania gatunkowe zaproponowane przez Teokryta i Wergiliusza, zawiera jednak odwołania do antyku także za sprawą toposu *locus amoenus*. „Wież spokojna, wieś wesółą” to miejsce beztroskiego pasterza i oracza przygotowującego ziemię pod uprawę (Szmytdowa 1964: 66). Taką ocenę wsi widać zwłaszcza w śpiewanej przez Pannę dwunastą pieśni parafrazującej epod II Horacego, ale nawiązującej również do *Bukolik* i *Georgik* Wergiliusza (Krzywy 2021: 103). Mistrza z Czarnolasu określa się pojęciem *poeta doctus* (Gruchała, Grzeszczuk 1988: 41), a wynika to m.in. z wszechstronnego wykształcenia, erudycji uznającej „treści wyrażone we wzorcowych utworach starożytnych (...) [za – AM] uniwersalne, ale i do pewnego stopnia umowne, służące prezentacji konkretnego ideału” (Krzywy 2021: 103). Trzeba dodać przy tym, że ów ideał „nie korespondował całkowicie z rzeczywistością, lecz ją zgodnie z obowiązującą tendencją estetyczną idealizował, by nadać przedstawianej wizji przekonujący kształt” (*ibidem*). Wspomniana tendencja uwidaczniała się w opisach ziemiańskiej wsi, do których wprowadzano elementy bukoliczne. Jak podkreśla Roman Krzywy, służyło to wyrażeniu autentycznych treści światopoglądowych, a także dawało sposobność ukazania zdarzeń z własnej biografii (2021: 104). Stosowanie takich zabiegów pozwala zatem „traktować poezję ziemiańską jako rodzimą inkarnację tematu bukoliczno-arkadyjskiego” (*ibidem*). Przytoczone opinie znawcy twórczości Kochanowskiego zbieżne są zresztą z tym, co stwierdził Adam Karpiński w pracy zatytułowanej *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*. Według badacza literaturę ziemiańską należy uznawać za „wydzieloną ze względu na temat i prezentowany światopogląd grupę utworów, nie realizujących ściśle określonego wzorca gatunkowego” (Karpiński 1983: 157).

Właśnie do poezji ziemiańskiej zalicza się *Sobótkę*. W tymże cyklu śpiewające panny przedstawiają świat zbudowany z – celowo użytych – elementów heterogennych: autentycznie istniejące miejsca i osoby (Dorota, Czarnolas) zamiast konwencjonalnych antycznych pseudonimów, konkretny obszar geograficzny (w *Pieśni I, VI i XII*) zmieszany z komponentami właściwymi dla bukoliki (las, łąka, zajęcia pasterskie). Stworzona w ten sposób „nowa Arkadia” próbuje w pewnym zakresie odzwierciedlić świat prawdziwy, ale nie przestaje być zarazem światem mitycznym⁴ (Abramowska 1989: 120). Można wręcz uznać, że Kochanowski dokonał w *Pieśni...* rekonstrukcji struktury mitycznej w wyniku wymiany jej niektórych elementów. Renesansowy twórca ukazuje bowiem w swoim utworze chociażby prasłowiańskie święto i jego obrzędy. Wyznacznikiem arkadyjskości Czarnolasu jest natomiast m.in. żywa obecność przyrody, ognisko kojarzące się z ciepłem oraz światłem słonecznym, czas zabawy i odpoczynku, zapowiedź obfitości pól. Jednak za najważniejszy wyznacznik należy uważać – zdaniem Janiny Abramowskiej – wyeksponowanie relacji przestrzennych, a zatem przeciwstawienie szczęśliwego „tu” niebezpiecznemu czy złemu „tam” (1989: 120–121). Wspomniana literaturoznawczyni podkreśla:

Nie jest bowiem prawdą, że w bukolice nie ma miejsca na zło, jego obecność w świecie jest nawet z naciskiem przypominana, tyle że objawia się poza umowną granicą, gdzieś dalej, nie w tych krajach. Na tej zasadzie pojawia się w pieśni dziesiątej motyw wojny, zaś w dwunastej wzmianki o goniącym

4 O zmitologizowaniu świata wykreowanego przez Kochanowskiego świadczy chociażby poniższy fragment *Pieśni świętojańskiej o sobótce*:

„Stada igrają przy wodzie,
A sam pasterz, siedząc w chłodzie,
Gra w puszczalkę proste pieśni,
A faunowie skaczą leśni”. (Kochanowski 1997: 111)

za zyskiem kupcu-żeglarzu i zawodowym żołnierzu, który za złoto naraża swoje zdrowie i życie.
(Abramowska 1989: 121)

Warto zaznaczyć, że nawet w śpiewanej przez Pannę dziewiątą pieśni zawierającej czytelne aluzje do mitu greckiego o Filomeli, Prokne i Tereusie, znaleźć można argumenty przemawiające za zasadnością kultywowania sobótki, a zatem święta ludowego, podczas którego intonuje się pieśni zarówno wesołe, jak i smutne. Dziewczyna najpierw ubolewa nad losem ludzi wykonujących swoje pieśni w niewoli czy też z dala od ojczyzny. Później przystępuje do „referowania” mającej przygnębiające zakończenie historii miłosnej. Nieoczekiwanie podsumowuje wszystkie te zdarzenia optymistycznym zapewnieniem, że w Polsce – za sprawą innych obyczajów – nic takiego się nie dzieje (Szmytdowa 1964: 66). Ów fakt akcentuje „słuszność wyrażonego w pierwszych zwrotkach sądu o powszechnej potrzebie pieśni, o jej łagodzącym działaniu w cierpieniach” (Szmytdowa 1964: 66–67).

Świadomość terapeutycznego charakteru śpiewu i tańca nie wywodzi się więc w utworze Mistrza z Czarnolasu wyłącznie z kultury ludowej, ale pojawia się w zbiorze wielokrotnie. Kochanowski nawiązuje do tego motywu kilka razy. Na przykład Panna druga zapewnia, że bardzo lubi tańczyć. Twierdzi, że najłatwiejszym tańcem jest ten, w którym się skacze. Akompaniamentem – jak sama zaznacza – do takich tanów są przy tym dźwięki bębnow:

Skokiem taniec nasnadniejszy,
A tym jeszcze pochopniejszy,
Kiedy w bęben przybijają:
Samy nogi prawie drgają. (Kochanowski 1997: 93)

Panna trzecia powtarza słowa swej poprzedniczki, przeczuwając, że teraz przypada jej kolej. Natomiast Panna jedenasta śpiewa o „nieprześląconej Dorocie”, która jej zdaniem jest w tańcu niczym bogini. Szczególne znaczenie ma jednak pieśń Panny dwunastej, zamykającej cały cykl. To właśnie tam znajduje się najmocniej wyrażona pochwała wsi i szczęśliwego życia poza miastem. Ostatnia z dziewcząt określa wieś jako miejsce, w którym odbywają się liczne zabawy wypełnione tańcem:

Tam już pieśni rozmaite,
Tam będą gadki pokryte,
Tam trefne pęsy z ukłony,
Tam [i] cenar, i goniony. (Kochanowski 1997: 110)

W ostatniej pieśni *Sobótki* Kochanowski, roztaczając wizję arkadii ziemiańskiej, zestawia szczęśliwe życie na wsi z sytuacją przedstawicieli innych profesji: prawnika pomagającego za pieniądze łamać nie tyle prawo co zasady moralne (Krzywy 2021: 107), zarabiającego na wojnie żołnierza, czy „żeglarza (niepewność losu), dworzanina (zniewolenie osobowości)” (Hernas 1965: 29). Wyżej wymienione zajęcia wiążą się bowiem z ryzykiem⁵ bądź czynami niegodnymi⁶, do których zaliczało się m.in. osiągnięcie nadmiernego zysku w ramach lichwy (Krzywy 2021: 107). Następuje zatem przeciwstawienie – jak podkreślał Adam

5 Według czarnoleskiego poety owe ryzyko można przyłacić wręcz śmiercią: „A śmierć bliżej niż na piędzi”. (Kochanowski 1997: 109).

6 W XVI i XVII wieku w kręgach ziemiańskich narastała niechęć do zawodu kupca, prawnika, dworaka i żołnierza, gdyż uważano te profesje za niegodne bądź niebezpieczne (Grzeszczuk 1997: 156–157). Należy zaznaczyć przy tym, że ówczesne „ideały ziemiańskie kształtowały się w wyraźnej opozycji do życia dworskiego” (*ibidem*).

Karpiński – „człowieka żyjącego «w pieczy» wsi i «inszych», pozbawionych tej opieki, a tym samym skazanych na łaskę fortuny i niepewny los” (1980: 79):

Człowiek w twej pieczy uczciwie
Bez wszelakiej lichwy żywie;
Pobożne jego staranie
I bezpieczne nabywanie.
(...) Krwią drudzy zysk oblewają,
Gardła na to odważają. (Kochanowski 1997: 109–110)

Poeta nawiązuje⁷ tutaj do epody II Horacego oraz tekstu Wergiliuszowych *Georgik* (Karpiński 1980: 80), a w szerszym zakresie – do wartości cenionych przez stoików. Warto zaznaczyć, że stoicyzm stanowi „jedną z najważniejszych inspiracji intelektualnych Jana Kochanowskiego” (Urbański 2010: 176). Czarnoleski twórca czerpał wiele z tej filozofii, zwłaszcza wówczas, gdy przeciwstawiał cnotę Fortunie. Zalecał przede wszystkim zachowanie opanowania i dystansu wobec nadarzających się sytuacji, a najwyższą wartością uczynił cnotę (*ibidem*). Wyjaśnia to sens pochwały „wsi spokojnej, wsi wesołej” (Karpiński 1983: 26). Korzystając ze znanych motywów (np. z ody *Rectius vives, Licini, neque altum* Horacego) czy parafrazując fragment książki drugiej *Georgik* (pochwała życia rolnika), Kochanowski napisał dzieło, w którym wyraził pochwałę życia w spokoju, ładu, stabilizacji i harmonii. Wieś staje się zatem – w jego dziele – azylem, miejscem bezpiecznym (Karpiński 1980: 80).

Tradycja antyczna nie jest jedyną, do której odwołał się Kochanowski w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*. Odnaleźć tu można także analogie do włoskiej sielanki udratyzowanej, lirycznej villanelli oraz ludowych obrzędów, widowisk wiosennych zwanych „maggia”, okraszonych tańcami i pieśniami. Mieczysław Hartleb wskazał, że „maggia” już od połowy XVI wieku zaczęły zmieniać się w improwizowane widowiska sceniczne. Przeważała w nich fabuła dramatyczna, która czerpie swe tematy „z życia świętych i bohaterów, z Biblii i historii, operuje powagą omal moralitetów i patriotyzmem, satyrą i groteską” (Pelc 1980: 384). Kochanowski prawdopodobnie znał włoskie „maggia” (Pelc 1980: 384). Głównym celem poety było zatem nie tylko literackie utrwalenie starosłowiańskiego obrzędu, ale również przekazanie nowych – nieznanych wówczas na gruncie literatury polskiej – treści. Wiązały się one z tematem odwiecznych praw miłości (Kuchowicz 1982: 121) czy chociażby urokami życia wiejskiego (Pelc 1980: 384), pędzonego zgodnie z prawami natury i opozycyjnego wobec niepewnego losu dworaka oraz żołnierza (Krzywy 2021: 107).

Kultywowane w noc świętojańską tradycje obrzędowe wiązały się z bardzo odległymi czasami, w których obecny był kult słońca i wody. Wówczas to Słowianie zwracali szczególną uwagę na – stanowiące rezultat obiegu Ziemi wokół Słońca – zjawiska astronomiczne. Pora solarne przesilenia letniego jawiła się jako czas hucznego świętowania, o czym świadczy szeroki zakres nomenklatury określającej całokształt tychże obrzędów: *Kupałnocka, Kupała, noc świętojańska czy sobótka* (Brenz 2006: 229). Bardzo prawdopodobne jest także to, iż owa uroczystość stała się „chrześcijańskim ekwiwalentem uprzednio istniejącego kultu jakiegoś bóstwa pogańskiego, na co wskazuje chociażby bogato rozbudowana obrzędowość nocy świętojańskiej” (Kowalik 2004: 134). Prowadzenie misji chrystianizacyjnej na terenach zamieszkałych przez pogan doprowadziło zapewne do synkretyzacji tego kultu (Kowalik 2004: 134–135). Należy przy tym zaznaczyć, iż w starożytności również oddawano cześć Słońcu (Kotarska

7 Warto wspomnieć ponadto, że Jan Kochanowski w swojej twórczości – jako *poeta doctus* – często odwoływał się do horacjan-
skiej idei złotego środka oraz arystotelesowskiego umiaru (Urbański 2010: 176).

1993: 101), a „solaryzacją objęto nawet herosów” (Kotarska 1993: 101). Kult astralny praktykowali także neoplatonicy, narażając się wręcz na zarzut – ze względu na rzekome posługiwanie się magią – upowszechniania neopogaństwa (Otwinowska, Sarnowska-Temeriusz 1990: 588). Nawiązał do tego polski historyk filozofii, Stefan Świeżawski:

Prawdopodobnie pogaństwo antyczne czuło się zagrożone w swym bycie i to jest powodem, dla którego neoplatonizm wiąże się bardzo ściśle z ówczesnymi religiami, stając się niejako filozofią dogasającego świata pogańskiego. (Świeżawski 2000: 232)

Neoplatonizm ukształtował przekonanie o boskości ciał niebieskich, a ponadto powiązał z filozofią wiarę w efektywność praktyk religijno-magicznych. Rozpowszechniający się w starożytnej Grecji i Rzymie (w II i III w. n.e.) kult solarny można uważać – zdaniem Stefana Świeżawskiego – za przejaw oddziaływania kultur wschodnich. Warto przypomnieć, że misteria Mitry zaczęto też odprawiać na terenach Europy łacińskiej, a cześć oddawana Słońcu stała się nawet kultem centralnym (Świeżawski 2000: 232). Według Jana Gwalberta Pawlikowskiego „Tłumaczono więc wszystkie mitologie kultem słońca; mity ich wykładano alegorycznie, odnajdowano tego samego Boga pod różnymi nazwami” (2008: 358). Zwolennicy neoplatonizmu utożsamiali Słońce z Bogiem⁸ (Rybka 1970: 195). Ta tendencja zauważalna jest także w wydany po raz pierwszy w 1543 roku – czyli już w epoce renesansu – dziele *De revolutionibus...* Mikołaja Kopernika (Eder, Wojtkowska-Maksymik 2010: 141):

Wszakże nie bez słuszności nazywają go [Słońce – AM] niektórzy latarnią morską, inni rozumem jego, jeszcze inni władcą. Trismegistos zwie je widzialnym bogiem, Sofoklesowa Elektra – wszystko widzącym. (Kopernik [1543] 1953: 71)

W opisywanej w niniejszym artykule *Pieśni świętojańskiej o sobótce* nawiązania do motywów solarnych⁹ są oczywiste (Nowicka-Jeżowa 2007: 351–352). Obrzędy sobótkowe kultywuje się bowiem „gdy słońce Raka zagrzewa” (Kochanowski 1997: 90), a zatem w sakralnym czasie: w najdłuższym dniu w roku. Łąkę uznawać można natomiast za święte miejsce, łączące sacrum i profanum. W utworze czarnoleskiego poety centralne miejsce zajmuje jednakże człowiek, nad którym panuje Bóg, będący gwarantem doskonałego ładu¹⁰ (Eder, Wojtkowska-Maksymik 2010: 141).

8 Należy podkreślić, że w licznych źródłach ikonograficznych – również chrześcijańskich – Bóg przedstawiony zostaje jako oko wpisane w trójkąt (tzw. oko opatrności). Wokół owego trójkąta rozmieszczone są natomiast promienie słoneczne. U autorów klasycznych (np. Owidiusza, Cycerona, Pliniusza) można z kolei natrafić na literackie zobrazowania Słońca jako oka lub duszy świata. Oprócz tego wspomniane ciało niebieskie i boskość wprost uosabia taka mityczna postać, jak Hermes Trismegistos (Eder, Wojtkowska-Maksymik 2010: 139–140). Znamienny jest także słynny mit o jaskini z VII księgi *Państwa* Platona, który dowodzi temu, iż „wychodzenie z mroku umożliwia oglądanie boskiego światła: transcendentnego Dobra” (Eder, Wojtkowska-Maksymik 2010: 140). Warto dodać, że w *Enneadach* Plotyna Bóg zostaje przedstawiony jako źródło „światła promieniującego przez wszystkie byty” (*ibidem*).

9 Ewa Cybulska-Bohuszewicz zaznacza, iż wątki astralne pojawiają się również w takich dziełach Jana Kochanowskiego, jak: *Fenomena*, *Pieśni*, *Elegie* czy *Fragmenta* (Cybulska-Bohuszewicz 2010: 159). W pierwszym z wymienionych dzieł (w *Fenomenach*) czarnoleski poeta napisał zresztą:

„On utwierdził na wieki niebo niestanowne.
Dzień i noc Jego sprawa, i to światło wdzięczne
Niezgaszzonego Słońca, i koło miesięczne.
Tenże i niebo natknął gwiazdami ślicznymi”. (Kochanowski 1976: 7)

10 Jak wskazuje Alina Nowicka-Jeżowa, wątki dotyczące pochwały piękna – będącego odbiciem Boga – wszechświata, w tym panującego w nim doskonałego ładu, uwidaczniają się również w pismach Leone Ebre’a oraz Marsilia Ficina (2007: 352).

Wskazując na źródła treści i formy *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*, zauważa się, że cykl panieńskich śpiewów przypomina rozpowszechnione w tradycji sielankowej od czasów antycznych – agony. Swoisty konkurs zapowiada już Panna pierwsza, zachęcającą swoje towarzyszki do tańca. Trzeba wspomnieć przy tym, iż wprawdzie Jan Kochanowski hołdował w swej twórczości tradycjom klasycznym, to był również – jak podkreślał Julian Krzyżanowski – realistą wysokiej klasy. Realizm renesansowy stał się zresztą jednym z wiodących nurtów XVI-wiecznej literatury i kultury (Krzyżanowski 1953: 5–6). Zdaniem Krzyżanowskiego:

Zwracał on pisarza tych czasów ku sprawom człowieka i świata jako zjawisk obiektywnie istniejących i godnych poznania naukowego lub opisu artystycznego. Siła zaś jego była nieraz tak potężna, iż niweczyła lub co najmniej usuwała czy osłabiała uprzedzenia klasowe pisarzy dworskich i szlacheckich i zniwalała ich do zajmowania się światem plebejskim, mieszczańskim i chłopskim, jako narzucającym się obserwacji składnikom życia ówczesnego. (*Ibidem*)

Należy zaznaczyć, że Jan Kochanowski – a zatem przedstawiciel szlachty oraz zdeklarowany humanista – bardzo cenił kulturę ludową i posiadał na jej temat niemałą wiedzę (zob. Kwiatkowska 2015: 81). Zapewne z tego powodu obchody świętojańskie nie kojarzyły mu się z rozpasaniem i pogaństwem.

Badacze, analizując *Sobótkę*, przypominali, iż wielu pisarzy staropolskich bardzo krytycznie oceniało obrzędy sobótkowe. Zupełnie inaczej postrzegał je Jan Kochanowski. Ich kultywowanie nie zakłócało według niego przestrzeni wiejskiej, w której można dbać o wartości moralne (Gruchała, Grzeszczuk 1988: 27). Dlaczego Mistrz z Czarnolasu nie widział w sobótce zwyczaju nagannego, wręcz niecnego? W jaki sposób (i dlaczego) udawało mu się łączyć pozytywną ocenę tradycji mającej przecież korzenie jeszcze w pogańskich obyczajach ze schrytyzianizowaną filozofią nawiązującą do neoplatonizmu i stoicyzmu? Przede wszystkim Jan Kochanowski starał się ukazać wieś jako miejsce szczęśliwe oraz bezpieczne, w którym można wieść dostatnie i spokojne życie. Na tym tle roztoczył wizję wiejskiego żywota pozwalającego człowiekowi na rozwijanie cnoty. Obrzędy sobótkowe są zatem wkomponowane w zalecany przez czarnoleskiego poetę model filozofii życiowej, dowartościowującej egzystencję z dala od miejskiej cywilizacji.

Kochanowski nie potępiał obchodów świętojańskich ze względu na ich pogańskość, tak jak zrobił to np. Mikołaj Rej. Całonocne płasy autor *Postylli* określił jako przejaw pogaństwa, kojarzącego się mu z czarami. Kochanowski natomiast, jak to już zaznaczono, zupełnie inaczej odnosił się do obyczajów kultywowanych podczas nocy świętojańskiej i „nie dopatrzył się tu (...) żadnych diabelskich naleciałości, traktując to święto jako prastarą, miłą Bogu tradycję” (Konarska-Zimnicka 2009: 113). W kontynuowaniu obrzędów, w tym – w tańcach wokół rozpalonego ogniska (Konarska-Zimnicka 2009: 111) – autor *Sobótki* natomiast „widział więź swojej współczesności z przeszłością, z tradycją swego narodu, z tym, co kolejne pokolenia przekazywały sobie, jako rzecz szczególnie ważną i cenną, a co ocalić trzeba także dla potomności” (Pelc 1988: 112).

Podczas obrzędów sobótkowych tańcom towarzyszył śpiew. Podobnie jest w utworze Kochanowskiego. Dwanaście panien kolejno „wznosi pienia” o różnorodnej tematyce:

Panna I opiewa święta i głosi konieczność świętowania, Panna II chwali taniec, Panna III wygłasza pochwałę żartów, Panna IV przekazuje wianek swojemu miłemu, Panna V skarży się, że zwodzi ją jej ukochany Szymek, Panna VI chwali gorące lato i żniwa, Panna VII tęskni za ukochanym, który poszedł na polowanie, Panna VIII śpiewa pieśń pasterską o wołach, Panna IX opowiada mit o Prokne, Filomeli i Tereuszu, czyli o słowiku, jaskółce i dudku, Panna X przeklina wojnę, na którą pojechał jej

ukochany, Panna XI chwali urodę Doroty i czyni to – jak wykazał Mieczysław Brachmer – na wzór włoskiego poety Petrarci oraz jego naśladowców. (Wilczek 2005: 143–144)

Dziewczęta, śpiewając, podejmują różne tematy, choć ostatecznie zawsze odnoszą je do egzystowania w rzeczywistości oddalonej od miejskiej cywilizacji. Panna szósta i dwunasta nawiązują np. do arkadyjskiego mitu o krainie pomyślności, a także do toposu szczęśliwego oracza (Ziomek 2001: 285), z kolei „dziewiąta opowiada Owidiuszowy mit o Filomeli zamienionej w słowika, dziesiąta, parafrazując Tibulla, gani wojnę, na którą wyjechał jej miły, jedenasta śpiewa o «nieprzeplaconej Dorocie»” (*ibidem*). Pieśni dziewcząt opisują towarzyszącą śpiewom scenerię, a także – sam obrzęd sobótkowy, kojarzący się z świętem miłości. Z nocą świętojańską związane są więc tańce, śpiewy, palenie ogniska, puszczanie wianków na wodę (Szczerbicka-Ślęk 1997: LI).

Już na samym początku *Pieśni świętojańskiej* zobrazowane zostaje tradycyjne święto, które obchodzone jest przy wtórze pieśni oraz przy dźwięku instrumentów. To święto ludowe, w którym biorą udział muzycy chłopscy, a także śpiewające dziewczęta (Krzyżanowski 1980: 570). Sobótka należy do obrzędów słowiańskich, łączących się ściśle z rodzimym obyczajem, co wyraźnie też podkreśla Kochanowski. Taneczny charakter pieśni wynika z ich skocznego rytmu, ujawniającego się w czterowersowych strofach pisanych ósmiozłogowcem (Pelc 1994: 170). Melodyjność podkreśla np. refren powtarzany przez Pannę drugą oraz Pannę trzecią: „Za mną, za mną, piękne koło / Opiewając mi wesoło!” (Kochanowski 1997: 94). Warto przypomnieć, że scenerię sobótkową w *Pieśni...* barwnie nakreślono na tle topografii Czarnolasu (Kapełuś 1984: 256–257), a zatem obrzędy nie odbywają się w nieokreślonej przestrzeni lub w mitycznych krainach obecnych w bukolikach greckich czy rzymskich. Taki sposób ukazania świata przedstawionego świadczy o oryginalności Jana Kochanowskiego w stosunku do innych renesansowych twórców.

Należy wskazać, iż oprócz czarnoleskiego poety ludowe święto opisywał Mikołaj Rej w *Postylli*¹¹, Marcin z Urzędowa w *Herbarzu* czy Maciej Strykowski w *Kronice polskiej, litewskiej, żmudzkiej i wszyskiej Rusi* (Kowalik 2004: 134–135).

Marcin z Urzędowa w wydany w 1595 roku dziele pt. *Herbarz polski to jest o przyrodzeniu ziół i drzew rozmaitych...* wypowiadał się o sobótkach w następujący sposób:

Przeto one poganki święciły jej [czyli Dianie, Artemidzie – AM] to ziele, i gdy jej dzień swięcano, wieszali po domach, drugie się nią opasowały: a to czyniły dwudziestego dnia i czwartego księżyca czerwca, u nas dzień ś. Jana: tam też w nocy ognie paliły, tańcowały, śpiewały, diabłu cześć a modłę czyniąc. Tego obyczaju pogańskiego do tych czasów w Polszcze nie chcą opuszczać niewiasty, bo także to ofiarowanie tego ziela czynią, wieszając, opasując się niem. (Marcin z Urzędowa 1595: 31–32)

Autor *Herbarza...* także twierdził, że taniec sobótkowy wiąże się z siłami diabelskimi:

Święta też tej diablidy święcą, czyniąc sobótki, paląc ognie, krzesząc ogień deskami, aby była prawa świętość diabelska: tamże śpiewają diabelskie pieśni, plugawe, tańcząc, a diabeł też skacze, raduje się, że mu krześcianie czynią modłę a chwałę, a o miłego Boga nie dbają, abowiem dzień świętego Jana wieśniaków przy chwale miłego Boga żadnego nie będzie, a około sobótki będą wszyscy czynić rozmaite złości. (*Ibidem*)

11 Na temat tego, co sądził o sobótkach nagłowski poeta, można przeczytać w artykule pt. *Filozoficzne i religijne aspekty poszczególnych tańców w dziełach Mikołaja Reja* (Maciejewska 2019: 187).

W trakcie święta urządzano huczne zabawy, których nieodłącznymi elementami były, mające podłoże erotyczne, śpiew i taniec (Ziomek 1989: 153), a potwierdza to opis zawarty w *Stogławiu*, czyli księdze przepisów kościelnych z roku 1551 (Kolankiewicz 1999: 339):

W dzień św. Jana schodzą się mężczyźni i żony, i dziewice na nocne wrzawy i na zgiekliwą rozmowę, i na biesowskie pieśni, i na płasy i na skkanie, i na bezbożne sprawy, i kiedy noc mija, wtedy ku rzece z czartowskim krzykiem, jak biesy biegają i myją się w wodzie, i kiedy zaczynają na jutrznią dzwonić, wtedy wracają do domów swoich i padają jak nieżywi od wielkiego zmęczenia. (Frydrychowicz 2000: 12–13)

Takie zgromadzenia zostały opisane również przez Jana Długosza, który przedstawił jednak inne święto niż to odbywające się – na ziemiach polskich – w noc świętojańską. Kronikarz opisał mianowicie Zielone Świątki (Kowalik 2004: 129):

Na ich [bogów – AM] cześć ustanawiane były i urządzone igrzyska w pewnych porach roku, dla przeprowadzenia których nakazywano zbierać się w miastach tłumom mieszkańców obojga płci ze wsi i osiedli. Odprawiano zaś je przez bezwstydną i lubieżną przyśpiewki i ruchy, przez klaskanie w dłonie i podnieśliwe zginanie się oraz inne miłosne pienia, klaskanie i uczynki, przy równoczesnym przywoływaniu wspomnianych bogów i bogiń z zachowaniem rytuału. Obrządek tych igrzysk, raczej niektóre jego szczątki [istnieją] u Polaków aż do naszych czasów, mimo że wyznają oni chrześcijaństwo od 500 lat, powtarzane są co roku na Zielone Świąta i przypominają dawne zabobony pogańskie dorocznym igrzyskiem, zwanym po polsku „Stado”, co tłumaczy się po łacinie *grex*, kiedy to stada narodu zbierają się na nie i podzieliwszy się na gromady, czyli stadka, w podnieceniu i rozjątrzeniu umysłu odprawiają igrzyska, skłonni do rozpusty, gnuśności i pijatyki. (Długosz [1614] 2009: 166–167)

Już w średniowieczu przekonywano, iż prości ludzie w Zielone Świątki przywołują pogańskie relikty. Potwierdzają to chociażby *Statuty diecezjalne krakowskie z roku 1408*, a także kazanie Jana ze Słupcy oraz *De ritu pagano hucusque servato per christianos* Jana Szafranca, wikariusza generalnego i oficjała Piotra Wysza, biskupa krakowskiego (Kowalik 2004: 129). W *Statutach...* znalazł się zapis: „Dlatego zabramy, aby w czasie Pięćdziesiątnicy [a zatem Zielonych Świątek – AM] wykonywane były pogańskie pieśni, w których wzywa się i czci bożki (...)¹² (Ulanowski 1889: 27). To zdanie – jak i fragmenty innych średniowiecznych pism – przytacza zresztą Aleksander Brückner, aby ukazać skalę krytyki obrzędów zielonoświątkowych, którą wyrażało przede wszystkim duchowieństwo. Historyk literatury i kultury polskiej przypominał, że kultywowanie nocy świętojańskiej traktowane było jeszcze w XV i XVI w. jako grzech (Brückner 1895: 10–12). Warto przy tym wspomnieć, że artykuł pięćdziesiąty trzeci *Statutów prowincjonalnych* zakazywał „nocnych płasów w dni sobotnie i w wigilię św. Jana Chrzcziciela, Piotra i Pawła, ponieważ niejedne zgorszenia, cudzołóstwa oraz czyny niemoralne w tym czasie występują”¹³ (*Statuta provincialia breviter* [1420–1422] cyt. za Abraham 1920: 53). Niemoralności obrzędów nocy

12 Fragment *Statutów diecezjalnych krakowskich z roku 1408* przetłumaczyłam na język polski. W oryginale napisany był bowiem w języku łacińskim: „Ideo prohibemus, ne tempore Pentecosthen fiant cantus paganici, in quibus ydola inuocantur et venerantur (...)” (zob. Ulanowski 1889: 27).

13 W oryginale: „Item prohibeatis nocturnas correas precipue sabbativis diebus et in vigiliis sanctorum Johannis baptiste et Johannis et Pauli cum pluries fornicaciones, alduteria temporibus nocturnis et incestus committuntur”. Passus ten przetłumaczyłam, mając za wzór przekład poczyniony przez Józefa Łęgowskiego-Nadmorskiego w artykule *Bóstwa i wierzenia religijne Słowian lechickich* (Łęgowski-Nadmorski 1925: 39).

świętojańskiej dowodzi zdarzenie, które rzekomo – jak przekonuje polski kulturoznawca, Leszek Kolankiewicz – miało miejsce w Pskowie w 1505 roku. Ludność tej miejscowości i okolicznych wiosek podobno uległa szaleństwu, bawiąc się w różnorodny sposób: grając na instrumentach strunowych, bębnach, piszczałkach oraz klaszcząc, śpiewając i tańcząc. Płasy te wykonywały zwłaszcza dziewczęta i dorosłe kobiety, czyniąc osobliwe – kojarzące się z erotyką. Widok – co podkreśla Kolankiewicz – był szczególnie interesujący dla zgromadzonych chłopców i mężczyzn (1999: 338–339). W rezultacie „dziewczęta traciły dziewictwo, a mężatki cześć” (*ibidem*). Mimo licznych głosów krytyki ze strony duchowieństwa święto to jednak niewątpliwie zaznaczyło swoją obecność w obrzędowości ludowej. Nocne tańce, śpiewy i łączenie par w pieśniach sobótkowych stały się źródłem nie tylko wysuwanych przez kaznodziejów oskarżeń o kultywowanie wiary w pogańskie bożki, lecz budziły też niepokój wśród – wyznaczających surowe zasady – moralistów, uważających wymienione wyżej czyny za rozpustne (Kubienia, Kamocki 2008: 179–181).

Kochanowski natomiast, przypomnijmy, nie wiązał obrzędów sobótkowych z siłami nadprzyrodzonymi, diabelskimi, nie widział też w nich nic „plugawego”. Sądził on raczej, że obrzędy te są czymś normalnym, zgodnym z tradycyjnym porządkiem kalendarzowym. Formuła obrzędowa, podkreślająca sakralną, cenioną przez ludzi renesansu, symbolikę koła i jego środka, w którym człowiek znajdował miejsce wybrane, jest obecna w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* w zwrotkach zamykających i otwierających wypowiedzi Panny II oraz Panny III (Pelc 1980: 386). Nieodzownymi elementami obrzędu sobótkowego były również – jak już wspominałam – wróżebno-magiczne tęskne śpiewy miłosne, tańce oraz skoki przez ogień uczestniczek obrzędów czy trzymających się za ręce par.

W mitach ludów słowiańskich odnaleźć można odniesienia do motywu tańca w czasie obrzędów sobótkowych. Jest on kojarzony głównie z ruchem po okręgu i ruchem obrotowym. Taniec, który towarzyszył obrzędowi sobótkowemu, nazywany był tańcem słońca ze względu na to, że wykonywano go w czasie letniego przesilenia. Pieśni śpiewane podczas sobótek zawierały archetypiczne motywy słońca, ognia, wody, drzewa, góry. Tańce po okręgu czy też dookoła własnej osi miały wreszcie związek ze sferą demoniczną (*wiły, wirniki*). Wiły, tańczące w czasie nocy świętojańskiej, mogły sprawić, że choroba została uśmierzona, a nawet spowodować wskrzeszenie zmarłego (Rokosz 2016: 189–191).

Tańcowi sobótkowemu towarzyszyły symboliczne rekwizyty (choćby wianek) i rytualne działania, w których występuje figura koła. Taniec w kręgu jest charakterystyczny m.in. właśnie dla obrzędu sobótkowego. Niektóre opisujące sobótkę źródła wskazują na to, iż tańczyły jedynie dziewczęta, a młodzież płci męskiej brała w obrzędzie czynny udział dopiero po pewnym jego etapie, np. symbolicznie porywając dziewczęta. Kobiетom i mężczyznom zostały przydzielone w trakcie nocy świętojańskiej odrębne role obrzędowe. Ważna rola kobiet uwidacznia się przy okazji śpiewów, gdyż tylko niektóre słowa pieśni są śpiewane wspólnie. Dotyczyły to również tańca (Rokosz 2016: 190–191), który mogły wykonywać tylko panny, chłopcy zaś czynili wówczas psoty i przeskakowali przez ogień.

O udziale reprezentantów obu płci w obrzędach sobótkowych wspomina Jan Kochanowski – wbrew przytoczonej opinii w tańcach tam opisanych uczestniczyli dziewczęta i chłopcy (Czerniawski 1860: 4):

Po tym wstało sześć par prawie
Dziewek jednako ubranych
I belicą przepasanych.
Wszystki śpiewać nauczone,

W tańcu także niezganione (...)
 Siostry, ogień napalono (...)
 Dziś przyszedł czas, że na dworze
 Mamy czekać ranej zorze.
 Tak to matki nam podały,
 Samy także z drugich miały,
 Że na dzień świętego Jana
 Zawszy sobótka palana (...)
 A teraz ten wieczór sławny
 Święćmy jako zwyczaj dawny:
 Niecąc ognie do świtania,
 Nie bez pieśni, nie bez grania (...)
 Wystąp ty, coś ciągnął kota
 A puść się na chwilę płota. (Kochanowski 1997: 90–92, 95)

W trakcie obrzędów sobótkowych¹⁴ pojawiały się czynności rytualne: klaskanie, igranie, śpiewanie, tańczenie, skoki wokół ognia, opasywanie się bylicą (Rokosz 2016: 196). Warto wspomnieć przy tym, że wymieniona tutaj roślina opisana została przez Hieronima Spiczyńskiego w zielniku *O Ziołach tutecznych i zamorskich i o mocy ich, a k'temu księgi lekarskie wedle rejestru niżej nowo wypisanego wszem wielmi użyteczne*, którego pierwsze wydanie ukazało się w 1542 roku (Kujawska et al. 2016: 107–109). Według XVI-wiecznego botanika i tłumacza bylica „oddala diabelstwo, gdy będziesz nią kadził w domu” (Spiczyński 1542: cap. 1 I, list 1v). W podobny sposób wypowiada się w wydany w 1613 roku herbarzu Szymon Syreński (Kowalczyk 2020: 22), konstatując: „święconą bylicą po domu radzi ludzie chrześcijańscy kadzą, rozumiejąc, że tam piorun nie bije, gdzie to bywa uczyniono” (Syreński 1613: 726). Heraldyk przekonuje, iż ziele to ma zastosowanie lecznicze, gdyż służy jako remedium „zwłaszcza paniom do macicznych niedostatków i do zatrzymanych nad zwyczaj chorób miesięcznych” (*ibidem*). Jego zdaniem, „panie nieplodne mają mieć bylicę w wielkim zaleceniu i w ustawicznym w potrawach swych używaniu: abowiem macice i przyrodzenie posila, i ku poczęciu płodu sposobną czyni” (Syreński 1613: 721). Syreński wskazuje także, że „w wigilię św. Jana w domu nade drzwiami, nad wrotami, nad okny wieszana, od gusł i czar zachowywa, szataństwo z domu wypędza” (1613: 724–725). Potwierdza to zresztą Marcin z Urzędowa, stwierdzając (Odrzywolska 2020: 119): „bo tak pisze Pliniusz, iż gdy będzie wisiała nad wroty, drzwiami (...) okny, tedy onemu domu czary nic nie uczynią, ani człowiekowi żadnemu zaszkodzenia, który nosi z sobą” (1595: 32). Warto zasygnalizować, że przepasywanie się bylicą

14 Łukasz Gołębiowski w książce *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincyjach* przedstawia legendę, która ma wyjaśniać, dlaczego w wigilię św. Jana Chrzyciela obchodzone jest święto o nazwie *sobótka*:

„W dawnych wiekach dziewica Sobótka kochała Sieciecha, gdy z wojny powrócił i ulubionej swej wiary dochował, już weselne zapalono ognie, w około nich płaśano i bawiono się, wtem znowu pokazał się tłum najezdników; rzucili się wszyscy do broni; w walce tej śmiertelny pocisk odnosi Sobótka, lecz nieprzyjacieli odparty. Na jej cześć zabawy podobnej w dzień św. Jana została pamiątka i obchód ten nazwany. Niecąc ognie radośnie, skaczą przez nie dziewice, wianki puszczają na wodę, chłopcy je łapią; w sposobie, jak płyną, przybywają do brzegu, z wiankiem chłopca stykają się lub oddalają, pomyślnych, prędkich związków lub niestałości, albo przeszkód jakich upatrują wróżbę. Jak niegdyś w narodzie walecznym młodzież płci obojej wtargnienie najezdców odpierała, jak przedtem, i dziś miłość ją połączą, tak i zabawa ich jednoczy. Po całym kraju zachowany ten obrządek, pogańskich pewnie sięgający czasów. Opisany przez Jana Kochanowskiego (...)” (1831: 294–295).

przez dziewczęta było niegdyś corocznym zwyczajem sobótkowym. Wierzano, iż w ten sposób unikną one zarówno bezpłodności, jak i innych nieszczęść. Natomiast lud opasywał się tymże zieleń, aby w czasie żniw uchronić się od bólu części krzyżowej kręgosłupa (Kujawska *et al.* 2016: 107–109).

Oprócz funkcji zabawowych obrzędy sobótkowe miały charakter orgiastyczny (Rokosz 2016: 196). W pieśniach śpiewanych przez panny podczas sobótki można usłyszeć skargi na partnerów. Należy do nich chłopak, który zapomina o zabawie z oczekującą go Panną VII (Pelc 1980: 387). W dziele Kochanowskiego miłość kojarzy się z młodością i wiosną, ukazywaną tu metaforycznie – jako okres życia. Wobec tego wiosna stanowi metaforę miłości, lato trzeba z kolei nazwać „okresem rozkwitu, jesień dojrzałości, zima zaś to okres zamierania funkcji życiowych (por. np. mit o Persefonie)” (Kita 2007: 154). W pieśni Panny czwartej rozkwit miłości wiąże się nie tyle z porą roku, co z przyrodą, gdyż dziewczyna wyznaje miłość oblubieńcowi, zaplatając dla niego wianek (Kita 2007: 154–155):

Komum ja kwiateczki rwała
A ten wianek gotowała?
Tobie, miły, nie inszemu,
Któryś sam mił sercu memu. (Kochanowski 1997: 97)

W tym fragmencie utworu Kochanowskiego obecne są – co trzeba podkreślić – konotacje erotyczne (Kita 2007: 155).

Uwielbienie natury ujawniało się w takich rodzimych świętach i obrzędach słowiańskich, jak: Gody, Jare Święto, Noc Kupały (zwana także sobótką) czy Święto Plonów¹⁵. Wpisują się one w cykl rocznego odradzania się oraz zamierania przyrody, a także – dojrzewania roślin. Kupała odbywała się w najkrótszą noc w roku, która – zgodnie z porządkiem kalendarzowym – przypadała na koniec czerwca (Gajda 2007: 69). Jako że wówczas światłość dnia zdecydowanie przeważała nad ciemnością nocy, traktowano ten czas jako idealną okazję do składania czci Słońcu, a także żywiołom ognia i wody. W trakcie sobótek opiewano życie, podkreślając przy tym jego seksualny aspekt: ogień uznawano za pierwiastek męski, oznaczający moc, wodę natomiast za pierwiastek żeński, symbolizujący płodność (Gajda 2007: 72). Jak w artykule *Święta i obrzędy rodzimej wiary* przekonuje Anna Gajda, nieodłącznym elementem tego święta było rozpalanie trzech ognisk: nad wodą, na polanie oraz w gospodarstwie. Według niej obok owych ognisk obrzędowych ustawiano figurę Świętowita, a żerca – czyli słowiański kapłan – okadzał nie tylko ogień i miejsce zgromadzenia, ale i przybyłych, aby ich oczyścić. Podczas sobótek żerca składał bogowi słońca Swarogowi ofiarę, składającą się z kołacza, miodu oraz wina. W ten sposób chciał podziękować mu za otrzymywane życiodajne światło, ciepło i ogień. Pogański kapłan w ramach święta – zdaniem Gajdy – oddawał hołd również innym bogom. Czynili to także uczestnicy religijnych obrzędów, wyrażając wdzięczność za całoroczne dobrodziejstwa. Oprócz tego do wieczora uczestniczyli oni w następujących zabawach: strzelanie z łuków, zapasy czy też przeciąganie liny. Przy zachodzie słońca obmywali się wodą, która symbolizowała moc oczyszczenia, uzdrowienia oraz płodność, co nasuwa na myśl inny obrzęd – śmigus-dyngus. W czasie Nocy Kupały składano też ofiarę Mokoszy, czyli bogini miłości cielesnej, płodności, urodzaju, „matce ziemi wilgotnej”, oraz związanym z płodnością duchom

15 Wymienione święta wiążą się z przełomowymi zjawiskami astronomicznymi, będącymi rezultatem krążenia Ziemi wokół Słońca. Gody obchodzono w grudniu, a ściślej – w dniu następującym po najkrótszej nocy, z kolei Jare Święto przypadało na pierwszy dzień wiosny (21 marca, kiedy to dzień zmienia się w porę dłuższą niż noc). Święto Plonów, określane również mianem Dożynek, rozpoczynało się natomiast pod koniec września, po nastąpieniu równonocy jesiennej (Gajda 2007: 68–69).

wód. Po tym dziękczynieniu można było bezpiecznie się kąpać, gdyż w jego ramach duchy zostały obłaskawione (Gajda 2007: 73). Następnie rozpalano powtórnie ognisko, a do ognia wrzucano obiatę dla Swaroga, aby w ten sposób uprosić go „o ciepło i żar na cały najbliższy rok” (*ibidem*). O pomyślność błagano także innych bogów, składając im ofiarę w postaci wina. Trzeba zaznaczyć, że Noc Kupały była świętem płodności, z tego też powodu żerca życzył zgromadzonym parom, aby darzyły się uczuciami. Pogański kapłan przekazywał wówczas kobietom gałązki lipy, natomiast mężczyznom – gałązki dębu. Te części roślinności przeznaczano – jako obiatę – do spalenia w ogniu. Również obrzędowa kąpiel w wodzie (po obłaskawieniu duchów) miała zapewniać płodność, oczyszczenie, a nawet uzdrowienie. Później przystępowano do jeszcze innej formy świętowania. Otóż dziewczęta wily wianki, by następnie puścić je na wodę. Wylawianie wianków to czynność, którą podejmowali wówczas chłopcy. W noc świętojańską młode pary, trzymając w ręku pochodnie, wyruszały na poszukiwania kwiatu paproci. Oprócz tego do rana wykonywano tańce, śpiewy, a także biesiadowano (*ibidem*).

W podsumowaniu wypadnie przypomnieć, że mimo iż katolicy i protestanci starali się eliminować – ze względu na ich pogańskość – zwyczaje sobótkowe, Jan Kochanowski postanowił bronić tego słowiańskiego obrzędu, ale (co należy podkreślić) uczynił tak, aby zrealizować inne swoje zamiary. Jak już wspominałam, czarnoleski poeta nawiązuje bowiem w *Pieśni świętojańskiej o sobótce* do bukoliki, a zatem znanego gatunku antycznego, lecz w polskiej twórczości literackiej wyraźniej uobecnionego dopiero w epoce renesansu. Kochanowski czerpał z poetyki gatunku, wykorzystując ją do przedstawienia następujących – typowo sielankowych – motywów: pracy oraz rozrywek będących udziałem ludzi mieszkających poza miastem, nie zawsze szczęśliwej miłości, czy wreszcie cnotliwej, umiarkowanej, ale za to bezpiecznej koncepcji życia na wsi, przeciwstawianego niepewnemu losowi dworaka bądź żołnierza (Krzywy 2021: 107). Warto podkreślić, że w *Pieśni świętojańskiej o sobótce* można dostrzec również obecność idei neoplatonickich, wiążących się z kultem Słońca (Eder, Wojtkowska-Maksymik 2010: 141). Mistrz z Czarnolasu w swym cyklu poetyckim odwołuje się także do motywów znanych z pism Owidiusza, a których obecność mogła sprawić, iż czytelnicy mogli uznawać związane z nocą świętojańską zabawy wiejskie za coś, co nie jest w swej istocie niczym złym (Szmytdowa 1964: 66–67). W ujęciu Kochanowskiego sobótką to nie święto orgiastyczne i plugawe. Renesansowy twórca nadał bowiem temu obrzędowi inny sens, traktując jego opis jako tło do rozważań na temat modelu życia szczęśliwego, czerpiącego wiele ze stoickich pojęć (Urbański 2010: 176).

Bibliografia

Teksty źródłowe

- Długosz, Jan ([1614] 2009) *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego. Księga pierwsza i druga, do 1038* [*Historia polonica Joannis Długossi*]. Tłum. Stanisław Gawęda, Zbigniew Jabłoński, Andrzej Jachelson, Julia Radziszewska, Krystyna Stachowska, Anna Strzelecka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN [Dobromil: b.w.].
- Kochanowski, Jan ([1530–1584] 1976) „Fenomena”. [W:] Julian Krzyżanowski (oprac.) *Dzieła polskie*. T. 2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy; 5–25.
- Kochanowski, Jan ([1586] 1997) „Pieśń świętojańska o Sobótce”. [W:] Ludwika Szczerbicka-Ślęk (oprac.) *Pieśni*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum; 90–112.

- Kopernik, Mikołaj ([1543] 1953) *O obrotach sfer niebieskich* [De revolutionibus orbium coelestium]. Księga pierwsza. Tłum. Mieczysław Brożek. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN [Norymberga: b.w.].
- Marcin z Urzędowa (1595) *Herbarz polski to jest o przyrodzeniu ziół i drzew rozmaitych....* Kraków: Drukarnia Łazarzowa.
- Spiczynski, Hieronim (1542) *O Ziołach tutecznych i zamorskich i o mocy ich, a k, temu księgi lekarskie wedle rejestru niżej nowo wypisanego wszem wielmi użyteczne*. Kraków: Drukarnia Heleny Unglerowej.
- Statuta provincialia breviter* ([1420–1422] 1920). [W:] Władysław Abraham (oprac.) *Najdawniejsze statuty synodalne Archidiecezji Gnieźnieńskiej oraz statuty z rękopisu Oss. nr 1627 z uwzględnieniem materiałów zebranych przez Ś. P. B. Ulanowskiego*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności; 47–53 [rękopis].
- Syreński, Szymon (1613) *Zielnik Herbarzem z języka łacinskiego zowią To jest Opisanie własne imion, kształtu, przyrodzenia, skutków i mocy Ziół wszelakich, Drzew, Krzewin i korzenia ich, Kwiatu, Owoców, Sokow, Miazg, Żywic i korzenia do potraw zaprawowania także Trunków, Syropów, Wódek, Likworzów, Konfektów (...)*. Kraków: Drukarnia Bazylego Skalskiego.
- Ulanowski, Bolesław (oprac.) (1889) „Statuty diecezjalne krakowskie z roku 1408”. [W:] *Archiwum Komisji Historycznej*. Kraków: Wydawnictwo Archiwum Komisji Historycznej Akademii Umiejętności; 21–28.

Opracowania

- Abramowska, Janina (1994) *Jan Kochanowski*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Abramowska, Janina (1989) „Nie te kraje”. [W:] Jan Błoński (red.) *Jan Kochanowski. Interpretacje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie; 108–123.
- Bąk, Stanisław, Stefan Hrabec, Władysław Kuraszkiewicz, Maria R. Mayenowa, Stanisław Rospond, Stefan Saski, Witold Taszycki, Jerzy Woronczak (red.) (1968) *Słownik polszczyzny XVI wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Brenz, Andrzej (2006) *Wielkopolski rok obrzędowy. Tradycja i zmiana*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Brückner, Aleksander (1895) *Kazania średniowieczne*. Kraków: Akademia Umiejętności.
- Cybulska-Bohuszewicz, Ewa (2010) „On utwierdził na wieki niebo niestanowione”. *Chrześcijańska wizja kosmosu w poezji polskiej (od połowy XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Czerniawski, Karol (1860) *O tańcach narodowych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*. Warszawa: Drukarnia K. Kowalewskiego.
- Eder, Maciej, Marta Wojtkowska-Maksymik (2010) „Platońskie i neoplatonickie konteksty humanitas w literaturze polskiej XVI–XVIII wieku”. [W:] Alina Nowicka-Jeżowa (red.) „Humanitas”. *Projekty antropologii humanistycznej. Część druga*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton; 93–160.
- Frydrychowicz, Romuald (2000) *O sobótce, czyli tak zwanych ogniach świętojańskich. Przyczynek do mitologii słowiańskiej*. Sandomierz: Wydawnictwo Armoryka.
- Gołębiowski, Łukasz (1831) *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym lub niektórych tylko prowincjach*. Warszawa: Druk N. Glücksberga.
- Gorkowski, Marian (1869) *Choroimania. Historyczne poszukiwania o tańcach, tak starożytnych, pogańskich, jak również społecznych i obyczajowych we względzie symbolicznego znaczenia*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Gruchała, Janusz S., Stanisław Grzeszczuk (1988) „Wstęp”. [W:] *idem* (oprac.) *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy; 5–83.
- Grzeszczuk, Stanisław (1997) „Jan Kochanowski – «Wsi spokojna, wsi wesoła ...»”. [W:] Andrzej Borowski, Janusz S. Gruchała (red.) *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – renesans – barok. T. 2*. Kraków: Wydawnictwo TAIWPN Universitas; 139–167.

- Hernas, Czesław (1965) *W kalinowym lesie. U źródeł folklorystyki polskiej*. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kapełuś, Helena (1984) „Ludowość w twórczości Kochanowskiego (Sobótka)”. [W:] Teresa Michałowska (red.) *Jan Kochanowski i epoka renesansu*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe; 250–262.
- Karpiński, Adam (1983) *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kita, Małgorzata (2007) *Szeptem albo wcale. O wyznawaniu miłości*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kolankiewicz, Leszek (1999) *Dziady. Teatr święta zmarłych*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Konarska-Zimnicka, Sylwia (2009) *Taniec w Polsce średniowiecznej. Świadectwo źródeł pisanych*. Kraków: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”.
- Kotarska, Jadwiga (1993) „Między światłem a ciemnością”. [W:] Barbara Otwinowska, Alina Nowacka-Jeżowa, Jerzy Kowalczyk, Adam Karpiński (red.) *Necessitas et ars. Studia staropolskie dedykowane profesorowi Januszowi Pelcowi*. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo Semper; 101–111.
- Kowalik, Artur (2004) *Kosmologia dawnych Słowian. Prolegomena do teologii politycznej dawnych Słowian*. Kraków: Wydawnictwo Nomos.
- Krzyżanowski, Julian (1980) „Pieśń świętojańska o Sobótce”. [W:] Mirosław Korolko (oprac.) *Kochanowski z dziejów badań i recepcji twórczości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN; 565–576.
- Kubienia, Jacek, Janusz Kamocki (2008) *Polski rok obrzędowy*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Kuchowicz, Zbigniew (1982) *Miłość staropolska. Wzory – uczuciowość – obyczaje erotyczne XVI–XVIII wieku*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Kujawska, Monika, Łukasz Łuczaj, Joanna Sosnowska, Piotr Klepacki (2016) *Rośliny w wierzeniach i zwyczajach ludowych. Słownik Adama Fischera*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Maciejewska, Anna (2019) „Filozoficzne i religijne aspekty poszczególnych tańców w dziełach Mikołaja Reja”. [W:] Jolanta Chwastyk-Kowalczyk, Andrzej Buck, Przemysław Bartkowiak (red.) *W kręgu bibliologii, literatury, prasy i teatru. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Franciszkowi Pilarczykowi w 80. rocznicę urodzin*. Gorzów Wielkopolski/Zielona Góra: Akademia im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim/Wydawnictwo Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej imienia Cypriana Norwida w Zielonej Górze; 179–190.
- Nowicka-Jeżowa Alina (2007) „Słońce w renesansowej poezji humanistycznej. Konrad Celtis – Jan Kochanowski – Szymon Szymonowicz”. [W:] Andrzej Borowski, Jakub Niedźwiedź (red.) *Rzeczy minionych pamięć. Studia dedykowane Profesorowi Tadeuszowi Ulewiczowi w 90. rocznicę urodzin*. Kraków: Księgarnia Akademicka; 345–361.
- Otwinowska, Barbara, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz (1990) „Platonizm”. [W:] Teresa Michałowska (red.) *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – Renesans – Barok*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; 587–592.
- Pawlikowski, Jan Gwałbert (2008) *Mistyka Słowackiego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Pelc, Janusz (1988) *Jan Kochanowski: poeta Renesansu*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- Pelc, Janusz (1980) *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Pelc, Janusz (1994) *Literatura renesansu w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Semper.
- Piśmiennictwo staropolskie: hasła osobowe A–M* (1964). Oprac. zespół pod kier. Romana Pollaka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Rokosz, Tomasz (2016) *Obrzęd sobótkowy. Tradycja i jej transformacje*. Wrocław–Siedlce: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Rybka, Eugeniusz (1970) „Studia Mikołaja Kopernika w Krakowie”. [W:] Celina Bobińska (red.) *Kraków i Małopolska przez dzieje. Studia i szkice profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie; 187–198.
- Szczerbicka-Ślęk, Ludwika (1997) „Wstęp”. [W:] Jan Kochanowski *Pieśni*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum; XLVIII–LIX.
- Szmytdowa, Zofia (1964) *Poeci i poetyka*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Świeżawski, Stefan (2000) *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*. Warszawa/Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tomczak, Maria (1993) „Posłowie”. [W:] Jan Kochanowski. *Utwory wybrane*. Białystok: Wydawnictwo Łuk; 175–201.
- Ulewicz, Tadeusz (1948) *Świadomość słowiańska Jana Kochanowskiego*. Kraków: Seminarium Historii Literatury Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Urbański, Piotr (2010) „Stoicyzm i neostoicyzm w kulturze polskiej”. [W:] Alina Nowicka Jeżowa (red.) „*Humanitas*”. *Projekty antropologii humanistycznej. Część druga*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton; 161–202.
- Wilczek, Piotr (2005) *Literatura polskiego renesansu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Ziomek, Jerzy (1989) *Literatura Odrodzenia*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ziomek, Jerzy (2001) *Renesans*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Artykuły

- Cabras, Francesco (2014) „Elelegijność ‘Foricoeniów’ miłosnych Jana Kochanowskiego – wzorce owidiańskie”. [W:] *Terminus*. T. 16, z. 1; 39–69.
- Gajda, Agnieszka (2007) „Święta i obrzędy rodzimej wiary”. [W:] *Państwo i Społeczeństwo*. Nr 2; 65–85.
- Karpiński, Adam (1980) „‘Wsi spokojna, wsi wesola’ (Pieśń Panny XII i problem retorycznej kompozycji)”. [W:] *Poezja*. Nr 8/9; 78–84.
- Kowalczyk, Sabina (2020) „Głos Syreniusza w sprawie wykorzystywania roślin w magii”. [W:] *Meluzyna: Dawna Literatura i Kultura*. T. 12, nr 1; 17–31.
- Krzywy, Roman (2021) „Sielskie bytowanie szlachty a stanowe powinności rycerskie w świetle staropolskiej poezji ziemiańskiej”. [W:] *Odrodzenie i Reformacja w Polsce*. T. 65; 101–130.
- Krzyżanowski, Julian (1953) „Ludowość w poezji Kochanowskiego”. [W:] *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. T. 44, nr 3/4; 1–28.
- Kwiatkowska, Agnieszka (2015) „Dwujęzyczność w twórczości Jana Kochanowskiego” [W:] *Forum Poetyki*. Nr 2; 80–91.
- Lęgowski-Nadmorski, Józef (1925) „Bóstwa i wierzenia religijne Słowian lechickich”. [W:] *Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu*. T. 32; 18–102.
- Odrzywolska, Anna (2020) „Praktyki magiczne w XVI w. i ich kontekst kulturowy”. [W:] *Klio. Czasopismo Poświęcone Dziejom Polski i Powszechnym*. T. 53, z. 2; 107–132.

DOROTA MAJKA-ROSTEK

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Nauk Społecznych

dorota.majka-rostek@uw.edu.pl

ORCID 0000-0002-1175-6028

Homoseksualność – społeczeństwo, język, tożsamość

Homosexuality: Society, Language, Identity

Abstract

The article concerns homosexuality as a social phenomenon, constructed and regulated by cultural definitions and norms. Historical changes of these definitions go hand in hand with the evolution of social sciences' approach to non-normative sexualities. These transformations are reflected in language, which in turn heavily influences the processes of constructing sexual identities. This article presents excerpts from research which illustrates the aforementioned phenomena. The research consisted of biographic-narrative interviews with gay men who built the core of their sexual identity in times of Polish People's Republic, where available language resources were more of a barrier than aid in such processes.

Keywords: homosexuality, language, society, sexual identity

Wprowadzenie

Homoseksualność od dawna jest przedmiotem dociekań przedstawicieli wielu dyscyplin naukowych. Badacze zajmują się zarówno jej uwarunkowaniami biologicznymi jak i społeczno-kulturowymi. Niniejszy artykuł bazuje na ujmowaniu tego zjawiska w tym drugim kontekście – jego celem jest zaprezentowanie relacji pomiędzy społecznymi definicjami, językiem a tożsamością osób skategoryzowanych jako nieheteronormatywne. Pierwsza część artykułu dotyczy różnorodności i zmienności sposobów społecznego kreowania znaczeń związanych z seksem jedнопłciowym – zarówno w kontekście języka, systemów aksjonormatywnych jak i dyskursów naukowych. Drugą część stanowią ilustracje tych zjawisk w postaci przedstawienia fragmentów badań nad doświadczeniami tożsamościowymi homoseksualnych

mężczyzn w PRL. Wypowiedzi badanych mogą być interpretowane jako odzwierciedlające relacje pomiędzy postawami społecznymi, językiem a procesami tożsamościowymi.

Homoseksualność w społeczeństwie

Seksualność człowieka jest zjawiskiem społecznym. Jakkolwiek posiadamy określone biologiczne predyspozycje do funkcjonowania w kontekście seksualności, to owe predyspozycje zyskują zawsze konkretne społeczne opracowanie. Seksualność regulowana jest przez różnorodne zestawy norm społecznych. Są one obecne w każdym systemie aksjonormatywnym – obyczajowym, prawnym, religijnym i moralnym. Towarzyszą im adekwatne do danego systemu sankcje społeczne (sankcje za nieprzestrzeganie reguł dotyczących seksualności rozciągają się od np. bycia obiektem żartów, przez wykluczenie społeczne, do pozbawienia wolności, a nawet życia). Społeczne definicje określają to, co zaliczamy do sfery seksualności, a co sytuowane jest poza jej granicami. Kreują także seksualną stratyfikację – hierarchię pragnień i praktyk, poczynając od tych uznawanych za „naturalne”, potem bardziej i mniej akceptowalne, aż do tych zaliczanych do dewiacji, patologii, budzących społeczne oburzenie.

Współcześnie na szczycie tej hierarchii sytuuje się seksualność heteroseksualna – przede wszystkim małżeńska, monogamiczna, reprodukcyjna i niekomercyjna (Rubin 1992). Homoseksualność zaś sytuuje się zawsze niżej – nawet w tych społeczeństwach, które prezentują wysoki poziom przestrzegania praw mniejszości seksualnych, ciągle obecne są homofobia i przejawy dyskryminacji. Dane dotyczące różnorodności usytuowań społecznych jedнопłciowych relacji seksualnych podważają koncepcję jednego uniwersalnego i ponadhistorycznego pojęcia homoseksualności. To, co współcześnie można nazwać zachowaniami homoseksualnymi, jest trwałym aspektem ludzkiego potencjału seksualnego, natomiast różnie konstruowanym społecznie, w kontekście odmiennych systemów regulacji płci i seksualności (Weeks 1991).

Antropologia dostarcza nam wielu przykładów społeczeństw, w których seksualne akty jedнопłciowe były elementem prostytucji sakralnej lub rytuałów inicjacyjnych (Herdt 1981). W starożytnej Grecji relacje seksualne między starszymi i młodszymi mężczyznami były ujmowane w kontekście pedagogiki (*pederastic pedagogy*). W ramach tych relacji starszy mężczyzna postrzegany był jako przekazujący umiejętności wojskowe czy polityczne oraz zasoby intelektualne (Escoffier 1998). Grecy, łącząc seksualność z aspektem wychowawczym i socjalizacyjnym, akceptowali takie sytuacje, gdy mężczyzna był dla chłopca mistrzem i przewodnikiem, chłopiec zaś dostarczał mu bodźców estetycznych i erotycznych (Dover 2004). Różnorodne znaczenia społeczne związane z seksualnymi praktykami jedнопłciowymi odzwierciedlane były w sferze języka. Istniały społeczności, w których akty homoseksualne były częstymi zachowaniami, ale nie towarzyszyły temu odrębne określenia językowe. Badacze seksualności starożytnej Grecji wskazują na to, że w odniesieniu do „pedagogiki pederastycznej” używane były pojęcia związane z miłością (*eromenos* – ukochany, *erastes* – kochający) (Laskowski 2021).

W średniowieczu określeniem stosunków homoseksualnych stała się „sodomia” – wywodzona z interpretacji tekstów biblijnych kładła nacisk na nieprokreacyjność, grzeszność i „nienaturalność” seksualności jedнопłciowej. Staropolskie określenia seksualnych relacji pomiędzy mężczyznami odzwierciedlały (a jednocześnie konstruowały i wspierały) negatywne wobec nich postawy społeczne. W odniesieniu do osób utrzymujących tego rodzaju relacje używano słów takich jak np. „plugawcy”,

„niewieściuchowie”, „samcołóżnicy”. Samo zjawisko nazywane było „paziolubstwem”, „tureckim niewstydem” czy „grzechem sodomskim” (Oczko 2008). Słowo „homoseksualizm” pojawiło się dopiero w XIX wieku – jakkolwiek w pierwotnych zamierzeniach miało mieć ono wydźwięk neutralny i zastępować stygmatyzującą „sodomie”, w praktyce społecznej zaczęło być sytuowane w kontekście medykalizacji i patologizacji.

Od połowy XX wieku, wraz z początkami działalności ruchów społecznych walczących o prawa mniejszości seksualnych, zaczęto używać pojęć łączących sferę nienormatywnych seksualności z tożsamością – najpierw w kontekście afirmacyjnym (gej, lesbijka), potem również w kontekście dekonstrukcyjnym (queer). Obecnie pojęcie „homoseksualizm” zastępowane jest przez „homoseksualność” – ma to też na celu odejście od stygmatyzujących kontekstów medykacyjnych. Procesy te stanowią ilustrację społecznej kreacji ludzkiej seksualności, czyli tego, że: „niezależnie od tego, czy rzeczywiście rodzimy się z określoną naturą seksualną, czynniki społeczne warunkują znaczenie naszych pragnień i zachowań, sposób ich organizacji oraz to, które przejawy seksualności są społecznie aprobowane, a które się piętnuje” (Seidman 2012: 87).

Społeczne tworzenie homoseksualności – od praktyk seksualnych do (anty)tożsamości

Przez wieki seksualne relacje jedнопłciowe ujmowane były w kontekście praktyk i zachowań potępianych jako nienaturalne, grzeszne i niewłaściwe. Nawet w starożytnej Grecji stosunki seksualne między mężczyznami wykraczające poza wzorzec: „starszy patron i młodszy wychowanek” nie były akceptowane. Charakterystyczny przy tym był androcentryzm – kobieca seksualność była unieważniana. Jakkolwiek współczesne słowo lesbijka wywodzi się od Safony i wyspy Lesbos, to przez wieki biografię i twórczość tej poetki interpretowano tak, aby nie dostrzegać lub deprecjonować wątki erotyzmu między kobietami. Pierwsze określenia dotyczące tego zjawiska (trybada, trybadyzm, klitoryzm) ujmowały go jedynie w kontekście technicznych aspektów zachowań seksualnych (Bonnet 1997). Dopiero wiek XIX przyniósł próbę wyjścia z ram postrzegania jedнопłciowej seksualności jako nie wykraczającej poza zdarzające się, nienormatywne akty i praktyki. Według Michaela Foucaulta homoseksualiści zyskali wówczas odrębną osobowość na zasadzie, iż: „Sodomita był odszczepieńcem, homoseksualista jest teraz gatunkiem” (1995: 45).

Odkąd węgierski lekarz Karl Maria Kertbeny wprowadził do dyskursu słowo „homoseksualizm”, zaczęto poszukiwać wyjaśnień tego zjawiska, głównie w kontekście jego genezy. Starano się przy tym powiązać kwestie seksualności i płciowości, traktując praktykowanie jedнопłciowego seksu jako wyraz inwersji płciowej (sfeminizowania mężczyzny). Jak to ujmował Foucault, homoseksualizm „z zakresu praktyk sodomicznych przeniesiono (...) na swego rodzaju androgynię wewnętrzną, na hermafrodytyzm duszy” (1995:45). Bazując na binarnym ujmowaniu płci i seksualności dowodzone zatem, że homoseksualizm męski wynika z uwięzienia kobiety w męskim ciele, a kobiety – mężczyzny w żeńskim (Ellis 1898–1928). Ten wczesny dyskurs na temat jedнопłciowej seksualności toczony był głównie przez moralistów, kryminologów, medyków i psychoanalityków.

Punktem zwrotnym było opublikowanie przez Alfreda Kinseya (1948) studium postaw i zachowań seksualnych, negującego zasadność jednoznacznego dychotomicznego podziału na

homoseksualizm i heteroseksualizm. Mimo badań wskazujących na dużo większe niż się kiedyś wydawało zróżnicowanie ludzkiej seksualności, nauki społeczne, które w latach 40. XX wieku zaczęły interesować się tą problematyką, pozostawały najpierw pod wpływem perspektyw medycznych i kryminologicznych.

W podejściu socjologii do homoseksualności wyróżnić można trzy zasadnicze etapy: nurt patologii i dewiacji, nurt konstrukcjonistyczny i nurt queerowy. Początki socjologicznego namysłu sytuowały homoseksualność jako dewiację naruszającą społeczny porządek aksjonormatywny i wywołującą określone sankcje. Bazowały przy tym na podejściu esencjalistycznym, uznającym seks i seksualność za zjawiska biologiczne, a zatem stałe i ahisteryczne. Socjologowie opierali się głównie na badaniach homoseksualnych mężczyzn, których rekrutowali wśród najbardziej dostępnych respondentów, czyli bywalców gejowskich barów, saun czy pikiet (umownych miejsc spotkań w celach seksualnych). Badania te prowadziły ich do wniosków o istnieniu pewnych uniwersalnych cech charakteryzujących osoby homoseksualne, takich jak np. promiskuityzm, skupienie się na seksie czy patologiczna zazdrość (Boczkowski 1992). Krytyczny wobec tego rodzaju założeń nurt konstrukcjonistyczny rozwijał się na Zachodzie jednocześnie z aktywnością ruchów społecznych walczących o prawa mniejszości seksualnych i kładących nacisk na politykę pozytywnej tożsamości (*gay pride*). Zwracał uwagę na to, że ludzka seksualność to nie tylko aspekty biologiczne, ale również, a może przede wszystkim, społeczne i kulturowe. Nurt ten zapoczątkowany został przez propozycję Mary Macintosh (1968), która ujmowała homoseksualizm nie jako stan czy cechę pewnej kategorii osób, ale jako rolę społeczną odgrywaną przez naznaczone jednostki. Rola ta kreuje pewne społeczne oczekiwania, jest też narzędziem kontroli społecznej oddzielającej jednostki uznane za homoseksualne od tych funkcjonujących „prawidłowo”. Perspektywę tę kontynuował m.in. Ken Plummer (1996) twierdząc, że homoseksualizm to zjawisko wyrastające z interakcji międzyludzkich osadzonych w konkretnym kontekście społecznym. Jego cechy nie wypływają po prostu ze specyfiki seksualnych relacji jednopłciowych, lecz przede wszystkim ze społecznych reakcji i społecznie kreowanych aksjonormatywnych uwarunkowań. W końcu lat 80. pojawiła się perspektywa queer, kontestująca konstrukcjonistyczny dyskurs tożsamościowy i negująca założenie o istnieniu jednej i jednowymiarowej homoseksualnej tożsamości. Teoretycy queerowi dowodzili, że tożsamości zawsze są zmienne, płynne i niestabilne, a dotychczas stosowane dychotomiczne kategoryzacje typu męskie/kobiece, homoseksualne/heteroseksualne, gej/lesbijka nie tylko są nieuzasadnionym uproszczeniem, nieuwzględniającym różnorodności i wieloaspektowości nienormatywnych seksualności i płciowości, ale również stanowią system symbolicznej opresji. Seksualność bowiem postrzegali w kontekście władzy funkcjonującej na różnych poziomach rzeczywistości społecznej, wyrażanej dyskursywnie m.in. poprzez kreowanie binarnych kategorii tożsamościowych. Taka perspektywa ujmowana jest jako adekwatna do odzwierciedlania istoty świata późnej nowoczesności, w którym etykiety „gej” czy „lesbijka” rozmywają się w rzeczywistości wielu różnorodnych seksualnych, genderowych, relacyjnych czy emocjonalnych sposobów funkcjonowania jednostek (Plummer 1992).

Język a tożsamość – ilustracje z doświadczeń tożsamościowych homoseksualnych mężczyzn w czasach PRL

Powiązania pomiędzy językiem a tożsamością są przedmiotem rozważań wielu badaczy, dowodzących, że język, jako podstawowe narzędzie służące do rozumienia rzeczywistości, odgrywa kluczową rolę

w procesach kreowania tożsamości (Lanehart 1996; Bucholtz, Hall 2004; Edwards 2009). Z jednej strony tożsamość może wyrastać z poczucia wspólnoty wynikającej m.in. z używania tego samego języka, z drugiej strony język stanowi zasób symboliczny umożliwiający tworzenie i wyrażanie tożsamości. Wśród wielorakich możliwości oddziaływania języka znajdują się etykiety – pojęcia identyfikacyjne, które stanowią podstawę dla jednostek i grup społecznych do kreowania ich własnych tożsamości. Do najczęściej wymienianych motywów tożsamościowych należą: ciągłość, odrębność od innych, przynależność, poczucie skuteczności kontrolowania własnego życia, poczucie znaczenia swojej egzystencji oraz własnej wartości (Vignoles, Chryssochoou, Breakwell 2002). Dostępne społecznie zasoby językowe mogą być funkcjonalne lub dysfunkcjonalne dla realizacji tych motywów. Mogą wspierać procesy konstruowania pozytywnej tożsamości, mogą też stanowić dla nich barierę poprzez stygmatyzujące i wykluczające znaczenia. Szczególnie widoczne jest to w przypadku tożsamości mniejszościowych – dla osób, które według jakiegoś kryterium (np. płci, seksualności, etniczności, rasy, religii itp.) nie należą do zbiorowości dominującej, procesy konstruowania tożsamości są szczególnym wyzwaniem. Ich przebieg w wysokim stopniu zależy od reakcji społecznych – postaw, mających swoje odzwierciedlenie w języku, wobec danej mniejszości.

Ilustracje powyższych zjawisk zaprezentowane zostaną na przykładzie specyfiki procesów tożsamościowych homoseksualnych mężczyzn w wieku 50 plus, którzy swoją młodość przeżywali w czasach PRL. Metodą badawczą wykorzystaną do uzyskania prezentowanych w niniejszym artykule danych był wywiad biograficzno-narracyjny. Respondentami było dwudziestu trzech mężczyzn identyfikujących się jako geje, mających od 51 do 86 lat. Zasadniczym celem badań było dotarcie do wielowymiarowej specyfiki ich doświadczeń biograficznych. Jakkolwiek na te doświadczenia na pewno mogły mieć wpływ indywidualne czynniki psycho-społeczno-demograficzne, to ich wspólnym elementem była swoistość czasów, charakteryzująca się tabuizacją homoseksualności. Na potrzeby niniejszego artykułu uzyskane wywiady poddane zostały kodowaniu rzeczowemu, najpierw otwartemu, następnie selektywnemu, służącemu wydobyciu z narracji jedynie tematów określonych jako „społeczno-językowe uwarunkowania kreowania tożsamości seksualnej”.

Narracje badanych mężczyzn pokazują, że pierwsze etapy rozpoznawania specyfiki swojej seksualności trwały u nich relatywnie długo. Badani wskazywali przy tym na brak wiedzy, a także brak języka, który mógłby usytuować ich pierwsze doświadczenia w kontekście tożsamościowym. To, co obecnie postrzegają jako „pierwsze sygnały” swojej nienormatywności, zaliczyć można do trzech kategorii: relacji fizycznych, stanów emocjonalnych oraz poczucia nienormatywności genderowej. Część z rozmówców, rekonstruując ten etap swojego życia, wskazywała najpierw na pierwsze dziecięce i młodzieńcze relacje fizyczne z kolegami – wzajemny dotyk i masturbację:

Otóż już jako dziecko w zasadzie zdawałem sobie sprawę z tego... jak by tu powiedzieć... ja oczywiście nie znałem takich słów jak „gej” czy nawet nie znałem słowa „pedał”, więc to trzeba by to wziąć pod uwagę (...). No bo, powiedzmy, z kolegą bawiliśmy się w ojca i matkę czy, oczywiście, w lekarza; tak że ta sprawa seksu, tak czułem, była dość istotna, a trudno byłoby mi się określić wtedy, bo nie znałem pewnych zjawisk po prostu, ale te zabawy pewne z kolegą sprawiały mi przyjemność. (Jerzy)¹

Drugi typ doświadczeń nie był związany jednoznacznie z fizycznością, ale przede wszystkim z emocjami. Część mężczyzn opowiadała o swoich pierwszych „miłościach”, „fascynacjach” czy

1 Ze względów anonimizacji prawdziwe imiona, wiek i dokładne miejsca zamieszkania poszczególnych respondentów nie są publikowane. Cytaty są dokładnym zapisem wypowiedzi, bez korekt stylistycznych.

„zauroczeniach” najczęściej w odniesieniu do rówieśników. Inni „pierwsze sygnały” nienormatywności wiązali z poczuciem nieadekwatności do wyznaczników społecznego podziału ról płciowych. Opowiadali o takich swoich cechach czy zainteresowaniach, które sami postrzegali jako niepasujące do obowiązującego wzorca męskości. Pewne aspekty swojej osobowości, kulturowo definiowane raczej jako kobiece (np. wrażliwość, zainteresowanie sztuką), postrzegali jako oznakę swej „inności”. Wszystkie te sygnały generowały zwykle poczucie niepewności i dezorientacji. Niedookreślona świadomość separacji i niepasowania do normatywnych wzorców wyprzedzała jakiegokolwiek poczucie identyfikacji związanej z tożsamością seksualną:

kiedy ja zacząłem sobie zdawać sprawę z mojej odmienności, no to nie było nawet języka, by o tym mówić. Wiadomo, że w szkołach tego nie poruszano. Jak ja zacząłem mówić o sobie, to nie był nawet coming out, zresztą wtedy nie było takiego słowa, coś tam mówiłem w zaufaniu paru osobom, ale właściwie sam wtedy nie umiałem nazwać, określić, kim jestem. Nie miałem wiedzy, bo nie było jej skąd wziąć. (Adam)

W narracjach powtarzały się motywy braku wiedzy na temat homoseksualności i jego wpływu na przedłużający się etap niepewności tożsamościowej. Mężczyźni, którzy zaczęli poszukiwać informacji w latach 70., mieli możliwość dotarcia do źródeł encyklopedycznych, które pojęcie „homoseksualizm” definiowały w aspekcie zaburzeń i dewiacji. Wśród dostępnych źródeł były też broszury i książki katolickie. Kilku mężczyzn wspomina o kontakcie z takimi wydawnictwami, które jednoznacznie sytuowały ich w kontekście zła, występku, grzechu i życiowych niebezpieczeństw. Z jednej strony informacje te były cenne dla osób ich poszukujących – uświadamiały im to, że nie są jedynymi osobami seksualnie zainteresowanymi tą samą płcią, z drugiej strony utrwały w nich przekonania o problematyczności tej sytuacji. Medykalizacja, seksualizacja i homofobia zawarte w ówczesnych źródłach na pewno nie sprzyjały procesom kreowania pozytywnej seksualnej tożsamości:

ja z wypiekami na twarzy kupiłem sobie książkę dla chłopców. W aptece zresztą. Tam były informacje na temat homoseksualizmu, że jest to zboczenie, że to można leczyć i że to jest skłonność do stosunków seksualnych między mężczyznami. (Jacek)

Obok medycznych czy publicystycznych źródeł wiedzy istniała również tzw. „edukacja podwórkowa”. W jej ramach przekazywane sobie w chłopiących kręgach informacje miały charakter zwulgaryzowany, używane tam pojęcia, typu „pedał”, „cwel”, „ciota”, niosły ze sobą jednoznacznie pejoratywny wydźwięk:

Jak się zainteresowałem tym, kto to jest pedał, to koledzy z roczników, które nie zdały, tak mi to obrazowo powiedzieli. Pamiętam jak jeden z kolegów mówił: „Wiesz, bo ja tam obciążam takiemu jednemu i on mi daje dziekanę...”; dziekanka to było dziesięć złotych, to było sporo. Ja oglądałem w piątej klasie pornosy, były też jakieś biseksualne (...), pamiętam, że te niektóre świerszczyki były bardzo brutalne, dziwiły mnie. Wolałbym się pewnie tego dowiedzieć od nauczycielki, w szkole, o orientacjach i tak dalej. (Ryszard)

Mężczyźni, którzy zetknęli się z informacjami na temat homoseksualizmu, sytuującymi go w kontekście dewiacji, grzechu czy prostytucji, podejmowali próby zmiany swoich odczuć i realizacji wzorów heteronormatywnych. Wśród stosowanych przez nich strategii „normalizacyjnych” były wizyty u psychologów i seksuologów, związki z kobietami, a nawet małżeństwa. Problematyczność ich drogi tożsamościowej wynikała ze specyfiki

społecznego definiowania homoseksualności – albo jej tabuizowania, albo deprecjonowania. Do osiągnięcia obecnej fazy pozytywnej tożsamości seksualnej prowadziły ich różnorodne sytuacje i doświadczenia – kluczową rolę odgrywały w tym pierwsze kontakty homoseksualne i środowiskowe relacje towarzyskie dające im społeczne wsparcie. Istotne też były zmiany zapoczątkowane przez transformację ustrojową – pojawienie się dyskursu praw, działania formalnych organizacji LGBT, upowszechnianie się nowych, niestygmatyzujących pojęć tożsamościowych. Istotność tego społecznego kontekstu w procesach kreowania pozytywnej tożsamości ilustruje poniższa wypowiedź:

Ja to rozróżniam, że co innego jest mieć pociąg erotyczny, homoerotyczny do kogoś, a co innego sobie uświadomić to, w kategoriach bycia gejem, świadomym tego, że to nie jest kwestia tylko erotyczna, że chcę spać z facetem, ale to jest kwestia całego światopoglądu, dążenia do równych praw, do tego, że to społeczeństwo powinno mnie zaakceptować takim, jaki jestem. (Tomasz)

Konkluzja

Seksualność, język i tożsamość to powiązane ze sobą zjawiska społeczne. Wytwarzana społecznie wiedza o seksualności ma charakter normatywny. Wyrażana jest ona w języku, który ma własności dyscyplinujące – poprzez definicje, etykiety i klasyfikacje umożliwia wykluczanie i hierarchizowanie. Te procesy stanowią ramy, w których jednostki wykraczające poza społecznie zdefiniowaną normatywność konstruują własne tożsamości. W ich przypadku poczucie odmienności (od zbiorowości dominującej) wyprzedza zwykle poczucie przynależności i pozytywne identyfikacje. Specyfika, kolejność i długość trwania poszczególnych faz tożsamościowych wynika w znacznej mierze z warunków społeczno-kulturowych. W przypadku prezentowanych w artykule doświadczeń mężczyzn kreujących zręby swojej tożsamości seksualnej w czasach PRL, etapy niewiedzy, niepewności i problemów tożsamościowych trwały relatywnie długo. Dominujący wśród badanych tożsamościowy model składał się z następujących etapów: 1. tożsamościowy nieład (pierwsze sygnały nienormatywności seksualnej, obawy, brak wzorców identyfikacyjnych); 2. próby „normalizacji” (relacje z kobietami, „leczenie” u specjalistów, zakładanie rodzin); 3. nawiązywanie relacji homoseksualnych (łącznie, toalety publiczne, nieformalne lokale); 4. akceptacja tożsamości; 5. relacje towarzyskie, emocjonalne, związki (środowiskowe wsparcie społeczne); 6. integracja tożsamości („jestem gejem”). Fazy takiego wieloetapowego modelu nie wynikają z istoty homoseksualności, ale ze specyfiki warunków społeczno-kulturowych. Społeczne definicje seksualnej normy i patologii, możliwość korzystania z niestygmatyzującego języka, dostęp do wiarygodnych informacji na temat seksualności oraz możliwość uzyskania wsparcia społecznego to podstawowe czynniki wpływające na przebieg procesów tożsamościowych osób nieheteronormatywnych.

Bibliografia

Boczkowski, Krzysztof (1992) *Homoseksualizm*. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.

- Bonnet, Marie-Jo ([1995] 1997) *Związki miłosne między kobietami od XVI do XX wieku* [*Les Relations amoureuses entre les femmes du XVI^e au XX^e siècle. Essai historique*]. Tłum. Bella Szwarzman-Czarnota. Warszawa: Wydawnictwo Sic! [Paris: Éditions Odile Jacob].
- Bucholtz, Mary, Kira Hall (2004) *Language and identity*. [W:] Alessandro Durranti (ed.) *A Companion to Linguistic Anthropology*. Oxford: Blackwell; 369–394.
- Dover, Kenneth J. ([1978] 2004) *Homoseksualizm grecki* [*Greek Homosexuality*]. Tłum. Janusz Margański. Kraków: Wydawnictwo Homini [Cambridge (MA): Harvard University Press].
- Edwards, John (2009) *Language and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellis, Havelock (1898–1928) *Studies in the Psychology of Sex*. Vols. 1–7. Philadelphia: F.A. Davis.
- Escoffier, Jeffrey (1998) *American Homo: Community and Perversity*. Berkeley: University of California Press.
- Foucault, Michel ([1976] 1995) *Historia seksualności* [*Histoire de la sexualité*]. Tłum. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Czytelnik [Paris: Gallimard].
- Herdt, Gilbert H. (1981) *Guardians of the Flutes: Idioms of Masculinity*. New York: McGraw-Hill.
- Kinsey, Alfred (1948) *Sexual Behavior in the Human Male*. Philadelphia: W.B. Saunders.
- Laskowski, Łukasz (2021) „Homoseksualność według starożytnych Greków”. [W:] *Verbum Vitae*. Vol. 39, No. 1; 75–95.
- Lanehart, Sonja L. (1996) „The Language of Identity”. [W:] *Journal of English Linguistics*. No. 24 (4); 322–331.
- McIntosh, Mary (1968) “Homosexual Role”. [W:] *Social Problems*. Vol. 16, No. 2; 182–192.
- Oczko, Piotr (2008) „Dlaczego nie chcę pisać o staropolskich samcołożnikach? Przyczynek do ‘archeologii’ gay studies w Polsce”. [W:] *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. Nr 5 (113); 32–50.
- Plummer, Ken (1992) “Speaking Its Name: Inventing a Lesbian and Gay Studies”. [In:] Ken Plummer (ed.) *Modern Homosexualities*. London/New York: Routledge; 3–25.
- Plummer, Ken (1996) “Symbolic Interactionism and the Forms of Homosexuality”. [In:] Steven Seidman (ed.) *Queer Theory? Sociology*. Cambridge/Oxford: Blackwell; 64–82.
- Rubin, Gayle (1992) “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality”. [In:] Carole Vance (ed.) *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. London: Pandora Press; 267–319.
- Seidman, Steven ([2003] 2012) *Społeczne tworzenie seksualności* [*The Social Construction of Sexuality*]. Tłum. Paweł Tomanek. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN [New York: Norton].
- Vignoles, Vivian L., Xenia Chrysoschoou, Glynis M. Breakwell (2002) „Evaluating Models of Identity Motivation: Self-Esteem is Not the Whole Story”. [W:] *Self and Identity*. No 1 (3); 201–218.
- Weeks, Jeffrey (1991) *Against Nature: Essays on History, Sexuality, and Identity*. London: Rivers Oram Press.

PAWEŁ MATYASZEWSKI

Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II

pawelm@kul.pl

ORCID: 0000-0001-6214-6871

Temps et Révolution. De l'*Almanach des Honnêtes Gens* (1788) au *Calendrier des Républicains* (1793) de Sylvain Maréchal

Time and Revolution. From the *Honest Man's Almanach* (1788) to the *Calendar of Republicans* (1793) by Sylvain Maréchal

Abstract

The aim of this paper is to show the evolution of the ideas of the French Enlightenment author, Sylvain Maréchal. In 1788, he writes an almost revolutionary work, *The Honest Man's Almanac*, in which he breaks with the Christian axiology of time, and thus with the Gregorian calendar. He proposes a new system of measuring time, and replaces the names of saints and patrons of the Catholic Church with those of philosophers, artists, writers and politicians who deserve eternal memory of their posterity. In 1793, during the French Revolution, he creates another piece, *The Calendar of Republicans*. Retaining the main idea of his work of five years earlier, the author this time proposes a republican calendar, created under the influence of the revolutionary events in France. He fundamentally changes the list of the 'new saints', taking as his criterion their dedication and sometimes even the sacrifice of their lives to the idea of the republic in the history of humanity. He thus anticipates the cult of the 'martyrs' of the republican cause, which will develop in the revolutionary France in 1793.

Keywords: Sylvain Maréchal, *The Honest Man's Almanac*, *The Calendar of Republicans*, dechristianisation, French Revolution, republic

Contrairement à ce que suggère explicitement le titre de son calendrier de 1788, l'*Almanach des honnêtes gens* de Sylvain Maréchal n'est pas un almanach au sens propre du terme, du moins pas par la forme à laquelle sont habitués les lecteurs au XVIII^e siècle. Très en vogue (plus de 1300 types et titres entre 1700 et

1789), les almanachs vivent alors leur véritable âge d'or (Sarrasin-Cani 1999: 419), mais ils représentent davantage qu'un simple calendrier et en proposent assurément une version beaucoup plus complexe. Déjà au siècle précédent, on identifie l'almanach à un recueil de conseils et d'informations utiles ajoutés au calendrier et qui portent principalement sur la météorologie, l'astronomie ou l'agriculture, de sorte que l'ouvrage devient un guide pratique à travers l'année, les mois, les semaines et les jours (Bollème 1969). À l'époque des Lumières, surtout dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les almanachs présentent une forme encore plus large et variée, voire même complètement différente, où le seul lien avec l'idée calendaire est souvent celui de suivre le cycle annuel de leur publication. En effet, ils mettent à disposition une variété de contenus spécialisés, d'articles et d'informations sur toutes sortes de connaissances, telles la science, l'art, l'histoire, la littérature, la politique, l'économie ou la géographie, au point que, paradoxalement, le calendrier cesse d'être une partie essentielle ou indispensable de l'almanach, même s'il figure encore en tête de ce dernier. Non seulement il perd alors la valeur et la place occupées jusque-là, mais se laisse éclipser totalement par des textes, souvent accompagnés de riches illustrations, issus de différents domaines et disciplines, qui n'ont rien à voir avec l'idée de mesurer le temps (Sarrasin-Cani 1999: 419–422). Ainsi donc, si le calendrier et l'almanach semblent toujours indissociables et que le premier continue à avoir besoin du support du second, cela devient moins évident dans le sens inverse.

Lorsqu'il rédige son *Almanach des honnêtes gens*, Sylvain Maréchal revient donc bel et bien à l'idée primitive de l'almanach, qui revêt la fonction calendaire et le système de division du temps annuel (Bollème 1969: 11). En effet, dans son cas, il s'agit d'un calendrier *par excellence*, exécuté au format *in-quarto* sans aucun embellissement illustratif, composé de deux feuilles distinctes identiques, chacune comportant la moitié des douze mois de l'année successifs¹. Au bas de chacune des deux pages symétriques se trouvent dix lignes d'informations et de commentaires, un véritable paratexte expliquant le sens et le caractère de l'ensemble, auquel on aura encore l'occasion de revenir à plusieurs reprises. Sylvain Maréchal étant à la fois l'auteur et l'éditeur de l'ouvrage, l'*Almanach des honnêtes gens* est distribué directement chez lui, en son domicile parisien, au 29 rue des Prêcheurs, en trois versions différentes, « soit en feuilles, soit collé sur carton, soit ployé dans un étui » (AHG). Il est intéressant de noter que l'auteur a également prévu, en compensant pour ainsi dire le côté esthétique plutôt modeste du calendrier proposé, la possibilité d'en construire un modèle cylindrique spatial, de façon que « chaque mois découpé peut s'adapter à chacune des douze colonnes d'une petite rotonde formant un almanach en relief. On peut voir le modèle chez l'éditeur » (AHG). Ainsi l'auteur conçoit-il un calendrier tournant, où le déplacement du modèle en carton au rythme des douze mois consécutifs de l'année a à exprimer encore mieux le mouvement et l'écoulement du temps. L'idée de l'éditeur n'est pas seulement de joindre l'agréable à l'utile, mais aussi, sinon surtout, d'esthétiser la pratique de la mesure du temps, d'illustrer le sens et l'essence de son calendrier et, par là, d'intéresser le spectateur par la beauté de l'image et la force de l'imaginaire.

Maurice Dommanget a tout à fait raison lorsqu'il qualifie l'auteur de l'*Almanach des honnêtes gens* de précurseur du calendrier révolutionnaire de 1793 (Dommanget 1938). C'est à juste titre qu'il voit dans cet ouvrage les prémisses de l'ambition républicaine de « se lancer à la conquête du temps » (Baczko 1978: 212). En effet, le calendrier de 1788 anticipe clairement la prétention des futurs révolutionnaires de

1 L'*Almanach des honnêtes gens* ayant été condamné, par l'arrêt du Parlement de Paris du 7 janvier 1788, à être lacéré et brûlé (et son auteur ayant dû passer quelques mois à la prison parisienne de Saint-Lazare), le seul exemplaire sauvé a été retrouvé et publié seulement au XIX^e siècle, en 130 exemplaires (Génin 1836). Nous renvoyons à cet ouvrage non numéroté par l'acronyme AHG.

rompre avec l'ordre ancien, de montrer la fin du vieux monde, mais aussi d'indiquer le début des temps nouveaux dans la vie du peuple français. Tout comme ils ne vont pas tarder à le faire eux-mêmes, il propose une réforme calendaire radicale, où il est moins question de continuer l'histoire que, tout simplement, de la réinitialiser, afin de remettre le temps de l'humanité à zéro (Matyasewski 2020: 86–87).

Le caractère révolutionnaire de l'*Almanach des honnêtes gens* réside essentiellement dans l'idée de développer un nouveau système de mesure et d'organisation du temps, qui rejetterait fondamentalement le calendrier grégorien, en vigueur en France depuis 1582. Il ne s'agit pas de réformer ce dernier, ni encore moins de réhabiliter le calendrier julien qui le précède jusqu'à la réforme initiée par le pape Grégoire XIII. Maréchal les réfute fermement tous les deux, aussi bien *stilus antiquus* que *stilus novus*, et souhaite leur substituer une proposition complètement neuve, appuyée sur une nouvelle axiologie du temps.

Certes, la dimension radicale de son calendrier apparaît avant tout dans la manière de le dater. Sous le titre de son ouvrage, l'auteur place une brève indication qui est en même temps un paratexte idéologique *par excellence*: « L'An premier du règne de la Raison » (AHG). En changeant complètement le mode de datation habituel, c'est-à-dire le système de mesure du temps qui existe jusqu'alors depuis dix-huit siècles, Maréchal rejette catégoriquement l'ère chrétienne et annonce, en révolutionnaire, une époque neuve dans l'histoire de l'humanité (Vovelle 1976). L'an premier du règne de la raison vaut chez lui plus qu'un simple éloge du rationalisme, mais il trace clairement une césure entre le monde traditionnel et l'ordre des valeurs séculaires à introduire. L'auteur exprime son idée de déchristianisation du temps par un autre paratexte placé sous le titre de son calendrier. Au lieu de mettre la date de 1788, il donne une formule neutre et imprécise : « Pour la présente Année » (AHG). Sous cette expression apparemment anodine, tirée, dirait-on, d'un langage administratif officiel, se cache pourtant un message puissant. Son auteur brouille, de propos délibéré, la datation existante et rompt avec le système chrétien de division des années et de calcul du temps, sans même vouloir évoquer la date qui l'aurait rappelé. On pourrait dire que le calendrier « tout profane » (AHG) de Maréchal annonce aussi bien l'un des futurs « emblèmes de la raison » de la Révolution (Starobinski 1984) que « l'an premier » que fera bientôt naître en France le passage de l'ère vulgaire à celle de la République.

Décréter l'an premier du règne de la raison est, pour ainsi dire, une introduction philosophique nécessaire aux solutions conceptuelles concrètes de l'*Almanach des honnêtes gens*. Tout en gardant la mesure des douze mois couvrant une année, son auteur introduit pourtant un changement fondamental par rapport au calendrier traditionnel, à savoir qu'il l'avance de deux mois entiers, de sorte que la nouvelle année civile ne tombe pas le 1^{er} janvier, mais débute le 1^{er} mars, tout comme dans l'ancien calendrier romain. Par conséquent, les noms des six premiers mois subissent une transformation radicale qui appuie leur étymologie sur l'ordre numéral en latin et la logique des chiffres à respecter. Certainement pour une meilleure lisibilité de son idée, l'auteur place dans le calendrier les deux formes côte à côte, la grégorienne et la sienne, et en donne ainsi la proposition suivante: « Mars, *ou Princeps* ; Avril, *ou Alter* ; Mai, *ou Ter* ; Juin, *ou Quartile* ; Juillet, *ou Quintile* ; Août, *ou Sextile* » (AHG). À leur tour, les noms des quatre mois suivants, *septembre*, *octobre*, *novembre* et *décembre*, restent inchangés par rapport au calendrier grégorien, ce qui est aussi facile à expliquer, compte tenu de leur étymologie latine faisant référence aux chiffres consécutifs *sept*, *huit*, *neuf* et *dix*. Une situation beaucoup plus intéressante apparaît dans le cas des deux derniers mois de l'année, qui sont en même temps les deux premiers dans le calendrier traditionnel. L'auteur revient ici à la forme double des noms utilisée pour les six premiers mois, la grégorienne et la sienne, ce qui donne le résultat suivant: « Janvier, *ou Undécembre*, et Février, *ou Duodécembre* » (AHG).

Il rejette ainsi les deux noms de mois traditionnels, *Januarius* et *Februarius*, dont l'étymologie vient d'un univers religieux ancien, afin de les remplacer par des termes laïcs latins qui, à leur tour, poursuivent parfaitement la logique numérale de l'ensemble.

La modification de leurs noms, ainsi que l'altération du début de l'année, ne sont pas le seul changement fondamental concernant les mois que Maréchal présente dans son ouvrage: « on a divisé chaque mois de cet *Almanach des honnêtes gens* par décades, c'est-à-dire de 10 en 10 jours ; en sorte qu'il y a dans l'année 36 décades » (AHG). Il propose donc un système décimal, où chacun des douze mois qui composent une année a un nombre égal de trente jours, ce qui donne en résultat trois décades dans un mois et au total 360 jours dans une année, à l'instar du calendrier des anciens Égyptiens. Et tout comme ces derniers s'étaient rendu compte qu'il était nécessaire d'augmenter le calendrier de quelques jours supplémentaires, afin de le faire concorder avec le cycle de l'année solaire (Zajdler 1977: 24–25), Sylvain Maréchal, lui aussi, comprend bien qu'il faut ajouter à la proposition du système décimal cinq jours complémentaires chaque année commune et six jours toutes les années bissextiles: « Les 5 à 6 jours excédant les 360 jours serviront d'épagomènes et peuvent être consacrés si l'on veut à des solennités purement morales » (AHG). On voit donc que, chez lui, les jours épagomènes non seulement permettent de respecter le rythme de la nature, mais constituent en même temps un substitut laïc des fêtes chrétiennes qu'il remplace par des festivités civiles situées à travers les mois et les jours choisis: « Une Fête de l'Amour, au commencement du Printemps, le 31 Mars *ou Princeps* ; une Fête de l'Hyménée, au commencement de l'Été, le 31 Mai *ou Ter* ; une Fête de la Reconnaissance, en automne, le 31 Août *ou Sextile* ; une Fête de l'Amitié, en Hiver, le 31 Décembre » (AHG). L'idée de l'auteur, selon laquelle les différentes fêtes doivent tomber à la fin de chaque mois de 31 jours, est certainement due au fait que le système décimal, tout comme la division en trois décades mensuelles égales, demeurent ainsi préservés. De plus, ce qui est capital, c'est qu'il prend en compte les quatre saisons de l'année dans leur ordre diachronique habituel, par quoi il souhaite exprimer mieux les différents cycles de la nature en mesurant le temps calendaire. Les fêtes proposées, en tenant compte des quatre saisons successives, reproduisent ainsi l'ordre de la nature et, en même temps, révèlent la rythmicité de ses lois inscrites dans la constance universelle du temps. Il faut rappeler que les auteurs du futur calendrier républicain de 1793, Fabre d'Églantine en premier lieu, penseront exactement de la même manière (Matyaszewski 2020: 48–50).

Pour compléter la liste des journées cérémonielles épagomènes, Maréchal ajoute encore une autre fête spéciale à caractère universel. Elle ne se réfère pourtant en aucune façon au monde de la nature, mais prend en compte le concept large et imprécis des plus nobles représentants de l'humanité: « La Fête de tous les Grands Hommes *aemeres*, c'est-à-dire dont on ne sait point la date de la mort et de la naissance, le 31 janvier, *ou undécembre* » (AHG). Il serait difficile de ne pas trouver dans cette proposition une version séculaire de la fête chrétienne de la Toussaint, célébrée le 1^{er} novembre de chaque année en l'honneur de tous ceux qui, selon la tradition de l'Église, ont atteint l'état de salut, étant pour d'autres un modèle de vocation à une vie digne dans la sainteté. L'auteur de l'*Almanach des honnêtes gens* souhaite, lui aussi, honorer un groupe de personnes, mais il introduit comme déterminant de leur sélection la notion grecque d'*aemeres*, en insistant ainsi sur l'ignorance de leurs dates de naissance et de décès.

De plus, il se sert pour cela d'un système de valeurs et d'évaluation totalement différent de celui proposé par l'Église catholique. On doit dire que le sien constitue d'ailleurs le pivot philosophique de tout son calendrier, aussi bien dans son idée que par son axiologie, ce qui se perçoit déjà dans le titre de l'ouvrage. L'auteur élabore une nouvelle nomenclature des 360 jours de l'année et rompt, de manière

décisive, avec le critère du calendrier chrétien, tant julien que grégorien, qui propose pour seul point de référence les noms des saints et des patrons, supports de la foi et piliers de l'Église. En rejetant complètement cette connotation religieuse, par quoi il procède à une déchristianisation totale de la manière de mesurer le temps et de compter les jours, Maréchal les remplace par une liste de personnes qu'il désigne collectivement par le nom de « honnêtes gens ». Ces derniers n'ont pourtant rien de commun avec le sens que donne la tradition de l'âge classique à l'« honnête homme ». À l'homme élégant et mondain du XVII^e siècle, l'auteur substitue, et en même temps oppose, tous ceux qui, par leur vie, leur travail, leurs pensées et leurs actes, ont servi l'humanité tout au long de sa longue histoire, aussi bien lointaine, remontant à l'Antiquité, que celle plus récente du XVIII^e siècle. Sylvain Maréchal construit un véritable culte des grands hommes, créé selon un critère bien séculaire de leur activité pour le bien et le bonheur de l'homme, voire de leur utilité pour le développement et la fraternité de la société humaine (Skrzypek 1974: 94–105). La bienfaisance, autrement dit la vertu civile, devient donc un substitut de la sainteté et, en même temps, le déterminant principal de la valeur d'une personne, ce qui permet de placer son nom dans le calendrier à un jour particulier de l'année. Mieux encore, lorsqu'il remplace les noms des saints par ceux des bienfaiteurs de l'« espèce humaine » (AHG), l'auteur ne se limite pas à éliminer ainsi la religion, mais utilise paradoxalement la même fonction de pédagogie pratique que celle du calendrier chrétien. Tout comme les patrons de l'Église sont censés indiquer des repères moraux et des modèles à suivre pour l'humanité, les personnes qui remplissent les différents jours de l'almanach séculaire doivent servir d'exemples d'attitudes civiles et de valeurs morales à tous ceux qui le consultent.

C'est ainsi que Maréchal construit un véritable aéroplane des grands hommes, voire des « honnêtes gens ». On doit remarquer que la liste de ces guides de l'humanité est universelle et offre une gamme de noms très riche, car elle embrasse les bienfaiteurs de l'espèce humaine représentant différentes opinions, religions, nationalités, professions ou positions sociales, et cela indépendamment de l'époque, de l'origine et du sexe (Matyaszevski 2020: 100–105). Parmi eux, on découvre des personnes plutôt célèbres, ou du moins connues pour tout homme éclairé de l'époque, tels des philosophes (Socrate, Platon, Bacon ou Leibniz), des littéraires (Sénèque, Racine, Shakespeare ou Richardson), des savants (Copernic, Newton, Kepler ou Galilée), des penseurs (Montesquieu, Machiavel, Spinoza ou Shaftesbury), des artistes (Michel-Ange, Rubens, Dürer ou Bouchardon), des hommes politiques et souverains (Jules César, Charlemagne, Henri IV ou Gustave Adolphe), des fondateurs de religions (Moïse, Jésus-Christ, Mahomet), ou des hommes de foi (Thomas à Kempis, Thomas More, les papes Sixte V et Benoît XIV). Y sont rappelés également des historiens (Tacite, Froissart, Fréret), des économistes (Colbert, Condillac, Le Trosne), des médecins (Paracelse, Paré, Fagon) ou des héros nationaux (Duguesclin, de Bayard, Guillaume Tell). On y rencontre aussi des femmes (on doit avouer qu'au nombre de dix, elles y occupent une position plutôt faible), comme par exemple la reine Christine de Suède, l'impératrice russe Elisabeth Ire ou Madame de Sévigné. Il faut dire que la seule contrainte qui s'impose dans le choix des personnes vient de la nécessité de les sélectionner selon la datation sûre de leur vie, afin de pouvoir associer leurs noms dans le calendrier à un jour précis de l'année. Ainsi donc, contrairement à son idée de la fête de tous les grands hommes *aemeres*, l'auteur choisit ici les dates connues, afin de commémorer l'anniversaire, soit de la naissance, soit de la mort, des honnêtes gens. Il est pourtant loin de se contredire. Tout au contraire, les noms qui figurent dans son calendrier complètent, pour ainsi dire, ceux de la fête du 31 janvier, ou *undécembre*. Chez lui, les grands hommes de l'espèce humaine et les honnêtes gens de l'almanach représentent décidément une notion équivalente et ne font qu'une seule et même famille de bienfaiteurs de l'humanité.

Cinq ans plus tard, en 1793, Maréchal fera paraître un *Calendrier des Républicains*, une autre version de son *Almanach des honnêtes gens*, rédigée cette fois-ci en pleine Révolution, en « l'an premier de la République Française »². Il s'agit d'un nouveau calendrier qui, tout comme le précédent, se veut un bouleversement axiologique dans le calcul de temps. Son objectif est de rompre avec le passé et de recommencer l'histoire de l'humanité, la refonte du temps s'opérant maintenant au service de la Révolution et de la République. Il faut avouer qu'au premier abord, le *Calendrier des Républicains* a pourtant de quoi étonner le lecteur de l'*Almanach des honnêtes gens*. L'auteur y renonce explicitement à l'une des idées majeures et à la fois séditeuses de son calendrier de 1788, à savoir au système décimal et à la division des mois en décades. Non seulement il revient bel et bien au cycle hebdomadaire, mais il garde aussi les noms des sept jours de la semaine du calendrier grégorien, y compris le dimanche. De plus, il renonce aux huit néologismes mensuels qu'il a proposés cinq ans auparavant, pour respecter maintenant les douze noms des mois qui fonctionnent habituellement dans le calendrier traditionnel. Même si le sien est officiellement daté de l'an premier de la République, ce qui doit renforcer sa dimension révolutionnaire, il commence pourtant le 1^{er} janvier, tout comme le calendrier grégorien, contrairement à l'idée centrale de l'almanach de 1788, où la nouvelle année tombait sur le 1^{er} mars. Qui plus est, suite à l'abandon du système décadaire, l'an 1793 compte chez lui 365 jours comme chaque année commune, le recours aux épagomènes n'étant plus nécessaire. On dirait que, dans sa forme générale, le *Calendrier des Républicains* semble apparemment plus proche de celui qui existe communément en France depuis 1582 que de l'*Almanach des honnêtes gens* et, encore moins, de la proposition calendaire que la Révolution va donner encore la même année (Perovic 2012: 87–126).

Le paradoxe de l'auteur peut sans doute s'expliquer par son souci d'offrir au public une forme claire et connue, à laquelle les Français sont habitués depuis toujours, ce qui doit leur permettre de mieux déchiffrer le contenu idéologique de l'ensemble. Car, tout en gardant le dessin traditionnel du calendrier grégorien, Maréchal ne le nourrit pas moins d'un contenu spécial appuyé sur un nouveau système de valeurs. Mieux encore, il l'alimente d'une axiologie révolutionnaire pertinente qui doit assurer à son calendrier un caractère républicain *par excellence*, à commencer par les déterminants lexicaux supplémentaires qui accompagnent les noms des mois de l'année traditionnels. Ainsi il offre au lecteur douze noms doubles et propose les juxtapositions mensuelles suivantes: janvier – *La Loi*, février – *Le Peuple*, mars – *Les Pères*, avril – *Les Époux*, mai – *Les Amants*, juin – *Les Mères de Famille*, juillet – *Les Hommes Libres*, août – *Les Républicains*, septembre – *Les Égaulx*, octobre – *La Raison*, novembre – *Le Bon Voisinage*, décembre – *Les Amis* (AR). En dépit de leur hétérogénéité apparente, les douze propositions lexicales qui s'ajoutent aux noms des mois semblent résulter d'une logique interne cohérente et offrent une narration plutôt homogène. La *Loi*, à l'instar des tables remises à Moïse, est, dans sa version laïque,

2 Pour plus de précision, il faut remarquer qu'en 1791 Maréchal fait publier un *Dictionnaire des honnêtes gens*, un véritable métatexte de son *Almanach des honnêtes gens*, où il tient à décrire avec plus de détails, dans l'ordre alphabétique et par le biais d'une série de brefs commentaires, les mérites de tous les personnages de son calendrier, ainsi que d'autres personnes illustres dont les noms, faute de place, n'y figurent pas. Et tout comme l'almanach de 1788 est ainsi accompagné d'un explicatif spécial, afin de faire mieux comprendre le choix des noms, le *Calendrier des Républicains* de 1793 sera également alimenté, encore la même année, d'un métatexte ayant la même fonction de commentaires illustratifs, intitulé *Almanach des Républicains, pour servir de l'instruction publique*. Cinq ans plus tard, l'auteur renoue donc clairement avec le titre de son ouvrage d'avant la Révolution, en montrant, une fois de plus, que le terme de l'almanach est associé chez lui avant tout à celui du calendrier. La présente étude se sert de cette édition de l'*Almanach des Républicains* (sous l'acronyme AR), où le *Calendrier des Républicains* se trouve en tête, dans les pages non numérotées, le reste de l'ouvrage suivant l'ordre numérique de la pagination.

le fondement de la vie sociale de celui à qui elle s'applique, c'est-à-dire le *Peuple*. Ce dernier appuie son existence et son fonctionnement sur des liens relationnels solides, garantis surtout par la famille (*Pères, Époux, Mères de Famille*) et la fraternité (*Voisins, Amis, Amants*). Tous ensemble agissent en *Républicains*, donc comme des *Hommes Libres et Égaux*. Un tel arrangement ne serait nullement possible sans la *Raison*, force motrice de tout et à la fois fondement de toutes les valeurs morales et civiles de la vie sociale. On voit qu'en 1793 Maréchal propose le modèle d'un calendrier-récit qui, par une suite lexicale logique accompagnant les noms des mois, doit résumer en douze termes les principes de la république, afin de les condenser en un an et d'en proposer, chaque année, une narration itérative. Son idée n'est pas sans rappeler celle de Gilbert Romme qui, dans son projet du calendrier républicain présenté le 20 septembre 1793 à la Convention nationale, se sert des douze mois afin de raconter la révolution et de répéter, dans un cycle annuel, ses événements et principes fondamentaux, de sorte que chaque année suivante devra les reprendre et les réaffirmer (Baczko 1978: 222).

Même si Sylvain Maréchal ne propose pas une histoire abrégée de la révolution à l'aide des noms des mois comme le fait Gilbert Romme, il trouve pourtant une autre solution pour offrir au lecteur une narration événementielle. Il faut remarquer que déjà dans son *Almamach des honnêtes gens* de 1788, il décide à quatre reprises, de manière inattendue, de mettre pour un jour précis d'une décade, au lieu du nom simple d'une personne, celui d'un événement historique liée avec cette dernière. Ainsi le 25 février, *ou duo-décembre*, rappelle-t-il l'Édit de Nantes ; le 15 mars, *ou princeps*, « Brutus tue César » ; le 1^{er} juin, *ou quartile*, « Brutus chasse Tarquin » ; et le 25 juin, *ou quartile*, « Titus règne » (AHG). Si trois de ces événements renvoient à des moments importants de l'histoire de la Rome antique, tandis que le quatrième à celle de la France d'Henri IV de la fin du XVI^e siècle, ils doivent tous rappeler des exploits historiques méritoires, de même que permettre de mémoriser les noms de leurs héros.

Cinq ans plus tard, l'auteur du *Calendrier des Républicains* offre exactement la même proposition, à cette différence près que, cette fois-ci, il s'agit moins d'évoquer des personnes que de rappeler des événements qui, de plus, sont liés principalement avec la Révolution de 1789³. Sylvain Maréchal en donne une gamme considérable, au point d'enregistrer presque une trentaine de moments importants qui embrassent les quatre années de la révolution en cours. À titre d'exemple, on doit mentionner des moments historiques-clés, surtout ceux du début de la Révolution, comme le 17 juin 1789, quand « le Tiers État devient l'Assemblée Nationale » ; le 20 juillet 1789, « Serment du Jeu de Pomme » ; le 12 juillet 1789, « Prise d'armes à Paris » ; le 4 août, « Abolition de la féodalité » ; le 20 août 1789, « Déclaration des droits de l'homme » ; le 15 janvier 1790, la division de « la France en 83 départements » ; le 21 septembre 1792, « Abolition de la royauté en France. Premier jour de la République française » (AR). Le calendrier-narration insère aussi des événements historiques moins emblématiques, mais également importants aux yeux de son auteur, comme par exemple le 30 juillet 1789, « Cocarde française portée à Londres » ; le 3 avril 1791, « Consécration du Panthéon français » ; le 14 septembre 1791, « le Comtat d'Avignon devient français » ; le 20 septembre 1792, « la Loi sur le divorce » (AR)⁴. Il s'agit sans doute d'événements politiques moins célèbres, pour ainsi dire éclipsés par ceux qui tracent visiblement les

3 Rares sont les événements qui renvoient à d'autres périodes de l'histoire, tels « l'Invention de l'imprimerie » (1^{er} janvier), « Vêpres siciliennes » (29 mars), « Thrasybule chasse les tyrans » (8 mai), « Trébonius conjuré contre César » (10 novembre), « Cécrops fonde l'aéropage » (19 novembre).

4 Maréchal fait ici allusion à quelques événements historiques importants: la manifestation à Londres d'un groupe de sympathisants anglais de la Révolution, l'ordre de l'Assemblée constituante de transformer l'église Sainte-Geneviève à Paris en

moments les plus spectaculaires de la Révolution, dont ils sont pourtant un résultat logique, voire une conséquence historique inévitable.

Tout comme dans son *Almanach des honnêtes gens* de 1788, Maréchal propose aussi une série de fêtes solennelles qui doivent orner son *Calendrier des Républicains*. Maintenant, on le sait, il ne s'agit plus de jours épagomènes dont la fonction serait d'accorder le calendrier avec le rythme de la nature, mais d'honorer la Révolution par des fêtes républicaines qui, elles aussi, ont à travailler en faveur du caractère narratif de son récit et à représenter ainsi le nouveau système de valeurs. Il s'agit de neuf festivités civiles dont sept tombent sur les derniers jours des mois, comme la *Fête de la Loi* (31 janvier), la *Fête du Peuple* (28 février), la *Fête des Pères* (31 mars), la *Fête des Époux* (30 avril), la *Fête de l'Égalité et de la Fraternité* (30 septembre), la *Fête de la Raison* (31 octobre), la *Fête du Bon Voisinage* (30 novembre) (AR). Si toutes ces fêtes reprennent exactement les noms des sept mois du calendrier, les deux autres sont de nature différente. Elles rappellent et mettent en valeur deux événements révolutionnaires fondamentaux, la prise de la Bastille, le 14 juillet 1789, qui donne l'occasion à la *Fête de la Révolution*, et la chute de la monarchie en France, le 21 septembre 1792, qui est à l'origine de la *Fête Solennelle*. L'auteur choisit ici deux dates cruciales, dont la première commence la Révolution et la seconde débute la République, toutes les deux mettant fin à l'ancien ordre des choses et constituant une rupture du temps définitive dans l'histoire de la France.

Si toutes ces transformations et modifications de son *Almanach des honnêtes gens* montrent clairement jusqu'à quel point Maréchal réorganise, sous le poids des événements, la forme de son calendrier de 1788, le plus grand changement s'opère pourtant dans la liste des noms de personnes qui illustrent le *Calendrier des Républicains*. Même s'il reste fidèle à son idée majeure de remplacer les saints et les patrons de l'Église catholique par des bienfaiteurs de l'humanité, la notion des « honnêtes gens » évolue pourtant clairement et prend une autre dimension. Certes, l'auteur garde un grand nombre de noms qui figurent dans son ouvrage de 1788, notamment ceux des hommes de lettres, des philosophes, des savants ou des artistes, mais en même temps il en efface plusieurs pour les remplacer par d'autres personnes et proposer ainsi une liste des grands hommes alternative. Afin de comprendre son procédé, il faut saisir surtout la nouvelle axiologie de son calendrier. Celui-ci, appelé directement par lui « le calendrier de la République Française », est aussi « le martyrologe de la liberté » (AR 1), donc un répertoire de personnes qu'il considère comme des martyrs, au sens laïc du terme, qui ont souffert la mort pour leurs idées ou se sont sacrifiés pour une noble cause au cours de l'histoire de l'humanité. Tout en se servant de maints exemples tirés d'un passé parfois très lointain, Maréchal voit en eux de vrais précurseurs de la Révolution de 1789 ; il tient par là à les inscrire tous au panthéon des grands hommes et à montrer les sources à la fois historiques et idéologiques de la République.

Parmi les « martyrs de la liberté », voire les patrons séculaires du *Calendrier des Républicains*, on rencontre surtout des noms célèbres de l'Antiquité, tous ennemis ou victimes des empereurs romains, comme par exemple Sextus Afranius Burrus, Lucius Annaeus Cornutus, Caton d'Utique, Callisthène, Cicéron, Papinien ou Spartacus (Skrzypek 1974: 98). Il faut remarquer que les empereurs ou les rois antiques non seulement cèdent la place à leurs adversaires, mais disparaissent complètement du calendrier républicain. Ce procédé concerne d'ailleurs tous les souverains qui sont présents, en tant que bons monarques ou princes, dans l'*Almanach des Honnêtes gens*, mais absents en 1793, considérés dès lors

un Panthéon des grands hommes, l'incorporation à la France des deux États réunis d'Avignon et du comtat de Venaissin, l'adoption par l'Assemblée nationale de la loi autorisant le divorce en France.

comme des tyrans et ennemis du peuple, dont les noms ne méritent même pas d'être rappelés. L'auteur en garde seulement quelques exemples, comme Licurgue, « le plus profond peut-être des législateurs », Cincinnatus dont il vante « le désintéressement, la simplicité de mœurs et la force de tête », ou Numa Pompilius, « non pas pour son institution des vestales », ce qui renvoie probablement, derrière ce commentaire ironique énigmatique, à la réforme calendaire que l'on attribue communément à cet ancien roi romain (AR 40, 12, 50).

Maréchal procède aussi de la même manière à propos des fondateurs de religions et des hommes de foi. Curieusement, ceux-là réapparaissent tous dans l'ouvrage de 1793, mais sous un angle complètement laïc, dépourvu de tout contexte religieux, le rôle historique de leurs exploits n'étant considéré par l'auteur que dans la catégorie de leur utilité sociale. Ainsi donc, Moïse « possédait à fond la théorie des insurrections, et il sut la mettre en pratique en délivrant les Hébreux (...) de l'aristocratie égyptienne » ; Jésus-Christ, d'ailleurs qualifié ouvertement de « martyr », « fut condamné au gibet par les aristocrates et les calotins, pour avoir tenté une sainte insurrection parmi les sans-culottes de Jérusalem » ; Mahomet « fit revivre l'hospitalité et quantité d'autres anciennes pratiques infiniment louables » (AR 32, 40, 66). En revanche, si dans son ouvrage précédent Maréchal n'hésite pas à honorer des hommes de l'Église, des prêtres, des évêques et même des papes, ils disparaissent presque tous de son *Calendrier des Républicains*. Il ne rappelle que ceux dont les actions font penser, selon lui, à la charité ou à la liberté de l'esprit. Il mentionne par exemple Jean Le Hennuyer, évêque de Lisieux qui, d'après la légende, pendant les guerres de religion en France, aurait empêché dans son diocèse le massacre des protestants, car il « leur ouvre son palais épiscopal et les prend sous sa sauvegarde » (AR 36). Il répertorie aussi Bartolomé de las Casas, prêtre dominicain et missionnaire au Nouveau Monde, défenseur des droits des Amérindiens, qui „quoiqu'espagnol et évêque, (...) fut, pendant 50 ans, l'avocat et le père des malheureux Indiens » (AR 121). L'abbé Prévost, quant à lui, « nous fit connaître les meilleurs romans étrangers, et en composa lui-même de bons » (AR 112). Néanmoins, tout comme il procède avec les souverains, l'auteur passe sous silence les noms des hommes de l'Église pour insérer et, surtout, valoriser ceux de leurs victimes, en rappelant maints exemples de l'intolérance religieuse et des persécutions. Sur la liste qu'il en offre, on découvre les noms de Galilée, Pierre de la Ramée, Giordano Bruno, Jan Hus, Jérôme de Prague, Etienne Dolet, John Wicliffe ou Kazimierz Łyszczyński.

On voit donc que la période qui sépare l'*Almanach des honnêtes gens* et le *Calendrier des Républicains* constitue une césure capitale dans la pensée de Sylvain Maréchal, tout comme la Révolution est à ses yeux une rupture décisive du temps de l'histoire. Rédiger un calendrier en « l'an premier de la République » constitue un travail incomparable avec la proposition calendaire de 1788, toute révolutionnaire qu'elle soit. Même s'il en profite considérablement, jusqu'à garder une bonne partie des noms propres des personnes, le défi n'est pourtant pas le même. Le terme d'honnête homme acquiert chez lui une nouvelle valeur, celle d'être utile aux principes et à la cause de la république, aussi bien dans le passé que depuis le moment, où elle apparaît en France le 22 septembre 1792. Les noms répertoriés doivent dès lors servir de guides et d'exemples à imiter aux citoyens du nouvel ordre social et politique, et travailler ainsi en faveur de la mythologie révolutionnaire. Mieux encore, proposer « le martyrologe des hommes dignes d'être libres » et mémoriser la mort du colonel républicain Nicolas Beaurepaire à Verdun le 2 septembre 1792 (AR 12, 95), annonce clairement le futur culte des martyrs de la Révolution qui se développera en France à partir de 1793, avec la mort de Louis-Michel le Peletier, de Jean-Paul Marat et de Joseph Bara, renforcé encore plus par les tableaux de Jacques-Louis David (Blanchi 2004: 331 ; Mosakowski 2021: 13, 263). Si donc, grâce à son almanach de 1788, Maréchal peut être, très justement, qualifié de précurseur du

calendrier révolutionnaire de 1793, il devient cinq ans plus tard, avec son ouvrage dédié aux républicains, le pionnier de leur panthéonisation.

Bibliographie

Sources primaires

- Maréchal, Sylvain (1788) *Almanach des honnêtes gens*. Paris: chez Sylvain Maréchal.
 Maréchal, Sylvain (1791) *Dictionnaire des honnêtes gens*. Paris: Gueffier.
 Maréchal, Sylvain (1793) *Calendrier des Républicains*. Paris: Gueffier.
 Maréchal, Sylvain (1793) *Almanach des Républicains, pour servir de l'instruction publique*. Paris: Imprimerie du Cercle social.

Sources secondaires

- Baczko, Bronisław (1978) *Lumières de l'utopie*. Paris: Payot.
 Baczko, Bronisław (1984) « Le calendrier républicain : décréter l'éternité ». [In:] Pierre Nora (dir.) *Les lieux de mémoire*. Vol. I: « La République ». Paris: Gallimard.
 Bianchi, Serge (2004) *Des révoltes aux révolutions. Europe, Russie, Amérique (1770–1802). Essai d'interprétation*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
 Bollème, Geneviève (1969) *Les almanachs populaires aux XVII^e et XVIII^e siècles. Essai d'histoire sociale*. Paris: Mouton.
 Dommange, Maurice (1938) « Sylvain Maréchal, précurseur du calendrier révolutionnaire ». [In:] *International Review for Social History*. Vol. 3; 301–334.
 Génin [sans prénom] (1836) *Almanach des honnêtes gens par M. P. Sylvain Maréchal, publié à Paris en 1788 et réimprimé à Nancy en 1836, d'après un imprimé original, joint à l'arrêt du Parlement de Paris, du 7 janvier 1788, qui condamnait cet almanach à être brûlé*. Nancy: Imprimerie Hissette.
 Matyaszewski, Paweł (2020) « Almanach des honnêtes gens de Sylvain Maréchal (1788), ou penser un calendrier révolutionnaire avant la Révolution ». [In:] *Wiek Oświecenia*. Vol. 36; 85–111.
 Matyaszewski, Paweł (2021) « Le calendrier révolutionnaire, ou les quatre saisons de la République ». [In:] *Studia Romanica Posnaniensia*. Vol. 48 (1); 45–53.
 Mosakowski, Marek (2021) *Sztuki w służbie terroru. O rewolucji w kulturze francuskiej w latach 1792–1794*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
 Perovic Sanja (2012) *The Calendar in Revolutionary France. Perceptions of Time in Literature, Culture and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
 Sarasin-Cani, Véronique (1999) « Formes et usages du calendrier dans les almanachs parisiens au XVIII^e siècle ». [In:] *Bibliothèque de l'École des Chartres*. Vol. 157; 417–446.
 Skrzypek, Marian (1974) *Sylvain Maréchal – przedstawiciel oświeceniowej teorii religii*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. [Studia religioznawcze. Vol. 9].
 Starobinski, Jean (1973) 1789. *Les Emblèmes de la Raison*. Paris: Flammarion.
 Vovelle, Michel (1976) *Religion et Révolution. La déchristianisation de l'an II*. Paris: Hachette.
 Zajdler, Ludwik (1977) *Dzieje zegara*. Warszawa: Wiedza Powszechna.

HANNA MIERA

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny

hanna.pekala@uwr.edu.pl

ORCID 0000-0001-5627-0577

O Mariach i Martach tego świata. Kobieta oczami Orzeszkowej na podstawie powieści *Maria*

**About the Marias and Martas of This World. Women Through the Eyes of
Orzeszkowa, Based on the Novel *Maria***

Abstract

The subject of the article is an analysis of Eliza Orzeszkowa's views on the situation of women in the second half of the 19th century and the social roles assigned to them. The epistolary novel *Maria*, which was juxtaposed with the dissertation *A few words about women*, was the main focus of the analysis. In the introduction to the novel, Orzeszkowa referred to *Maria* as *Marta's* sister, whom she follows. In this way she referred to her most famous emancipation novel. *Maria*, considered by researchers to be one of the writer's least successful works, gives the impression of being far from any emancipatory assumptions. However, behind the lofty aspiration of an individual to devote themselves to the idea, there are real problems that many women of that era, including Orzeszkowa herself, had to deal with.

Keywords: Orzeszkowa Eliza, 19th century, women's rights, emancipation, *Maria*, *Marta*

Przemiany cywilizacyjne i kulturowe w XIX wieku sprawiły, że pojawiła się potrzeba sproblematyzowania na nowo kulturowego wzorca kobiecości, a tzw. kwestia kobieca zaczęła być coraz częściej podnoszona w polskim dyskursie społecznym. Głównym impulsem ku temu stała się klęska powstania styczniowego. Represje, śmierć oraz zsyłki mężczyzn, utrata majątków, a także przemiany gospodarcze i związany z tym upadek tradycyjnego modelu gospodarki szlacheckiej, rozwój kapitalizmu, industrializacja, migracje do miast, pauperyzacja ziemiaństwa to tylko kilka z czynników, które znacznie zmieniły egzystencję Polek. Okazało się bowiem, że w nowej sytuacji ekonomicznej nie mają one zasobów, żeby zmierzyć

się z trudnościami. Dla wielu z nich emancypacja, rozumiana jako „równouprawnienie polityczne, ekonomiczno-społeczne i kulturalne kobiet” (Brykalska 2002: 225), stała się życiową koniecznością (Górnicka-Boratyńska 2001: 10). Cecylia Walewska w publikacji *Ruch kobiety w Polsce* zwraca uwagę, że kobiety nie były przygotowane na zmiany, które zaszły w społeczeństwie. Przeciętne wychowanie „panny na wydaniu” obejmowało trochę muzyki, rysunków i konwersacji francuskiej. Jak konkluduje Walewska: „Starczyło dla cichej vegetacji przy boku męża; pędziło na bruk bez takiej podpory” (1909: 16). Znaczną grupą stały się wówczas ziemianki „wysadzone z siodła”, które przez względy ekonomiczne zmuszone były znaleźć źródło utrzymania. Kobiety zaczęły przyjmować na siebie nowe role społeczne, wychodzące poza te tradycyjnie im przypisane. Mimo trudności na różne sposoby próbowały zapewnić sobie samodzielną egzystencję, podejmując pracę jako guwernantki, zajmując się krawiectwem, handlem czy rzemiosłem.

Kwestia praw kobiet niezwykle poruszała Elżę Orzeszkową, którą zaliczyć należy do nurtu uniwersalistycznej emancypacji. Jak podkreśla Marta Baszewska, zarysowując krótko pozytywistyczny program zmian dotyczących kwestii kobiecej, w który wpisywały się też poglądy Orzeszkowej:

Pozytywistom chodziło o dostęp do edukacji, prawo do samorealizacji, samokształcenia, o uwolnienie od stereotypowych schematów płciowych, o możliwość pracy, a co za tym szło – godne życie i pełną realizację własnego człowieczeństwa, własnej kobiecości. Nie chcieli jeszcze, jak rewolucjoniści z drugiej połowy następnego stulecia, przeformułowywać charakteru kultury europejskiej z męskiej, czyli zamkniętej, opresyjnej, agresywnej – na kobiecą, czyli tolerancyjną, otwartą, twórczą. Obyczajowo pozytywiści wydawali się dużo bliżsi konserwatywnej wizji świata. (Baszewska 2015: 42)

Stosunek Orzeszkowej do polskiej tradycji emancypacyjnej Grażyna Borkowska charakteryzuje jako „przemysłany, daleki od entuzjazmu, selektywny i aprobatyczno-krytyczny” (2020: 61). Główna maksyma pisarki brzmiała bowiem:

Nie od urojonej tyranii mężczyzn, nie od świętych i przynoszących szczęście obowiązków rodzinnego życia i prostoty – ale od słabości fizycznej bardziej narzuconej niż od natury wziętej, od braku sił moralnych na samoistne i logiczne życie, od klątwy wiecznego niemowlęstwa i anielstwa, od wypatrywania z cudzej ręki kawałka powszedniego chleba, od wiecznego zamykania przed nimi dróg poważnej i użytecznej pracy mają i winny emancypować się kobiety. (Orzeszkowa [1870] 2020: 630)

Poglądy Orzeszkowej były odpowiedzią na konkretną sytuację społeczno-ekonomiczną, dlatego pisarka kładła nacisk przede wszystkim na etyczny i cywilizacyjny aspekt emancypacji. Istotne znaczenie miały jej własne doświadczenia – jako kobieta, a także ziemianka pozbawiona majątku, świetnie zdawała sobie sprawę z ograniczeń, niesprawiedliwości czy stereotypów, których doświadczały przedstawicielki jej płci, głęboko angażowała się więc w debatę społeczną. Nie na debacie jej jednak zależało, a na faktycznych zmianach świadomości społecznej. Orzeszkowa wypowiadała walkę odwiecznemu porządkowi nie tylko piórem, ale swoim życiem. Warto pokrótce przyrzeć się problemom, z którymi się zmagала, szczególnie że w swojej twórczości niejednokrotnie wykorzystywała wątki autobiograficzne. Niedługo po powrocie z pensji siostr sakramentek w Warszawie, w wieku 17 lat poślubiła dwukrotnie starszego od niej Piotra Orzeszkę. Małżeństwo zostało zaaranżowane przez matkę, jednak Orzeszkowa wierzyła, że dzięki temu wyrwie się spod jej kurateli. Szybko okazało się, że małżonkowie mają ze sobą niewiele wspólnego. Orzeszkowa przeżyła wówczas etap osobistego buntu – zaangażowała się w pracę u podstaw, a następnie w powstanie styczniowe. W konsekwencji jej mąż został zesłany do guberni permskiej, ona natomiast

wystąpiła o rozwód. Pozbawiona majątku po utracie ukochanej Milkowszczyzny, załamana rozstaniem z Zygmuntem Świącickim – swoją pierwszą prawdziwą miłością – szukała różnych źródeł zarobku. Planowała zostać telegrafistką albo zająć się nauczaniem. Ostatecznie poświęciła się pracy pisarskiej. Założyła także spółkę księgarsko-wydawniczą, za co została internowana. Jej dom w Grodnie stał się swego rodzaju azylem dla dziewcząt, które otrzymywały tam możliwość kształcenia się. Podkreślić należy tutaj znaczenie grodzieńskiej perspektywy Orzeszkowej, co pozwoliło jej dostrzec i opisać problemy kobiet na prowincji.

[t]e wyjątkowe stosunki na wschodnich kresach polskości wysuwały kobietę na stanowisko opuszczone przez męskich przedstawicieli tych stron, oddających swe uzdolnienia umysłowe służbie społecznej w Warszawie, Krakowie, Petersburgu, wreszcie za granicą (...). (Chlebowski 1923: 396)

Ideę emancypacji pisarka traktowała jako potrzebę społeczno-historyczną. Miała poczucie misji związanej z nowymi rolami społecznymi i kulturowymi kobiet. Jej celem stało się propagowanie „nowego typu kobiety, pracowniczki, świadomej swych obowiązków społecznych i narodowych, zdobywającej niezależność i byt materialny za pomocą nabytych uzdolnień” (*ibidem*). Uważała, że bez pracy kobiet i bez włączenia ich głosu w dyskurs ogólnospołeczny rozwój społeczny pozostanie „krzywym i wiecznie niedostatecznym” (Orzeszkowa [1870] 2020: 296). Znaczący wpływ na jej poglądy miały pisma Johna Stuarta Milla. Zgadzała się z nim szczególnie w kwestii pierwotnej równości płci (która została wyparta z powodu męskiej dominacji fizycznej) i konieczności powrotu do tego stanu, przede wszystkim przez równy dostęp do edukacji, stworzenie kobietom miejsc pracy oraz zlikwidowanie opresyjnego dla nich prawa cywilnego. Orzeszkowa prowadziła dogłębne, szeroko zakrojone studia nad kwestią kobiecą, szczegółowo analizując sposoby postrzegania kobiet od czasów najdawniejszych po współczesne. Postulowała, że temat ten powstał u zarania dziejów ludzkości, a wiek XIX przyniósł tylko nazwę dla odwiecznego problemu. Cywilizacja była dla niej równoznaczna z „moralnym dojrzewaniem ludzkości”, dlatego też uważała, że prawo silniejszego powinno zostać zniesione, gdyż wywodzi się z czasów przedcywilizacyjnych. Zdaniem Iwony Wiśniewskiej Orzeszkowa „(używając dzisiejszej terminologii) dekonstruuje tak zwaną płć kulturową, czyli wyobrażenia o «naturalnych» cechach kobiety i jej podrzędnym miejscu w społeczeństwie (...). Nigdy nie pada z jej ust określenie, że coś jest dla kobiety naturalne, coś jest jej przyrodzone” (2010: 99–102). W swojej programowej rozprawie *Kilka słów o kobietach*, która ukazała się w 1870 roku w „Tygodniku Mód”, stanowczo podkreślała potrzebę zmiany tradycyjnego wychowania, ponieważ nie odpowiadało ono wyzwaniom, jakie stawiała przed kobietami codzienność. Uważała pracę kobiet za niezbędny element nowego ustroju społecznego. Teodor Tomasz Jeż napisał w liście do Orzeszkowej z 1879 roku: „Zajęłaś w piśmiennictwie polskim stanowisko analogiczne do tego, jakie w piśmiennictwie francuskim np. zajmuje George Sand” (Orzeszkowa 1967: 343). Znamienne jest, że Orzeszkowa planowała w tym czasie wydać książkę zatytułowaną *O równouprawnieniu kobiet*. Zarzuciła pracę nad rękopisem jeszcze tego samego roku, ale już rok później zaczęła planowane na kilka tomów studium *O kobietach, rzut oka na historyczne i społeczne położenie kobiet*. Dzieło to rozwijało i uzupełniało wątki podejmowane przez pisarkę we wcześniejszych publikacjach, m.in. w jej najbardziej znanej powieści emancypacyjnej *Marta*.

Marta tworzy wraz z *Marią* swoistą dylogię, skonstruowaną właściwie przez samą pisarkę, która w *Bilansie Literackim* nazwała *Marię* „drugą stroną obrazu, przedstawiającego trudy i losy Marty” (Orzeszkowa 1959: 569). O ile jednak ta pierwsza była wielokrotnie analizowana, druga odeszła w zapomnienie. Imiona bohaterek stanowią czytelne nawiązanie do biblijnych sióstr Łazarza, będących

wzorcowymi realizacjami pracowitego i kontemplacyjnego stylu życia (Paszek 1989: 8). W ewangelicznej opowieści Jezus stawia Marię za wzór, mówiąc do Marty: „Maria najlepszą część obrała, która od niej odjęta nie będzie”. W ujęciu Orzeszkowej ową najlepszą częścią jest wierność rodzinie, wybrana zamiast miłości (Żmigrodzka 1965: 423).

W *Marcie* Orzeszkowa przedstawiła literacki obraz tragicznych skutków niepraktycznego kształcenia kobiety z warstwy ziemiańskiej. Powieść została przetłumaczona na 63 języki. Kobiety z całego świata wysyłały setki listów do autorki, dziękując jej za to, że ktoś w końcu opisał ich trudną sytuację społeczno-materialną. W artykule nie została ujęta szersza analiza *Marty*, jako że jest to tekst wielokrotnie omawiany w kontekście emancypacji. Warto jednak przytoczyć tutaj fragment, w którym właściwie zawiera się pełnia poglądów Orzeszkowej na sytuację kobiety i jej miejsce w społeczeństwie. Pisarka niezwykle dosadne słowa wkłada w usta Karoliny, dawnej przyjaciółki Marty, która z braku środków do życia została prostytutką. Karolina jest w powieści postacią negatywną – Orzeszkowa wartościuje jej postawę, choć nie wyraża moralnej oceny wprost. Wątek bohaterki uwypukla nieskazitelną moralną Marty (Seniów 2011: 294), a jednak to właśnie ona wydaje się najbardziej świadoma gorzkiego losu kobiet. Jej wypowiedź koresponduje z publicystyką społeczną Orzeszkowej. Karolina, rozpoczynając swój monolog, mówi bez ogródek: „wedle praw i obyczajów ludzkich (...) kobieta nie jest człowiekiem, kobieta to rzecz” (Orzeszkowa [1873] 1951: 210). „Czy chcesz widzieć ludzi?” – pyta dalej Martę. „Patrz na mężczyzn. Każdy z nich żyje na świecie sam przez się, nie potrzebuje, aby dopisywano doń jakąś cyfrę dlatego, aby przestał być zerem” (Orzeszkowa [1873] 1951: 211). Podobny wątek odnajdujemy w *Kilku słowach o kobietach*, gdzie Orzeszkowa zauważa: „Mężczyzna dąży do świata i czuje się w prawie zdobywania go nie jako mężczyzna, ale jako człowiek (...)” ([1870] 2020: 724). Kolejna wypowiedź Karoliny brzmi niemal jak uzupełnienie tego zdania: „Kobieta jest zerem, jeśli mężczyzna nie stanie obok niej jako cyfra dopełniająca” (Orzeszkowa [1873] 1951: 211). Dalej bohaterka mówi: „Kobiecie dają błyszczącą oprawę, aby jak w sklepie jubilera kunsztownie wypolerowany diament ściągala na siebie oczy jak największej liczby nabywców” (Orzeszkowa [1873] 1951: 211). Podobnie w *Pamiętniku Wacławy* matka poucza swoją dorastającą córkę: „Musisz mi zabłysnąć w świecie, jak brylancik pierwszej wody. Oprawę urządziłam tak, aby diament mój mógł wydać się w niej jak najlepiej” (Orzeszkowa [1871] 1975: 14). Zenona, przyjaciółka Wacławy, zauważa: „Salon i toaleta, toaleta i salon, oto ramy, w których żyjemy jak obrazki, ustrojone w paciorki i blaszkę złoconą” (Orzeszkowa ([1871] 1975): 175). Orzeszkowa wielokrotnie zwracała uwagę, że kobiecie przypisuje się nie ludzką, ale raczej kwiatkową lub anielską naturę. Cel jej istnienia jest sprowadzany do wymiaru estetycznego. Jednocześnie pisarka w pełni zdawała sobie sprawę, że poza salonem kobieta z uwielbianego bóstwa staje się lekceważonym, pozbawionym samodzielności dzieckiem. Ideał kobiety zgodny z założeniami, które wówczas wyznawała, przedstawiła w *Marii*.

Powstała w 1876 roku, opublikowana rok później w „Tygodniku Mód i Powieści” powieść epistolarna, złożona z dwudziestu siedmiu listów, charakteryzuje się skrajnym dydaktyzmem i tendencyjnością. Orzeszkowa wprost nazywa cel jej napisania: „Mnie się tylko zdaje, że ktokolwiek jest tak szczęśliwym, iż sam dojrzał z dala ideał, ten go innym ukazywać powinien” ([1877] 1972: 5). Powieść rozpoczyna się dedykacją do „drogiej Wilii”, czyli Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej:

Ileż razy rozmawialiśmy ze sobą o różnych Martach i Mariach tego świata, uganiających się za chlebem powszednim, albo za cnotą nieskazitelną, najczęściej – daremnie! Ileż razy z wiarą i niecierpliwością

myślałyśmy wspólnie o tym, że przyjść musi czas, w którym pierwsze zdobywać będą cele swych pożądań pracą umiejętną, a drugie – siłą wiedzy, woli i przekonania! (Orzeszkowa [1877] 1972: 5)

Orzeszkowa niejako prezentuje więc obie bohaterki – Martę, która zmuszona jest szukać środków pozwalających na przeżycie, choć jej wysiłki są z góry skazane na klęskę, oraz Marię, przedkładającą moralny obowiązek nad szczęście osobiste. Dalej pisarka odwołuje się do kwestii, która zajęła istotne miejsce także w *Kilku słowach o kobietach*, czyli roli rodziny w społeczeństwie:

Ileż razy jeszcze, zastanawiając się nad przyczynami niskiego poziomu rodzin i domów, przychodziliśmy do wniosku, że dopóty opoka ta społeczeństw drzeć będzie w swych podstawach, dopóki kobiety nie nabędą pełnej wiedzy o szerokim, ogólnym jej znaczeniu, i wiedzą tą, a także miłością dla dobrze pojętych ideałów ludzkości, bronić się nie będą zdolne od wielkich namiętności i – niepospolitych, drobnych kaprysów! (Orzeszkowa ([1877] 1972: 5)

W pojęciu Orzeszkowej rodzina stanowiła największą wartość życia kobiety. Ona sama dwukrotnie była zamężna, nigdy jednak nie doczekała się dzieci. Pisarka, opowiadając się za szerokim i gruntownym wykształceniem kobiet, swoje stanowisko argumentowała m.in. wynikającymi z tego korzyściami dla mężczyzn. Uważała, że: „w życiu domowym kobieta prawdziwie oświecona nie poczuje odrazy do najgrubszych choćby zajęć, bo rozum nauczy jej tej prawdy, że każda, najniepojętniejsza i najniższa praca uszlachetniona celem swym być może” (Orzeszkowa [1870] 2020: 723). Wielokrotnie pisała, że to nie obowiązki rodzinne są dla kobiety ciężarem. Wręcz przeciwnie – w rodzinie kobieta odnajduje spełnienie. Należy jednak uściślić, że rodzinę postrzegała w sposób partnerski. Podkreślała, że mężczyzna myślący i działający potrzebuje wykształconej żony, która będzie dla niego towarzyszką i przyjaciółką.

Właśnie taką żoną jest tytułowa Maria, wzór kobiety idealnej. Michał Iwicki, zachwycony jej osobą, mówi:

Ależ pani jesteś szczególną, doprawdy, kobietą! Rachujesz pani jak rachmistrz i, albo mnie uszy omyliły, albo zacytowałaś pani w istocie parę artykułów prawnych. Jak żyję, nie widziałem, aby kobieta znała się na rzeczach podobnych i mogła tak rozsądnie jak pani mówić o interesach. (Orzeszkowa [1877] 1972: 53)

Orzeszkowa postulowała równość w edukacji kobiet i mężczyzn. Uważała, że kobieta, biorąc pod uwagę jej wrodzone zdolności oraz pozycję społeczną, powinna mieć taki sam dostęp do edukacji jak mężczyzna, może także podejmować wszystkie profesje i realizować się na tych polach działalności, jakie są dostępne dla mężczyzn. Jedyne kryterium wyboru powinno wynikać z umiejętności, zainteresowań i okoliczności społecznego położenia jednostki. Konieczność edukacji dosadnie wyraziła w noweli *Panna Antonina* z 1881 roku:

Gdybym miała dwanaście córek, wszystkie, co do jednej, wykierowałabym na profesorów uniwersytetu! (...) chociażby mię za to ludzie biczowali, krzyżowali i kamienowali (...) Tak! Dwanaście córek i dwanaście katedr! (...) O! pokazałabym ja wtedy światu, co kobiety mogą i do czego są zdolne. (Orzeszkowa [1883] 1986: 16)

Maria, której ojciec, zubożały szlachcic, przykładał dużą wagę do edukacji, w pewnym stopniu miała możliwość kształcenia się. Wynikało to jednak ze sposobu, w jaki Orzeszkowa kreowała postaci ojców w ogóle. Przedstawiała ona w swoich utworach konflikt światów „męskiego” i „kobiecego”. Dowartościowywała postaci ojców – zaangażowanych społecznie, oddanych nauce, praktycznych i pracowitych – kontrastując je z toksycznymi matkami, których rola sprowadzała się do wypuszczenia

córek na salony i wydania ich za mąż. Jedyłą szansą było dla nich przyswojenie „męskich” wzorów – adaptacja męskich zajęć i dróg edukacji (Borkowska 1996: 173). Taki wzorec ojca odnajdujemy także w *Marii*: „Uczyłem cię zawsze pojęć i potrzeb nowego świata, które sam rozumiałem. Wiesz, że różnice stanu i urodzenia istnieć przestały. Powinnaś być kobietą czynu i pracy... Matką rodziny, obywatelką swego kraju!” (Orzeszkowa [1877] 1972: 59–60). Maria w dzieciństwie została porzucona przez matkę, którą „burza uczuć porwał (...) w świat” (Orzeszkowa [1877] 1972: 17). Postawa matki – nie pierwszy raz u Orzeszkowej – zostaje stanowczo potępiona (Grażyna Borkowska podkreśla wręcz „antymacierzyńskość” tej twórczości [1996: 172]). Jej odejście pozostawia piętno na sposobie postrzegania przez Marię relacji damsko-męskich i miłości w ogóle. Obserwując związek swojej szwagierki Klotyldy z Ryszardem, ze wstrętem zauważa: „zdaje mi się, że widzę pierwotnych ludzi, którzy w ciemnych głębinach jaskini swej padają sobie w objęcia, bo tak im każe uczynić dziki ich popęd” (Orzeszkowa [1877] 1972: 138–139). Sama Maria nie doświadczyła nigdy miłości fizycznej – z Iwickim tworzą białe małżeństwo.

W teorii uznaje się, że kobieta jest równa mężczyźnie, w praktyce „kobieta zawsze zostaje istotą ludzką wprawdzie, ale niepełnoletnią, naturą swoją więcej zbliżoną do kwiatu, lalki, anioła niż do człowieka (...)” – podkreśla Orzeszkowa w *Kilku słowach o kobietach* ([1870] 2020: 633). Maria zgadza się zostać żoną mieszczanina, kupca (który sportretowany został przez pisarkę jako szlachetny, ale nudny prostak), bo ten potrafi zdobyć się na „uznanie we mnie [w Marii – przyp. aut.] istoty nie tylko kobiecej, ale ludzkiej” (Orzeszkowa [1877] 1972: 63). To wywołuje w niej poczucie wdzięczności i radości. W małżeństwie upatruje szansę poświęcenia się pracy, a więc bycia użyteczną. I rzeczywiście realizuje ten cel, prowadząc dom, wychowując dzieci męża, a także troszcząc się o rozwój umysłowy i moralny jego pracowników. Michał Iwicki, mówiąc o żonie, porównuje ją do filaru, na którym wspiera się wszystko, co on sam posiada, czyni i znaczy na świecie. Maria jako kobieta jest ostoją rodziny, dlatego ma obowiązek przezwyciężania namiętności. Gdyby się im poddała, przestałaby bowiem być pożyteczna w społeczeństwie, a dom i rodzina – wartości, których strzeże – uległyby degradacji (Chomiuk 2004: 68). W *Kilku słowach o kobietach* Orzeszkowa podkreśla:

Szczęśliwszym zapewne może być mężczyzna, którego przy powrocie do domu spotyka żona z książką w ręku, niż taki, dla którego odrywa się ona od rozważania wdzięków swych w zwierciadle, od zachwycających narad z modystką lub od marzeń o gwiazdach pojętych jak oczy aniołów i bohaterach romansów pojętych jako kontrast z rzeczywistym towarzyszem życia. ([1870] 2020: 722)

Podobne słowa wypowiada w powieści Adam Strosz: „Gdyby zaś większość kobiet (...) posiadała zalety umysłu i charakteru pani Iwickiej, dla większości mężczyzn szczęście byłoby dostępnejszym, praca i uczciwość łatwiejszymi” (Orzeszkowa [1877] 1972: 104). Początkowo jest on jednak nieufny wobec niej. Tak rozległa wiedza wydaje mu się czymś nietypowym u kobiety. Zadaje sobie pytanie, czy przypadkiem nie ma do czynienia z „błękitną pończochą”, a już samo podejrzenie budzi jego dezaprobatę. Nazwa „błękitne pończochy” (franc. *bas bleu*) to ironiczne określenie kobiety uczonej. Orzeszkowa używała go (jak również pojęcia „sawantka”) w stosunku do kobiet zarozumiałych, pseudouczonych, „z ustami pełnymi nadętej mądrości, z głosem nakazującym milczenie” ([1870] 2020: 626–627). Piętnowała kobiety afiszujące się powierzchownymi przejawami emancypacji. Adam kilkakrotnie wypowiada się o kobietach z lekceważeniem: „Nie umiem mówić o niczym, o czym specjalnie mawiać zwykły wszystkie bohdanki tego świata, to jest: o kwiatkach, balach, sennych rojeniach, anielskich uczuciach, wstążkach i tiulach” (Orzeszkowa [1877] 1972: 68). W innym miejscu przyznaje: „na

kobiety patrzałem, jako na połowę rodu ludzkiego niedokształconą i niedolęzną” (Orzeszkowa [1877] 1972: 103). Orzeszkowa włożyła w usta Adama konkretne zarzuty przeciwko kobietom. Uważała jednak, że wady te nie wynikają z ich natury, ale z infantylizowania ich, z „kwiatkowej” i „anielskiej” natury, jaką im narzucano, ze wspomnianej już „klątwy wiecznego niemowlęstwa i anielstwa”. Od najmłodszych lat dorastające w takiej atmosferze, przygotowywane jedynie do wyjścia za mąż młode dziewczyny nie miały szansy na poznanie samych siebie, odkrycie i zdefiniowanie własnych pragnień. Wychowywano je w zamknięciu, a potem rzucano bez ostrzeżenia w bezład towarzyski. Takie doświadczenia miała sama Orzeszkowa, która zgodziła się na małżeństwo, bo zaproponowany przez matkę kandydat spodobał jej się „z wyglądu i sposobu tańczenia” (Orzeszkowa 1974: 102). Bezmyślne wywyższanie kobiet prowadziło do tego, że nie potrafiły one odnaleźć się w codzienności. W *Pamiętniku* Wacławy matka tłumaczy córce, że kobiecie nauka nie jest potrzebna, chyba że zamierza zostać guwernantką. Zastanawianie się i analizowanie wszystkiego to rola mężczyzn, istot uprzywilejowanych, ponieważ w przeciwieństwie do kobiet mają oni prawo być sobą. Kobiety natomiast muszą postępować według ściśle określonych zwyczajów (Orzeszkowa [1871] 1975: 33).

We wspomnianej już rozprawie *O równouprawnieniu kobiet* pisarka sporo uwagi poświęciła wywodzącemu się z oświecenia indywidualizmowi, który definiowała m.in. jako zerwanie z dominacją rodziny na rzecz dominacji dobra indywidualnego. Iwona Wiśniewska wskazuje, że Orzeszkowa zdawała sobie sprawę, że rola kobiety nie może dłużej być sprowadzana tylko do statusu żony i matki (2010: 102). Tym bardziej trudno uwierzyć, że świeżo rozwiedziona pisarka chciała w *Marii* wyrazić przekonanie, że zadaniem kobiety jest stanie na straży wartości duchowych i stawianie moralnego obowiązku ponad indywidualnymi uczuciami. Z drugiej jednak strony z powieści bardzo silnie bije pogląd Orzeszkowej o konieczności doskonalenia moralnego. Maria, zestawiając siebie z innymi kobietami, mówi: „nie jestem kobietą dobrą, wierną, silną i nieskazitelną, ale taką samą słabą, nikczemną grzesznicą, jak tysiące innych kobiet na świecie!” (Orzeszkowa [1877] 1972: 173). Grzechem Marii jest popęd, który odczuwa wobec Adama. Czerwień jej ubrań – w powieści kilkakrotnie zostają wspomniane pąsowe suknie czy płaszczy – staje się symbolem stłumionych pragnień seksualnych, które uzewnętrzniają się wyłącznie w taki sposób (Banot 2006: 194). Namiętność wzbudza w Marii poczucie winy, więc jako kobieta męczennica decyduje się wyrzec własnego „ja” i prawa do szczęścia osobistego. Podstawowa zasada, którą się kieruje, to stawianie dobra rodziny nad własnym dobrem, dobrem jednostki. Co istotne, uleganie pierwotnym namiętnościom piętnuje też Adam:

dłaczego ludzie, pracujący na serio, ludzie nauki szczególnie, pozostają częstokroć w dośmiertnym celibacie, albo też zaślubiają pierwsze lepsze koczkodany, rodem bądź z kuchni, bądź z salonów, z którymi spotkali się w chwili najżywszego poczucia najniższych swych, *tranchons le mot*, fizjologicznych potrzeb. (Orzeszkowa [1877] 1972: 69)

Sam jako początkujący lekarz stanął przed wyborem, czy związać się z Marią. Postanowił jednak poświęcić się zdobywaniu wiedzy i „obracaniu jej na pożytek ludzki”. Miłość pomiędzy nim a Marią to nie przelotna namiętność, ale głębokie uczucie oparte na braterstwie dusz, mimo to oboje wybierają obowiązek społeczny.

Warto raz jeszcze zwrócić uwagę na epistolarną formę powieści. Składa się ona z listów, które wymieniają cztery powiązane ze sobą osoby – Maria Iwicka i Klementyna Dalska, Adam Strosz i Jerzy Dalski oraz okazjonalnie Klementyna i Jerzy. Co istotne, korespondencja nie toczy się pomiędzy połączonymi uczuciem Marią i Adamem. O ich przeżyciach czytelnik dowiaduje się wyłącznie z listów

pisanych do przyjaciół. W związku z tym wizerunek bohaterów jest w pewnym stopniu wykreowany przez nich samych. Dzielą się oni tylko wybranymi informacjami, co wynika z ich powściągliwości, ale stanowi również próbę zapanowania nad emocjami czy wręcz wyparcia ich. Korespondencja rozpoczyna się krótko przed spotkaniem Marii i Adama w Ongrodzie, kończy natomiast podjęciem przez Marię decyzji o zakończeniu znajomości, tworzy więc zamkniętą całość. W konstrukcji powieści uderza jednak pozorność formy epistolarnej, której główną cechą jest dostosowanie do potrzeb czytelnika, szczególnie pod względem informacyjnym. Porządek fabularny zdaje się tu istotniejszy od opisów przeżyć. Szczegółowo zostaje też objaśniona sytuacja postaci. Umieszczone w tekście dialogi, rozbudowane, skrupulatne opisy czy przytaczane cytaty sprawiają, że listy – zdominowane przez literackość – wypadają mało wiarygodnie (Chomiuk 2004: 72–73; 76). Wybrana przez Orzeszkową forma ma jednak znaczący wpływ na wizerunek kobiety i mężczyzny. Niewątpliwym jej atutem jest to, że Adam staje się równoprawnym uczestnikiem komunikacji. Co więcej, większość listów została napisana właśnie przez niego. W korespondencji z Jerzym dostrzec można znaczną wrażliwość bohatera, dobry zmysł obserwacji, wyczucie na emocje. Najlepiej oddaje to *List XXVI*, który przybiera formę spontanicznego zapisku rozterek moralnych. Adam po dziesięciu latach poświęceń dla idei jest zmęczony apostołstwem. Zmienia swoje poglądy na temat życia rodzinnego i chce rozpocząć nowy etap z ukochaną kobietą. W porównaniu z nim Maria jawi się jako osoba konkretna, rzeczowa, twardo stąpająca po ziemi, co widać zarówno w jej zainteresowaniach, jak i roli, jaką odgrywa. Pisane przez nią listy do Klementyny bardziej przypominają sprawozdania niż rozmowy z przyjaciółką. Daleko jej do marzycielki, niewiele mówi o sobie, z niechęcią wspomina o początkach znajomości z Adamem, tłumacząc, że przeszłość to dział „stęsknionych, zawiedzionych i marzących malkontentów tego świata” (Orzeszkowa [1877] 1972: 7). Pod pewnymi względami sprawia wrażenie nieco zmaskulinizowanej.

Na koniec zwróćmy uwagę, na jakiej zasadzie Orzeszkowa zestawia Martę i Marię – „niech idealna moja Maria idzie w świat za prozaiczną siostrą swoją Martą” (Orzeszkowa [1877] 1972: 6). W obu powieściach mamy do czynienia z kobiecym studium psychologicznym. Obie historie stanowią ilustrację przyjętej przez pisarkę tezy ze sporą dozą moralizatorstwa. W *Marcie* dotyczy ona braku odpowiedniej edukacji kobiet, w *Marii* modelu kobiety idealnej, umiejącej zrezygnować z osobistego szczęścia dla większego dobra. Można przyjąć, że *Marta*, mówiąc o potrzebie kształcenia kobiet, wskazuje, jak mogą stać się Mariami i realizować ideał kobiety cnotliwej, dla której drogą do szczęścia jest gorliwe wypełnianie obowiązków. Wydaje się jednak, że interpretacja ta nie wyczerpuje w pełni założeń Orzeszkowej. Ostatecznie przecież tak heroiczna, że aż papierowa Maria złożona jest z „samych pięknych, szlachetnych ogólników” (Chmielowski 1961: 411). Zbyt razi tutaj przepaść między ideą a rzeczywistością, z czego pisarka niewątpliwie zdawała sobie sprawę. Szczególnie że w polemice z Antonim Nowosielskim ironicznie pisała, niejako zaprzeczając tezie *Marii*:

W ekonomice społecznej potrzebne są łzy, cierpienia, ofiary i męczarnie wszelakie; żywiołu tego ekonomice społecznej dostarczać powinny kobiety, czyli całe życie leżeć pod krzyżem, wzdychać, wyznawać abnegację, a to dlatego, że mężczyzna szczęśliwy zawsze jest sobie mężczyzną, ale kobieta, która ani płacze, ani wzdycha, ani zapiera się samej siebie, z anioła zostaje potworem. (Orzeszkowa [1870] 2020: 600)

W dalszej części polemiki Orzeszkowa podkreślała, jak ważne są w związku kobiety i mężczyzny „pokrewieństwo charakterów i umysłów, wspólność prac i dążeń, możność wzajemnego zrozumienia się” ([1870] 2020: 601), które stanowią o świętości rodziny i jej randze w społeczeństwie, a także zapewniają

szczęście jej członkom. Również w liście do Anieli Sikorskiej pisała: „Wspólność tylko zamięłowań, dążeń, i pojęć może stworzyć trwałą i owocną w szczęście i pożytek harmonię” (Jankowski 1964: 96). Z tych fragmentów wyłania się obraz kobiety podążającej za własnymi pragnieniami, wolnej od „roszczeń” i obowiązków idei.

W scenie z Ewangelii obserwujemy krzątającą się Martę oraz siedzącą beczynnie Marię. W ostatecznym rozrachunku pierwsza słyszy z ust Jezusa napomnienie, druga pochwałę. Jarosław Ławski sugeruje, że kluczem do właściwego odczytania sensu powieści jest szukanie wzorca *Marii* nie w biblii, a w tradycji romantycznej – konkretnie w powieści Malczewskiego oraz w biografii samej autorki (Ławski 2012: 196, 206). Orzeszkowa podejmuje polemikę z romantycznymi mitami, ale jednocześnie wykorzystuje typowo romantyczny motyw nieszczęśliwej miłości. Sama niedługo wcześniej doświadczyła bolesnego rozstania z Zygmuntem Świącickim. Jak sądzi Ławski, *Maria* miała być dla niej swoistą formą autoterapii (2012: 207). Podkreśla on, że Orzeszkowa, odwołując się do kanonicznego dzieła tradycji romantycznej, zreinterpretowała motyw cierpienia miłosnego ujętego w ramy cierpienia narodowego, nadała mu jednak, albo przynajmniej zamierzała nadać, optymistyczne przesłanie:

Nie zapobiegliwość gospodarcza, ale właśnie rodzina (Maria) i oświata połączona z nauką (Adam), wsparte przez kapitał wschodzących klas kupieckich (Iwicki), miały stanowić remedium na atrofię społecznego organizmu i deklasację szlachty w epoce przewrotu stosunków społecznych i wzmagającego się zagrożenia ze strony zaborców. (Ławski 2012: 206)

Ostatecznie w finale zwyciężają uczucia, które Maria tak usilnie próbowała zagłuszyć. Cierpiąca po rozstaniu z ukochanym kobieta przypuszczalnie wyda się czytelnikom bliższa niż posągowa strażniczka idei, ale nawet to cierpienie zostaje zamknięte w ryzach obowiązku – dla Orzeszkowej bowiem „obowiązek [jest] zaś gruntem stałym, na którym stoi wszystko, co jest dobrego i pięknego na tym biednym świecie” ([1877] 1972: 185).

Co ciekawe, w 1899 roku Orzeszkowa otrzymała list od Władysławy Ćwierdzińskiej – żony kupca, matki dwójki dzieci. Nie wiadomo, czy czytała ona *Marię*, znane jej były jednak poglądy pisarki, dlatego zwróciła się do niej z prośbą o poradę. Historia kobiety w znacznej mierze przypomina fabułę omawianej tu powieści. W młodości Ćwierdzińska doświadczyła bolesnego zawodu miłosnego, ostatecznie więc wyszła za mąż za człowieka, z którym nic ją nie łączyło, był on jednak pracowity, pocziwy i prostoduszny, ponadto darzył kobietę głębokim uczuciem. Z czasem Ćwierdzińska zaczęła coraz mocniej odczuwać przepaść intelektualną, jaka dzieliła ją z mężem. Pragnęła towarzysza będącego dla niej nie tylko równorzędnym partnerem, lecz przewyższającego ją. Nie jest znana odpowiedź, jaką Orzeszkowa wystosowała do adresatki, jednak w kolejnym z listów jasno wyłożyła swoje poglądy na temat małżeństwa:

Trzeba zapatrywać się na małżeństwo nie tylko jako na źródło szczęścia, lecz także jako na pole do spełnienia zadania [bardzo] wysokiego. (...) wzajemnego ulepszania się, udoskonalania się małżonków. Bo tu, jak wszędzie na ziemi, o doskonałości marzyć nie należy. (Orzeszkowa 1971: 347)

„Czy zasługujemy obie na nazwę marzycielek i utopistek, tą mocną wiarą naszą w lepszą przyszłość ludzkości w ogóle, a kobiet i rodzin w szczególności?” – pyta jednak Orzeszkowa w dedykacji do *Marii* i zaraz w następnym zdaniu dodaje – „Czas na to odpowie” ([1877] 1972: 6). Czy rzeczywiście odpowiedział – wciąż pozostaje kwestią otwartą.

Bibliografia

- Banot, Aleksandra Ewa (2006) *Proza Orzeszkowej: „Mowa” kwiatów i fantazmatów*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Baszewska, Marta (2015) „Pisarze pozytywistyczni o sytuacji kobiet. Na przykładzie twórczości Elizy Orzeszkowej i Bolesława Prusa”. [W:] *Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy*. Vol. 1/6; 37–54.
- Borkowska, Grażyna (1996) *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Borkowska, Grażyna (2020) „Orzeszkowa a kwestia kobieca”. [W:] Eliza Orzeszkowa, *Publicystyka społeczna. Myślenie obywatelskie. Żydzi. Kwestia kobieca*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Brykalska, Maria (2002) „Emancypacja kobiet”. [Hasło w:] Jerzy Bachórz, Alina Kowalczykowa (red.) *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Wrocław: Ossolineum.
- Chlebowski, Bronisław (1923) *Literatura polska 1795–1905 jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości*. Lwów–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Chmielowski, Piotr (1961) *Pisma krytycznoliterackie*. Oprac. Henryk Markiewicz. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Chomiuk, Aleksandra (2004) „Chybiona powieść? Elizy Orzeszkowej antyromans w listach”. [W:] *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin–Polonia. Sectio FF, Philologiae*. Vol. 22; 65–77.
- Detko, Jan (1971) *Eliza Orzeszkowa*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Górnicka-Boratynska, Aneta ([2001] 2018) *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*. Warszawa: Czarna Owca.
- Janicka, Anna, Corinne Fournier Kiss, Mariya Bracka (2019) *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*. Białystok: Temida 2.
- Jankowski, Edmund (1964) *Eliza Orzeszkowa*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Jaśkiewicz, Joanna (2010) „Kobiety-matki w wybranych tekstach publicystycznych Elizy Orzeszkowej”. [W:] *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica*. Vol. 13; 135–152.
- Kreft, Magdalena (2019) *Śmierć białych motyli*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Ławski, Jarosław (2012) „Sekrety Marii. O ‘najgorszej’ powieści Elizy Orzeszkowej”. [W:] Grażyna Borkowska, Magdalena Rudkowska, Iwona Wiśniewska (red.) *Sekrety Orzeszkowej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN; 191–212.
- Nowak, Marta (2017) „Mówienie o kobietach i do kobiet w twórczości Elizy Orzeszkowej”. [W:] *Aksjomaty i dylematy w życiu i twórczości Elizy Orzeszkowej*. Gorzów Wielkopolski: Wydawnictwo Naukowe Akademii im. Jakuba z Paradyża; 63–71.
- Orzeszkowa, Eliza ([1870] 2020) „Kilka słów o kobietach”. [W:] *eadem, Publicystyka społeczna. Myślenie obywatelskie. Żydzi. Kwestia kobieca*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy; 623–767.
- Orzeszkowa Eliza ([1870] 2020) „O kwestii kobiecej”. [W:] *eadem, Publicystyka społeczna. Myślenie obywatelskie. Żydzi. Kwestia kobieca*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy; 588–615.
- Orzeszkowa, Eliza ([1871] 1975) *Pamiętnik Wacławy*. Warszawa: Czytelnik.
- Orzeszkowa, Eliza ([1873] 1951) *Marta*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Orzeszkowa, Eliza ([1877] 1972) *Maria*. Warszawa: Czytelnik.
- Orzeszkowa, Eliza ([1883] 1986) *Panna Antonina i inne nowele*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Orzeszkowa, Eliza (1959) *Pisma krytycznoliterackie*. Oprac. Edmund Jankowski. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Orzeszkowa, Eliza (1967) *Listy zebrane*. Oprac. Edmund Jankowski. T. 6. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Orzeszkowa, Eliza (1971) *Listy zebrane*. Oprac. Edmund Jankowski. T. 7. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Paszek, Jerzy (1989), „Kryształowo spokojne zmysły ('Marta' i 'Maria' Elizy Orzeszkowej)”. [W:] *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Przewórska, Maria Czesława (1906) *Eliza Orzeszkowa w literaturze i ruchu kobiecym. Zarys syntetyczny*. Lwów: H. Altenberg (Kraków: W. L. Anczyc i Spółka).
- Seniów, Adrianna (2011) „Językowe wykładniki oceny moralnej prostytutki w powieści 'Marta' Elizy Orzeszkowej”. [W:] *Studia Językoznawcze*. Vol. 10; 293–305.
- Skrocka, Dorota (2017) „Kobieta w prozie Elizy Orzeszkowej czy po prostu kobieta...?”. [W:] Elżbieta Skorupska-Raczyńska, Joanna Rutkowska (red.) *Aksjomaty i dylematy w życiu i twórczości Elizy Orzeszkowej*. Gorzów Wielkopolski: Wydawnictwo Naukowe Akademii im. Jakuba z Paradyża; 53–61.
- Sokalska, Małgorzata (2020) „Wyprowadzka z Domu Lalek. Henrik Ibsen, Kate Chopin, Eliza Orzeszkowa”. [W:] *Ruch Literacki*. R. 61, Z. 4 (361); 397–415.
- Walczeńska, Sławomira (1999) *Damy, rycerze i feministki*. Kraków: Wydawnictwo eFKA.
- Walewska, Cecylia (1909) *Ruch kobiecy w Polsce*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina Izabela (2017) „Feminizm w polskiej literaturze kobiet”. [W:] *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin–Polonia. Sectio L, Artes*. Vol. 15/2; 97–109.
- Wiśniewska, Iwona (2010) „Nieznana rozprawa o kobietach. (Równość wobec prawa, pracy i wiedzy, czyli proste rozwiązanie kwestii)”. [W:] Ireneusz Sikora, Aneta Narolska (red.) *Poznanie Orzeszkowej*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego; 95–122.
- Żmigrodzka, Maria (1965) *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

MAJA PAWŁOWSKA
Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny
maja.pawlowska@uwr.edu.pl
ORCID 0000-0002-2024-2715

« De la poésie polonaise » d'Auguste Lacaussade et *Le cimetière du Père Lachaise* de Juliusz Słowacki

'De la poésie polonaise' by Auguste Lacaussade and *Le cimetière du Père Lachaise* by Juliusz Słowacki

Abstract

Auguste Lacaussade, in his article 'De la poésie polonaise', has identified the relevant features of Polish romantic poetry: the originality and harmony of the language, the favourite themes (silence, shadow, ghosts, and the tendency to rise above the real) and the fundamental dominants (mysticism, patriotism, suffering and the pain of expatriation). All of these elements can be found in the poem *Le cimetière du Père Lachaise* by Juliusz Słowacki. It is obvious that the French poet was able to reach a wider and more general point of view, but with a literary insight uncommon at the time.

Keywords: Słowacki, Lacaussade, Polish poetry, romanticism, pain of exile

Dans « De la poésie polonaise », un article paru le 1^{er} août 1846 dans la *Revue des Deux Mondes*, Auguste Lacaussade propose une courte synthèse de l'histoire de la poésie et des caractéristiques fondamentales du mouvement littéraire romantique polonais. Edmond Marek remarque que l'article doit beaucoup aux cours d'histoire de la littérature polonaise donnés par Mickiewicz au Collège de France, cours auxquels Lacaussade a assisté dans les années 1840-1844 (Marek 2002a: 11)¹. Sans contester ce fait, il faut néanmoins le placer dans sa juste perspective. Lacaussade n'est pas un imitateur de Mickiewicz. Une

1 Marek n'évoque pas cette influence ni dans son introduction à l'édition du texte de Lacaussade (Marek 2002a) ni dans son article *Le poète réunionnais Auguste Lacaussade (1815-1897) et la Pologne* (Marek 2005).

comparaison, même sommaire, des idées de Mickiewicz² et des propos de Lacausade met en évidence que le poète français/réunionnais n'a repris dans son article que l'historique du développement de la littérature polonaise. Le jugement qu'il porte sur celle-ci est un apport personnel et indépendant. Ses remarques sur les traits distinctifs du romantisme polonais³ révèlent une acuité d'observation doublée d'une intuition manifeste : il sait trier les informations reçues et les hiérarchiser, en exposant l'essentiel au détriment du secondaire.

Cette assertion mérite d'être confirmée. Ainsi, le but de cet article est d'examiner si les observations du poète français (ici en l'occurrence dans le rôle de critique) s'élèvent au-dessus du particulier, de ce qu'il connaissait par expérience propre, par ses fréquentations et lectures polonaises, et si elles peuvent aussi être appliquées à la poésie romantique polonaise en général. Non seulement à l'œuvre de Mickiewicz, Krasiński ou Zaleski, cités expressément dans le propos de l'auteur, mais notamment à celle de Juliusz Słowacki, que son originalité semble mettre à l'écart des classifications.

Le choix de Słowacki comme exemple est ici pertinent à double titre. Premièrement, parce qu'il n'est pas considéré comme un poète conforme à la doctrine de Mickiewicz. Au contraire, « Słowacki est bien distinct de tous les autres poètes de son temps, polonais ou autres » (Ciesla 1978: 64)⁴. Il a su créer un langage reposant sur une imagination vigoureuse et passionnée, en repoussant loin les jalons des habitudes littéraires des lecteurs de son temps. La syntaxe débridée de ses vers⁵ lui servait d'appui pour formuler des métaphores poétiques inédites. Cependant, par les valeurs esthétiques et morales, il s'inscrit par excellence dans le courant romantique.

Deuxièmement, parce que faute de traductions, Słowacki, considéré comme un des plus grands poètes polonais, est relativement peu connu à l'étranger⁶. Pour changer cette situation il faudrait traduire ses poèmes, or, en français, cette tâche relève d'une gageure. Principalement en raison de l'abondance des métaphores et des allusions à la tradition culturelle polonaise mais, aussi, à cause des différences syntaxiques existant entre les langues polonaise et française. En fait, une traduction honorable et fidèle de ses vers est presque impossible.

2 Les cours de Mickiewicz ont été publiés : Mickiewicz Adam (1849) *Les Slaves. Cours professé au Collège de France, par Adam Mickiewicz (1840–1841) et publié d'après les notes sténographiées*. T. I. Paris: Au Comptoir des Imprimeurs-Unis. Une synthèse détaillée des idées de cet ouvrage est présentée dans un article de Stanisław Makowski : « Le romantisme polonais dans les *Slaves* d'Adam Mickiewicz » (1998: 771–781).

3 Bien que le courant littéraire romantique polonais partage des points communs avec le romantisme européen (voir à ce propos, par exemple, *La Catégorie du héros romantique dans la poésie française et polonaise du XIX^e siècle* de Małgorzata Sokolowicz), il en est foncièrement différent. Stanisław Makowski analyse dans son article les catégories de base du romantisme, mises en relief par Mickiewicz. Il indique que le barde polonais « avait recours aux penseurs allemands (avant tout aux frères Schlegel), mais il élargissait les conceptions allemandes par sa propre conviction que le romantisme, comme toute grande poésie, doit être issu de la tradition et de la culture nationale, des légendes et des mythes nationaux dont la culture populaire est le trésorier et le gardien » (Makowski 1998: 773).

4 Il précise : « Sans doute parce qu'il avait une imagination singulière, dont la force pourrait être difficilement comparée à une autre » (Ciesla 1978: 64). Cette individualité a mis Słowacki un peu à l'écart du milieu littéraire des émigrés polonais à Paris.

5 Ryszard Przybylski parle même de « folles possibilités de la langue [polonaise] » exploitées par Słowacki (Przybylski 1999: 153).

6 „Słowacki is a fascinating, brilliant, colourful character. Within Poland he has an unassailable position as one of the greatest ‘bards’ or *wieszcz* of the early nineteenth century, and one of the greatest Polish writers of all time. Yet by the large, and quite undeservedly, he is unknown to world literature” (Cochran *et al.* 2009: 1).

Ceci étant, la perspective de la lecture du romantisme polonais, proposée par Lacaussade, nous offre une occasion extraordinaire de faire découvrir aux lecteurs francophones un poème de Słowacki composé en français.

Une explication préliminaire s'impose ici. Bien que polyglotte et ayant vécu à l'étranger de 1831 à sa mort, survenue en 1849, Słowacki écrivait presque exclusivement en polonais. Jusqu'il y a peu, on ne connaissait de lui que trois textes où il a tenté de sortir des structures de sa langue maternelle. En 1832, pendant son premier séjour à Paris, il a commencé à rédiger un roman en français, *Le roi de Ladawa*⁷, et deux poèmes, l'un en anglais et l'autre, incomplet, en français (Brzozowski, Przychodniak 2013: XXII–XXIII). La nature de ce dernier texte, commençant par le vers *En s'éveillant nous suit de ses regards pensifs*, a donné lieu, encore récemment, à des spéculations plus ou moins plausibles⁸.

Cependant, en 2014, on a retrouvé à Paris la version intégrale d'un poème français de Słowacki dont on ne connaissait qu'un passage final, noté dans un album de sa mère. Ce poème, qui a pour titre *Le cimetière du Père Lachaise*, a été retrouvé dans un livre d'amitié ayant appartenu à Cora Pinard, fille de l'éditeur-libraire parisien Joseph-Baptiste Pinard. Les circonstances de cette heureuse trouvaille, la description philologique très détaillée du livre d'amitié, l'histoire des relations de Słowacki et de la famille Pinard mais, avant tout, la version intégrale du poème ont été récemment décrites par une équipe de chercheurs (Kalinowska 2014: 127–145).

En mars 1832, Słowacki, qui résidait à Paris depuis septembre 1831, a rendu visite à la maison d'édition Pinard alors qu'il était en train de préparer la publication de ses vers. Joseph-Baptiste Pinard était décédé en 1831, et sa fille aînée Catherine-Anaïs avait repris sa succession. Elle avait deux sœurs cadettes, dont Cora, 15 ans, la puînée.

Des liens de sympathie se sont vite tissés entre Słowacki et la famille Pinard. Il fréquentait régulièrement les demoiselles, flirtait innocemment avec Cora, qui s'est entichée du jeune poète polonais. Celui-ci relate ses visites chez les sœurs Pinard dans sa correspondance⁹. En mars-avril 1832, peut-être pour les remercier d'avoir imprimé sa poésie (Kalinowska 2014: 137), il a offert à Cora Pinard un livre d'amitié. Et, le 19 août 1832, il y a noté un poème, « Le cimetière du Père Lachaise », composé en français pour Cora.

Le texte intégral du poème compte neuf strophes manuscrites disposées sur quatre pages, avec la signature de Słowacki à la fin et la mention du lieu (Paris) et de la date (le 19 août 1832) où il a été composé.

Le Cimetière du Père la Chaise¹⁰

*...can I return, though but to die
Unto my native soil...
Byron, The Prophecy of Dante*

7 Ce texte inachevé est analysé dans un article de Magdalena Bąk (2009: 57–67).

8 Zbigniew Przychodniak (2009: 181–199) a consacré un article à réfléchir sur la nature possible et le fil conducteur du poème français de Słowacki.

9 Selon Alina Kowalczykowa, Słowacki donne dans ses lettres à sa mère une version censurée de ses relations avec Cora, qui étaient en fait plus passionnées et moins innocentes qu'il les laisse paraître (Kowalczykowa 2003: 134).

10 Orthographe originale.

C'est ici le rivage où la mer des vivants
Vient mourir, et dépose en courroux son écume.
Ici je viens souvent seul m'asseoir à la brume
Sous de sombres cyprès agités par les vents.
C'est ici la cité dont le courroux céleste
Élève les palais, que doit peupler la peste.

Ma vue aime à planer dans l'horison¹¹ vermeil,
À chercher ce Paris, dont le contour si pâle
Se dessine incertain dans le brouillard d'opale ;
Et ses tours qui font tâche au disque du soleil,
Se dorent de ses feux et s'enfoncent dans l'ombre.

Aux lieux, où le couchant jette un reflet plus sombre,
Sur un ciel transparent, dans les nuages bleus,
S'élancent des palais aux faîtes nébuleux,
Des saules aux longs bras balancés sur la rive ;
L'église aux vieilles tours surgit du sein des eaux (1),
Laissant l'azur des cieux luire à travers l'ogive ;
Quand ses deux noirs piliers découpés en créneaux,

Au-dessus des brouillards montrent leur front gothique :
On dirait qu'un esprit, un spectre ossianique,
Fantôme d'une aïeule, endormi sous les ifs
En s'éveillant nous suit de ses regards pensifs,
Et livre aux vents du soir son voile de dentelle.

Parmi les monuments, que le brouillard recèle,
Un géant mort fixa en terre son canon (2) ;
Et sa colonne en bronze au couchant s'illumine,
Elle est debout ; sans tête – et bientôt en ruine...
Là nous verrons fleurir les lys – et le chardon.

Qu'importe !... mon regard plonge encore dans les nues...
Sur les arches d'un pont se dressent des statues (3) :
Tels des spectres sortis de leurs tombeaux croulants,
Aux portes des enfers, où gémît¹² l'infortune,
Sur les flots noirs du Styx, restent debout – et blancs.

Enfin autour de moi – la nuit tombe – et la lune
Des funèbres cyprès argente les rameaux.
Et mon âme revient dormir sur les tombeaux.
Je vois d'autres objets aux teintes pâles – sombres –

11 Orthographe originale.

12 Orthographe originale.

Et je m'égare au loin, je rêve sous les ombres
Du sapin murmurant, dans nos tristes forêts,

Dans nos champs sablonneux, où les sombres genêts
Roulent leurs vagues d'or... Oh ! qui voudrait me suivre
Parmi ces verts bosquets étincelants de givre ?
Où le vent fait neiger, des cerisiers fleuris
Ces fleurs, dont sur la terre il sème les débris.

Et maintenant ! tandis que les flots de la vie
M'emportent, sans retour, au loin de ma patrie ;
J'oubliai, je le crains, au moment de partir,
De la bien regarder, pour m'en ressouvenir.

Jules Slowacki
le 19 août, 1832.
Paris.

- (1) Notre-Dame.
- (2) Colonne Vendôme.
- (3) Le pont de la Concorde.

« Le cimetière du Père Lachaise » révèle Slowacki en tant qu'adepte inconditionnel de l'esthétique romantique, mais aussi, dévoile d'une part sa vision de Paris et de l'autre ses fortes attaches au pays natal.

Le poème s'ouvre par une épigraphe en anglais, un vers tiré du premier chant de la *Prophétie de Dante* (*The Prophecy of Dante*) de George Gordon Byron, composée à Ravenne en 1819 : « can I return, though but to die / Unto my native soil »¹³. Ce choix littéraire n'est pas insignifiant. Byron et Dante sont, tous les deux, posés en poètes emblématiques des sentiments de Slowacki. Byron est proche au cœur du poète polonais, avec son errance, sa mort à l'étranger et, surtout, son héros au destin triste, marqué par un désespoir éternel. Dante aussi, dans son voyage, s'enfonce dans les abîmes, descend aux enfers. Exil-désespoir-enfer : leur double destinée parallèle, bien que discrète, est néanmoins perceptible et guide les pensées de Slowacki.

« The prophecy », le titre de l'œuvre de Byron qui clôt l'épigraphe, est une évocation indirecte du poète-prophète, inspiré, cher aux romantiques écossais. L'image du voyant sage qui, comme les augures anciens, possède le don de savoir, qui en sait plus que ses compatriotes non-poètes, deviendra avec le

13 Voici la phrase complète : « Can I return, though but to die / Unto my native soil, [they have not yet / Quench'd the old exile's spirit, stern and high.] » (traduction française : « Quoique je ne doive plus retourner dans ma terre natale que pour y périr, [on n'a point encore éteint l'esprit ardent et fier d'un ancien exilé] »). Pour le texte original voir Byron 1821: 12 ; et pour la traduction voir Byron 1827: 15.

temps un sujet de prédilection de Słowacki¹⁴. Comme l'a remarqué avec pertinence Auguste Lacaussade, le mysticisme inquiétant, difficile à classer, est un trait caractéristique de la poésie romantique polonaise¹⁵.

Étrangement, l'épigraphe est presque prophétique pour Słowacki lui-même : son exil durera jusqu'à sa mort en 1849, ses cendres ne rentreront en Pologne que plus de soixante-dix ans après son décès.

Le choix du cimetière comme cadre de réflexion est fréquent chez les poètes romantiques : c'est un lieu privilégié de paisible solitude, propice à la pensée mélancolique, à l'imaginaire et au rêve (Sokołowicz 2014: 86–93). Mais le cimetière du Père Lachaise était aussi à l'époque plus que cela : situé sur une des collines de Paris, mis en forme comme un immense jardin à l'anglaise, aux allées accidentées, planté de nombreux arbres et arbustes, avec au sommet un but de promenade, le tombeau d'Héloïse et Abélard, il offrait une vue panoramique splendide sur Paris. Słowacki appréciait beaucoup ce lieu et la possibilité de contempler la cité d'en-haut : il a vanté la beauté du lieu dans sa correspondance (Zieliński 2009: 91).

Le poème s'ouvre par une description métaphorique du cimetière, havre des morts. Ces derniers, comme les vagues, s'approchent incessamment du rivage et le poète solitaire, entouré de la nature sombre et de la mort, admire le spectacle. De nouveau, citons Lacaussade pour pouvoir rapporter ses propos à l'écriture de Słowacki : « Il est permis de s'étonner en France de cette recherche de l'ombre et du silence, qui n'est guère le propre des natures poétiques telles que nous les connaissons. » (Lacaussade 1846: 368). En effet, l'image du poète qui choisit la nécropole comme lieu de ses réflexions produit un effet de mélancolie, tandis que le sentiment du déclin provoqué par la maladie, dans les deux derniers vers de la strophe, réveille un vague sentiment de menace indéfinie. Lacaussade constate à propos de la littérature polonaise : « nulle part ne s'entendent plus de chants empreints de sévère mélancolie. » (Lacaussade 1846: 367). Cette remarque résume l'esprit de la première strophe mais, aussi, s'applique au poème tout entier. Aux vagues des morts répondent en écho « les flots de la vie » qui, dans les vers finaux, emportent le poète vers un avenir solitaire, incertain et étranger. L'instabilité, la perte, l'éphémère forment le fil conducteur des réflexions présentées dans « Le Cimetière du Père Lachaise ».

Contre toute attente, les traits sombres s'estompent dans la strophe suivante pour offrir une image lointaine, un panorama de Paris au coucher du soleil. La beauté de la ville est époustouflante ; elle est surtout rendue par le dynamisme de la description : « le contour pale ... se dessine », les tours sont dorées par les rayons de soleil avant de disparaître dans les ombres du soir. « Ma vue aime à planer dans l'horizon vermeil », dit Słowacki, et cet aveu montre à la fois sa sensibilité et le caractère éphémère du beau. La lumière changeante fait ressortir diverses facettes de la ville : vermeil, opale, doré. Paris resplendit comme un joyau (opale) qu'un explorateur attentif peut trouver et qu'il perd quelques instants après, dans l'ombre. Ce jeu de couleurs pittoresque de l'ombre et de la lumière qui est exprimé « dans une langue pleine de vigueur, d'harmonie et de précision » (Lacaussade 1846: 366) va continuer dans la suite du poème.

Une analyse détaillée de toutes les strophes serait fastidieuse, bornons-nous à signaler quelques éléments marquants du texte, qui continuent à cadrer bien avec les idées de Lacaussade.

Après la vue générale, le regard du poète passe par trois points symboliques de Paris : la cathédrale Notre-Dame, la colonne Vendôme et le pont de la Concorde. Ils ne sont pas nommés explicitement dans

14 Par exemple dans son poème digressif *Beniowski* (1840–1841).

15 « Sous cette douloureuse, mais féconde influence, s'est développée toute une poésie énergique et neuve, empreinte d'un mysticisme étrange, et qui puise ses inspirations dans ce qu'il y a de plus sacré, de plus vivace au cœur de l'homme. » (Lacaussade 1846: 361)

le texte, mais Słowacki, peut-être pour faciliter la tâche de Cora, indique dans les notes l'identité des monuments.

« L'église aux vieilles tours » – la cathédrale Notre-Dame –, est décrite comme une apparition surgie du passé. « Des saules aux longs bras », comme ceux de la mort ou d'un fantôme, tendent leurs mains vers la cathédrale qui, telle un spectre des temps ossianiques, réveillé de son sommeil éternel, médite sur le destin et sur la fuite du temps. « L'esprit ossianique », élément assez banal de l'imaginaire romantique (Sokołowicz 2014: 86–93), répondait probablement aux attentes de la jeune Cora.

Lacaussade remarque : « L'école nouvelle ... produit des ouvrages sérieux et originaux » (Lacaussade 1846: 366). Certes, l'association « cathédrale-spectre » est inattendue. De même que l'image du poète assis au sommet du cimetière, contemplant des fantômes et des symboles morts qui se trouvent en dehors de l'enceinte de la nécropole, dans une ville supposée pleine de vie. Pourtant, la comparaison de Notre-Dame à un spectre s'imposait en 1832. Transformée en entrepôt pendant la révolution, elle était dévastée, elle n'était plus que l'ombre d'elle-même. La cathédrale était dans un tel état de délabrement que, vers 1830, les autorités de la ville envisagèrent même la possibilité de la démolir (https://fr.wikipedia.org/wiki/Cathédrale_Notre-Dame_de_Paris). Elle a été sauvée par Victor Hugo, qui admirait l'édifice. Son roman *Notre-Dame de Paris* (publié en 1831) eut un énorme succès et redonna la vie au monument alors à l'abandon. Ainsi, Słowacki rend indirectement hommage à Hugo, tout en défendant les mérites du romantisme auquel il appartient.

L'idée de Słowacki, qui ressort de sa description de Notre-Dame, c'est celle de la précarité des idées et des symboles, de l'abandon et de la solitude. Mais aussi de la possibilité de rendre la vie aux spectres, aux fantômes du passé. Les esprits de différente nature peuplent les strophes suivantes du poème : les « spectres sortis de leurs tombeaux croulants », « d'autres objets aux teintes pâles – sombres ». Les propos de Lacaussade expliquent cette abondance :

On ne devra pas oublier non plus que ces écrivains, de même que le peuple auquel ils s'adressent, croient à l'esprit, à la communion des âmes avec les régions supérieures, que le spiritualisme n'est pas relégué chez eux dans la sphère purement spéculative, mais que, sanctifiant toute chose, il se retrouve dans les actes les plus ordinaires de la vie. Ainsi leurs poèmes nous montrent-ils nombre de personnages invisibles accomplissant un rôle à côté de personnages vivants et terrestres. (Lacaussade 1846: 370)

Le deuxième monument qui capte le regard du poète, aussi spectral que la cathédrale, c'est la colonne Vendôme. Achèvement en 1810 et dressée à la gloire des armées victorieuses, la colonne a d'abord été baptisée colonne de la Grande Armée. Une statue de Napoléon en César la couronnait. En 1814, lors de l'occupation de Paris par les troupes alliées, la statue fut enlevée et remplacée par un drapeau blanc fleurdelisé (Normand 1897: 143–146). La colonne Vendôme renvoie donc au crépuscule des monarques, des régimes, des puissances « bientôt en ruine » : « le géant mort », décapité ; les fleurs de lys (la restauration des Bourbons) poussent à côté des chardons aux feuilles épineuses. Comme la cathédrale Notre Dame, la colonne Vendôme, enveloppée de brouillard, en émerge pour quelques instants et luit au soleil couchant. Une illusion passagère de l'immortalité.

Enfin, le regard de Słowacki s'arrête sur le pont de la Concorde, troisième monument symbolique de Paris. Le pont de la Concorde a été construit de 1788 à 1791 en partie avec des pierres provenant de la démolition de la Bastille. En 1810, Napoléon a installé au sommet des piles du pont des statues de ses généraux morts au champ d'honneur. En 1828, on les a remplacées par des statues de ministres, de

généraux et de marins de l'Ancien Régime – « spectres sortis de leurs tombeaux croulants ». Comme les statues colossales en marbre blanc (« restent debout – et blancs ») écrasaient le pont, elles ont été transportées au château de Versailles en 1836 (Dartein 1907: 37–39).

Paris observé de loin et de haut par Slowacki est beau, inquiétant, précaire, incertain, tantôt resplendissant au soleil, tantôt s'enfonçant dans le crépuscule, sombre et mélancolique. Le destin de la religion, de la puissance guerrière de l'empire et de ses héros est capricieux, instable, n'épargne rien ni personne. Le poète contemple les vestiges du passé et constate que la foi, la puissance et la gloire sont éphémères. Il n'y a pas de différence entre le destin de l'homme, qui avance solitaire vers la mort, et le sort des idées et des choses. Une remarque de Lacausade concernant les poètes polonais s'applique bien à ce passage : « ce sont [l]es idées qu'ils voudraient surtout fixer dans les mémoires et dans les cœurs, et c'est en vue d'un tel but qu'ils travaillent, qu'ils pensent et qu'ils souffrent » (Lacausade 1846: 369).

Incontestablement, la souffrance, le dépaysement et l'espoir sont les dominantes de la poésie romantique polonaise. Slowacki n'y fait pas exception. L'évocation nostalgique de son dépaysement clôt « Le Cimetière du Père Lachaise ». Il rêve sous les ombres du sapin, il se rappelle les forêts, les champs, les bosquets, les cerisiers fleuris polonais. Mais, impuissant, à l'instar d'un spectre ballotté par le vent, il est lui-même repoussé toujours plus loin de sa patrie. La brillante civilisation de Paris – la religion, la puissance et l'art – demeure secondaire, comparée à la nature démunie – forêts tristes, champs sablonneux, genêts sombres – du sol natal. La vue de Paris rappelle à Slowacki les vérités existentielles mais, aussi, par son altérité, fait ressortir son déracinement et son désir de revoir son pays.

Exilé à vingt-deux ans, mort à quarante, Slowacki a parcouru le monde en pleurant et en chantant sa terre natale. « Le Cimetière du Père Lachaise » vient au début de son cheminement. Citons encore Auguste Lacausade : « Les accents que ces hommes proscrits et dominés par un sentiment commun tirent des profondeurs de leur âme sont d'une nature élevée et pure (...). Leurs œuvres, conçues loin des joies et des consolations de la famille, enfantées dans les douleurs de l'exil, sont la partie d'eux-mêmes la plus chère. » (Lacausade 1846: 369). Indiscutablement, cette douleur de l'exil transparaît dans le poème examiné.

Lacausade remarque : « Discuter de la littérature d'un pays, c'est discuter de sa nationalité même, c'est remuer et propager des idées dont l'application peut sembler aussi facile que légitime à une société qui médite et qui attend, qui souffre et qui espère » (Lacausade 1846: 367). En effet, dissocier les vers de Slowacki de leur contexte national, c'est les amputer de leur source. Tout en présentant Paris, il ne peut s'empêcher de revenir dans les dernières strophes vers la Pologne. Dans son œuvre, les goûts littéraires européens (Byron, Ossian, Dante) se marient bien avec le patriotisme et les caractéristiques de la littérature nationale. Pour sa part, Auguste Lacausade en a décelé les traits pertinents: l'originalité et l'harmonie de la langue, les thèmes de prédilection (silence, ombre, spectres, et la tendance à s'élever au-dessus du réel, à faire prévaloir les intuitions) et les dominantes fondamentales (le mysticisme, le patriotisme, la souffrance et le dépaysement). Il est évident que le poète français a su s'élever à un point de vue général d'une perspicacité littéraire peu commune à l'époque, et cela grâce à sa grande sensibilité, sa compassion et son don d'empathie.

Bibliographie

- Bąk, Magdalena (2009) „Polski Sterne? O ‘Królu Ladawy’ Juliusza Słowackiego”. [In:] *Postscriptum Polonistyczne*. Nr 2(4); 57–67.
- Brzozowski, Jacek, Zbigniew Przychodniak (2013) „Wstęp”. [In:] Juliusz Słowacki *Wiersze*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; XXI–XXV.
- Byron, George Gordon (1821) *The Prophecy of Dante*. Philadelphia: M. Carey and Sons.
- Byron George Gordon (1827) Œuvres. T. XIV. Trad. Amédée Pichot. Bruxelles: C.J. Demat Fils et H. Remy.
- Ciesla, Maria (1978) « L’univers mystique d’un poète polonais ». [In:] *Romantisme*. N°19; 64–73.
- Cochran, Peter, Bill Johnston, Mirosława Modrzewska, Catherine O’Neil (dir.) (2009) *Poland’s angry romantic: two poems and a play by Juliusz Słowacki*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Dartein, Fernand de (1907) *Le Pont de la Concorde sur la Seine, à Paris*. Paris: C. Béranger.
- Kalinowska, Maria, Zbigniew Przychodniak, Emmanuel Fradois, Jacek Brzozowski (2014) „Odnaleziony autograf francuskiego wiersza Juliusza Słowackiego”. [In:] *Pamiętnik Literacki*. Nr 105/2; 127–145.
- Kowalczykowa, Alina (2003) *Juliusz Słowacki*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Lacaussade, Auguste (1846) « De la poésie polonaise ». [In:] *Revue des Deux Mondes*. T. XV; 361–389.
- Makowski, Stanisław (1998) « Le romantisme polonais dans les *Slaves* d’Adam Mickiewicz ». Trad. Jacques Donguy, Michel Masłowski. [In:] *Revue des études slaves*. T. 70; 771–781.
- Marek, Edmond ([1996] 2002a) *Auguste Lacausade. De la poésie polonaise*. Toulouse: Éditions du Club Polonia-Nord.
- Marek, Edmond (2002b) *Lacaussade et Mickiewicz. Une fraternité politique et poétique*. Toulouse: Éditions du Club Polonia-Nord.
- Marek, Edmond (2005) *Le poète réunionnais Auguste Lacausade (1815–1897) et la Pologne*. Toulouse: Éditions du Club Polonia-Nord.
- Normand, Alfred et Charles (1897) « La Colonne Vendôme ». [In:] *Bulletin de la société des amis des monuments parisiens*. Vol. 11, n° 37–38; 128–148.
- Przybylski, Ryszard (1999) *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Przychodniak, Zbigniew (2009) „Czy Słowacki pisał francuskie wiersze? O początkach kariery literackiej poety w Paryżu 1832 roku”. [In:] *Pamiętnik Literacki*. Nr 100/3; 181–199.
- Sokolowicz, Małgorzata (2014) *La Catégorie du héros romantique dans la poésie française et polonaise du XIX^e siècle*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Zieliński, Jan (2000) *Szataniot. Powikłane życie Juliusza Słowackiego*. Warszawa: Świat Książki.

Source Internet

https://fr.wikipedia.org/wiki/Cathédrale_Notre-Dame_de_Paris (accès: 21.02.2019).

ADAM PIETRYGA

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny

adam.pietryga@uwr.edu.pl

ORCID 0000-0002-1609-5660

Nierówności a religia. Wybrane wiersze Szczepana Kopyta w perspektywie postsekularnej

Inequality and Religion. Selected Poems of Szczepan Kopyt from a Postsecular Perspective

Abstract

This article aims to analyse the motives, language, and religious figures in the poems of Szczepan Kopyt which deal with the issues of social inequality, systemic violence, and the unequal distribution of goods. The author suggests/posits that post-secular rhetoric in modern engaged poetry aims to criticize the capitalist system based on economic differences and to consolidate social structures, exposing the principles according to which violence is legitimized within neoliberal capitalism. The author shows how the poet uses the language of religion to talk about class inequalities. The article discusses the most important rhetorical figures used in Szczepan Kopyt's poems as well as characteristics of the language of the Bible or prayer forms, highlighting threads embedded in the religious imagination (such as the theme of salvation or the apocalypse), which – when recontextualized – constitute an important tool for criticizing systemic inequalities.

Keywords: post-secular studies, engaged poetry, social inequalities, class inequalities, contemporary Polish poetry, Szczepan Kopyt

Wstęp

Rozpoznania o charakterze postsekularnym, zawierane głównie na marginesach poszczególnych recenzji, stanowią zaledwie niewielką część recepcji poezji Szczepana Kopyta, analizowanej dotychczas przede

wszystkim w kategoriach polityczności i zaangażowania literatury¹. Choć krytycy i badacze z tomu na tom odnotowywali rosnącą w twórczości autora obecność odwołań religijnych, a nawet sygnalizowali potrzebę opisanego tego wątku (Kaczmarek 2017), nie powstało jak dotąd opracowanie, które pozwoliłoby na bardziej obszerną analizę całego zjawiska. Do ważniejszych odczytań okołopostsekularnych należałoby zaliczyć dostrzeżone przez badaczy figury chrystologiczne (Kaczmarek 2013), pojęcie wspólnotowości, szczególnie Agambenowską wizję „wspólnoty, która nadchodzi” (Skurtys 2012–2013), nawiązania do „etyki miłości” Alaina Badiou (Stokfiszewski 2009), słabą ontologię Giorgio Vattima (Skurtys 2012–2013) czy też rozważania nad kategorią wzniosłości (Kaczmarek 2017). Jakub Skurtys w recenzji tomu *buch* używa określenia „psalm nowoczesny” (2012–2013), w kontekście frazy rozpoczynającej się biblizmem: „ty jesteś medium swojej prawdy która nie szuka definicji i nie błyszczy” (Kopyt 2011: 6) i nawiązującej wprost do *Hymnu o miłości z Listu do Koryntian*. Kaczmarek z kolei dostrzega figurę chrystologiczną w utworze *uderzenie*, w którym wyszczególnia odwołanie do frazy modlitewnej „chleba powszedniego” (2013: 74).

Elementy dyskursów religijnych, zagadnienia teologiczne, prowokacyjne wręcz łączenie etyk zakorzenionych w różnych porządkach w utworach poświęconych nierównościom społecznym, służą poecie między innymi do unaocznienia skali problemów wynikających z wybuchających kryzysów gospodarczych oraz komodyfikacji form oporu wobec kapitalizmu. Znaczące jest również to, że język tych wierszy czerpie z uniwersalnego i czytelnego kodu komunikacyjnego. Kopyt wpisuje się tu w szerszą tradycję literacką – krytyka antagonizmów klasowych wyrażona przy użyciu nawiązań religijnych i narzędzi zaczerpniętych z języka modlitewnego obecna była już w dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej poezji proletariackiej².

Z kolei niemożność rozdzielenia kwestii polityczno-społecznych od potrzeb duchowych czy zaangażowania w sprawy klasy robotniczej od dziedzictwa chrześcijaństwa deklarował chociażby w 1927 roku we wstępie do tomu *Bieg do biegun* Anatol Stern (1986). Odniesienia religijne pojawiają się w *Pieśni o głodzie* czy *Słowie o Jakubie Szeli* Jasieńskiego, w pierwszych tomach Juliana Przybosa, wyraźne figury chrystologiczne znaleźć można także w utworach Mieczysława Brauna (Wójtowicz 2017). Poeci proletariaccy, rewolucyjni, awangardowi niejednokrotnie przedstawiali w swoich wierszach materialistyczny pogląd na historię dziejów jako nieustanną walkę klas, korzystając przy tym z form, odniesień, figur retorycznych wywodzących się z tradycji chrześcijańskiej³.

Tak ścisłych, silnie wyeksponowanych związków religii i zaangażowania społecznego w przedstawianiu nierówności trudno szukać później w literaturze powojennej czy w ogóle w literaturze drugiej połowy dwudziestego wieku, gdyż nawiązania religijne w poezji powojennej w znakomitej większości służyły już indywidualnym duchowym poszukiwaniom poetek i poetów, na co zwracają uwagę postsekularne prace m.in. Kariny Jarzyńskiej (2018), Piotra Bogaleckiego (2016) czy Magdaleny Piotrowskiej-Grot (2018). Oprócz bezpośrednich odwołań do wątków i motywów religijnych, ważnym

1 Recepcję poezji Kopyta omawiał m.in. Jakub Skurtys, wskazując na dominujące w krytyce strategie czytania (2012–2013).

2 O nawiązywaniu do tradycji narodowo-romantycznych lub chrześcijańskich w poezji proletariackiej pisał również Marian Stępień, podkreślając jednak różnicę między twórczością rewolucyjną społecznie a awangardową, która miałaby być zdecydowanie bardziej autonomiczna (1985).

3 Píše o tym między innymi Tomasz Cieślak (2001) w kontekście roli jaką odgrywały w poezji rewolucyjnej dwudziestolecia międzywojennego motywy Boga czy niebios. W artykule badacz analizuje poszczególne wiersze twórców awangardowych takich jak Adam Ważyk, Aleksander Wat, Bruno Jasieński.

elementem poezji Kopyta jest korzystanie z form psalmów, mantr, modlitw, prorocstw; struktury jego utworów nierzadko bazują na powtórzeniach, enumeracjach, anaforach, chiazmach, które są figurami charakterystycznymi dla języka biblijnego. Antytezy i paralelizmy pojawiają się szczególnie we fragmentach podkreślających antagonizmy klasowe, najczęściej w wierszach, w których podmiot opowiada o głodującej klasie pracującej „syconej” różnymi wizjami zbawienia (na przykład w utworze *plan*: „kajmany dla lepszych dla gorszych jest pic” [Kopyt 2013: 102] czy we frazie „choć głodny to przez to syty / choć nieświadom to jednak świadomy” [Kopyt 2011: 20]).

Figury retoryczne, takie jak chiazmy, w dużym natężeniu występują w tomach *sale sale sale* czy też *z a b i c*: „władza to język umowy umowa to język władzy” (Kopyt 2009: 18); „gdyby podłoga wyłożona była linoleum i gdyby linoleum było / drogie byłoby ok / ale nie jest” (Kopyt 2009: 20); „koniec nie jest milczeniem jest mową która nie walczy/ mowa która nie walczy otacza nas i osacza” (Kopyt 2009: 18). W innych miejscach również odnaleźć można litanijne anafory, mantryczne powtórzenia, paralelizmy i antytezy: „jak ciężko uchwycić to w modelach klas (...) niesprawiedliwość wyzysk (...) jak łatwo wybrnąć / usuwając problem wyzysk / klasy fetysze (...) jak niełatwo usunąć” (Kopyt 2009: 13–14); „ty który zcałłeś reguły / ty która zdekonstruowałaś patriarchat” (Kopyt 2011: 37). Także istotną rolę odgrywa w tej poezji figura anadiplozy: „czy można wyobrazić sobie partię która byłaby naprawdę / lewicowa/ czy naprawdę lewicowa partia mogłaby stworzyć prawdziwy rząd / czy członkinie i członkowie prawdziwego rządu prawdziwej / lewicowej partii (...)” (Kopyt 2009: 23).

Wskazane zabiegi retoryczne łączy między innymi to, że pojawiają się w utworach poruszających problemy ubóstwa, społecznego rozwarstwienia, nierówności ekonomicznych. Powtarzające się znane motywy z *Listu do Koryntian*, cnoty teologalne czy odwołania do konkretnych ksiąg Ewangelii mają wierszom nadać między innymi egalitarny charakter, wskazać na (z ducha) chrześcijańskie podłoże wygłaszanych tez. Analizie poddam zatem sposób, w jaki Kopyt wykorzystuje religię (czy to poprzez użycie związanej z nią symboliki, nawiązania do zagadnień teologicznych, czy form literackich zaczerpniętych z różnych tradycji) do konstruowania tematów i problematyki utworu zaangażowanego politycznie. Samo pojęcie nierówności rozumiem tutaj wąsko, jako nierówności determinowane brakiem dostępu do środków produkcji. Jak zresztą podkreśla Maria Jarosz, „nierówność społeczna jest z socjologicznego punktu widzenia nierównością struktury społecznej” (1984: 11). Istotny jest dla mnie potencjał krytyczny dostrzegany przez Kopyta w instrumentarium religijnym oraz to, jak autor sprowadza je do narzędzi antykapitalistycznego oporu. Analizę wybranych utworów dzielę na trzy części, opierając się przy tym na trzech cnotach teologicznych (wiara, nadzieja, miłość), które w mojej ocenie stanowią głęboką podstawę postsekularnej strategii poetyckiej autora.

Wiara: alienacja i fetyszym

Kluczowe tezy na temat roli religii w krytyce kapitalizmu, czy może raczej sposobu, w jaki religia funkcjonuje w kapitalizmie, autor zawiera między innymi w wierszu *koce*, a właściwie w jego drugiej części, w której pojawia się długi wywód na temat politycznego znaczenia wiary:

marks i feuerbach nie są krytykami religii ale krytykami teizmu

w tym sensie rozszerzenie pojęcia alienacji religijnej na jej różne

ziemskie podstawy jest wybrakowane od początku oto dlaczego
alienacja religijna nie jest fetyszem który można obrać z sacrum
ale spoiwem społecznym takim którego nie można odrzucić nie
odrzucając społeczeństwa jako społeczeństwa

dotychczasowe nieteistyczne społeczeństwa także alienują nie za
sprawą sposobu produkcji ale za sprawą rytuału reprodukcji nie
ma żadnej jasnej strony żadnej wiedzy którą można podejrzec nie
fetyszyzując

to fetyszym jest pojęciem jakie musi stać w centrum walka klas
to walka o świadomość fetyszu jako podstawy kultury

pod makijażem fetyszu ukrywa się pustka to jest wiedza radosna
(Kopyt 2009: 21)

Kopyt, odwołując się do tez Ludwiga Feuerbacha, dokonuje kilku kluczowych rozróżnień, pokazując, że w krytyce społecznej, to nie sama idea wiary powinna być w centrum krytyki, lecz leżący u podstaw kapitalizmu, (ale także religii) fetyszym. Stanowi on magiczny niemal rytuał, za którego sprawą wszelkie działania i wysiłki, stojące za produkcją towarów oraz dystrybucją dóbr, zostają zatarte. Pierwszy wers oraz cała kolejna strofa zdają się bronić tez Feuerbacha dotyczących alienacji religijnej i myśli filozofa, wedle której teologia jest projektowaniem ludzkich dążeń na sferę sacrum. Zasada, która miałaby iść za postsekularną strategią Kopyta, polegałaby zatem na obnażaniu strukturalnego podobieństwa sacrum i wyobraźni religijnej oraz realnych relacji społecznych, zacieranych przez fetyszym towarowy. Jak zauważa Mateusz Pencuła:

Feuerbach nie twierdził, (...) że religia jest jedynie ułudą – wręcz przeciwnie, „potrzeba religijna” leży w ludzkiej naturze i nie sposób jej z niej wykorzenić, nieadekwatne są natomiast tradycyjne formy religijne (przede wszystkim chrześcijaństwo). (Pencuła 2013: 149)

Same idee wiary oraz praktyk religijnych nie stanowią dla Kopyta przedmiotu krytyki, co sam autor deklaruje w swoich tekstach („wolę już religię niż rzeczywiste opium” [2009: 17]). Podmiot wiersza uderza w te instytucje, które wykorzystują wiarę do partykularnych celów. Można pokusić się o stwierdzenie, że istotą poezji Kopyta byłoby stworzenie takiego projektu poetyckiego, w którym dowartościowane zostają kwestie religijności mas i ludu, prowadzące do zawiązywania oddolnych wspólnot, a poddane krytyce mechanizmy wykorzystujące metafizykę do usprawiedliwiania wytwarzanego przez instytucje władzy porządku społecznego. Podmiot bezpośrednio mówi w wierszu o religii jako istotnej praktyce społecznej, przy czym kluczowe w tym miejscu jest rozróżnienie alienacji religijnej i fetyszymu („dotychczasowe nieteistyczne społeczeństwa także alienują nie za / sprawą sposobu produkcji ale za sprawą rytuału reprodukcji” (Kopyt 2009: 21)). Idąc za tymi rozpoznaniem fetyszym jest tym, co prowadzi do zacierania konfliktów klasowych, to właśnie fetysyzacja części rzeczywistości, zasłanianie ekonomicznych przyczyn nierówności lub legitymizowanie ich określonym porządkiem społecznym, stworzonym na wzór boskiego, petryfikuje i umacnia strukturę opartą na nierówności. Pośród symboli neoliberalnej hegemonii podmiot wiersza zestawia ze sobą elementy związane ze zbrojeniami, kapitałem i religią, takie jak: „spekulacje / giełdowe reklamy bombowce ciało chrystusa”. Jak ważna dla kapitalizmu jest religia wskazuje poznański

poeta, równorzędnie zestawiając powyższą frazę z aklamacyjnym „amen nie ma kryzysu” (Kopyt 2011: 29). Kryzys jest według Kopyta nieodzownym elementem neoliberalnego systemu (podmiot w wierszu stwierdza wprost: „nie ma żadnego kryzysu / to jest normalny stan kapitalizmu” [2011: 29]), a jego obecność zacierana jest przez obowiązującą narrację w sposób analogiczny do tego, w jaki język religijny spełnia funkcję magiczną.

Nadzieja: rewolucja i światy możliwe

W wierszu *przyszłość jest jasna* z tomu trzeciego Kopyt projektuje pewnego rodzaju „samospełniające się proroctwo” (2009: 22), które miałyby zostać zrealizowane przez wspólnotowy performatywny akt dzielenia się (w tym wypadku wierszem). Podmiot utworu z jednej strony pokazuje wiarę w możliwość realizacji tego utopijnego projektu, jednocześnie zachowując racjonalny dystans, wyrażony za pomocą ironii⁴. W wierszu *zapłata* z tomu *z a b i c* Kopyt dokonuje społeczno-politycznej diagnozy, proponując wizję możliwego świata wykraczającego poza ramy systemu kapitalistycznego:

jeśli nie stworzymy wegańskiego społeczeństwa
w którym praca będzie przyjemnością
bez głodu i wojen
cały dyskurs etyczny nie będzie nie tyle abstrakcyjny
ile absurdalny
(Kopyt 2016: 35)

Kopyt w tym miejscu rozwija zatem motyw wspólnotowy o wątki, w pewnym sensie utopijne, niezbędne według Marka Fishera ([2009] 2020) do podejmowania prób wyjścia ze społecznego, politycznego, ekonomicznego impasu. W pierwszej części wiersza wymienione przez podmiot, z odpowiednią dozą ironii, zostają modele etycznych zachowań, z których dwa związane są z postawą proklimatyczną („tak zasuwać tak wyzyskiwać ludzi wspinając się/ stopniowo po drabinie pracy najemnej / w stronę przewagi kognitywnego obciążenia nad fizycznym (...) podczas gdy ty jesteś etyczna i / jesz sobie wegańskie sushi przywiezione / przez punkową kurierkę na ostrym kole / w antysmogowej masce” [Kopyt 2016: 33]), a kolejne zaś z prowegańską („drogie jedzenie wysokiej jakości / plus pichcić pyszności hobbystycznie / spalając nadwyżki kalorii na siłce (...) i jeść etycznie pracując na tanich wegańskich składnikach” [ibidem]). Zarysowane w utworach strategie oddolnego oporu zostają jednak utowarowione i skapitalizowane jako modne zachowania konsumenckie. Te jednostkowe gesty poddają się nie tylko procesowi komodyfikacji, ale również przez swoją cenę stają się przywilejem zamożniejszych grup społecznych, tracąc swoje egalitarne, wspólnotowe podłoże. Co ciekawe w późniejszym tomie *konfetti* w utworze *Wersy o koniecznym oporze* pojawiają się hasła i tezy odnoszące się poniekąd do wiersza *zapłata*: „Weganizm poczytywany jest przez lewicowych produktywistów za fanaberię czasu wolnego «próźniaków»” (2021: 50), dodając potem, że „żywienie pozostaje w ścisłym związku

4 O potencjalności zawartej w poezji Kopyta, wpisując go w szerszą tendencję, pisała Kałuża (2019), elementy futurologiczne w jego poezji odnotował Skurtys (<https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/przyszlosc-jest-chmura-przyszlosc-jest-chwytem/> [dostęp: 11.11.2022]), a w kontekście poezji spekulatywnej rozumianej jako projektowanie możliwych światów, umieściła ją Sonia Nowacka (2021).

z faktyczną, globalną siłą roboczą i organizacją pracy” (*ibidem*)⁵. Kilka strof dalej podmiot domaga się już „Wegańskiej Rewolucji Komunistycznej i skutecznej odmowy pracy” (Kopyt 2021: 51). Motyw „wegańskiego społeczeństwa” (Kopyt 2016: 25) pojawia się już w utworze *zapłata*, w którym zawarte zostaje stwierdzenie, że między innymi bez weganizmu „cały dyskurs etyczny będzie (...) absurdalny” (Kopyt 2016: 35). Utwór ten pełen jest również pesymistycznych obrazów, ironicznego dystansu czy też błagalnych zawołań:

czwarta wersja pełna świętość
wstawać o czwartej trzydzieści joga medytacja
produkcja jedzenia i praca już nie byle jaka
skoro karmę masz tak świetną
że udaje ci się wstać
hosanna
tak będzie po kapitalizmie
(Kopyt 2016: 34)

W tym fragmencie pojawia się krótki wers zespajający dwie odrębne strofy, składający się z jednego słowa: „hosanna”. Samo to zawołanie, choć obecnie „tak głęboko zakorzeniło się w liturgii chrześcijańskiej, że przyjmowane jest często bez wyjaśnienia, a komentarze biblijne nawet nie podają jego znaczenia” (Rucki 2022: 210), pierwotnie – według Mirosława Ruckiego – funkcjonowało raczej jako „błaganie o pomoc i ratunek” i bywało „rozumiane przez Żydów jako wołanie: ‘Zbaw nas’ lub ‘Wybaw nas’” (2022: 215). To właśnie funkcja błagalna i wiążący się z nią aspekt soteriologiczny sprawiają, że wiersz *zapłata* okazuje się nie tyle ironicznym zapisem braku możliwości działania w obrębie zastanego systemu, co tragicznym, przepełnionym wołaniem o pomoc gestem poetyckim. Jakikolwiek ruch wydaje się bowiem niemożliwy, bo każdy krytyczny gest zostaje poddany utowarowieniu. To właśnie zdolność kapitalizmu do komodyfikacji wszelkich emancypacyjnych gestów stanowi tutaj przedmiot zainteresowania Kopyta. Podmiot jako przykład jakiegokolwiek alternatywy przywołuje formę organizacji mniejszych jednostek społecznych w postaci tzw. kibuców, czyli drobnych grup, w których wszelkie środki produkcji i zasoby stanowią dobro wspólne. Jednakże dopiero po zawołaniu „hosanna” (które później zostaje zredukowana do terminu „hossa” [Kopyt 2016: 34]) w wierszu pojawiają się spekulacje na temat form wspólnotowości, budowania ładu społecznego po kapitalizmie oraz wizje gestów solidarnościowych.

Od uderzenia w apokaliptyczne tony z kolei zaczyna się tom poetycki *Na giełdach nadprodukcji...* Kopyt od pierwszych utworów zarysowuje wizję końca poprzez odwołania do zjawisk religijnych, metafizycznych: „mamy konsensus w sprawie cudu który musi nadejść” (2019: 9), „nic nie zwiastuje że wszystko zwiastuje koniec” (2019: 8). Na początku tomu w utworze *zespół pleśni i tańca* podmiot wygłasza *credo* „wierzę w dary sklezione z prostych słów / i rytmu który wznieca więcej nadziei niż dyskurs” (*ibidem*). Wcześniej w tym samym utworze pojawia się fraza łącząca kwestie teologiczne z ekonomicznymi, gdzie podmiot, opisując trudną sytuację najniższych warstw społecznych („czas niewoli jest już czasem inflacji niewoli” [*ibidem*]), snuje wizję przewrotu, mającego doprowadzić do takiego porządku, w którym to społeczeństwo decydowałoby o sposobach produkcji towarowej, eksploatacji ziemi, zatrzymaniu katastrofy klimatycznej „oddając morzu co morskie” (Kopyt 2019: 8). Trawestacja wersetu z rozdziału

5 Szerzej o tych postulatach Kopyta sceptycznie (choć nie porzucając nadziei) pisał Patryk Szaj powołując się między innymi na tezę Roberto Esposito o nieuleczalności autoimmunologicznej choroby kapitałocenu (2022).

o podatkach w Ewangelii świętego Marka również nie pojawia się przypadkowo w utworze, w którym mowa o „socjalnym optimum”, „strajku”, „najuboższych wyborcach” i „historii walk klasowych” (Kopyt 2019: 7). Kopyt wskazuje na etyczne aspekty polityki społecznej, strajku czy rewolucji, w których w utopistycznej wersji ogół ludzkości posiadałby prawa do decydowania o społecznym porządku, sposobach produkcji, rozdysponowaniu dóbr. To jedna z niewielu pozytywnych wizji przedstawionych w tomie *Na giełdach nadprodukcji...*, dalsze diagnozy Kopyta mają już apokaliptyczny wymiar, daleki od utopii. W całym tomie w znacznym zagęszczeniu występują właśnie terminy określające zjawiska religijne, takie jak zwiastuny apokalipsy czy „cud”. Narzędzia, którymi posługuje się Kopyt, wiążą się często z przedstawieniem zbawienia jako zbawienia ziemskiego, oderwanego od imaginariusium religijnego. Autor zwraca między innymi uwagę na problem wieku emerytalnego i cielesności, podkreślając różnicę pomiędzy klasą ekspercką a klasą pracującą: mówiąc do tej drugiej grupy społecznej „zrób to co robią eksperci kiedy nie biją na alarm” (Kopyt 2019: 8). Podmiot proponuje odmowę pracy i odpoczynek, który miałby zostać zrealizowany przy jednocześnie godziwym wynagrodzeniu. Dalej metaforycznie kontynuuje wątek:

to nie jest o tym że może rąbnąć cię auto
(...)
a o owocach które gniją o niszczonych maszynach
i słowach które dobierasz testując granice zranień
i że nie znasz dnia ani godziny gdy zatańczysz

taniec świętego wita rzucisz tyrę zyskasz pewność
końca przyrody i kłamstwa spokojnej starości
hobby i emerytur bo nie ma ich w tych liczbach
co je duka prawica i oportuniści
(Kopyt 2019: 32)

Soteriologiczny wydźwięk tego wiersza, w którym emancypacyjny, rewolucyjny ton miesza się z fragmentami retoryki biblijnej („nie znasz dnia ani godziny”), nawiązuje do idei ziemskiego zbawienia.

Miłość: wspólnota i zniesienie podziałów

Motyw budowania wspólnoty, organizowania wspólnotowych działań, czy też jakby to nazwał Roberto Esposito tworzenia „specyficznej relacji wzajemnej ‘troski’” (Esposito [2008] 2015: 34), to jeden z ważniejszych i częściej zauważanych w recepcji Kopyta wątków. Wszelkiego rodzaju wspólnotowe, egalitarne działania bazujące na etycznym odruchu są dla poety przecież – jak wielokrotnie również sam zaznaczał – podstawą do krytycznego, politycznego i poetyckiego działania. Systemową nierówność może bowiem znieść tylko rodzaj struktury społecznej stopniowo budowany na wartościach etycznych, trosce, wspólnotowości; dopiero opierając się na takich założeniach można myśleć o podważaniu zasadności obecnej hierarchii ekonomicznej: „to co wspólne jest niezbędne / i ustanawia nierówność ważności” (Kopyt 2009: 10). W tomie *konfetti* Kopyt odchodzi od postsekularnego języka zaangażowania w sprawy społeczne, jeśli jednak występują w tym tomie motywy religijne, to również we fragmentach dotyczących

instytucjonalnej przemocy względem niższych klas społecznych. W tomie tym Kopyt zdecydowanie wygasza język religijny, a jeśli podnosi kwestie etyczne, mówi już nie tylko o samym wyzysku, ale i neoliberalnych ideach, tworzących takie paradoksy kapitalizmu, jak te w utworze COINPLEX⁶, w którym to biedni dwukrotnie wspierają bogatszych poprzez własną pracę zarobkową oraz wspólnotowe oddolne wsparcie finansowe: „RATUJMY FORTUNY GWIAZD”, „OKAŻMY SOLIDARNOŚĆ BILLA GATESA STAĆ TYLKO NA REKLAMY NA FACEBOOKU / TYLKO Z TEGO ŻYJE MARK ZUCKERBERG OBYDWAJ PROSZĄ O WSPARCIE” (2021: 67). Istotne jest tu również etyczne zawołanie, solidarność społeczna, za którą nie idą instytucjonalne czyny, ale oddolne wsparcie, zaangażowanie wywołane poniekąd poczuciem winy przez przekaz płynący z mediów. Cały zapisany majuskułą utwór zostaje skwitowany biblijnym odniesieniem: „W OPUSZCZONYCH KOŚCIOŁACH I MECZETACH TRWA PRZEBŁAGALNA ADORACJA CIELCA JEST JEDNAK ZA PÓŹNO” (Kopyt 2021: 67).

W epiforycznym utworze *masy*, składającym się z kilkudziesięciu dystychów, z których większość zakończona jest wyrazem „głodu”, podmiot wylicza:

bezpodmiotowe masy utaplane w błocie głodu
godność upakowana w worek demokracji i drutów głodu

pieczywo tańsze wieczorem praca głodu
jej nie zabraknie to nie żadne gusła głodu
(...)
strzelasz klęczysz produkujesz ją
modlisz się o konsumpcję i sen głodu
(...)
pobieram moc z waszych modlitw skutecznych
jak ataki z użyciem brudnej bomby wierzcie
(Kopyt 2019: 11–14)

Warto zauważyć, że w zaledwie dwóch dystychach głód nie pojawia się wcale. Dwuwers ten zawiera jednocześnie formę błagalną – „modlitwę” – oraz element wyrażający wiarę w jej sprawczość. Co znamienne, w całym utworze pojawiają się trzy cnoty teologalne, wspomniana „wiara”, „nadzieja” i „miłość” („sarenki pozorują samobójstwa bo miłość mają”, „cała nadzieja że wybiorą lekcje o brutalnych bandach głodu” [Kopyt 2019: 14]). Podmiot dwukrotnie przywołuje formę modlitwy: „modlisz się o konsumpcję”, „pobieram moc z waszych modlitw”, „nasze spocone twarze skrzą się jak sztucce głodu”, „popękane kaniony suchych ust głodu”, „po skończonej szychcie głodu”, rolnicze „silosy głodu” (Kopyt 2019: 11). Pod koniec utworu pojawia się również cytat z Wieczery Pańskiej, z momentu ustanowienia Komunii Świętej. W perspektywie wiersza *masy* odwołanie do przeistoczenia, czyli transsubstancjacji, wskazuje na kolejność, hierarchię wartości: podmiot wyraźnie pokazuje, że bez zaspokojenia fizycznego głodu niemożliwe jest rozwinięcie potrzeb duchowych czy wspólnotowych.

Głód w poezji Kopyta również jednak determinuje różnego rodzaju działania, dlatego w utworze pojawiają się też metafory i figury takie jak: „kraty głodu”, „detonacje”, „strzelcy głodu” (2019: 15). Z kolei opozycja głodu i sytości, a wreszcie symbolika chleba jako wyrazu najwyższej miłości Chrystusa i poświęcenia w imię ludzkiego zbawienia, sugerują tu wydźwięk krytyczny, jednak nie tyle, jak

6 W cytatach i tytułach utworów zapisanych majuskułą zastosowano pisownię oryginalną.

zaznaczaliśmy na początku, wobec chrześcijańskich dogmatów, co wobec systemu, w którym następuje niesymetryczny podział dóbr. Kopyt zauważa, że prawdziwa wspólnota ludzka oparta na miłości, stanowiąca utopijne odbicie raju, nie ma najmniejszych szans na ziszczenie w ramach systemu, który karmi się społeczną nierównością – kapitalizm stoi w tych wierszach u swych podstaw w sprzeczności z chrześcijańską etyką, uczynkami miłosierdzia względem ciała, wedle których należy głodnych nakarmić, spragnionych napoić, a nagich przyodziać. Doktryna ekonomiczna, w której niemożliwe jest dążenie do zniesienia społecznych nierówności, staje się więc – jak chciałby to widzieć poeta – sprzeczna z filarami zachodniej etyki, stanowiąc jednocześnie furtkę dla powierzchownej filantropii i utrzymywania *status quo*, w którym istnieje nierówny dostęp do środków produkcji. Miłość będzie więc w tej poezji siłą, która z troski o bliźniego dążyć będzie do zniesienia podziałów klasowych. W wierszu *i wtedy kończy się hajs* podmiot utożsamia miłość właśnie z owym staraniem:

i papierosy wymierzone są w płuca praca w ciebie
i miłość która ma imię i swoją historię jest historią
walk klasowych
(...)
ale wszystko jest snem w którym nie umiesz biegać
i nie potrafisz krzyczeć klaso robotnicza
a w lustrze widzisz potwory
(Kopyt 2019: 17)

W utworze tym najpierw pojawiają się frazy, w których podmiot wyraża troskę o byt bliźniego: „teraz jest jeszcze bardziej wymierzone w jutro”, „praca w ciebie”, po czym następują kluczowe wersy: „i miłość która ma imię i swoją historię jest historią / walk klasowych”. Formy wspólnotowości zawiązuje się w poetyckich wizjach Kopyta oddolnie, bo tylko tak można przezwyciężyć kapitalistyczną hegemonię.

Podsumowanie

Zaangażowanie polityczne realizuje się w poezji autora *kiru* poprzez wyrażanie interesów klasy robotniczej oraz poprzez walkę z mitami założycielskimi neoliberalnego kapitalizmu, które petryfikują zastane podziały w ramach społecznej struktury. Kopyt nie odrzuca z góry religijności czy duchowości jako istotnego elementu lewicowego dyskursu, pokazując, że mogą one stanowić narzędzia krytyki dominujących dyskursów władzy. Retoryka biblijna w tej poezji z jednej strony wzmacnia przekaz wspólnotowy, przenosząc na grunt etyki problematykę nierówności klasowych, z drugiej strony kreuje w przypadku apokaliptycznego stylu silną i niezwykle poetycką wizję możliwej, utopijnej przyszłości. Praca, którą wykonuje poeta, jest też w pewnym sensie przywracaniem do języka pojęć takich jak klasa społeczna czy fetyszym towarowy. Poznański poeta korzysta z odwołań religijnych w wierszach o nierównościach społecznych, by działać na społeczną wyobraźnię, zwracać uwagę na uniwersalne, etyczne korzenie proponowanych zmian społecznych. Odniesienia religijne służyć mogą zatem w jego poezji do osiągnięcia dwóch celów: namysłu nad utrzymanie *status quo* neoliberalnego kapitalizmu poprzez jego konsekrację, czyli stworzenie takiej wizji struktury społecznej, opartej na nierównościach ekonomicznych, w której wydawałoby się, że jest ona naturalna, nienaruszalna i etyczna, a wreszcie

do usytuowania prezentowanej wizji społeczeństwa w dobrze rozpoznanym i osadzonym w rodzimej kulturze systemie moralnym, pojęciowym i wyobraźniowym. Religia, a szczególnie język i figury biblijne, traktowane są przez Kopyta jako narzędzia do krytyki kapitalizmu, podbudowującej go aksjologii i wynikającego z niej sposobu rozumienia społecznej sprawiedliwości. Poznański poeta niejako przesuwając myśl o roli religii w krytyce politycznej, starając się odzyskać dla lewicowego dyskursu język biblijny, religijny, teologiczny.

Bibliografia

Literatura podstawowa

- Kopyt, Szczepan (2009) *sale sale sale*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kopyt, Szczepan (2011) *buch*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kopyt, Szczepan (2016) *z a b i c*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kopyt, Szczepan (2019) *Na giełdach nadprodukcji pikują w dół akcje przetrwania*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kopyt, Szczepan (2021) *konfetti*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.

Opracowania

- Bogalecki, Piotr (2016) *Szczęśliwe winy teolingwizmu: polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Cieślak, Tomasz (2001) „Bóg i niebo w poezji rewolucyjnej dwudziestolecia międzywojennego”. [W:] *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica*. Vol. 4; 73–110.
- Esposito, Roberto ([2008] 2015) *Pojęcia polityczne: wspólnota, immunizacja, biopolityka* [Termini della politica. Comunità, immunità, biopolitica]. Tłum. Mateusz Burzyk, Katarzyna Burzyk, Monika Surma-Gawłowska, Joanna Ugniewska-Dobrzańska, Magdalena K. Wrana. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas [Milano: Mimesis Edizioni].
- Fisher, Mark ([2009] 2020) *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?* [Capitalism Realism. Is There No Alternative?]. Tłum. Andrzej Karalus. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa [London: Zero Books].
- Jaros, Maria (1984) *Nierówności społeczne*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Jarzyńska, Karina (2018) *Literatura jako ćwiczenie duchowe: dzieło Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Kaczmarek, Paweł (2017) „Posłowie”. [W:] Szczepan Kopyt *Wypisy dla klas pracujących*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury; 91–102.
- Kaczmarek, Paweł (2010) „Pustka, głód, ironia. Perspektywa życia w poezji Szczepana Kopyta”. [W:] *Odra*. Vol. 10; 149–151.
- Kaczmarek, Paweł (2013) „Naiwne uderzenie”. [W:] *Odra*. Vol 3; 72–76.

- Kaluża, Anna (2011) „Rytm tętna”. [W:] *Nowe Książki: Przegląd Nowości Wydawniczych*. Vol. 9; 53.
- Nowacka, Sonia (2021) „Poezja spekulatywna a fantastyka naukowa w poezji polskiej po 2010 roku. Próba ujęcia zjawiska”. [W:] *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*. Vol 9; 258–272.
- Pencuła Mateusz (2013) „Kłopoty z Feuerbachem”. [W:] *Przegląd Filozoficzny*. Vol 1; 137–154.
- Piotrowska-Grot, Magdalena (2018) *Przemebliwanie (w) wieczności: wizje zaświatów w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Rucki, Mirosław (2022) „Po co mieszkańcy Jerozolimy krzyczeli *Hosanna?*”. [W:] *Scriptura Sacra*. Vol. 25; 209–225.
- Skurtys, Jakub (2011) „Pętle i Krzyki”. [W:] *Odra*. Vol. 10; 164–167.
- Skurtys, Jakub (2012–2013) „Czytanie Kopyta: o politycznej i estetycznej lekturze poety zaangażowanego”. [W:] *Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka*. Vol. 1/2; 39–57.
- Stern, Anatol (1986) *Wiersze zebrane*. Oprac. i przedmowa Andrzej K. Waśkiewicz. T. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Stępień, Marian (1985) *Polska lewica literacka*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Stokfiszewski, Igor (2009) *Zwrot Polityczny*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Szaj, Patryk (2022) „Głos Ze świata. ‘Wersy o koniecznym oporze’ Szczepana Kopyta”. [W:] *Śląskie Studia Polonistyczne*, Vol. 2; 1–20.
- Wójtowicz, Aleksander (2017) *Nowa sztuka: początki (i końce)*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Źródło internetowe

- Kaluża, Anna (2019) „Szacunki ryzyka”. [W:] *Dwutygodnik*. Vol 11. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8549-szacunki-ryzyka.html> (dostęp: 11.11.2022).
- Skurtys, Jakub (2020) „Przyszłość jest chmurą, przyszłość jest chwytem”. [W:] *Biblioteka. Magazyn Literacki*. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/przyszlosc-jest-chmura-przyszlosc-jest-chwytem/> (dostęp: 11.11.2022).

Received:
30.06.2022
Reviewed:
21.08.2022
Accepted:
22.10.2022

BARBARA PIOTROWSKA

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny

barbara.piotrowska@uwr.edu.pl

ORCID 0000-0002-4555-4467

Dysharmonia pomiędzy wierszem a tekstem piosenki na przykładzie twórczości Marka Grechuty w *Krajobrazie pełnym nadziei*

Disharmony Between the Poem and the Text of the Song in Marek Grechuta's Creation of *Landscape of Hope*

Abstract

In this paper, the author outlines the cultural and social context of Grechuta's work, and answers the question: why research a song as a literary genre? Attention is drawn to the inequalities between certain concepts in the Polish language: song, poet, songwriter, singer and song lyrics, which is the main topic of interest in this article. The author analyzes Marek Grechuta's book of poetry and a music album of the same title, *Landscape of Hope*. The author describes the role of music in the lyrics of the song. In the article, she uses a literary tool as well as elements from the theory of music and the analysis of a musical work – giving the research an interdisciplinary character. In the conclusion, she emphasizes that it is as worthwhile to focus on researching song in Poland as it is to research poetry

Keywords: song studies, Grechuta, singer, sung poetry

Dialogiczność sztuk – literatury i muzyki – jest tematem wielu badań interdyscyplinarnych. Muzyczność dzieła literackiego czy literackość dzieła muzycznego, a także ich wzajemne oddziaływanie kształtują nowe zagadnienia¹. Interesującym przedmiotem badań jest piosenka, gatunek z obszaru literatury

1 Tematykę tę poruszali teoretycy literatury, jak Michał Głowiński w *Literackość muzyki – muzyczność literatury* (1997), a później Andrzej Hejemej w *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej* (2008) oraz *Muzyczność dzieła literackiego* (2012).

i muzyki. Dlaczego warto badać właśnie piosenkę? Literaturoznawca Tomasz Florczyk próbuje udzielić odpowiedzi na to pytanie:

Powody są przynajmniej dwa: ogromna ilość literatury, która ukazała się na ten temat – w ostatnich latach nastąpił prawdziwy „wysyp” tekstów, które przyglądają się zjawisku piosenki, podchodząc do niej z powagą należącą się temu medium. Powód drugi natomiast, powiązany z tamtym i będący dla niego najlepszym komentarzem, to fakt, że wszelkie wątpliwości dotyczące piosenki jako ważnego dzieła literackiego zostały ostatecznie rozwiane przed ponad rokiem. Akademia Szwedzka, przyznając Literacką Nagrodę Nobla Bobowi Dylanowi, jednoznacznie pozwoliła na wpisanie tekstów piosenek w poczet pełnoprawnych dzieł literackich. (Florczyk 2019: 39)

Podsumowując, z pewnością o potrzebie badań świadczy wspomniana mnogość obecnych już tekstów poruszających tę problematykę. Jednak to, co wydaje się jeszcze bardziej interesujące, to werdykt Szwedzkiej Akademii, która po raz pierwszy w historii w roku 2016 przyznała Nagrodę Nobla właśnie autorowi tekstów piosenek – Bobowi Dylanowi, wyróżniając tym samym gatunek piosenki.

Jak pisze Krzysztof Gajda, czytając piosenki, należy pamiętać, że tekst współistnieje z muzyką:

Musimy pamiętać, że mamy do czynienia z tekstami, których główną, pierwszorzędną funkcją jest współistnienie z muzyką – nie wyobrażoną, tylko całkiem realnie istniejącą, zagrana i zaśpiewana. Tak poznają te teksty odbiorcy, tak mają trafić one do słuchacza. Takie założenie wpływa na tekst, wymusza metrum, premiuje regularność rytmu i obecność rymu – a więc elementy literackości spychane w poezji XX wieku na margines. (Gajda 2019: 96)

Tekst może być pisany do kompozycji, wówczas jest służebny wobec muzyki². Są również przypadki, w których to, jeżeli można tak powiedzieć, słowa grają pierwsze skrzypce, a muzyka tworzy dla nich tło. Złoty środek możliwy jest, gdy oba te składniki równoważą i uzupełniają się wzajemnie. Forma piosenki, czyli tekstu i muzyki, może wydawać się nierozdzielna i nienaruszalna, o czym pisze Jakub Osiński:

Pozostając jeszcze przy pytaniu o zasadność skupiania się przede wszystkim na tekstach piosenek, należy zauważyć, że choć przeświadczenie o nienaruszalności całości formy artystycznego wyrazu jakim jest piosenka powinno towarzyszyć analizom prowadzonym przez filologów, to nie sposób negować faktu, że tekst piosenki może występować i często występuje samoistnie. Przykładem tego są wiersze, które zostały umuzyycznione, wyśpiewane. (Osiński 2019: 24)

Jak autor zauważa, piosenka powinna być badana jako całość, jednak jej elementy mogą występować samoistnie, jak chociażby w przypadku wyśpiewanych przez Marka Grechutę wierszy autorstwa innych poetów. Na oficjalnych albumach Marka Grechuty znajdują się wiersze: S. Wyspiańskiego, T. Micińskiego, J. Czechowicza, A. Mickiewicza, J. Przybosa, J. Tuwima, L. Wiśniowskiej, J. Nowickiego, L. Moczulskiego, J. Zycha, K.I. Gałczyńskiego, T. Śliwiaka, T. Nowaka, R. Krynickiego, W. Fabera, E. Lipskiej, M. Jastruna, S.I. Witkiewicza, T. Nowaka oraz B. Leśmiana. Wśród nagrań dodatkowych znajdują się teksty jeszcze około trzydziestu autorów, między innymi: W. Gombrowicza, E. Brylla, K. Przerwy-Tetmajera, J.W. Goethego, J. Kochanowskiego, Homera czy Moliera.

Moda na piosenkę rozkwita w latach pięćdziesiątych, jak pisze Lucjan Kydryński (1966: 11) za sprawą rewolucji w przemyśle płytowym, czyli wprowadzenia płyt długogrających, czego następstwem

2 Pisze o tym Wojciech Młynarski w booklecie do płyty *Pogadaj ze mną* (2008): „Ta płyta powstała z inspiracji muzycznej. Tekst jest tu służebny względem muzyki. Włodzimierz Nahorny dał mi 16 skomponowanych przez siebie melodii i dawno już nic mi się tak nie spodobalo”.

była moda na ich kolekcjonowanie. Dodatkowo płyt można było słuchać wiele razy i były tańsze w porównaniu z cenami biletów na koncert – dlatego młodzież wybierała piosenkę nagrałą i stała się także jej głównym odbiorcą. Jedną z pierwszych prac poruszających tematykę piosenki na polskim gruncie³ jest *Słowo w piosence* Anny Barańczak (1983). Autorka przedstawia piosenkę jako przekaz wielokodowy, wyróżniając kod słowny, kod muzyczny oraz kod gestyczny, mimiczny, kostiumowy. Słusznie zauważa, że tekst słowny piosenki bada się inaczej niż poezję. Potrzebne są nie tylko narzędzia literaturoznawcze i muzykologiczne, ponieważ dotyczy również innych dyscyplin, jak chociażby: językoznawstwa, socjologii, psychologii, historii. Przywołany już Jakub Osiński w swoim artykule wskazuje wyraźny brak dyscypliny zajmującej się współcześnie problematyką samej piosenki na gruncie polskim:

Brak umownie choćby wyznaczonych ram refleksji piosenkologicznej budzić wszak może – i rzecz jasna budzi – liczne wątpliwości środowiska naukowego, ale i wcale nie mniejsze obawy wiążą się z podejmowaniem namysłu nad piosenką przez badaczy reprezentujących dziedziny wiedzy zajmujące się zgoła innymi zagadnieniami. (Osiński 2019: 29)

Zauważa również, że na Zachodzie od wielu lat istnieje dziedzina *popular music studies*. Zaznacza, że filolodzy, mając na względzie dwukodowość piosenki⁴, zapominają o jej nierozzerwalnym i koherentnym połączeniu z muzyką. We wnioskach podsumowuje, że utworzenie nowego kierunku o nazwie piosenkologia⁵ rozwiałoby wątpliwości co do stosowanych metod oraz narzędzi badawczych.

Harmonia w muzyce to z greckiego „zgodność”, cytując za słownikiem muzycznym jest to „nauka o współbrzmieniach akordowych, o ich połączeniach i związkach między nimi” (Habela 2018: 75). Tytułowa dysharmonia będzie zatem brakiem tej zgodności, brakiem współbrzmienia. Ten brak można zauważyć już w samym nazewnictwie słowa piosenka – jest to zdrobniała forma rzeczownika, dlatego wciąż nie wszyscy biorą ją na poważnie. Bardziej odpowiednia wydawać by się mogła pieśń, jednakże termin ten współcześnie identyfikowany jest z tradycją ludową. To właśnie pieśń opisywał w swoich pracach etnograf Oskar Kolberg (1857), wyraźnie wskazując – obok treści i melodii – na jej inherentny trzeci aspekt – mianowicie obrzędowość. W słowniczku muzycznym Habeli widnieje następująca definicja: „pieśń to krótki utwór wokalny do tekstu poetyckiego” (2018: 75). Wyróżnia on także cztery rodzaje pieśni: pieśń ludową, pieśń popularną (masową, taneczną) oraz pieśń estradową przeznaczoną do wykonywania przez zawodowych śpiewaków (zaznaczając również jej przynależność do muzyki operowej) oraz pieśń instrumentalną. W słowniku⁶ brakuje hasła „piosenka”, być może dlatego, że „pieśń” oraz „piosenka” są ze sobą utożsamiane. Jednak wydaje się, że rozdzielenie tych dwóch terminów wyznaczyłoby naukowcom pewne umowne granice w badaniach. Pieśń zarezerwowana byłaby dla zagadnień związanych z tradycją ludową, aspektem historycznym oraz muzyką poważną, piosenka zaś związana byłaby ze współczesną muzyką rozrywkową, wcześniej nazywaną przez Barańczak muzyką estradową. Warto zaznaczyć, że pomimo tego, iż piosenka to młodsza siostra pieśni, nie jest ona jej gorszą odmianą. W przypadku bardzo sztywnego podziału może istnieć takie niebezpieczeństwo, jednak żadne z tych pojęć nie oznacza „gorsze” czy „lepsze”.

3 Należy również przywołać znamienne prace Edwarda Balcerzana (1971) i Stanisława Barańczaka (2017).

4 Autor odwołuje się tutaj do prac wcześniej wspomnianych Edwarda Balcerzana oraz Anny Barańczak.

5 Osiński używa terminu zaczerpniętego z lat siedemdziesiątych XX wieku przez Krzysztofa Drewnowskiego.

6 Jest to uaktualnione wydanie z 2018 roku.

Podobna dysharmonia występuje także pomiędzy wierszem a tekstem piosenki: ten pierwszy powszechnie uznawany jest za bardziej wzniosły i szlachetny rodzaj liryki, reprezentatywny dla kultury wysokiej. Dlatego też na początku lat sześćdziesiątych⁷, zapanowała moda na „poezję śpiewaną”⁸. Jak pisze Barańczak: „Był to okres narastającego znużenia konwencją i jednocześnie wzmagających się ataków na szmirowatość tekstów współczesnych piosenek” (1983: 140). Teksty piosenek zamawiane były nie u profesjonalnych „tekściarzy”⁹ – były brane także od poetów. Interesującym zagadnieniem jest pejoratywne nacechowanie wyrazu „tekściarz”, choć sztuką jest pisać słowa doskonale wplecione w warstwę muzyczną, a dodatkowo napisane z uważnością na możliwość wykonania przez wokalistę. Nie wszystkie wiersze przecież „nadają się” do śpiewania, próba muzycznego wykonania pewnych wierszy kończy się niepowodzeniem. Czasem niezbędne są pewne modyfikacje, jak choćby w przypadku wiersza Wiesławy Szymborskiej *Allegro ma non troppo*, do którego muzykę skomponował wokalista i pianista Stanisław Soyka¹⁰. Takie adaptacje wiersza, a w zasadzie wierszy, tworzył Marek Grechuta, który na pierwszej płycie *Anawa* połączył dwa teksty: Tadeusza Micińskiego *Kiedy Cię oplotą moje sny* i Józefa Czechowicza *Postać* w piosence pod tytułem *Twoja postać*. Płynne przejście pomiędzy utworami następuje dzięki kompozycji oraz głosowi Grechuty, jak pisze Daniel Wyszogrodzki: „I tak ‘jasne smugi’ Czechowicza rozświetlają mroczne obrazy Micińskiego, a nastrój wzbogacają gitarowe *arpeggia* Tadeusza Woźniaka” (2005: 39).

Jak można zauważyć, dysharmonia istnieje nie tylko pomiędzy wierszem a tekstem piosenki, ale też pomiędzy jej twórcą – poetą lub tekściarzem. Naturalnie wiersz, z zasady reprezentujący kulturę wysoką, nie jest tak popularny jak tekst piosenki, który utożsamia się z kulturą masową oraz rozrywką. Nie oznacza to jednak, że tekst piosenki nie może sięgać rangi kultury wysokiej, przecież za to właśnie Bob Dylan otrzymał w 2016 roku Literacką Nagrodę Nobla. Z pewnością nie każdy poeta będzie w stanie napisać tekst piosenki, tak samo jak nie każdy tekściarz będzie potrafił stworzyć wiersz.

Barańczak pisze również o tendencji do „publikowania tekstów piosenek jednego autora w formie osobnego tomiku poetyckiego” (1983: 139), wskazując tutaj na *Piosenki* Edwarda Stachury z 1976 roku¹¹. Swoje piosenki w takiej formie wydali także Jacek Kaczmarski czy Jan Wołek. Wydaje się, że owa moda w Polsce pojawiła się za sprawą piosenki francuskiej, anglojęzycznej¹² oraz rosyjskiej. Swoje pierwsze tomiki poezji wydali pieśniarze francuscy: Georges Brassens – *À la venvole* (1942) oraz Léo Ferré – *Poète... vos papiers!* (1957). Autorzy związani z anglojęzyczną piosenką literacką również w ten sposób udostępniali swoje wiersze, w 1956 roku został wydany *Let Us Compare Mythologies* Leonarda Cohena,

7 Warto przypomnieć, że debiut Marka Grechuty przypada na rok 1967 i jego występ z grupą „Anawa” na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie z piosenką „Tango Anawa”.

8 Pionierką w tej materii była Ewa Demarczyk, warto przypomnieć – mentorka i inspiracja Marka Grechuty.

9 Krzysztof Gajda próbuje również odpowiedzieć na pytanie, kim jest tekściarz, a kim poeta. Czytamy, że: „tekściarz – rzemieślnik słowa, piszący teksty na zamówienie, by inni artyści głosu mogli je wykonać z muzyką, napisaną przez innego profesjonalistę” (2019: 79).

10 Na jednym ze swoich koncertów Stanisław Soyka wspominał, że skontaktował się z poetką z pewną obawą, ponieważ z dużą ingerencją przekształcił jej wiersz pod warstwę muzyczną. Na co Szymborska odpowiedziała, że nie widzi problemu, a i jej samej tekst wydawał się za długi.

11 Warto zaznaczyć, że Edward Stachura swój pierwszy tomik *Dużo ognia* wydał już w roku 1963.

12 Piosenka anglojęzyczna jest tutaj traktowana jako nurt piosenki literackiej wykonywanej w języku angielskim. Jej przedstawiciele to między innymi: Bob Dylan, Leonard Cohen, Tom Waits, Nick Cave.

a w roku 1971 wydrukowano eksperymentalny zbiór poetycko-prozatorski Boba Dylana *Tarantula: poems*. Reprezentujący nurt piosenki rosyjskiej Bułat Okudźawa w roku 1956 opublikował swój pierwszy tomik *Lirika*.

Dziennikarz Lucjan Kydryński w swojej książce *Znajomi z estrady* nazywa Charles'a Aznavoura, Jacques'a Brela, Georges'a Brassensa oraz Boba Dylana pieśniarzami. Publicysta i kompozytor, Stefan Kisielewski, w tomie *Z muzycznej międzyepoki* Bułata Okudźawę opisuje jako barda. Co więcej, istnieją przecież jeszcze inne określenia: piosenkarz, śpiewak, wokalista czy artysta. Tak jak w przypadku pieśni i piosenki, poety i tekściarza, wiersza i tekstu piosenki, tak widoczna jest nierówność w przypadku pieśniarza a piosenkarza. Pieśniarz utożsamiany jest z kulturą wysoką, piosenkarz zaś z kulturą masową – jednak to słowo „pieśniarz” cechuje się bardziej szlachetnie i nobilitująco. Wychodząc naprzeciw tym różnicom, w tym artykule Marek Grechuta określany będzie zarówno jako pieśniarz, jak i piosenkarz.

Marek Grechuta jest powszechnie identyfikowany z krainą łagodności¹³, czyli nurtem poezji śpiewanej, lecz gdy przyjrzeć się dokładniej jego twórczości, można zauważyć, że eksperymentował on z różnymi gatunkami i stylami. Na początku swojej kariery współtworzył artystowski zespół Anawa. Wielu twierdzi, że to jego najlepszy okres w twórczości, z pewnością jednak wczesne utwory z repertuaru Grechuty są tymi najbardziej popularnymi. Kompozycje zespołu, za które w większości odpowiadał Jan Kanty Pawluśkiewicz, określane są jako neoromantyczne, choć nie brak im kabaretowego zacięcia, jak chociażby w utworze *Nie dokazuj*. Ten powrót do romantyzmu można usłyszeć na dwóch pierwszych płytach: *Marek Grechuta & Anawa*¹⁴, *Korowód*. W swojej twórczości piosenkarz sięgał także do muzyki rockowej, muzyki jazzowej, a także do fuzji różnych stylów. Był również autorem widowiska teatralnego z tekstami Stanisława Ignacego Witkiewicza (*Szalona lokomotywa*). Komponował muzykę do wierszy Tadeusza Nowaka i Bolesława Leśmiana, poświęcając im całe cykle (*Pieśni do słów Tadeusza Nowaka*, *W malinowym chruśniaku*). Łączył literaturę z muzyką i malarstwem (*Śpiewające obrazy*). Z płyty z 1987 roku *Wiosna – ach to ty* pochodzi jeden z jego największych przebojów, na tej płycie prawie wszystkie teksty oraz cała muzyka są autorstwa Grechuty. W 1989 roku został wydany album *Krajobraz pełen nadziei* w całości autorstwa pieśniarza.

Pomiędzy publikacjami muzycznymi zostały wydane trzy tomiki poetyckie artysty: *Będziesz się uśmiechać* (Grechuta 1985), *Sztandary* (Grechuta 1988) oraz *Na serca dnie* (Grechuta 1990). Ostatnim tomikiem wydanym za życia autora¹⁵ był *Krajobraz pełen nadziei* (Grechuta 1991), który jednocześnie został wydany w formie albumu dwa lata wcześniej. Można zatem przypuszczać, że najpierw słowa powstały jako teksty do piosenek, natomiast później zostały wydane w formie wierszy. Pewności jednak nie ma, jak w przypadku wierszy ze wcześniejszego tomiku *Sztandary*, do którego Grechuta dopisał wstęp, którego fragment brzmi: „Upłynęło parę miesięcy, zanim ująłem gotowe pomysły w formę wierszowaną. Po pewnym czasie powstała do tych wierszy muzyka” (1999: 4). Ze wstępu wynika, że pierwsze powstały wiersze, które dopiero później były wykonywane jako piosenki. Można zatem przypuszczać, sądząc po datach wydania, że w przypadku *Krajobrazu pełnego nadziei* Grechuta najpierw stworzył cykl piosenek, a następnie napisał tomik. Ponadto w roku 1990 powstało także widowisko telewizyjne o tym samym tytule w reżyserii Stanisława Lenartowicza i Andrzeja Maja.

13 Określenie zaczerpnięte z piosenki *Pieśń łagodnych* Wolnej Grupy Bukowiny.

14 Pierwsza płyta Marka Grechuty i grupy Anawa została wydana w 1970 roku.

15 Po śmierci Marka Grechuty został wydany zbiór *Pani mi mówi niemożliwe* w roku 2015, składający się ze wszystkich wcześniej wydanych tomików, dodatkowo wzbogacony o wiersze wcześniej niepublikowane.

Grechuta tworzył obrazy i wiersze, malował także dźwiękiem – i to za sprawą muzyki jego teksty zyskują na wartości. Album składa się z dziesięciu piosenek, wszystkie słowa i muzykę skomponował pieśniarz. Na wcześniejszych płytach piosenkarz wykonywał wiersze innych autorów, wśród nich wiersze: Stanisława Wyspiańskiego, Adama Mickiewicza, Józefa Czechowicza, Juliana Przybosia, Tadeusza Śliwiaka, Juliana Tuwima, fragmenty Homera, Moliera i innych – do których najczęściej sam pisał muzykę. Warto dodać, że tomik poezji z 1991 roku został przetłumaczony na język angielski przez Bogusława Rostworowskiego. W tomiku znajdują się wiersze w języku polskim oraz ich tłumaczenia. We wstępie umieszczono dedykację: „Żonie i synowi”¹⁶. Wyszogrodzki zauważa, że tematyka tekstów/wierszy opiera się na koncepcie trzech motywów: wiary, nadziei, miłości. Tytułowy *Krajobraz pełen nadziei* odnosi się do wiary, można to zauważyć oraz usłyszeć w śpiewanej przez piosenkarza frazie: „Wierzę w promenadę ludzkich serc, biegnących w przyszłość, dal i przestrzeń” (Grechuta 1991: 32–34). W utworze *Żyj tą nadzieją* Grechuta nawiązuje do nadziei: „Żyj tą nadzieją, co mieli Kolumb, albo Bach” (*ibidem*). Tematyka miłości pojawia się już w samych tytułach dwóch wierszy: *Miłość drogę zna* oraz *Miłości życzę nam*. Tekst najbardziej związany z motywem miłości to *Nieoceniona*, który jest formą podziękowania. W wierszu przedstawiono historię miłosną bohatera-podmiotu oraz jego ukochanej Świętej Żony: jest ona „dobra jak sen” i „wierna jak cień”. Tytułowy *Krajobraz pełen nadziei* to wesoła aranżacja, w której główny motyw gra gitara, muzyka nawiązuje do stylistyki bossa novy, zamiast perkusji słychać charakterystyczny dla tego typu muzyki instrument perkusyjny – shaker. Co ciekawe, sam wstęp przywodzi na myśl również optymistyczny utwór, który wykonywała Ewa Bem w Opolu w 1979 roku – *Żyj kolorowo*, ponadto cztery pierwsze dźwięki są identyczne. W tekście pieśniarz odnosi się do tematyki wiary i nadziei:

Wierzę w promenadę ludzkich serc
biegnących w przyszłość dal i przestrzeń
czar zdobytej wielkiej wiedzy
niech im wiele szczęścia da
Wierzę z wielką ludzką siłą życia
trwającą wiecznie, bo tak dobry
jest ten pejzaż, który służy
tyle lat pod niebem gwiazd.
(Grechuta 1991: 32–34)

Słowa, które są jednocześnie refrenem, to przedłużenie myśli Czesława Niemena w *Dziwny jest ten świat* (1967):

Lecz ludzi dobrej woli jest więcej
i mocno wierzę w to,
że ten świat nie zginie nigdy dzięki nim.
Nie! Nie! Nie! Nie!
Przyszedł już czas,
najwyższy czas,
nienawiść zniszczyć w sobie.

16 W pierwszym tomiku pt. *Będziesz się uśmiechać* wiersze zostały ułożone tematycznie w bloki, jeden z nich został zatytułowany: *Piosenki dla syna*.

(https://www.tekstowo.pl/piosenka,czeslaw_niemen,dziwny_jest_ten_swiat.html [dostęp: 01.04.2022])

Wiersz *Tajemniczy uśmiech* to nawiązanie do płyty *Śpiewające obrazy* z roku 1981 – zainspirowany obrazem *Mona Lisa* Leonarda da Vinci. Instrumentarium, które dobiera Marek Grechuta, bardzo często przypomina daną epokę, w tym przypadku okres renesansu. Piosenka *Pieśń dla ludzi plonów* jest wyrazem uznania dla ludzi oraz ich wysiłku przy tworzeniu chleba – zainspirowana również obrazem, tym razem Pabla Picassa *Kobieta niesie chleb*. Liryczne pianino i bardzo prosta harmonia są odzwierciedleniem zwyczajnych czynności, takich jak: zbieranie plonów, mielenie mąki czy pieczenie chleba. Zwrotki skomponowane są na akordach molowych – czyli smutnych, refren zaś oparty jest na akordach durowych (wesołych), które podkreślają przesłania pełne nadziei i optymizmu. *Pieśń wigilijna* to modlitwa napisana w czasach stanu wojennego i wykonywana w Piwnicy pod Baranami¹⁷. Motyw nadziei pojawia się w utworze *Żyją tą nadzieją*, która była źródłem inspiracji przywołanych wielkich postaci, jak Bach, Kolumb, Maratończyk, Chaplin, Mona Lisa. Instrumenty klawiszowe na wstępie przypominają brzmieniem klawesyn, nawiązujący do muzyki dawnej. A dodatkowe wstawki skrzypiec przypominają średniowieczną pieśń miejską. W *Najdłuższa pora dnia* Grechuta zaaranżował ponownie skrzypce, tym razem w ten sposób, że ich dźwięki przypominają rytmicznie zanurzające się wiosła łódki korespondujące ze słowem „płyniemy”.

Pamięci poezji to pierwszy wiersz otwierający tomik poświęcony właśnie poezji. Autor wiersza oddaje jej hołd, ponadto w zapisie słów „poezja” oraz „wiersz” używa wielkiej litery:

Że jesteś zielenią mą
jesteś błękitem mym
dobra Poezjo – sługo życia
ponad światem złym
Kiedy przypomnę cię
Wierszu co bronisz mnie
Bym nie zamieniał serca w kamień
Przez noce i dnie
Pamięć ma wzywa cię
Przez zagmatwany los
Dobra poezjo
Sługo życia wypełnij mój głos.
(Grechuta 1991: 4–6)

Kompozycja ma charakter ballady o metrum 4/4. Wstęp składa się z ośmiu taktów, w których tylko fortepian gra linię melodyczną (główny motywem piosenki). Zwrotkę poprzedza baśniowo brzmiący instrument perkusyjny – *chimesy*¹⁸. Gitara, poprzez wygrywanie akordów w konkretnych miejscach, ma na celu akcentowanie najważniejszych słów w piosence. Artyści często zaznaczają w zapisie nutowym elementy, które chcą wyróżnić. Pierwsze śpiewne słowa Grechuty akcentuje gitara, także perkusja i gitara basowa, w zwrotce zaś towarzyszy mu fortepian, który w wyższym rejestrze gra identyczną melodię. Wstęp

17 Reedycję płyty zawiera wersję *live* z Piwnicy.

18 *Chimesy* to inaczej drzewo rurowe – zestaw zawieszanych dzwonków z grupy idiofonów.

do refrenu zostaje nabudowany przez gitarę, dodatkowo jest wzmocniony przez instrumenty smyczkowe, nadając tym samym pełniejsze brzmienie. W drugiej zwrotce skrzypek uderza w struny *staccato* (dźwięk przzerwany) – nawiązując w ten sposób do muzyki klasycznej i *Zimy* Antonia Vivaldiego. Kolejnym muzycznym zabiegiem, mającym nadać kompozycji i następnemu refrenowi podniosły charakter, jest progresja, czyli podwyższenie całej harmonii, po którym następuje nagła zmiana i zwrócenie się ku dynamice *piano* (cicho). Cały utwór ma kompozycję klamrową, co znaczy, że kończy się w taki sposób jak zaczyna – dźwiękami samego fortepianu. Dodatkowo na samym końcu znów bardzo cicho słychać czarodziejskie *chimesy*. To działanie daje większą możliwość wybrzmieć słowu – jest to coś, czego nie może zrobić wiersz. Aspekt muzyczny w tym przypadku umożliwia akcentowanie słów, które w tekście pisanym nie jest możliwe.

Na przykładzie twórczości Marka Grechuty – tomiku poezji oraz albumu – można stwierdzić, że wiersze za pomocą muzyki stają się bardziej wyraziste. Tworzą w odbiorcy silne emocje. W tym przypadku jest to możliwe jedynie za sprawą osoby jednego autora, ponieważ Grechuta to zarówno poeta, jak i kompozytor. Potrafi używać muzyki w taki sposób, aby uwypuklić to, co najważniejsze. Dysharmonia pomiędzy pieśnią – piosenką, poetą – tekściarzem, pieśniarzem – piosenkarzem oraz wierszem i tekstem piosenki wciąż istnieje. Na gruncie polskim brakuje prac na ten temat, być może dlatego, że tekst piosenki nierozzerwalnie związany jest z muzyką, którą wciąż niewielu odważa się interpretować i analizować. Warto skupić się nie tylko nad analizą poezji, ale także nad badaniami związanymi z piosenką jako gatunkiem literackim. Aby rozwiać wszelkie wątpliwości, dlaczego literaturoznawstwo powinno zająć się problematyką piosenki tak samo uważnie jak poezją, na koniec niech wybrzmia słowa Marka Grechuty:

I kiedy z myśli odpływa
Duszy błądzącej udreka
Czyni to wciąż młoda i żywa
Z poezji tkana piosenka
Piosenka.
(Grechuta 1991: 8)

Bibliografia

- Balcerzan, Edward (1971) „Popularność literatury a ‘literatura popularna’ (Na przykładzie poezji i piosenki)”. [W:] Janusz Sławiński (red.) *Problemy socjologii literatury*. Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk; 246–248.
- Barańczak, Anna (1983) *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Barańczak, Stanisław (2017) *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*. Oprac. i posł. Adam Poprawa. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Florczyk, Tomasz (2019) „Obrzeża genologii. Estetyka powieści science fiction na płycie Homoxynomomatura Rahima i L.U.C.-a”. [W:] Krzysztof Gajda i Małgorzata Chrzastowska (red.) *Etyka i estetyka słowa w piosence*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza; 39–48.

- Gajda, Krzysztof (2019) „Jan Wolek – poeta tekściarz”. [W:] Krzysztof Gajda i Małgorzaty Chrzęstowska (red.) *Etyka i estetyka słowa w piosence*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza; 79–98.
- Głowiński, Michał (1997) *Literackość muzyki – muzyczność literatury*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Grechuta, Danuta, Jakub Baran (2012) *Marek. Marek Grechuta we wspomnieniach żony Danuty*. Kraków: Widnokres.
- Grechuta, Marek (1985) *Będziesz się uśmiechać*. Kraków: Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”.
- Grechuta, Marek (1988) *Sztandary*. Kraków: Nakładem Krakowskiego Domu Kultury „Pałac Pod Baranami”.
- Grechuta, Marek (1990) *Na serca dnie*. Kraków: Wydawnictwo Miniatura.
- Grechuta, Marek (1991) *Krajobraz pełen nadziei*. Kraków: Wydawnictwo Miniatura.
- Grechuta, Marek (2015) *Pani mi mówi niemożliwe... Najpiękniejsze wiersze i piosenki*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Habela, Jerzy (2016) *Słowniczek muzyczny*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne.
- Hejmej, Andrzej (2008) *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Hejmej, Andrzej (2012) *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Kolberg, Oskar (1857) *Pieśni ludu polskiego*. Warszawa: zebrał i wydał Oskar Kolberg.
- Kydryński, Lucjan (1966) *Znajomi z estrady*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Osiński, Jakub (2019) „Polonista w świecie piosenki”. [W:] Krzysztof Gajda i Małgorzata Chrzęstowska (red.) *Etyka i estetyka słowa w piosence*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza; 27–38.

Dyskografia

- Grechuta, Marek (2005) *Krajobraz pełen nadziei*. [W:] seria „Świecie Nasz”. Warszawa: Warner Music Poland.
- Grechuta, Marek (2005) *Niezwykłe miejsca*. [W:] seria „Świecie Nasz”. Warszawa: Warner Music Poland.
- Młynarski, Wojciech (2008) booklet do płyty *Pogadaj ze mną*. Warszawa: Agora.
- Wyszogrodzki, Daniel (2005) booklet do kompilacji *Marek Grechuta. Świecie nasz*. Warszawa: Warner Music Poland.

Źródła internetowe

- Niemen, Czesław (1967) „Dziwny jest ten świat”. https://www.tekstowo.pl/piosenka,czeslaw_niemen,dziwny_jest_ten_swiat.html (dostęp: 1.04.2022).

ZORYANA PISKOZUB

Université nationale Ivan Franko de Lviv

/ Львівський національний університет імені Івана Франка

zpiskozub@yahoo.com

ORCID 0000-0002-0441-8311

Analyse comparative des traductions des noms abstraits pluralisés dans les textes littéraires (sur la base des œuvres de Françoise Sagan)

Comparative Analysis of Translations of Pluralized Abstract Nouns in Literary Texts (Based on the Works of Françoise Sagan)

Abstract

Modern linguistic research focuses on phenomena that simultaneously affect different branches of science. Abstract nouns, which lie at the intersection of language, speech and thought and a person's unique ability to generalize, are examples of exactly such phenomena. The grammatical form of the plural, which is a structural basis of language, is increasingly prevalent in the general grammatical theory of language development. The meaning of abstract vocabulary and its plural forms poses researchers with questions that are not always unambiguous: what are the relations of words in a sentence, how do they agree, and what is the participation of the plural in the formation of new lexical meanings and new plural words. The article is devoted to these issues, as well as to the comparative analysis of abstract plural nouns in modern French and Ukrainian. We review the peculiarities of the functioning of abstract plural nouns in typologically dissimilar languages (analytically-inflected French and synthetically-inflected Ukrainian). We also analyse the semantic transformations of abstract substantives, and we illustrate on a specific language material their potential ability to convey expressiveness in artistic speech. Examples from literature have made it possible to consider the semantic alterations of abstract plural nouns and, in particular, the number of abstract nouns which appear as the dominant of their semantic modifications. The analysis of works of fiction by French authors, most notably, Françoise Sagan, and their Ukrainian translations, helped to identify the uniqueness of the functioning of singular and plural forms of abstract nouns.

Keywords: abstract plural nouns, comparative analysis, number category, artistic speech

Introduction

164

Le fait que la traduction littéraire se transforme en une interprétation à un moment donné est une évidence, car l'œuvre littéraire constitue un phénomène harmonieux unique en son genre. La restitution de cette harmonie par la traduction n'est que relative. Celle-ci représente un phénomène esthétique nouveau, le résultat de la transformation de l'original en une entité artistique.

En traduisant les textes littéraires, il faut prêter une attention particulière non seulement à la langue de l'auteur, mais aussi à son style. C'est en analysant et en prenant en considération l'individualisation des personnages, c'est-à-dire les caractéristiques de leur parole dans l'original et dans la traduction, leurs particularités, et bien sûr l'expressivité de leurs mots, que l'on peut proposer une interprétation convenable. La traduction n'a pas l'autonomie de l'original, elle est l'une de ses émanations ou dérivations possibles. Selon Umberto Eco, traduire signifie comprendre le système intérieur d'une langue, la structure d'un texte donné dans cette langue, et construire un double du système textuel qui, sous une certaine description, puisse produire des effets analogues chez le lecteur, tant sur le plan sémantique et syntaxique que sur le plan stylistique, métrique, phonosymbolique (Eco 2006: 17).

Compte tenu de la divergence notable de l'ukrainien et du français, les traducteurs doivent souvent réagir efficacement à la présence des complications issues des différences grammaticales ou structurales. La situation est encore compliquée par le fait que la catégorie du nombre du substantif abstrait fait partie des sujets de recherche assez problématiques. Il ne s'agit pas seulement du contexte interlinguistique ; il y a parfois des cas où même les locuteurs natifs se sentent troublés. C'est également le motif principal qui nous a conduit à nous concentrer dans notre recherche sur les subtilités de traduction des substantifs abstraits pluralisés qui se produisent lors du transfert des textes français en ukrainien.

L'éventail des recherches en linguistique contemporaine concernant le fonctionnement et la traduction des noms abstraits est large, avec des sujets aussi variés que l'étude de « la fidélité des traductions » en suédois des noms abstraits qui figurent dans le texte original d'Albert Camus (Tolstoy: 2016) ou l'étude du lexique abstrait français et italien (Orlandi: 2010). Une attention notable est aussi accordée aux stratégies de traduction des substantifs abstraits de l'estonien et du français, et à leurs équivalents sémantiques dans les deux langues (Kallit: 2014). Quant à la linguistique ukrainienne, notre attention a été attirée par l'analyse, à la lumière de l'approche polysystémique, de l'influence des œuvres françaises traduites en ukrainien sur la littérature ukrainienne pendant une époque particulièrement fructueuse pour la langue et la littérature ukrainienne, dénommée la « Renaissance fusillée » (Stefurak: 2021). Le problème de la traduction des unités non-standard dans l'espace littéraire français-ukrainien a été abordé par Andriy Bilas (2021).

En englobant toutes ces réflexions, notre intention est d'illustrer les résultats d'une recherche sur la traduction du lexique abstrait pluralisé dans une perspective contrastive et comparative du français et de l'ukrainien. Notre objectif consiste à estimer la manière dont les deux langues réagissent au problème de la traduction des noms abstraits, étant donné la différence structurale de ces langues et leur appartenance à différentes familles. Nous nous posons aussi la question de savoir si les traductions ukrainiennes transposent le même degré d'abstraction des noms abstraits pluralisés, s'il y a des cas de déformation abstractive par rapport au texte de départ (au texte original).

Notre recherche est une occasion de combler quelques lacunes sur les noms abstraits en général, et sur les noms abstraits employés au pluriel en particulier. Cette thématique nous permettra de dégager

l'effet produit par le passage du singulier au pluriel du nom abstrait, d'évaluer le fonctionnement de ce nom dans un texte littéraire, et de saisir ses différentes possibilités de traduction en langue ukrainienne. L'analyse des noms abstraits pluralisés à travers le prisme de leur « traductibilité » (terme d'Albert) aidera à mieux comprendre la nature et les particularités de cette catégorie de noms. En outre, ce sujet d'étude, qui a pour point de départ les difficultés constatées lors de la lecture de textes relevant des belles-lettres, permettra de mieux cerner les ressemblances et les divergences de traduction des noms abstraits pluralisés dans deux langues typologiquement différentes. Le choix des romans analysés n'est pas fortuit, il est déterminé par le recours massif dans ceux-ci à l'emploi de noms abstraits et surtout de noms abstraits pluralisés.

Quelques généralités sur le pluriel des noms abstraits

L'apparition de la notion de nombre plonge ses racines en des temps reculés de l'histoire de l'humanité et est étroitement liée à la perception de la réalité. Le développement de la catégorie du nombre en tant que notion philosophique reflète les étapes de sa présentation dans la langue. Le processus de développement de la pensée humaine, dans le cas du nombre, est largement reflété dans la langue à travers les mots et leurs catégories. Là s'entrecroisent des formes concrètes avec des formes abstraites, ou des formes concrètes avec des formes moins abstraites. Ces formes concrètes ou abstraites sont liées le plus souvent aux noms. Toutefois l'abstraction et la généralisation n'ont pas été constantes ou immuables à toutes les étapes de l'évolution de la langue.

La forme grammaticale du pluriel, qui est une base structurale de la langue, prédomine dans la théorie grammaticale du développement de la langue. Le sens du lexique abstrait et ses formes pluralisées posent aux chercheurs des questions qui nécessitent des éclaircissements théoriques et des commentaires pratiques (lexicaux, grammaticaux, stylistiques).

Les dernières années ont été marquées par un intérêt croissant des linguistes porté non seulement aux noms abstraits en général, mais aussi à leur faculté de former le pluriel en particulier. Georges Kleiber, Michel Galmiche, Robert Martin, Marc Wilmet, Nelly Flaux proposent des approches variées témoignant de la richesse du champ exploré et constituant une catégorie d'analyse opératoire pour une analyse du texte. Leurs avis sur ce problème sont loin d'être unanimes. Pour les uns, les noms abstraits ne peuvent pas être pluralisés (Flaux & Van de Velde), ou bien ils doivent être considérés comme « ni singuliers, ni pluriels » (Doetjes 2001: 120) ; pour d'autres, il s'agit de pluriel aspectuel ou d'interprétation plurielle (Delphine Beauseroy, Лев Полюга, Anna Krzyżanowska) ; pour d'autres encore, les noms abstraits ne sont que des fantômes (Robert Martin).

Les noms abstraits, présentant une notion généralisante, expriment une propriété, une qualité, un état des choses ou des personnes, qui ne possèdent normalement pas de forme du pluriel. Néanmoins, les théories grammaticales présentent des pistes efficaces pour rendre compte des contraintes par lesquelles passe le lecteur afin de saisir la distinction entre le singulier et le pluriel du nom abstrait.

En employant le pluriel des noms abstraits, on obtient une sorte de démembrement qualitatif et non pas une quantité de propriété, de qualité ou d'état. Ainsi le nom abstrait *la capacité*, au singulier, porte-t-il un sens généralisant : il se réfère à une qualité de celui qui est en état de comprendre ou de faire

quelque chose (PR, 248)¹, tandis que le même nom pluralisé, *les capacités*, présente un sens concrétisé de cette qualité : les compétences et les connaissances concrètes dans un domaine. La forme de la catégorie de nombre marquant l'opposition entre le démembrement et le non démembrement est propre à la formation du pluriel des noms abstraits aussi bien en français qu'en ukrainien.

Selon Galmiche et Kleiber, l'expression de l'abstraction dans la langue se base sur la séparation mentale ou l'extraction d'une série de propriétés (phénomènes, états) d'une définition généralisante du sens du mot. C'est dans les tentatives du nom abstrait de s'établir dans le nombre que se révèlent les spécificités des langues typologiquement dissemblables (ukrainien synthético-flexionnel et français analytico-flexionnel). Malgré la différence typologique des langues, les efforts du nom abstrait de créer le nombre sont les mêmes, tandis que leur faculté de définir le sens de la forme grammaticale du nombre diffère.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les noms abstraits appartiennent à la sous-classe des noms non nombrables, et, sur cette base, la forme plurielle devrait être inacceptable dans leur cas. En français, la plupart des noms, plus précisément ceux que Kleiber classe parmi les catégorématiques globalisants, acceptent difficilement le pluriel. Selon Olga Anokhina, un grand nombre de noms abstraits ne supportent pas le pluriel. Les réflexions de Gustave Guillaume vont dans le même ordre d'idées même s'il met un accent spécial sur l'emploi de l'article auprès du nom abstrait. Caractérisant le nom *vérité*, le chercheur indique que dans le cas où le mot signifie une chose ou un objet qui est formulé et répété, il tend à être accompagné d'un article indéfini ou d'un numéral (*une vérité, deux vérités*), ce qui le transpose dans la catégorie des noms comptables. Un autre sens du mot *vérité* est sa corrélation à une notion dont on sait quelque chose, et qui a accepté d'être appelée *la vérité*. En ce sens, *vérité* est un nom qui tend sans doute à être accompagné d'un article défini et qui devient non comptable/non nombrable. Ainsi le nom *la vérité* en tant que nom abstrait révèle-t-il ses facultés de pluralité « alternativement » (Guillaume 1919: 97).

Comme le prouve l'observation des textes analysés, les noms abstraits possèdent la faculté d'accepter le pluriel aussi bien dans la langue française que dans la langue ukrainienne, par exemple : la peur – les peurs (*страх – страху*) ; la fierté – les fiertés (*зордість – зордоуї*) ; l'espoir – les espoirs (*надія – надії*) ; le mal – les maux (*біль – боли*).

Pour résumer ces considérations théoriques, nous proposons d'examiner les noms abstraits comme des unités lexicales qui peuvent prendre la marque extérieure du pluriel (c'est-à-dire la terminaison *s*), mais qui, en prenant ce trait de pluralité visible, changent de sens intrinsèque (c'est-à-dire de sens sémantique).

Les noms abstraits pluralisés dans la littérature.

Pour pénétrer au fond du problème de la pluralisation des noms abstraits en général, et de leurs occurrences dans les belles-lettres en particulier, nous avons limité notre analyse à l'étude des substantifs abstraits pluralisés dans deux romans de Françoise Sagan, *Bonjour, tristesse* et *Un peu de soleil dans l'eau froide*. Les textes de ces romans nous ont séduits par leur climat existentialiste, ainsi que par leur écriture objective, plus suggestive que démonstrative. Notre objectif n'est pas seulement de prendre en considération le corpus des noms abstraits pluralisés chez Sagan, mais d'appuyer leur étude par la traduction en version ukrainienne de ses romans. Ceci nous permettra de relever les ressemblances et

1 Dans les citations, nous nous servons de l'abréviation PR pour évoquer le dictionnaire de la langue française *Le petit Robert 1*.

les divergences dans la présentation de la pluralité de ces noms dans deux langues typologiquement différentes.

Afin que notre analyse éclaire le problème posé en détail, de manière accessible et convaincante, nous avons utilisé différentes approches méthodologiques, à commencer par la méthode de sélection des exemples. Les méthodes quantitatives, qualitatives et relationnelles nous ont aidée à classer les noms repérés d'après le degré d'abstraction du sens concrétisé acquis par le nom abstrait pluralisé. Il est évident que cette classification n'est pas exhaustive, car elle peut être complétée par d'autres critères (par exemple, syntaxico-stylistique).

Il est à noter que lors du passage au pluriel, la sémantique des noms abstraits subit certaines transformations. Souvent, le nom abstrait au pluriel perd sa corrélation avec la forme originale du singulier. Dans un nombre de cas, certaines transformations du contenu sémantique des noms abstraits peuvent être observées. Il faut reconnaître que les relations entre le singulier et le pluriel ont un caractère lexical et grammatical. Le nom abstrait au singulier agit comme la base à partir de laquelle est créé le pluriel. La fonction nominative des concepts abstraits tels que propriétés, états, phénomènes, actions, prévoit initialement la forme du singulier. Mais en formant leur pluriel, nous revalorisons le singulier. C'est pour cela que, tout en gardant certains traits sémantiques communs, le nom abstrait pluralisé acquiert un sens supplémentaire par rapport à sa forme au singulier. Parfois, on peut même observer une certaine contradiction entre le sens (la signification) du mot transformé au pluriel. Dans ce cas, les noms abstraits expriment des manifestations spécifiques : *la bonté* (qualité morale) – *les bontés* (bonnes actions, actes de bonté), *la prodigalité* (caractère d'une personne qui fait des dépenses excessives) – *les prodigalités* (dépenses excessives), *la curiosité* (tendance qui porte à connaître des choses nouvelles) – *les curiosités* (choses curieuses), etc. Le caractère non comptable des noms abstraits semble évident. Avec la transition des noms non nombrables au pluriel, ils forment un nouveau sens et constituent ainsi une sous-classe de noms qui peuvent être comptés. Ce processus entraîne une concrétisation du sens de la forme du singulier :

(1) On ne formule pas ces évidences-là. (PS, 79)²

(2) Il ne me faisait jamais passer après ses passions. (BT, 85)

Il ressort de l'analyse des noms abstraits de ces exemples que le nom abstrait *évidences* (ex. 1), employé au singulier signifie « caractère de ce qui s'impose à l'esprit » (PR: 78) ; mais employé au pluriel, ce substantif reçoit le sème de concrétude, signifie « chose évidente », et passe dans la catégorie des noms concrets. L'emploi du mot *passions* (ex. 2) peut aussi servir d'exemple des changements éventuels de signification : dans le contexte du roman, le pluriel de ce nom reçoit une valeur concrète et signifie « personnes aimées », tandis qu'au singulier, il signifie « un état affectif » (PR, 1372). Même si le singulier et le pluriel sont réunis par le même sème d'affectivité, ce sème est présenté différemment dans les deux cas.

2 Dans les citations, nous nous servons d'abréviations pour évoquer les romans de Françoise Sagan : PS pour *Un peu de soleil dans l'eau froide*, BT pour *Bonjour, tristesse*.

Les pluralisations du point de vue de l'analyse comparative

168

Étant donné que nous appliquons dans notre recherche la méthode comparative, nous observerons s'il y a des occurrences où les noms abstraits ukrainiens agissent de la même manière que ceux du français. Une telle approche a partiellement conditionné la classification proposée. On peut en outre remarquer d'emblée la différence entre les deux langues déjà au niveau du déterminant : l'article, partie du discours en français, n'existe pas en ukrainien. Les exemples cités ci-dessous nous permettront de suivre les changements que les noms abstraits pluralisés subissent dans un texte.

1. Noms abstraits pluralisés « corrects »

Transposées au pluriel, ces occurrences restent abstraites dans les deux langues. Leur nombre demeure inchangé et leur traduction en ukrainien n'est accompagnée ni de changements lexicaux, ni de modifications grammaticales.

- (1) Il est évident que vous devrez renoncer à vos frasques, disait Fairmont. (PS, 65)
Само собою зрозуміло, що вам доведеться відмовитися від своїх пригод. (СПХВ, 80)³
- (2) Dites-nous vite qui, cria Elsa, toujours avide de mondanités (BT, 8)
Швидше, швидше кажіть, хто це! – вигукнула Ельза, завжди спрагла до світських розваг. (БП, 10)
- (3) Je crois qu'elle nous méprisait un peu, mon père et moi, pour notre parti pris d'amusements, de futilités, comme elle méprisait tout excès. (BT, 9)
Гадаю, що Анна трохи зневажала нас із батьком через наше захоплення розвагами, нікчемними забавами, як узагалі вона зневажала всяку надмірність. (БП, 11)

Les occurrences où la traduction en ukrainien ne présente pas de changements dans la catégorie du nombre sont assez nombreuses. Ces exemples montrent que les noms abstraits transposés au pluriel ne perdent leur degré d'abstraction ni dans la langue source, ni dans la langue cible.

3 Dans les citations, nous nous servons d'abréviations pour évoquer les traductions des romans de Françoise Sagan en ukrainien : СПХВ – *Сонячний промінь в холодній воді* (traduction de V. Omeltchenko) et БП – *Vonjour, печале* (traduction de Y. Kravets).

2. Noms abstraits pluralisés qui acquièrent un certain degré de concrétude dans la langue cible, quand le pluriel sert à désigner les manifestations concrètes d'un phénomène

- (1) Néanmoins il se rappelait à présent certaines expressions de jubilation de Jean lorsqu'il était lui-même dans ce qu'ils appelaient ses périodes de crise, et que tout excès, toute imbécillité souvent, lui devenait bon. (PS, 102)

Та все ж йому тепер пригадалось, яким радісним бував Жан, коли він, Жіль, як вони обидва казали “переживав чергову кризу”, і схвалював усі його крайнощі, а той зовсім безглузді вчинки. (СПХВ, 127)

- (2) Pouvais-je être faible et lâche à cause de cette lèvre, de ces proportions, de ces odieuses, arbitraires limites ? (BT, 34)

Чи можу я почуватися слабкою, мізерною через ті губи, ті перекривлені риси обличчя, через ті ненависні рамки, у які мене втиснули? (БП, 40)

- (3) Quarante ans, la peur de la solitude, peut-être les derniers assauts des sens... (BT, 37)

Сорок років, страх самотності, останні поклики чуттєвості і чутливості. (БП, 43)

- (4) Je calculais, je supputais, je détruisais au fur et à mesure toutes les objections ; je ne m'étais jamais rendu compte de l'agilité de l'esprit, de ses sursauts. (BT, 52)

Вираховувала, зважувала “за” і “проти”, відкидала всі перепони й заперечення; я ніколи не уявляла собі, який меткий людський розум, на які несподівані ходи він здатний. (БП, 61)

L'analyse des occurrences du deuxième groupe dévoile une tendance : les noms abstraits pluralisés sont souvent accompagnés d'éléments qui influencent le sens du nom abstrait en modifiant dans une certaine mesure l'intensité quantitative du substantif. Ces éléments (*toutes les objections, les derniers assauts des sens*), dans les exemples, sont traités comme adjectifs et accentuent l'idée de pluralité présente dans les exemples de la langue source. À notre avis, leur rôle primordial consiste à augmenter l'intensité qualificative du nom et non pas à le déterminer. Par contre, dans la langue cible, les mêmes éléments contribuent à l'apparition d'un sens concrétisé (*всі перепони й заперечення, останні поклики чуттєвості і чутливості*).

En fait, les noms abstraits mentionnés deviennent plus concrets au pluriel dans les deux langues, mais surtout dans la traduction ukrainienne. Cependant, acquérant un caractère spécifique, ils ne perdent toujours pas leur sens abstrait. On peut dès lors affirmer que mis au pluriel, avec un sens concrétisé, les noms abstraits gardent leur caractère abstrait en tant que trait immanent. Le nom abstrait au singulier, transformé au pluriel, se caractérise, d'une part, par la concrétisation de son sens, et d'autre part, par le développement dynamique du même sens.

3. Noms abstraits pluralisés à haut degré de gradation du sens

Le trait particulier des occurrences de ce groupe consiste dans le rétrécissement de leur sens sémantique, qui entraîne un passage du nom abstrait dans la catégorie du nom concret.

- (1) Nous passions des heures sur la plage, écrasés de chaleur, prenant peu à peu une couleur saine et dorée, à l'exception d'Elsa qui rougissait et pelait dans d'affreuses souffrances. (BT, 7)

Знеможені спекою, ми годинами лежали на пляжі, поволі вкриваючись здоровою засмагою, лише в Ельзи шкіра червоніла й злазила, завдаючи їй жахливого болю. (БП, 8)

- (2) Le lendemain, je me réveillai parfaitement bien, à peine fatiguée, la nuque un peu endolorie par mes excès. (BT, 80)

Другого дня я прокинулася в чудовому настрої: відчувала тільки невелику втому та біль у потилиці, бо забагато випила віскі. (БП, 95)

Le fonctionnement du mot *amour* en français attire l'attention par des alternances catégorielles de genre et de nombre qui se ressentent très fort dans le style littéraire. D'après le dictionnaire *Petit Robert 1*, c'est le nom du masculin singulier qui signifie l'amour (m) : *L'amour* (inclination envers une personne). Au féminin pluriel – *les amours* – son sens se concrétise et signifie « *liaison, aventures amoureuses* » (PR, 61), c'est-à-dire que ce substantif reçoit un certain degré de concrétude.

- (1) Au retour, nous aurions trouvé mon père détendu et plein d'une nouvelle tendresse pour les amours légales ou qui, du moins, devaient le devenir dès la rentrée. (BT, 87)

Повернувшись, ми б застали батька заспокоєним і сповненим ще більшої ніжності до свого законного кохання чи принаймні до кохання, яке стане законним після повернення до Парижа. (БП, 103)

- (2) Je lui devais donc mes premières élégances et mes premières amours et lui en avais beaucoup de reconnaissance. (BT, 9)

Отож я завдячую їй своїми першими елегантними вбраннями, першими любовними почуттями. (БП, 11)

- (3) Puisqu'elles ne sont pas là et qu'elles se permettent de nous faire attendre, viens danser avec ton vieux père et ses rhumatismes. (BT, 28)

А що їх тут нема і вони примушують на себе чекати, то потанцюй зі своїм старим батьком-ревматиком. (БП, 33)

L'analyse du corpus d'exemples du troisième groupe nous a permis de repérer une nette allusion à l'existence d'un agent dans la phrase qui renferme le sens de pluralité d'un côté, et de l'agentivité de l'autre. À notre avis, le traducteur profite de cette faculté pour agir sur le lecteur et découvrir le sens implicite du nom abstrait français pluralisé. Mais nous avons relevé des cas où les substantifs abstraits

sont employés avec des déterminants et, dans la plupart des cas, ce sont des déterminants possessifs (*mes basses, mes petites manœuvres ; mes excès ; la netteté de mes souvenirs*) et démonstratifs (*ces proportions, ces odieuses, arbitraires limites ; ces tristesses, ces conflits, ces plaisirs*) qui possèdent également l'idée d'agentivité – ce qui les rapproche de la catégorie des noms concrets.

On peut noter toutefois que les noms abstraits des deuxième et troisième groupes de notre classification ont un trait commun, à savoir la concrétisation du sens lors de leur transposition au pluriel. Cependant, l'intensité de concrétisation de l'abstraction du deuxième groupe est moins marquée que celle des noms abstraits du troisième groupe. Ces derniers se caractérisent par un haut degré de concrétude lorsqu'ils sont mis au pluriel (*mes excès – забагато випила віскі, vieux père et ses rhumatismes – старий батько-ревматик, mes premières élégances – перші елегантні вбрання*). Prenant en considération le fait que le passage de l'abstrait au concret est généralement considéré comme une question sémantique, nous avons repéré des cas de changement de la structure syntaxique de la phrase dans la traduction ukrainienne. Le but principal du traducteur consiste à décrire les expériences psychologiques complexes et profondes des personnages. Le rôle du traducteur, sa perception du monde, ses interprétations et son intuition linguistiques y sont donc pour beaucoup.

Le processus de concrétisation du sens ne doit pas être perçu comme un processus élémentaire, mais comme une forme de manifestation de l'abstrait. Mis au pluriel, ce qui modifie ainsi leur sémantique, les noms abstraits restent des concepts abstraits, car la forme même du pluriel ne précise pas le sens, mais la nature ou l'essence du nom.

Conclusion

L'analyse du contenu sémantique des noms en question nous donne la possibilité d'étudier les facteurs de la transition des noms abstraits vers des sens plus concrets, d'identifier les changements qualitatifs de cette transition. Quantitativement, l'opposition des noms abstraits est plus évidente dans la langue ukrainienne que dans la langue française. La pluralisation des noms abstraits modifie leur sens initial. Possédant un sens généralisé, les formes pluralisées permettent de comprendre autrement le mot abstrait, c'est-à-dire de le concevoir comme dans un nouveau contexte.

Le matériel analysé suggère que les formes du singulier et du pluriel des noms abstraits français se révèlent d'une façon assez particulière dans les œuvres de Françoise Sagan, mais surtout dans leur traduction ukrainienne.

L'analyse d'une série d'exemples a montré que la prédisposition à la forme plurielle est un trait caractéristique des noms abstraits français, tandis que leur variation de sens est due à l'évolution de la structure sémantique du mot. L'emploi des noms abstraits au pluriel est spécifique, principalement, aux textes littéraires, pour lesquels ce phénomène se révèle dominant.

Les exemples ont prouvé que le passage du singulier au pluriel remplit le nom abstrait d'une nouvelle signification, et forme une sorte de séparation des propriétés, des actions, des états, des objets. Le passage du concret à l'abstrait à travers le processus d'évolution sémantique du mot entraîne des modifications lexicales et sémantiques dans le sens logique du mot. En même temps, on peut remarquer que les réalisations langagières des significations abstraites peuvent être représentées sous forme de concrétude. Cette contradiction laisse voir un trait caractéristique du nom abstrait.

Sans aucun doute, la pluralisation des noms abstraits n'empêche pas qu'ils restent abstraits en soi. Un certain degré de concrétude n'indique que quelques changements dans la signification originelle du nom. Le nom abstrait, rempli d'un nouveau sens, reçoit la possibilité d'être employé dans un autre contexte.

Bibliographie

- Albert, Sandor (1996) « Passage des noms abstraits d'un discours à l'autre. Problématique de la traduction ». [In:] Nelly Flaux, Michel Glatigny, Didier Samain (dir.) *Les noms abstraits. Histoire et théorie*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion; 189–198.
- Bilas, Andriy (2018) « La traduction des unités non-standard dans l'espace littéraire français-ukrainien ». [In:] *Romanica Cracoviensia*. Vol. 18 (3); 115–123.
- Van de Velde, Daniel (1996) « La détermination des noms abstraits ». [In:] Nelly Flaux, Michel Glatigny, Didier Samain (dir.) *Les noms abstraits. Histoire et théorie*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion; 275–289.
- Guillaume, Gustave (1919) *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*. Paris: Librairie Hachette et C^{ie}.
- Kleiber, Georges (1990) *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexicales*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Kleiber, Georges, (1994) *Nominales. Essai de sémantique référentielle*. Paris: Armand Colin.
- Kleiber, Georges, (1981) *Problèmes de référence*. Paris: Klincksieck.
- Doetjes, Jenny (2001) « La distribution des expressions quantificatrices et le statut des noms non comptables ». [In:] Georges Kleiber, Brenda Laca, Liliane Tasmowski (dir.) *Typologie des groupes nominaux*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes; 119–142.
- Galmiche, Michel, Georges Kleiber (1996) « Sur les noms abstraits ». [In:] Nelly Flaux, Michel Glatigny, Didier Samain (dir.) *Les noms abstraits. Histoire et théorie*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion; 23–40.
- Wilmet, Marc (1988) « Le problème des noms abstraits ». [In:] Georges Kleiber, Jean David (dir.) *Termes massifs et termes comptable*. Paris: Klincksieck; 93–108.
- Stefurak, Olena (1988) « Les traductions françaises dans le polysystème littéraire ukrainien: le cas de la 'Renaissance fusillée' ». *Pitannâ literaturoznavstva*. Vol. 10; 206–218.
- Martin, Robert (1996) « Le fantôme du nom abstrait ». [In:] Nelly Flaux, Michel Glatigny, Didier Samain (dir.) *Actes du colloque de Dunkerque (15–18 septembre 1992). Les noms abstraits. Histoire et théorie*. Presse Universitaire du Septentrion; 41–51.
- Eco, Umberto ([2003] 2016) *Dire presque la même chose. Expériences de traduction [Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione]*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle [Milano: Bompiani].
- Полюга, Лев (1991) *Українська абстрактна лексика XIV – першої половини XVII ст.* Київ: Наукова думка.

Dictionnaire

- Robert, Paul (dir.) (1992) *Le petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert.

Sources Internet

- Krzyżanowska, Anna (2009) « Pluralisation des noms d'affect en français et en polonais ». [In:] *Synergies Pologne*. Vol. 6; 79–91. <https://gerflint.fr/Base/Pologne6t2/krzyzanowska.pdf> (accès: 10.11.2021).
- Orlandi, Adriana (2010) « Le lexique abstrait entre français et italien: le cas des noms en –ment ». *Synergies Italie*. Vol. 6; 107–119. <https://gerflint.fr/Base/Italie6/orlandi.pdf> (accès: 18.04.2022).
- Beauseroy, Delphine (2008) « Les noms abstraits intensifs ou 'noms statifs': (non) projection du nombre et interprétation ». [In:] Jacques Durand, Benoît Habert, Bernard Laks (dir.), *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF 2008*. Paris: Institut de Linguistique Française; 2389–2406. DOI 10.1051/cmlf08248. <https://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2008/01/cmlf08248.pdf> (accès: 12.12.2021).
- Beauseroy, Delphine (2009) [thèse de doctorat] « Syntaxe et sémantique des noms abstraits statifs. Des propriétés verbales et adjectivales aux propriétés nominales ». Nancy: Université de Lorraine. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00440764/document> (accès: 12.12.2021).
- Chovanová, Iveta (2011) [thèse de doctorat] *Morphologie constructionnelle du slovaque et éléments de comparaison avec le français : les adjectifs dénominaux construits par composition et dérivation*. Nancy: Université de Lorraine. <https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01749075/document> (accès: 22.04.2022).
- Kallit, Maarja (2014) [mémoire de licence] *Le nombre du substantif abstrait. L'exemple de progrès, joie et regret dans un corpus de traduction*. Tartu: Tartu Ülikool (Estonie). http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/41799/kallit_maarja.pdf (accès: 24.04.2022).
- Anokhina, Olga (2005) « Sur la construction du sens des noms ». Communication au colloque international « Représentations du sens linguistique III », 3–5 novembre 2005, Bruxelles]. https://www.academia.edu/11665967/_SUR_LA_CONSTRUCTION_DU_SENS_DES_NOMS (accès: 29.10.2021).
- Tolstoy, Sigrid (2016) [mémoire de maîtrise] *Traduire et retraduire les noms abstraits en suédois*. Étude sur les deux traductions suédoises de l'Étranger d'Albert Camus. Lunds Universitet (Suède): Lund University Publications. <https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=8900002&fileId=8900005> (accès: 07.04.2022).

Sources des exemples analysés

- Sagan, Françoise (1954) *Bonjour, tristesse*. Paris: Lotus 16. (BT)
- Sagan, Françoise (1969) *Un peu de soleil dans l'eau froide*. Paris: Lotus 16. (PS)
- Саган, Франсуаза ([1954] 2018) *Bonjour, печале* [*Bonjour, tristesse*]. Trad. Ярема Кравець, Віктор Омельченко. Київ: Рідна мова [Paris: Lotus 16]. (БП)
- Саган, Франсуаза ([1969] 2019) *Сонячний промінь в холодній воді*. Trad. Віктор Омельченко. Київ: Рідна мова [Paris: Lotus 16]. (СПХВ)

Received:
10.08.2022
Reviewed:
4.09.2022
Accepted:
16.11.2022

JUSTYNA SZUMAŃSKA

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny

justyna.szumanska@uwr.edu.pl

ORCID 0000-0002-8345-7043

JUSTYNA ZAJĄC

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny

justyna.zajac@uwr.edu.pl

ORCID 0000-0002-0265-3123

Inny – obcy – gorszy? Literackie obrazy Niemca

Other – Stranger – Worse? Literary Images of a German

Abstract

The main aim of the paper is to analyse the literary representations of meetings of children's characters with Germans. The revision of the image of a German, who has been perceived as strange and dangerous for centuries, is carried out based on the example of selected contemporary books for young readers as well as literature for adults. There is a tendency to perpetuate a negative stereotype in contemporary Polish literature on the one hand and an attempt to overturn it on the other. The latter is achieved by presenting individual and often tragic German lives that so far have been marginalised in narratives about the past.

Keywords: literature for children and youth, contemporary literature, German, stereotype, war

Stereotypy, stanowiące zdaniem Zbigniewa Bokszańskiego „uproszczone obrazy myślowe, należące do mentalnego wyposażenia jednostek” (1997: 6), są stale obecne we współczesnej kulturze. Przedstawianie losów grup etnicznych i narodowości okazuje się zależne od zakorzenionych w społeczeństwach utartych schematów myślowych. Jak twierdzi Zofia Mitosek, „Literatura jest uprzywilejowaną dziedziną werbalnego wyrażania stereotypów” (2001: 214). Badaczka wskazuje, że kwestia stereotypizacji w tekstach literackich wiąże się z praktyką codziennej komunikacji i doświadczeniami historycznymi. Najnowsza proza jest

uwikłana w prawdy utrwalone w obiegu potocznym. Przejmuje z niego pewne stereotypy, lecz zazwyczaj ich nie weryfikuje. Powielając je, pozostaje wobec nich bierna. Z jednej strony autorzy narracji literackich eksponują uogólnione obrazy, z drugiej strony tworzą własne wizerunki danych społeczności, które przechodzą do wyobraźni zbiorowej (*ibidem*). Niekiedy też dochodzi do obnażenia stereotypu. Mitosek podkreśla jednak, że o ile niewinne szablony myślowe można obalić poprzez praktykę artystyczną, o tyle nie jest ona w stanie zakwestionować tych obciążonych trudnymi przeżyciami z przeszłości, wynikającymi z wzajemnej wrogości narodów (2001: 221–222).

W utworach literackich XIX i XX wieku Niemca postrzegano w sposób ambiwalentny. Przypisywano mu takie cechy jak: ład, pracowitość, dyscyplina i tradycjonalizm. Uważano go za reprezentanta kultury oraz cywilizacji wysokiej (Bartmiński 2001: 17–18). Mimo to wciąż dominował stereotyp Niemca jako wroga – zaborcy i okupanta.

W czasie drugiej wojny światowej doszło do „zniweczenia przez Niemców dodatnich elementów ich stereotypu” (Szarota 1996: 141). Przypisywane im wartości zostały wykorzystane w hitleryzmie, na przykład niemiecką staranność w działaniu wiązano odtąd z precyzją kata (*ibidem*). Literatura najczęściej utrwała negatywne stereotypy na temat narodu niemieckiego, co wynika z przywołanego balastu historii. Jerzy Bartmiński stwierdza, że: „Do najstarszego przykładu narodowej mitologii, silnie zakodowanego w ludowym i popularnym obiegu kultury, należy wyobrażenie Niemca jako prototypu człowieka ‘obcego’” (2001: 16). Joanna Papużyńska zauważa natomiast, że skutki wojny (wstrząs psychiczny i zmiany światopoglądowe) spowodowały społeczną dezaprobatę dla lekceważącego i obelżywego wypowiadania się o innych narodach bądź rasach (1996: 100). Mitosek zaś zwraca uwagę na to, że rozbicie negatywnych stereotypów będzie możliwe tylko wtedy, gdy nastąpi polepszenie relacji polsko-niemieckich i zdobycie nowych, pozytywnych doświadczeń (2001: 221–222). W tym należy upatrywać szansy na zróżnicowanie sposobów przedstawiania Niemców.

Celem artykułu jest analiza literackich obrazów spotkań bohaterów dziecięcych z Niemcami, a także odkrywanie przez dzieci śladów niemieckości w powojennej Polsce. Niniejsza praca ma jednak charakter głównie przeglądowy, gdyż pozwala na zaprezentowanie jedynie wybranych portretów postaci niemieckich i tym samym zainicjowanie rozważań wokół wspomnianej tematyki. Odwołamy się zarówno do przykładów z twórczości dla najmłodszych, jak i prozy skierowanej do dorosłych odbiorców, ponieważ dostrzegamy między nimi wyraźne związki. Walorem najnowszej literatury dziecięco-młodzieżowej staje się wszak jej uniwersalność, polegająca na poruszaniu kwestii społeczno-obyczajowych i przeznaczeniu dla odbiorców w każdym wieku (Nowak-Kluczyński *et al.* 2020: 185).

Niemiec – moralnie zły? Literatura podtrzymująca stereotyp narodowy

Stereotypowy wizerunek Niemca pojawia się w edukacji młodych ludzi już na etapie szkoły podstawowej. Andrzej Stasiuk w *Dojczlandzie* wysnuł refleksję, że pierwszym Niemcem, o którym dowiaduje się dziecko, jest Ulrich von Jungingen, wielki mistrz Zakonu Krzyżackiego:

W każdej polskiej szkole i przedszkolu wisiała kopia *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki, i to był pierwszy Niemiec w życiu każdego małego Polaka. Hitler przychodził trochę później i trzeba już

było dysponować jakąś wiedzą, bo jeśli idzie o jego portrety, to raczej się nie wieszalo. (Stasiuk 2007: 63–64)

Dziecięce wyobrażenia Niemców kreują też inne teksty włączane do edukacji polonistycznej, na przykład *Legenda o Wandzie, co nie chciała Niemca*. Poza tym istotne są także powieści, w których autorzy wyraźnie wskazują niedorośłym nieprzyjacielski stosunek wobec Niemców. Dzieje się tak w lekturze szkolnej *Krzyżacy* Henryka Sienkiewicza albo w utworze Władysława Trąpczyńskiego *Gdy Jagiełło szedł na Niemce*, którego tytuł wyznacza kierunek interpretacji i świadczy o napiętych relacjach między dwoma narodami. Niemiec – ukazywany jako inny, obcy, a przez to gorszy może wzbudzać w bohaterach dziecięcych strach i niechęć albo ciekawość i fascynację, podobnie jak wypełnione pozostałościami po dawnych właścicielach tzw. Ziemie Odzyskane. Przytaczając słowa Barbary Tomaszewicz, inność, z którą styka się młody człowiek, to dla niego również: „zagadka, próba zrozumienia wielowiekowej historii i budowania na jej podstawie historii własnej” (2010: 290).

Twórcy współczesnej literatury dziecięco-młodzieżowej proponują młodym czytelnikom widzenie przedstawicieli narodu niemieckiego niemal wyłącznie przez pryzmat historii. Literackie obrazy Niemca, licznie reprezentowane w najnowszej prozie kierowanej do niedorośłych, pojawiają się w dyskursie postpamięciowym (Hirsch 1997) i zostają utrwalone – jak twierdzi Papużyńska – w stereotypach „agresora, zaborcy, okupanta” (1996: 102). Autorzy podkreślają przede wszystkim jego siłę i wrogość. Niemiec kojarzy się polskim pisarzom z niepokojem, niewolą oraz nieszczęściem, co wynika z negatywnych doświadczeń historycznych z czasów drugiej wojny światowej. W narracji werbalno-wizualnej przeważają zatem artystyczne kreacje Niemca jako antagonisty, nieprzyjaciela, a także pogromcy Polaków. Dostrzegalny w literaturze dziecięco-młodzieżowej model niemieckiej dominacji wyraża się w opisanym przez Gastona Bachelarda, a następnie Alicję Baluch, opozycji mały – duży (Bachelard [1957] 1976: 386; Baluch 2008: 83; zob. Kotaba 2015: 185–186). Żydowskie oraz polskie dzieci zostają przeciwstawione agresywnym i brutalnym Niemcom, decydującym o ich życiu.

Renata Piątkowska w książce *Wszystkie moje mamy* ([2013] 2020) prezentuje – z perspektywy zatrwożonego chłopca – ogromną przewagę fizyczną i psychologiczną Niemców, wyrażającą się poprzez ich bezwzględność i okrucieństwo. Szymon Bauman, jękając się z powodu strachu, przywołuje scenę, w której do domu wkroczyli Niemcy i zabrali jego siostrę na Umschlagplatz, a później wywieźli ją do Treblinki:

Leżała bez ruchu, kiedy na schodach zadudniły kroki i usłyszałem łomot wyważonych kopniakiem drzwi. (...) Oni wpa-wpadli do-do pokoju. Wrzeszczeli i prze-przewracali krzesła. Po-potem zaczęli się śmiać i ktoś wy-wy-wyciągnął Cha-Chanę z łóżka za-za te wło-włosy. Płakała, ale u-uderzyli ją i za-zabrali ze-ze sobą. (Piątkowska [2013] 2020: 21–22)

Podobny obraz Niemców, niebezpiecznych dla dzieci zamieszkujących sierociniec, który prowadził Janusz Korczak, utrwala Anna Czerwińska-Rydel w książce dotyczącej biografii nieprzeciętnej kobiety *Listy w butelce. Opowieść o Irenie Sendlerowej*:

Niemcy, którzy przyszli akurat w momencie, gdy dzieci zasiadły do śniadania, nie pozwolili im dopić kawy zbożowej i dojeść kawałków razowego chleba. Krzyczeli strasznie i kazali wyjść natychmiast, a psy, które mieli ze sobą, groźnie warczały i szczyrzyły zęby. (Czerwińska-Rydel 2018: 29)

Wykreowany przez pisarkę obraz zdziczałych psów towarzyszących Niemcom potęguje lęk oraz sprawia, że zostają oni przedstawieni jako postacie złowieszcze, zagrażające bezbronnym dzieciom, zależnym od ich woli.

Jak zauważa Krzysztof Rybak, Niemcy, ukazywani w literaturze dziecięco-młodzieżowej, budzą przerażenie. Badacz opisuje książki, których twórcy upodabniają ich do złowrogich zwierząt albo krwiożerczych monstrów. Dostrzega, że potworność nazistów uwydatnia szczególnie Czerwińska-Rydel, nazywając ich „bestiami w niemieckich mundurach” (Rybak 2019: 88–89; Czerwińska-Rydel 2018: 73). W niektórych narracjach werbalno-wizualnych przypominają oni Minotaura, znanego z mitologii greckiej (zob. Rybak 2019: 87–97), co stwarza odbiorcom szerokie możliwości interpretacyjne. Natomiast w książce Antóna Fortesa *Dym* ([2008] 2011, il. Joanna Concejo) pojawiają się na ilustracjach jako hybrydy – starożytne potwory, pół zwierzęta, pół ludzie przypominające ptaki: kruki, wrony i gawrony, będące zapowiedzią wojny i śmierci (Kopaliński 2019: 168; Zajac 2021: 148). Próbę odczytania wspomnianych obrazów podejmuje również Rybak, którego zdaniem zaprezentowani w ten sposób żołnierze wyglądają niczym antyczne harpie (2019: 89), tropiące ludzi. Opisana scena wskazuje na ich brutalność oraz zwyrodnienie (zob. Zajac 2021: 148).

Barbarzyńskie postępowanie Niemców stało się po drugiej wojnie światowej integralną częścią ich obrazu (Papuzińska 1996: 104). Łamanie przez nich podstawowych norm etycznych zdecydowanie nadal tworzy stereotyp, który większość autorów wprowadza do swoich utworów. W książce *Dzieci, których nie ma* (2020), prezentującej losy najmłodszych Polaków umieszczonych w obozie przy ulicy Przemysłowej w Łodzi, pojawiają się sceny dziejących się tam hitlerowskich zbrodni. Esesmani zostają ukazani jako sadyści czerpiący satysfakcję z powodu zadawania dzieciom bólu fizycznego i psychicznego. Piątkowska opisuje zachowania autentycznych ludzi, którym przypisuje bezduszość oraz szczególnie bestialstwo. Wspomina między innymi o morzeniu dzieci głodem przez Alfreda Hauscha, torturowaniu ich (wieszaniu za nogi i opuszczaniu głową do kanału z oliwą i smarem) przez Edwarda Augusta oraz wyganianiu ich na śnieg, polewaniu zimną wodą i biciu batem przez Sydonię Bayer (zob. Piątkowska 2020: 40–51). Wyjątkową brutalność i skłonność do sadyzmu przypisuje także Eugenii Pohl, Polce, która przyjęła volkslistę i pełniła funkcję wychowawcy w hitlerowskim obozie dla dzieci.

Zimna, bezlitosna, straszna. W zasięgu ręki ma pejcz. Lubi wwiercać go w brzuch lub klatkę piersiową dziewczynek. Zakleja im przy tym usta plastrem, żeby nie było słyhać, jak krzyczą z bólu. Teraz wystawia twarz do słońca. W palcach trzyma chleb. Kruszy go i wyrzuca małe kawałeczki za okno. Śmieje się, obserwując, jak małe dzieci próbują złapać okruch w locie. Rzadko kiedy udaje im się ta sztuka. Grudki chleba najczęściej grzęzną w błocie. Dzieci walczą o nie, odpychają się i tratują wzajemnie. One już wiedzą, że chleb znaczy tu tyle, co życie. (Piątkowska 2020: 32)

Powyższe refleksje świadczą o tym, że literatura dziecięco-młodzieżowa przeważnie ugruntowuje w świadomości i pamięci młodych czytelników zakorzenione stereotypy oraz uprzedzenia¹. Rozpowszechniając uczucia niechęci do naszych zachodnich sąsiadów, spowodowane przeżyciami z przeszłości, oddziałuje hamująco – zdaniem Papuzińskiej – na proces zapominania o trudnych relacjach Polaków i Niemców. Jak zauważa badaczka, eksponowanie ich na tle wojny wpływa decydująco na

1 Weronika Kostecka, pisząc o wielokulturowej polskiej literaturze dziecięco-młodzieżowej, zauważa, że istnieje jedynie znikoma grupa rodzimych utworów traktujących o mniejszościach narodowych żyjących w Polsce, w tym o Niemcach. Jedną z książek, w których niemieckie dzieci zostały ukazane w oderwaniu od trudnej przeszłości, jest publikacja Anny Hejno i Martyny Piątas-Wiktor *Baśnie nie z tego miasta. Opowieść wrocławskich dzieci* (Kostecka 2021: 133–134).

sposób przedstawiania państwa niemieckiego, ukazywanego jako agresor i okupant (1996: 105; 101–102). Należy jednak zaznaczyć, że na rynku współczesnej książki dla niedorosłych pojawiają się narracje prozatorskie, których twórcy podejmują próbę przełamania utartych schematów, a w konsekwencji – rewizji dotychczasowego literackiego obrazu Niemca.

Przykłady potwierdzające „rozbijanie stereotypu Niemca”² można odnaleźć w książkach *Wojenne lalki Marysi* (2019) Małgorzaty Janiny Berwid i *Projekt Breslau* (2017) Magdaleny Zarębskiej. W pierwszej z tych opowieści obraz najeźdźcy zostaje podany przez narratorkę w wątpliwość. Niemiec, nazywany przez polskie dzieci „wariatem”, nie strzela do nich. Relacjonująca tę historię dziewczynka komentuje jego zachowanie w następujący sposób: „Może to nie był taki zły człowiek? Przecież mógł do nas strzelać, a tego nie zrobił. A my dokuczaliśmy mu, nie myśląc o tym, że mógłby nas zastrzelić. Bo dzieci nie mają w sobie strachu” (Berwid 2019: 19). W drugiej z wymienionych powieści ukazane są natomiast losy Hugona Harnischa, który po zakończeniu drugiej wojny światowej mieszka z rodziną jeszcze we Wrocławiu. Autorka, kreując obraz małego Niemca, nie operuje stereotypami. Wrażliwy emocjonalnie chłopiec mierzy się z cierpieniem spowodowanym koniecznością opuszczenia swojego rodzinnego miasta ze względu na powojenne przesunięcia granic państwowych. Jego wizerunek jest pozbawiony negatywnych cech.

Autorzy omówionych wyżej współczesnych książek dziecięco-młodzieżowych o tematyce historycznej koncentrują się przeważnie na przedstawieniu realiów wojny. Tworzone przez nich dzieła, pomimo tego, że posiadają niekwestionowaną wartość poznawczą, jednocześnie utrwalają stereotypy (zob. Szewczyk 1966). Artystyczne reprezentacje dobrych Niemców należą w literaturze dla niedorosłych do rzadkości. Warto jednak mieć nadzieję na zmiany. Dostrzegalne są one chociażby w utworze *Projekt Breslau*, którego niemieccy bohaterowie nie wywołują w młodych czytelnikach lęku. Ich sylwetki mogą wzbudzać w odbiorcach ciekawość i współczucie, jak również sympatię.

Obcy opowiada ... – literatura pogranicza wobec stereotypu Niemca

Literatura po 1989 roku, zwłaszcza twórczość pogranicza, staje się przestrzenią porozumienia. Pod koniec drugiej wojny światowej rozpoczął się w historii Polski i Niemiec niechlubny etap znikania, polegający na wysiedlaniu autochtonów z terytorium na wschód od Odry i Nysy Łużyckiej oraz – co podkreśla Wojciech Browarny za Bernhardem Waldenfeldem – czas wymuszania na obcych, za których zostali uznani Niemcy, zachowanie milczenia (zob. Browarny 2019: 12–13). Równoległe do tego procesu nastąpiło budowanie mitu tzw. Ziemi Odzyskanych, ściśle powiązanego z kreowaniem pozytywnego stereotypu Polaka jako ofiary lub bohatera, konstytuującego wrogi stosunek do sąsiedniego narodu jako grabieżcy i wskazującego na odwieczną przynależność tych terenów do państwa polskiego (Podlasek 1995: 9). Tym samym odbierano miejscom ich dotychczasową tożsamość, eliminując tablice, pomniki i inne materialne znaki niemieckiej bytności³.

Potrzeba znalezienia wspólnego języka dla Polaka i Niemca oraz przywrócenie głosu podmiotom wykluczonym wydaje się dominującą kwestią poruszaną przez najnowszą prozę. Mowa pełni wszak funkcję identyfikacyjną, pozwala związać się z konkretnym terytorium i wspólnotą. Tyle że w etymologii

2 Takiego sformułowania użyła Gertruda Skotnicka (2008: 55).

3 Ten proces na przykładzie Gdańska opisał m.in. Jarosław Załęcki (2019).

słowa „Niemiec” zawiera się odmiennność: to ktoś niemy; ten, z kim nie można dojść do porozumienia (Bartmiński 2001: 16). Wojna w szczególnie sposób naznacza człowieka, chociaż on sam nie dostrzega w sobie żadnych przemian (Gosk 2002: 70). Hanna Gosk pisze, że: „zmienione otoczenie uczyniło zeń ściganego o kwestionowanym prawie do istnienia. Odmiana dotknęła sfery »ojczyzny ideologicznej«, a więc prywatnej więzi z krajobrazem i ludźmi, wśród których się wychował” (*ibidem*). Zdaje się, że porównywalne zjawisko nadania obcości dotyczyło mieszkańców Prus Wschodnich i Pomorza po wcieleniu tych obszarów do Polski. Nagłemu przeobrażeniu uległy wówczas relacje Niemców z nowymi osadnikami, a także z miejscem, które było przysposabiane zgodnie z kreowanym mitem.

W literaturze dla dorosłych, odmiennie niż w tej dziecięco-młodzieżowej, wyobrażenie obcego zwykle nie przynależy do jednego z biegunów opozycji dobry – zły, biel – czerń. Więcej jest w niej szans na wprowadzenie innych odcieni, czyli na wielowymiarowość ludzkich portretów. Taką sytuację odnajdujemy w *Hanemannie* (1995) Stefana Chwina. Przemysław Czapliński uznał, że kreacją tej tytułowej postaci pisarz przywrócił wizerunkowi Niemca cechę melancholijności i dokonał jego demilitaryzacji (<https://www.eurozine.com/dojczland-obraz-niemcow-w-literaturze-polskiej/?pdf> [dostęp: 20.06.2021]). Ponadto powieść Chwina umożliwiła odbiorcom rozpoznanie polsko-niemieckich zachowań, a także wyjaśnienie różnic oraz podobieństw w ich tradycji (Marciniak-Jędrzejczak 2008: 140–141). Tytułowy Hanemann, który przed procesem przesiedleńczym był znanym anatomopatologiem w Wolnym Mieście Gdańsku, decyduje się nie wyjechać z rodakami. Spędza kolejne lata w domu na Grottgera, dawnej Lessingstrasse, i pogrąża się w głębokich rozmyślaniach. Mężczyzna nie przejawia wrogości, przeciwnie – przyjmuje postawę bierną, wręcz uległą. Mimo to spotyka się z niechęcią ludności napływowej. Sama jego obecność wzbudza w nich podejrzliwość, lęk oraz złe skojarzenia ze zbrodniami hitlerowskimi. Pogardliwie nazywają go Szwabem. Mały Piotr nie czuje jednak strachu czy nienawiści względem Niemca, który zamieszkuje piętro wyżej. Chłopiec urodził się już na tzw. Ziemiach Odzyskanych, nieznane są mu przeżycia wojenne. Dostrzega odmiennność Hanemanna – wrażenie obcości niejako przekazane mu przez otoczenie, lecz ją akceptuje.

Podobną relację dziecka z dorosłym Niemcem zaprezentował Paweł Huelle w powieści *Śpiewaj ogrody* (2014). Zaskoczony pytaniem ojca, dlaczego odwiedza Niemkę, dziecięcy narrator nie potrafi udzielić odpowiedzi. Kobieta zamieszkująca jedną z willi przy Polankach wzbudza niejasną dla niego ciekawość. Odwiedza ją potajemnie, żeby matka, będąca niegdyś świadkiem okrucieństw niemieckich żołnierzy, mająca uprzedzenia do Greta i wzgardliwie nazywająca ją Niemrą, nie wiedziała o tych spotkaniach. Warto zauważyć, że długi czas nieobecności chłopca na Polankach finalnie wywołuje w nim poczucie winy z powodu złamanej obietnicy utrzymania kontaktu oraz potrzebę odbycia wizyty (Huelle 2014: 39).

Pani Greta i doktor Hanemann pełnią rolę pośredników pomiędzy dzieckiem a przedwojenną i wojenną przeszłością. Stają się ich przewodnikami⁴ po świecie, który ulega destrukcyjnemu wpływowi czasu i znika⁵, a który jeszcze może zostać częściowo wskrzeszony poprzez opowieści, stare fotografie i muzykę. Polskie dziecko i dorosły Niemiec nawiązują nić porozumienia, umacnianego dodatkowo

4 Uważam przewodnika dla dziecka za: „opowiadacza, który wie, że dla małych dzieci droga może realizować się tylko w opowieści” (Baluch 1992: 74).

5 Niszczenie materialnych relikwii świata sprzed 1945 roku grozi zapomnieniem o ludziach i miejscach, których już nie ma. W *Śpiewaj ogrody* taki los czeka poniemieckie wille na Polankach, które zostały przeznaczone do rozbiórki. Pani Greta, świadoma konsekwencji tego czynu, nie potrafi wyobrazić sobie życia gdzieś indziej.

wspólną nauką języka niemieckiego. Są sobie wzajemnie potrzebni: obecność małego łagodzącego wrażenie dojmującej samotności Niemca, będącego wyalienowanym ze społeczności i uznanym za jej niepożądanego członka; pozwala również na przekazanie historycznej, społecznej i jednostkowej pamięci młodemu pokoleniu. Wizyty dziecięcego narratora u Hanemanna czy pani Grety to ponadto wzbogacające go spotkania z inną kulturą (zob. Jarzębski 1995: 198). Składniki kulturowe przynależące do kręgu państw niemieckojęzycznych przywodzą na myśl to, co piękne i niosące wartość, a wypaczone przez doświadczenia z okresu wojny: operę, pieśni Rilkego, mowę Goethego. Proces wykorzystania twórczości Wagnera przez propagandę nazistowską najdobitniej ukazał Huelle w *Śpiewaj ogrody*. Z kolei źródła niechęci wobec języka niemieckiego i osób się nim posługujących należy upatrywać we wciąż bolesnych, traumatycznych wspomnieniach z czasów okupacji („Winny był każdy, kto mówił językiem niedawnego wroga” [Podlasek 1995: 10]).

Poprzez rozmowy z człowiekiem pamiętającym przeszłość kształtuje się indywidualizm małego bohatera, który przypomina tabulę rasę, wolną od uprzedzeń oraz gotową do wypełnienia kartę (Pięta 2011: 237). Przede wszystkim zostaje on uwrażliwiony na krzywdę ludzką, która podczas wojny dotknęła nie tylko polskich cywilów, ale też tych niemieckich. Kiedy zmienia się optykę patrzenia na wydarzenia 1945 roku, poprzez zepchnięcie kategorii tożsamości narodowej na dalszy plan, wówczas odsłonięciu ulega to, co Czapliński określa mianem: „historii ludzkich ciał” (<https://www.eurozine.com/dojczland-obraz-niemcow-w-literaturze-polskiej/?pdf> [dostęp: 24.07.2021]). Doświadczenie wojny wykracza poza ujęcie czysto metafizyczne czy intelektualne (Saryusz-Wolska 2011: 202). Sytuacja sprawia, że zostaje ono przede wszystkim włączone do porządku cielesnego i zmysłowego (*ibidem*). Współczesna proza podejmuje się tego, by na tle wydarzeń wojennych ukazać prywatne losy ludzkie: przerwanie rodzinnej idylli, utratę bliskich, fizyczne i duchowe okaleczenie. W *Hanemannie* Chwin włącza się do dyskusji na temat zatopienia statku „Wilhelma Gustloff’a”, w wyniku którego w lodowatej wodzie zginęło tysiące niemieckich cywilów uciekających z Pomorza przed Armią Czerwoną. Aluzyjnie w *Ciemno, prawie noc* (2012) Joanny Bator wraca kwestia dokonania rozrachunku przez ludność polską i niemiecką⁶. Również w opowiadaniu *Stacja Bielawa Zachodnia* (2003) Huberta Dobrzanieckiego pochodzącym ze zbioru o tym samym tytule pojawia się postać Inge, do której domu po wojnie wprowadzali się kolejno Rosjanie, Ukraińcy i Grecy. Z relacji narratora odtwarzającego losy dawnych mieszkańców Bielawy wyłania się obraz skrzywdzonej (zgwałconej i pobitej), wyalienowanej kobiety, nieakceptującej zmian zachodzących w okolicy. Upór starej Niemki jest powodem konfliktu z dokwaterowaną rodziną Agapito. Inge budzi jednak zainteresowanie wśród najmłodszych, których obdarowuje cukierkami (zob. Dobrzaniecki 2003: 86). Podobnie bohaterka *Śpiewaj ogrody* podejmuje decyzję pozostania w domu „za każdą cenę” (Huelle 2014: 128), by tu oczekiwać powrotu męża, którego losy pod koniec wojny pozostały nieznane. Nieopuszczenie Gdańska przez panią Gretę oznaczało jednak utratę willi na rzecz państwa, zamieszkanie z nieznajomymi, a także obowiązek wyczerpującej pracy przy taśmie produkcyjnej, działającej niszcząco na delikatne dłonie pianistki. Paweł Huelle w proroczej i pesymistycznej, poprzedzającej wybuch wojny wizji Ernesta Teodora, męża Grety, porównuje dramatyczny los niemieckich cywilów dotąd

6 W książce obecne są zjawy Niemców, które chowają się w szparach podłogi rodzinnego domu bohaterki w Wałbrzychu (Bator 2012: 129–130), z jednej strony będące wytworami jej wyobraźni, zaś z drugiej – najdobitniejszym dowodem na jarzmo XX-wiecznych dziejów i ogrom ludzkich tragedii. W tę narrację wpisuje się też kreacja pluszowego misia Hansa („bo stereotypy czasem mają imiona” [Helbig-Mischewski 2014: 20]). Kolor futerka nawiązuje do przekonania o fałszywości osoby rudej. Maskotka łączy przeszłość z teraźniejszością, lecz ma niewiele wspólnego z nostalgicznym przedmiotem. Stanowi ona symbol niemożności zapomnienia o krzywdzie doznanej w dzieciństwie, jak również zrzucenia brzemienia wielkiej historii.

zamieszkujących region, w większości niemających wpływu na przebieg wydarzeń, do bezwolnego wyprowadzenia niewinnych dzieci z miasta Hameln przez postać Szczurołapa: „tak jak teraz my, Niemcy. Nie mamy powrotu. Szczurołap wyprowadzi nas z naszych miast. Spłoną. Będą zrujnowane. Zarosną chwastem” (Huelle 2014: 207).

Jednak to właśnie w dialogu, jaki zawiązuje się pomiędzy niedorośłym a Niemcem, przychodzi tak potrzebny moment szczerości:

Jest to istotne zwłaszcza w przypadku tych Polaków, którzy urodzili się na ziemiach zachodnich i północnych już po wojnie, którzy zatem nigdy nie mieli innej małej ojczyzny. Mają oni prawo poznać pełną prawdę historyczną o regionie, w którym przyszło im żyć, z którym łączą ich więzy emocjonalne. Dla nich historia nie zaczyna się w 1945 roku. (Podlasek 1995: 13)

Obarczony doświadczeniami historycznymi przewodnik przerywa milczenie, by w kontrze do mityzacji i propagandy, poprzez budowanie opowieści sięgającej przeszłości odsłonić przed małoletnim słuchaczem prawdę – o pograniczu, ale też o ludziach, którzy żyli tu przedtem i którzy również to miejsce uznawali za swoje. W analizowanych utworach uwidacznia się próba ocalenia dawnego świata przed nieuchronnym zniknięciem, możliwa dzięki wspomnianym praktykom narracyjnym – prowadzonym na przekór: „tożsamości budowanej na (nie)pamięci”⁷ (Załęcki 2019: 58).

Zakończenie

Współczesna literatura – zarówno dla dorosłego, jak i dziecięcego czytelnika – z jednej strony powiela, a z drugiej łagodzi stereotyp Niemca jako wroga polskiego narodu. Pojawia się w niej obraz niewrażliwego na łzy, nieczulego na dziecięce cierpienie hitlerowca, co jest efektem „urazu antyniemieckiego” (zob. Janion 1996: 142–143; cyt. za Błażejewski, Kneip 2006: 26) doznanego w wyniku drugiej wojny światowej. Stereotyp hitlerowca uznany został za stereotyp Niemca w ogóle, ponieważ Polacy podczas okupacji wchodzili z Niemcami w bezpośredni kontakt i stawali się świadkami ich agresywnych zachowań. Zaczęli odczuwać gniew, niechęć i wrogość wobec całego narodu niemieckiego i przypisywać mu czynienie zła (Błażejewski, Kneip 2006: 12). Coraz częściej tworzy się jednak w narracjach literackich przestrzeń na dodawanie kolorytu wizerunkowi naszych zachodnich sąsiadów. W utworach skierowanych do dorosłych ta zmiana zdaje się zachodzić śmielej, do czego przyczynia się w dużej mierze twórczość pisarzy urodzonych na pograniczu. Uwidacznia się w nich potrzeba przełamania stereotypowego myślenia poprzez poszukiwanie nowego sposobu komunikacji, wspólnego języka Polaków i Niemców oraz wyeksponowanie łączących ich doświadczeń. „Niwelowanie” obcości zachodzi poprzez pokazanie podobieństw losów polskiej i niemieckiej ludności cywilnej.

7 Podobnie to zjawisko charakteryzuje Browarny, który pisze o dziejach Dolnego Śląska jako: „historii utraty i zapomnienia” (2019: 13).

Bibliografia

- Bachelard, Gaston ([1957] 1976) „Wstęp do poetyki przestrzeni” [„La Poétique de l’espace”]. [W:] Henryk Markiewicz (red.) *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie; 342–365 [Paris: Presses Universitaires de France].
- Baluch, Alicja (1992) *Archetypy literatury dziecięcej*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Komisji Edukacji Narodowej.
- Baluch, Alicja (2008) *Od form prostych do arcydzieła. Wykłady, prezentacje, notatki, przemyślenia o literaturze dla dzieci i młodzieży*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- Bartmiński, Jerzy (2001) „Jak zmienia się stereotyp Niemca w Polsce?”. [W:] *Obyczaje*. Nr 4 (04); 16–19.
- Bator, Joanna (2012) *Ciemno, prawie noc*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Berwid, Małgorzata Janina (2019) *Wojenne lalki Marysi*. Warszawa: TADAM.
- Błażejowski, Tadeusz, Heinz Kneip (red.) (2006) *Wizerunek Niemca i Rosjanina we współczesnej literaturze polskiej. Rekonesans*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Boksański, Zbigniew (1997) *Stereotypy a kultura*. Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej.
- Browarny, Wojciech (2019) *Historie odzyskane. Literackie dziedzictwo Wrocławia i Dolnego Śląska*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Chwin, Stefan (1995) *Hanemann*. Gdańsk: Marabut.
- Czerwińska-Rydel, Anna (2018) *Listy w butelce. Opowieść o Irenie Sendlerowej*. Łódź: Wydawnictwo Literatura.
- Dobrzaniecki, Hubert (2003) *Stacja Bielawa Zachodnia*. Nowa Ruda: Mamiko.
- Fortes, Antón ([2008] 2011) *Dym [Fume]*. Ilustracje Joanna Concejo. Toruń: Tako [Pontevedra: OQO Editora].
- Gosk, Hanna (2002) *Bohater swoich czasów. Postać literacka w powojennej prozie polskiej o tematyce współczesnej*. Izabelin: Świat Literacki.
- Helbig-Mischewski, Brigitta (2014) „Polacy i Niemcy: stereotypy i uprzedzenia czy różnice kulturowe?”. [W:] Paweł Wolski (red.) *Doświadczenie (po)Granicza*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN; 17–24.
- Hirsch, Marianne (1997) *Family Frazes. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Huelle, Paweł (2014) *Śpiewaj ogrody*. Kraków: Znak.
- Janion, Maria (1996) „Niemiecki i polski diabeł: o figurach zła”. [W:] Ewa Kobylińska, Andreas Lawaty, Rüdiger Stephan (oprac.) *Polacy i Niemcy. 100 kluczowych pojęć*. Warszawa: Biblioteka „WIEZI”; 140–148.
- Jarzębski, Jerzy (1995) „Hanemann i samobójcy”. [W:] *Znak*. Nr 12; 197–203.
- Kopaliński, Władysław (2019) *Słownik symboli*. Warszawa: Rytm.
- Kostecka, Weronika (2021) „Czym jest wielokulturowa literatura dziecięca i młodzieżowa i jak ją badać? Propozycje metodologiczne z perspektywy literaturoznawczej w kontekście polskim”. [W:] *Wielogłos*. Nr 1; 133–134.
- Kotaba, Katarzyna (2015) „Czy wojna jest dla dzieci? O obrazach wojny w literaturze dla najmłodszych”. [W:] *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*. Nr 15; 184–192.
- Marciniak-Jędrzejczak, Barbara (2008) „Historia pewnego Niemca”. [W:] *Postscriptum Polonistyczne*. Nr 2 (2); 139–148.
- Mitosek, Zofia (2001) „Literatura i stereotypy (próba typologii i opisu relacji)”. [W:] Mirosław Kofta, Aleksandra Jasińska-Kania (red.) *Stereotypy i uprzedzenia. Uwarunkowanie psychologiczne i kulturowe*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN; 214–223.

- Nowak-Kluczyński, Konrad, Kamila Słupska, Kinga Kuszak, Eva Zamojska, Katarzyna Kabacińska-Łuczak (2020) „Literatura dla dzieci”. [W:] Hanna Krauze-Sikorska, Michał Klichowski (red.) *Pedagogika dziecka. Podręcznik akademicki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza; 179–214.
- Papuzińska, Joanna (1996) *Dziecko w świecie emocji literackich*. Warszawa: Wydawnictwo SBP.
- Piątkowska, Renata ([2013] 2020) *Wszystkie moje mamy*. Łódź: Wydawnictwo Literatura.
- Piątkowska, Renata (2020) *Dzieci, których nie ma*. Łódź: Wydawnictwo Literatura.
- Pięta, Iwona (2011) „Małe ojczyzny’ w prozie polskiej po 1989 roku”. [W:] Stanisław Gawliński, Dorota Siwor (red.) *Dwie dekady nowej (?) literatury 1989–2009*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego; 225–238.
- Podlasek, Maria (1995) *Wypędzenie Niemców z terenów na wschód od Odry i Nysy Łużyckiej. Relacje świadków*. Warszawa: Wydawnictwo Polsko–Niemieckie.
- Rybak, Krzysztof (2019) *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Saryusz-Wolska, Magdalena (2011) *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Skotnicka, Gertruda (2008) *Barwy przeszłości. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży 1939–1989*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Stasiuk, Andrzej (2007) *Dojczland*. Wołowiec: Czarne.
- Szarota, Tomasz (1996) *Niemcy i Polacy. Wzajemne postrzeganie i stereotypy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szewczyk, Wilhelm (1966) *Hitlerizm i Niemcy we współczesnej literaturze polskiej*. Opole: Instytut Śląski w Opolu.
- Tomaszkiewicz, Barbara (2010) „Przez pryzmat prozy – Huellego i Chwina spotkanie z obcością – refleksje o Gdańsku”. [W:] Franciszek Czech, Magdalena Banaszkiewicz, Piotr Winskowski (red.) *Miasto: między przestrzenią a koncepcją przestrzeni*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego; 289–305.
- Zajac, Justyna (2021) „Obraz żydowskiego dziecka oraz pamięć o wojnie w książkach obrazkowych dla młodego odbiorcy”. [W:] *Filoteknos. Literatura dziecięca – mediacja kulturowa – antropologia dzieciństwa*. Vol. 11; 137–153.
- Załęcki, Jarosław (2019) „Falowa natura gdańskiej społeczności. O tożsamości z perspektywy procesów historycznych”. [W:] *Miscellanea Anthropologica et Sociologica*. Nr 20 (4); 56–68.
- Zarębska, Magdalena (2017) *Projekt Breslau*. Warszawa: Bis.

Źródła internetowe

- Czapliński, Przemysław (2010) „Dojczland. Obraz Niemców w literaturze polskiej”. <https://www.eurozine.com/dojczland-obraz-niemcow-w-literaturze-polskiej/?pdf> (dostęp: 20.06.2021).

YARYNA TARASYUK

Université nationale Ivan Franko de Lviv

/ Львівський національний університет імені Івана Франка

yarpet@gmail.com

ORCID 0000-0002-0630-3710

L'expérience de la limite et la manifestation du sens : un voyage mythologique du sens dans *Cassandra* de Lessia Oukraïнка

The Experience of the Limit and the Manifestation of Meaning: the Mythological Journey of Meaning in Lesya Ukrainka's *Cassandra*

Abstract

The article explores the limit phenomenon in terms of its participation in the process of the formation and transformation of meanings. The functioning of the concept is considered on the basis of the dramatic poem *Cassandra* by Lesya Ukrainka. Since the work is based on myth and itself imitates the structure of a myth, thus revealing a noticeable feature of European culture at the turn of the 19th–20th centuries regarding the fundamental developments of mytho-critical schools, the border phenomenon is illuminated through the prism of two aspects – content and form. The first aspect focuses on existential meanings; it is about the formation or transformation of meanings at the moment a person reaches his limit or the limit of the world (first of all, a meeting with fate or death). The second aspect concerns the phenomenon of myth and the manifestation-formation of new meanings at the moment of interaction between the myth matrix and its literary interpretation. The focus of the analysis on the threshold phenomena of *Cassandra* demonstrates the playwright's skill in working with the ancient myth. Lesya Ukrainka preserves the outline of the myth and the literary image of the Trojan prophetess, but also inscribes new meanings that are relevant to her time, thus universalizing them, and revives myth itself as a universal form of preserving and transporting meanings

Keywords: limit, boundary situation, meaning formation, meaning transformation, myth, literary interpretation of myth

Les mythes antiques, ainsi que les mythes bibliques, contribuent à former la culture européenne, créant une plate-forme de vision du monde, fournissant des histoires, des personnages et installant un couloir d'interprétations possibles. Le mythe antique introduit une certaine histoire universelle, des catégories de sens universelles et une certaine attitude dans les conditions proposées, et a donc des repères constants qui permettent de reconnaître le mythe lui-même dans le tissu du texte littéraire. Mais en même temps, le mythe contient certaines lacunes ou omissions qui, dans les couloirs d'interprétation établis, permettent de développer une histoire originale et unique.

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, on a pu observer un vif retour au concept du mythe et à la création des mythes. Cela correspondait à l'essence des expériences modernistes en littérature et a conduit au développement intensif du courant mythocritique. Des études du phénomène du mythe, à partir des travaux de Joseph Campbell, James Fraser, Ernst Cassirer, Karl Jung, Northrop Frye, Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Vladimir Propp, Alexei Lossev, Jurij Lotman, Roland Barthes, et jusqu'aux théories les plus récentes, souvent contradictoires, de Gilbert Durand et Pierre Brunel, ont contribué à la réinterprétation de la nature même du mythe et de son fonctionnement dans la culture.

L'éducation brillante et multiforme de Lessia Oukraïнка est un fait bien connu. Olexandre Biletskyj mentionne du reste la connaissance profonde de la tradition antique qui se manifeste dans la vie quotidienne en Ukraine, par exemple, dans les jeux à *L'Iliade* ou à *L'Odyssée* des enfants à Kolodiazhne et jusqu'aux traductions des chansons de *L'Odyssée* et l'utilisation répétée de motifs antiques dans les œuvres poétiques et dramatiques. Cet article aura donc pour but de comprendre le fonctionnement du mythe dans l'œuvre de Lessia Oukraïнка, sa manière de recréer le mythe, et de montrer que son poème dramatique *Cassandre* n'est pas seulement un exemple de recherche littéraire sur le mythe antique, mais aussi une manière d'exprimer un mythe personnel et de rechercher l'identité nationale ukrainienne à travers le contexte européen.

Le thème proposé touche deux aspects : ceux du contenu et de la forme. Le premier aspect se concentre sur les sens existentiels : il s'agit de la formation ou de la transformation des sens au moment de la rencontre des limites de l'homme ou des limites du monde (tout d'abord la rencontre avec le destin ou avec la mort). Le deuxième concerne le phénomène du mythe et la manifestation-formation des nouveaux sens au moment de l'interaction de la matrice du mythe et de son interprétation littéraire.

La formation ou la transformation des sens au moment de la rencontre des limites existentielles

La rencontre avec la Destinée est le thème principal de la tragédie antique. Il ne s'agit pas seulement de comprendre l'inéluctabilité elle-même, mais aussi d'analyser l'attitude de l'individu face à l'inévitable. Étant donné que le personnage central est Cassandre, la relation avec le Destin se déroule à travers elle, mais si l'on déplace le centre d'observation, il s'avère que chacun des personnages, y compris Troie elle-même, rencontre Moïra, et que celle-ci est donc une dominante sémantique du texte.

La rencontre avec le destin est une situation limite, qui permet soit de clarifier et d'accepter, soit de finalement rejeter ou perdre du sens. Une telle rencontre s'accompagne de questions importantes : pourquoi un tel destin m'est-il arrivé (le passé), quel choix dois-je faire (le présent), et qu'est-ce qui m'attend ensuite, ou quelque chose peut-il être changé (le futur). Chacun des personnages présente ce

contact avec le destin : Polyxène, la sœur cadette de Cassandre, qui prépare son mariage avec Achille, en pleine conversation avec sa sœur, lui demande soudain de se coiffer, et elle commence à sortir des fleurs rouges de grenadier (fleurs de la fiancée). Ainsi, les tresses de Polyxène, coupées par Cassandre après avoir appris la nouvelle de la mort de Patrocle, deviennent une conclusion logique à une situation seuil, une transition du territoire de certains sens (Polyxène comme heureuse épouse du bel Achille, semblable à Hélios, ou comme princesse qui a sauvé Troie par son mariage) au territoire d'autres sens (un esclave élèvera les enfants de ceux qui ont détruit la maison de Priam). Ou la déclaration de Cassandre à propos de Dolon, son fiancé : « Je savais bien que je ne deviendrais pas son épouse » (Oukraïinka 1973: 42). Ou encore, Andromaque qui tisse « une nouvelle housse pour le lit d'Hector » (Oukraïinka 1973: 49), toile qui possède des connotations à la fois de vie et de mort : Andromaque a commencé à tisser une toile blanche pour la vie et l'a terminée pour la mort. Dolon, le fiancé de Cassandre, lui demande en effet : « Prophétesse, dis-moi, reviendrai-je sain et sauf de ma reconnaissance ? » (Oukraïinka 1973: 58), et sait donc probablement qu'il ne reviendra pas.

Du point de vue de la rencontre avec le destin, la figure de Cassandre elle-même est compliquée. En tant que prophétesse, elle peut être à la fois dans le passé, le présent et le futur, pour savoir que « Ce sera ainsi ! Ce sera ainsi, pas autrement ! » (Oukraïinka 1973: 93), c'est-à-dire voir la trajectoire de la destinée. Grâce à son don, elle vit dans deux mondes, celui des dieux et celui des hommes : le monde des dieux indique l'inévitabilité du destin, et le monde des hommes nourrit l'espoir de l'évitabilité.

De plus, le don est quelque chose dont il est impossible de se détourner. Il est un signe et une rencontre avec le destin, il est par essence un certain seuil constamment présent et, par conséquent, la clé de la limite de soi et du monde.

Par conséquent, Cassandre se trouve logiquement, grâce à son don, non seulement dans une situation limite, mais est également un personnage liminaire. Elle attire l'acuité et la douleur du héros tragique dans sa position face à la destinée. L'événement clé dans ce contexte est la scène où le fiancé de Cassandre, Dolon, part pour une reconnaissance dangereuse. Tout dans la scène indique la limite : la nuit cache et garde le secret, Dolon sort par la porte Scée de la ville (cette porte marque l'espace de la limite). Cassandre et Polyxène montent les escaliers jusqu'à la porte Scée pour regarder, derrière elle, dans l'inconnu, la pleine lune, avec laquelle Cassandre parle comme avec la Destinée, qui « voit tout » car « nulle part il n'y a d'abri contre elle » (Oukraïinka 1973: 65). Cassandre, qui regarde droit dans les yeux de la lune-destinée, est soudain aveuglée et y aperçoit sa folie, c'est à dire elle a perdu son état acceptable par la société.

Une autre limite qui oblige une personne à former ou à transformer le sens est la mort. Selon Vladimir Yankelevitch, le phénomène même de la mort est paradoxal, car il est à la fois métaphysique et tout à fait physique, extraordinaire et tout à fait ordinaire :

Le caractère déconcertant et même vertigineux de la mort (...) tient lui-même à cette contradiction : d'une part un mystère qui a des dimensions métémpiriques, c'est-à-dire infinies, ou mieux, pas de dimensions du tout, et d'autre part un événement familier qui advient dans l'empirie et s'accomplit parfois sous nos yeux. (Yankelevitch 1977: 6)

C'est-à-dire que la mort réelle, qui apporte une douleur physique réelle, déploie le monde vertical ou virtuel des valeurs, en vérifiant leur authenticité par rapport à l'Absolu. Toute l'œuvre de Lessia Oukraïinka est plongée dans la prémonition de la mort, la mort elle-même et les cris funèbres. Dans la première scène, la vraie mort semble être absente, mais elle sonne dans les mots. Cassandre

dit à Hélène : « Toi et la mort, vous êtes deux sœurs germaines » (Oukraïнка 1973: 33), et celle-ci lui répond : « pourquoi toi, ne te nommes-tu pas la sœur de la mort » (*ibidem*). Cassandre voit « ce baiser mortel (...) tout juste au moment où notre terre a été touchée par ton pied chaussé de sandale rouge » (Oukraïнка 1973: 38). Et à cause de ce baiser, elle se retrouve à la limite de la conscience, de la civilisation et du monde, qui est marqué par un cri fou, « Du sang et la mort ! » (*ibidem*), cri de la naissance de Cassandre-prophétesse. C'était un cri qui proclamait et scellait dans le mot la mort de Troie. Et ce cri se doublait de la vision : « les lumières se sont éteintes sur les ruines de Troie, la fumée d'Iliion dans le ciel a disparu » (Oukraïнка 1973: 39). L'ensemble de l'œuvre décrit l'expérience extrême de la mort de Troie comme lieu détenteur de valeurs. Chaque mort constitue une lacune dans le texte à propos de Troie : le souvenir de la mort de Troïle, la nouvelle de la mort de Patrocle, la nouvelle de la mort d'Hector, la mort de Dolon sous les yeux de Cassandre, la mention de la mort des Amazones, la mort d'Œnomaos, roi de Lydie, et de toute l'armée lydienne – et Troie devient un tamis qui fuit, car selon Vladimir Yankelevich : « l'ipséité de la personne disparue demeure irremplaçable, comme la disparition même de cette personne demeure incompensable » (1977: 6). En conséquence, non seulement la vie s'échappe à travers le tamis qui fuit, mais aussi les sens et l'esprit qui les inspirent.

Donc on peut voir dans *Cassandre* de Lessia Oukraïнка des limites existentielles qui forment le territoire de la possibilité ou de la nécessité de la formation ou de la transformation des sens. Et ce qui sur le plan physique se manifeste comme la mort, sur le plan métaphysique se manifeste comme changement des sens.

La manifestation-formation des nouveaux sens au moment de l'interaction de la matrice du mythe et de son interprétation littéraire.

Dans son article « L'Art est un anti-destin », consacré au roman de l'écrivain belge Henry Bauchau *Œdipe sur la route*, Virginie Brinker écrit :

La reprise du mythe de Sophocle enferme à double titre les personnages dans leur destin, car leur histoire a déjà été écrite et est déjà connue du lecteur. Ils ne pourront donc en sortir et la fatalité du récit est en grande partie recréée par la connivence culturelle du lecteur. (Brinker 2008)

Alors, qu'est-ce qui motive l'autrice à reprendre un mythe qui est, de ce point de vue, « un récit voué à l'échec » ? C'est que « le mythe est une force qui, à l'aide de constructions métaphoriques profondes et significatives, dirige l'esprit et le cœur vers le mystère ultime qui imprègne et entoure toutes les existences » (Кемпбел 1999: 253–254) et que « le mythe est une propriété constante de la pensée humaine » (Зварич 2003: 9). Ainsi, nous avons affaire à un appel au mythe en tant qu'universel, en tant qu'une certaine construction qui capture et articule avec précision ou de manière adéquate « la manifestation dans le contexte du quotidien de quelque chose qui transcende le contexte quotidien de l'expérience » (Тиллих 2000: 114), qui révèle le mystère, ou qui admet, dans la terminologie de Paul Tillich, la révélation, comme « une manifestation de ce qui nous dérange extrêmement » et est « la base de notre existence » (Тиллих 2000: 115). En bref, Oukraïнка réalise une archéologie du sens – elle va au cœur du problème, à la base, à la source, nettoie les couches d'interprétation, incorpore un certain artefact

intellectuel et culturel dans une carte mère ukrainienne personnelle et rejoint le contexte européen plus large.

Cependant, il est important de noter qu'une telle reconstruction du mythe comme sens à travers un texte artistique, qui, selon Merab Mamardashvili, est lui-même une constitution de sens – « quand je dis un texte, j'entends en fait un organe, c'est-à-dire quelque chose par quoi nous voyons » (Мамардашвили 1995) – devient un mouvement vers l'intérieur, un retour du Moi du monde, une localisation du monde dans le Moi. Dans un certain sens, une démythologisation du monde avec le transfert du mythe dans le milieu du Moi, par opposition à la création du mythe, qui est un mouvement vers l'extérieur, l'humanisation du monde.

Cassandre est une figure mythologique possédant des attributs de prophétesse et une image littéraire construite par de nombreuses générations d'écrivains, de l'Antiquité à nos jours. Dans l'Antiquité déjà, l'image de Cassandre a été interprétée à plusieurs reprises, et même, le mythe de l'acquisition de son don prophétique a deux versions. Lorsqu'il parle de la famille de Priam, l'écrivain ancien Apollodore, auteur de la *Bibliothèque mythologique*, évoque le châtiment de Cassandre par le dieu Apollon, qui parce qu'elle a refusé son amour, lui retire la possibilité de « persuader » (Apollodorus 1921: 49), c'est-à-dire la capacité d'utiliser le langage, de traduire ses visions extatiques en langage rationnel. Cela explique la méfiance face aux propos de Cassandre et sa réputation de folle. Le traducteur, interprète et mythocritique James Fraser, en commentant ce mythe en référence aux critiques d'Homère, indique une autre version de l'origine du don prophétique de Cassandre et de son frère jumeau Hélénos : les jumeaux ont reçu le don dans le temple d'Apollon, lorsque des serpents ont léché leurs membres (Apollodorus 1921: 48), mais ce mythe n'explique pas pourquoi personne ne croit les paroles de Cassandre. Il est à noter qu'Homère ne mentionne pas le don prophétique de Cassandre dans l'Iliade ou l'Odyssée ; il ne la mentionne que comme une belle princesse, pareille à Aphrodite, promise à Idoménée, prince des Crétois. La Cassandre de la mythologie telle qu'elle apparaît dans l'épopée héroïque n'est pas en proie aux doutes ni en opposition aux dieux, son rôle dans la guerre de Troie se limite à son cadeau au héros lydien. L'image littéraire complète de Cassandre se manifeste dans l'*Orestie*, trilogie d'Eschyle dans laquelle le secret de son don prophétique est révélé pour la première fois et l'image de Cassandre commence à être en corrélation avec l'histoire de Troie et de Mycènes. C'est dans la tragédie *Agamemnon* que Cassandre devient porteuse d'histoire, prédit l'avenir, et relie ainsi le passé, le présent et le futur. De personnage mythologique, Cassandre devient une image littéraire.

Lessia Oukraïнка reprend le motif de la résistance aux dieux quand Hélène accuse Cassandre : « Ce n'est que toi qui lutte avec les dieux » (Oukraïнка 1973: 3). On ne croit pas aux paroles prophétiques de Cassandre, on la prend pour une folle, l'accusant de la tragédie de Troie : « Andromaque : Non, ce n'est ni la peur, ni la honte, ni le glaive qui seraient responsables de tout, mais c'est toi, empoisonneuse, si tu dis la vérité ! (...) Si seulement tu ne les prononçais pas et n'empoisonnais pas notre vie, il n'y aurait pas de malheureuse vérité » (Oukraïнка 1973: 52).

Lessia Oukraïнка déploie un discours féminin particulier, qui se transforme en discours de la confrontation entre l'individu et la foule, et en discours de l'Autre, qui n'est ni dans les versions anciennes du mythe, ni dans les interprétations ultérieures. Dans le poème dramatique de Lessia Oukraïнка, Cassandre, en raison de sa capacité à voir la vérité fatale, apparaît dans le poème comme Autre, différente de la foule, elle n'accepte pas les règles établies du jeu de la société. Selon elles, le rôle de la femme est de filer la laine sur sa quenouille d'or, de se limiter au gynécée, l'espace des femmes, et de s'occuper de son

mari. Le monde masculin a ses responsabilités : « Déiphobe à l'assemblée, Hector à la guerre, Hélénos dans le temple » (Oukraïнка 1973: 36). Lorsqu'une telle division des fonctions est inviolable, l'existence sociale est claire et stable. Mais Cassandre n'accepte pas cet ordre de la société, et la société la rejette parce qu'elle est Autre. Les hommes l'accusent de ne pas être à sa place, et les femmes l'accusent d'être « folle » et « obsédée ». Selon les normes sociales, sa différence est multiforme : en tant que prophétesse, elle prophétise ce que personne ne veut entendre ; comme future épouse, elle ne sait pas comment attirer un amant ; comme princesse, elle rejette intérieurement un mariage sans amour pour sauver la patrie. Cassandre elle-même se rend compte de son altérité, l'accepte et assume la responsabilité des meurtres et de la mort de Troie. Les gens ne veulent pas entendre la vérité tragique et insupportable, même si elle vient des dieux. Les propos d'Andromaque le confirment :

Nous avons déjà assez de ta vérité sinistre,
 Funeste ; aussi permets-nous au moins
 De vivre dans l'espoir avec le mensonge.
 Oui, je suis déjà lasse de cette vérité !
 Oh ! donne-moi au moins un rêve, une illusion ! (Oukraïнка 1973: 86)

Cassandre est différente, elle est Autre, car elle ne sait pas tromper, tout comme elle ne sait pas exprimer « correctement » sa vérité. Depuis des temps immémoriaux, on traite les prophètes avec un grand respect. Hélénos, frère jumeau de Cassandre et prophète lui-aussi, est respecté, sa parole prophétique pèse beaucoup, les gens l'adorent. C'est un homme estimé, par opposition à la prêtresse « punie » qu'est sa sœur. Il voit aussi la « vérité », mais il sait la gérer à la manière masculine, contrairement à Cassandre. Répondant à sa sœur, il lui signale clairement toutes les fautes de sa prophétie :

Tu vois
 Mais, ayant croisé les bras ou t'étant tordu les mains,
 Tu restes impuissante, comme pétrifiée,
 Face à cette vision de la terrible vérité,
 Comme si Méduse braquait ses regards sur toi
 Et tu ne fais qu'inspirer la terreur aux gens.
 Mais la vérité en devient plus terrible encore,
 Les gens perdent leur restant de sens et de force
 Ou ils vont du désespoir à la perdition,
 Et alors tu parles : « Moi, je l'ai dit ! » (Oukraïнка 1973: 91)

La pratique de la divination d'Hélénos se caractérise par une rhétorique brillante, des jeux de langage et une manipulation des attributs et des croyances. Il croit que le don de prévoyance n'est pas seulement connaissance de la vérité, mais aussi capacité de la gérer, car tout ne peut pas être révélé aux gens, tous ne sont pas prêts à l'accepter. La vérité et le mensonge sont séparés d'une « mince raie », dit Hélénos : « Qu'est-ce que la vérité ? Qu'est-ce que le mensonge ? Le mensonge qui se réalise, tout le monde le nomme vérité » (Oukraïнка 1973: 92). Hélénos et Cassandre ont la même fonction de prophète, mais si Cassandre a le don de vision, Hélénos a le don de persuasion. « Le prophète, selon la terminologie biblique, est un précurseur de la volonté de Dieu, il ne parle donc pas en son propre nom (...). Utilisant le droit, le devoir et l'opportunité de la révélation spéciale, le prophète prophétise

l'avenir » (Танюк 1992: 130). Ce qui compte le plus pour Cassandre, ce n'est pas la réaction de la société, mais le fait qu'elle transmette la vérité supérieure, qu'Hélénos utilise pour le « bien » public tel qu'il le comprend.

Cassandre est Autre car elle n'accepte pas la volonté de l'homme. Déiphobe, frère aîné de Cassandre, estime également que ce n'est pas l'affaire des femmes de prédire l'avenir : « Voici : tu as pris une quenouille, c'est bon, à vrai dire, cela convient à une jeune fille bien mieux que des propos prophétiques. Continue donc à filer et ne prophétise pas » (Oukraïнка 1973: 71). Le frère demande à sa sœur d'épouser Œnomaos afin de sauver Troie, donc ni son frère, ni le conseil militaire n'acceptent Cassandre comme une Autre, tous la voient comme une femme ordinaire. De plus, ce passage montre clairement l'attitude du monde masculin envers la femme, considérée comme récompense pour le gagnant. Cependant, Cassandre indique clairement qu'elle n'est pas une héroïne, mais une prophétesse, et qu'elle ne peut offrir un sacrifice que selon son état : « Si tu exigeais de moi un sacrifice sanglant, alors, certainement, je pourrais l'offrir, mais faire celui-ci, je ne le puis, frère, car je ne suis pas une héroïne » (Oukraïнка 1973: 73).

Pleinement attachée à sa prophétie, Cassandre non seulement n'a pas peur de proclamer la vérité intolérable, mais exhorte également à la responsabilité collective. Cependant, ceux qui sont incapables d'accepter la vérité de sa prophétie n'ont pas la force d'accepter le fait que l'échec collectif repose aussi sur la faute personnelle de chacun. Ils sont incapables de le comprendre, contrairement à Cassandre. Elle assume la responsabilité non seulement de ses propres imperfections, mais aussi des imperfections des autres.

Le philosophe Alexei Lossev note que l'image de Cassandre « est célèbre pour sa tragédie intense, qui se produit chez les gens justes à des moments critiques, lorsque l'individu est si audacieux qu'il viole l'absolutisme de l'ancien système, mais pas assez indépendant pour sentir son péché devant lui » (Лоцев 1957: 381). La position de la prophétesse, la proclamation de la vérité indésirable font naître à son encontre une résistance de la société. C'est sur cette base que le conflit entre la prophétesse et la foule se forme dans l'œuvre. Le mythe antique ne contenait pas ce conflit d'être quelqu'un d'Autre, il a fallu l'époque moderne et l'optique de Lessia Oukraïнка pour que vienne la possibilité de manifester cette opposition. Grâce à ce nouveau point de vue, le mythe transcende ses limites et se remplit de nouveaux sens.

Ainsi, cette analyse du poème dramatique de Lessia Oukraïнка nous montre que la catégorie de la limite – limite existentielle ou limite formelle – participe activement à la formation ou à la transformation du sens. On peut même constater que souvent, c'est la limite qui rend le sens visible et lisible.

Empruntant un mythe ancien, un personnage mythologique, et préservant leurs contours, Oukraïнка franchit les limites du stéréotype et, d'une part, viole la matrice du mythe et son champ d'interprétations, d'autre part, les remplissant de sens nouveaux et de nouvelles optiques, modifie la trajectoire de l'interprétation. L'écrivaine agit, d'une part, en penseur qui sape la compréhension commune du phénomène et découvre de nouvelles significations, d'autre part, en tant que représentante de la nouvelle époque moderne qui déploie la perception traditionnelle du mythe comme un patrimoine collectif pour tendre vers une responsabilité personnelle de la création où le mythe prend un tour personnel.

Bibliographie

192

- Apollodorus [180–109 av. J.-C.] (1921) *The Library*. Trad. Sir James George Frazer. London: William Heinemann, New York: G. P. Putnam's Sons.
- Oukraïнка, Lessia [Українка, Леся] ([1908] 1970) *Cassandre : poème dramatique* [Кассандра]. Trad. de l'ukrainien, préfacé et annoté par Andry Swirko. Bruxelles: Amibel [Édition originale parue dans: *Літературно-науковий вісник*. Річник XI. Т. XLI. Кн. 1 (січень); 76–97 і Кн. 2 (лютий); 241–281].
- Yankelevitch, Vladimir (1977) *La mort*. Paris: Flammarion.
- Зварич, Ігор (2003) *Міфологічна парадигма художнього мислення*. Автореф. Дис. ... д-ра філол. наук. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Кемпбел, Джозеф ([1949] 1999) *Герой із тисячею облич* [The Hero with a Thousand Faces] Переклад з англ Олександр Мокровольський. Київ: Альтернативи [New York : Pantheon Books].
- Лосев, Алексей (1957) *Античная мифология в её историческом развитии*. Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство.
- Танюк, Леонід (1992) « До проблем української 'пророчої' п'єси ('Кассандра' Лесі Українки, 'Пророк' В. Винниченка, 'Народній Малахій' М. Куліша) ». [In:] *Сучасність*. № 2; 298–304.
- Тиллих, Пауль ([1951–1963] 2000) *Систематическая теология* [Systematische Theologie]. Т. 1–2. Переводчики: Т.П. Лифинцева (Т. 1), О.Р. Газизова, В.М. Ошерев, В.В. Рынкевич (Т. 2). Москва–Санкт-Петербург: Университетская книга [Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk].

Sources Internet :

- Brinker, Virginie (2008) « L'Art est un anti-destin ». [In:] *La Plume phrancophone*, 19 décembre 2008. <https://la-plume-francophone.com/2008/12/19/henry-bauchau-oedipe-sur-la-route/> (accès: 30.08.2021).
- Мамардашвили, Мераб (1995) *Лекции о Прусте (психологическая топология пути)*. Москва: Ad marginem. <http://www.mamardashvili.ru/Lektsii/psixologicheskaya-topologiya-puti.html> (accès: 8.12.2022).

Received:
10.08.2022
Reviewed:
31.08.2022
Accepted:
7.11.2022

AGNIESZKA WANDEL

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny

agnieszka.wandel@uw.edu.pl

ORCID 0000-0001-7248-6503

Développement des collections documentaires « Découvertes » de Gallimard Jeunesse : une stratégie éditoriale à long terme

Development of Gallimard Jeunesse's Non-fiction Collections 'Découvertes' : a Long-term Editorial Strategy

Abstract

The main objective of this study is to reconstruct the long-term strategy of Gallimard Jeunesse, a major French publisher of books for children and youth, which has consisted of a constant planning, restructuring and revitalisation of more than a dozen collections and series published under the label of 'Découvertes' from 1983 until today. The history of this wide-ranging project – one of the largest publishing project of the last decades – provides a picture of the evolution of the publication model of contemporary non-fiction books for children. We will therefore focus on the size of the analysed collections, the evolution of their editorial form and texts – for example, the presence and function of illustrations and/or auxiliary parts of the books – as well as the age of their readers, the relationship between translations and French production, and international and inter-institutional co-publishing ventures. Presenting the most interesting and innovative examples of typographic and graphic solutions implemented by the publisher will also provide important information, as these solutions have been widely imitated.

Keywords: non-fiction books for children and youth, French publishing market, children's book typography, children's book graphics, contemporary non-fiction book

Les livres documentaires représentent un segment important du marché des publications pour la jeunesse. Généralement perçus comme un excellent outil d'éducation par le jeu, ils sont appréciés des jeunes lecteurs et les spécialistes du livre reconnaissent leur valeur. Malheureusement, les critiques et les

chercheurs en littérature de jeunesse ne prêtent généralement que peu d'attention à ce genre qu'ils ont tendance à considérer comme un parent pauvre de la littérature. Ce fait a été souligné, entre autres, par Michel Defourny (2013: 5) dans son étude sur les albums documentaires de la collection Archimède, ou Françoise Ballanger, qui était alors rédactrice en chef de la principale revue critique et littéraire française consacrée aux livres de jeunesse, *La Revue des livres pour enfants*, publiée par le Centre national de la littérature pour la jeunesse (service spécialisé du département Littérature et art de la Bibliothèque nationale de France). Cette dernière a signalé que, malgré la grande attention portée aujourd'hui à l'initiation littéraire, on oublie souvent que les documentaires ne constituent pas un genre à part, isolé du reste des publications pour enfants, et que tout comme la littérature de fiction, ils peuvent contribuer à l'éveil de l'intérêt des enfants pour la lecture (Ballanger 2004: 4–8; Ballanger 2008: 17–19).

Les livres documentaires occupent une place fixe au catalogue des éditeurs français, et les données statistiques les concernant sont collectées et publiées par le Syndicat national de l'édition. À la lumière de ces données, la catégorie *Documentaire/Encyclopédie*, qui comprend des « ouvrages généralistes (encyclopédies et dictionnaires généraux) et ouvrages thématiques (sciences, arts, nature, animaux, etc.) » (*L'édition Jeunesse* : 2) représente – à côté des catégories *Éveil, petite enfance* et *Fiction jeunesse, adolescents et jeunes adultes*¹ – le plus petit segment du marché français du livre de jeunesse, même s'il reste important. C'est en 2003 que les statistiques du SNE ont enregistré le nombre le plus élevé de documentaires publiés, soit 1913 titres². Ce chiffre représentait 20 % de l'ensemble des livres de jeunesse publiés cette année-là (à titre de comparaison, les livres de la catégorie *Fiction* représentaient alors 39 % et ceux de la catégorie *Éveil*, 41 %). Selon les dernières données publiques disponibles, en 2018, 1 513 titres ont été enregistrés dans la catégorie *Documentaires*, soit 8,2 % de l'ensemble des livres pour enfants publiés, tandis que les livres de la catégorie *Fiction* représentaient 41,4 %, et ceux de la catégorie *Éveil*, 50,4 %³.

L'année 1983 a marqué un tournant de l'histoire du documentaire français contemporain pour la jeunesse. Cette année-là, Gallimard Jeunesse, importante maison d'édition française pour enfants et adolescents, a lancé une collection intitulée « Découverte Cadet », qui a donné naissance à l'énorme projet éditorial « Découvertes Gallimard Jeunesse » (désormais : « Découvertes GJ »). Sous ce label, l'éditeur

- 1 Ces catégories comprennent : (1) *Éveil, petite enfance* – des albums petite enfance, cartonnés, livres illustrés, livres d'éveil et documentaires, livres pratiques tournés vers les activités manuelles et artistiques, livres objets ou animés, livres utilisant des matériaux autres que le papier, albums à colorier, gommettes, découpages, et (2) *Fiction jeunesse, adolescents et jeunes adultes* – albums de fiction illustrés sous toutes leurs formes (édition brochée ou cartonnée), livres de fiction grand format et au format de poche (appartenant généralement à une collection). *L'édition Jeunesse. France et international 2016–2017. Repères statistiques du SNE*, p. 2. (<https://www.sne.fr/document/synthese-des-chiffres-de-ledition-jeunesse-2018-2019> [accès: 9.12.2022])
- 2 C'était du reste la première année d'utilisation de ces catégories. Jusqu'en 2002 en effet, le livre de jeunesse a été divisé selon d'autres catégories appelées *Livres*, *Albums illustrés* et *Bandes dessinées*. Source : *Chiffres clés (...). Statistiques de la culture*. Ministère de la Culture et de la communication, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective ; [dir.] Janine Cardona, Chantal Lacroix. Paris : Documentation française 1991–2013.
- 3 La diminution du nombre de documentaires dans les statistiques peut être attribuée principalement à la baisse de la demande pour les documentaires traditionnels, concurrencés par l'accès gratuit aux connaissances qu'offre l'Internet. Cela ne signifie cependant pas que l'on cesse de publier des documentaires : au contraire, c'est un genre bien vivant, et c'est en outre le segment le plus innovant du marché. La forme du livre documentaire est en constante évolution, ce qui pose de gros problèmes de classification. Nous avons présenté la question plus en détails dans une monographie intitulée *Przemiany współczesnej książki popularnonaukowej: na przykładzie francuskiej oferty wydawniczej* [Transformations des livres documentaires contemporains : exemple de l'offre éditoriale française] (Wandel 2019). À ce sujet, voir aussi: Hervouët 2021; Meyer 2020.

a proposé plusieurs centaines de titres et plus d'une douzaine de collections et séries, dont quelques-unes sont continuées avec succès jusqu'à ce jour. Le projet représente ainsi l'une des plus grandes entreprises éditoriales de ces dernières décennies.

Depuis les années 1930 jusqu'alors, les éditeurs français avaient déjà rencontré un succès considérable avec leurs documentaires pour la jeunesse, avec quelques collections phares telles que par ex. (énumérées par ordre chronologique) : les albums du Père Castor « Le Roman des bêtes » et « Les Enfants de la terre », « Enfants du monde » de Nathan, « La Vie privée des hommes » et « La Vie secrète des bêtes » de Hachette, ainsi que les encyclopédies de Larousse (Wandel: 35–93). Mais les collections « Découvertes GJ » ont atteint une ampleur sans précédent. D'une part, elle se sont vite adressées à pratiquement tous les groupes d'âge, et d'autre part, de par sa nature universelle et encyclopédique, elles se sont présentées comme une ressource constamment renouvelable. Leur succès s'est en outre appuyé sur une conception typographique et graphique inédite qui a fait appel aux solutions éditoriales les plus innovantes. Gallimard Jeunesse a de la sorte reconfiguré l'édition du livre documentaire pour de longues années et a su faire naître un intérêt généralisé pour ce type de publication.

Objectifs, méthode, sources

Dans le contexte décrit ci-dessus, l'objectif principal de cette étude est de reconstituer la stratégie à long terme de la maison d'édition Gallimard Jeunesse, qui a consisté à planifier, restructurer et revitaliser à plusieurs reprises les collections « Découvertes JG », dont les mouvements, comme dans un kaléidoscope, donnent une image mobile de l'évolution du modèle éditorial du livre documentaire au fil des décennies. Nous nous intéresserons donc aux questions de la taille et de l'élargissement des collections analysées, de l'évolution de leur forme éditoriale et de leurs textes – par exemple, de la présence et de la fonction des illustrations et/ou des appareils auxiliaires –, ainsi qu'à celles de l'âge de leurs lecteurs, du rapport entre les traductions et la production française, et, enfin, à la présence de coéditions internationales et interinstitutionnelles et les stratégies de réédition des livres et des collections. Une présentation des exemples les plus intéressants et les plus innovants de solutions typographiques et graphiques mises en œuvre par l'éditeur fournira également des informations importantes, car ces dernières ont été largement imitées par la suite.

La présente étude s'appuie sur une base de données personnelle, dans laquelle nous avons enregistré les descriptions bibliographiques de tous les ouvrages des collections analysées. Outre les données de base (titre, auteur, année de publication, *etc.*), nous y avons introduit un ensemble d'autres informations, notamment sur les traductions, les mots-clés, l'indication du niveau de lecture, *etc.* Du point de vue méthodologique, nous suivons partie du principe de n'enregistrer que les premières éditions et les éditions révisées, et d'ignorer les réimpressions. Nous avons donc enregistré des rééditions de certains ouvrages ou séries qui ont été complétés par des textes de nouveaux auteurs ou des illustrations de nouveaux illustrateurs, ou qui ont subi diverses modifications de titre de l'ouvrage ou de la série, de format ou de conception graphique. Nous avons en effet considéré ces éléments comme des changements de fond, qui témoignent d'une évolution constante du livre documentaire et de l'apparition de nouvelles esthétiques, et qui apportent la preuve de l'existence d'une véritable politique éditoriale en réponse aux changements d'attentes du public.

Nos principales sources de données bibliographiques ont été le catalogue de la Bibliothèque nationale de France et les catalogues des éditions Gallimard et Gallimard Jeunesse disponibles sur <https://www.gallimard.fr/> et <https://www.gallimard-jeunesse.fr/>. Notre analyse des changements de couvertures et de présentation des textes s'est également appuyée sur un examen minutieux des ouvrages de la collection, à l'occasion de recherches à la BnF et dans d'autres bibliothèques parisiennes. Toutes les illustrations du présent article sont des scans de livres de notre bibliothèque personnelle.

« Sériatisation » de l'édition, taille des collections analysées

La « sérialisation » à grande échelle de l'édition est un trait caractéristique des éditions contemporaines pour la jeunesse. Regrouper des livres en collections et séries favorise le développement du lectorat tout en permettant aux éditeurs de réduire leurs coûts de préparation et de commercialisation des nouvelles publications (Jamróz-Stolarska 2017: 529–531; Renonciat 2013: 205–209). C'est ainsi que de premières collections adressées aux jeunes lecteurs ont été proposées dès le début du XIX^e siècle par les pionniers de l'édition française pour la jeunesse, Blanchard et Eymery, puis par Mame, Hetzel et beaucoup d'autres. Les avantages de la publication de collections ont également été reconnus par Louis Hachette, qui a bâti un impressionnant empire éditorial dans la seconde moitié du XIX^e siècle sur sa célèbre « Bibliothèque des chemins de fer ».

Cependant, les collections actuelles ressemblent peu à leurs prototypes du XIX^e siècle. Leurs solutions graphiques et typographiques ont bien sûr changé, mais surtout, les objectifs et le public visés sont différents. Contrairement aux premières collections adressées aux enfants et adolescents, dont les ouvrages se caractérisaient par une grande diversité de genres, de sujets et même de formes éditoriales, la norme d'aujourd'hui propose des collections qui se composent de livres d'apparence uniforme, ou du moins, qui respectent un programme d'édition déterminé⁴.

Dans la production des documentaires français pour la jeunesse, le phénomène des collections était déjà très développé au début du XX^e siècle et est allé en s'amplifiant au fil du temps. Les documentaires de toutes sortes – universels, encyclopédiques, ou spécialisés, limités à un thème – ont connu leur heure de gloire dans les années 1970, et le phénomène a atteint son apogée dans les deux décennies suivantes. Les collections se caractérisaient essentiellement par la grande uniformité matérielle de leurs volumes, ceux-ci présentant la même unité graphique, le même format et un volume de texte similaire (voir par ex. « La Vie secrète des bêtes » de Hachette, « Questions-Réponses » de Nathan ou « Gros plan » de Seuil). Différents éléments de la composition des livres étaient également uniformisés, notamment le mode de présentation et la disposition des appendices à caractère informatif ou auxiliaire. Comme auparavant dans le cas de certains titres, on a pu observer dans le cas des collections une évolution des tendances et des modes éditoriales, qui s'exprimaient surtout dans les formats et les typographies utilisés.

4 Pendant tout le XIX^e siècle, la mode a été aux « bibliothèques » (le mot « bibliothèque » est resté un mot-clé des titres de collections jusqu'au début du XX^e siècle), lesquelles se rapportaient à une production très hétérogène. Les volumes publiés dans ces collections étaient très diversifiés par leur thématique comme par leur genre. Il était également d'usage à l'époque d'éditer de mêmes titres dans une même collection, mais en jouant sur la qualité du livre, avec des formats, des illustrations, des formes de couverture de plus ou moins bonne qualité, ce qui se répercutait sur le prix. Les différences entre les éditions proposées étaient parfois considérables ; Mame, par exemple, a été jusqu'à proposer vingt versions différentes d'une seule et même œuvre (Renonciat 2013: 206).

À partir des années 1980, le phénomène le plus intéressant et le plus caractéristique de l'édition de documentaires pour la jeunesse a été la création de grandes collections multithématiques structurées en séries sur la base d'un critère déterminé, en général le thème ou l'âge du lecteur. Les collections « Découvertes » de Gallimard Jeunesse occupent bien sûr une place de choix dans cette liste, mais d'autres éditeurs ont également suivi la tendance, comme p.ex. Nathan avec la collection « Questions-Réponses » ou Hachette avec « Échos ».

Au fil des années, depuis 1983 jusqu'à ce jour, Gallimard Jeunesse a proposé sous le label « Découvertes GJ » huit collections couvrant toutes les tranches d'âge – depuis les tout-petits jusqu'aux adolescents –, ainsi qu'une dizaine de séries à l'intérieur de celles-ci, qui se distinguent par les thèmes abordés, leur graphisme et/ou leurs fonctionnalités. Fin 2021, 1123 titres avaient été publiés dans les collections (éditions nouvelles et révisées confondues). De nombreux auteurs, graphistes et illustrateurs ont collaboré avec l'éditeur à leur création, même si, dans le cas des livres publiés dans les collections adressées aux plus jeunes, tous les rôles étaient généralement tenus par une seule et même personne. La grande majorité des livres publiés dans les collections sont l'œuvre d'auteurs français. Les traductions ne représentent que 26 % de cette énorme production (296 ouvrages, pour être exacte), mais quatre collections ne contiennent presque exclusivement que des livres traduits. Ce sont : « Les Yeux de la découverte », co-éditée avec la maison d'édition britannique Dorling Kindersley, et « Les Yeux de l'histoire », « Mes découvertes » et « Mes grandes Découvertes », dont Gallimard Jeunesse a racheté les droits à ce même éditeur. Les quatre autres collections – « Découverte Cadet », « Découverte Benjamin », « Mes premières découvertes » et « Mes toutes premières découvertes » – se composent presque exclusivement de livres d'auteurs français.

Première mouture des collections (de leur création à la fin des années 1990)

Le projet « Découvertes GJ » a débuté avec deux collections innovantes à l'époque : « Découverte Cadet », pour les 8 à 11 ans, qui est apparue en 1983, et « Découverte Benjamin », pour les 6 et 7 ans, qui a commencé à paraître l'année suivante. Ces deux collections ont été mises à jour pendant 12 ans. En 1986, l'éditeur a décidé de publier une troisième collection documentaire adressée cette fois aux grands adolescents. C'est ainsi que la collection « Découverte Gallimard » a vu le jour. Elle est aujourd'hui l'un des projets les plus reconnaissables de l'édition française, continue d'être mise à jour, et comprend désormais plus de cinq cents titres. Comme l'explique l'éditeur, cette collection a très vite été appréciée des lecteurs adultes, a donc changé de statut pour devenir universelle, adressée au grand public, et a cessé d'être réalisée par la section « jeunesse » de Gallimard (Cerisier, Desse 2008: 239). C'est pourquoi nous n'en tiendrons plus compte dans la suite de cet article.

La fin des années 1980 a marqué un tournant du développement des « Découvertes Gallimard Jeunesse ». En 1988, l'éditeur a lancé « Les Yeux de la découverte », pour adolescents de 9 à 13 ans, et un an plus tard, « Mes premières découvertes », pour les petits enfants de 3 à 6 ans. Désormais quatre collections (divisées en de nombreuses séries présentées dans le tableau 1), ont été publiées pour les enfants et adolescents de 3 à 13 ans environ. Elles ont subsisté sous cette forme jusqu'au milieu des années 1990.

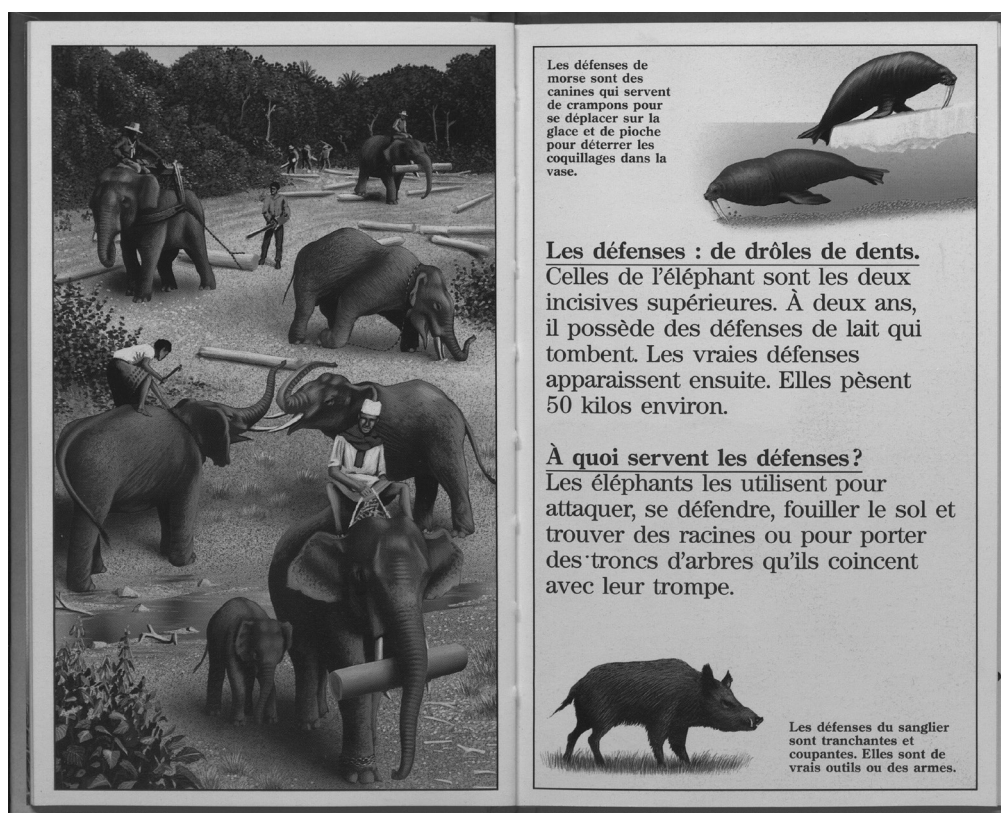
Tableau 1. Collections « Découvertes Gallimard Jeunesse » dans les années 1983-1989 (pour les couvertures des collections, voir ill. 1)

Titre de la collection	Date de création et/ou de parution	Séries
Découverte Cadet	1983-1994	-
Découverte Benjamin	1984-1996	-
Les Yeux de la découverte	1988-	Arts, sports et loisirs Histoire et civilisations Nature et animaux Sciences et techniques
Mes premières découvertes	1989-	Animaux Corps humain Histoire L'Histoire de la vie Nature Notions Technique

(source : base de données personnelle)

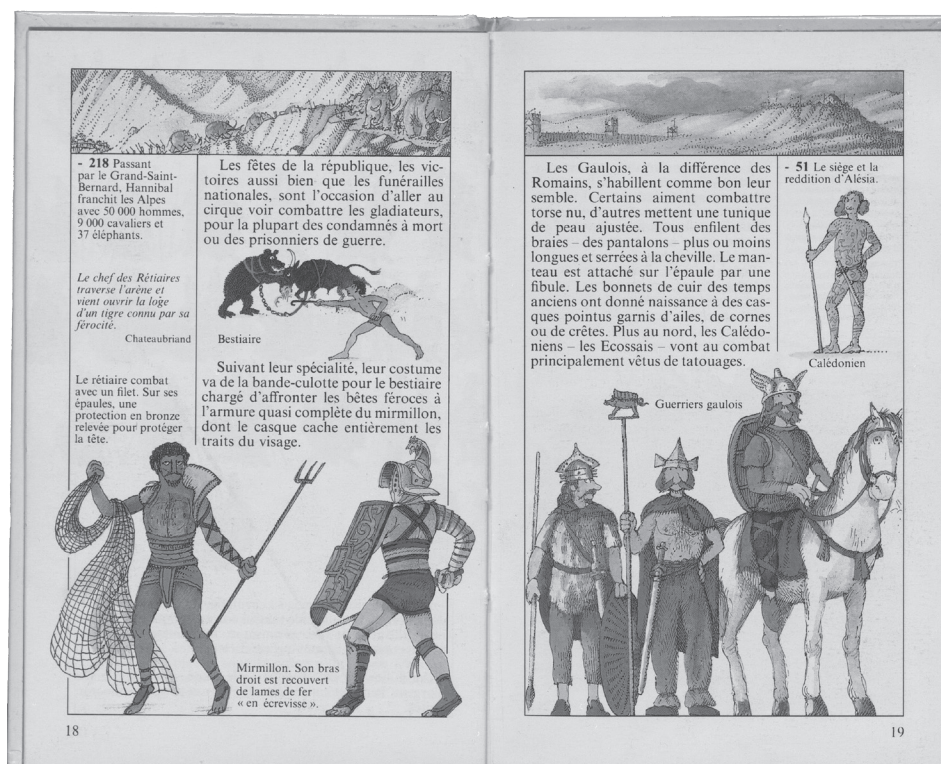
Ill. 1. Couvertures représentatives des quatre collections « Découvertes Gallimard Jeunesse » dans les années 1990. De gauche à droite : J.-P. Verdet, *Le Livre du ciel*, 1983 (Découverte Cadet) ; D. Burnie, *Le Nid, l'œuf et l'oiseau*, 1988 (Les Yeux de la découverte) ; *L'Ours, un géant pas si tranquille*, 1985 (Découverte Benjamin) ; R. Mettler, *L'œuf*, 1989 (Mes premières découvertes).

Les premières collections « Découvertes GJ » – « Découverte Benjamin » et « Cadet » – ont été publiées en format poche, d'une hauteur de moins de 18 cm, sous couverture cartonnée. Les livres étaient entièrement basés sur des illustrations en couleur, et l'iconographie était accompagnée de textes typographiquement différenciés, adaptés aux capacités de lecture de leur public. Dans le cas de « Découverte Benjamin », l'éditeur avait généralement recours à deux schémas de composition : soit une grande illustration occupant entièrement l'une des pages avec, sur la page en vis-à-vis, un court texte explicatif structuré au moyen de titres intercalaires de graphie distincte, et d'autres illustrations plus petites accompagnées de légendes, soit les deux pages occupées par du texte. L'impression d'ensemble était très claire, harmonieuse et statique ; pour un meilleur effet, le contenu des pages était compris dans un cadre (voir ill. 2).



Ill. 2. Double page d'un volume de la collection « Découverte Benjamin ». R. Diévert, *Des Dents pour mieux croquer*, ill. P.-M. Valat. Gallimard Jeunesse 1984.

Dans le cas de « Découverte Cadet », la présentation était un peu plus variée. Chaque page était divisée en deux colonnes, la colonne intérieure contenant davantage de texte, dans une police de caractères plus grande, et la colonne extérieure contenant des illustrations et leurs explications. Ici encore, les pages étaient encadrées, mais certaines illustrations débordaient du cadre, apportant à l'ensemble une touche de fantaisie (voir ill. 3).



Ill. 3. Double page d'un volume de la collection « Découverte Cadet ». J.-L. Besson, *Le Livre des uniformes*. Gallimard Jeunesse 1987.

Dans les deux cas, même si les pages en vis-à-vis formaient un tout et étaient composées en ce sens, la division des deux pages était nette, chacune ayant son propre cadre ; de même, les espaces de texte et d'illustration étaient nettement distincts. Cette mise en page garantissait une bonne lisibilité, et malgré le peu d'espaces vides laissés sur la page (surtout dans le cas de « Découverte Cadet »), ne submergeait pas le lecteur par un excès de texte ou d'illustrations. Compte tenu du format poche de ces livres, cela n'était pas sans importance.

La présentation des collections « Les Yeux de la découverte » et « Mes premières découvertes », ajoutées aux « Découvertes GJ » à la fin des années 1980, était tout à fait différente et déjà caractéristique de la décennie suivante : elle ouvrait la voie à une meilleure mise en valeur de l'iconographie, laquelle allait devenir de plus en plus riche. Dans les deux cas, l'éditeur allait en outre abandonner le format poche et apporter de grosses modifications à la présentation des albums.

« Les Yeux de la découverte » se caractérise en effet par ses albums de grand format (hauteur de 28 cm) et une composition vivante, basée sur la photographie. La collection a été coéditée en partenariat avec l'éditeur britannique Dorling Kindersley, mais l'initiative est venue de Pierre Marchand, le rédacteur en chef de Gallimard Jeunesse de l'époque. À ses dires, il n'aurait pas été possible de réaliser une vision aussi novatrice en France à cette époque, car l'infographie y était moins développée que dans les pays anglo-saxons ; en outre, Dorling Kindersley était spécialisé dans la photographie documentaire (Marchand 1989 : 68). Le comité de rédaction de la collection était composé à parts égales de Français et

de Britanniques, les coûts et le travail d'édition étaient partagés en deux, mais ce sont les Anglais qui ont apporté l'essentiel des contenus et de la conception graphique, de sorte que la contribution française au projet a souvent été passée sous silence, y compris en France⁵.

201

L'intention des auteurs de la collection était de créer une œuvre dans laquelle la narration serait strictement subordonnée à une documentation iconographique soigneusement sélectionnée. Les pages des albums font ainsi la part belle à des photographies de couleurs vives se détachant sur leur arrière-plan, le texte étant fragmenté en petits îlots répartis autour des illustrations qu'ils commentent. Selon cette conception, chaque double page forme une unité thématique indépendante en termes de texte et d'illustration. L'information est fractionnée également par la structure hiérarchique des textes, chaque double page comportant un titre, des sous-titres, une courte présentation thématique et de nombreux commentaires gravitant autour des photos, ce qui incite à une lecture fragmentaire. L'ensemble est complété d'un important appareil auxiliaire composé d'annexes, de glossaires, d'un index et d'une bibliographie, permettant une circulation dans l'ouvrage et la recherche d'informations ciblées, comme dans un ouvrage scientifique ou une encyclopédie. Tous ces éléments rendent possible une lecture individualisée – superficielle ou, au contraire, plus attentive – en fonction des intérêts et des besoins du lecteur (cf. ill. 4).



Ill. 4. Double page d'un volume de la collection « Les Yeux de la découverte ». D. Burnie, *Le Nid, l'œuf et l'oiseau*. Gallimard Jeunesse 1988.

- 5 La déception de Pierre Marchand est nettement perceptible lorsqu'il en parle, dans une interview pour *La Revue des livres pour enfants* : *Savez-vous au moins que cette collection est d'origine française ? On me dit parfois : comme vous avez bien fait d'acheter ces titres aux Anglais ! Eh bien, c'est nous qui avons mis sur pied les moyens techniques, financiers, commerciaux de ce gigantesque projet* (Marchand 1989: 68). C'est certainement là l'explication des mentions figurant sur la page éditoriale des versions françaises des albums des « Yeux de la découverte » : « Collection créée par Pierre Marchand et Peter Kindersley » et « La conception de cette collection est le fruit d'une collaboration entre les Éditions Gallimard et Dorling Kindersley ». Mais ces mentions sont absentes, par exemple, de leurs éditions polonaises.

La dynamique, les couleurs vives et saturées, clairement inspirées de l'infographie, produisaient un effet comparable à celui des catalogues en couleurs ou des magazines de l'époque. À la fin des années 1980, ce concept, qui s'est ensuite répandu, était considéré comme quasi-révolutionnaire, et ce mode particulier de présentation des contenus des albums documentaires est entré dans l'histoire sous le nom de « style DK », pour « Dorling Kindersley » (Hache-Bissette 2008: 360). L'influence des « Yeux de la découverte » sur l'évolution de la forme du livre documentaire a été énorme : le marché a vite été inondé de publications similaires, principalement sous licence dans un premier temps, mais à plus long terme, également des produits français. Nathan, par exemple, a publié deux collections sous licence dans les années 1990, « Les Clés de la connaissance » et « Tout un monde », et après l'an 2000, sa propre production « Dokéo », reposant sur un schéma semblable. Pour tous ces albums, l'attention du lecteur était attirée par le grand format et l'iconographie expressive, où la photographie était souvent combinée à des illustrations panoramiques.

Les publications de ce type étaient généralement très bien accueillies des lecteurs, mais n'étaient pas toujours évaluées positivement par les critiques. Ces derniers leur ont souvent reproché leur schématisation et une subordination excessive, voire illogique, du texte aux images (Hache-Bissette 2013: 986). C'est probablement l'écrivain et chroniqueur Philippe Godard qui a formulé la critique la plus sévère à leur égard⁶. Pour lui, la dynamique de ces doubles pages autonomes, qu'il qualifiait d'« éclatante », n'était pas de nature à initier à la lecture, mais plutôt à pousser les lecteurs vers l'ordinateur, dont elles imitaient si bien l'écran. Il était également d'avis que le succès de ce type d'albums contribuait à fausser la perception du savoir, car ces pages « saupoudrées » de petits bouts de texte dispersaient l'attention du lecteur qui, au lieu d'étudier à fond la question, « appren[ait] un peu de ci, une pincée de ça », et au final, n'en retenait rien du tout (Godard 2006: 29). Quoique sans doute un peu injuste, cette critique contient certainement une part de vérité. Quoiqu'il en soit, « Les Yeux de la découverte » et les publications similaires qui l'ont suivie ont contribué à faire connaître très largement le livre documentaire auprès des lecteurs, et leur forme innovante, avec un lien étroit désormais établi entre le texte et l'image, a constitué une étape très importante du développement de celui-ci.

L'impact de la collection « Mes premières découvertes », autre grande nouveauté de la fin des années 1980, a été similaire. Tout d'abord, les publications à caractère documentaire qui avaient existé jusque-là étaient adressées à des lecteurs plus âgés, d'au moins 6 ou 7 ans. Or cette fois, le public visé était celui des jeunes enfants n'ayant pas encore appris à lire. Dès le début, la collection s'est présentée sous la forme de petits albums soignés, aux textes très courts et très simples et aux illustrations réalistes en pleine page, sur fonds clairs. Ils étaient de format presque carré (18 x 16,5 cm) – un format qui, sans être trop petit, était conçu pour être manipulé par de petites mains –, contenaient des pages indéchirables et avaient une couverture rigide (rembourrée de mousse dans le cas des éditions les plus récentes). C'étaient des livres très maniables : grâce à leur reliure spirale, les pages pouvaient être tournées sans difficulté, et les illustrations étaient entièrement déployées.

Avec cette collection, Gallimard Jeunesse a également introduit l'une de ses innovations les plus réussies, à savoir les pages transparentes imprimées dont le contenu recouvre le dessin de la page suivante

6 Godard est lui-même l'auteur de nombreux ouvrages de vulgarisation et le rédacteur de plusieurs séries chez des éditeurs renommés ; par exemple, de « Junior Histoire » chez Autrement, des « Enfants d'ailleurs » chez La Marinière et de « Documents Syros », « Au crible ! » et « Femmes », chez Syros.

(baptisées « images magiques » dans leur édition polonaise⁷). Ces pages ludiques très appréciées des enfants permettent de présenter différents aspects des réalités montrées par l'illustration d'une manière qui facilite leur assimilation (Hadengue: 88–91; voir ill. 5)⁸. Cette solution qui rend l'usage du livre beaucoup plus attrayant a été largement utilisée dans les années suivantes dans d'autres publications de Gallimard Jeunesse (nous en reparlerons dans la section Élargissement systématique de la collection « Mes premières découvertes »), par d'autres éditeurs également.



Ill. 5. Page transparente d'un des albums plus connus de la collection « Mes premières découvertes ». R. Mettler, *L'œuf*. Gallimard Jeunesse 1989.

Revitalisation et transformations des collections au début du XXI^e siècle

Le succès à long terme de la marque « Découvertes GJ » n'aurait pas été possible sans un souci constant de l'éditeur de la moderniser et de l'adapter aux attentes de ses lecteurs, petits et grands. Il lui a fallu pour ce faire rafraîchir systématiquement la présentation des livres et des collections (nous en reparlerons dans la section Stratégies de réédition des livres et des collections), mais aussi apporter des modifications

7 Le nom est sans aucun doute tiré du slogan employé par Gallimard pour faire la publicité de « Mes premières découvertes » : *Voici une collection si nouvelle qu'il faut vite ouvrir ce livre pour en comprendre la magie.*

8 Cependant, il faut prendre aussi en considération les limites didactiques de cet outil qui devient dans certains albums un simple mécanisme à jouer n'expliquant rien, voire pouvant semer de doutes et tromper le jeune lecteur sur la nature de phénomènes présentés (Boulaire: 3–4).

plus radicales dans la structure de la collection. La première grande refonte de l'ensemble des collections « Découvertes GJ » s'est produite au début du XXI^e siècle.

Sa première étape a consisté dans le lancement de la collection « Mes toutes premières découvertes », adressée à un public plus jeune encore que les lecteurs de « Mes premières découvertes », c'est-à-dire aux enfants de 1 à 3 ans, et dans l'introduction de deux autres collections, « Mes découvertes » et « Mes grandes découvertes »⁹, publiées sous licence de Dorling Kindersley pour les tranches d'âge de 4 à 7 et de 6 à 9 ans, qui sont venues remplacer les collections « Découverte Benjamin » et « Découverte Cadet » qui n'avaient plus été mises à jour depuis longtemps. Enfin, entre 2007 et 2012, pas moins de cinq collections (ainsi que de nombreuses séries) couvrent toutes les tranches d'âge des jeunes lecteurs de l'univers « Découvertes GJ » (voir tableau 2).

Tableau 2. Collections « Découvertes Gallimard Jeunesse » jusqu'en 2012 (classement par tranches d'âge des lecteurs)

Titre de la collections	Année de création	Âge des lecteurs	Séries
Mes toutes premières découvertes	2001	0–3	<i>Avant 2007 :</i> La Nature Les Notions <i>Après 2007 :</i> Imagiers Livres-puzzles
Mes premières découvertes	1989*	2–5	Activités Boîtes/Pochettes d'autocollants Jeux Lampe magique (précédemment J'observe) La Petite encyclopédie
Mes découvertes	2007	4–7	Mes découvertes en pop-up Je veux tout savoir !
Mes grandes découvertes	2007	6–9	Les Mémos passion
Les Yeux de la découverte	1988	9+	<i>Avec les séries énumérées dans le tableau 1 :</i> Les Compacts Encyclopédies Livres animés Les Mémos passion

*À partir de 2007 – nouvelle présentation

(source : base de données personnelle)

Dans « Mes toutes premières découvertes », l'éditeur a proposé principalement des dictionnaires en images et des livres-jouets (notamment des livres en tissu, des livres-puzzles ou des pochettes d'images). Les livres de cette collection sont de petits volumes cartonnés typiques, à bords arrondis, dont les dimensions varient en fonction de la sous-série. Ils sont tous basés sur des illustrations, leur texte se limite à des mots simples ou de courtes phrases. La collection initiale, typiquement éducative, avec

9 Cette collection a en partie repris des titres de l'ancienne collection « Pourquoi ? Comment ? ».

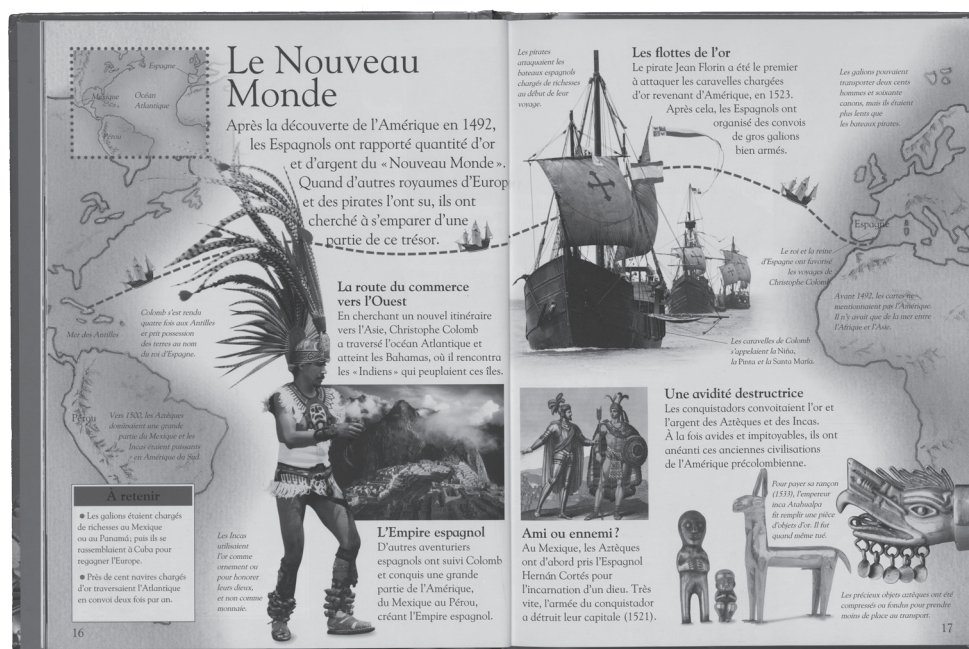
des illustrations réalistes à forte valeur informative (voir ill. 6 a), a évolué vers une collection à caractère plutôt ludique conçue surtout pour plaire à l'œil (par exemple, au moyen d'illustrations 3D, voir ill. 6 b) et divertir, comme l'illustrent bien les titres des séries, qui jusqu'en 2007 exposaient le thème des livres – « La nature » et « Les notions » –, et après les remaniements de 2007, se sont mis à présenter leur forme et leur fonction – par exemple, « Activités » (voir tableau 2).



Ill. 6 a-b. Évolution de la collection « Mes toutes premières découvertes » (a) *Drôles d'insectes*. Gallimard Jeunesse 2002 ; (b) A. Gutman, *À la ferme*. Gallimard Jeunesse 2008.

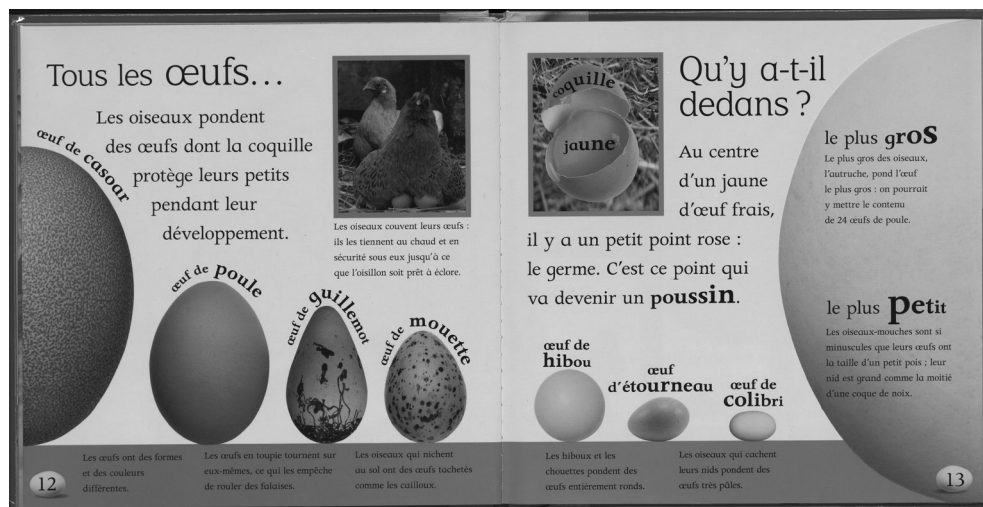
En revanche, les livres publiés dans les collections sous licence respectaient l'esthétique « DK » et n'étaient conçus que pour transmettre des connaissances. Ces deux collections sont basées sur des photographies et une composition en double page. Leur fonction est soulignée par une couverture rigide

et l'impression sur papier glacé de fort grammage, qui garantit une bonne reproduction des couleurs et une bonne profondeur d'image. La collection « Mes découvertes » pour les 6 à 9 ans est pratiquement le pendant des « Yeux de la découverte » adapté à la tranche d'âge en question ; les seules différences sont le format rectangulaire légèrement plus petit, mais aussi plus classique (hauteur 19,5 cm), et le recours à des illustrations en couleur en pleine page qui servent de fond aux autres éléments de la composition (voir ill. 7). Le lancement de cette collection s'est également accompagné de l'ouverture par l'éditeur d'un site web proposant des éléments multimédias et ludiques (jeux, quizz, tests) en complément du contenu des albums. Un site du même genre a été ouvert à la même époque pour la collection « Les Yeux de la découverte ». Les deux sites ont été régulièrement mis à jour entre 2006 et 2011 avant d'être abandonnés.



Ill. 7. Double page d'un album de la collection « Mes grandes découvertes » : *L'aventure des pirates*. Gallimard Jeunesse 2007.

La collection « Mes découvertes », adressée aux 4 à 7 ans, a apporté davantage encore d'innovations. Elle a été publiée en deux séries, « classique » et « pop-up ». Dans le premier cas, le texte et les illustrations s'accompagnent de pages dépliantes et de fenêtres. Ce dernier élément est d'emblée annoncé par la couverture même de l'album, qui contient une fenêtre. La série « pop-up » propose jusqu'à six pages dépliantes à l'intérieur du livre. Les deux séries ont été conçues dans des formats carrés ou quasi-carrés (20 x 20 cm et 23 x 25,5 cm, respectivement), en recourant à la photo comme principal support d'information, ce qui, dans le cas du pop-up surtout, donne une forte illusion de réalité. Ces albums s'adressent à un public plus jeune, ils contiennent moins de texte et leur typographie est censée faciliter la lecture et la rendre plus attrayante : les caractères gras et soulignés sont fréquents, et des lignes de texte suivant la forme des objets apparaissent autour de certaines illustrations (voir ill. 8).



Ill. 8. Double page d'un album de la collection « Mes découvertes » : *Oiseau. Envol, œuf, nid, poussin*. Gallimard Jeunesse 2006.

L'étape suivante de la refonte de l'image globale des « Découvertes GJ » a consisté à modifier la structure des séries. La division thématique antérieure (cf. tableau 1 ci-dessus) a visiblement été abandonnée pour tendre vers une division qui met en évidence le genre ou les caractéristiques éditoriales des publications (cf. tableau 2 ci-dessus). Les nouveaux titres des séries sont révélateurs des changements qui ont eu lieu dans l'édition des documentaires pour la jeunesse après l'an 2000, lorsque la formule encyclopédique classique des livres à caractère didactique a commencé à s'essouffler, ce qui a amené les éditeurs à proposer du nouveau. Gallimard Jeunesse a réagi assez rapidement à cette évolution, surtout en complétant le contenu des albums d'éléments ludiques et ou mobilisant l'activité du lecteur. C'est ainsi que les nouvelles collections originales liées à « Mes premières découvertes », dont « J'observe » (1997), « J'explore de tout près » (2002–2007) ou « Livre-rébus » (2002–2006) ont vu le jour. La première de ces séries, rebaptisée *Lampe magique* après 2007, a eu un succès durable. Nous en reparlerons dans la section Élargissement systématique de la collection « Mes premières découvertes ».

État actuel des collections (état en 2021)

L'univers « Découvertes GJ », remaniée grosso modo à partir de 2013, se caractérise par une simplification considérable et par l'abandon par l'éditeur de la division en tranches d'âge étroites. Pour l'instant, Gallimard Jeunesse ne continue plus les collections « Mes toutes premières découvertes » et « Mes découvertes », de sorte que la structure actuelle, qui est présentée sur la quatrième page de couverture des livres, ne comporte plus que les trois titres de collections présentées dans le tableau 3.

Tableau 3. Ensemble des collections « Découvertes Gallimard Jeunesse » à partir de 2013 (état en 2021, classement par tranches d'âge des lecteurs)

Titre de la série	Âge des lecteurs	Séries
Mes premières découvertes	3-6	Activités Boîtes/Pochettes d'autocollants Jeux Lampe magique La Petite encyclopédie Cartes-imagier pour bébés Mon documentaire animé Mon imagier animé Série iOS / Android / Ipad / Iphone
Mes grandes découvertes	6-9	-
Les Yeux de la découverte	9+	Voir tableau 1.

(source : base de données personnelle)

Parmi celles-ci, l'éditeur, de toute évidence, n'investit plus que dans le concept de « Mes premières découvertes » et ne développe plus que celui-ci. Les couvertures de la collection « Les Yeux de la découverte » ont subi un lifting (voir la section Stratégies de rééditions...), et seuls 28 volumes ont été publiés dans cette collection jusqu'en 2019, dont seulement trois nouveautés, après quoi elle a cessé d'être mise à jour. « Mes grandes découvertes », sous sa mouture annoncée comme « Nouvelle présentation » dans le catalogue de l'éditeur, a été continuée pendant une période plus courte encore, jusqu'en 2016, huit des 20 volumes publiés pendant la période concernée étant des nouveautés, et l'un d'entre eux, une édition enrichie. En revanche, la politique de l'éditeur pour la collection « Mes premières découvertes », qui est régulièrement mise à jour, est tout à fait différente : une dizaine de titres sortent chaque année dans cette collection, et pour la plupart, ce sont des nouveautés. La collection est en outre de plus en plus diversifiée, tant du point de vue de ses séries (voir tableau 3) que du point de vue de la forme et des fonctionnalités des volumes qui la composent (voir ci-dessous).

Élargissement systématique de la collection « Mes premières découvertes »

Publiée à partir de 1989 et régulièrement mise à jour ensuite, « Mes premières découvertes » est l'une des plus anciennes collection de l'univers « Découvertes GJ », et aussi la plus importante par le nombre de titres proposés. Le succès de la collection – que l'on peut qualifier de « culte », car on peut dire sans exagération qu'elle participe actuellement à l'éducation de toute une génération de Français –, a rapidement entraîné son élargissement à tout un éventail de thèmes de plus en plus variés (la liste des séries de la collection est présentée dans le tableau 4). La collection a également attiré très vite l'attention des critiques, des libraires et des bibliothécaires. En 1990, elle a reçu le Prix Gutenberg au Salon du livre de Paris pour *L'Œuf* de René Mettler, et la mention d'honneur de la Foire du livre jeunesse de Bologne pour l'ensemble de la collection (Arrou-Vignod, Decourchelle : s.l.). Créée presque entièrement par des auteurs français (seuls trois titres de cette abondante collection sont traduits d'une langue étrangère), elle

est également devenue l'un des meilleurs produits d'exportation de Gallimard Jeunesse, qui en a vendu les droits dans plus de 20 pays¹⁰.

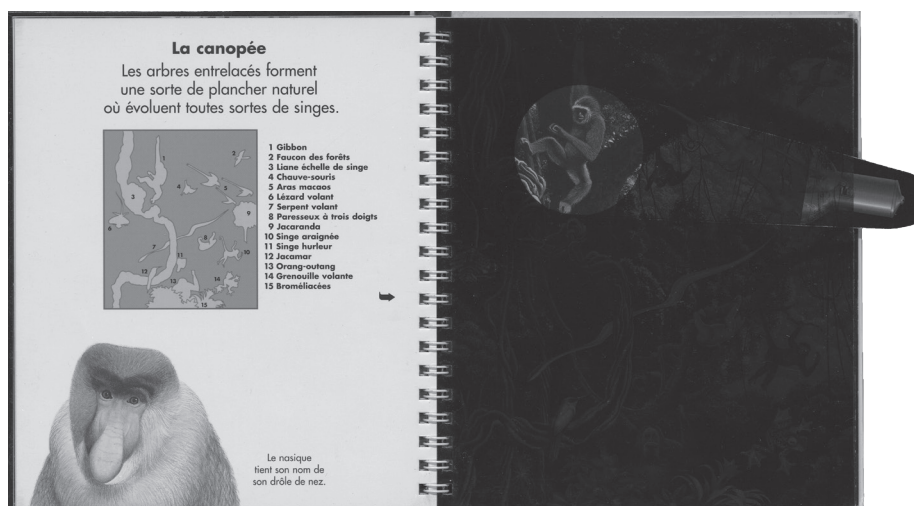
Tableau 4. Élargissement de la collection « Mes premières découvertes » de 1989 à 2021 (par ordre chronologique)

Collections et séries	Date de création	Nombre de titres (premières et nouvelles éditions)	Séries
Mes premières découvertes, première présentation	1989–2007	134	<i>Voir tableau 1.</i>
Mes premières découvertes du dessin	1993–1994	12	-
Mes premières découvertes de la musique (première et nouvelle présentation)	1995–	37	Familles d'instruments Instruments Genres musicaux Musiques du monde
Mes Premières Découvertes de la Lecture	1996–1998	15	
Mes premières découvertes de l'art	1997–2007	16	
Mes premières découvertes J'observe (à partir de 2007, série Lampe magique)	1997	28	
Mes Premières Découvertes. Panique	1999–2000	6	
Mes premières découvertes J'explore de tout près	2002–2007	13	
Mes premières découvertes Tournimagier	2001	6	
Mes premières découvertes Rébus	2002–2006	15	Livre-rébus Mon premier livre-rébus
Mes premières découvertes Imagiers	2003–	16	
Mes premières découvertes, nouvelle présentation	2008–	224	<i>Voir tableau 3.</i>
Mes premières découvertes sonores	2011–2013	12	
Total		534	

Source : base de données personnelle

10 L'édition polonaise de cette énorme collection n'a malheureusement repris que quatre titres. En outre, l'éditeur polonais a renoncé à certains des éléments caractéristiques de l'édition française, notamment à la couverture cartonnée, à la reliure à spirale et à la couverture sur fond clair (non coloré). La version polonaise a ainsi beaucoup perdu des fonctionnalités et de l'élégance de l'original français.

L'un des principaux atouts de « Mes premières découvertes » réside – nous l'avons vu dans la section consacrée à la première mouture de la collection – dans sa présentation soignée sur le plan graphique comme sur celui du contenu. Ses albums sont l'œuvre d'illustrateurs renommés comme René Mettler, Claude et Denise Millet ou Pierre-Marie Valat. Les illustrations sont légèrement stylisées à l'ancienne, généralement présentées sur un fond blanc sans motif, et se caractérisent par leur réalisme et leur élégance. La collection contient aussi une des spécialités de Gallimard Jeunesse : les pages transparentes. Avec chaque nouvelle sous-série, l'éditeur améliore le concept en proposant des activités de plus en plus inédites basées sur les feuillets transparents : par exemple, des livres-rébus ou à « lampe magique ». Le jeu de rébus est propice à l'apprentissage de la lecture, car l'enfant a le choix entre deux options pour découvrir le texte : par la lecture directe ou en s'appuyant sur les illustrations imprimées sur les pages transparentes. L'image imprimée sur la feuille transparente cache le texte des images de la page papier sous-jacente. L'effet de la « lampe magique » est également intéressant. Certaines pages des albums sont complètement noires, leurs illustrations n'apparaissent que lorsqu'elles sont éclairées au moyen d'une petite lampe en papier fournie avec l'album. La lampe fonctionne comme un faisceau de lampe-torche : elle ne projette qu'un petit rai de lumière sur le papier, de sorte que pour voir l'image cachée, l'enfant doit déplacer sa lampe lentement, centimètre par centimètre (voir ill. 9). L'opération a évidemment pour effet de prolonger le jeu et, comme voulu par ses créateurs, de focaliser l'attention du lecteur à son insu sur les détails précis de l'illustration.



Ill. 9. L'effet de la « lampe magique ». *J'observe la jungle*, conçu et réalisé par C. Delafosse et Gallimard Jeunesse, ill. par C. Broutin, Paris: Gallimard Jeunesse 2001

L'évolution des thèmes et des formes des albums trouve son reflet dans les titres des premières éditions et des éditions suivantes des séries (voir tableaux 1, 3 et 4). Au départ, l'éditeur a voulu créer des livres éducatifs pour les plus jeunes, pour leur expliquer au moyen d'illustrations réalistes et d'un minimum de texte des réalités simples de la vie quotidienne, des phénomènes naturels, voire quelques

éléments d'histoire ou de technologie. Lorsque la collection s'est développée, et étant donné son succès, il a créé d'autres collections, consacrées par exemple aux beaux-arts et à la musique. Ensuite, au XXI^e siècle, la collection s'est clairement orientée vers l'interactif, avec pour principal objectif d'éduquer par le jeu. C'est là que sont apparus les livres à composantes interactives : pages transparentes déjà évoquées, autocollants, rabats, volets, fenêtres, pop-ups, éléments sonores, *etc.* La modernisation de l'image de la collection a trouvé son expression la plus complète dans la publication d'applications numériques (iOS / Android / iPad / iPhone) développées sur la base des titres les plus populaires (dont les best-sellers comme *La coccinelle* ou *Le dinosaure*).

Stratégies de réédition des livres et des collections

Les considérations sur le développement des collections doivent être complétées par des informations sur leur réédition. En principe, il existe deux formes fondamentales de réédition, mais elles présentent de nombreuses variantes. Elles sont parfois aussi désignées familièrement par un anglicisme, le « relookage » (Lanlay 2004). La première consiste en une transformation totale de l'image du livre et/ou de la collection, dont les textes et/ou la conception graphique ou le format sont revus de fond en comble ; la seconde consiste à rafraîchir la présentation par divers artifices graphiques (surtout des changements typographiques ou de couleurs sur la couverture et/ou la quatrième de couverture). Le recours de l'éditeur à l'une ou l'autre méthode témoigne de la vitalité du volume concerné ou de la demande des lecteurs concernant une forme particulière de document ou un sujet donné. Mais seules les éditions renouvelées impliquant une transformation totale – nouveau format, nouveaux textes, nouvelles illustrations – témoignent en fait de l'évolution permanente du documentaire et des attentes des lecteurs.

Dans le cas des collections « Découvertes GJ », le contenu des livres n'a que rarement été modifié (par exemple, les textes de certains volumes des « Yeux de la découverte » ont connu quelques mises à jour), mais des modifications plus ou moins importantes ont été beaucoup plus souvent apportées à leur forme extérieure. En effet, dans un livre documentaire de jeunesse, le texte ne se désactualise pas aussi rapidement que dans les livres pour adultes (les informations se rapportent généralement à des connaissances de base immuables), mais la forme de l'ouvrage doit être revue constamment, car c'est elle essentiellement qui attire l'attention du lecteur. Le fait est confirmé, par exemple, par la réédition entre 2004 et 2006 de certains volumes de « Découverte Benjamin » par Gallimard Jeunesse, avec cette fois un format plus grand et une couverture souple. Cette simple modification a permis d'augmenter la police de caractères et la taille des illustrations, ce qui a amélioré la lisibilité des albums. En outre, le passage de la couverture cartonnée à la couverture souple a permis de réduire les coûts de production et donc le prix des albums, et l'image globale de la collection a changé, celle-ci n'étant plus présentée comme faisant partie du prestigieux univers « Découvertes GJ », mais comme une collection éducative à part (même si son titre n'a pas changé ; voir ill. 10). Les modifications ont ainsi permis de toucher une autre génération de lecteurs, habitués à une esthétique du livre complètement différente.



Ill. 10. Deux moutures de la collection « Découverte Benjamin ». V. A. Prot et P. Delorme, *L'histoire de la naissance*. Gallimard Jeunesse 1986 et 2004.

Le second type de remaniement, que nous appellerons « lifting superficiel », a été d'une ampleur beaucoup plus importante : il a concerné un quart de l'ensemble des albums des collections « Découvertes GJ » (cf. tableau 5). Les changements sont généralement d'ordre cosmétique et consistent à agrandir, réduire, inverser ou, éventuellement, remplacer l'illustration de la couverture, ou à revoir ses couleurs ou sa police de caractères. C'est Gallimard Jeunesse qui a apporté le plus grand nombre de retouches de ce type, dans la collection « Les Yeux de la découverte », dont plus de la moitié des titres ont été réédités avec une couverture rafraîchie (le changement le plus important a été le passage du fond noir au fond blanc et finalement à la couleur), mais sans la moindre modification du texte ou des illustrations de l'album proprement dit (cf. ill. 11). Les albums de la collection « Mes premières découvertes » ont également été souvent rafraîchis de cette manière : les couverture d'un cinquième des titres ont connu un lifting.

Tableau 5. Nouveautés et rééditions des différentes collections « Découvertes Gallimard Jeunesse » de 1983 à 2021

	Titre de la collection	Titres	Rééditions	Nouveautés (%)
	Découverte Cadet	81	0	100
	Découverte Benjamin (première et deuxième éditions ; sauf édition « hors-collection » en 2004-2006)	144	50	65
	Mes découvertes	23	0	100

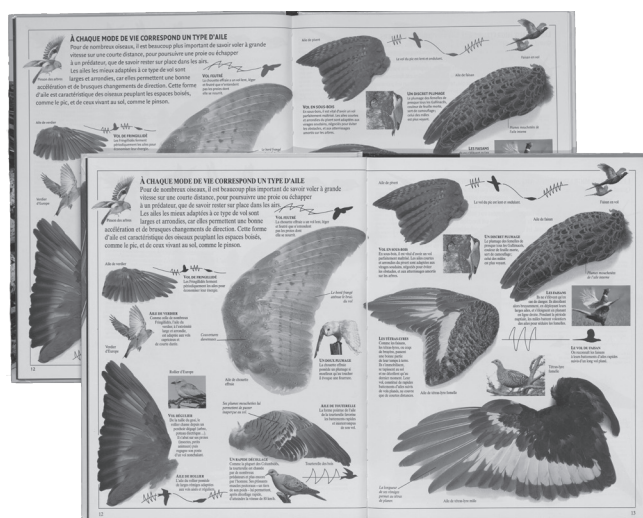
DÉVELOPPEMENT DES COLLECTIONS DOCUMENTAIRES

	Titre de la collection	Titres	Rééditions	Nouveautés (%)
	Mes grandes découvertes (première et nouvelle éditions)	51*	21	59
	Mes premières découvertes (toutes les éditions ensemble)	534	106	80
	Mes toutes premières découvertes	58	0	100
	Les Yeux de la découverte	216	111	49
	Les Yeux de l'histoire	16	0	100
	Total	1123	288	74

*Seules les éditions publiées dans la collection « Mes grandes découvertes » sont reprises. Toutefois, la plupart des titres ont été publiés précédemment dans la collection « Pourquoi ? Comment ? »

(source : base de données personnelle)

213



Ill. 11. Mise à jour d'un des albums de la collection « Les Yeux de la découverte ». La couverture et la typographie ont été revues. D. Burnie, *Le Nid, l'œuf et l'oiseau*. Gallimard Jeunesse 1988 et 2007.

Conclusions

214

Les livres publiés dans les différentes collections et séries « Découvertes GJ » sont uniformisés quant à leur format et à leur esthétique, et l'éditeur a en général respecté les présentations que nous avons décrites ci-dessus. Pris ensemble, ils forment cependant une mosaïque hétérogène et bariolée, dans laquelle se côtoient de petits volumes d'une douzaine de pages seulement et des encyclopédies grand format de plusieurs centaines de pages, parfois de taille impressionnante, des livres pour les tout-petits ou les jeunes curieux, des monographies thématiques classiques, ou des livres-jouets ou livres-gadgets. Ces ouvrages très variés ont cependant tous en commun un même programme éducatif, résumé dans le mot « découvertes », qui revient dans les noms de toutes les séries publiées à ce jour. Les collections « Découvertes GJ » ont d'autre part un logo distinctif – la pomme rouge –, qui est d'ailleurs devenu si reconnaissable que Gallimard Jeunesse l'utilise également sur divers supports promotionnels, notamment sur son site web. À partir de la deuxième mouture de la collection, la structure de l'univers et les tranches d'âge auxquelles ses collections s'adressent sont signalées en bas de la quatrième de couverture (voir ill. 12).



Ill. 12. Quatrième de couverture de plusieurs albums des collections « Découvertes Gallimard Jeunesse ». Le logo et la structure de la collection sont présentés en bas à gauche. De gauche à droite : *Le temps. Sablier, terre, fête, jour*, Gallimard Jeunesse 2007; *L'aventure des pirates*, Gallimard Jeunesse 2007; D. Burnie, *Le Nid, l'œuf et l'oiseau*, nouv. éd., Gallimard Jeunesse 2007.

Le succès de collections « Découvertes GJ » a sans nul doute contribué à un intérêt accru pour le documentaire de jeunesse, qui a trouvé sa place dans les catalogues de la plupart des éditeurs français. Si aucun d'entre eux n'a réussi à égaler Gallimard Jeunesse par l'ampleur de ses collections, beaucoup, comme Nathan, Hachette, ou plus tard Seuil ou Milan Jeunesse, se sont lancés dans des projets similaires, avec plus ou moins de succès. Hachette a créé la collection « Échos » en 1983 et l'a continuée jusqu'au début des années 1990. Au fur et à mesure de son développement, d'autres séries sont venues s'y ajouter. Mais dans le cas de cet éditeur, le critère de division de la collection n'était plus l'âge des lecteurs, car elle était entièrement adressée aux adolescents de plus de 11 ans. Les différentes collections reposaient sur une division thématique. Nathan a proposé le « Monde en poche », qui a été publié en deux éditions entre 1982 et 1996, et a rassemblé près de 150 volumes au total. L'éditeur a également cherché à élargir sa collection et à s'adresser à différents groupes d'âge. C'est ainsi que la mouture suivante du « Monde en poche » a été rebaptisée « Monde en poche junior » et que deux autres séries adressées aux jeunes lecteurs ont été lancées : « Monde en poche benjamin » pour les enfants de 6 à 9 ans, et « Monde en poche poussin » pour les 4 à 6 ans. L'éditeur n'a pas atteint l'envergure de Gallimard Jeunesse (seuls huit titres ont été publiés dans la série benjamin, neuf dans la série pour les tout-petits, et l'ensemble de la collection a survécu jusqu'au milieu des années 1990). Il a cependant développé, avec un succès similaire à celui de « Découvertes », sa collection « Questions-Réponses » à partir du début des années 1970. Cette dernière se poursuit aujourd'hui et comprend désormais des séries adressées à trois groupes d'âge, de trois ou quatre ans à dix ans.

L'intensification de la production de documentaires observée sur le marché français de l'édition depuis les années 1980 s'est évidemment traduite par une forte imitation des solutions graphiques les plus porteuses et par une exploitation soutenue des thèmes les plus appréciés (les dinosaures, l'espace, l'histoire de la Grèce et de la Rome antiques, les châteaux et les chevaliers du moyen âge, *etc.*) (Soumy 1985; Hervouët, Vidal-Naquet 2015; Wandel 2019). D'autre part, elle a contribué à promouvoir la compétitivité et l'innovation dans le domaine des sujets à traiter et des formes de communication, car il s'agissait d'apporter du neuf et de l'attrayant. Ce dernier phénomène s'est très clairement intensifié dans les dernières décennies, vu l'épuisement progressif de la formule du livre documentaire classique, et se poursuit encore aujourd'hui, même si la situation est totalement différente de celle d'il y a 40 ans. À cette époque le livre devait offrir une composition vivante pour être perçu comme moderne, et les publications à caractère éducatif n'étaient pas concurrencées par Internet. L'exemple de la politique actuelle de Gallimard Jeunesse le montre très bien : comme le révèle l'analyse de son catalogue, exception faite de « Mes premières découvertes », il ne fait plus d'efforts importants pour développer d'autres collections « Découvertes GJ », mais se concentre sur des projets plus atypiques, dont le meilleur exemple est le développement d'une collection originale et grand format d'« Albums documentaires »¹¹. Mais c'est là un sujet pour un autre article.

11 Thomas Dartige (directeur éditorial du pôle non-fiction, livres illustrés et nouveaux médias) parle également de cette direction de développement dans une interview pour Anne Blanchard (Dartige 2021).

Bibliographie

216

- Ballanger, Françoise (2008) « Les documentaires sont aussi de la littérature... de jeunesse ». [In:] *Cahiers pédagogiques*. N° 462; 17–19.
- Ballanger, Françoise (2004) « Métamorphoses et enjeux du documentaire aujourd’hui ». [In:] *Les cahiers du C.L.P.C.F.* N° 10; 4–8.
- Boulaire, Cécile (2009) « L’image dans le documentaire pour enfants depuis ‘Mes Premières Découvertes’ (1989) ». [In:] *13e Symposium International des Musées de l’Éducation et des collections de patrimoine scolaire : Images & pédagogie, perspectives internationales*. Rouen: Institut national de recherche pédagogique; 237–245.
- Cardona, Janine, Chantal Lacroix (dir.) (1991–2013) *Chiffres clés... : statistiques de la culture*. Ministère de la Culture et de la communication, Direction de l’administration générale, Département des études et de la prospective. Paris: Documentation française.
- Cerisier, Alban, Jacques Desse (2008) *De la jeunesse chez Gallimard. 90 ans de livres pour enfants*. Paris: Gallimard.
- Dartige, Thomas, entretien par Anne Blanchard (2021) « Le poids du monde sur les épaules ». [In:] *La Revue des livres pour enfants*. N° 322; 102–109.
- Defourny, Michel (2013) *De quelques albums qui ont aidé les enfants à découvrir le monde et à réfléchir*. Paris: Archimède-l’École des loisirs.
- Godard, Philippe (2006) « Harry Potter en enfer. Pan sur la gueule à Google ». [In:] *Nous voulons lire !* N° 167; 23–31.
- Hache-Bissette, Françoise (2008) « Vulgarisation, ‘non-fiction’ et littérature documentaire : apprendre avec ou sans la littérature, des premiers manuels aux ‘documentaires’ actuels ». [In:] Olivier Piffault (dir.) *Babar, Harry Potter & Cie. Livres d’enfants d’hier et d’aujourd’hui*. Paris: Bibliothèque nationale de France; 356–361.
- Hache-Bissette, Françoise (2013) « Les Yeux de la découverte ». [In:] Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot (dir.) *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d’enfance et de jeunesse en France*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie.
- Hadengue, Véronique (1994) « L’Épaisseur du transparent ». [In:] *La Revue des livres pour enfants*. N° 157; 87–92.
- Hervouët, Claudine, Jacques Vidal-Naquet (2015) « Le documentaire aujourd’hui, entre permanence et renouvellement ». [In:] Legendre, Françoise (dir.) *Bibliothèques, enfance et jeunesse*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie; 119–126.
- Hervouët, Claudine (2021) « Le livre documentaire pour la jeunesse encore et toujours ». [In:] *La Revue des livres pour enfants*. N° 322; 96–101.
- Jacobi, Daniel (2011) « Un regard rétrospectif sur la création des collections d’ouvrages documentaires de Gallimard Jeunesse ». [In:] *La Revue des livres pour enfants*. N° 262; 114–120.
- Jacobi, Daniel (2005) *Les sciences communiquées aux enfants*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Jamróz-Stolarska, Elżbieta (2017) „Seria wydawnicza”. [In:] Marta Skalska-Zlat, Anna Żbikowska-Migoń (dir.) *Encyklopedia książki*. Vol. 2. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego; 529–531
- Lanlay, Aurélie de (2004) « Les stratégies marketing ». [In:] *La Revue des livres pour enfants*. N° 218; 112–120.
- Marchand, Pierre (1989) « Des livres de partage. » [In:] *La Revue des livres pour enfants*. N° 126–127; 68–69.
- Renonciat, Anne (2013) « Collections ». [In:] Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot (dir.) *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d’enfance et de jeunesse en France*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie; 205–209.

- Soumy, Jean-Noël (1985) « Sur la piste des documentaires ». [In:] Claude-Anne Parmegiani (dir.) *Livres et bibliothèques pour enfants*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie; 67–76.
- Wandel, Agnieszka (2019) *Przemiany współczesnej książki popularnonaukowej: na przykładzie francuskiej oferty wydawniczej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Akademickich Universitas.

Sources Internet

- Arrou-Vignod, Patricia, Marie-Christine Decourchelle (s.d.) « Introduction sur la collection « Mes premières découvertes » ». [Documentation promotionnelle de l'éditeur.] <http://www.cercle-enseignement.com/> (accès: 20.05.2022).
- Gentile, Catherine, Philippe Godard (2008) *La disparition programmée du documentaire jeunesse, ou le triomphe de la gratuité « culturelle »*. <https://www.ricochet-jeunes.org/articles/la-disparition-programmee-du-documentaire-jeunesse-ou-le-triomphe-de-la-gratuite> (accès: 20.05.2022).
- L'édition Jeunesse. France et international 2016–2017. Repères statistiques du Syndicat national de l'édition*. https://www.sne.fr/app/uploads/2017/11/SNE_Chiffres_EditionJeunesse_VOK.pdf (accès: 20.05.2022).
- Meyer, Virginie (2020) « *L'enfant n'est pas un vase que l'on remplit, mais un feu que l'on allume* » : les livres documentaires pour la jeunesse. <https://www.ricochet-jeunes.org/articles/lenfant-nest-pas-un-vase-que-lon-remplit-mais-un-feu-que-lon-allume-les-livres> (accès: 20.05.2022).
- Site Gallimard Jeunesse. <https://www.gallimard-jeunesse.fr/> (accès: 20.05.2022).
- Site Gallimard. <https://www.gallimard.fr/> (accès: 20.05.2022).

ALEKSANDRA KAMIŃSKA
Uniwersytet Szczeciński
aleksandra.kaminska@usz.edu.pl
ORCID 0000-0001-6497-9666

La conversion de Durtal dans *La Cathédrale*, carrefour de métamorphoses sociales, spirituelles et sémantiques

The Conversion of Durtal in *The Cathedral* as a Crossroads of Social, Spiritual and Semantic Transformations

Abstract

The present paper explores Durtal's conversion as the refusal of any fixed reference. The reflections of the hero on his personal experience, but also on the social transformations are characterised by the metaphysical seriousness and semantic experiments. The constant lexical substitution arouses the curiosity of the reader: its referential opacity is only apparent. Thus, the writer emphasizes that going beyond the beaten path requires a new mode of expression where meaning no longer depends on the rehashing of commonplaces, but relies on semantic mismatches and prolonged tensions between juxtaposed terms. Likewise, social transformations strongly disapproved of by the hero become the source of paradoxical reasoning where truth is expressed through the negativity of judgment. Nevertheless, despite the lucidity of his social and ethical judgments, Durtal remains blind to the imperfection of his own conversion. Moreover, the frequent recourse to paradox demonstrates that the protagonist is still in doubt which announce a long spiritual path of true conversion.

Keywords : conversion, *The Cathedral*, paradox, semantic experiments, reader

Selon la définition étymologique, conversion (du latin *conversio*) signifie « l'action de se tourner vers Dieu » (Rey 2020: 538). Cette définition bien simple suggère que nous sommes censés visiter le monde intérieur de Durtal qui, par un dernier retournement, reprend son chemin vers le Seigneur. Mais au lieu d'observer la transformation d'un héros qui aurait un caractère noble et élevé, nous assistons à des

réflexions audacieuses sur la foi, les dogmes et les chrétiens. Ainsi, à titre d'exemple, son admiration pour la Mère de Dieu finit par un jugement irrespectueux :

Toujours penchée sur le grabat des âmes, Elle lavait les plaies, pansait les blessures, réconfortait les défaillantes langueurs des conversions. Par-delà les âges, Elle demeurait l'éternelle orante et l'éternelle suppliée ; miséricordieuse et reconnaissante, à la fois ; miséricordieuse pour ces infortunes qu'Elle allégeait et reconnaissante envers elles. Elle était en effet l'obligée de nos fautes, car sans le péché de l'homme, Jésus ne serait point né sous l'aspect peccamineux de notre ressemblance et Elle n'aurait pu dès lors être la génitrice immaculée d'un Dieu. Notre malheur avait donc été la cause initiale de ses joies et c'était, à coup sûr, le plus déconcertant des mystères (...). (Huysmans 2017: 49–50)

De telles constatations qui révèlent l'ambivalence continuelle entre la foi et le doute, la foi et le vide, la foi et la chute sociale, émergent dans tout le triptyque de Huysmans. Elles sont sans doute un signe des transformations sociales qui s'opèrent de manière fulgurante à la fin du XIX^e siècle. Il convient de noter que le héros, très préoccupé par sa propre conversion, conçoit ses rapports sociaux dans le cadre de jugements moraux particulièrement sévères. Il a tendance à absolutiser non seulement le contenu de ses observations éthiques, mais également à exagérer leur forme pour que celle-ci attire la curiosité du lecteur. C'est pourquoi le but de cet article sera d'aborder la conversion de Durtal en tant que carrefour des métamorphoses spirituelles et sociales. Il s'agira également de cerner cette nouvelle forme d'expression et de communication avec le lecteur du point de vue de la structure sémantique.

Métamorphoses spirituelles – la critique esthétique de l'Église

La conversion de Durtal est un processus complexe comprenant de nombreuses progressions spirituelles auxquelles succèdent des moments de rupture et de désengagement explicitement repérables. Néanmoins, malgré ce va-et-vient entre la foi et le doute, malgré son imperfection humaine, Durtal s'autorise à émettre des jugements sur le fonctionnement de l'Église en tant qu'institution. De même, ce nouveau converti ne s'abstient jamais de souligner toutes sortes d'aberrations qu'il décèle chez les fidèles. À noter que pour le héros, l'impiété des fidèles a souvent des racines esthétiques. Cette tendance est évidemment symptomatique des changements sociaux et spirituels de l'époque, car le héros n'accorde pas de grande importance à la morale qui devrait représenter le premier fondement d'une véritable conversion. Pourtant, on ne saurait oublier que Durtal représente un esthète décadent qui ritualise son cheminement vers Dieu dans l'idée de beauté transcendante. D'où son indignation contre l'indécence des chants à la cathédrale Notre-Dame de Paris : « cette cathédrale n'a plus d'âme ; elle est un cadavre inerte de pierre (...). Cela tient-il à son abandon, à ses offices assoupis, à la rémolade de fredons qu'on y bat, à sa fermeture, hâtée le soir, à son réveil tardif, bien après l'aube ? » (Huysmans 2017: 120).

L'expression « la rémolade de fredons qu'on y bat » fait dépasser la réalité commune par son ipséité langagière. Celle-ci éveille la conscience du lecteur en le conduisant vers une transformation explicite dans la production du sens. Il semble que l'identité personnelle de Durtal, oscillant entre le péché et la conversion, l'oblige à des variations imaginatives capables de rendre sa dénégation constante de la réalité ambiante¹. En effet, malgré son incongruité apparente, cette expression permet de montrer au

1 Ce héros excessif, « s'il est cruel et féroce avec la société des hommes, retrouvant alors des accents naturalistes et ironiques pour la décrire, il n'en est pas moins cruel envers lui-même » (Vircondelet 2012: 26). Cependant, son penchant naturaliste

lecteur la laideur des chants liturgiques à la cathédrale Notre-Dame de Paris. Le choix du lexique relève d'une stratégie narrative préméditée. L'ipséité a pour objectif d'assurer plus d'intensité expressive en authentifiant ainsi l'attitude critique du héros. Premièrement, le chant liturgique se voit réduit à l'action de fredonner ou de chantonner. Cela suggère un chant imparfait, timide, exclu de la sphère publique, qui s'effectue à mi-voix, la bouche fermée. Deuxièmement, les verbes « remoudre » et « battre » renvoient à une répétition mécanique, sans aucun raffinement, comme battre une sauce ou une mayonnaise. Ainsi, malgré la diversité des champs sémantiques, l'image du chant imparfait, associée à la répétition mécanique, semblable à celle qu'on effectue lors d'une activité culinaire, éveille la curiosité du lecteur. Remarquons que l'objectif référentiel de ce nouveau conglomerat est basé sur la clarté et la précision, aucune équivoque ne doit être soulevée comme dans le cas de la métaphore. D'autre part, la fonction dénotative des verbes et des noms choisis par l'écrivain trahit une certaine similitude (manque, imperfection, activité mécanique) sans se prêter pourtant au figement propre au cliché et à sa banalisation rapide.

Nous voyons donc que la conversion de Durtal équivaut à une quête de sens qui n'est plus orientée vers la recherche de l'imitation sémantique. L'interrogation du réel s'effectue par des expérimentations autour de nouveaux agencements, même si, en fin de compte, les mots restent soigneusement choisis. Un tel effort scriptural laisse la place à la rhétorique dans la création littéraire de Huysmans. Marcel Cressot le confirme en constatant que la rhétorique « reste une mine susceptible de fournir un appoint considérable à un écrivain soucieux d'étendre les possibilités de sa phrase. On en usera sans en avoir l'air, en la mettant à la hauteur des révolutions du jour ; on en usera aussi ouvertement, pour s'en amuser » (Cressot 1975: 132). Dans cette optique, Durtal apparaît comme un héros assoiffé non de comprendre ce nouvel environnement social, mais de l'interroger, de l'interpréter et de le juger. Plongé dans un monde mobile et changeant, atteint par sa conversion éminemment décadente et opaque, le personnage réagit en produisant ses propres signes dans un infini travail d'interprétation et de jugement. À noter que même la banalité et la grossièreté de la réalité imparfaite ne sont jamais redessinées par la trivialité du cliché. Ainsi, la laideur esthétique n'est jamais évoquée par ce plat réalisme, comme si Durtal craignait que toute expression banale nuise à l'imagination, à la créativité et à la liberté, même si cette expérimentation scripturale qu'il entreprend doit avoir ses limites dans la clarté.

Métamorphoses morales – la critique des fidèles

Sans doute, la révolution socio-économique qui s'est produite à la fin du XIX^e siècle se prête idéalement à cette expérimentation scripturale. Malgré la tension entre Durtal et la société ambiante, on observe, en même temps, cette métamorphose incessante de l'individu et de l'ordre social. Par conséquent, on note que l'expérimentation scripturale s'inscrit dans la quête de sens en rapport constant avec la destinée humaine. Quant à la conversion de Durtal, celle-ci, malgré ses trébuchements et ses chutes, montre déjà que la spiritualité permet d'accéder au sens parce que, comme l'écrit Alain Vircondelet : « La Cathédrale symbolise ainsi cet immense portail que le héros franchit pour accéder à l'autel sacré » (1995: 99).

Cependant, cette conversion individuelle, à travers les réflexions éthiques, met sous les yeux du lecteur un sens existentiel qui n'est plus l'apologie des vertus et de la religion². Au contraire, la quête du sens se réalise par le renversement et l'hyperbolisation pour confronter le lecteur à l'ensemble des changements dévastateurs de la société contemporaine :

Et Dieu qui imposa La Salette, sans recourir aux voies de la publicité mondaine, change de tactique ; et avec Lourdes, la réclame entre en scène. C'est bien cela qui confond ; Jésus se résignant à employer les misérables artifices du commerce humain, acceptant les rebutants stratagèmes dont nous usons, pour lancer un produit ou une affaire ! Et l'on se demande si ce n'est point la leçon d'humilité la plus dure qui ait été donnée à l'homme et aussi le plus véhément reproche qui ait été jeté à l'immondice américaine de nos temps... Dieu réduit à s'abaisser, une fois de plus, jusqu'à nous, à parler notre langue, à se servir de nos propres inventions, pour se faire écouter, pour se faire obéir, Dieu n'essayant même plus de nous faire comprendre par Lui-même ses desseins, de nous exhausser jusqu'à Lui ! En effet, la façon dont le Sauveur s'y prend pour divulguer les grâces réservées à Lourdes est stupéfiante. (Huysmans 2017: 58)

En situant Dieu entre le style carnavalesque et l'expression élevée, l'écrivain dote la voix du héros d'un surplus de force. Il ne s'agit pas seulement de rendre compte de la dynamique des changements éthiques, sociaux et économiques de l'époque. Cette amplification qui préconise l'exagération et le renversement momentané de rôles frôlant le sacrilège permet d'ouvrir une brèche dans le système social. Celui-ci est explicitement remis en cause. Plus encore : c'est à travers l'infériorisation de Dieu qui remplace une attitude d'exaltation que le canon, l'idéal de la foi est expressément perverti. De nouveau, le sens est distribué d'une façon nette et précise, à ceci près que le recours à la provocation interpelle le lecteur, l'invite à la réflexion sans le laisser indifférent ou ennuyé par les remontrances traditionnelles contre l'immoralité du siècle. En conséquence, nous avons affaire à un régime de sens où la forme provocante résulte uniquement des relations renversées, selon le schéma élévation – rabaissement. Par contre, Huysmans ne manifeste plus de prédilection pour l'artifice, comme c'était le cas dans son roman décadent *À rebours*. Il s'agit donc d'une quête de sens qui progresse vers l'efficacité du discours en refusant cependant la reproduction des idées reçues propres à la société « standardisée » ou « américanisée » (Séginger 1995: 79). Le renversement de la perspective s'inscrit de nouveau dans l'expérimentation scripturale : l'audace garantit la distance par rapport aux changements sociaux négatifs et inacceptables. De même, l'audace creuse un écart entre le texte et le lecteur – son opacité, son caractère incongru non seulement provoquent sa stupeur, mais en outre attisent sa curiosité.

On ne saurait oublier que la fin du siècle se caractérise par un flottement entre le sentiment du vide et de l'excès, également dans le domaine scriptural. D'une part, les changements fulgurants, malgré leur indécence, méritent d'être captés par l'écrivain. De l'autre, tout semble être dit et, malgré l'excès de règles rhétoriques dans lesquelles peut puiser l'écrivain, l'expression se précipite dans le même vide. De même, la relation avec le lecteur est soumise aux mêmes obstacles, comme si tout était dit, tout était digéré. Or, l'instance narrative en position supérieure est un rêve fini, les tendances imitatives de l'écriture n'intéressent plus les âmes spleenétiques. Cette énumération pourrait encore être allongée ; quoi qu'il en soit, elle reflète la quête du sens et le sens de cette quête que Michael Riffaterre a résumé comme antithéisme profondément décadent. L'intérêt de sa théorie réside, entre autres, dans sa capacité à

2 Comme le souligne S. Guérin-Marmigère, « ce sont paradoxalement les êtres décriés qui servent de modèles et d'aides à Durtal dans les domaines de la foi et de la prière » (Guérin-Marmigère 2010: 437).

expliquer la différence entre l'attitude apologétique du début du XIX^e siècle par rapport à la spiritualité, et la conversion décadente fin de siècle, telle qu'elle se produit chez Durtal : « la différence entre romantisme et décadence est ailleurs. Et (...) elle est de nature tropologique. Je propose de la trouver dans une figure constamment présente dans les textes décadents et généralement absente des styles romantiques : le paradoxe » (Riffaterre 1992: 221).

Métamorphose individuelle – le paradoxe de la conversion

Cette constatation nous permet de passer à la dernière occurrence où la quête du sens s'effectue par le raisonnement paradoxal du héros concernant ses conflits intérieurs. En voulant embrasser la vie monastique, Durtal se sent déchiré entre le choix d'un cloître ou de l'oblature. Puisque le héros est hanté par son passé décadent, au lieu de l'adhésion enthousiaste et de la vie contemplative qui devraient être à l'origine de sa vocation, il se lance impudiquement dans des comparaisons incongrues :

– Fichtre ! murmura Durtal. – En somme, si cette sotte comparaison qui a cours dans le monde était authentique, si le cloître devait être assimilé à une tombe, l'oblature en serait encore une ; seulement elle aurait des cloisons moins étanches et son couvercle entr'ouvert laisserait pénétrer un peu de jour. (Huysmans 2017: 299)

Nous voyons que ces nouvelles délibérations s'inscrivent dans cette même quête de lisibilité et de visibilité. Le sens émerge là où l'écrivain le « donne à voir » : les comparaisons durtaliennes se distinguent par un rapprochement pertinent du point de vue de la logique, bien que ses corrélations se révèlent abusives du point de vue éthique. À souligner que le héros semble ne pas s'en rendre compte, continuant ses jugements sur le même ton sérieux. De toute façon, Durtal est trop préoccupé par ses dilemmes et ses scrupules pour percevoir que sa conversion est aussi imparfaite que la réalité ambiante qu'il fustige constamment. Son comportement est symptomatique, il montre que la quête du sens et de nouvelles formes d'accéder à la vérité ne sauraient libérer le héros de l'aveuglement moral dont il souffre malgré son désir ou son caprice de conversion. Il est difficile de trancher cette question (désir ou caprice), d'autant que c'est une conversion éminemment décadente. Quoi qu'il en soit, le héros, par son raisonnement paradoxal sur la médiocrité ambiante ou sur le chemin de sa propre conversion, prouve sa propre faiblesse et son égarement. La hardiesse de ses jugements et l'originalité de son raisonnement qui se reflètent dans la vitalité sémantique de ses expressions ne sauraient camoufler le fait que le paradoxe est à la fois une forme de libération, mais également une forme d'enfermement et d'impasse.

Conclusion

Dans cet article, nous avons abordé la conversion de Durtal comme refus de toute référence figée au niveau non seulement institutionnel (la critique de l'Église) et social (la critique de la société standardisée), mais également sémantique (la quête d'une nouvelle spiritualité individuelle). Les réflexions du héros sur son cheminement personnel, mais également sur la transformation de la réalité ambiante, se distinguent par un sérieux métaphysique imprégné d'expérimentations d'ordre sémantique. La substitution lexicale constante ne cesse de réveiller la curiosité du lecteur : son opacité référentielle n'est qu'apparente. Ainsi,

l'écrivain souligne que le dépassement des chemins battus nécessite un nouveau mode d'expression où le sens ne dépend plus du rabâchage de lieux communs, mais s'appuie sur les inadéquations sémantiques et les tensions prolongées entre des termes juxtaposés. De même, les transformations sociales fortement désapprouvées par le héros deviennent la source d'un raisonnement paradoxal où la vérité se manifeste uniquement à travers la négativité du jugement. Néanmoins, malgré la lucidité de ses jugements sociaux et éthiques, Durtal reste aveugle à l'imperfection de sa propre conversion et de sa conduite. D'ailleurs, le recours fréquent au paradoxe et à l'originalité sémantique démontre l'enfermement du protagoniste dans le flottement, dans l'incertain et dans le doute, qui annoncent un long chemin spirituel vers la véritable conversion.

Bibliographie

- Cressot, Marcel ([1938] 1975) *La Phrase et le Vocabulaire de J.-K. Huysmans*. Genève: Slatkine Reprints [Paris: Éditions de Paris].
- Guérin-Marmigère, Stéphanie (2010) *La Poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*. Paris: Honoré Champion.
- Huysmans, Joris-Karl ([1898] 2017) *La Cathédrale*. Paris: Gallimard [Paris: Tresse & Stock].
- Rey, Alain Fabienne Verdier (2020) *Le Petit Robert de la langue française*. Paris: Le Robert.
- Riffaterre, Michael (1992) « Paradoxes décadents ». [In:] Mary Shaw, François Cornilliat (dir.) *Rhétoriques fin de siècle*. Paris: Christian Bourgois; 65–80.
- Séginger, Gisèle (1995) « À Rebours de Huysmans : la lévitation du sens ». [In:] *Nineteenth-Century French Studies*. Vol. 23, n° 3/4; 479–487.
- Vircondelet, Alain (1995) *Huysmans, entre grâce et péché*. Paris: Beauchesne.
- Vircondelet, Alain (2012) « Huysmans et la trilogie ». [In:] *La Revue des Lettres Modernes* 2. Vol. 2; 11–32.