

**Akademia Nauk Stosowanych w Nowym Sączu**

Katarzyna Jasiewicz  
Monika Madej-Cetnarowska  
Rachela Pazdan

**Intertekstualność w literaturze.  
Skrypt dla studentów kierunków  
filologia angielska i filologia niemiecka**

Nowy Sącz 2025

**Redaktor Naukowy**  
dr Katarzyna Jasiewicz

**Recenzje**  
dr hab. Aleksander Wawrzyńczak, prof. UJ  
dr Estera Głuszko-Boczoń

**Redaktor Techniczny**  
dr Tamara Bolanowska-Bobrek

© Copyright by Akademia Nauk Stosowanych w Nowym Sączu  
Nowy Sącz 2025

ISBN 978-83-67661-49-2

**Wydawca**  
Akademia Nauk Stosowanych w Nowym Sączu  
ul. Staszica 1, 33-300 Nowy Sącz  
tel.: +48 18 443 45 45, e-mail: [sog@ans-ns.edu.pl](mailto:sog@ans-ns.edu.pl)  
[www.ans-ns.edu.pl](http://www.ans-ns.edu.pl)

**Adres redakcji**  
Wydawnictwo Naukowe Akademii Nauk Stosowanych w Nowym Sączu  
ul. Staszica 1, 33-300 Nowy Sącz  
tel.: +48 18 443 45 45, e-mail: [wn@ans-ns.edu.pl](mailto:wn@ans-ns.edu.pl), [tbolanowska@ans-ns.edu.pl](mailto:tbolanowska@ans-ns.edu.pl)  
[wydawnictwo.ans-ns.edu.pl](http://wydawnictwo.ans-ns.edu.pl)

**Druk**  
Wydawnictwo i drukarnia NOVA SANDEC s.c.  
Mariusz Kałyniuk, Roman Kałyniuk  
ul. Lwowska 14, 33-300 Nowy Sącz  
tel.: +48 18 441 02 88, e-mail: [biuro@novasandec.pl](mailto:biuro@novasandec.pl)

## Spis treści

<b>Wstęp</b> .....	5
<b>1. Mitologia i kultura antyczna</b> .....	7
<b>2. Nawiązania biblijne</b> .....	30
<b>3. Utopia i dystopia</b> .....	47
<b>4. Groteska i absurd</b> .....	72
<b>5. Postmodernizm i metafikcja</b> .....	102
<b>Bibliografia</b> .....	126



## Wstęp

Niniejszy skrypt został opracowany z myślą o studentach filologii angielskiej i filologii niemieckiej Akademii Nauk Stosowanych w Nowym Sączu. Stanowi on cenne uzupełnienie dydaktyczne, znajdujące szczególne zastosowanie w ramach zajęć *Wstęp do literaturoznawstwa*, a także na innych kursach, wymagających analizy tekstów literackich w perspektywie porównawczej i kulturowej. Jego celem jest przybliżenie podstawowych pojęć związanych z intertekstualnością, a także pokazanie, w jaki sposób różne teksty literackie i kulturowe pozostają ze sobą w dialogu.

Pojęcie „intertekstualność” zostało wprowadzone przez J. Kristevę w latach 60. XX wieku w oparciu o inspiracje pracami M. Bachtina, dotyczącymi dialogiczności języka i literatury. Kristeva podkreślała, że każdy tekst powstaje w przestrzeni już istniejących dyskursów, a jego znaczenie współtworzone jest przez inne teksty. W tym sensie literatura jawi się jako sieć relacji, a tekst jako „mozaika cytatów”, w której spotykają się różne głosy, tradycje i konteksty (Kristeva, 1969, s. 146-147). Zgodnie z tą koncepcją, proces lektury polega nie tylko na odbiorze znaczeń zawartych w dziele, lecz także na aktywnym odczytywaniu jego powiązań z wcześniejszymi oraz równoczesnymi tekstami kultury. Intertekstualność jest zatem zarówno kategorią teoretyczną, jak też praktyką interpretacyjną, która zmienia sposób postrzegania oryginalności i autorstwa w literaturze.

Ważnym rozwinięciem tej koncepcji była propozycja G. Genette'a (2014), który zaproponował szerszy termin – „transtekstualność”, obejmujący wszystkie możliwe relacje między tekstami. Genette wyróżnił pięć kategorii transtekstualności: intertekstualność sensu stricto (cytaty, aluzje, plagiaty), paratekstualność (tytuły, przedmowy, przypisy), metatekstualność (jawne komentarze jednego tekstu do innego), hipertekstualność (relacje między tekstem wcześniejszym a późniejszym, np. parodia, pastisz, kontynuacja) oraz architekstualność (odwołania do gatunków literackich i konwencji). Tego rodzaju ujęcie pozwala badać literaturę nie jako zbiór zamkniętych, samowystarczalnych dzieł, lecz jako dynamiczny system, w którym każdy tekst funkcjonuje w odniesieniu do innych.

Badania literaturoznawcze wskazują, że intertekstualność może pełnić rozmaite funkcje. Jej wymiar estetyczny przejawia się we wprowadzaniu nowych znaczeń poprzez grę z wcześniejszymi dziełami, co pozwala autorom na nadawanie własnym tekstom wielowarstwowego charakteru. Funkcja krytyczna związana jest z reinterpretacją tradycji bądź polemiką z nią, dzięki czemu literatura staje się przestrzenią dialogu oraz przewartościowań. Intertekstualność pełni również funkcję dydaktyczną, gdy nawiązania do tekstów kanonicznych kształtują świadomość literacką i kulturową odbiorców. Wreszcie jej aspekt rozrywkowy przejawia się w kulturze popularnej, w parodiach, pastiszach i innych formach gry z tradycją (Broich, 1985, s. 32).

Intertekstualność nie ogranicza się zatem wyłącznie do literatury wysokiej, lecz jest powszechna również w tekstach kultury masowej, filmach, serialach czy muzyce. Jak zauważa M. Pfister (1985, s. 210), rozpoznanie intertekstualnych tropów wymaga od odbiorcy aktywności i odpowiednich kompetencji kulturowych, gdyż tylko wtedy możliwe staje się pełne odczytanie sensów, jakie niesie dzieło.

Znaczenie intertekstualności dla badań literackich jest nie do przecenienia. Umiejętność dostrzegania i analizowania odniesień międzytekstowych pozwala lepiej rozumieć znaczenie utworu i jego zakorzenienie w tradycji, a także odkrywać ukryte sensory, ironiczne polemiki czy reinterpretacje. Ponadto analiza intertekstualna umożliwia interpretowanie dzieł w szerszym kontekście kulturowym i historycznym, wskazując ich miejsce w literackim i kulturowym dialogu. Rozwija ona też warsztat literaturoznawcy, doskonaląc kompetencje analityczne i krytyczne, które są niezbędne zarówno w pracy akademickiej, jak i w świadomej recepcji literatury.

Struktura niniejszego skryptu obejmuje pięć bloków tematycznych: mitologię i kulturę antyczną, nawiązania biblijne, utopię i dystopię, groteskę i absurd, a także postmodernizm i metafikcję. Każdy rozdział zawiera wprowadzenie teoretyczne, wybrane fragmenty tekstów literackich oraz pytania do analizy i interpretacji. Dzięki temu publikacja ma charakter dydaktyczny – nie tylko przekazuje wiedzę, lecz także zachęca studentów do samodzielnego czytania, porównywania oraz interpretowania dzieł literackich w perspektywie intertekstualnej.

# 1. Mitologia i kultura antyczna

Mitologia leży u prądródeł literatury, stanowiąc fundamenty, które kształtują narracje, motywy i archetypy postaci w różnych kontekstach kulturowych. Mity odgrywają szczególną rolę w kulturze europejskiej – miały wielki wpływ na jej uformowanie oraz rozwój, nie tylko dostarczając tematykę, ale także kształtując sposób myślenia i postrzegania świata. W związku z tym mitologiczne toposy i archetypy stanowią podstawę dla wielu dzieł literackich, teorii filozoficznych i psychologicznych oraz wpływają na sztukę od renesansu do czasów współczesnych.

Literatura europejska i amerykańska w dużej mierze została ukształtowana przez mitologię grecką, rzymską, nordycką, celtycką oraz słowiańską. Dzieła takie jak *Odyseja* Homera, *Eneida* Wirgiliusza czy *Metamorfozy* Owidiusza postrzegano jako klasyczne pozycje, stanowiące kanon literatury pięknej. Do tych dzieł nawiązywali autorzy europejscy oraz amerykańscy na przestrzeni wieków, interpretując je ze współczesnego punktu widzenia i często tworząc nowe konteksty kulturowe i społeczne.

W literaturze średniowiecza mitologia często służyła jako narzędzie tworzenia alegorii chrześcijańskich, jak np. w *Boskiej komedii* Dante Alighieri. Średniowieczni autorzy wykorzystywali też bogatą symbolikę mitologii, aby nadać swym dziełom głębsze znaczenie – w poemacie *Sir Gawain i Zielony Rycerz* elementy mitologii celtyckiej oraz anglosaskiej tworzą bogatą, wielowarstwową narrację, zintegrowaną z symboliką i wartościami chrześcijańskimi oraz etosem rycerskim.

W epoce renesansu, okresie odrodzenia zainteresowania kulturą antyczną, wątki mitologiczne odgrywały szczególną rolę, stając się często inspiracją dla dzieł literackich. William Szekspir często sięgał do mitologii w swych sztukach, takich jak np. *Burza* czy *Sen nocy letniej*, wprowadzając do nich mitologiczne postacie czy motywy. John Milton w *Raju utraconym* odnosił się do mitologii klasycznej, aby wzbogacić biblijną historię upadku człowieka i nadać jej alegoryczny charakter. Ojciec humanizmu renesansowego, Francesco Petrarca, często korzystał z motywów mitologicznych jako symboli i metafor obrazujących uniwersalne emocje i idee.

Podobnie jak w renesansie, w literaturze oświeceniowej mitologia funkcjonowała jako model literacki i estetyczny. Aleksander Pope w swych poematach, takich jak *The Rape of the Lock*, stosował odniesienia mitologiczne, aby nadać swym dziełom klasyczną elegancję i harmonijność. Mitologia była też analizowana i interpretowana w świetle racjonalistycznych idei oświecenia. Pisarze oświeceniowi starali się wyjaśniać mitologiczne historie w sposób zgodny z rozumem oraz nauką. David Hume (1962) analizował mitologię w kontekście ludzkiej natury i rozwoju religii. Wolter (1993) często krytykował mitologiczne opowieści jako przesady, które nie mają żadnej podstawy w rzeczywistości.

Romantycy pisarze i artyści często czerpali z mitologii, tworząc fantastyczne światy, pełne magii oraz tajemnicy. Mitologia dostarczała bogatego materiału do tworzenia narracji, które wykraczały poza codzienną rzeczywistość, a także pozwalały na duchowe poszukiwania i eksplorowanie ludzkiej natury. Przykładem takiego dzieła jest *Faust* Johanna Wolfganga von Goethego, nawiązujący do mitologii greckiej i rzymskiej w kreowanych postaciach, motywie podróży do zaświatów czy też symbolicznie

przyrody. Innym romantycznym dziełem, głęboko zakorzenionym w mitologii greckiej, jest *Prometeusz rozpętany* P.B. Shelleya, w którym historia Prometeusza jest pretekstem do rozważań o wolności, buncie i odkupieniu.

W literaturze realizmu mitologię traktowano z większym sceptycyzmem, wykorzystując ją często w kontekście krytyki społecznej i analizy ludzkiej natury. Realistyczni pisarze podkreślają kontrast pomiędzy wyidealizowanymi obrazami z mitologii z rzeczywistością swoich czasów. Tak dzieje się np. w powieści Thomasa Hardy'ego *Tessa d'Urberville*, gdzie mitologiczne odniesienia używane są w sposób ironiczny, żeby podkreślić rozdźwięk pomiędzy idealizmem a rzeczywistością. W innych realistycznych powieściach nawiązania do mitologii wzbogacają ich warstwy znaczeniowe oraz dodają głębi postaciom i wydarzeniom, jak np. w *Pani Bovary* Gustawa Flauberta czy też *Portrety damy* Henry'ego Jamesa.

W XX wieku nastąpił szeroki zwrot pisarzy modernistycznych ku mitom, co, zdaniem Michaela Bella (2015), odzwierciedla zmiany filozoficzne, polityczne oraz intelektualne na przełomie XIX i XX wieku. Zmiany te tworzyły nowe konteksty, w których tradycyjne wierzenia i autorytety były kwestionowane, a mity zaczęły odgrywać kluczową rolę w literackim dyskursie. Rosnący sceptycyzm i krytyka tradycyjnej moralności i religii (np. przez Nietzschego) otworzyły drogę dla nowej interpretacji rzeczywistości. Mity zaczęły być postrzegane nie jako relikty przeszłości, lecz jako żywe narracje, będące źródłem prawd o ludzkim doświadczeniu, często gorzkim i niejednoznacznym. Ikoniczny tekst modernizmu, *Ziemia jałowa* T.S. Eliota, odnosi się do wielu mitów, aby zobrazować świat chaosu i duchowej pustki po I wojnie światowej. *Ulisses* Jamesa Joyce'a przekształca epos Homera, zachowując jego strukturę, aby zgłębić tematykę tożsamości, czasu i pamięci, relacji międzyludzkich.

Współczesne powieści często przekształcają i adaptują starożytne mity, nadając im nowe konteksty i znaczenia, odpowiadające problemom i wrażliwości XXI wieku. Przykładem takiej powieści są *Amerykańscy bogowie* Neila Gaimana (2017), w której pojawiają się postacie z różnych mitologii w kontekście współczesnych Stanów Zjednoczonych. Starożytne bóstwa muszą walczyć o przetrwanie w świecie galopującego konsumpcjonizmu i technologii. W powieściach *Penelopiada* Margaret Atwood (2006) i *Milczenie dziewcząt* Pat Barker (2018) wydarzenia z *Odysei* i *Iliady* Homera zostały przedstawione z perspektywy kobiet stanowiących tło eposów Homera, a tematyka obu powieści dotyczy zagadnień władzy patriarchalnej, traumy oraz przetrwania. Podobnie jest w przypadku cyklu poetyckiego *Niemands Frau* Barbary Kohler (2007), podważającego tradycyjne tłumaczenia *Odysei* i promującego feministyczne podejście do tekstu.

*Odyseja* Homera to jedno z najbardziej wpływowych dzieł literatury zachodniej, które przez wieki inspirowało niezliczoną ilość utworów literackich, filmowych i teatralnych. Historia Odyseusza, króla Itaki, który po zakończeniu wojny trojańskiej wyrusza w długą podróż do domu i stawia czoło wielu niebezpieczeństwom, była przedmiotem wielu nawiązań i reinterpretacji literackich, pojawiających się w różnych formach i kontekstach. Zaprezentowane poniżej teksty należą do najbardziej znanych i cenionych przykładów intertekstualnych odniesień do *Odysei*.

## Sir Alfred Tennyson (1809-1892)

Angielski poeta, powszechnie uważany za najwybitniejszego przedstawiciela postromantyzmu wiktoriańskiego. Został uhonorowany tytułem Poety Laureata Wielkiej Brytanii w 1850 roku, po śmierci Williama Wordswortha. Tennyson był jednym z najdłużej urzędujących laureatów, pełniąc tę funkcję przez prawie 42 lata. W swej poezji w wyrafinowany sposób podsumowuje i rozwija tradycje literackie swych wielkich poprzedników ery romantyzmu, takich jak Wordsworth, Byron czy Keats. Jego twórczość cechuje mistrzowskie użycie języka, w tym symboliki oraz metafor, melodyjność i głęboka emocjonalność. Ponadto Tennyson jest postrzegany jako główny przedstawiciel angielskiej klasy średniej, zarówno w sprawach moralnych oraz światopoglądowych, jak też w kwestiach stylu, smaku i wrażliwości. Przedmiotem jego poezji są często dylematy czasów, w jakich przyszło mu żyć – w epoce wiktoriańskiej wartości chrześcijańskie oraz tradycyjne przekonania o naturze ludzkiej i przeznaczeniu były poddawane w wątpliwość przez rozwój nauki i postęp technologii. Tennysona często uważa się za pierwszego angielskiego poetę, który w pełni zdaje sobie sprawę z nowej wizji człowieka w dynamicznie zmieniającym się świecie. Do jego najważniejszych dzieł należy cykl wierszy *In Memoriam A.H.H.*, napisany po śmierci przyjaciela – poety Arthura Hallama i odzwierciedlający dylematy epoki, szczególnie próbę pogodzenia wiary religijnej ze współczesnymi teoriami naukowymi. *The Charge of the Light Brigade (Szarża lekkiej brygady)* upamiętnia heroiczny i zarazem tragiczny atak brytyjskiej kawalerii podczas bitwy pod Bałakławą w wojnie krymskiej. Zastosowany w wierszu rytm oraz zabiegi rytmiczne potęgują dynamiczny i dramatyczny charakter utworu, a jego metaforyczny wymiar stał się symbolem heroizmu, poświęcenia i odwagi w obliczu niemożliwych do pokonania przeszkód. Poezja Tennysona – ze swoim mistrzostwem formy oraz dramatyzmem – wywarła wielki wpływ na współczesnych mu pisarzy i artystów, a także na kulturę późniejszych epok. Dzięki swemu uniwersalnemu przesłaniu oraz uchwyceniu dylematów przełomu wieków w dalszym ciągu jest czytana i interpretowana w odniesieniu do wyzwań współczesności.

### *Ulysses*

It little profits that an idle king,  
 By this still hearth, among these barren crags,  
 Match'd with an aged wife, I mete and dole  
 Unequal laws unto a savage race,  
 That hoard, and sleep, and feed, and know not me.  
 I cannot rest from travel: I will drink  
 Life to the lees: All times I have enjoy'd  
 Greatly, have suffer'd greatly, both with those  
 That loved me, and alone, on shore, and when  
 Thro' scudding drifts the rainy Hyades  
 Vext the dim sea: I am become a name;  
 For always roaming with a hungry heart  
 Much have I seen and known; cities of men  
 And manners, climates, councils, governments,  
 Myself not least, but honour'd of them all;  
 And drunk delight of battle with my peers,  
 Far on the ringing plains of windy Troy.

I am a part of all that I have met;  
Yet all experience is an arch wherethro'  
Gleams that untravell'd world whose margin fades  
For ever and forever when I move.  
How dull it is to pause, to make an end,  
To rust unburnish'd, not to shine in use!  
As tho' to breathe were life! Life piled on life  
Were all too little, and of one to me  
Little remains: but every hour is saved  
From that eternal silence, something more,  
A bringer of new things; and vile it were  
For some three suns to store and hoard myself,  
And this gray spirit yearning in desire  
To follow knowledge like a sinking star,  
Beyond the utmost bound of human thought.  
[...]

There lies the port; the vessel puffs her sail:  
There gloom the dark, broad seas. My mariners,  
Souls that have toil'd, and wrought, and thought with me—  
That ever with a frolic welcome took  
The thunder and the sunshine, and opposed  
Free hearts, free foreheads—you and I are old;  
Old age hath yet his honour and his toil;  
Death closes all: but something ere the end,  
Some work of noble note, may yet be done,  
Not unbecoming men that strove with Gods.  
The lights begin to twinkle from the rocks:  
The long day wanes: the slow moon climbs: the deep  
Moans round with many voices. Come, my friends,  
'T is not too late to seek a newer world.  
Push off, and sitting well in order smite  
The sounding furrows; for my purpose holds  
To sail beyond the sunset, and the baths  
Of all the western stars, until I die.  
It may be that the gulfs will wash us down:  
It may be we shall touch the Happy Isles,  
And see the great Achilles, whom we knew.  
Tho' much is taken, much abides; and tho'  
We are not now that strength which in old days  
Moved earth and heaven, that which we are, we are;  
One equal temper of heroic hearts,  
Made weak by time and fate, but strong in will  
To strive, to seek, to find, and not to yield (w: Abrams, 1993, s. 1067).

## *Ulisses*

(tłum. Jerzy Pietrkiewicz)

Mały pożytek to, że ja, król gnuśny,  
Tu przy ognisku, tu pośród skał nagich,  
Sędziwej żony towarzysz – wymierzam  
Prawa nierówne dzikiemu plemieniu,  
Które się krząta, je, śpi – lecz mnie nie zna.  
Wędrowiec – spocząć nie umiem. Wypiję  
Życie aż do dna. W każdej dotąd chwili  
Rozkosz i boleść znajdowałem wielką  
Z tymi, co mnie kochali, i sam – wszędzie.  
Na łądzie i wśród wszystkich wód, gdy Hiady  
Dżdżyste dręczyły toń fal, więc się stałem  
Imieniem. Błądząc wciąż z sercem zgłodniałym  
Wielem widział i poznał: miasta, ludzi,  
Rady, klimaty, obyczaje, rządy –  
A każdy przy tym darzył mnie szacunkiem.  
Z rycerstwem moim rozkosz wojny piłem  
Tam, gdzie wiatr dzwonił na równinach Troi.  
Tak. Jestem częścią wszystkiego, com przeżył.  
Lecz doświadczenie to strop, poprzez który  
Świat nie zwiedzony świeci, jego krawędź  
Ciągle mi znika, gdy sunę przez siebie.  
O, jakże gnuśno przerwać, skończyć podróż,  
Rdzy poddać połysk, w działaniu nie błyszczeć.  
Czy żyć to znaczy oddychać? Za mało  
Życie na życiu w stos układać. Mało  
I mnie zostaje. Ale chwila każda  
Ciszy wieczystej jest wydarta. Więcej:  
Każda przynosi rzeczy nowe. Podle  
Byłoby dla słońc trzech gromadzić siebie,  
Swego siwego ducha, który tęskni  
Za wiedzą jak za gwiazdą spadającą,  
Chcąc myśli ludzkiej przekroczyć granice  
[...]  
Tam oto port jest. Statek wydał żagle  
I zasępione leżą wód bezmiary.  
Żeglarze moi! wyście trud dzielili  
I myśli ze mną, witając beztrosko  
Burze i słońca blask. W was wolne serca  
I czoła wasze wolne. Dziś wy starzy  
Jak ja. Lecz starość też zna swe zadania.  
Wszystko zamyka śmierć. Nim koniec przyjdzie,  
Można dokonać dzieł szlachetnych wielu,  
Dzieł godnych ludzi, którzy się zmagali  
Z Bogami. Właśnie światło drga na skałach,  
Gaśnie dzień długi. Księżyc pnie się wolno.  
W krąg słyhać głębin jęk. Hej, przyjaciele,  
Nie jest za późno na poszukiwanie  
Nowego świata! odbijcie od brzegu

I w bruzdy dźwięczne uderzenie! Bo celem  
Moim żeglować poza słońca zachód,  
Pod gwiazd ulewą – potąd, aż nie umrę,  
A może ściągną nas na dno otchłanie,  
A może statek dotknie Wysp Szczęśliwych  
I jak za dawnych lat ujrzym Achilla.  
Choć dużo szeszło, sporo pozostało,  
I choć nie mamy tylu sił co dawniej,  
By niebo wzruszyć i ziemię – jesteśmy  
Sobą w serc spójni heroicznej, które  
Los steraj; wola w nich wciąż silna – każe  
Walczyć i szukać – i nie ustępować (w: Iwanicki, 2020, s. 54).

Wiersz Tennysona zawiera silne intertekstualne odniesienia do eposu Homera, rozwijając postać Odyseusza w nowym kontekście (Ulisses to łacińska wersja imienia tej postaci). Tennyson przedstawia Odyseusza jako starzejącego się bohatera, który pomimo swych sukcesów militarnych i wielu przeżytych przygód wciąż odczuwa nieustanne pragnienie zdobywania nowych doświadczeń i nieustannego odkrywania świata. Wiersz podkreśla, że tęsknota za przygodą i potrzeba ciągłego rozwoju są ważną częścią ludzkiej natury, nawet w obliczu nieuchronnej śmierci. W ten sposób utwór wpisuje się w wartości, aspiracje i dylematy charakterystyczne dla epoki wiktoriańskiej, takie jak etos pracy oraz samodoskonalenia, kult bohaterstwa, odpowiedzialność rodzinna i społeczna, a także imperializm.

### Pytania:

1. Jakie cechy charakteru Odyseusza są uwydatnione w wierszu Tennysona? Jak różnią się one od cech charakteru tej postaci przedstawionej w *Odysei* Homera?
2. W jaki sposób Tennyson używa języka i stylu, aby oddać wewnętrzny niepokój i tęsknotę Odyseusza? Wskaż konkretne przykłady z tekstu.
3. Jaką rolę w wierszu pełni motyw starzenia się i nieuchronności śmierci? W jaki sposób wpływa on na postawę Odyseusza?
4. Jakie intertekstualne odniesienia do *Odysei* Homera można znaleźć w wierszu Tennysona? Jak wpływają one na odbiór i interpretację wiersza?
5. Jakie znaczenie ma monologiczna forma wiersza dla zrozumienia psychologii postaci Odyseusza? Jakie efekty literackie są osiągnięte przez zastosowanie tej formy?

### Margaret Atwood (ur. 1939)

Wybitna kanadyjska pisarka, której twórczość obejmuje szeroką gamę gatunków literackich, w tym powieści, poezje oraz eseje. Jej najbardziej znanym dziełem jest *Opowieść podręcznej* (1985), która porusza tematy związane z opresją kobiet, a także autorytaryzmem. Powieść ta doczekała się kontynuacji zatytułowanej *Testamenty* (2019) i nagrodzonej Nagrodą Bookera. W swych powieściach Atwood często podejmuje wątki feministyczne, analizując role i relacje kobiet, np. w *The Robber Bride* (1993) oraz *Alias Grace* (1996). W apokaliptycznej trylogii (*Oryks i derkacz*, *Rok potopu* i *Madaddam*) autorka ukazuje wizję katastrofy ekologicznej i zagrożeń związanych z inżynierią genetyczną. Poza powieściami Atwood znacząco przyczyniła się do rozwoju poezji i eseistyki, często podejmując kwestie sprawiedliwości społecznej, ochrony

środowiska i tożsamości kanadyjskiej. Jej twórczość została nagrodzona wieloma prestiżowymi wyróżnieniami, w tym dwoma Nagrodami Bookera i dwiema Governor General's Award (najważniejsza nagroda literacka przyznawana w Kanadzie), co potwierdza jej status jednej z najwybitniejszych kanadyjskich pisarek. Jest często wymieniana wśród kandydatów do literackiej Nagrody Nobla. Oprócz swej działalności literackiej, Atwood uczy literatury angielskiej na kilku kanadyjskich i amerykańskich uniwersytetach.

### ***The Penelopiad***

Now that I'm dead I know everything. This is what I wished would happen, but like so many of my wishes it failed to come true. I know only a few factoids that I didn't know before. It's much too high a price to pay for the satisfaction of curiosity, needless to say.

Since being dead—since achieving this state of bonelessness, liplessness, breastlessness—I've learned some things I would rather not know, as one does when listening at windows or opening other people's letters. You think you'd like to read minds? Think again.

Down here everyone arrives with a sack, like the sacks used to keep the winds in, but each of these sacks is full of words—words you've spoken, words you've heard, words that have been said about you.

Some sacks are very small, others large; my own is of a reasonable size, though a lot of the words in it concern my eminent husband. What a fool he made of me, some say. It was a specialty of his: making fools. He got away with everything, which was another of his specialties: getting away. He was always so plausible. Many people have believed that his version of events was the true one, give or take a few murders, a few beautiful seductresses, a few one-eyed monsters. Even I believed him, from time to time. I knew he was tricky and a liar, I just didn't think he would play his tricks and try out his lies on me. Hadn't I been faithful? Hadn't I waited, and waited, and waited, despite the temptation—almost the compulsion—to do otherwise? And what did I amount to, once the official version gained ground? An edifying legend. A stick used to beat other women with. Why couldn't they be as considerate, as trustworthy, as all-suffering as I had been? That was the line they took, the singers, the yarn-spinners. Don't follow my example, I want to scream in your ears—yes, yours! But when I try to scream, I sound like an owl.

Of course I had inklings, about his slipperiness, his wiliness, his foxiness, his—how can I put this? —his unscrupulousness, but I turned a blind eye. I kept my mouth shut; or, if I opened it, I sang his praises. I didn't contradict, I didn't ask awkward questions, I didn't dig deep. I wanted happy endings in those days, and happy endings are best achieved by keeping the right doors locked and going to sleep during the rampages.

But after the main events were over and things had become less legendary, I realised how many people were laughing at me behind my back—how they were jeering, making jokes about me, jokes both clean and dirty; how they were turning me into a story, or into several stories, though not the kind of stories I'd prefer to hear about myself. What can a woman do when scandalous gossip travels the world? If she defends herself she sounds guilty. So I waited some more.

Now that all the others have run out of air, it's my turn to do a little story-making. I owe it to myself. I've had to work myself up to it: it's a low art, tale-telling. Old women go in for it, strolling beggars, blind singers, maidservants, children folks

with time on their hands. Once, people would have laughed if I'd tried to play the minstrel—there's nothing more preposterous than an aristocrat fumbling around with the arts—but who cares about public opinion now? The opinion of the people down here: the opinion of shadows, of echoes. So I'll spin a thread of my own. The difficulty is that I have no mouth through which I can speak. I can't make myself understood, not in your world, the world of bodies, of tongues and fingers; and most of the time I have no listeners, not on your side of the river. Those of you who may catch the odd whisper, the odd squeak, so easily mistake my words for breezes rustling the dry reeds, for bats at twilight, for bad dreams. But I've always been of a determined nature. Patient, they used to call me. I like to see a thing through to the end (2006, s. 1-13).

### ***Penelopiada***

(tłum. własne)

Teraz, gdy umarłam, wiem już wszystko. To właśnie chciałam, żeby się wydarzyło, ale jak tyle moich życzeń – i to się nie spełniło. Znam tylko kilka faktów, których wcześniej nie znałam. To zbyt wysoka cena za satysfakcję ciekawości, rzecz jasna. Odkąd nie żyję – odkąd osiągnęłam ten stan bezkościowości, bezustności, bezpiersiowości – dowiedziałam się rzeczy, o których wolałabym nie wiedzieć, jak to bywa przy podsłuchiowaniu przy oknach albo czytaniu cudzych listów. Myślałaś, że fajnie jest czytać w myślach? Pomyśl jeszcze raz.

Tu, na dole, wszyscy przychodzą z workiem, jak te, co trzymały kiedyś wiatry – ale w każdym z tych worków są słowa: słowa, które wypowiedziałaś, które usłyszałaś, słowa, które o tobie powiedziano.

Niektóre worki są bardzo małe, inne duże; mój jest umiarkowanie duży, choć wiele słów w nim dotyczy mego wybitnego męża. Mówią, że uczynił ze mnie głupią. To jego specjalność: robienie głupków. Z wszystkim mu się udawało – to też była jego specjalność. Był zawsze taki przekonujący. Wielu ludzi uwierzyło, że to jego wersja wydarzeń jest prawdziwa, minus parę morderstw, parę pięknych uwodzicielek, parę jednookich potworów. I ja mu czasem wierzyłam. Wiedziałam, że jest chytry i kłamliwy, tylko nie sądziłam, że użyje swej chytrości, by okłamać również mnie. Czyż nie byłam wierna? Czyż nie czekałam i czekałam, mimo pokusy – prawie przymusu – postąpić inaczej? I czym więc byłam, kiedy oficjalna wersja zaczęła się przyjmować? Wzruszającą legendą. Kijem, którym bito inne kobiety. Dlaczego one nie mogły być tak wrażliwe, godne zaufania, cierpiące tak jak ja? To był ich ton – śpiewacy, gawędziarze. „Nie idź moim śladem,” chciałam krzyknąć w twoje ucho – tak, właśnie do ciebie! Ale kiedy próbuję krzyknąć, brzmię jak sowa. Oczywiście miałam przecucia co do jego śliskości, przebiegłości, lisowatości, jego – jak to ładnie powiedzieć? – braku skrupułów, ale przymykałam oczy. Milczałam; albo, jeśli mówiłam, wychwalałam go. Nie sprzeciwiałam się, nie zadawałam niewygodnych pytań, nie drażyłam. W tamtych dniach chciałam szczęśliwych zakończeń, a szczęśliwe zakończenia osiąga się najlepiej, zamykając we właściwych chwilach drzwi i zapadając w sen podczas zamieszek.

Ale gdy główne wydarzenia przestały być legendą i stały się mniej cudowne, zrozumiałam, ile ludzi śmiało się ze mnie za moimi plecami – jak drwili, żartowali ze mnie, żarty czyste i sprośne; jak zamienili mnie w historię, albo kilka historii – ale nie takich, jakie chciałabym usłyszeć o sobie. Co kobieta może zrobić, gdy skandaliczne plotki obiegają świat? Jeśli się broni, brzmi jak winowajczyni. Więc czekałam dalej.

Teraz, kiedy powietrze innym już się skończyło, nadeszła moja kolej na opowiadanie jakiejś historii. Jestem to sobie winna. Musiałam się do tego przygotować: to niska sztuka, opowiadanie. Stare kobiety się tym zajmują, włóczący żebracy, ślepi grajkowie, pokojówki, dzieciaki mające czas na nic. Kiedyś – pomyśleliby ludzie – gdybym próbowała być minstrelką – bo nic nie jest bardziej absurdałne niż arystokratka grzebiąca w sztuce – ale kogo teraz obchodzi opinia publiczna? Opinia ludzi stąd, ze świata cieni i echa. Więc snuję własną nić.

Trudność polega na tym, że nie mam ust, przez które mogłabym mówić. Nie mogę się porozumieć, nie w twoim świecie, świecie ciał, języków i palców; i przez większość czasu nie mam słuchaczy, nie po tej stronie rzeki. Ci z was, którzy czasem usłyszą jakieś szepty, jakieś piski, zbyt łatwo biorą moje słowa za powiewy wiatru szeleszczącego suchymi trzciniami, za nietoperze o zmroku, za złe sny. Ale zawsze byłam zdeterminowanej natury. Nazywano mnie cierpliwą. Lubię doprowadzać sprawy do końca.

*Penelopiada* to powieść polifoniczna, w której historia znana z *Odysei* ukazana jest z punktu widzenia Penelopy, żony Odyseusza, i jej 12 służących, powieszonych przez Odyseusza w odwecie za rzekomą zdradę i współpracę z zalotnikami, którzy próbowali przejąć jego dom i wkraść się w łaski jego żony podczas jego nieobecności. W powieści Atwood dostajemy alternatywną wersję tych wydarzeń – służące kwestionują sprawiedliwość swej egzekucji, sugerując, że były ofiarami okoliczności oraz władzy patriarchalnej. Opowieść Penelopy ma również formę retrospektywy z zaświatów – postać oferuje czytelnikom swoją wersję wydarzeń, które miały miejsce podczas jej oczekiwania na powrót Odyseusza. Penelopa w powieści Atwood jest bardziej świadoma społecznych oraz patriarchalnych ograniczeń, w jakich żyła, i często podkreśla swą samotność i bezsilność. Mottem powieści są dwa cytaty z *Odysei* – jeden z nich wychwala wierność Penelopy, a drugi przedstawia egzekucję jej służących.

### Pytania:

1. Jakich metafor i symboli używa Atwood, aby opisać stan Penelopy po śmierci?
2. Jak wpływają one na interpretację postaci Penelopy?
3. Jakie tematy dotyczące władzy oraz sprawiedliwości są poruszane w narracji Penelopy? Zastanów się, jak Penelopa odnosi się do kwestii władzy Odyseusza, jego zdolności do manipulacji oraz konsekwencji jego działań dla jej własnej reputacji.
4. W jaki sposób Margaret Atwood wykorzystuje sarkazm w narracji Penelopy, aby wyrazić jej uczucia i przemyślenia na temat Odyseusza?
5. Jak Penelopa przedstawia swoje zmagania z oczekiwaniami społecznymi oraz stereotypami dotyczącymi kobiet?

### W.H. Auden (1907-1973)

Angielski poeta, uważany za jednego z najwybitniejszych poetów XX wieku, znany ze swej wszechstronności i wpływu na literaturę anglojęzyczną. Jego twórczość obejmuje szeroki zakres tematów, stylów i form. Wiele z wierszy Audena odzwierciedla jego zaangażowanie polityczne, a szczególnie dotyczy to jego poezji z lat 30., gdy pisał o społecznych i politycznych problemach Europy przed II wojną światową. Jednym z tych wierszy jest *Spain*, odnoszący się do hiszpańskiej wojny domowej i przedstawiający zmagania republikanów oraz nadzieje związane z walką przeciwko faszyzmowi. Innym

przykładem jest *September 1, 1939*, wiersz napisany w dniu wybuchu wojny, a analizujący stan świata i ludzkości w obliczu nadchodzącej katastrofy. Auden często też pisał wiersze dotyczące emocji związanych z miłością, przyjaźnią i samotnością, np. słynny *Funeral Blues*, elegię wyrażającą głęboki smutek po śmierci ukochanej osoby, czy też *Lullaby*, intymny wiersz o kruchości i nieuchronnym końcu miłości, przedstawionej jednocześnie jako uczucie nadające sens niedoskonałemu życiu. Ciągłym źródłem inspiracji były dla Audena także historia i mitologia – odwoływał się do nich, aby lepiej zrozumieć współczesne mu problemy i zjawiska, tak jest np. w wierszu *The Shield of Achilles*, gdzie opis tarczy mitologicznego herosa jest zestawiony z brutalną rzeczywistością współczesnych konfliktów. Zamieszczony poniżej wiersz w podobny sposób nawiązuje do historii o upadku Ikara, jednocześnie stanowiąc refleksję nad obojętnością społeczeństwa na cierpienie jednostki.

### *Musee des Beaux Arts*

About suffering they were never wrong,  
The old Masters: how well they understood  
Its human position: how it takes place  
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;  
How, when the aged are reverently, passionately waiting  
For the miraculous birth, there always must be  
Children who did not specially want it to happen, skating  
On a pond at the edge of the wood:  
They never forgot  
That even the dreadful martyrdom must run its course  
Anyhow in a corner, some untidy spot  
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse  
Scratches its innocent behind on a tree.  
In Breughel's Icarus, for instance: how everything turns away  
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may  
Have heard the splash, the forsaken cry,  
But for him it was not an important failure; the sun shone  
As it had to on the white legs disappearing into the green  
Water, and the expensive delicate ship that must have seen  
Something amazing, a boy falling out of the sky,  
Had somewhere to get to and sailed calmly on (w: Abrams, 1993, s. 2266).

### *Musée des Beaux Arts*

(tłum. Jarosław Marek Rymkiewicz)

Co do cierpienia ci Starzy Mistrzowie  
Nie mylili się nigdy. Jak dobrze poznali  
Jego miejsce w życiu człowieka: to, że się zdarza,  
Gdy ktoś inny je lub otwiera okno lub idzie przed siebie ospale;  
To, że kiedy starsi czekają w żarliwej obawie  
Na cudowne narodziny, zawsze muszą być  
Dzieci, które nie chcą, by się wydarzyło, i jeżdżą na łyżwach  
Gdzieś pod lasem, na stawie.  
Nie zapomnieli nigdy,  
Że nawet przerażające męczeństwo, by się spełnić, musi

Mieć kąć jakikolwiek, zaśmieconą dziurę,  
Gdzie psy wiodą psie życie i koń kata  
Ociera o drzewo swą niewinną skórę.  
Na przykład w „Ikarze” Breughla: jak wszystko spokojnie  
Odwraca się od nieszczęścia; może tylko rolnik  
Usłyszał plusk i krzyk zapomniany,  
Lecz dla niego nie był to wypadek ważny; słońce  
Oświetlało, jak oświetlać winno, białe nogi znikające  
W zielonej wodzie; a delikatny i kosztowny okręt, z którego na pewno widziano  
Rzecz zdumiewającą, chłopca lecącego z nieba,  
Musiał żeglować dalej i płynął, gdzie trzeba (w: Auden, 1988, s. 100-101).

Wiersz Audena to jeden z wielu utworów nawiązujących do XVI-wiecznych obrazów Pietera Breugla Starszego, w szczególności *Pejzażu z upadkiem Ikarza*, który stał się klasycznym motywem literackim. O obrazie wiersze pisali m.in. polscy poeci: Jarosław Iwaszkiewicz, Ernest Bryll, Stanisław Grochowiak, zajmując różne stanowiska wobec tematu cierpienia jednostki i reakcji społeczeństwa. Wiersz Audena wpisuje się w tą dyskusję.

### Pytania:

1. Jakie obrazy i symbole są używane przez Audena, aby przedstawić codzienność i tragedię? Jak te obrazy współgrają z głównymi tematami wiersza?
2. W jaki sposób Auden wykorzystuje mitologiczne odniesienia, takie jak mit o Ikarze, aby pogłębić przekaz wiersza?
3. Jak Auden wykorzystuje język i rytm w wierszu, by podkreślić swoje przesłanie?
4. W jaki sposób kontekst historyczny, zwłaszcza sytuacja polityczna w Europie lat 30. XX wieku, może wpływać na interpretację wiersza?
5. Czy uważasz, że przesłanie wiersza jest uniwersalne? Dlaczego?

### W.B. Yeats (1865-1939)

William Butler Yeats był irlandzkim poetą, dramaturgiem i prozaikiem, zaliczanym do najważniejszych twórców literatury anglojęzycznej XX wieku. Jego twórczość cechuje się wyjątkową różnorodnością tematyczną – od refleksji nad duchowością i filozofią, po zaangażowanie w sprawy polityczne. Najważniejsze zbiory poetyckie, takie jak *The Tower* (1928) czy *The Winding Stair and Other Poems* (1933), stanowią świadectwo jego literackiej dojrzałości i zainteresowania problematyką egzystencjalną, historyczną oraz artystyczną. Wiersze takie jak *The Second Coming*, *Easter 1916* oraz *Sailing to Byzantium* weszły na trwałe do kanonu literatury modernistycznej, stając się tekstami, które nie tylko odzwierciedlają dramatyczne wydarzenia pierwszej połowy XX wieku, lecz także ukazują wstrząs, jaki wywołały one w świadomości zbiorowej. Wiersze Yeatsa rejestrują doświadczenie wojny, rewolucji oraz kryzysu wartości, jednocześnie nadając im wymiar symboliczny oraz uniwersalny. W *Easter 1916* poeta dokumentuje przełomowy moment w historii Irlandii – powstanie wielkanocne, łącząc osobisty ton z refleksją nad ceną wolności narodowej. W *The Second Coming* katastroficzna wizja rozpadu świata po I wojnie światowej nabiera znaczenia proroctwa o upadku całej cywilizacji zachodniej.

Yeats odegrał też znaczącą rolę w rozwoju irlandzkiego życia kulturalnego i teatralnego. Współzakładał Abbey Theatre w Dublinie, który szybko stał się głównym centrum irlandzkiej sztuki dramatycznej i miejscem narodowej odnowy kulturowej. W jego twórczości pojawia się bogata symbolika, a także odniesienia do mitologii celtyckiej, okultyzmu i irlandzkiej tradycji ludowej, co nadaje jego poezji niezwykłą głębię oraz wielowarstwowość. Poza działalnością literacką, Yeats angażował się w politykę – był członkiem irlandzkiego senatu i aktywnie zabierał głos w sprawach narodowych. To unikalne połączenie politycznego zaangażowania, duchowych poszukiwań oraz literackiego mistrzostwa czyni go jednym z najwybitniejszych pisarzy epoki modernizmu i jedną z kluczowych postaci kultury XX wieku.

### *Sailing to Byzantium*

I

That is no country for old men. The young  
In one another's arms, birds in the trees,  
– Those dying generations—at their song,  
The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,  
Fish, flesh, or fowl, commend all summer long  
Whatever is begotten, born, and dies.  
Caught in that sensual music all neglect  
Monuments of unageing intellect.

II

An aged man is but a paltry thing,  
A tattered coat upon a stick, unless  
Soul clap its hands and sing, and louder sing  
For every tatter in its mortal dress,  
Nor is there singing school but studying  
Monuments of its own magnificence;  
And therefore I have sailed the seas and come  
To the holy city of Byzantium.

III

O sages standing in God's holy fire  
As in the gold mosaic of a wall,  
Come from the holy fire, perne in a gyre,  
And be the singing-masters of my soul.  
Consume my heart away; sick with desire  
And fastened to a dying animal  
It knows not what it is; and gather me  
Into the artifice of eternity.

IV

Once out of nature I shall never take  
My bodily form from any natural thing,  
But such a form as Grecian goldsmiths make  
Of hammered gold and gold enamelling  
To keep a drowsy Emperor awake;  
Or set upon a golden bough to sing  
To lords and ladies of Byzantium  
Of what is past, or passing, or to come (w: Abrams, 1993, s. 1883)

### ***Odjazd do Bizancjum***

(tłum. Czesław Miłosz)

I

To nie jest kraj dla starych ludzi. Między drzewa  
Młodzi idą w uścisku, ptak leci w zieleni,  
Generacje śmiertelne, a każda z nich śpiewa,  
Skoki łososi, w morzach ławice makreli.  
Całe lato wysławiać będą chóry ziemi  
Wszystko, co jest poczęte, rodzi się, umiera.  
Nikt nie dba, tą zmysłową muzyką objęty,  
O intelekt i trwałe jego monumenty.

II

Nędzną rzeczą jest człowiek na starość, nie więcej  
Niż łachmanem wiszącym na kiju, i chyba  
Że dusza pieśni składać umie, kłaśnie w ręce,  
A od cielesnych zniszczeń pieśni jej przybywa.  
Tej wiedzy w żadnej szkole śpiewu nie nabędzie,  
W pomnikach własnej chwały tylko ją odkrywa.  
Dlatego ja morzami żeglując przybyłem  
Do świętego miasta Bizancjum.

III

O mędracy, gorejący w świętym boskim ogniu  
Jak na mozaice u ścian pełnych złota,  
Wyjdźcie z płomienia, co żarem was oblókł,  
Nauczcie, jak mam śpiewać, podyktujcie słowa.  
Przepalcie moje serce. Chore jest, pożąda,  
I kiedy zwierzę z nim spętane kona,  
Serce nic nie pojmuje. Zabierzcie mnie z wami  
W wieczność, którą kunsztownie zmyśliliście sami.

IV

A kiedy za natury krainą już będę,  
Nigdy formy z natury wziętej nie przybioreę.  
Jak u greckich złotników tak formę wyprzędę  
Wplatających w emalię liść i złotą korę,  
Ażeby senny Cesarz budził się ze dworem,  
Albo tę, jaką w złotej wykuli gęstwinie,  
Żeby śpiewała panom i damom Bizancjum  
O tym, co już minęło czy mija, czy minie (w: Yeats, 2004, s. 11).

Napisany w 1927 roku, wiersz jest częścią zbioru Yeatsa *The Tower* wydanego rok później, w którym poeta snuje rozważania nad tym, co przemijające, w kontraście do wieczności. Struktura wiersza odzwierciedla motyw podróży, rozumianej zarówno w sposób dosłowny, jak i metaforyczny. Celem podróży jest Bizancjum, starożytne miasto symbolizujące idealne połączenie sztuki i duchowości. W wierszu staje się ono miejscem, gdzie dusza może osiągnąć nieśmiertelność przez sztukę. Wiersz nawiązuje do klasycznych mitów greckich i rzymskich o transformacji i nieśmiertelności, takich jak te zawarte

w *Metamorfozach* Owidiusza, gdzie ludzie przekształcają się w boskie istoty lub wieczne obiekty. Yeats również odwołuje się do koncepcji złotej gałęzi z *Eneidy* Wergiliusza, symbolizującej podróż do zaświatów i boskości.

### Pytania:

1. W jaki sposób w wierszu skontrastowano świat młodości z krainą Bizancjum? Jak zostały przedstawione te dwie rzeczywistości?
2. Dlaczego Yeats wybrał Bizancjum jako symbol idealnej transcendencji artystycznej i duchowej? Jakie cechy tego miasta wpływają na jego wybór?
3. W jaki sposób motyw podróży w wierszu odzwierciedla duchowe i artystyczne dążenia podmiotu lirycznego?
4. Jakie środki stylistyczne zostały wykorzystane w wierszu? Jaka jest forma wiersza? Jak wpływają one na jego przesłanie?
5. Jakie są filozoficzne podstawy wiersza? Jakie poglądy Yeatsa na temat życia, śmierci i sztuki można z niego wyczytać?

### Thomas Mann (1875-1955)

Thomas Mann urodził się 6 czerwca 1875 roku w Lubece jako syn kupca i senatora Thomasa Johanna Heinricha Manna i jego brazylijskiej żony Júlii da Silva-Bruhns. Po śmierci ojca rodzinny majątek upadł, a rodzina przeniosła się do Monachium, gdzie przyszły pisarz rozpoczął naukę i praktykę zawodową. Wkrótce poświęcił się literaturze, publikując pierwsze teksty już w wieku 19 lat. Studiów z zakresu literatury i historii sztuki nie ukończył, ale całkowicie oddał się pisarstwu. W 1901 roku wydał swą pierwszą powieść, *Buddenbrookowie*, opisującą wzlot i upadek północnoniemieckiej rodziny kupieckiej, inspirowaną jego własnymi korzeniami. Dzieło to przyniosło mu międzynarodową sławę, a w 1929 roku Nagrodę Nobla. W kolejnych latach powstały kolejne ważne utwory, m.in. nowela *Śmierć w Wenecji* (1912), ukazująca kryzys starzejącego się artysty.

Podczas I wojny światowej Mann początkowo sympatyzował z nacjonalizmem, lecz po 1918 roku w *Rozważaniach człowieka apolitycznego* sformułował swój konserwatywno-humanistyczny światopogląd, stopniowo ewoluujący ku liberalnej demokracji. W okresie nazistowskim wyemigrował przez Szwajcarię do USA, gdzie stał się jednym z najważniejszych krytyków reżimu Hitlera. W tym czasie powstało jego monumentalne dzieło: *Józef i jego bracia*, a w 1947 roku ukazał się *Doktor Faustus*, mroczna alegoria duchowego upadku Niemiec (Frenzel, 1992, s. 273). Po wojnie Mann pozostał autorytetem moralnym literatury niemieckiej aż do śmierci w 1955 roku w Zurychu (Haerkötter, 1992, s. 108-109).

*Śmierć w Wenecji* powstała pod wpływem osobistych doświadczeń. Podróż do Włoch w 1911 roku i pobyt w hotelu na Lido, gdzie Mann obserwował niezwyklej urody polskiego chłopca, stały się bezpośrednią inspiracją do postaci Tadzia i motywu estetycznej fascynacji. Katia Mann później potwierdzała ten fakt, wspominając ambiwalentne emocje, jakie wzbudziło w niej zachowanie męża. Geneza noweli wiąże się z atmosferą zainteresowania dekadencją, sztuką i estetyką, charakterystyczną dla epoki (Lutz, 1986, s. 440-446).

W utworze Mann połączył osobiste doświadczenie z filozoficznymi inspiracjami. Centralne miejsce zajmuje platoński ideał piękna oraz nietzscheański kontrast między apollińskim porządkiem a dionizyjskim upojeniem (*Narodziny tragedii*). Bohater noweli, Gustav von Aschenbach, uosabia apollińską dyscyplinę i duchowy rygor, lecz fascynacja Tadziem – figurą młodzieńczego piękna – prowadzi go ku stanowi rozkładu i rozpadu. Chłopiec przedstawiony jest niemal mitycznie, jako wyidealizowana postać, przywołująca na myśl Narcyza, Ganimedesa bądź też Hermesa. W finale, niczym psychopompos, symbolicznie prowadzi Aschenbacha ku morzu i ku śmierci (Wiegmann, 2005, s. 55-59).

Wenecja staje się w noweli przestrzenią graniczną, przypominającą mitologiczne podziemie – miejscem rozkładu, choroby i dekadencji. Atmosferę potęguje epidemia cholery i milczenie władz wobec zagrożenia. Upadek Aschenbacha, jego fascynacja pięknem i utrata kontroli odpowiadają strukturze klasycznej tragedii hybris, gdzie bohater zostaje powalony przez własne namiętności (Makowiecki, 2000, s. 42-43).

Motywy apollińsko-dionizyjskie przewijają się w całej twórczości Manna – od *Tonio Krögera* po *Doktora Faustus*. Konflikt pomiędzy formą a ekstazą, rozumem a popędem, porządkiem a chaosem stanowi u niego podstawowy mechanizm artystyczny i krytyczny (Frenzel, 2008, s. 713).

Nowela doczekała się licznych adaptacji. Opera *Death in Venice* Benjamina Brittena (1973) ukazuje wewnętrzny rozpad Aschenbacha przez muzykę, obsadzając role drugoplanowe w jednym barytonie i czyniąc z Tadzia milczącego tancerza (Spies, 2001, s. 39-57). Film Luchina Viscontiego z 1971 roku, z Dirkiem Bogarde'em jako Aschenbachem oraz Björnem Andrénem jako Tadziem, pozostaje wizualnym arcydziełem, w którym Wenecja staje się symbolem upadku oraz śmierci. Reżyser zmienił profesję bohatera z pisarza na kompozytora, podkreślając muzyczny wymiar dzieła i wykorzystując Adagietto z V Symfonii Mahlera jako leitmotiv (Storch, 2002; Spedicato, 2008).

Kaum aber hatte Aschenbach ihn ein wenig genauer ins Auge gefaßt, als er mit einer Art von Entsetzen erkannte, daß der Jüngling falsch war. Er war alt, man konnte nicht zweifeln. Runzeln umgaben gaben ihm Augen und Mund. Das matte Karmesin der Wangen war Schminke, das braune Haar unter dem farbig umwundenen Strohhut Perücke, sein Hals verfallen und sehnig, sein aufgesetztes Schnurrbärtchen und die Fliege am Kinn gefärbt, sein gelbes und vollzähliges Gebiß, das er lachend zeigte, ein billiger Ersatz, und seine Hände, mit Siegelringen an beiden Zeigefingern, waren die eines Greises. Schauerlich angemutet sah Aschenbach ihm und seiner Gemeinschaft mit den Freunden zu. Wußten, bemerkten sie nicht, daß er alt war, daß er zu Unrecht ihre stutzerhafte und bunte Kleidung trug, zu Unrecht einen der ihren spielte? Selbstverständlich und gewohnheitsmäßig, wie es schien, duldeten sie ihn in ihrer Mitte, behandelten ihn als ihresgleichen, erwiderten ohne Widerwillen seine neckischen Rippenstöße. Wie ging das zu? Aschenbach bedeckte seine Stirn mit der Hand und schloß die Augen, die heiß waren, da er zu wenig geschlafen hatte. Ihm war, als lasse nicht alles sich ganz gewöhnlich an, als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare um sich zu greifen, der vielleicht Einhalt zu tun wäre, wenn er sein Gesicht ein wenig verdunkelte und aufs neue um sich schaute. In diesem Augenblick jedoch berührte ihn das Gefühl des Schwimmens, und mit unvernünftigem

Erschrecken aufsehend, gewahrte er, daß der schwere und düstere Körper des Schiffes sich langsam vom gemauerten Ufer löste. Zollweise, unter dem Vorwärts- und Rückwärtsarbeiten der Maschine, verbreiterte sich der Streifen schmutzig schillernden Wassers zwischen Quai und Schiffswand, und nach schwerfälligen Manövern kehrte der Dampfer seinen Bugspriet dem offenen Meere zu. Aschenbach ging nach der Steuerbordseite hinüber, wo der Bucklige ihm einen Liegestuhl aufgeschlagen hatte und ein Steward in fleckigem Frack nach seinen Befehlen fragte. Der Himmel war grau, der Wind feucht. Hafen und Inseln waren zurückgeblieben, und rasch verlor sich aus dem dunstigen Gesichtskreise alles Land (Mann, 1919, s. 36-37).

Ale gdy Aschenbach przypatrzył mu się dokładniej, przekonał się niemal z przerażeniem, że był to młodzieniec fałszywy. Był stary, nie ulegało wątpliwości. Zmarszczki otaczały jego oczy i usta. Matowy karmin policzków był szminką, brunatne włosy pod barwną wstążką otoczonym kapeluszem były peruką; jego szyja zwiędła i żylasta, podkręcony wąsik i muszka pod dolną wargą ufarbowane; jego żółte i kompletne uzębienie, które pokazywał w uśmiechu, było tanią namiastką, a ręce z sygnetami na obu wskazujących palcach rękami starca. Pod przykrym wrażeniem patrzył Aschenbach na niego i jego zabawę z przyjaciółmi. Czyż nie wiedzieli, nie zauważyli, że jest stary, że niesłusznie nosi ich eleganckie i pstre ubranie, że niesłusznie udaje jednego z nich? Po prostu z nawyku, zdaje się, znosili go w swym kole, traktowali jak rówieśnika, odwzajemniali bez niechęci jego przekorne kuksańce. Jakże to się działo? Aschenbach przykrył czoło dłonią i zamknął oczy, które go paliły, bo spał za mało. Miał wrażenie, jakby wszystko to nie było zupełnie zwyczajne, jakby działo się dokoła niego jakieś senne udziwnienie, jakieś osobliwe zniekształcenie świata, które można by chyba powstrzymać, gdyby osłonił trochę oczy i na świeżo spojrzął dokoła. W tej chwili jednak doznał wrażenia, że płynie, i podnosząc oczy z niedorzecznym przestraczeniem spostrzegł, że ciężki i ponury kadłub okrętu oddala się powoli od murowanego nabrzeża. Wśród ociążałego manewrowania rozszerzał się cal po calu brudny pas lśniącej wody między brzegiem i ścianą statku, aż wreszcie parowiec zwrócił dziób ku otwartemu morzu. Aschenbach przeszedł na prawą stronę pokładu, gdzie garbus rozłożył mu leżak, a steward w poplamionym fraku spytał go, co rozkaże. Niebo było szare, wiatr wilgotny. Port i wyspy zostały w tyle i szybko gubił się w mglistym widnokręgu wszelki ląd (Mann, 1996, tłum. L. Staff, s. 22-23).

### Pytania:

1. Jaką atmosferę buduje Mann w przytoczonym fragmencie, proszę na podstawie fragmentu tekstu odnieść się do nadchodzącego upadku głównego bohatera, czy zapowiada się tragiczny finał noweli?
2. Jakie odniesienia do mitologii wplata Mann w swe dzieło? Czy można znaleźć paralele do biografii Manna?

## Aleksander Puszkina (1799-1837)

Rosyjski poeta, dramaturg, prozaik, publicysta, krytyk i teoretyk literatury, powszechnie uważany za jednego z najbardziej wpływowych twórców literatury światowej. Przyjacieli polskiego wieszczka, Adama Mickiewicza. Wraz z Michaiłem Lermontowem, czołowy przedstawiciel rosyjskiego romantyzmu i prekursor rosyjskiego realizmu. Wychowany w duchu oświecenia i romantyzmu, stworzył fundamenty rosyjskiego języka literackiego i inspirował kolejne pokolenia pisarzy, w tym Nikołaja Gogoła, Fiodora Dostojewskiego i Lwa Tołstoja. Jego dzieła integrują klasyczną harmonię formy z romantyczną wyobraźnią i głęboką refleksją nad losem człowieka oraz jego rolą w kreowaniu otaczającej rzeczywistości.

Autor, w którego twórczości pojawia się dość ważny motyw tzw. „zbędnego człowieka” (ros. лишний человек (czyt. lisznij cziełowiek) – zbędny człowiek/dziwny bohater/człowiek niepotrzebny). U Puszkina, a także u wielu innych twórców, takich jak Michaił Lermontow, Aleksander Hercen, Iwan Turgieniew, Iwan Gonczarow czy też Fiodor Dostojewski, ów literacki typ stał się czytelnym leitmotivem, łączącym w sobie szlacheckie pochodzenie, wyniosłość i potrzebę przygody z kultem intelektu, który paradoksalnie prowadził do inercji, bezczynności oraz tragicznego niespełnienia w realiach XIX-wiecznej Rosji.

Puszkina był zafascynowany tradycją antyczną i literaturą europejską, ale także rosyjskim folklorem i mitologią słowiańską. W jego twórczości, szczególnie w poezji, nierzadko spotkać można obrazy natury, demonicznych sił i metafizycznych niepokojów. Poeta wielokrotnie nawiązywał do motywów mitologicznych, zarówno antycznych (grecko-rzymskich), jak też słowiańskich. W utworach np. *Do morza* (*К морю* 1824), *Jeździec miedziany* (*Медный всадник* 1833), *Fontanna Bachczysaraju* (*Бахчисарайский фонтан*, 1823) przywołuje figury herosów, bóstw oraz antyczną symbolikę władzy. Mitologia słowiańska wybrzmiewa w m.in. w poemacie *Ruslan i Ludmiła* (*Руслан и Людмила* 1820), *Pieśń o wieszczym Olegu* (*Песнь о вещем Олеге* 1822) czy wierszu *Biesy* (*Бесы* 1830).

Życie Puszkina było krótkie, ale niezwykle intensywne. Zginął w wieku 37 lat w pojedynku, pozostawiając dzieła, które ukształtowały rosyjską świadomość narodową i na stałe weszły do światowego kanonu literatury. Do jego najważniejszych utworów należą poemat dygresyjny *Eugeniusz Oniegin* (*Евгений Онегин* 1833), dramat *Borys Godunow* (*Борис Годунов*, 1831) oraz liczne liryki.

### ***Biesy***

(tłum. Julian Tuwim)

Pędzą chmury, wałają chmury,  
 Niewiedomie księżyc mży,  
 Na śnieg lotny prósząc z góry;  
 Mętne niebo, mętne mgły.  
 Jadę, jadę w dal bezbrzeżną,  
 Dzyń-dzyń-dzyń dzwoneczka dźwięk,  
 Strasznie, strasznie w tę noc śnieżną!  
 Rośnie pustka, rośnie lęk.

[...] Niezliczone, uprzykrzone,  
w blasku mdłym miesięcznych mżeń  
Biesy kręcą się szalone,  
Jako liście w słotny dzień.

[...] Pędzą biesy rój za rojem  
W nieprzejrzący śnieżny dym,  
Rozdzierając serce moje  
Rozpaczliwym jękiem swym (<https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/44153-aleksander-puszkina-biesy.html>, dostęp: 02.09.2025).

### ***The Demons***

(tłum. Irina Henderson)

Clouds are whirling, clouds are swirling;  
Though invisible, the moon  
Lights the flying snow while blurring  
Turbid sky and night in one.  
On and on through broad expanses;  
Sleigh-bell tinkling—din-din-din...  
Casting fearful, fearful glances  
At the dark and eerie plain!

[...] Endless, hideous hordes are pressing  
Round us, in the moon's dull light,  
Demons whirling, flying, massing,  
Like November leaves in flight.

[...] Swarm on swarm, the demons flying  
Sweep the sky in endless quest,  
Till their piteous screams and crying  
Rend the heart within my breast... (<https://thevalueofsparrows.wordpress.com/2014/10/08/poetry-the-demons-by-alexander-pushkin/>, dostęp: 07.09.2025).

Wiersz *Biesy* (1830) ukazuje człowieka zagubionego w świecie pełnym chaosu i antyludzkich mocy. Puszkina sięga do wierzeń ludowych oraz tradycji mitologicznej (słowiańskiej i greckiej), jak również antycypuje późniejsze literackie interpretacje destrukcyjnych sił historii i ideologii (m.in. u Dostojewskiego w powieści *Biesy*), sprawiając, że tekst wpisuje się w intertekstualną przestrzeń.

### **Pytania:**

1. W jaki sposób obraz „biesów” w wierszu Puszkina nawiązuje do słowiańskich wierzeń demonologicznych i jaką funkcję pełni ten motyw w kreacji wizji świata jako przestrzeni chaosu?
2. Jakie antyczne pojęcia i hasła (np. fatum, ananke, chaos, Lethe, nemesis, vanitas) można odczytywać intertekstualnie w kontekście *Biesów* i jak ich symbolika pogłębia sens wiersza?
3. Kto w mitologii antycznej oraz w mitologii słowiańskiej zwodził bohaterów i jak te postacie można odczytywać w kontekście podróży bohatera lirycznego Puszkina przez chaotyczną przestrzeń nocy i śniegu?

## Fiodor Dostojewski (1821-1881)

Rosyjski powieściopisarz, publicysta i myśliciel, uznawany za jednego z najwybitniejszych twórców literatury światowej oraz klasyka realizmu i naturalizmu psychologicznego. W młodości związał się z tzw. Kołem Pietraszewskim – postępowym, ukierunkowanym na kulturę zachodnią kręgiem intelektualnym, w którym dyskutowano idee utopijnego socjalizmu i filozofię niemieckiego myśliciela Bruno Bauera i Ludwiga Feuerbacha, przedstawicieli lewicy heglowskiej, m.in. negującej autentyczność Ewangelii oraz historycznej i duchowej roli Chrystusa. Koło to, założone przez socjalistę Michała Batuszewicza-Pietraszewskiego, utożsamiane było z popularnym ówczesnym trendem myślowym: tzw. „zapadniczym” (okcydentalizmem, zapadnictwem od ros. zapad – запад – zachód), opozycyjnym wobec tradycyjnego umiłowania rdzennej, prawosławnej kultury reprezentowanym przez „słowianofilstwo”.

Udział w tej grupie doprowadził pisarza do aresztowania i skazania na karę śmierci, zamienioną w ostatniej chwili na wieloletnią katorgę na Syberii. To traumatyczne, graniczne doświadczenie, połączone z lekturą Pisma Świętego, poskutkowało duchową i religijną metamorfozą oraz powrotem do prawosławia, które w po uwolnieniu z katorgi stało się fundamentem jego światopoglądu i twórczości. Każdy motyw antyreligijny, często pojawiający się w prozie Dostojewskiego, ma więc charakter nie obrazoburczy, ale demistyfikujący kult człowieka i antropocentryzm. Dostojewski znany jest z kreowania postaci będących nosicielami tzw. „bogocześnictwa” i „człowiekobóstwa”.

Jego utwory, m.in. dzieła, m.in. *Zbrodnia i kara* (*Преступление и наказание*, 1866), *Idiota* (*Идиот*, 1869), *Biesy* (*Бесы*, 1872) czy *Bracia Karamazow* (*Братья Карамазовы*, 1880), podejmują problematykę winy, odkupienia, wolności, przemiany i odpowiedzialności moralnej wobec samego siebie, innych ludzi i społeczeństwa. Dostojewski poddawał psychikę bohaterów wnikliwej analizie, kreując dramatyczne konflikty między wiarą a zwątpieniem, wolnością a determinizmem, dobrem a złem. Wiele jego powieści, w tym powieść *Biesy* należy interpretować jako krytykę tendencji rewolucyjnych oraz proroczo ideologii sięgających moralną destrukcję jednostki oraz społeczeństwa. Właśnie ten aspekt jego twórczości sprawił, że nazywa się go „prorokiem socjalizmu”, komunizmu, totalitaryzmu oraz politycznego i moralnego nihilizmu.

Dzieła prozaika, choć zakorzenione w rosyjskiej tradycji kulturowej, mają wymiar uniwersalny i wywarły wpływ na literaturę, filozofię oraz sztukę XX wieku, inspirując takich myślicieli jak F. Nietzsche, Z. Freud, A. Camus, J.-P. Sartre czy też F. Kafka. Noszą wyraźne cechy polifoniczności i stanowią źródło intertekstualności zarówno jawnej, jak też ukrytej, w wymiarze wertykalnym i horyzontalnym.

### *Biesy*

(tłum. Tadeusz Zagórski)

Ciemna noc, choć oko wykol!

Noc zawiejna, wyje wiatr...

Pobląkało nas złe licho,

Wodzi, zwodzi w polu czart!

To nie czart, to czarty zgrają!

Kędy gnają? Kto je zwiódł?

Kuma-czarta li chowają

Kumy-wieźmy li to ślub?

Epigraf z wiersza Aleksandra Puszkina (s. 4) (tłum. Julian Wołoszynowski)

**Część druga**  
**Rozdział szósty**  
**PIOTR STIEPANOWICZ UWIJA SIĘ**  
**III**

Wierchowieński, nie słuchając, zaczął głośno czytać:

*ŚWIETLANA POSTAĆ*

*Krew nie płynie w nim szlachecka,  
Pośród ludu wzrósł od dziecka;  
Zemsta go ścigała carska  
I okrutna pięść bojarska.  
Skazał siebie na cierpienia,  
Na tortury i więzienia.  
Rzucił tłumom siew równości  
I braterstwa, i wolności.*

*Na dalekie krańce świata  
Od carskiego umknął bata,  
Rzucił więzień mrok ponury;  
Sztandar buntu wznosił do góry.  
Lud, dręczony wciąż w niewoli,  
Chciał rwać więzy gorzkiej doli:  
I w Smoleńsku, i w Taszkencie  
Marzył z dawna o studencie.*

*Pragnął iść za jego głosem,  
Zmierzyć się z okrutnym losem,  
Z obszarników groźnym batem.  
I rozprawić się z caratem,  
Całą ziemię oddać chłopom  
I przekleństwo rzucić popom,  
Cerkwiom, ślubom i rodzinie...  
Stary świat niech marnie zginie! (s. 293-294).*

**Część druga**  
**Rozdział ósmy**  
**IWAN CAREWICZ**

**I**

Proklamujemy powszechne zniszczenie! [...] Puścimy w ruch pożary, puścimy w ruch legendy. [...] Zacznie się zamęt, zachwieje się wszystko w posiadach, jak nigdy dotąd na świecie. Zatumani się Rosja, zapłacze ziemia do starych bogów. A wtedy... wtedy wypuścimy... wie pan kogo?

– Kogo?

– Iwana Carewicza.

– Co-o-o?

– Tak, Iwana Carewicza! Pana, pana!

Stawrogin, po chwili milczenia, głęboko zdziwiony spojrział na opętańca i zapytał:

– Samozwańca? Ach! Więc na tym polega pański plan?

[...] Wymyślimy parę wyroków salomonowych. Od tego, aby puszczać w obieg, są kółka, piątki. [...]: „Idzie nowa sprawiedliwość”. Morze się zakotłuje i zwali się stara buda. A wtedy już pomyślimy o tym, jak wznieść gmach murowany. My będziemy budowali! Po raz pierwszy! My, tylko my! (s. 354-355).  
(słowa Piotra Wierchowieńskiego w dialogu ze Stawroginem).

**Część Trzecia**  
**Rozdział szósty**  
**Fatalna noc**

**II**

[...] Człowiek dlatego był dotychczas tak biedny, tak nieszczęśliwy; że bał się okazać wolę jako rzecz najważniejszą; okazywał ją w sprawach nieważnych, jak sztabak. Jestem bardzo nieszczęśliwy, gdyż bardzo się boję. Strach jest klątwą człowieka... Lecz okażę moją wolę. Muszę uwierzyć, że nie wierzę. Zacznę i skończę, i otworzę wrota. I zbawię. To jedno zbawi wszystkich ludzi i w przyszłym pokoleniu przerodzi ich fizycznie. Bo w dzisiejszym kształcie fizycznym, o ile się przekonałem, człowiek nie może żadną miarą obejść się bez dawnego Boga. Trzy lata szukałem atrybutu mojej boskości, i znalazłem.

Jest nim – wolna wola! Bo dzięki niej mogę w najważniejszej rzeczy zaprzeczyć pokorze i wykazać nową, straszną moją wolność. Ona jest straszna. Zabijam siebie, aby się zaprzeć pokory i wykazać straszną moją wolność (Kiryłow, s. 521).

W *Biesach* Dostojewski twórczo łączy mitologię słowiańską oraz antyczną. Ukryte w tekście mity antyczne ukazane są w formie odwróconej, demistyfikacyjnej: prometeizm nie prowadzi do wyzwolenia ludzkości, lecz do chaosu, terroru oraz autodestrukcji.

Dzięki powieści do przestrzeni intertekstualnej oraz krytyki literackiej weszło pojęcie „biesowszczyzna” („бесовщина”) jako określenie stanu opętania ideami, które zamiast zbawiać człowieka, wyniszczają go i prowadzą do totalnej destrukcji indywidualnej, a w efekcie indywidualnego moralnego do katastrofy społecznej. „Biesowszczyzna” stanowi czytelną metaforę zarówno na poziomie jednostki, jak i całych wspólnot.

***Demons***

(tłum. Constance Garnett)

Strike me dead, the track has vanished,  
Well, what now? We've lost the way,  
Demons have bewitched our horses,  
Led us in the wilds astray.

What a number! Whither drift they?  
What's the mournful dirge they sing?  
Do they hail a witch's marriage  
Or a goblin's burying?" (Pushkin, p. 7).

**Chapter VI.**  
**PYOTR STEPANOVITCH IS BUSY**

**III**

[...]

Pyotr Stepanovitch, not heeding him, unfolded the document and read the poem aloud:

A NOBLE PERSONALITY

“He was not of rank exalted,  
He was not of noble birth,  
He was bred among the people  
In the breast of Mother Earth.  
But the malice of the nobles  
And the Tsar’s revengeful wrath  
Drove him forth to grief and torture  
On the martyr’s chosen path.  
He set out to teach the people  
Freedom, love, equality,  
To exhort them to resistance;  
But to flee the penalty  
Of the prison, whip and gallows,  
To a foreign land he went.  
While the people waited hoping  
From Smolensk to far Tashkent,  
Waited eager for his coming  
To rebel against their fate,  
To arise and crush the Tsardom  
And the nobles’ vicious hate,  
To share all the wealth in common,  
And the antiquated thrall  
Of the church, the home and marriage  
To abolish once for all.” (p. 383-384).

**Chapter VIII.**  
**IVAN THE TSAREVITCH**

**I**

We will proclaim destruction... [...] We’ll set fires going... We’ll set legends going. Every scurvy ‘group’ will be of use. Out of those very groups I’ll pick you out fellows so keen they’ll not shrink from shooting, and be grateful for the honour of a job, too. Well, and there will be an upheaval! There’s going to be such an upset as the world has never seen before... Russia will be overwhelmed with darkness, the earth will weep for its old gods... Well, then we shall bring forward... whom?”

“Whom.”

“Ivan the Tsarevitch.”

“Who-m?”

“Ivan the Tsarevitch. You! You!

Stavrogin thought a minute.

“A pretender?” he asked suddenly, looking with intense-surprise at his frantic companion. “Ah! so that’s your plan at last!”

[...] And, meanwhile, we’ll pass two or three judgments as wise as Solomon’s. The groups, you know, the quintets—we’ve no need of newspapers. [...] ‘A new just law is to come,’ and the sea will be troubled and the whole gimcrack show will fall to the ground, and then we shall consider how to build up an edifice of stone. For the first time! We are going to build it, we, and only we! (p. 460-461).

## **Chapter VI. A BUSY NIGHT**

### **II**

[...] Terror is the curse of man.... But I will assert my will, I am bound to believe that I don’t believe. I will begin and will make an end of it and open the door, and will save. That’s the only thing that will save mankind and will re-create the next generation physically; for with his present physical nature man can’t get on without his former God, I believe. For three years I’ve been seeking for the attribute of my godhead and I’ve found it; the attribute of my godhead is self will! That’s all I can do to prove in the highest point my independence and my new terrible freedom. For it is very terrible. I am killing myself to prove my independence and my new terrible freedom” (p. 667).

### **Pytania:**

#### **Epigraf z wiersza Aleksandra Puszkina (*Biesy*, s. 4)**

1. Jaki rodzaj intertekstualności reprezentuje wprowadzenie epigrafu z Puszkina – wertykalną (odwołanie do tradycji literackiej i kulturowej) czy horyzontalną (dialog z tekstami współczesnymi)? Uzasadnij wybór.
2. Czy sam tytuł powieści *Biesy* można traktować jako przykład paratekstualności (sygnał nadany przez autora), metatekstualności (komentarz do wcześniejszego tekstu) czy hipertekstualności (przekształcenie wcześniejszego dzieła)? Uzasadnij.

#### **Pieśń rewolucyjna czytana przez Wierchowieńskiego (*Biesy*, s. 293-294)**

1. Jakie elementy mitologii prometejsko-rewolucyjnej można dostrzec w wizji „zburzenia starego świata i stworzenia nowego”?
2. Czy wizja Piotra Wierchowieńskiego to rzeczywiste urzeczywistnienie mitu prometejsko-rewolucyjnego (dar ognia dla ludzkości), czy raczej jego odwrócenie – wykorzystanie „ognia” przeciwko ludzkości i wprowadzenie destrukcji?

#### **Dialog Piotra Wierchowieńskiego ze Stawroginem (*Biesy*, s. 354-355)**

1. Jaką wizję historii i przyszłości przedstawia Wierchowieński? Czy można ją interpretować w kategoriach prometeizmu politycznego?
2. Jak rozumiesz metaforę „morze się zakotłuje i zwali się stara buda”? Jakie obrazy mitologiczne lub apokaliptyczne przywołuje ona na myśl?

#### **Monolog Kirilowa (*Biesy*, s. 521)**

1. W jaki sposób Kirilow przedstawia swoją wizję „nowej, strasznej wolności” jako gest prometejski?
2. Jak w tym fragmencie ujawnia się także motyw ikarowski – dążenie do przekroczenia ludzkiej kondycji i upadek wynikający z pychy?

## 2. Nawiązania biblijne

Znaczenie Biblii dla rozwoju literatury jest ogromne, gdyż stanowi ona jedno z najważniejszych źródeł kulturowych i literackich na świecie. Przez wieki wpływała na twórczość pisarzy, poetów, filozofów i artystów, dostarczając im motywów, symboli, i archetypów, które stanowiły fundament dla wielu literackich dzieł. Jej uniwersalne tematy, takie jak dobro oraz zło, cierpienie, zbawienie, miłość czy sprawiedliwość, odzwierciedlają fundamentalne ludzkie doświadczenia i wartości, przez co były nieustannie eksplorowane przez autorów w różnych okresach historycznych. Ponadto Biblia, jako tekst święty dla judaizmu i chrześcijaństwa, była przez długi czas jednym z niewielu powszechnie dostępnych tekstów, co czyniło ją głównym punktem odniesienia w kulturze i edukacji. W związku z tym jej wpływ wykraczał poza religię, wpływając na język, moralność, filozofię i sztukę, co widoczne jest w literaturze od starożytności, przez średniowiecze, aż po współczesność. Przykładowo, w literaturze angielskiej, *Biblia Króla Jakuba* (1611) miała kolosalny wpływ na język angielski, kształtując zarówno gramatykę, jak też idiomatyczne wyrażenia. W literaturze polskiej motywy biblijne były istotne dla twórczości autorów takich jak A. Mickiewicz czy H. Sienkiewicz, którzy integrowali biblijne przesłanie z narodową tożsamością. Podsumowując, Biblia nie tylko dostarczała bogatego zasobu symboli oraz tematów, ale także kształtowała formy literackie, które miały trwały wpływ na literaturę światową.

Również różnorodność gatunków literackich zawartych w Biblii – pieśni, hymny, psalmy, przypowieści, prorocтва czy listy – stanowiła wzór dla późniejszych form literackich, wpływając na rozwój literatury na poziomie strukturalnym (Głowiński, 1988, s. 60). Poezja biblijna charakteryzuje się głęboką emocjonalnością, paralelizmem, a także rytmicznością, które wpływały na formy poezji religijnej i świeckiej przez wieki. Jednym z najważniejszych przykładów poezji biblijnej są *Psalmy*, które stanowią modlitwy wyrażające szeroki wachlarz ludzkich emocji: od uwielbienia Boga, przez żal, aż po prośby o przebaczenie. Psalmy były źródłem inspiracji dla licznych hymnów religijnych i dla literatury mistycznej, w której poezja staje się środkiem wyrażania duchowych przeżyć. *Pieśń nad Pieśniami*, będąca mistycznym poematem o miłości, odegrała ważną rolę w kształtowaniu literatury miłosnej, głównie w średniowiecznej poezji trubadurów, gdzie pojęcie miłości cielesnej i duchowej często się przeplata (Alter, 2011). W literaturze polskiej wpływ poezji biblijnej można dostrzec w twórczości J. Kochanowskiego, którego *Psalterz Dawidów* to przekład i parafraza *Psalmsów*, wprowadzająca do polskiej literatury poetycki paralelizm i modlitewny ton. Inny przykład to John Milton, którego epicka poezja, zwłaszcza *Raj utracony*, czerpie z rytmicznej i symbolicznej struktury poezji biblijnej, używając jej do wyrażenia wielkich tematów teologicznych i moralnych.

Z kolei przypowieści, dzięki swojej zwartej i dydaktycznej formie, stały się wzorcem dla wielu form narracyjnych, takich jak bajki, opowiadania moralizatorskie czy krótkie eseje, gdzie kluczowe znaczenie ma przesłanie i morał. Przypowieści mają strukturę opowiadania z prostą fabułą, ale ich znaczenie leży głębiej, w alegorycznym przesłaniu. Są krótkie, przystępne i służą przekazywaniu głębokich prawd o moralności, etyce, duchowości czy kondycji człowieka, co czyni je uniwersalnym narzędziem narracyjnym, które znalazło zastosowanie w wielu kulturach i epokach literackich. Przypowieści Jezusa, takie jak *Przypowieść o miłosiernym Samarytaninie* czy *Przypowieść*

o siewcy, były nie tylko integralną częścią chrześcijańskiego nauczania, ale również wpłynęły na rozwój literatury dydaktycznej. *Przypowieść o miłosiernym Samarytaninie* stała się symbolem etycznego działania i inspiracją dla wielu opowieści o dobroczynności i niesieniu pomocy bliźniemu, które znaleźć można w literaturze moralizatorskiej od średniowiecza po współczesność.

Przypowieści stały się wzorcem dla bajek, szczególnie tych, które miały na celu nauczanie moralne. Ezop w starożytności, a później La Fontaine w XVII wieku, adaptowali strukturę przypowieści, by opowiadać o ludzkich wadach i cnotach za pomocą zwierzęcych bohaterów. Takie bajki jak *Żółw i zając* czy *Kruk i lis* odwołują się do tej samej formy – krótka, prosta opowieść zakończona morałem, który ma skłonić odbiorcę do refleksji nad swoim postępowaniem. Przypowieści wpłynęły także na rozwój opowiadań moralizatorskich, takich jak te zawarte w twórczości G. Boccaccia w *Dekameronie* czy w *Opowieściach kanterberyjskich* G. Chaucera, gdzie związała forma narracyjna służy nie tylko rozrywce, ale też refleksji nad ludzkimi dylematami moralnymi. W tych dziełach znajdziemy motywy przypowieściowe, gdzie proste historie mają za zadanie ukazać uniwersalne prawdy o życiu i ludzkiej naturze. Krótkie eseje filozoficzne, jak choćby te pisane przez M. Montaigne'a, często przybierają formę przypowieści, gdzie autor, analizując codzienne życie, wyciąga głębokie wnioski moralne lub egzystencjalne. Ta forma literacka, oparta na alegorycznych opowieściach, pozwalała autorom na przekazywanie złożonych idei w zwięzły i przystępny sposób, zachęcając czytelników do introspekcji i krytycznego myślenia. Przypowieści biblijne ukształtowały zatem szeroki zakres form literackich, od bajek po eseje, stając się trwałym wzorcem opowieści o uniwersalnych wartościach i ludzkiej kondycji.

Proroctwa biblijne, charakteryzujące się wizjonerską, apokaliptyczną strukturą, miały ogromny wpływ na literaturę profetyczną i wizjonerską, zwłaszcza w okresach kryzysu historycznego i religijnego, takich jak średniowiecze czy renesans. Te teksty, zawierające zapowiedzi przyszłych wydarzeń, często w formie mistycznych wizji, proroctw o końcu świata lub mesjańskich obietnic, stały się fundamentem literatury, która starała się zrozumieć i odpowiedzieć na poczucie chaosu i niepewności w czasach kryzysu. Jednym z najważniejszych tekstów prorockich w Biblii jest *Apokalipsa św. Jana* (znana również jako *Księga Objawienia*), która przedstawia dramatyczne wizje końca świata, sądu ostatecznego oraz odnowy świata. Ta wizja, pełna symboli i metafor, była bardzo inspirująca dla twórców literatury apokaliptycznej, głównie w średniowieczu, gdzie lęk przed końcem czasów był powszechny z powodu wojen, epidemii i upadku struktur politycznych. Przykładowo, w literaturze średniowiecznej, takie dzieła jak *Boska komedia* Dantego, czerpią z biblijnej struktury apokaliptycznej, ukazując wizję zaświatów, w której autor prowadzi swoich czytelników przez piekło, czyściec i raj, tworząc wizję ostatecznego sądu i odkupienia. Dante, nawiązując do biblijnych proroctw, tworzy literacką refleksję nad losem duszy po śmierci i moralnym stanem ludzkości. W literaturze nowożytnej biblijne proroctwa inspirowały dzieła takie jak *Raj utracony* Johna Milтона, opowiadający o upadku człowieka i Bożym planie zbawienia i łączący teologiczną wizję z epicką narracją. Milton, podobnie jak prorocy biblijni, snuje opowieść o walce dobra ze złem, ukazując wizję przyszłości, która jednocześnie przynosi nadzieję na ostateczne zwycięstwo dobra. Podsumowując, Biblia znacząco wpłynęła na rozwój literatury, wprowadzając nowe formy wyrazu, głębokie tematy egzystencjalne i duchowe, oraz techniki poetyckie, które do dziś znajdują odzwierciedlenie w poezji i prozie.

## John Milton (1608-1674)

John Milton to jeden z najważniejszych poetów oraz intelektualistów angielskich XVII wieku, a jego największym osiągnięciem literackim jest epicki poemat *Raj utracony* (*Paradise Lost*). To monumentalne dzieło, opublikowane po raz pierwszy w 1667 roku, ukazuje biblijną historię upadku człowieka – od buntu Szatana w niebie po kuszenie Adama oraz Ewy w ogrodzie Eden. Milton wyróżnia się również jako obrońca wolności słowa i przeciwnik cenzury, co znalazło wyraz w jego słynnym eseju *Areopagitica* z 1644 roku, w którym sprzeciwiał się zakazom wydawniczym w Anglii. W trakcie swojego życia Milton był też aktywny politycznie i pełnił funkcje w administracji Olivera Cromwella podczas Angielskiej Wojny Domowej. Jego twórczość łączy głęboką erudycję, teologiczne rozważania i oryginalność artystyczną, czyniąc go jedną z czołowych postaci literatury angielskiej, której wpływ rozciąga się na filozofię, religię i sztukę.

Księga I eposu *Raj utracony* Johna Milтона zawiera wprowadzenie do głównego tematu utworu – upadku człowieka i buntu Szatana przeciwko Bogu. Milton otwiera epos klasycznym wezwaniem do Muzy, prosząc o natchnienie, aby opisać „niezwykłe dzieje człowieka” i opowiedzieć historię grzechu pierworodnego, który przyniósł śmierć i cierpienie na świat. Następnie przedstawia postać Szatana, który po przegranej wojnie z Bogiem zostaje strącony wraz z innymi upadłymi aniołami do piekła.

### *Paradise Lost, Book 1 (fragment)*

...There the companions of his fall, o'whelm'd  
With Floods and Whirlwinds of tempestuous fire,  
He soon discerns, and weltring by his side  
One next himself in power, and next in crime,  
Long after known in Palestine, and nam'd [80]  
Beelzebub. To whom th' Arch-Enemy,  
And thence in Heav'n call'd Satan, with bold words  
Breaking the horrid silence thus began.

If thou beest he; But O how fall'n! how chang'd  
From him, who in the happy Realms of Light [85]  
Cloth'd with transcendent brightness didst out-shine  
Myriads though bright: If he Whom mutual league,  
United thoughts and counsels, equal hope  
And hazard in the Glorious Enterprize,  
Joynd with me once, now misery hath joynd [90]  
In equal ruin: into what Pit thou seest  
From what highth fall'n, so much the stronger prov'd  
He with his Thunder: and till then who knew  
The force of those dire Arms? yet not for those,  
Nor what the Potent Victor in his rage [95]  
Can else inflict, do I repent or change,  
Though chang'd in outward lustre; that fixt mind  
And high disdain, from sence of injur'd merit,  
That with the mightiest rais'd me to contend,  
And to the fierce contention brought along [100]  
Innumerable force of Spirits arm'd  
That durst dislike his reign, and me preferring,

His utmost power with adverse power oppos'd  
In dubious Battel on the Plains of Heav'n,  
And shook his throne. What though the field be lost? [105]  
All is not lost; the unconquerable Will,  
And study of revenge, immortal hate,  
And courage never to submit or yield:  
And what is else not to be overcome?  
That Glory never shall his wrath or might [110]  
Extort from me. To bow and sue for grace  
With suppliant knee, and deifie his power,  
Who from the terrour of this Arm so late  
Doubted his Empire, that were low indeed,  
That were an ignominy and shame beneath [115]  
This downfall; since by Fate the strength of Gods  
And this Empyrean substance cannot fail,  
Since through experience of this great event  
In Arms not worse, in foresight much advanc't,  
We may with more successful hope resolve [120]  
To wage by force or guile eternal Warr  
Irreconcilable, to our grand Foe,  
Who now triumphs, and in th' excess of joy  
Sole reigning holds the Tyranny of Heav'n ([https://milton.host.dartmouth.edu/reading\\_room/pl/book\\_1/text.shtml](https://milton.host.dartmouth.edu/reading_room/pl/book_1/text.shtml), dostęp: 03.04.2024).

***Raj utracony, Pieśń 1 (fragment)***

(tłum. Antoni Lange)

Śród towarzyszków klęski – pogrążonych  
W płomiennych wirach i skrach – potępieniec  
Dostrzega naraz jęczącego z bólu,  
Mocą i zbrodnią najbliższego sobie,  
Tego, co później nosił w Palestynie  
Imię Belzebub. – Do niego Arcy-wróg  
Szatanem w niebie zwany – dumnym słowem  
Mówi – i straszne przesywa milczenie. –  
– Toż ty? upadły tak i niepodobny  
Temu, co w światła krainach szczęśliwych  
Eteryicznymi promieniałeś blaski,  
Świecąc tysiącom! Toż ty, z którym jedność  
Rad i zamiarów – i jedność nadziei  
I śmiały poryw na chwalebne czyny  
Łączył mnie kiedyś, tak, jak dzisiaj łączy  
Jeden upadek! Patrz – do takiej jamy  
Padłeś z swych wyżyn. – Tak się pomścił krwawo  
ON swoim gromem. – Nie znaliśmy dotąd  
Tej strasznej broni. – Lecz mnie nic nie wzruszy,  
Cokolwiek w groźnym gniewie swym Zwycięzca  
Zesłałby na mnie, by zgiąć mego ducha. –  
Zmieniony w blasku duch mój niezwalczony  
Pogardę ma dla kar niesprawiedliwych,  
Którymi Bóg mnie dotknął bezlitośnie. –

Nie mnie jedynie! On tu strącił jeszcze  
Opornych duchów tłum nieprzeliczony,  
Co nie chcąc Jego władzy, mnie oddały  
Najwyższą władzę przeciw Jego władzy:  
Z niemi jam w boju na równinach nieba  
Wstrząsł jego tronem. – Cóż, żeśmy przegrali?  
Nie wszystko znikło. – Nieugięta wola,  
Pragnienie zemsty, wieczysta nienawiść,  
Męstwo rozpaczy: zginąć lub się nie dać;  
Tej chwały nigdy ten zły a potężny  
Mi nie zabierze. – Zgiąć się, na kolanach  
Błagać o łaskę – ubóstwić moc Tego,  
Co wieczną grozą swych ramion tak długo  
Świat cały gnębił – byłoby nikczemie!  
Zaiste – gorszą byłoby to hańbą  
Niż ten upadek. – Odtąd z woli Boga –  
Oraz Istoty jego empirejskiej  
    Nie słabnie kara, lecz i duch nie słabnie!  
Więc, doświadczeniem ogromnem bogaci,  
Nie gorsi w mocy, w działaniu sprawniejsi,  
Możem z nadzieją pewniejszych wyników  
Dzielniej odnowić tę nieprzejednaną  
Wieczystą wojnę z naszym wielkim Wrogiem,  
Co tryumfuje dzisiaj – i w weselu  
Sam jeden włada nad niebieskim światem ([https://pl.wikisource.org/wiki/Raj\\_utracony\\_Pie%C5%9B%C5%84\\_I](https://pl.wikisource.org/wiki/Raj_utracony_Pie%C5%9B%C5%84_I), dostęp: 05.04.2024).

### Pytania:

1. W jaki sposób został ukazany Szatan w powyższym fragmencie? Jakie cechy jego charakteru zostały podkreślone?
2. Jak Milton nawiązuje do tradycji literatury antycznej (np. *Iliady* Homera czy *Eneidy* Wergiliusza)? W jaki sposób wpływa to na postać Szatana?
3. Jakie elementy retoryczne Szatan wykorzystuje w swojej mowie, aby przekonać Belzebuba i inne upadłe anioły do kontynuowania buntu? Jakie środki perswazji, argumentacji i retoryki stosuje Szatan, aby wzbudzić w swoich towarzyszach determinację do dalszej walki?
4. W jaki sposób Szatan postrzega ideę pokuty i jakie są konsekwencje jego odmowy ukorzenia się przed Bogiem? Jak ta postawa definiuje jego dalsze wybory i losy?
5. Jakie środki stylistyczne zostały użyte w powyższym fragmencie? W jakim celu zostały wykorzystane?

## William Blake (1757-1827)

Jeden z najbardziej oryginalnych i wszechstronnych artystów oraz pisarzy w historii literatury i sztuki, prekursor romantyzmu i symbolizmu. Blake tworzył wiersze i dzieła sztuki łączące mistycyzm, filozofię, symbolizm, jak również krytykę społeczną. Jego najslawniejsze zbiory poezji, *Songs of Innocence* i *Songs of Experience*, przedstawiają dualistyczny obraz ludzkiego życia, skontrastowany pomiędzy stanami niewinności i doświadczenia. *Songs of Innocence* to zbiór, który celebruje czystość, radość oraz duchową bliskość z naturą i Bogiem, często wyrażając to poprzez perspektywę dziecięcej niewinności. Z kolei *Songs of Experience* ukazuje ciemniejszą stronę rzeczywistości, związaną z bólem, cierpieniem i zepsuciem, które pojawiają się w miarę zdobywania życiowego doświadczenia.

Poezja Williama Blake'a jest głęboko zakorzeniona w jego duchowych poszukiwaniach, ale jednocześnie pełni rolę potężnego narzędzia krytyki społecznej, które wyraża jego niezadowolenie z warunków panujących w XVIII-wiecznej Anglii. Blake, żyjąc w czasach rewolucji przemysłowej i zmian społeczno-politycznych, często wykorzystywał swoją poezję do komentowania problemów, z jakimi borykali się zwykli ludzie, takich jak ubóstwo, wyzysk, nierówności społeczne i opresja ze strony instytucji kościoła i państwa. Jednocześnie Blake nie poprzestaje na krytyce społecznej – jego poezja staje się też manifestem duchowego i społecznego odrodzenia. Blake wierzył, że prawdziwe wyzwolenie może nadejść tylko poprzez rewolucję duchową i powrót do stanu niewinności i wyższej świadomości, która przekracza ziemskie ograniczenia. W swoich mistycznych wizjach widział przyszłość, w której człowiek odzyska swoją prawdziwą duchową naturę, wolną od jarzma instytucji i materialnych ograniczeń. William Blake, oprócz swojej twórczości poetyckiej, zasłynął także jako wybitny malarz i grafik, którego prace odznaczają się niezwyklej wizualną wyobraźnią, mistycyzmem i silnym ładunkiem emocjonalnym. Jego ryciny, często towarzyszące jego wierszom, są integralną częścią jego artystycznej wizji, gdzie słowo i obraz łączą się, tworząc spójny, głęboko symboliczny świat. Blake stworzył unikalną metodę druku, zwaną „iluminowanymi książkami”, w której teksty i ilustracje zostały wygrawerowane na tych samych płytach, co pozwalało mu na pełną kontrolę nad całym procesem tworzenia książek artystycznych. Jego sztuka, podobnie jak poezja, była odważnym i nowatorskim wyrazem jego duchowych poszukiwań oraz krytyki rzeczywistości. Blake nie bał się eksperymentować ani podważać konwencji – artystycznych i społecznych – co czyniło jego twórczość niezwykle oryginalną i inspirującą. Mimo że w jego czasach jego sztuka nie była doceniona na szeroką skalę, Blake jest obecnie uznawany za jednego z najważniejszych artystów romantycznych, który wywarł trwały wpływ na sztukę i literaturę kolejnych pokoleń.

### *The Lamb*

Little Lamb who made thee  
 Dost thou know who made thee  
 Gave thee life & bid thee feed.  
 By the stream & o'er the mead;  
 Gave thee clothing of delight,  
 Softest clothing wooly bright;  
 Gave thee such a tender voice,  
 Making all the vales rejoice!

Little Lamb who made thee  
Dost thou know who made thee  
Little Lamb I'll tell thee,  
Little Lamb I'll tell thee!  
He is called by thy name,  
For he calls himself a Lamb:  
He is meek & he is mild,  
He became a little child:  
I a child & thou a lamb,  
We are called by his name.  
Little Lamb God bless thee.  
Little Lamb God bless thee (W: Abrams, 1993, s. 29).

### **Baranek**

(tłum. Stanisław Barańczak)

Baranku, kto cię stworzył?  
Czy wiesz, kto ciebie stworzył?  
Stworzył całe życie twoje,  
Łąki dał i wodopoje,  
Dał ci strój błogości pełen  
Z jasnych i najmiększych welen  
I głos, co swobodnie płynie  
Niesień echem po dolinie?  
Baranku, kto cię stworzył?  
Czy wiesz, kto ciebie stworzył?

Baranku, ja ci powiem  
Wszystko, baranku, powiem:  
Twoje imię Jemu dano  
On Baranka przyjął miano  
I, by dobrym wciąż pozostać  
Przyjął na się Dziecka postać.  
Jego imię mamy przecie  
Ty – baranek, i ja – dziecię.  
Baranku, szczęść ci Boże!  
Baranku, szczęść ci Boże! (Barańczak, 1993, s. 259).

### **Pytania:**

1. Jakie uczucia wywołuje wiersz *The Lamb* u czytelnika i jakie środki stylistyczne zastosował autor, aby osiągnąć ten efekt?
2. Jakie symboliczne znaczenie ma baranek w wierszu Blake'a i jak odnosi się ono do biblijnych oraz chrześcijańskich motywów?
3. Jakie znaczenie mają pytania stawiane w wierszu *The Lamb* w kontekście całego utworu?
4. Jakie jest znaczenie muzyczności i rytmu w kształtowaniu emocji w wierszu?

### ***The Tyger***

Tyger! Tyger! burning bright  
In the forests of the night  
What immortal hand or eye  
Could frame thy fearful symmetry?  
In what distant deeps or skies  
Burnt the fire of thine eyes?  
On what wings dare he aspire  
What the hand dare seize the fire?  
And what shoulder, & what art,  
Could twist the sinews of thy heart?  
And when the heart began to beat,  
What dread hand? & what dread feet?  
What the hammer? what the chain?  
In what furnace was thy brain?  
What the anvil? what dread grasp  
Dare its deadly terrors clasp?  
When the stars threw down their spears,  
And water'd heaven with their tears,  
Did he smile his work to see?  
Did he who made Lamb make thee?  
Tyger! Tyger! burning bright  
In the forests of the night  
What immortal hand or eye  
Dare frame thy fearful symmetry? (w: Abrams, 1993, s. 37).

### ***Tygrys***

(tłum. Stanisław Barańczak)

Tygrysie, błysku w gąszczach mroku:  
Jakieś nieziemskie oko  
Przyśniło się, że noc rozświetli  
Skupiona groza twojej symetrii?  
Jakaż to otchłań nieb odległa  
Ogień w źrenicach twych zażęgła?  
Czyje to skrzydła, czyje dłonie  
Wznieciły to, co w tobie płonie?  
Skąd prężna krew, co życie wwierca  
W skrecony supel twego serca?  
Czemu w nim straszne tętno bije?  
Czyje w tym moce? kunszty czyje?  
Jakim to młotem kuł zajadle  
Twój mózg, na jakim kładł kowadle  
Z jakich palenisk go wyjmował  
Cęgami wszechpotężny kowal?  
Gdy rój gwiazd ciskał swe włócznie  
Na ziemię, łzami wilżąc jutrznię,  
Czy się swym dziełem Ten nie strwożył,  
Kto Jagnię lecz i ciebie stworzył  
Tygrysie, błysku w gąszczach mroku:

W jakim to nieśmiertelnym oku  
Śmiał wszczać się sen, że noc rozświetli  
Skupiona groza twej symetrii? (Barańczak, 1992, s. 52-53).

### Pytania:

1. Jakie symboliczne znaczenie ma tygrys w wierszu Blake'a i jak odnosi się ono do tematyki dobra i zła oraz konfliktu między nimi?
2. W jaki sposób Blake wykorzystuje kontrasty w *The Tyger*, aby wyrazić napięcie między pięknem a grozą? Jakie wrażenie wywołuje to zestawienie u czytelnika?
3. Jak struktura wiersza, w tym powtarzające się pytania, wpływa na jego nastrój i interpretację? Czy pytania te pozostawiają czytelnika w stanie niepewności, czy prowadzą do jakiejś konkluzji?
4. Porównaj symbolikę, ton i nastrój obu wierszy. Jak różnice te wpływają na odbiór wierszy przez czytelnika?
5. W jaki sposób można interpretować te wiersze w kontekście ludzkiej natury? W jaki sposób można je interpretować w odniesieniu do koncepcji boskości?

### Johann Wolfgang von Goethe (1794-1832)

Johann Wolfgang von Goethe urodził się 28 sierpnia 1749 roku we Frankfurcie nad Menem. Wychowywał się w zamożnym domu klasy mieszczańskiej, co zapewniło mu wszechstronne wykształcenie. Od najmłodszych lat interesował się literaturą, sztuką i naukami przyrodniczymi. Studiował prawo w Lipsku, następnie w Strasburgu, gdzie w 1771 roku ukończył studia i poznał Johanna Gottfrieda Herdera, współtworząc z nim klimat Burzy i Naporu. Literacki przełom przyniosły mu w 1774 roku *Cierpienia młodego Wertera*, które rozślawiły go w całej Europie. W 1775 roku przyjął zaproszenie młodego księcia Karola Augusta i przeniósł się do Weimaru, gdzie odegrał centralną rolę w życiu kulturalnym i politycznym księstwa; był nie tylko poetą, lecz również mężem stanu i przyrodnikiem. W 1782 roku został nobilitowany. Podróż do Włoch (1786-1788) umocniła jego neoklasyczną estetykę i przyniosła nowy impuls twórczy. Po powrocie zacieśnił przyjaźń z Friedrichem Schillerem, współkształtując klasycyzm weimarski i publikując m.in. *Ifigenię w Taurydzie* oraz *Hermannia i Dorotę*.

Goethe intensywnie zajmował się także nauką: pisał o teorii barw, morfologii i anatomii, odnotowując m.in. odkrycie kości międzyżuchwowej u człowieka. Pomimo rozległych zainteresowań jego centrum pozostawała literatura. Dziełem życia stał się *Faust*, nad którym pracował ponad 60 lat: część pierwsza ukazała się w 1808 roku, a druga – pośmiertnie, w 1832. Geneza utworu sięga okresu Burzy i Naporu: młody Goethe, pod wpływem buntowniczej atmosfery epoki, sięgnął po postać uczonego, który w ludowej legendzie zawiera pakt z diabłem. W latach 1772-1775 powstał *Urfaust*, emocjonalnie naznaczony i już zawierający zarys tragedii Małgorzaty.

Po podróży do Włoch i zwrocie ku klasycyzmowi Goethe przepracował materiał: w 1790 ogłosił fragment, a do ukończenia całości skłoniła go przyjaźń ze Schillerem. Pierwsza część tragedii *Faust* (1808) przedstawia pakt bohatera z Mefistofelem, tragiczny los Gretchen i wewnętrzny zamęt Fausta; druga część (1832) odchodzi od osobistego dramatu ku alegorycznym przestrzeniom polityki, sztuki, mitologii i filozofii, imponując intelektualną gęstością i różnorodnością. Tak uformowany *Faust* stał się poematem życia Goethego – syntezą klasycznej formy i egzystencjalnych pytań o sens,

wiedzę oraz odpowiedzialność. Na kształt tragedii wpływały także wątki biograficzne autora (m.in. historia Susanny Margarethy Brandt), które wzmocniły wymiar scen Gretchen.

Historycznym punktem odniesienia był Johann Georg Faust – wędrowny lekarz, alchemik i astrolog z przełomu XV i XVI wieku – postać o ambiwalentnej reputacji, łącząca uczość z praktykami okultystycznymi. Jego legenda, utrwalona w *Księdze ludowej księdze Doktora Fausta*, a później twórczo przetworzona przez Christophera Marlowe’a w *Doktorze Fauście* (ok. 1592), dostarczyła Goethemu ram fabularnych i problemowych (pragnienie wszechwiedzy, pycha, cena transgresji). W imaginariu poety ważny był także teatr lalek z dzieciństwa, który zaszczerpił fascynację motywem Fausta i sposobem „grania” opowieści.

Pierwsza część tragedii otwiera się Prologiem w niebie: Bóg i Mefistofeles rozmawiają o naturze człowieka. Bóg wskazuje na Fausta jako na istotę szukającą i obdarza go zaufaniem; Mefistofeles – duch negacji – szydzi z ludzkiej próżności i przekonuje, że zdoła uczonego sprowadzić na manowce. Scena, przywołująca biblijnego Hioba, ustanawia ramę teologiczno-filozoficzną dramatu: zakład nie jest błahą igraszką, lecz eksperymentem odsłaniającym napięcie pomiędzy wolnością, pokusą i możliwością odkupienia.

Z nieba schodzimy na ziemię: uczony Heinrich Faust rozpacza nad granicami wiedzy i doświadcza kryzysu sensu. Od samobójczej pokusy odwodzi go wielkanocny śpiew. Wtedy pojawia się Mefistofeles i proponuje pakt: będzie Faustowi służył w świecie doczesnym, jeżeli ten kiedykolwiek wypowie „chwilo, trwaj”. Uczony podpisuje cyrograf krwią; zaczyna się pasmo uwiedzeń i iluzji. Najboleśniejszym wątkiem staje się historia Małgorzaty: uwiedziona z pomocą diabelskich forteli, traci matkę, brata, dziecko, a w lochu odrzuca ratunek, oddając się wyrokowi Boga – i zostaje „uratowana” głosem z nieba.

Mefistofeles, najżywsza postać tragedii, nie jest jedynie emblematem zła: to ironiczny sofista i reżyser scen, uosobienie sceptycyzmu, ruchu i negacji, który zarazem oświeśla ludzkie uwikłania. Wędruje z Faustem od gabinetu uczonego przez Piwnicę Auerbacha, sabat na Brockenie i czarci teatr masek aż po dramat Gretchen, stale burząc iluzję i odsłaniając sztuczność ról. Jego błyskotliwy dowcip i nieustanna metamorfia czynią go figurą dialektyczną – prowokującą myślenie o odpowiedzialności, wolności i urokach transgresji.

*Faust* Goethego – wyrastający z splotu legendy, klasycyzmu, własnych doświadczeń autora i refleksji epoki – pozostawił głęboki ślad w kulturze. Motywy zakładu z diabłem, ceny poznania i granic ludzkiej mocy inspirowały dramat i operę (Gounod, Boito), muzykę (Liszt), prozę nowoczesną (*Doktor Faustus* Manna) i niezliczone wariacje między moralitetem a modernistyczną parabolą. W wersji Goethego legenda staje się dramatem człowieczeństwa: o błędzie, który jest formą dążenia, i o nadziei na ocalenie, która nie wynika z doskonałości, lecz z niestrudzonego ruchu ducha.

Mephistopheles:

Fürwahr! er dient euch auf besondere Weise.  
Nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise.  
Ihn treibt die Gärung in die Ferne,  
Er ist sich seiner Tollheit halb bewusst;  
Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne,

Und von der Erde jede höchste Lust,  
Und alle Näh und alle Ferne  
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.  
Der Herr:  
Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient;  
So werd ich ihn bald in die Klarheit führen.  
Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,  
Dass Blüt und Frucht die künft'gen Jahre zieren.  
Mephistopheles:  
Was wettet Ihr? den sollt Ihr noch verlieren,  
Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt  
Ihn meine Straße sacht zu führen!  
Der Herr:  
So lang er auf der Erde lebt,  
So lange sei dir's nicht verboten.  
Es irrt der Mensch so lang er strebt.  
Mephistopheles:  
Da dank ich Euch; denn mit den Toten  
Hab ich mich niemals gern befangen.  
Am meisten lieb ich mir die vollen frischen Wangen.  
Für einen Leichnam bin ich nicht zu Haus;  
Mir geht es wie der Katze mit der Maus.  
Der Herr:  
Nun gut, es sei dir überlassen!  
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,  
Und führ ihn, kannst du ihn erfassen,  
Auf deinem Wege mit herab,  
Und steh beschämt, wenn du bekennen musst:  
Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange  
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.  
(Goethe, 1999, s.11).

#### MEFISTOFELES

Przedziwnie on Ci służy! Myślą nieodgadłą!  
Niecłowieczy jest jego napitek i jadło.  
Rozterka gna go w otchłań, spokój ducha płoszy,  
pożądań obłąkanych zalewa go fala,  
z nieba pożąda skrzących gwiazd – z ziemi – rozkoszy,  
w tej zamieszce od Ciebie czucia swe oddała;  
jego serce znękanę ciąglą wrzawą boju  
zapomniało, co miłość i błękit spokoju.

#### PAN

W te służbie jego opaczne, w te myśli jego odporne,  
pomocą podam mu rękę, światło wykrzeszę w pomroce:  
każde drzewo w ogrodzie zna ogrodnik przezorny  
i dokładnie wie, jakie i kiedy wyda owoce.

### MEFISTOFELES

O zakład idę – utracisz go, Panie!  
daj zezwolenie, a ja go w otchłanie  
zawiodę zgrabnie i niespostrzeżenie.

### PAN

Dopóki żyje na ziemi, wódź go na pokuszenie –  
z błędem jest ożenione wszelkie człowiecze dążenie  
(Goethe, 1953, *Faust*, tłum. E. Zegadłowicz, s. 5-6).

### Pytania

1. Proszę przedstawić obraz człowieka, jaki rysuje Bóg, jak też treść zakładu między Stwórcą a Szatanem?
2. W jaki sposób przedstawia Goethe Mefistofelesa, jaka jest jego rola w odniesieniu do Fausta?

### Michaił Bułhakow (1891-1940)

Rosyjski prozaik, dramaturg i publicysta, jeden z najoryginalniejszych twórców literatury XX wieku. Urodził się w Kijowie, studiował medycynę i początkowo pracował jako lekarz wojskowy w czasie wojny domowej, jednak już w latach 20. całkowicie poświęcił się literaturze i teatrowi. Zasłynął początkowo jako autor powieści *Biała gwardia* (*Белая гвардия*, 1925) i dramatu *Dni Turbinów* (*Дни Турбиных*, 1926), opisujących dramaty rosyjskiej inteligencji w realiach rewolucji. Twórczość Bułhakowa od początku spotykała się z ostrą krytyką ze strony władz radzieckich, bowiem pisarz z lekarską precyzją diagnozował i demistyfikował quasi-rajską totalitarną rzeczywistość. Wiele jego dzieł objętych było cenzurą oraz zakazanych, a sam autor poddawany był marginalizacji w środowisku piarskim okresu socrealizmu.

Najważniejszym dziełem Bułhakowa jest powieść *Mistrz i Małgorzata* (*Мастер и Маргарита*, pisana w latach 1928-1940, wydana dopiero pośmiertnie w 1966). Jest to utwór synkretyczny, głęboko intertekstualny, łączący elementy satyry, groteski, fantastyki, filozofii i teologii. W powieści odnajdujemy intertekstualne odniesienia zarówno do mitologii słowiańskiej, jak i germańskich legend (imię Woland pochodzi od niemieckiego Voland, ludowego określenia diabła, a jego świta [Behemot, Azazello, Hella] przypominają demony i biesy rodem z tradycji słowiańskiej). Nie brak również w utworze motywów biblijnych, gdyż już sama opowieść o Poncjuszu Piłacie i Jezui Ha-Nocri jest powieścią w powieści, stanowiąc autorską reinterpretację Ewangelii.

Odnajdziemy tutaj także nawiązanie do *Fausta* Johana Wofganga von Goethego, wszak Woland występuje jako figura Mefistofelesa, a Małgorzata nawiązuje do bohaterki niemieckiego twórcy.

Na gruncie rodzimej literatury rosyjskiej *Mistrz i Małgorzata* jawi się jako ostra satyra na radziecką rzeczywistość, nawiązując intertekstualnie do groteskowych obrazów Nikołaja Gogola i Antona Czechowa. Pojawiające się w powieści elementy fantastyczne i demoniczne łączą Bułhakowa z Dostojewskim i jego *Biesami*.

Twórczość Bułhakowa można też interpretować jako dialog z egzystencjalizmem. W jego utworach czytelne są wątki znane z filozofii Fryderyka Nietzschego (dialektyka dobra i zła, krytyka religii instytucjonalnej), Sørensa Kierkegaarda (pytanie o wybór jednostki wobec Boga i sensu istnienia), a także Alberta Camusa (absurd istnienia, bunt człowieka wobec niesprawiedliwości świata) etc.

### ***Mistrz i Małgorzata***

(tłum. Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski)

...Więc kimże w końcu jesteś?

– Jam częścią tej siły, która wiecznie zła pragnąc, wiecznie czyni dobro.

J.W. Goethe "Faust" (s. 3)

[...]

#### **24. Wydobycie mistrza**

– Proszę powiedzieć, dlaczego Małgorzata nazywa pana mistrzem? – zapytał Woland. Mistrz uśmiechnął się i powiedział:

– To słabostka, którą należy jej wybaczyć. Małgorzata ma zbyt wysokie mniemanie powieści, którą napisałem.

– O czym była ta powieść?

– O Poncjuszu Piłacie.

I oto znowu zachwiały się, rozedrgały języczki świec, zadzwoniła zastawa na stole – Woland roześmiał się grobowo, ale śmiech ten nikogo nie przstraszył ani nie zdumiał. Behemot nie wiadomo dlaczego zaczął bić brawo.

– O czym? O czym? O kim? – przestając się śmiać powiedział Woland. – To wstrząsające! To niesłychane! Proszę mi ją dać, chciałbym ją zobaczyć – i wyciągnął nadstawioną dłoń. – Niestety, nie mogę tego zrobić – odparł mistrz – spaliłem ją w piecu.

– Przepraszam, nie mogę w to uwierzyć – odpowiedział Woland – to niemożliwe, rękopisy nie płoną – odwrócił się do Behemota i powiedział: – Ano, Behemocie, daj no tu tę powieść.

Kot momentalnie zerwał się z krzesła i wszyscy zobaczyli, że siedział na grubym pliku maszynopisów. Egzemplarz, który leżał na wierzchu, kocur z ukłonem podał Wolandowi.

Małgorzata zadrżała, była znów zdenerwowana do łez, krzyknęła:

– To twój rękopis!

Woland wziął do ręki podany mu egzemplarz, odwrócił go, odłożył i w milczeniu, bez uśmiechu, zapatrzył się na mistrza. Ale mistrz, nie wiadomo dlaczego, posmutniał, zaczął się niepokoić, wstał z krzesła, załamał ręce i zwracając się do dalekiego księżycy zaczął mamrotać dygocąc:

– I w nocy, i przy księżycu nie zaznam spokoju!... Czemuż, nie pozostawiono mnie w spokoju? O, bogowie, o, bogowie moi!... (s. 245).

#### **26. Złożenie do grobu**

„Dzisiejsza kaźń, oczywista, okazała się być jedynie zwykłym nieporozumieniem; filozof, który wymyślił coś tak niepomernie niedorzecznego jak to, że wszyscy ludzie są dobrzy, siedł tuż obok, a zatem żył.

[...]

Tchórzostwo natomiast należy bez wątpienia do najstraszliwszych ułomności człowieka. Dowodził tego Jezua Ha-Nocri. O, nie, mój filozofie, nie zgodzę się z tobą – tchórzostwo nie jest jedną z najstraszliwszych ułomności, ono jest ułomnością najstraszliwszą!

[...]

– Tak, tak... – jęczał i szlochał przez sen Piłat. [...]

– Teraz zawsze będziemy razem – mówił doń we śnie obdarty filozof [...]" (s. 273).

***Master and Margarita***

(tłum. Richard Pevear and Larissa Volokhonsky)

**Epigraph**

FAUST:

Nungut, wer bist du denn?

MEPHISTOPHELES:

Ein Teil von jener Kraft,

Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

—

FAUST:

Whothen art thou?

MEPHISTOPHELES:

Part of that power which still

Produceth good, whilst ever scheming ill. (p. 9).

[...]

**Chapter 24**

**The Extraction of the Master**

[...]

‘But tell me, why does Margarita call you a master?’ asked Woland.

The mansmiled and said:

‘That is an excusable weakness. She has too high an opinion of a novel I wrote.’

‘What is this novel about?’

‘It is a novel about Pontius Pilate.’ Here again the tongues of the candles swayed and leaped, the dishes on the table clattered, Woland burst into thunderous laughter, but neither frightened nor surprised anyone.

Behemoth applauded for some reason.

‘About what? About what? About whom?’ said Woland, ceasing laugh.

‘And that-now? It’s stupendous! Couldn’t you have found some other subject? Let me see it.’ Woland held out his hand, palm up.

‘Unfortunately, I cannot do that,’ replied the master, ‘because I burned it in the stove.’

‘Forgive me, but I don’t believe you,’ Woland replied, ‘that cannot be: manuscripts don’t burn.’<sup>2</sup> He turned to Behemoth and said, ‘Come on. Behemoth, let’s have the novel.’

The cat instantly jumped off the chair, and everyone saw that he had been sitting on a thick stack of manuscripts. With a bow, the cat gave the top copy to Woland. Margarita trembled and cried out, again shaken to the point of tears:

‘It’s here, the manuscript! It’s here!’ She dashed to Woland and added in admiration:

‘All-powerful! All-powerful!’

Woland took the manuscript that had been handed to him, turned it over, laid it aside, and silently, without smiling, stared at the master. But he, for some unknown reason, lapsed into anxiety and uneasiness, got up from the chair, wrung his hands, and, quivering as he addressed the distant moon, began to murmur:

‘And at night, by moonlight, I have no peace... Why am I being troubled? Oh, gods, gods...’ (p. 297-298).

## Chapter 26 The Burial

[...]

It went without saying that today's execution proved to be a sheer misunderstanding: here this philosopher, who had thought up such an incredibly absurd thing as that all men are good, was walking beside him, therefore he was alive.

[...]

There was as much free time as they needed, and the storm would come only towards evening, and cowardice was undoubtedly one of the most terrible vices. Thus spoke Yeshua Ha-Nozri. No, philosopher, I disagree with you: it is the most terrible vice!

[...]

'Yes, yes...' Pilate moaned and sobbed in his sleep. [...]

'Now we shall always be together,' 2 said the ragged wandering philosopher in his dream [...] (p. 327-328).

Scena rozmowy Wolanda z Mistrzem i Małgorzatą ma kluczowe znaczenie w kontekście totalitarnej rzeczywistości epoki stalinowskiej. Słowa Wolanda: „rękopisy nie płoną” są nie tylko metaforą nieśmiertelności sztuki, lecz także aktem buntu wobec quasi-religijnej ideologii komunizmu, która starała się kontrolować nie tylko życie społeczne, ale i duchowe. W systemie, w którym wódz partii pełnił rolę „boga”, sama partia stanowiła egzemplifikację postaw „apostolskich”, a stworzona cenzura próbowała zniszczyć wolność słowa i twórczość artystyczną motyw *Fausta* Goethego nadaje powieści wymiar filozoficzny i religijny.

Motyw biblijny (Poncjusz Piłat i Jezua) staje się symbolem walki o sumienie i prawdę w świecie opanowanym przez propagandę, mistyfikację i terror. Podobnie jak Piłat umywa ręce, wybierając tchórzostwo, tak w świecie stalinowskiego terroru wielu intelektualistów, w przeciwieństwie do Bułhakowa, ulegało autocenzurze oraz rezygnowało z wolności. Infernalna groteska wprowadzona do świata przedstawionego powieści poprzez obecność Wolanda i jego świty niejako odwraca logikę systemu. Okazuje się, że tak jak w *Fauście* oraz w *Biblii* to siły ciemności, a nie aparat państwowy, przywracają sprawiedliwość i nadają sens sztuce oraz ludzkiej egzystencji.

### Pytania:

#### W kontekście *Fausta* Goethego

1. Jak interpretować słowa Wolanda „rękopisy nie płoną” w zestawieniu z mottem z *Fausta*: „Jam częścią tej siły, która wiecznie zła pragnąc, wiecznie czyni dobro”?
2. Czy w tej scenie Woland występuje jako uosobienie zła, czy raczej jako paradoksalny gwarant ocalenia sensu sztuki i pamięci? Jak rolę Wolanda i Fausta połączysz z demonicznymi siłami opisanymi w *Biblii*?

#### W kontekście *Biblii*

1. W jaki sposób motyw Poncjusza Piłata i Jezui Ha-Nocri ukazuje walkę o sumienie i prawdę w świecie opanowanym przez propagandę i terror?
2. Czy można porównać tchórzostwo Piłata z postawą intelektualistów epoki stalinowskiej, którzy ulegali autocenzurze? Jaką rolę odgrywa kontrast z Bułhakowem?

### **W kontekście totalitaryzmu i komunizmu**

1. Na czym polega quasi-religijny charakter systemu stalinowskiego (wódz jako „bóg”, partia jako „apostołowie”, dogmat ideologii jako „święte słowo”)?
2. Dlaczego to właśnie siły infernalne (Woland i jego świta), a nie aparat państwowy, przywracają w powieści sprawiedliwość i nadają sens sztuce oraz ludzkiej egzystencji?

### **Fiodor Dostojewski (1821-1881)**

Twórczość Fiodora Dostojewskiego wielokrotnie nawiązuje do tradycji biblijnej. Pisarz po doświadczeniach katorgi na Syberii uczynił Biblię fundamentem swojej refleksji literackiej i filozoficznej, a Chrystusa – jedyną postacią w historii ludzkości, godną pełnego oddania i zaufania. W jego powieściach pojawiają się zarówno bezpośrednie cytaty i odniesienia do Ewangelii, jak i parafrazy biblijnych opowieści. Postaci takie jak Sonia Marmieladowa w *Zbrodni i karze* (czytająca *Ewangelię* Raskolnikowowi), Alosza Karamazow w *Braciach Karamazow* (ucieleśniający ideał miłości chrześcijańskiej – agape) czy książę Myszkina w *Idiocie* (figurę „Chrystusa na ziemi”) są nosicielami wartości ewangelicznych.

Ostatnia powieść Fiodora Dostojewskiego, *Bracia Karamazow* (1879-1880), stanowiąca swoiste podsumowanie twórczości autora, jest jednym z najciekawszych literackich intertekstualnych dialogów z *Biblią*. Do najważniejszych biblijnych reminiscencji w powieści należy *Legenda o Wielkim Inkwizytorze*, niebędąca autonomicznym utworem, a tekstem stworzonym przez jednego z kluczowych bohaterów, Iwana i opowiedzianym bratu Aloszy (Księga V, Pro S i Contra). Legenda jest zatem przykładem metafikcji – powieści w powieści, w której to fikcyjny bohater staje się autorem własnego dzieła. Dostojewski doprowadza do zderzenia dwóch światopoglądów: racjonalistycznego buntu wobec Boga (Iwan) oraz chrześcijańskiej wiary i miłości (Alosza). W świecie przedstawionym samej *Legendy* dochodzi do równie mocnej konfrontacji między wyrachowanym i cynicznym Inkwizytorem a Chrystusem.

*Bracia Karamazow*  
(tłum. Aleksander Wat)

**Księga V**  
**Pro i contra**  
**V**  
**Wielki Inkwizytor**

„To Ty? Ty?” Nie otrzymuje odpowiedzi, dodaje prędko: „Nie odpowiadaj, milcz. I cóż byś mógł powiedzieć? Wiem aż nazbyt dobrze, co powiesz. Nie masz zresztą prawa dodawać nic do tego, coś ongi był powiedział. Po cóżeś przyszedł nam przeszkadzać? Albowiem przyszedłeś nam przeszkadzać i sam o tym wiesz. Ale czy wiesz, co jutro będzie? Nie wiem, kim jesteś, i nie chcę wiedzieć: czy to Ty, czyś tylko podobieństwem Jego, jutro będę Cię sądził i spale Cię na stosie, jako największego heretyka, i ten lud, który dziś całował Cię po nogach, jutro na mój znak będzie podsycał płomień na Twoim stosie; czy wiesz o tym? Może i wiesz” – dodał w głębokiej zadumie, nie odrywając ani na chwilę wzroku od swego jeńca” (s. 209-210).

***The Brothers Karamazov***

(tłum. Constance Garnett)

**Chapter V. The Grand Inquisitor**

“‘Is it Thou? Thou?’ but receiving no answer, he adds at once, ‘Don’t answer, be silent. What canst Thou say, indeed? I know too well what Thou wouldst say. And Thou hast no right to add anything to what Thou hadst said of old. Why, then, art Thou come to hinder us? For Thou hast come to hinder us, and Thou knowest that. But dost Thou know what will be to-morrow? I know not who Thou art and care not to know whether it is Thou or only a semblance of Him, but tomorrow I shall condemn Thee and burn Thee at the stake as the worst of heretics. And the very people who have today kissed Thy feet, tomorrow at the faintest sign from me will rush to heap up the embers of Thy fire. Knowest Thou that? Yes, maybe Thou knowest it,’ he added with thoughtful penetration, never for a moment taking his eyes off the Prisoner” (p. 314).

**Pytania:**

1. Dlaczego Wielki Inkwizytor określa Chrystusa mianem „heretyka”? Co to mówi o odwróceniu sensu Ewangelii?
2. W jaki sposób ten fragment można odczytać jako krytykę władzy totalitarnej, która wykorzystuje religię (lub ideologię) do kontroli nad ludźmi?

### 3. Utopia i dystopia

Idea utopii, rozumianej jako wizja doskonałego społeczeństwa, sięga początków europejskiej myśli filozoficznej i literackiej. Już w starożytności Platon w *Państwie* kreślił obraz idealnie zorganizowanej wspólnoty, w której każdy obywatel pełni przypisaną mu funkcję dla dobra całości. Jednak to Thomas More w swoim dziele *Utopia* (1516) nadał gatunkowi nazwę i charakterystyczną formę literacką, tworząc wymyśloną wyspę, której modelowe ustroje, prawa i obyczaje stają się krytycznym lustrem odbijającym wady współczesnej Europy. Sama nazwa „utopia” pochodzi z greki i jest grą słów: *ou-topos* oznacza „nie-miejsce” lub „miejsce, którego nie ma”, podczas gdy podobnie brzmiące *eu-topos* znaczy „dobre miejsce”. Utopia od początku była więc nie tylko marzeniem o lepszym świecie, ale także narzędziem refleksji nad rzeczywistością polityczną i społeczną, co widać również w takich dziełach jak *Miasto Słońca* Tommaso Campanelli czy *Nowa Atlantyda* Francisca Bacona, gdzie autorzy snuli wizje idealnych ustrojów opartych na rozumie, sprawiedliwości i wspólnym dobru.

Wraz z rozwojem historii, szczególnie w XIX i XX wieku, entuzjazm wobec wizji idealnych społeczeństw zaczął ustępować miejsca bardziej sceptycznym narracjom. W tym kontekście wykształcił się gatunek dystopii, którego nazwa pochodzi od greckiego przedrostka *dys-* (zły, trudny) oraz *topos* (miejsce), oznaczając w dosłownym tłumaczeniu „złe miejsce”. Dystopie przedstawiają wymyśloną światy, w których utopijne idee przeradzają się w systemy totalitarne, oparte na kontroli, przemocy oraz manipulacji. Klasyczne dzieła, takie jak *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya, *Rok 1984* George’a Orwella czy *Fahrenheit 451* Raya Bradbury’ego, ukazują, jak pozornie racjonalne koncepcje społecznego ładu mogą prowadzić do zniewolenia jednostki i zatarcia granicy między wolnością a opresją. Do grona ważnych tekstów dystopijnych zalicza się także *Mechaniczną pomarańczę* Anthony’ego Burgessa, badającą problem przemocy i wolnej woli, czy *Opowieść podręcznej* Margaret Atwood, opisującą opresyjne społeczeństwo podporządkowujące kobiety skrajnie patriarchalnym zasadom. Dystopie stały się ważnym komentarzem do politycznych i technologicznych przemian XX wieku, ostrzegając przed konsekwencjami utopijnych eksperymentów społecznych oraz nieograniczoną władzą państwa.

Zarówno utopie, jak i dystopie mają kluczowe znaczenie dla historii literatury nie tylko jako odrębne gatunki, lecz także jako przestrzenie intensywnej intertekstualności. Autorzy kolejnych pokoleń podejmują dialog z wcześniejszymi wizjami idealnych i antyidealnych społeczeństw, nawiązując do klasyków gatunku, przekształcając ich motywy oraz tropy literackie. Współczesne utopie i dystopie często odwołują się do klasycznych tekstów, jednocześnie je reinterpreterując – przykładem mogą być współczesne powieści młodzieżowe, takie jak *Igrzyska śmierci* Suzanne Collins, które wpisują się w tradycję dystopijną, ale wzbogacają ją o nowe konteksty polityczne oraz medialne. Intertekstualność pozwala utopiom oraz dystopiom pełnić rolę żywego dyskursu o możliwościach i zagrożeniach związanych z organizacją ludzkich wspólnot. Dzięki temu oba gatunki pozostają niezwykle aktualne, inspirując twórców do refleksji nad polityką, technologią, ekologią oraz tożsamością człowieka we współczesnym świecie.

## George Orwell (1903-1950)

Właściwie Eric Arthur Blair. To jeden z najważniejszych pisarzy XX wieku, którego twórczość pozostaje niezmiennie aktualna w kontekście polityki, społeczeństwa oraz wolności jednostki. Urodzony w Indiach Brytyjskich, wykształcony w Anglii, a następnie uczestnik wojny domowej w Hiszpanii, Orwell całe życie obserwował różne oblicza władzy i niesprawiedliwości społecznej. Swoje doświadczenia opisał w tekstach takich jak *Na dnie w Paryżu i w Londynie* (1933) czy *W hołdzie Katalonii* (1938), ukazując realia życia ludzi ubogich oraz brutalność konfliktów ideologicznych. Jako eseista i komentator polityczny, Orwell wyróżniał się niezwykłą przenikliwością, jasnością stylu i zdolnością do demaskowania mechanizmów propagandy. Jego największą sławę przyniosły jednak powieści: *Folwark zwierzęcy* (1945) – alegoryczna satyra na systemy totalitarne, zwłaszcza stalinizm, a także *Rok 1984* (1949) – dystopia przedstawiająca państwo totalitarne, w którym kontrola nad językiem, historią i myślami obywateli staje się narzędziem absolutnej władzy.

Znaczenie Orwella w historii literatury jest ogromne, nie tylko ze względu na literacki kunszt, lecz także z powodu wpływu, jaki wywarł na sposób myślenia o polityce, władzy oraz języku. Orwell wprowadził do kultury pojęcia takie jak „Wielki Brat”, „nowomowa” czy „myślóbrodnia”, które stały się elementami języka potocznego i służą do opisywania mechanizmów manipulacji, cenzury i kontroli społecznej. Jego twórczość stała się też ważnym punktem odniesienia w kontekście intertekstualności: liczni autorzy dystopii, takich jak Margaret Atwood w *Opowieści podręcznej*, czy Suzanne Collins w *Igrzyskach śmierci*, świadomie nawiązują do orwellowskich motywów opresji, inwigilacji oraz manipulacji językowej. Orwellowskie tropy przeniknęły do literatury, filmu, publicystyki, a nawet debat społecznych, stając się uniwersalnym kodem kulturowym. Dzięki swojej przenikliwości, prostocie stylu i nieustającemu zaangażowaniu społecznemu, Orwell należy do tych autorów, których dzieła nie tracą na aktualności, a ich przesłanie pozostaje żywe w refleksji nad wolnością słowa, prawdą i kondycją człowieka w nowoczesnym społeczeństwie.

### 1984

Syme bit off another fragment of the dark-coloured bread, chewed it briefly, and went on:

'Don't you see that the whole aim of Newspeak is to narrow the range of thought? In the end we shall make thoughtcrime literally impossible, because there will be no words in which to express it. Every concept that can ever be needed, will be expressed by exactly one word, with its meaning rigidly defined and all its subsidiary meanings rubbed out and forgotten. Already, in the Eleventh Edition, we're not far from that point. But the process will still be continuing long after you and I are dead. Every year fewer and fewer words, and the range of consciousness always a little smaller. Even now, of course, there's no reason or excuse for committing thoughtcrime. It's merely a question of self-discipline, reality-control. But in the end there won't be any need even for that. The Revolution will be complete when the language is perfect. Newspeak is Ingsoc and Ingsoc is Newspeak,' he added with a sort of mystical satisfaction.

'Has it ever occurred to you, Winston, that by the year 2050, at the very latest, not a single human being will be alive who could understand such a conversation as we are having now?'

'Except-' began Winston doubtfully, and he stopped.

It had been on the tip of his tongue to say 'Except the proles,' but he checked himself, not feeling fully certain that this remark was not in some way unorthodox. Syme, however, had divined what he was about to say.

'The proles are not human beings,' he said carelessly. 'By 2050, or earlier, probably – all real knowledge of Oldspeak will have disappeared. The whole literature of the past will have been destroyed. Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron – they'll exist only in Newspeak versions, not merely changed into something different, but actually changed into something contradictory of what they used to be. Even the literature of the Party will change. Even the slogans will change. How could you have a slogan like "freedom is slavery" when the concept of freedom has been abolished? The whole climate of thought will be different. In fact there will be no thought, as we understand it now. Orthodoxy means not thinking – not needing to think. Orthodoxy is unconsciousness.'

One of these days, thought Winston with sudden deep conviction, Syme will be vaporized. He is too intelligent. He sees too clearly and speaks too plainly.

The Party does not like such people. One day he will disappear. It is written in his face (Orwell, 1952, s. 42-43).

### **Rok 1984**

(tłum. Julia Fiedorczuk)

Syme odgryzł kolejny kawałek ciemnego chleba, przeżuł szybko i ciągnął:

– Nie rozumiesz, że zasadniczym celem nowomowy jest ograniczenie pola myślenia? W końcu sprawimy, że myślozbrodnia stanie się dosłownie niemożliwa, ponieważ nie będzie słów, które by ją mogły wyrazić. Każde pojęcie, którego ludzie mogliby kiedykolwiek potrzebować, będzie się dało wyrazić *jednym* słowem o precyzyjnie określonym znaczeniu, wyczyszczonym ze wszelkich pobocznych sensów, bo te pójdą w niepamięć.

W jedenastym wydaniu jesteśmy już bliscy tego celu, ale proces będzie trwał jeszcze długo po mojej i twojej śmierci. Rok po roku zasób słów będzie się kurczyć, a wraz z nim – zakres świadomości. Już teraz żaden powód czy wymówka nie usprawiedliwia myślozbrodni.

Prawomyślność jest kwestią samodyscypliny, kontrolowania rzeczywistości.

W końcu jednak nawet i to nie będzie potrzebne. Rewolucja dopełni się, kiedy język osiągnie doskonałość. Nowomowa to angsoc, a angsoc to nowomowa – dodał z niemal mistyczną satysfakcją. – Przyszło ci kiedyś do głowy, Winstonie, że najpóźniej do 2050 roku nie będzie wśród żywych nikogo, kto mógłby zrozumieć rozmowę, którą teraz prowadzimy?

– Oprócz... – zaczął Winston niepewnie i urwał.

Miał już dokończyć: „Oprócz proli”, powstrzymał się jednak z obawy, że taka uwaga mogłaby okazać się nieortodoksyjna. Syme domyślił się jednak, co Winston zamierzał powiedzieć.

– Prole to nie ludzie – stwierdził beztrąsko. – Do 2050, a zapewne wcześniej, prawdziwa znajomość staromowy zaniknie. Cała istniejąca literatura zostanie zniszczona.

Chaucer, Shakespeare, Milton czy Byron będą istnieć tylko w nowomowie, staną się nie tylko czymś innym, ale wręcz przeciwieństwem tego, czym byli. Zmieni się także literatura partyjna. Nawet hasła ulegną modyfikacji. Nie będzie można powiedzieć „wolność to niewola”, kiedy pojęcie wolności zostanie wyeliminowane. Zasadniczy klimat myśli stanie się zupełnie inny. Właściwie *nie będzie* myśli takiej, jaką znamy dziś. Ortodoksja oznacza niemyślenie, brak potrzeby myślenia. Ortodoksja to nieświadomość.

Któregoś dnia, pomyślał nagle Winston z głębokim przekonaniem, Syme zostanie ewaporowany. Jest zbyt inteligentny. Widzi zbyt jasno i mówi za bardzo wprost. Partia nie lubi takich ludzi. Pewnego dnia zniknie. Ma to wypisane na twarzy (Orwell, 2024, s. 25).

### Pytania:

1. Jaką rolę, według Syme'a, odgrywa język w kontrolowaniu społeczeństwa? W jaki sposób ograniczenie słownictwa ma wpłynąć na myślenie ludzi?
2. Czym jest myślozbrodnia w tym fragmencie? Dlaczego Partia chce uczynić ją niemożliwą?
3. Wyjaśnij, co Syme rozumie pod pojęciem ortodoksji. Dlaczego według niego ortodoksja oznacza „nieświadomość”?
4. Jakie znaczenie ma zapowiedź zniszczenia całej istniejącej literatury (Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron)? Co to mówi o podejściu Partii do kultury i historii?
5. Co Winston sądzi o Syme'ie? Dlaczego przewiduje, że Syme zostanie „ewaporowany”? Co to mówi o mechanizmach władzy w państwie Orwella?

### Aldous Huxley (1894-1963)

Aldous Huxley to jeden z najważniejszych pisarzy i intelektualistów XX wieku, znany zarówno jako autor powieści, esejów, jak i krytyk cywilizacji współczesnej. Pochodził z wybitnej rodziny intelektualnej: był prawnikiem Thomasa Huxleya, słynnego biologa i obrońcy teorii Darwina. Początkowo zainteresowany literaturą obyczajową i psychologią społeczną, zyskał rozgłos dzięki takim powieściom jak *Czarne lamparty* (1921) czy *Kontrapunkt* (1928), w których ukazywał rozbite społeczeństwo lat 20. XX wieku, pełne chaosu moralnego i duchowej pustki. Jednak jego największym osiągnięciem pozostaje *Nowy wspaniały świat* (*Brave New World*, 1932) – dystopia, która stała się jednym z najważniejszych i najczęściej komentowanych dzieł XX wieku.

Znaczenie Huxleya w historii literatury jest ogromne, gdyż był nie tylko pisarzem, ale także przenikliwym analitykiem procesów cywilizacyjnych, naukowych i społecznych. *Nowy wspaniały świat* to nie tylko powieść futurystyczna, ale również filozoficzny traktat o granicach wolności jednostki, zagrożeniach płynących z nadmiernego kultu komfortu i kontroli społecznej oraz o roli nauki w organizacji życia społecznego. Huxley przewidział mechanizmy społeczne, które do dziś stanowią temat dyskusji – masową konsumpcję, powierzchowną rozrywkę, technologiczne kształtowanie społeczeństwa. Jego wizja dystopijnego świata była przeciwstawiana orwellowskiemu *Rokowi 1984*, tworząc dwie odmienne wizje zniewolenia: poprzez strach i terror (Orwell) oraz przez hedonizm i sztuczne szczęście (Huxley).

Twórczość Huxleya ma też ogromne znaczenie w kontekście intertekstualności. Jego teksty, zwłaszcza *Nowy wspaniały świat*, obfitują w odniesienia do literatury klasycznej, filozofii, Biblii czy dramatów Szekspira, czego wyrazem jest choćby sam tytuł powieści, zaczerpnięty z *Burzy* Szekspira. Postać Dzikusa (Johna), wychowanego na lekturze Szekspira, staje się u Huxleya nośnikiem dawnych wartości humanistycznych, skontrastowanych z jałową cywilizacją przyszłości. Dzięki bogactwu intertekstualnych tropów, Huxley nie tylko opowiada historię, lecz także prowadzi dialog z wielką tradycją literacką i kulturową Zachodu, co sprawia, że jego dzieła wciąż pozostają przedmiotem analiz literackich, filozoficznych i kulturowych.

### ***Brave New World***

“My dear young friend,” said Mustapha Mond, “civilization has absolutely no need of nobility or heroism. These things are symptoms of political inefficiency. In a properly organized society like ours, nobody has any opportunities for being noble or heroic. Conditions have got to be thoroughly unstable before the occasion can arise. Where there are wars, where there are divided allegiances, where there are temptations to be resisted, objects of love to be fought for or defended—there, obviously, nobility and heroism have some sense. But there aren’t any wars nowadays. The greatest care is taken to prevent you from loving any one too much. There’s no such thing as a divided allegiance; you’re so conditioned that you can’t help doing what you ought to do. And what you ought to do is on the whole so pleasant, so many of the natural impulses are allowed free play, that there really aren’t any temptations to resist. And if ever, by some unlucky chance, anything unpleasant should somehow happen, why, there’s always soma to give you a holiday from the facts. And there’s always soma to calm your anger, to reconcile you to your enemies, to make you patient and long-suffering. In the past you could only accomplish these things by making a great effort and after years of hard moral training. Now, you swallow two or three half-gramme tablets, and there you are. Anybody can be virtuous now. You can carry at least half your mortality about in a bottle. Christianity without tears—that’s what soma is.”

“But the tears are necessary. Don’t you remember what Othello said? ‘If after every tempest came such calms, may the winds blow till they have wakened death.’ There’s a story one of the old Indians used to tell us, about the Girl of Mátaski. The young men who wanted to marry her had to do a morning’s hoeing in her garden. It seemed easy; but there were flies and mosquitoes, magic ones. Most of the young men simply couldn’t stand the biting and stinging. But the one that could—he got the girl.”

“Charming! But in civilized countries,” said the Controller, “you can have girls without hoeing for them, and there aren’t any flies or mosquitoes to sting you. We got rid of them all centuries ago.”

The Savage nodded, frowning. “You got rid of them. Yes, that’s just like you. Getting rid of everything unpleasant instead of learning to put up with it. Whether ’tis better in the mind to suffer the slings and arrows of outrageous fortune, or to take arms against a sea of troubles and by opposing end them. But you don’t do either. Neither suffer nor oppose. You just abolish the slings and arrows. It’s too easy.”

We got rid of them all centuries ago.”

The Savage nodded, frowning. “You got rid of them. Yes, that’s just like you. Getting rid of everything unpleasant instead of learning to endure it.

Whether ’tis better in the mind to suffer the slings and arrows of outrageous fortune, or to take arms against a sea of troubles and, by opposing, end them. But you do neither.

You neither suffer nor oppose. You simply abolish the slings and arrows. It’s too easy.” . . .

That’s why we’ve made the V.P.S. treatments compulsory.”

“V.P.S.?”

“Violent Passion Surrogate. Regularly, once a month, we flood the whole system with adrenin. It’s the complete physiological equivalent of fear and rage. All the benefits of murdering Desdemona and being murdered by Othello, without any of the inconveniences.”

“But I like the inconveniences.”

“We don’t,” said the Controller. “We prefer to do things comfortably.”

“But I don’t want comfort. I want God, I want poetry, I want real danger, I want freedom, I want goodness. I want sin.”

“In fact,” said Mustapha Mond, “you’re claiming the right to be unhappy.”

“All right then,” said the Savage defiantly, “I’m claiming the right to be unhappy.”

“Not to mention the right to grow old and ugly and impotent; the right to have syphilis and cancer; the right to have too little to eat; the right to be lousy; the right to live in constant apprehension of what may happen tomorrow; the right to catch typhoid; the right to be tortured by unspeakable pains of every kind.”

There was a long silence.

“I claim them all,” said the Savage at last.

Mustapha Mond shrugged his shoulders. “You’re welcome,” he said (Huxley, 1946, s. 284-288).

### ***Nowy wspaniały świat***

(tłum. Bogdan Baran)

– Mój drogi młody przyjacielu – rzekł Mustafa Mond – cywilizacji absolutnie nie potrzeba szlachetności ani heroizmu. Te rzeczy są symptomem politycznej nieskuteczności. W społeczeństwie dobrze zorganizowanym, takim jak na przykład nasze, nikt nie ma okazji do wykazywania się szlachetnością czy heroizmem. Warunki musiałyby całkowicie utracić stabilność, by taka okazja mogła zaistnieć. Tam gdzie toczą się wojny, spory o władzę, gdzie występują skłonności do stawiania oporu, umiłowane obiekty, o które się walczy lub których się broni – tam, rzecz jasna, szlachetność i heroizm mają pewien sens. Dziś jednak nie ma wojen. Poświęca się maksimum troski temu, by chronić człowieka przed zbytnią miłością do kogokolwiek. Nie ma sporów o władzę; każdy jest tak uwarunkowany, że może robić tylko to, co robić powinien. A to, co powinien robić, jest w całości tak miłe, tyle naturalnych odruchów może przy tym znajdować Ujście, że naprawdę nikt nie ma skłonności do stawiania oporu. Gdyby zaś jakimś nieszczęśliwym trafem zdarzyło się coś niemiłego, to cóż, wtedy pozostaje zawsze soma; ona uwalnia od przykrych faktów. Soma ukoi gniew, pogodzi z wrogami, doda cierpliwości i wytrwałości. Dawniej można to było osiągnąć tylko wielkim wysiłkiem po latach trudnych ćwiczeń woli. Dziś połyka się dwie lub trzy półgramowe tabletki i załatwione. Dziś każdy obdarzony jest cnotami. Co najmniej połowę swej moralności nosi w fiolce. Chrześcijaństwo bez łez, oto czym jest soma.

– Ale łzy są niezbędne. Nie pamięta pan, co rzekł Otello? „Jeśli po każdej burzy nadchodzi cisza, niechże zawieją wiatry, aż śmierć przebudzą”. Jeden ze starych Indian opowiadał nam pewną historię. O dziewczynie z Mátasaki. Młodzieńcy, którzy chcieli ją poślubić, musieli rankiem okopać jej ogródek. Na pozór wydawało się to łatwe; były tam jednak zaczarowane muchy i komary. Większość młodzieńców nie zdołała znieść ukąszeń i ukłuć. Jeden z nich zdołał i otrzymał dziewczynę.

– Urocze! Ale w krajach cywilizowanych – rzekł zarządca – można mieć dziewczęta bez okopywania ogródków; nie ma też much ani komarów. Wytępił się wieki temu.

Dzikus kiwnął głową zmarszczywszy brwi.

– Wytępiłście je. Tak, to do was podobne. Wytępić wszystko, co niemiłe, zamiast nauczyć się z tym współżyć. Czy jest szlachetniej w duchu znosić ciosy i zatrute strzały złej fortuny, czy raczej trzeba broni dobyć przeciw morzu trosk i walką kres im położyć... Ale wy nie robicie ani tego, ani tego. Ani nie cierpienie, ani nie walka. Po prostu usuwacie ciosy i zatrute strzały. To zbyt łatwe.

(. . .)

Dlatego stosujemy kompensację kuracjami SGN.

– SGN?

– Surogat gwałtownej namiętności. Regularnie raz w miesiącu. Nasycamy cały system krwionośny adrenaliną. To pełny równoważnik fizjologiczny lęku i wściekłości. Wszystkie pobudzające efekty morderstwa Desdemony przez Otella, a żadnych kłopotów.

– A ja lubię kłopoty.

– My nie – odrzekł zarządca. – Wolimy, żeby wszystko szło nam wygodnie.

– Ja nie chcę wygodny. Ja chcę Boga, poezji, prawdziwego niebezpieczeństwa, wolności, cnoty. Chcę grzechu.

– Inaczej mówiąc – stwierdził Mustafa Mond – domaga się pan prawa do bycia nieszczęśliwym.

– No więc dobrze – rzekł Dzikus wyzywającym tonem – domagam się prawa do bycia nieszczęśliwym.

– Nie mówiąc o prawie do starzenia się, brzydzenia i impotencji; o prawie do syfilisu i raka; o prawie do niedożywienia, do bycia zawszonym i do życia w niepewności jutra; o prawie do zapadnięcia na tyfus, do cierpienia niewysłowionego bólu wszelkiego rodzaju.

Zapadło długie milczenie.

– Domagam się prawa do tego wszystkiego – odezwał się wreszcie Dzikus.

Mustafa Mond wzruszył ramionami.

– Proszę bardzo – rzekł (Orwell, 2022, s. 160-161).

### Pytania:

1. Jakie argumenty przedstawia Mustafa Mond na rzecz społeczeństwa, które eliminuje cierpienie i nieprzyjemne emocje? Co dla niego oznacza „cywilizacja”?
2. Dlaczego Dzikus (John) uważa, że człowiek powinien mieć prawo do cierpienia, niebezpieczeństwa i grzechu? Co jego postawa mówi o ludzkiej naturze?
3. Jaka jest funkcja somy i surogatu gwałtownej namiętności (SGN) w społeczeństwie Nowego Świata? Co te środki mówią o podejściu ludzi do emocji i trudnych doświadczeń?
4. Jakie dwie wizje szczęścia i życia ścierają się w tej rozmowie? Po czyjej stronie stajesz jako czytelnik – Mustafy Monda czy Dzikusa? Uzasadnij swoją odpowiedź.
5. Dlaczego w rozmowie pojawiają się odniesienia do literatury, takie jak Otello? Co ten fragment mówi o roli kultury i sztuki w społeczeństwie Nowego Świata?

## Margaret Atwood (ur. 1939)

Margaret Atwood to jedna z najwybitniejszych pisarek współczesnych, kanadyjska autorka powieści, poezji, esejów oraz krytyki literackiej, która w swojej twórczości podejmuje tematy tożsamości, władzy, płci, ekologii oraz zagrożeń cywilizacyjnych. Międzynarodową sławę przyniosła jej powieść *The Handmaid's Tale* (*Opowieść podręcznej*, 1985) – dystopia ukazująca totalitarne państwo Gilead, w którym kobiety są całkowicie podporządkowane systemowi patriarchalnemu i religijnej ideologii. Książka stała się jednym z najważniejszych tekstów XX wieku, komentujących zagrożenia związane z fanatyzmem religijnym, utratą praw obywatelskich oraz instrumentalnym traktowaniem ciała, a także płodności. Atwood, chociaż często kojarzona z nurtem feministycznym, sama określa się jako „pisarka realistyczna”, tworząca fikcję zakorzoną w historycznych i kulturowych faktach.

Znaczenie Atwood dla historii literatury wynika nie tylko z siły jej wizji dystopijnej, ale także z głębokiego zakorzenienia jej twórczości w tradycji literackiej. Jej pisarstwo jest silnie intertekstualne – w *Opowieści podręcznej* pojawiają się liczne odniesienia do Biblii, klasyki literatury angielskiej (szczególnie dramatów Szekspira), mitów i historii Ameryki Północnej. Cytaty biblijne, takie jak historia Racheli i Lei, są w powieści przekształcane i wykorzystywane jako narzędzie opresji, co stanowi krytyczny komentarz do sposobów używania tekstów kanonicznych w celach ideologicznych. Postać Offred staje się głosem pamięci, oporu i jednostkowej refleksji, skontrastowanym z oficjalnym, zhomogenizowanym językiem Gilead.

Atwood konsekwentnie łączy refleksję społeczną z literacką samoświadomością – jej powieści często operują ironią, kontrastem między narracjami oficjalnymi i prywatnymi oraz krytyką kulturowych mitów. W swoich późniejszych utworach, takich jak *Oryks i Derkacz* (2003) czy *The Testaments* (2019), kontynuuje analizę zagrożeń płynących z postępu technologicznego, manipulacji informacją i ekstremalnych ideologii. Twórczość Atwood nie tylko wpisuje się w nurt literatury dystopijnej oraz feministycznej, ale też rozwija go, tworząc bogatą sieć odniesień do wcześniejszych tekstów kultury – co czyni ją jedną z najważniejszych autorek współczesnej literatury światowej.

### *The Handmaid's Tale*

The Commander, as if reluctantly, begins to read. He isn't very good at it. Maybe he's simply bored.

It's the usual story, the usual stories. God to Adam, God to Noah. Be fruitful, and multiply, and replenish the earth. Then comes the moldy old Rachel and Leah stuff we had drummed into us at the Center.

"Give me children, or else I die. Am I in God's stead, who hath withheld from thee the fruit of the womb? Behold my maid Bilhah. She shall bear upon my knees, that I may also have children by her." And so on and so forth.

We heard it every morning at breakfast, as we sat in the high school cafeteria, eating porridge with cream and brown sugar. "You're getting the best, you know," said Aunt Lydia. "There's a war on, things are rationed. You are spoiled girls," she twinkled, as if scolding a kitten. Naughty puss.

For lunch it was the Beatitudes. Blessed be this, blessed be that. They played it from a tape, so not even an Aunt would be guilty of the sin of reading. The voice was a man's. "Blessed be the poor in spirit, for theirs is the kingdom of heaven.

Blessed are the merciful. Blessed be the meek. Blessed are the silent." I knew they made that up, I knew it was wrong, and they left things out, too, but there was no way of checking. "Blessed be those that mourn, for they shall be comforted." Nobody said when.

I check the clock during dessert—canned pears with cinnamon, the standard for lunch—and look for Moira in her place, two tables over. She's gone already. I put my hand up; I am excused. We don't do this too often, and always at different times of day.

In the washroom, I go to the second-last stall, as usual.

"Are you there?" I whisper.

"Large as life and twice as ugly," Moira whispers back.

"What have you heard?" I ask her.

"Nothing much. I've got to get out of here, I'm going bats."

I feel panic. "No, no, Moira," I say, "don't try it. Not on your own."

"I'll fake sick. They send an ambulance, I've seen it."

"You'll only get as far as the hospital."

"At least it'll be a change. I won't have to listen to that old bitch."

"They'll find you out."

"Not to worry, I'm good at it. When I was a kid in high school I cut out vitamin C, I got scurvy. In the early stages they can't diagnose it. Then you just start it again and you're fine. I'll hide my vitamin pills."

"Moira, don't."

I couldn't stand the thought of her not being here, with me. For me.

"They send two guys with you, in the ambulance. Think about it. They must be starved for it, shit, they aren't even allowed to put their hands in their pockets, the possibilities are—"

"You in there. Time's up," said the voice of Aunt Elizabeth, from the doorway.

I stood up, flushed the toilet. Two of Moira's fingers appeared through the hole in the wall. It was only large enough for two fingers. I touched my own fingers to them, quickly, held on, let go.

"And Leah said, God hath given me my hire, because I have given my maiden to my husband," says the Commander. He lets the book fall closed. It makes an exhausted sound, like a padded door shutting by itself, at a distance: a puff of air. The sound suggests the softness of the thin oniony pages, how they would feel under the fingers. Soft and dry, like papier poudre, pink and powdery, from the time before; you'd get it in booklets for taking the shine off your nose, in those stores that sold candles and soap in the shapes of things: seashells, mushrooms. Like cigarette paper. Like prints (Atwood, 1998, s. 87-90).

### ***Opowieść podręcznej***

(tłum. własne)

Komendant, jakby niechętnie, zaczyna czytać. Nie idzie mu to najlepiej. Może po prostu się nudzi.

To ta sama stara historia. Bóg do Adama, Bóg do Noego. „Bądźcie płodni i rozmnażajcie się, zaludniajcie ziemię.” Potem nadchodzi stęchła opowieść o Racheli i Lei, którą wkuwano nam w Centrum.

– Daj mi dzieci, bo inaczej umrę. Czyż jestem na miejscu Boga, który odmówił ci owocu łona? Oto moja służąca Bilha. Będzie rodzić na moich kolanach, bym i ja miała dzieci przez nią. – I tak dalej, i tak dalej.

– Dostajecie to, co najlepsze, wiecie o tym – mówiła Ciotka Lidia. – Jest wojna, wszystko jest na kartki. Jesteście rozpuszczone, dziewczynki.

Mrugęła, jakby ganiła małego kotka. Niegrzeczna kicia.

Na obiad były Błogosławieństwa. „Błogosławieni ci...”, „błogosławieni tamci...”.

Puszczali to z taśmy, żeby nawet żadna z Ciołek nie musiała grzeszyć, czytając. Głos należał do mężczyzny.

„Błogosławieni ubodzy w duchu, albowiem do nich należy królestwo niebieskie. Błogosławieni miłosierni. Błogosławieni cisi. Błogosławieni milczący.”

Wiedziała, że to wymyślili. Wiedziała, że to nieprawda, że coś pominięto – ale nie było jak tego sprawdzić.

„Błogosławieni, którzy się smucą, albowiem oni będą pocieszeni.”

Nikt nie powiedział kiedy.

Sprawdzam zegar przy deserze – gruszki z puszeki z cynamonem, standardowy zestaw obiadowy – i patrzę na Moirę, siedzącą dwa stoliki dalej. Już jej nie ma. Podnoszę rękę. Mogę wyjść. Nie robimy tego zbyt często, i zawsze o innej porze dnia.

W łazience idę, jak zwykle, do przedostatniej kabiny.

– Jesteś tam? – szepczę.

– Cała i w dodatku podwójnie brzydka – odpowiada Moira, równie cicho.

– Coś nowego? – pytam.

– Niewiele. Muszę się stąd wydostać, dostaję świra.

Czuję panikę. – Nie, Moira, nie rób tego. Nie sama.

– Udaję chorobę. Widziałam – przysyłają karetkę.

– Dotrzesz tylko do szpitala.

– Przynajmniej coś się zmieni. Nie będę musiała słuchać tej starej jędzy.

– Znajdą cię.

– Spokojnie, jestem w tym dobra. Jak byłam dzieciakiem w liceum, przestałam brać witaminę C i dostałam szkorbutu. Na początku nie można go zdiagnozować. Potem po prostu wracasz do suplementów i jesteś zdrowa. Ukryję tabletki.

– Moira, nie rób tego.

Nie mogłam znieść myśli, że jej nie będzie. Że nie będzie tu, ze mną. Dla mnie.

– Do karetki wysyłają dwóch facetów. Pomyśl o tym. Muszą być wygłodzeni.

Nawet nie wolno im wkładać rąk do kieszeni. Możliwości są...

– Ty tam. Koniec czasu – odezwał się głos Ciotki Elżbiety z progu.

Wstałam, spuściłam wodę w toalecie. Dwa palce Moiry pojawiły się w dziurze w ścianie. Była na tyle mała, że można było wsunąć tylko dwa palce. Dotknęłam ich własnymi, szybko, przytrzymałam, puściłam.

– „A Lea rzekła: Bóg dał mi zapłatę, ponieważ dałam swoją służącą mojemu mężowi” – mówi Komendant.

Pozwała książkę opaść. Opada z westchnieniem, jak wyciszone drzwi, które same się zamykają: cichy podmuch powietrza.

Ten dźwięk przywodzi na myśl miękkość cienkich, cebulowatych kartek, jakby różowy, pudrowy papier z dawnych czasów – taki, którym zmatowiało się nos, sprzedawany w sklepach z mydłem i świecami w kształcie muszelek czy grzybów. Jak bibułka papierosowa. Jak odbitki.

## Pytania:

1. Jak w tym fragmencie ukazana jest rola religii w społeczeństwie Gilead? W jaki sposób cytaty biblijne są używane do uzasadnienia zasad panujących w państwie?

2. Offred wspomina, że wiedziała, iż słowa w czytaniach biblijnych są zmieniane albo skracane. Co ten fragment mówi o roli języka w kontrolowaniu myśli i pamięci ludzi?
3. W jaki sposób Atwood wplata do tego fragmentu odniesienia do Biblii i klasycznych tekstów kultury (np. historia Racheli oraz Lei)? Dlaczego te intertekstualne odwołania są ważne dla wymowy całej powieści?
4. Jaka jest rola Moiry w życiu Offred, szczególnie w tym fragmencie? Co symbolizuje Moira w kontekście oporu wobec systemu Gilead?
5. Jakie znaczenie mają wspomnienia Offred o dawnym życiu (np. kosmetyki, popkultura, sklepy, przyjaźnie) w zestawieniu z realiami życia w Gilead? Co ten kontrast mówi o przemianach społecznych i osobistych bohaterki?

### **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)**

Marzenie ludzkości o Arkadii – o pokoju, dostatku, zdrowiu i szczęśliwości – powraca w literaturze jako opis idealnego lub pożądanego porządku społecznego. To zarazem prezentacja pozytywnych wizji przyszłości, eksploracja wartości takich jak chociażby sprawiedliwość, harmonia, wolność i równość, a także krytyka istniejących warunków społecznych, nierzadko z wykorzystaniem elementów fantastycznych lub science fiction. Literatura niemiecka oferuje tu szerokie spektrum: od klasycznych projektów po współczesną fantastykę naukową. Do kanonu należą *Christianopolis* Johanna Valentina Andreae (1619) – wizja idealnego, chrześcijańskiego miasta opartego na rozumie i cnocie – oraz *Altneuland* Theodora Herzla (1902), syjonistyczna utopia państwa żydowskiego w Palestynie. Gerhart Hauptmann proponuje w *Wyspie Wielkiej Matki* utopię kobiecej wspólnoty żyjącej w zgodzie z naturą. Wątki utopijne przenikają też literaturę wysoką: *Człowiek bez właściwości* Roberta Musila rozpoznaje możliwości „nowego porządku”, a *Zamieszanie młodego Törlessa* (1906) dotyka kwestii władzy, moralności i dyscypliny. W roku 1943 Hermann Hesse publikuje *Grę szklanych paciorków* – wyjątkową utopię kultury intelektualnej osadzoną w prowincji Kastalii, a późniejsze, bardziej popularne, propozycje (*Planeta biednych* Karla Michaela Armera, 1977; *Labirynt snów* Franka Schätzinga, 2010) badają modele współistnienia ludzi i technologii oraz sprawiedliwej dystrybucji zasobów.

Na tym tle E.T.A. Hoffmann proponuje rozwiązanie osobne. *Złoty garnek* (1814) nie jest utopią w czystej postaci, lecz baśnią o idealnym, poetyckim świecie, rzuconą na kontrpunkt mieszczańskiego rozumu. To cudowna historia studenta Anzelmusa, który na drezdeńskich przedmieściach doświadcza wizji złotozielonych węży; jeden z nich – Serpentyna – przyciąga go ku sferze fantastycznej. Wkrótce Anzelmus trafia do tajemniczego domu Archiwariusza Lindhorsta, w istocie salamandry wygnanej z Atlantydy. W tej przestrzeni magicznych artefaktów „złoty garnek” staje się symbolem ojczyzny Serpentyny i naczyniem poezji. Równoległe mieszczański świat – wcielony przez rezolutną Weronikę, jej ojca i protektorów – usiłuje ściągnąć Anzelmusa na ziemię, obiecując mu karierę i porządek. Zraniona duma, drobne intrygi i czary przeciwstawiają się poetyckiej inicjacji bohatera.

Konflikt jest podwójny: między fantazją a rozumem oraz między dwiema formami miłości. Serpentyna uosabia utopijny ideał duchowej jedności sztuki i życia; Weronika – bezpieczną, przewidywalną egzystencję w obrębie norm społecznych. Anzelmus dojrzewa jako poeta i wizjoner, odrzuca prozę dnia codziennego i wybiera

Serpentyne. Po serii prób – łącznie z symbolicznym „kryształowym więzieniem”, które karze jego zwątpienie – bohater dostępuje bramy Atlantydy. Finał spełnia romantyczną obietnicę: Anselmus i Serpentina osiągają wyższą rzeczywistość, a sam „złoty garnek” – nie tylko przedmiot fabuły – okazuje się figurą doskonałej poezji, w której odbija się utopijny świat harmonii.

Hoffmann buduje Atlantyde jako krainę muzyki, barwy i synergii – miejsce, gdzie sztuka i życie stapiają się w jedno, a człowiek i natura pozostają w relacji wzajemnego przenikania. Archiwariusz Lindhorst pełni rolę mediatora: pod podszewką mieszczańskiej funkcji kryje żywioł magiczny, prowadzi adepta, wystawia jego wiarę na próby, nagradza wierność idei poezji. Po drugiej stronie stoją postacie drezdeńskiego porządku, rysowane z ironią oraz satyrycznym przymrużeniem oka; niezdolne do rozpoznania cudu, reprezentują „rozsądek”, który traci zdolność widzenia sensu poza tym, co użyteczne.

Narracja – zgodnie z romantyczną poetyką – z premedytacją zaciera granice między fikcją a rzeczywistością. Fikcyjny „redaktor” w posłowniu gra z czytelnikiem, kwestionując możliwość całkowitego „przelania” cudu na papier. To podwójny gest: afirmacja poetyckiej utopii i autoironiczna świadomość, że dla trzeźwych współczesnych pozostaje ona przestrzenią wyobraźni. Tym mocniej wybrzmiewa sens całej opowieści: sztuka i poezja są drogą wyjścia z ograniczeń codzienności, choć ceną jest rezygnacja z mieszczańskiego bezpieczeństwa.

*Złoty garnek* działa więc jako utopijny kontrapunkt – wizja nie tyle społecznego ustroju, ile egzystencjalnej pełni. Atlantyda nie jest projektem politycznym, lecz projekcją romantycznej tęsknoty: królestwem, w którym „złoty dzban” jednoczy ideał i życie, a miłość staje się formą poznania. Wybór Anselmusa rozstrzyga pytanie, które Hoffmann stawia między wierszami: jak wrażliwa, artystyczna jednostka może odnaleźć szczęście w świecie zdominowanym przez trzeźwy rozum i drobne interesy? Odpowiedź brzmi: poprzez poetycką odwagę przekroczenia – ku sferze, w której fantazja nie jest ucieczką, a pełnią istnienia. Dzięki temu *Złoty garnek* pozostaje żywą przypowieścią o mocy wyobraźni: inspiruje, gdyż pozwala przymierzyć się do harmonii, która – choć bywa nieosiągalna na ziemskim strychu – stanowi niezbędną przeciwwagę dla świata bez cudu.

Es rischeln und rauschen die dunklen Büsche – die hohen Bäume: »Komme zu uns! – Glücklicher – Geliebter! – Feuer ist das Verlangen, aber Hoffnung unser kühler Schatten! wir umsäuseln liebend dein Haupt, denn du verstehst uns, weil die Liebe in deiner Brust wohnt«. Die Quellen und Bäche plätschern und sprudeln: »Geliebter, wandle nicht so schnell vorüber, schau in unser Kristall – dein Bild wohnt in uns, das wir liebend bewahren, denn du hast uns verstanden!« – Im Jubelchor zwitschern und singen bunte Vögelein: »Höre uns, höre uns, wir sind die Freude, die Wonne, das Entzücken der Liebe!« – Aber sehnsuchtsvoll schaut Anselmus nach dem herrlichen Tempel, der sich in weiter Ferne erhebt. Die künstlichen Säulen scheinen Bäume und die Kapitäl und Gesimse Akanthusblätter, die in wundervollen Gewinden und Figuren herrliche Verzierungen bilden. Anselmus schreitet dem Tempel zu, er betrachtet mit innerer Wonne den bunten Marmor, die wunderbar bemoosten Stufen. »Ach nein«, ruft er wie im Übermaß des Entzückens, »sie ist nicht mehr fern!« Da tritt in hoher Schönheit und Anmut Serpentina aus dem Innern des Tempels, sie trägt den goldnen Topf, aus dem eine herrliche Lilie entsprossen. Die namenlose Wonne der unendlichen Sehnsucht

glüht in den holdseligen Augen, so blickt sie den Anselmus an, sprechend: »Ach, Geliebter! die Lilie hat ihren Kelch erschlossen – das Höchste ist erfüllt, gibt es denn eine Seligkeit, die der unsrigen gleicht?« Anselmus umschlingt sie mit der Inbrunst des glühendsten Verlangens – die Lilie brennt in flammenden Strahlen über seinem Haupte. Und lauter regen sich die Bäume und die Büsche, und heller und freudiger jauchzen die Quellen – die Vögel – allerlei bunte Insekten tanzen in den Luftwirbeln – ein frohes, freudiges, jubelndes Getümmel in der Luft – in den Wässern – auf der Erde feiert das Fest der Liebe! – Da zucken Blitze überall leuchtend durch die Büsche – Diamanten blicken wie funkelnde Augen aus der Erde! – hohe Springbäche strahlen aus den Quellen – seltsame Düfte wehen mit rauschendem Flügelschlag daher – es sind die Elementargeister, die der Lilie huldigen und des Anselmus Glück verkünden. – Da erhebt Anselmus das Haupt wie vom Strahlenglanz der Verklärung umflossen. – Sind es Blicke? – sind es Worte? – ist es Gesang? – Vernehmlich klingt es: »Serpentina! – der Glaube an dich, die Liebe hat mir das Innerste der Natur erschlossen! – Du brachtest mir die Lilie, die aus dem Golde, aus der Urkraft der Erde, noch ehe Phosphorus den Gedanken entzündete, entsproß – sie ist die Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen, und in dieser Erkenntnis lebe ich in höchster Seligkeit immerdar. – Ja, ich Hochbeglückter habe das Höchste erkannt – ich muß dich lieben ewiglich, o Serpentina! – nimmer verbleichen die goldnen Strahlen der Lilie, denn wie Glaube und Liebe ist ewig die Erkenntnis.«

Die Vision, in der ich nun den Anselmus leibhaftig auf seinem Rittergute in Atlantis gesehen, verdankte ich wohl den Künsten des Salamanders, und herrlich war es, daß ich sie, als alles wie im Nebel verloschen, auf dem Papier, das auf dem violetten Tische lag, recht sauber und augenscheinlich von mir selbst aufgeschrieben fand. – Aber nun fühlte ich mich von jähem Schmerz durchbohrt und zerrissen. »Ach, glücklicher Anselmus, der du die Bürde des alltäglichen Lebens abgeworfen, der du in der Liebe zu der holden Serpentina die Schwingen rüstig rührtest und nun lebst in Wonne und Freude auf deinem Rittergut in Atlantis! – Aber ich Armer! – bald – ja in wenigen Minuten bin ich selbst aus diesem schönen Saal, der noch lange kein Rittergut in Atlantis ist, versetzt in mein Dachstübchen, und die Armseligkeiten des bedürftigen Lebens befangen meinen Sinn, und mein Blick ist von tausend Unheil wie von dickem Nebel umhüllt, daß ich wohl niemals die Lilie schauen werde.« – Da klopfte mir der Archivarius Lindhorst leise auf die Achsel und sprach: »Still, still, Verehrter! Klagen Sie nicht so! – Waren Sie nicht soeben selbst in Atlantis, und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinns? – Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbarer?«

*Ende des Märchens*

(<https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/goldtopf/gtopf121.html>, dostęp: 03.08.2025)

Szeleszczą i szumią ciemne krzewy, wysokie drzewa: – Przyjdź do nas! Szczęśliwy ty!

Ukochany! Ogień jest pożądaniem, lecz nadzieją nasz chłodny cień. Szemrzemy szumiąco, kochająco nad głową twoją, bo ty nas rozumiesz, bo miłość mieszka w twe piersi! Strumienie i źródła pluszczą i bulgoczą: – Ukochany, nie przechodź obok nas tak szybko, przejrzyj się w naszym kryształ. Obraz twój mieszka

w nas, a my go strzeżemy miłośniczo, bo tyś nas zrozumiał. Chórem radosnym ćwierkają, śpiewają ptaszki barwiste: – Słucha nas, jesteście radością, błogością, zachwytem miłości!

Ale z tęsknotą spogląda Anzelmus ku wspaniałej świątyni, wznoszącej się w dali najodleglejsze. Przedziwne kolumny zdają się drzewami, a kapitele i gzymsy liśćmi akantu, które tworzą w zdumiewających zwojach i splotach ozdoby przewspaniałe. Anzelmus zbliża się ku świątyni, spogląda, rozkoszy pełen, na marmur barwisty, na cudnie omszone schody. – Ach nie! – woła, jakby w nadmiarze zachwytu – ona już niedaleko! Na to wychodzi z wnętrza świątyni Serpentyna, czarownice piękna, anielska, i niesie złoty garnek, z którego wspaniała lilia wykwitła. Niewysłowiona rozkosz bezbrzeżne tęsknoty jarzy się w jej cudnych oczach, tak patrzy na Anzelmusa, mówiąc:

– Ach, ukochany! Lilia otwarła swój kielich. Najwyższe się dopełniło; jest gdzie Miłość spełniona taka błogość, która naszej się równa? Anzelmus ją chwytając w objęcia w uniesieniu palących żarów pożądaną, lilia płonie w ognistych promieniach nad jego głową. I głośnie poruszają się drzewa i krzewy, i jaśnie, radośnie wołają źródła, ptaki, najrozmaitsze owady tańczą w wirach powietrznych – wesole, radosne, triumfalne rozgwary w powietrzu, w wodach, na ziemi – świętują święto miłości! Aż tu zabłysną wszędzie, świecąc po krzewach, błyskawice – diamenty spoglądają z ziemi, jak oczy roziskrzone – wysokie wodotryski promieniają ze źródeł – osobliwsze zapachy przyplływają z szumiącym skrzydeł łopotem – to są duchy pierwotne, co pokłon składają lilii i zwiastują szczęście Anzelmusa. Aż podnosi Anzelmus głowę, jak gdyby jaśniejącą w promieniach przemienienia. – Czy to spojrzenia? Czy słowa? Czy śpiewy? Wyraźnie dźwięczy coś: – Serpentyno! Wiara w ciebie i miłość otwarła mi głębie przyrody! Ofiarowałaś mi lilię, która wykwitła ze złota, z prasyły ziemi, zanim jeszcze Fosforus rozpalili iskry myśli. Ona ci jest poznaniem świętej harmonii wszystkich istot, a w tym poznaniu żyć będę w błogości najwyższej na zawsze. Tak, a, obdarzony szczęściem najwyższym, poznałem to, co najwyższe. Muszę cię kochać wiecznie, o Serpentyno! Nigdy nie zbledną złote promienie lilii, albowiem jak wiara i miłość, wiecznym jest poznanie. Wiem, w które dane mi było ujrzeć Anzelmusa w jego własnym osobie w jego dobrach dziedzicznych na Atlantydzie, zawdzięczam zapewne sztuce Salamandra i wspaniałe to było, skoro gdy wszystko zagasało we mgle, znalazłem to bardzo porządnie i na pierwszy rzut oka jakby przeze mnie samego zapisane na papierze, który leżał na fioletowym stole. Ale wtem ból gwałtowny przewiercił mi serce. – Ach, szczęśliwy Anzelmusie, któryś odrzucił jarzmo codziennego życia, któryś na skrzydłach miłości do słodkiej Serpentyny żwawo uleciał nad ziemię i żyjesz teraz w błogich rozkoszach i radości w swoich dobrach dziedzicznych na Atlantydzie! Ale a biedny! Już wnet – tak, za kilka minut – zostanę nawet z te piękne komnaty, które przecież daleko jeszcze do Atlantydy, przeniesiony do mojego pokoiku na poddaszu, a nędze ciężkiego życia przytłaczają mą duszę, a wzrok, mój omotany jest niby gęstym tumanem tysięcznymi udreki, tak że a nigdy już chyba nie zobaczę lilii.

Na to archiwariusz Lindhorst poklepał mnie z lekka po ramieniu i rzekł:

– Cicho, cicho, mój czcigodny, nie skarż się pan tak! Czyż nie byłeś pan teraz sam w Atlantydzie i czy nie masz pan tam co na mnie przyzwoitego folwarku, jako poetycznego dziedzictwa pańskiej duszy? Jest że w ogóle szczęście Anzelmusa czym innym, niż życiem w poezji, które święta harmonia wszystkich istot obawia się jako najgłębsza tajemnica przyrody?

(Hoffmann, 1977, tłum. J. Kleczyński, J. Kramsztyk i in., s. 45-46)

### Pytania:

1. Co powoduje, że główny bohater pogrąża się w utopijnej idei? Co charakteryzuje alternatywną rzeczywistość wykreowaną przez Hoffmanna?
2. Jakie dwa światy opisuje Hoffmann?

### Hermann Hesse (1877-1962)

Hermann Hesse urodził się 2 lipca 1877 roku w miejscowości Calw w północnym Schwarzwaldzie. Jego rodzina była głęboko zakorzeniona w protestantyzmie pietystycznym – ojciec, Johannes Hesse, był redaktorem i misjonarzem, a matka, Marie, pochodziła z rodziny o podobnym tle. Od najmłodszych lat życie Hessego naznaczone było napięciem między rygorem religijnym a pragnieniem wolności artystycznej. Edukacja stanowiła dla niego wyzwanie; uczył się także w seminarium teologicznym w Maulbronn, z którego uciekł w 1892 roku. Następnie rozpoczął praktykę księgarską, pracował w Tybindze i Bazylei.

Przełom literacki przyniosła mu powieść *Peter Camenzind* (1904). W kolejnych latach powstały m.in. *Pod kołami* i *Gertruda* (1910), ukazujące zmagania z presją edukacji oraz artystycznym rozdarciem. I wojna światowa wywarła głęboki wpływ na Hessego. Mieszkając w neutralnej Szwajcarii, prowadził działalność publicystyczną przeciw nacjonalistycznej agitacji, co spotkało się z krytyką w Niemczech. Kryzys rodzinny doprowadził go w konsekwencji do terapii u zuryckiego lekarza Josefa B. Langa współpracownika C.G. Junga. Doświadczenie to znalazło odzwierciedlenie w *Demianie* (1919), wydanym anonimowo i czyniącym Hessego autorem duchowej przemiany.

W latach 20. osiedlił się w Montagnoli w Ticino. Tam napisał swoje najważniejsze dzieła, m.in. *Siddharthę* (1922), opowieść o przebudzeniu i poszukiwaniu wewnętrznej prawdy. W latach 30. i 40., w okresie politycznych zawirowań, Hesse wycofywał się z życia publicznego, ale pozostawał w kontakcie z intelektualistami, takimi jak Thomas Mann i Stefan Zweig. Jego najdojrzałym dziełem stała się *Gra szklanych paciorków* (1943) – połączenie utopii, powieści edukacyjnej i krytyki kultury. W 1946 roku Hesse otrzymał Literacką Nagrodę Nobla za całokształt twórczości, wyróżniającą się indywidualizmem, intelektualizmem oraz podejmowaniem centralnych tematów ludzkiej egzystencji. Nagroda ta przyniosła mu międzynarodowe uznanie, a jego powieści, takie jak np. *Siddhartha*, *Wilk stepowy* czy *Gra szklanych paciorków*, stały się klasyką literatury XX wieku.

Po II wojnie światowej Hessego zaczęto postrzegać jako autora humanistycznego sprzeciwu wobec wojny, totalitaryzmu i alienacji. W latach 60. zdobył w USA status pisarza kultowego wśród ruchu hippisowskiego, a jego twórczość inspirowała kulturę kontrkultury, czego przykładem była grupa muzyczna Steppenwolf. Hesse zmarł 9 sierpnia 1962 roku w Montagnoli w wieku 85 lat, pozostawiając bogaty dorobek literacki poświęcony problemom człowieczeństwa, tożsamości i rozwoju duchowego. Do dziś jest jednym z najchętniej czytanych autorów niemieckojęzycznych XX wieku.

*Gra szklanych paciorków*, ostatnia wielka powieść Hessego, opublikowana w 1943 roku, przedstawia życie uczonego Josefa Knechta w utopijnej Kastalii – elitarnej prowincji poświęconej edukacji i duchowości. Centralnym elementem kultury kastylijskiej jest symboliczno-muzyczna gra, łącząca różne dziedziny wiedzy i mająca prowadzić do intelektualnej doskonałości. Powieść ukazuje drogę Knechta od ucznia do *Magistra*

*Ludi*, a następnie jego rezygnację z najwyższego urzędu i próbę połączenia życia duchowego z rzeczywistym światem. Jego nagła śmierć nad jeziorem pozostaje symbolicznym zakończeniem otwartym na interpretację.

Powieść zawiera także dodatek z fikcyjnymi wierszami i trzema „biografiami” Knechta w różnych kontekstach duchowych (mnich zachodni, chiński mędrzec, indyjski adept jogi). Podkreślają one główny temat Hessego: poszukiwanie prawdy i jedności ducha i życia. *Gra szklanych paciorków* nie jest klasyczną powieścią o dorastaniu, lecz wielowarstwową opowieścią o napięciu pomiędzy umysłem a życiem, elitą a odpowiedzialnością, edukacją a człowieczeństwem. Hesse pokazuje, że ludzkość nie może zamknąć się w wieży z kości słoniowej – wiedza powinna zostać ożywiona przez doświadczenie i odpowiedzialność.

Powieść łączy cechy utopii i krytyki społecznej. Kastalia jawi się jako świat duchowej czystości i harmonii, ale zarazem jako społeczeństwo izolowane i oderwane od życia. Wątpliwości Knechta wobec eskapizmu kastylijskiego czynią z dzieła nie naiwną utopię, lecz refleksję nad granicami intelektualizmu. Jak zauważa Burghart Schmidt w eseju *Utopia nie jest gatunkiem literackim* (1975), utopia nie jest gatunkiem w ścisłym sensie, lecz formą myślenia krytycznego i projektem przemiany społecznej. W tym ujęciu *Gra szklanych paciorków* jest zarówno utopią, jak i jej przekroczeniem – humanistycznym apelem o powiązanie ducha z życiem.

Diese Regeln, die Zeichensprache und Grammatik des Spieles, stellen eine Art von hochentwickelter Geheimsprache dar, an welcher mehrere Wissenschaften und Künste, namentlich aber die Mathematik und die Musik (beziehungsweise Musikwissenschaft) teilhaben und welche die Inhalte und Ergebnisse nahezu aller Wissenschaften auszudrücken und zueinander in Beziehung zu setzen imstande ist. Das Glasperlenspiel ist also ein Spiel mit sämtlichen Inhalten und Werten unsrer Kultur, es spielt mit ihnen, wie etwa in den Blütezeiten der Künste ein Maler mit den Farben seiner Palette gespielt haben mag. Was die Menschheit an Erkenntnissen, hohen Gedanken und Kunstwerken in ihren schöpferischen Zeitaltern hervorgebracht, was die nachfolgenden Perioden gelehrter Betrachtung auf Begriffe gebracht und zum intellektuellen Besitz gemacht haben, dieses ganze ungeheure Material von geistigen Werten wird vom Glasperlenspieler so gespielt wie eine Orgel vom Organisten, und diese Orgel ist von einer kaum auszudenkenden Vollkommenheit, ihre Manuale und Pedale tasten den ganzen geistigen Kosmos ab, ihre Register sind beinahe unzählig, theoretisch ließe mit diesem Instrument der ganze geistige Weltinhalt sich im Spiele reproduzieren. Diese Manuale, Pedale und Register nun stehen fest, an ihrer Zahl und ihrer Ordnung sind Änderungen und Versuche zur Vervollkommnung eigentlich nur noch in der Theorie möglich: die Bereicherung der Spielsprache durch Einbeziehung neuer Inhalte unterliegt der denkbar strengsten Kontrolle durch die oberste Spielleitung. Dagegen ist innerhalb dieses feststehenden Gefüges oder, um in unserem Bilde zu bleiben, innerhalb der komplizierten Mechanik dieser Riesenorgel dem einzelnen Spieler eine ganze Welt von Möglichkeiten und Kombinationen gegeben, und daß unter tausend streng durchgeführten Spielen auch nur zwei einander mehr als an der Oberfläche ähnlich seien, liegt beinahe außerhalb des Möglichen. Selbst wenn es geschähe, daß einmalzwei Spieler durch Zufall genau dieselbe kleine Auswahl von Themen zum Inhalt ihres Spieles machen sollten, könnten diese beiden Spiele je nach Denkart, Charakter, Stimmung und Virtuosität der Spieler vollkommen verschieden aussehen und verlaufen. Es liegt letzten Endes

völlig im Belieben des Historikers, wie weit er die Anfänge und Vorgeschichte des Glasperlenspiels zurückverlegen will. Denn wie jede große Idee hat es eigentlich keinen Anfang, sondern ist, eben der Idee nach, immer dagewesen. Wir finden es als Idee, als Ahnung und Wunschbild schon in manchen früheren Zeitaltern vorgebildet, so zum Beispiel bei Pythagoras, dann in der Spätzeit der antiken Kultur, im hellenistisch-agnostischen Kreise, nicht minder bei den alten Chinesen, dann wieder auf den Höhepunkten des arabisch-maurischen Geisteslebens, und weiterhin führt die Spur seiner Vorgeschichte über die Scholastik und den Humanismus zu den Mathematiker-Akademien des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts und bis zu den romantischen Philosophien und den Runen der magischen Träume des Novalis. Jeder Bewegung des Geistes gegen das ideale Ziel einer Universitas Litterarum hin, jeder platonischen Akademie, jeder Geselligkeit einer geistigen Elite, jedem Annäherungsversuch zwischen den exakten und freieren Wissenschaften, jedem Versöhnungsversuch zwischen Wissenschaft und Kunst oder Wissenschaft und Religion lag dieselbe ewige Idee zugrunde, welche für uns im Glasperlenspiel Gestalt gewonnen hat (Hesse, 1971, s. 7-8).

Reguły te, mowa znaków i gramatyka gry, stanowią rodzaj wysoce rozwiniętego, tajemnego języka, w którym udział swój mają przeróżne nauki i sztuki, zwłaszcza jednak matematyka i muzyka (albo teoria muzyki), a który wyraża treść i rezultaty niemal wszelkich nauk, wzajemne mogąc tworzyć pomiędzy nimi związki. Gra szklanych paciorków jest zatem grą wszelkimi treściami i wartościami naszej kultury, igra nimi zapewne tak, jak w okresie rozkwitu sztuk pięknych malarz igrał barwami swojej palety. Cokolwiek ludzkość w twórczych swoich epokach wydała w zakresie wiedzy, szczytnych myśli i dzieł sztuki, co późniejsze czasy uczonej refleksji sprowadziły do pojęć i uczyniły naszym dobrem intelektualnym, cały ów ogromny zasób duchowych wartości służy graczowi szklanych paciorków, który gra na nich tak, jak organista na organach, a instrument ów jest niewiarygodnie doskonały, manualy jego i pedały penetrują cały duchowy kosmos, liczba rejestrów jest niemal niezliczona i teoretycznie można by z pomocą tego instrumentu odtworzyć w grze intelektualną treść całego świata. Lecz owe manualy, pedały i rejestry są już niezmiennie, zmiana ich liczby i układu lub próby ich udoskonalenia możliwe są właściwie już tylko w teorii: wzbogacenie języka gry przez włączenie doń nowych treści podlega jak najsurowszej kontroli najwyższego zwierzchnictwa. Natomiast w obrębie tych niezmiennych ram czy też, pozostając przy naszym porównaniu, w zakresie skomplikowanego mechanizmu tych olbrzymich organów, każdy gracz korzystać może z mnóstwa możliwości i kombinacji, a jest rzeczą niemal niemożliwą, by spośród tysiąca ściśle przeprowadzonych gier dwie nawet wykazywały inne niż zaledwie powierzchowne do siebie podobieństwo. Gdyby nawet kiedyś przypadkiem zdarzyć się miało, że dwóch graczy uczyni treścią swej gry dokładnie tę samą, niewielką grupkę tematów, obie te gry mogłyby przedstawiać się i przebiegać zupełnie inaczej, w zależności od sposobu myślenia, charakteru, nastroju i wirtuozerii graczy.

Ostatecznie jest kwestią upodobań historyka, jak daleko zechce przesunąć w czasie początki i prehistorię gry szklanych paciorków. Albowiem, jak każda wielka idea, nie miała ona właściwie początku, lecz w zamyśle istniała zawsze. Zaczątki jej odnajdujemy jako ideę, przeczucie czy marzenie już w wielu dawniejszych epokach, na przykład u Pitagorasa, następnie w późnym okresie kultury antycznej, w kręgu hellenistyczno-agnostycznym, jak również u dawnych Chińczyków, w szczytowych momentach rozwoju arabsko-mauretańskiego życia duchowego, dalej zaś ślady jej prehistorii wiodą poprzez scholastykę i humanizm

ku akademiom matematycznym siedemnastego i osiemnastego wieku, aż po filozofie romantyczne i runy magicznych rojeń Novalisa. Ta sama odwieczna idea, która dla nas wcieliła się w grę szklanych paciorków, przyświecała wszelkim dążeniom ducha ku idealnemu celowi jakiejś *universitas litterarum*, każdej akademii platońskiej, wszelkim igraszkom intelektualnej elity, wszelkiej próbie zbliżenia pomiędzy naukami ścisłymi i wyzwolonymi, wszelkim usiłowaniu pogodzenia nauki ze sztuką czy religii ze sztuką (Hesse, 1971, tłum. M. Kurecka, s. 12-13).

### Pytania:

1. Na czym polega gra w szklane paciorki, co stanowi jej istotę?
2. Czym jest Kastalia? Czy Hesse ustanawia granice wizji?

### Eugeniusz Zamiatin (1884-1937)

Rosyjski pisarz, publicysta, krytyk i publicysta, jeden z pionierów literatury dystopijnej XX wieku. Początkowo związany z rewolucją 1905 roku, a potem z ruchem bolszewickim, szybko rozczarował się nowym systemem. Doświadczenie pracy w Anglii (budował tam statki dla rosyjskiej floty) pozwoliło mu poznać kulturę Zachodu, co jeszcze bardziej pogłębiło jego krytyczny stosunek do rodzącej się w Związku Radzieckim dyktatury.

Do najśłynniejszych jego dzieł należy powieść *My* (*Мы*, 1921) – uznawaną za pierwszą nowoczesną antyutopię. Utwór ten stał się główną literacką inspiracją dla późniejszych klasyków gatunku, takich jak *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya (1932) i *Rok 1984* George'a Orwella (1949). Należy podkreślić, że to właśnie Zamiatin jako pierwszy był autorem, który w tak bezkompromisowy i czytelny sposób przedstawił w świecie literackim antyludzki i zbrodniczy totalitarny system, w którym to jednostka poddana zostaje totalnemu podporządkowaniu aparaturze państwowej. Orwell sam przyznawał, że *Rok 1984* powstał pod wpływem *My*. Jako prekursor gatunku, Zamiatin antycypował na kartach powieści różnorodne mechanizmy totalitarne, w tym uniformizację, propagandę i manipulację jednostką oraz całym społeczeństwem, kult techniki, mającej zastąpić relacje międzyludzkie i wszechogarniającą kontrolę prywatności. Wprowadzenie numerów postaci w miejsce ich imion i nazwisk podkreśliło absurd nowej quasi-rajskiej rzeczywistości oraz sprowadziło poszczególnego człowieka do roli śrubki w maszynie „Jednolitego Państwa”. Autorzy zachodni rozwinęli później w swoich dziełach antyutopijne motywy, kontynuując Zamiatinowską literacką debatę o zagrożeniach płynących z ideologii totalitarnej, jak również nowoczesności, która zamiast służyć człowiekowi, pogłębia jego alienację społeczną i duchowe zagubienie i wyjałowienie.

Warto wspomnieć, że tuż po powstaniu powieści *My* rozpoczęła się bezpardonowa nagonka na pisarza. Dzięki przyjaciom, w 1923 roku rękopis antyutopii udało się potajemnie przemyścić do wydawnictwa E.P. Dutton w Nowym Jorku, gdzie została przetłumaczony na język angielski i opublikowana w 1924 roku. W 1927 roku, rosyjską wersję tekstu przesłano do Marka Slonima, redaktora wydawnictw emigracyjnych (*tamizdat*), dzięki czemu książka została wydana też w Pradze. To właśnie praskie egzemplarze trafiały później do Związku Radzieckiego i były kolportowane przez *samizdaty*. Satyryczny charakter utworu wymierzony w absurdy ideologii komunistycznej sprawił, że władze sowieckie przypuściły na pisarza propagandowy atak, a władze nakazały wykluczyć go ze Związku Pisarzy Radziecki, a także objąć zakazem druku. W 1934 roku, na osobisty rozkaz Józefa Stalina, przywrócono członkostwo Zamiatina we wspomnianej organizacji.

**My**

(tłum. Adam Pomorski)

**Notatka 1**

**Konspekt:**

**OBWIESZCZENIE**

**NAJROZUMNIEJSZA LINIA**

**POEMAT**

Przepisuję po prostu – słowo w słowo – to, co dziś opublikowano w „Gazecie Państwowej”:

Już tylko 120 dni dzieli nas od zakończenia budowy Integralu. Zbliży się wielka historyczna chwila, w której pierwszy Integral wzbije się w przestrzeń międzygwiazdną. Tysiąc lat temu wasi bohaterscy przodkowie ustanowili władzę Państwa Jedynego na całym globie ziemskim. Przed wami jeszcze chlubniejsze zadanie: szklanym, elektrycznym, płomiennym Integrale scałkować nieskończone równanie wszechświata. Przed wami zadanie jeszcze chlubniejsze: narzucić dobroczynne jarzmo rozumu nieznanym istotom z obcych planet – być może pozostającym jeszcze w dzikim stanie wolności. Jeżeli nie zdołają pojąć, że przynosimy im matematycznie bezbłędne szczęście, obowiązkiem naszym będzie zmusić je do szczęścia. Pierwszym naszym orężem będzie jednak słowo.

W imieniu Dobroczyńcy obwieszcza się wszystkim numerom Państwa:

Każdy numer zdolny do poniższych czynności obowiązany jest układać traktaty, poematy, manifesty, ody lub inne dzieła poświęcone pięknu i wielkości Państwa Jedynego.

Utwory te stanowić będą pierwszy ładunek Integralu.

Niech żyje Państwo Jedyne, niech żyją numery, niech żyje Dobroczyńca!

Pisząc to, czuję: policzki mi płoną. Tak: scałkować monumentalne kosmiczne równanie. Tak: wyprostować wielką krzywą, dopasować ją do stycznej – asymptoty do prostej. Albowiem linia Państwa Jedynego to – prosta. Wielka, cudowna, precyzyjna, rozumna prosta – linia najrozumniejsza z rozumnych...

Ja, Δ-503, konstruktor Integralu – jestem tylko jednym z matematyków Państwa. Moje pióro nawykłe do cyfr nie jest zdolne stworzyć muzyki asonansów i rymów. Spróbuję tylko notować to, co myślę – czy raczej to, co my myślimy (właśnie tak: my, i niech to MY stanie się tytułem moich notatek). Będzie to jednak pochodna naszego życia, matematycznie doskonałego życia Państwa Jedynego – czy zatem, same przez się, mimo woli autora, notatki te nie staną się poematem? Staną się – wierzę i wiem.

Pisząc to, czuję: policzki mi płoną. Pewnie czegoś podobnego doznaje kobieta, kiedy po raz pierwszy czuje w sobie puls nowego – jeszcze mikroskopijnego, ślepego człowieczka. To ja, a zarazem – nie ja. Długie miesiące trzeba go będzie karmić sobą, swoim sokiem i krwią, a potem – z bólem oderwać od siebie i złożyć u stóp Państwa.

Lecz gotów jestem, jak każdy – czy prawie każdy z nas. Jestem gotów (s. 5-6).

## Notatka 9

### Konspekt:

### LITURGIA

### JAMBY I TROCHEJE

### ŻELAZNA RĘKA

Dzień podniosły, słoneczny. W takie dni zapomina się o własnych słabostkach, niedoskonałościach, chorobach – wszystko jest niewzruszenie kryształowe, wieczne jak to nasze, to nowe szkło...

Plac Sześcianu. Sześćdziesiąt sześć potężnych koncentrycznych kręgów: trybuny. I sześćdziesiąt sześć rzędów: spokojne świeczniki twarzy, oczy, w których odzwierciedla się niebiańska jasność – czy też może jasność Państwa Jedynego. Kwiaty purpurowe jak krew – wargi kobiet. Wiotkie girlandy twarzątek dziecięcych w pierwszych rzędach, w pobliżu sceny. Głęboka, surowa, gotycka cisza.

Zachowane do naszych czasów opisy wskazują, że coś podobnego odczuwali starożytni podczas swoich „nabożeństw”. Ich nabożeństwa odprawiano jednak ku czci nedorzecznego, nieznanego Boga, nasze – ku czci dorzecznego i najściślej znanego; ich Bóg dał im jedynie wieczne męczeńskie rozterki; ich Bóg tylko złożył siebie w ofierze, nie wiedzieć na co i po co – na nic mądrzejszego nie było go stać: my natomiast składamy siebie w ofierze na ołtarzu naszego Boga Jedynego: Państwa – w ofierze rozważnej, przemyślanej i rozumnej. Tak, to było właśnie uroczyste nabożeństwo na intencję Państwa Jedynego, przypomnienie krzyżowych dni – lat Wojny Dwustuletniej, majestatyczne święto zwyczajstwa wszystkich nad jednym, sumy nad jednostką...

Oto jeden – stał na stopniach rozświetlonego słońcem Sześcianu. Biała... nawet nie – nie biała, ale już bezbarwna – szklana twarz, szklane wargi. Jedynie oczy, czarne, żarłoczne, chłonne czeluście i ów straszny świat, od którego dzieliło go zaledwie kilka chwil. Złota blaszka z numerem – już zdjęta. Ręce związane purpurową szarfą (dawny obyczaj: chodzi zapewne o to, że w starożytności, kiedy to nie w imieniu Państwa Jedynego dokonywano tego wszystkiego, skazańcy ze zrozumiałych względów czuli się uprawnieni do oporu, ręce więc skuwano im łańcuchami).

Na górze zaś, na samym Sześcianie, nieopodal Maszyny – nieruchoma, jak ulana z metalu, sylwetka tego, który nosi wśród nas miano Dobroczyńcy. Stąd, z dołu, twarz majaczy niewyraźnie: widać tylko jej surowe, majestatyczne, kwadratowe zarysy. Za to ręce... Tak czasem zdarza się na fotografiach: wysunięte zbyt daleko na pierwszy plan ręce – wychodzą ogromne, przykuwają spojrzenie – przesłaniają wszystko. Te ciężkie ręce, na razie jeszcze spokojnie oparte na kolanach: to jasne – są kamienne, kolana ledwo utrzymują ich ciężar.

Nagle jedna z tych olbrzymich rąk z wolna się uniosła – powolny, żelazny gest – od trybun zaś, posłuszny uniesionej ręce, zbliżył się do Sześcianu pewien numer. Był to jeden z Poetów Państwowych, któremu szczęśliwy los pozwoli uwieńczyć święto własnym wierszem. Ponad trybunami zagrzmiały cudowne spiżowe jamby – o owym szaleńcu ze szklanymi oczyma, co stał tam, na stopniach, czekając na logiczne następstwo swych szaleństw. ...

Pożar. W rytmie jambów chwieją się domy, tryskają płynnym złotem, runęły. Skręcają się zielone drzewa, ociekające sokiem – już tylko czarne krzyże szkieletów. Ale zjawił się Prometeusz (to oczywiście my) –

*I ogień do maszyny wprzągł,  
I chaos okuł praw żelazem (s. 38-39).*

*We*

(tłum. Gregory Zilboorg)

## **RECORD ONE**

### **An Announcement**

### **The Wisest of Lines**

### **A Poem**

This is merely a copy, word for word, of what was published this morning in the State newspaper:

"In another hundred and twenty days the building of the Integral will be completed. The great historic hour is near, when the first Integral will rise into the limitless space of the universe. One thousand years ago your heroic ancestors subjected the whole earth to the power of the United State. A still more glorious task is before you: the integration of the indefinite equation of the COS1TIOS by the use of the glass, electric, fire-breathing Integral. Your mission is to subjugate to the grateful yoke of reason the unknown beings who live on other planets, and who are perhaps still in the primitive state of freedom. If they will not understand that we are bringing them a mathematically faultless happiness, our duty will be to .force them to be happy. But before we take up arms, we shall try the power of words.

'In the name of the Well-Doer, the following is announced herewith to all Numbers of the United State: "Whoever feels capable must consider it his duty to write treatises, poems, manifestoes, odes, and other com positions on the greatness and the beauty of the United State.

"This will be the first cargo which the Integral will carry.

"Long live the United State! Long live the Numbers!!

Long live the Well-Doer!!!"

I feel my cheeks bum as I write this. To integrate the colossal, universal equation! To unbend the wild curve, to straighten' it out to a tangent-to a straight line! For the United State is a straight line, a great, divine, precise, wise line, the wisest of lines!

I, D-503, the builder of the Integral, I am only one of the many mathematicians of the United State. My pen, which is accustomed to figures, is unable to express the march. and rhythm of consonance; therefore I shall try to record only the things I see, the things I think, or, to be more exact, the things we think. Yes, "we"; that is exactly what I mean, and We, therefore, shall be the title of my records. But this will only be a derivative of our life, of our mathematical, perfect life in the United State. If this be so, will not this derivative be a poem in itself, despite my limitations? It will. I believe it, I know it.

"My cheeks still bum as I write this. I feel something similar to what a woman probably feels when for the first time she senses within herself the pulse of a tiny, blind, human being. It is I, and at the same time it is not I. And for many long months it will be necessary to feed it with my life, with my blood, and then with a pain at my heart, to tear it from myself and lay it at the feet of the United State.

Yet I am ready, as everyone, or nearly everyone of us, is. I am ready.

## RECORD NINE

### Liturgy

### Iambus

### The Cast-iron Hand

A solemn, bright day. On such days one forgets one's weaknesses, inexactitudes, illnesses, and everything is crystalline and imperturbable like our new glass...

The Plaza of the Cube. Sixty-six imposing concentric circles-stands. Sixty-six rows of quiet, serene faces. Eyes reflecting the shining of the sky, or perhaps it is the shining of the United State. Red like blood are the flowers-the lips of the women. Like soft garlands the faces of the children in the first rows, nearest the place of action. Profound, austere, Gothic silence.

To judge by the descriptions that reach us from the ancients, they felt somewhat like this during their "church services." But they served their nonsensical, unknown god; we serve our rational god, whom we know most thoroughly. Their god gave them nothing but eternal, torturing, seeking; our god gives us absolute truth-that is, he has rid us of any kind of doubt. Their god did not invent any thing cleverer than sacrificing oneself, nobody knows what for; we bring to our god, the United State, a quiet, rational, carefully thought-out sacrifice.

Yes, it was a solemn liturgy for the United State, a reminiscence of the great days, years, of the Two Hundred Years War – a magnificent celebration of the victory of all over one, of the sum over the *individual!*

That *one* stood on the steps of the Cube which was filled with sunlight. A white, no not even white but already colorless, glass face, lips of glass. And only the eyes thirsty, swallowing black holes leading into that dreadful world from which he was only a few minutes away. The golden badge with the number already had been taken off. His hands were tied with a red ribbon. (A symbol of ancient custom. The explanation of it is that in the old days, when this sort of thing was not done in the name of the United State, the convicted naturally considered that they had the right to resist, hence their hands were usually bound with chains.)

On the top of the Cube, next to the Machine, the motion less, metallic figure of him whom we call the Well-Doer. One could not see his face from below. All one could see was that it was bounded by austere, magnificent, square lines. And his hands... Did you ever notice how some times in a photograph the hands, if they were too near the camera, appear to be enormous? They then compel your attention, over shadow everything else. Those hands of his, heavy hands, quiet for the time being, were stony hands-it seemed the knees on which they rested must have ached in bearing their weight.

Suddenly one of those hands rose slowly. A slow, cast iron gesture; obeying the will of the lifted hand, a Number came out on the platform. It was one of the State poets; whose fortunate lot it was to crown our celebration with his verses.

Divine, iambic brass verses thundered over the many stands. They dealt with the man who, his reason lost and lips like glass, stood on the steps and waited for the logical consequences of his own insane deeds.

...Ablaze... Buildings were swaying in those iambic lines, and sprinkling upward their liquefied golden substance, they broke and fell. The green trees were scorched, their sap slowly ran out and they remained standing like black crosses, like skeletons. Then appeared Prometheus (that meant us):

"...he harnessed fire  
With machines and steel  
And fettered chaos with Law..."

### Pytania:

#### Do Notatki 1:

1. Jak idea „obwieszczania szczęścia”, tj. narzucania obcym istotom, w *My* koresponduje z wizją totalitarnej władzy w *Roku 1984* Orwella i z koncepcją „inżynierii społecznej” w *Nowym wspianym świecie* Huxleya?
2. Jak można odczytać metaforę „najrozumniejszej linii prostej” w kontekście tradycji utopii (Tomasz Morus – *Utopia*, Campanella – *Miasto Słońca*)? Czy porządek matematyczny oznacza tutaj szczęście, czy raczej zniewolenie?
3. W jaki sposób język matematyki i nauki zastępuje w *My* język religii? Jak ten zabieg intertekstualnie odsyła zarówno do Biblii (np. „Słowo na początku było”), jak i do pozytywistycznych wizji „naukowej utopii”?
4. Jakie znaczenie ma motyw poematu ku chwale Państwa w zestawieniu z literaturą propagandową XX wieku (np. socrealizm w ZSRR) i jak różni się to od ironicznego użycia poetyckości u Zamiatina?
5. Porównaj funkcję projektu Integralu z wizją „zdobywania kosmosu” w utopiach radzieckich oraz z metaforyczną podróżą ku wiedzy i doskonałości w *Raju utraconym* Milona. Czy Zamiatin odwraca tradycję, pokazując „anty-utopijną misję”?
6. Jakie znaczenie ma fakt, że bohaterowie w *My* noszą numery zamiast imion? Jak ten zabieg literacki wpisuje się w tradycję antyutopii (*Rok 1984* Orwella – Winston Smith jako „każdy” obywatel; *Nowy wspianły świat* Huxleya – standaryzowane jednostki)?
7. Czy odebranie imienia i zastąpienie go numerem można uznać za intertekstualne nawiązanie do biblijnego motywu „Księgi Życia” lub „Liczby Bestii” (Ap 13,18)? Jak zmienia się symbolika liczby w świecie Zamiatina?

#### Do Notatki 9

##### Biblia i tradycja chrześcijańska

1. Jakie podobieństwa i różnice można dostrzec między „liturgią” w Państwie Jedynym a chrześcijańską liturgią?
2. Czy składanie siebie w ofierze na rzecz Państwa można odczytać jako parodię biblijnego motywu ofiary Chrystusa?

##### Utopie i antyutopie

1. Jakie znaczenie ma „zwycięstwo sumy nad jednostką” w zestawieniu z *Nowym wspianym światem* Huxleya i *Rokiem 1984* Orwella?

##### Motyw prometejski

1. Dlaczego narrator utożsamia Prometeusza z „MY”? Czy jest to jeszcze symbol wyzwolenia ludzkości, czy raczej groteskowe odwrócenie mitu?
2. Jak mit prometejski w wizji Zamiatina różni się od jego wykorzystania u Shelleya (*Prometeusz rozpięty*) i u Dostojewskiego (*Biesy*)?

##### Estetyka i język

1. Jakie znaczenie ma zastosowanie **jambów i trochejów** w opisie liturgii? Czy poezja staje się tu sztuką, czy narzędziem propagandy?
2. W jaki sposób monumentalne obrazy (Plac Sześcianu, żelazna ręka Dobroczyńcy) przypominają estetykę totalitarnych rytuałów XX wieku (np. parady hitlerowskie, zjazdy partyjne w ZSRR)?

**Przeanalizuj poniższą tabelkę i odpowiedz na pytania.**

Tabela porównawcza: *Zamiatin* – Orwell – Huxley

<b>Motyw</b>	<b><i>My</i> (E. Zamiatin, 1921)</b>	<b><i>Rok 1984</i> (G. Orwell, 1949)</b>	<b><i>Nowy wspaniały świat</i> (A. Huxley, 1932)</b>
Totalna kontrola czasu i życia	„Każdego z nas na jawie przeobraża w stalowego sześciokątowego bohatera arcypoeMATU. (...) w jednej i tej samej sekundzie podnosimy łyżkę do ust...” (s. 12).	Rutynizacja dnia, regulacja wszystkiego przez Partię (np. wiece, obowiązkowa gimnastyka).	Życie regulowane przez harmonogram: standaryzacja pracy, przerwy i snu.
Kontrola seksualności	Lex sexualis: „Każdy numer ma prawo do każdego numeru jako produktu seksualnego” (s. 20).	Zakaz miłości prywatnej, kontrola relacji (Julia i Winston złamią tabu).	Promiskuityzm jako obowiązek społeczny, eliminacja rodziny i wierności.
Dusza jako choroba	„Jak to: dusza? Dusza, mówicie? Co za lichy! W ten sposób niedługo do cholery dojdziemy. Mówiłem wam (na rogi cienkiego) – mówiłem wam: trzeba wszystkim – wszystkim wyobraźnię... Amputować wyobraźnię. Tylko chirurgia, tutaj tylko i wyłącznie chirurgia...” (s. 74).	„Myślbrodnia”: niezależna myśl traktowana jak choroba, wymagająca reedukacji i tortur.	Emocje i indywidualność traktowane jako zagrożenie stabilności społecznej, tłumione przez narkotyk soma.
Izolacja od natury	„Od czasów Wojny Dwustuletniej nikt z nas nie był za Zielonym Murem” (s. 125).	Zamknięcie społeczeństwa w dystopijnej przestrzeni miejskiej, brak kontaktu z naturą.	Zakaz swobodnego obcowania z naturą, dzieci uczone lęku przed „dzikością”.
Jednomyślność i masowe rytuały	„Szmer milionów rąk. (...) Tysiące bezdźwięcznie wrzeszczących ust – jak na monstrialnym ekranie” (s. 113-114).	„Dwie Minuty Nienawiści”, masowe rytuały lojalności wobec Wielkiego Brata.	Masowe rytuały religijno-społeczne (np. ceremonie solidarności).

**Pytania:**

**Totalna kontrola czasu i życia**

1. W jaki sposób standaryzacja codziennych czynności u Zamiatina, Orwella i Huxleya pokazuje różne oblicza zniewolenia człowieka?
2. Z jakimi systemami politycznymi lub społecznymi tendencjami można porównać stotalizowany świat przedstawiony w powieściach.

**Kontrola seksualności**

1. Jakie znaczenie ma regulacja życia intymnego w wizjach trzech autorów?
2. Czy eliminacja prywatnej miłości i rodziny jest bardziej groźna w świecie *My*, *Roku 1984* czy *Nowego wspaniałego świata*? Uzasadnij.

### **Dusza jako choroba**

1. Dlaczego Zamiatin nazywa duszę „chorobą”, a Orwell „myślbrodnią”?  
Co łączy te dwa pojęcia?
2. Jaką funkcję pełni „soma” w świecie Huxleya w porównaniu z zabiegami „leczenia duszy” u Zamiatina?

### **Izolacja od natury**

1. Co symbolizuje Zielony Mur w *My* i jak można go porównać z izolacją w społeczeństwie Orwella i Huxleya?
2. Dlaczego w antyutopiach natura staje się przestrzenią zakazaną?

### **Jednomyślność i masowe rytuały**

1. Jaką funkcję pełnią zbiorowe rytuały w antyutopiach – czy służą jedynie propagandzie, czy też budowaniu fałszywego poczucia wspólnoty?
2. Porównaj atmosferę masowych zgromadzeń u Zamiatina i Orwella – czy mają charakter bardziej religijny, czy polityczny?

**Uwaga! Dopasuj do rubryk dotyczących Orwella i Huxleya odpowiednie cytaty.**

## 4. Groteska i absurd

Groteska i absurd to dwa istotne pojęcia, które znacząco wpłynęły na rozwój literatury, głównie nowoczesnej i postmodernistycznej. Groteska, będąca połączeniem elementów komicznych i tragicznych, często wykracza poza granice normalności, tworząc światy pełne dziwacznych i nielogicznych postaci oraz wydarzeń. Dzięki temu umożliwia krytykę rzeczywistości oraz norm społecznych w sposób, który wywołuje zarówno śmiech, jak i niepokój. Absurdem jest natomiast pojęcie opisujące sytuacje, które wydają się pozbawione sensu, logiki lub celu, podważając podstawowe założenia dotyczące porządku świata. W literaturze absurd często ukazuje bezradność człowieka wobec otaczającego go chaosu, co doskonale oddaje twórczość Samuela Becketta. Jego sztuka *Czekając na Godota* przedstawia bohaterów, którzy tkwią w niekończącym się oczekiwaniu na tajemniczego Godota, co staje się metaforą dla ludzkiej egzystencji pozbawionej wyraźnego sensu czy celu. Oba te nurty, choć różnią się pod względem estetyki, łączy dążenie do eksplorowania granic ludzkiego doświadczenia, często poprzez zniekształcanie rzeczywistości i ukazywanie jej w sposób odmienny od tradycyjnych narracji. Dzięki temu groteska i absurd nie tylko odzwierciedlają, ale też kwestionują ustalone normy, przyczyniając się do powstania nowych, często radykalnych sposobów opowiadania historii i opisywania rzeczywistości.

Początków groteski można doszukiwać się już w literaturze starożytnej, gdzie pojawiała się w formie satyrycznych przedstawień postaci i sytuacji, mających na celu wywołanie śmiechu poprzez deformację rzeczywistości. W średniowieczu groteska była obecna w twórczości takich autorów jak François Rabelais, którego dzieło *Gargantua i Pantagruel* wykorzystuje elementy fantastyczne, przesadę i humor, by krytykować społeczeństwo i instytucje kościelne. W epoce renesansu i baroku groteska zyskała na znaczeniu, łącząc w sobie elementy komizmu i makabry, co szczególnie widoczne jest w dziełach Miguela de Cervantesa, jak *Don Kichot*, gdzie świat bohatera przepełniony jest absurdalnymi i groteskowymi zderzeniami wyobraźni z rzeczywistością.

W XIX wieku groteska przybrała nowe formy wraz z rozwojem literatury romantycznej i realistycznej. W tym okresie stała się narzędziem do wyrażania niepokoju związanego z postępującą industrializacją i dehumanizacją człowieka. W literaturze rosyjskiej twórczość Nikołaja Gogola, szczególnie opowiadanie *Nos*, stanowi doskonały przykład groteski jako środka do wyśmiewania absurdu biurokracji i ludzkiej egzystencji. W XX wieku groteska i absurd osiągnęły swój szczyt w literaturze modernistycznej i postmodernistycznej, gdzie stały się elementem kluczowym dla twórców takich jak Franz Kafka czy Michaił Bułhakow. Kafka, w swoich utworach jak *Przemiana* i *Proces*, używa groteski oraz absurdu, żeby ukazać alienację jednostki w zbiurokratyzowanym, nieludzkim i pozbawionym sensu świecie. Z kolei Bułhakow w *Mistrzu i Malgorzacie* tworzy świat pełen absurdów, gdzie elementy nadprzyrodzone i groteskowe przeplatają się z surową rzeczywistością, tworząc komentarz do totalitaryzmu i sytuacji społecznej w Związku Radzieckim.

W literaturze francuskiej absurd znalazł wyraz w twórczości Alberta Camusa, którego esej *Mit Syzyfa* i powieść *Obcy* eksplorują temat egzystencjalnego absurdu, czyli paradoksalnej sytuacji, w której człowiek staje wobec świata pozbawionego sensu,

próbując jednocześnie nadać mu znaczenie. Camus, chociaż rozpoznał absurd jako fundamentalny aspekt ludzkiego życia, zasugerował także potrzebę buntu wobec tego absurdu, co stało się kluczowym tematem jego literatury. Absurd rozwijał się także w innych nurtach, jak surrealizm, który poprzez zabawę z logiką i rzeczywistością, dążył do odkrycia głębszych prawd o ludzkiej psychice. Przykładem może być twórczość Eugène Ionesco, którego sztuki, jak *Łysa śpiewaczka* czy *Nosorożec*, kwestionują racjonalne myślenie i normy społeczne poprzez absurdalne sytuacje oraz dialogi.

W literaturze współczesnej groteska pozostaje istotnym środkiem wyrazu, często wykorzystywanym do krytyki współczesnych problemów społecznych i politycznych. Autorzy tacy jak Thomas Pynchon i Kurt Vonnegut kontynuują tradycję groteski, łącząc ją z elementami absurdu i science fiction, aby podważyć normy i oczekiwania czytelników, jednocześnie skłaniając ich do refleksji nad złożonością i paradoksami współczesnego świata. Groteska i absurd, poprzez swoje zdolności do deformacji oraz przekształcania rzeczywistości, nadal pełnią rolę ważnego narzędzia literackiego, umożliwiającego twórcom eksplorowanie granic ludzkiego doświadczenia i wyrażanie krytyki wobec świata, w którym żyjemy.

### **Samuel Beckett (1906-1989)**

Irlandzki dramaturg i pisarz, jest uznawany za jednego z najbardziej oryginalnych oraz wpływowych twórców XX wieku. Jego twórczość obejmuje dramaty, prozę, poezję oraz krytykę literacką, a jego filozofia i estetyka miały ogromny wpływ na literaturę i sztukę współczesną. Twórczość Samuela Becketta obfituje w subtelne nawiązania do literatury, filozofii i teologii, a jego myśl była szczególnie inspirowana przez Dantego, René Descartesa i Jamesa Joyce'a. Choć jego prace są często postrzegane przez pryzmat opisów nędznego życia, Beckett skupiał się nie na szczegółach zewnętrznych, lecz na istotnych aspektach ludzkiego doświadczenia, takich jak pytania o sens istnienia oraz naturę „ja”. Jego utwory, w tym *Czekając na Godota*, pokazują ludzi w sytuacjach egzystencjalnych, którzy nie rozumieją, dlaczego znaleźli się na świecie. Beckett, rezygnując z tradycyjnych fabuł i celów bohaterów, skupił się na istocie istnienia.

Dzieła Samuela Becketta, często klasyfikowane w ramach „Teatru Absurdu” obok postaci takich jak Ionesco, Genet i Pinter, kwestionują tradycyjne pojęcia znaczenia. Filozofia Becketta zakłada, że żadna ludzka czynność nie ma wrodzonego sensu, co sprawia, że przypisywanie jakiegokolwiek obiektywnego znaczenia istnieniu jest daremne. Jego sztuki przedstawiają świat, w którym życie jest beznadziejne, pozbawione sensu i pełne cierpienia, jednak niektórzy krytycy sprzeciwiają się widzeniu jego twórczości wyłącznie jako wyrazu rozpacz. Badacze tacy jak Smith, Esslin czy Reid sugerują, że surowe obrazy Becketta dotyczące bezcelowości życia oferują formę odkupienia lub odporności. Podkreślają, że konfrontując się z surowymi realiami życia – jego przemijającą naturą i nieuniknioną śmiercią – ludzie mogą osiągnąć poczucie godności i panowania nad swoją kondycją. Nie oznacza to, że Beckett oferuje nadzieję w tradycyjnym sensie, ale raczej sposób na przetrwanie niemożliwości istnienia. Niektórzy krytycy, jak Coe, twierdzą, że określanie Becketta jako zwyczajnie pesymistycznego jest uproszczeniem, gdyż jego głównym tematem jest wrodzona niemożliwość ludzkiej kondycji, a nie rozpacz czy nadzieja. Egzystencjalne eksploracje Becketta, choć mroczne, łączą go z tradycjami filozoficznymi, głównie z egzystencjalizmem Sartre'a, Kartezjuszem oraz post-kartezjańskim dualizmem, gdzie umysł i ciało są

rozłączone, co przyczynia się do tematów niemocy i niepewności definiujących jego twórczość. W ten sposób teatr Becketta, choć ponury, prowokuje głęboką refleksję nad naturą istnienia.

***Waiting for Godot***

ACT I.

*A country road. A tree.*

*Evening.*

(...)

VLADIMIR:

Pah!

He spits. Estragon moves to center, halts with his back to auditorium.

ESTRAGON:

Charming spot. (He turns, advances to front, halts facing auditorium.) Inspiring prospects. (He turns to Vladimir.) Let's go.

VLADIMIR:

We can't.

ESTRAGON:

Why not?

VLADIMIR:

We're waiting for Godot.

ESTRAGON:

(despairingly). Ah! (Pause.) You're sure it was here?

VLADIMIR:

What?

ESTRAGON:

That we were to wait.

VLADIMIR:

He said by the tree. (They look at the tree.) Do you see any others?

ESTRAGON:

What is it?

VLADIMIR:

I don't know. A willow.

ESTRAGON:

Where are the leaves?

VLADIMIR:

It must be dead.

ESTRAGON:

No more weeping.

VLADIMIR:

Or perhaps it's not the season.

ESTRAGON:

Looks to me more like a bush.

VLADIMIR:

A shrub.

ESTRAGON:

A bush.

VLADIMIR:

A – What are you insinuating? That we've come to the wrong place?

ESTRAGON:  
He should be here.  
VLADIMIR:  
He didn't say for sure he'd come.  
ESTRAGON:  
And if he doesn't come?  
VLADIMIR:  
We'll come back tomorrow.  
ESTRAGON:  
And then the day after tomorrow.  
VLADIMIR:  
Possibly.  
ESTRAGON:  
And so on.  
VLADIMIR:  
The point is—  
ESTRAGON:  
Until he comes.  
VLADIMIR:  
You're merciless.  
ESTRAGON:  
We came here yesterday.  
VLADIMIR:  
Ah no, there you're mistaken.  
ESTRAGON:  
What did we do yesterday?  
VLADIMIR:  
What did we do yesterday?  
ESTRAGON:  
Yes.  
VLADIMIR:  
Why ... (Angrily.) Nothing is certain when you're about.  
ESTRAGON:  
In my opinion we were here.  
VLADIMIR:  
(looking round). You recognize the place?  
ESTRAGON:  
I didn't say that.  
VLADIMIR:  
Well?  
ESTRAGON:  
That makes no difference.  
VLADIMIR:  
All the same... that tree... (turning towards auditorium) that bog...  
ESTRAGON:  
You're sure it was this evening?  
VLADIMIR:  
What?  
ESTRAGON:  
That we were to wait.

VLADIMIR:

He said Saturday. (Pause.) I think.

ESTRAGON:

You think.

VLADIMIR:

I must have made a note of it. (He fumbles in his pockets, bursting with miscellaneous rubbish.)

ESTRAGON:

(very insidious). But what Saturday? And is it Saturday? Is it not rather Sunday? (Pause.) Or Monday? (Pause.) Or Friday?

VLADIMIR:

(looking wildly about him, as though the date was inscribed in the landscape).

It's not possible!

ESTRAGON:

Or Thursday?

VLADIMIR:

What'll we do?

ESTRAGON:

If he came yesterday and we weren't here you may be sure he won't come again today.

VLADIMIR:

But you say we were here yesterday.

ESTRAGON:

I may be mistaken. (Pause.) Let's stop talking for a minute, do you mind?

VLADIMIR:

(feebly). All right. (Estragon sits down on the mound. Vladimir paces agitatedly to and fro, halting from time to time to gaze into distance off.

Estragon falls asleep. Vladimir halts finally before Estragon.) Gogo!...

Gogo!... GOGO!

Estragon wakes with a start.

ESTRAGON:

(restored to the horror of his situation). I was asleep!

(Despairingly.) Why will you never let me sleep?

VLADIMIR:

I felt lonely.

ESTRAGON:

I had a dream.

VLADIMIR:

Don't tell me!

ESTRAGON:

I dreamt that—

VLADIMIR:

DON'T TELL ME!

ESTRAGON:

(gesture toward the universe). This one is enough for you?

(Silence.) It's not nice of you, Didi. Who am I to tell my private nightmares to if I can't tell them to you?

VLADIMIR:

Let them remain private. You know I can't bear that.

ESTRAGON:

(coldly.) There are times when I wonder if it wouldn't be better for us to part.

VLADIMIR:

You wouldn't go far.

ESTRAGON:

That would be too bad, really too bad. (Pause.) Wouldn't it, Didi, be really too bad? (Pause.) When you think of the beauty of the way. (Pause.) And the goodness of the wayfarers. (Pause. Wheedling.) Wouldn't it, Didi?

([https://web.archive.org/web/20180307031351/http://www.samuel-beckett.net/Waiting\\_for\\_Godot\\_Part1.html](https://web.archive.org/web/20180307031351/http://www.samuel-beckett.net/Waiting_for_Godot_Part1.html), dostęp: 24.07.2025).

### ***Czekając na Godota***

(tłum. Antoni Libera)

#### **AKT I**

*Droga wiejska. Drzewo.*

*Wieczór.*

(...)

VLADIMIR: Fu!

Spluwa. Estragon wraca na środek, staje tyłem do widowni, patrzy w głąb.

ESTRAGON: Całkiem miłe miejsce. (Odwraca się, idzie na przód sceny, przystaje zwrócony przodem do widowni.) Piękne widoki. (Odwraca się w stronę V l a d i m i r a.) Idziemy.

VLADIMIR: Nie można.

ESTRAGON: Dlaczego?

VLADIMIR: Czekamy na Godota.

ESTRAGON (beznadziejnie): A, racja. (Pauza.) Jesteś pewien, że to tu?

VLADIMIR: Co?

ESTRAGON: Mieliliśmy czekać.

VLADIMIR: Powiedział, że przy drzewie. (Patrzą na drzewo.) Widzisz jakieś inne?

ESTRAGON: Co to może być?

VLADIMIR: Nie wiem. Wierzba.

ESTRAGON: A liście?

VLADIMIR: Musiały uschnąć.

ESTRAGON: Już nie płacze.

VLADIMIR: Albo to nie pora.

ESTRAGON: Wygląda raczej na krzak.

VLADIMIR: Krzew.

ESTRAGON: Krzak.

VLADIMIR: Krzew... (Spostrzegłszy się naraz.) Ty podejrzewasz... że pomyliliśmy miejsce?

ESTRAGON: Miał tu być.

VLADIMIR: Nie powiedział, że przyjdzie na pewno.

ESTRAGON: A jeśli nie przyjdzie?

VLADIMIR: To jutro znowu przyjdziemy.

ESTRAGON: A potem pojutrze.

VLADIMIR: Możliwe.

ESTRAGON: I tak dalej.

VLADIMIR: Znaczy...

ESTRAGON: Aż przyjdzie.

VLADIMIR: Bezlitosny jesteś.

ESTRAGON: Przyszliśmy tu już wczoraj.  
VLADIMIR: Skąd! Coś ci się pomyliło.  
ESTRAGON: A co robiliśmy wczoraj?  
VLADIMIR: Co robiliśmy wczoraj?  
ESTRAGON: No?  
VLADIMIR: Jestem pewien, że... (Ze złością) Siac zwątpienie to ty umiesz.  
ESTRAGON: Według mnie byliśmy tutaj.  
VLADIMIR (rozglądając się dookoła): Poznajesz to miejsce?  
ESTRAGON: Tego nie powiedziałem.  
VLADIMIR: No więc?  
ESTRAGON: To nie ma znaczenia.  
VLADIMIR: Mimo wszystko jednak... to drzewo...  
(odwraca się w stronę widowni) to bagno...  
ESTRAGON: Jesteś pewien, że to dziś wieczór?  
VLADIMIR: Co?  
ESTRAGON: Mieliśmy czekać.  
VLADIMIR: Powiedział, że w sobotę. (Pauza.) Tak mi się wydaje.  
ESTRAGON: Wydaje ci się!  
VLADIMIR: Mam to chyba gdzieś zanotowane.  
Grzebie po kieszeniach pełnych wszelkiego rodzaju śmiecia.  
ESTRAGON (podchwytliwie): Ale w którą sobotę? I czy dziś jest sobota? Czy aby nie niedziela? (Pauza.) Albo poniedziałek? (Pauza.) Albo piątek?  
VLADIMIR (rozglądając się wokół blednie, jakby data była gdzieś wypisana w przestrzeni): Nie, to niemożliwe.  
ESTRAGON: Albo czwartek.  
VLADIMIR: Co robić?  
ESTRAGON: Jeżeli przyszedł wczoraj i nas nie zastał, to możesz być pewny, że dziś już nie przyjdzie.  
VLADIMIR: No ale mówiłeś, że byliśmy tu wczoraj,  
ESTRAGON: Ja mogę się mylić. (Pauza.) Nie mówmy przez chwilę, dobrze?  
VLADIMIR (słabo): Dobrze. (Estragon siada na kamieniu. Vladimir chodzi nerwowo tam i z powrotem przystając od czasu do czasu, by wypatrywać czegoś w oddali. Estragon zapada w sen. V l a d i m i r przystaje wreszcie przed E s t r a g o n e m.)  
Gogo... (Cisza.) Gogo... (Cisza.) Gogo!  
Estragon zrywa się na równe nogi.  
ESTRAGON (uprzytamniając sobie potworność sytuacji): Spałem. (Z wyrzutem)  
Dlaczego nigdy nie dajesz mi spać?  
VLADIMIR: Czułem się samotny.  
ESTRAGON: Miałem sen.  
VLADIMIR: Nie opowiadaj mi go!  
ESTRAGON: Śniło mi się...  
VLADIMIR: NIE OPOWIADAJ MI GO!  
ESTRAGON (wskazując na świat wokoło): Ten ci wystarczy? (Cisza.) Niemiły jesteś, Didi. Komu mam się zwierzać ze swoich koszmarów, jeśli nie tobie?  
VLADIMIR: Zachowaj je dla siebie. Wiesz, że tego nie znoszę.  
ESTRAGON (chłodno): Są chwile, gdy zastanawiam się, czy nie byłoby dla nas lepiej, gdybyśmy się rozstali.  
VLADIMIR: Daleko byś nie zaszedł.

ESTRAGON: Rzeczywiście, byłoby to nader niekorzystne. (Pauza.) Byłoby to nader niekorzystne, Didi, co? (Pauza.) Ze względu na piękno drogi. (Pauza.) I dobro podróżujących. (Pauza. Przymilnie) Co, Didi? (Beckett, 1985, s. 13-14).

### Pytania:

1. Jakie znaczenie ma powtarzająca się w dialogu kwestia oczekiwania na Godota? Zwróć uwagę na temat bezsensu oczekiwania i niepewności, czy Godot w ogóle istnieje.
2. W jaki sposób w tym fragmencie został ukazany motyw czasu i jego relatywności?
3. Jak relacja między Vladimirem a Estragonem odzwierciedla egzystencjalne napięcie między potrzebą bliskości a pragnieniem samotności? Skoncentruj się na wzajemnej zależności bohaterów oraz na temacie samotności i komunikacji, który pojawia się w ich rozmowach.
4. Jakie znaczenie ma przestrzeń sceniczna w tym fragmencie? Jak wpływa ona na naszą interpretację działań bohaterów? Przeanalizuj opisane miejsce (np. drzewo, bagno) i sposób, w jaki wpływa ono na poczucie zagubienia i bezcelowości bohaterów.
5. Dlaczego dramat Becketta uznawany jest za przykład 'teatru absurdu'? Które elementy tego fragmentu podkreślają tematykę egzystencjalną utworu?

### Harold Pinter (1930-2008)

Podobnie jak Beckett, jeden z najważniejszych dramatopisarzy XX wieku, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (2005), którego twórczość znacząco wpłynęła na rozwój współczesnego teatru. Jego dramaty, takie jak *The Birthday Party* (1957), *The Caretaker* (1960) czy *The Homecoming* (1965), charakteryzują się oszczędnym, ale pełnym napięcia językiem oraz atmosferą niepokoju i zagrożenia. Pinter doskonale operował pauzą i niedopowiedzeniem, co stało się jednym z jego znaków rozpoznawczych – tzw. „pinterowska pauza” (Pinter pause) oddaje w jego utworach emocjonalne napięcie i niepewność. Jego twórczość była również zaangażowana politycznie – w późniejszych latach życia otwarcie krytykował politykę Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, co znalazło odzwierciedlenie zarówno w jego esejach, jak też sztukach, takich jak *One for the Road* (1984) czy *Mountain Language* (1988).

Pinter często bywa zaliczany do twórców teatru absurdu, chociaż jego dramaty różnią się od klasycznych utworów Samuela Becketta czy Eugène'a Ionesco. W jego sztukach absurd nie przybiera formy groteskowej czy surrealistycznej, lecz wyraża się poprzez napięcie, niepokój i podskórne zagrożenie obecne w codziennych sytuacjach. Filozofia egzystencjalizmu leży u podstaw tych sztuk – w obliczu nieokreślonego statusu człowieka w zmieniającym się świecie, poszukiwanie tożsamości, samotności i otaczająca pustka stanowią podszewkę świata przedstawionego (Kerr, 1967, 3ff). Bohaterowie Pintera żyją w stanie permanentnej niepewności, desperacko poszukując punktów odniesienia, które zazwyczaj okazują się niewiarygodne. Strach przed nieznanym czający się na zewnątrz domu sprawia, że postacie często funkcjonują w klaustrofobicznych przestrzeniach, gdzie relacje władzy i dominacji są rozgrywane w subtelnych, psychologicznych starciach. Rozróżnienie pomiędzy 'wewnątrz' a 'na zewnątrz' jest bardzo istotne w dramatach Pintera – przestrzeń wewnątrz domu jest konkretna i zdefiniowana, w odróżnieniu od pustki i zagrożenia na zewnątrz. Często

jednak okazuje się, że granica pomiędzy tym, co bezpieczne a tym, co budzi grozę, jest niezwykle płynna – bohaterowie często znajdują się w pozornie bezpiecznych miejscach – pensjonatach, mieszkaniach czy pokojach hotelowych – jednak stopniowo okazuje się, że ich świat jest pełen niewypowiedzianych gróźb, manipulacji i psychicznego nacisku. Typowe dla Pintera nagłe zmiany nastroju – od komicznych wymian zdań po brutalne konfrontacje – sprawiają, że widzowie czują się niepewnie, nie mogą przewidzieć, czy dane zachowanie bohatera jest żartem, czy realnym zagrożeniem. Ten rodzaj dramatu został nazwany „komedią zagrożenia” przez krytyka Irvinga Warda; pojęcie to podkreśla połączenie czarnego humoru, absurdu i psychologicznego napięcia, cechujące sztuki tego nurtu. W pinterowskich komediach zagrożenia z pozoru zwyczajne sytuacje przeradzają się w atmosferę niepokoju i zagrożenia, a komizm wynika z napięć międzyludzkich, niezrozumienia i manipulacji, często podszytych groźbą przemocy.

Dramaty Pintera cechuje minimalizm fabularny, a dialogi – pomimo pozornej banalności – kryją w sobie głęboką warstwę znaczeniową. Jego postacie rzadko używają słów do komunikacji – w większym stopniu dialogi w sztukach Pintera to forma emocjonalnej interakcji poprzez język, mówienie obok siebie raczej niż do siebie. Słowa bywają zasłoną dymną dla prawdziwych uczuć i opinii. Wśród stosowanych przez Pintera zabiegów są powtórzenia, pauzy, nielogiczne wymiany zdań, gra słów i wieloznaczność – wszystkie one są narzędziami wyrażania sceptycyzmu wobec języka. Twórczość Pintera miała ogromny wpływ na współczesny dramat, inspirując zarówno reżyserów teatralnych, jak i filmowych, a jego unikalny styl na trwałe wpisał się w kanon literatury światowej.

Druga sztuka Pintera, czyli *The Birthday Party*, przetłumaczona na język polski jako *Urodziny Stanleya*, stanowi dobry przykład komedii zagrożenia. Akcja sztuki rozgrywa się w zaniedbanym nadmorskim pensjonacie prowadzonym przez Meg i Peteya, gdzie mieszka główny bohater – Stanley Webber, były pianista, który prowadzi niejasne, niemal beczynne życie, unikając konfrontacji ze światem zewnętrznym. Jego pozorna stabilizacja zostaje brutalnie przerwana, gdy w pensjonacie pojawiają się dwaj tajemniczy mężczyźni – Goldberg oraz McCann. Ich obecność stopniowo przekształca atmosferę sztuki z komicznej w mroczną i pełną napięcia, gdy zaczynają oni manipulować i terroryzować Stanleya. Tytułowe „urodziny” odgrywają kluczową rolę w rozwoju fabuły – Meg postanawia urządzić dla Stanleya przyjęcie, które szybko przybiera formę surrealistycznego koszmaru. Goldberg i McCann stopniowo osaczają bohatera, kierując w jego stronę chaotyczne, irracjonalne zarzuty, doprowadzając go tym samym do psychicznego załamania. Sztuka nie dostarcza jednoznacznych wyjaśnień dotyczących tożsamości oprawców ani ewentualnej winy Stanleya, pozostawiając przestrzeń dla interpretacji – od alegorii totalitaryzmu po egzystencjalny dramat jednostki ścierającej się z nieznaną, wrogą siłą. W ostatniej scenie bohater, całkowicie złamany zarówno psychicznie, jak również fizycznie, zostaje zabrany przez swoich prześladowców, pozostawiając widza w stanie dezorientacji i niepewności. *Urodziny Stanleya* to sztuka, która za pomocą niedopowiedzeń, pauz i groteskowych elementów odsłania mechanizmy opresji oraz ukazuje wszechobecny lęk przed niewidzialnym zagrożeniem, mogącym ujawnić się w najbardziej codziennych okolicznościach.

### ***The Birthday Party***

Goldberg: What did you wear last week, Webber? Where do you keep your suits?

McCann: Why did you leave the organization?

Goldberg: What would your old mum say, Webber?

McCann: Why did you betray us?

Goldberg: You hurt me, Webber. You're playing a dirty game.

McCann: That's a Black and Tan fact.

Goldberg: Who does he think he is?

McCann: Who do you think you are?

Stanley: You're on the wrong horse.

Goldberg: When did you come to this place?

Stanley: Last year.

Goldberg: Where did you come from?

Stanley: Somewhere else.

Goldberg: Why did you come here?

Stanley: My feet hurt!

Goldberg: Why did you stay?

Stanley: I had a headache!

Goldberg: Did you take anything for it?

Stanley: Yes.

Goldberg: What?

Stanley: Fruit salts!

Goldberg: Enos or Andrews?

Stanley: En- An-

Goldberg: Did you stir properly? did they fizz?

Stanley: Now, now, wait, you-

Goldberg: Did they fizz? Did they fizz or didn't they fizz?

McCann: He doesn't know!

Goldberg: You don't know. When did you last have a bath?

Stanley: I have one every-

Goldberg: Don't lie.

McCann: You betrayed the organization. I know him!

Stanley: You don't!

Goldberg: What can you see without your glasses?

Stanley: Anything.

Goldberg: Take off his glasses.

[MCCANN snatches his glasses and as STANLEY rises, reaching for them, takes his chair downstage centre, below the table, STANLEY stumbling as he follows. STANLEY clutches the chair and stays bent over it.]

Webber, you're a fake. [They stand on each side of the chair.] When did you last wash up a cup?

Stanley: The Christmas before last.

Goldberg: Where?

Stanley: Lyons Corner House.

Goldberg: Which one?

Stanley: Marble Arch.

Goldberg: Where was your wife?

Stanley: In-

Goldberg: Answer.

Stanley [turning, crouched.]: What wife?

Goldberg: What have you done with your wife?  
McCann: He's killed his wife!  
Goldberg: Why did you kill your wife?  
Stanley [sitting, his back to the audience.]: What wife?  
McCann: How did he kill her?  
Goldberg: How did you kill her?  
(Pinter, 1991, s. 87-96)

### ***Urodziny***

(tłum. własne)

Goldberg: Co miałeś na sobie w zeszłym tygodniu, Webber? Gdzie trzymasz garnitury?  
McCann: Dlaczego opuściłeś organizację?  
Goldberg: Co by powiedziała twoja mama, Webber?  
McCann: Dlaczego nas zdradziłeś?  
Goldberg: Zraniłeś mnie, Webber. Grasz nieczysto.  
McCann: To twardy fakt.  
Goldberg: Za kogo on się uważa?  
McCann: Za kogo ty się uważasz?  
Stanley: Postawiliście na złego konia.  
Goldberg: Kiedy przyjechałeś w to miejsce?  
Stanley: W zeszłym roku.  
Goldberg: Skąd przyjechałeś?  
Stanley: Skąd indziej.  
Goldberg: Dlaczego tu przyjechałeś?  
Stanley: Bolały mnie stopy!  
Goldberg: Dlaczego zostałeś?  
Stanley: Miałem ból głowy!  
Goldberg: Wziąłeś coś na to?  
Stanley: Tak.  
Goldberg: Co?  
Stanley: Sól owocową!  
Goldberg: Enos czy Andrews?  
Stanley: En– An–  
Goldberg: Dobrze rozmieszałeś? Musowało?  
Stanley: Czekaście, no, wy–  
Goldberg: Musowało? Musowało czy nie?  
McCann: On nie wie!  
Goldberg: Nie wiesz. Kiedy ostatnio wzięłeś kąpiel?  
Stanley: Biorę codzien–  
Goldberg: Nie kłam.  
McCann: Zdradziłeś organizację. Znam go!  
Stanley: Nie znasz!  
Goldberg: Co widzisz bez okularów?  
Stanley: Wszystko.  
Goldberg: Zdejmij mu okulary.  
[McCANN zrywa mu okulary. Kiedy STANLEY wstaje i sięga po nie, MCCANN zajmuje jego krzesło na środku sceny, przed stołem. STANLEY potyka się, próbując je odzyskać. Zostaje zgięty nad oparciem krzesła.]  
Goldberg: Webber, jesteś oszustem. [Stoją po dwóch stronach krzesła.] Kiedy ostatnio zmywałeś filiżankę?

Stanley: W Boże Narodzenie dwa lata temu.  
Goldberg: Gdzie?  
Stanley: W Lyons Corner House.  
Goldberg: W której?  
Stanley: Marble Arch.  
Goldberg: Gdzie była twoja żona?  
Stanley: W–  
Goldberg: Odpowiadaj.  
Stanley: [odwracając się, zgięty.] Jaka żona?  
Goldberg: Co zrobiłeś ze swoją żoną?  
McCann: On zabił swoją żonę!  
Goldberg: Dlaczego zabiłeś swoją żonę?  
Stanley: [siada tyłem do widowni.] Jaką żonę?  
McCann: Jak ją zabił?  
Goldberg: Jak ją zabiłeś?

### Pytania:

1. Jakie techniki manipulacji stosują Goldberg i McCann w rozmowie ze Stanleyem? Jakie mają one konsekwencje dla dynamiki sceny i psychiki bohatera?
2. W jaki sposób scena ta ukazuje charakterystyczne dla Pintera motywy władzy, przemocy i kontroli? Jaką rolę w tej dynamice pełni Stanley?
3. Jaką funkcję pełnią rytm i intensywność pytań w tej scenie? Jak zmienia się napięcie w miarę jej rozwoju?
4. W jaki sposób fragment ten ilustruje elementy teatru absurdu? Jakie strategie Pintera w budowaniu poczucia dezorientacji i zagrożenia można tutaj zauważyć? Jaka jest funkcja humoru w tej scenie?
5. Zaproponuj interpretację tego fragmentu w odniesieniu do aspektów politycznych i społecznych.

### Friedrich Dürrenmatt 1921-1990

Friedrich Dürrenmatt urodził się 5 stycznia 1921 roku w Konolfingen w kantonie Berno w Szwajcarii. Był synem pastora protestanckiego i dorastał w wykształconym środowisku klasy średniej. Jego zainteresowanie sztuką i literaturą ujawniło się już we wczesnym wieku. Po ukończeniu szkoły średniej w Bernie w 1941 roku rozpoczął studia filozofii, germanistyki i nauk przyrodniczych na uniwersytetach w Bernie i Zurychu. Jego pierwsza sztuka miała premierę w 1947 roku i uczyniła go znanym wśród literackiej publiczności. W kolejnych latach ugruntował swoją pozycję jako jeden z najważniejszych niemieckojęzycznych dramatopisarzy okresu powojennego. Jego dzieła, w szczególności *Wizyta starszej pani* (1956) i *Fizycy* (1962), przyniosły mu międzynarodową sławę. Dzięki połączeniu czarnego humoru, filozoficznej głębi i krytyki społecznej Dürrenmatt zdecydowanie ukształtował nowoczesny teatr europejski. Jego myślenie charakteryzował sceptycyzm wobec wszelkich ideologii i głęboka nieufność wobec wszelkich form nadużywania władzy szczególnie politycznej.

Oprócz sztuk teatralnych Dürrenmatt napisał też szereg powieści kryminalnych, w tym *Sędziogo i jego kata* (1952), *Podejrzanie* (1953) oraz *Obietnicę* (1958). W tych dziełach również łączył suspens z pytaniami filozoficznymi i krytyczną analizą władzy, sprawiedliwości i odpowiedzialności społecznej.

Dramat *Wizyta starej pani* opowiada historię miliarderki Klary Zahanassian, która powraca do swojego zubożalego rodzinnego miasteczka Güllen po wielu latach nieobecności. Mieszkańcy podupadającej miejscowości liczą na jej pomoc i wsparcie finansowe, ponieważ miasto jest w ruinie ekonomicznej. Klara która osiągnęła wysoki status ekonomiczny, głównie dzięki małżeństwu (w dziele występują aż do numeru dziewięć), faktycznie ogłasza hojną darowiznę w wysokości jednego miliarda, ale pod jednym bezwzględny warunkiem: mieszkańcy miejscowości Güllen mają zabić jej byłego kochanka, Alfreda Illa, który kiedyś ją zapłodnił, wyrzekł się jej i zrujnowawszy jej reputację fałszywymi zeznaniami, doprowadził do jej wygnania z miasta.

Początkowo mieszkańcy Güllen są przerażeni i ze złością odrzucają ofertę Klary. Jednak z czasem nastroj się zmienia. Chociaż nikt otwarcie nie przyznaje się do chęci zabicia Illa, obywatele zaczynają żyć na kredyt i kupować drogie rzeczy, w milczącym przekonaniu, że czeka na nich dobrobyt. Ill zauważa, że stosunek ludzi do niego się zmienia i zdaje sobie sprawę, że jego śmierć staje się nieunikniona. Próbuje uciec, ale nikt mu nie pomaga, a nawet burmistrz i policja odmawiają mu ochrony. Ill ostatecznie godzi się na swą śmierć, przyznając się do winy. Miasto organizuje konferencję prasową świętującą oczyszczenie moralne, a wkrótce potem Ill zostaje symbolicznie potępiony i zabity przez grupę szanowanych obywateli najwyższych sfer. Güllenerowie otrzymują fundusze i tragedia znajduje swój finał.

Sztuka ta jest gorzką przypowieścią o moralności, sprawiedliwości i hipokryzji. Pokazuje, jak presja ekonomiczna i perspektywa bogactwa mogą podważyć wartości etyczne i w przejmujący sposób porusza kwestię chciwości i łakomstwa na pieniądze. Dramat Dürrenmatta *Wizyta starszej pani* jest klasycznym przykładem groteski: żądanie morderstwa jako warunku ratunku ekonomicznego jest absurdalne i moralnie szokujące, a pomimo to jest coraz bardziej racjonalizowane i akceptowane przez bohaterów.

Groteska często służy obnażeniu krzywd, zmieniając to, co normalne, w absurd. Sam Dürrenmatt opisał sztukę jako tragiczną komedię, co już wskazuje na groteskową mieszkankę powagi i absurdu. Postacie w sztuce Dürrenmatta są często przerysowane, karykaturalne, a czasami wydają się wręcz nierealne. Klara Zahanassian pojawia się, będąc już kilkakrotnie zamężna, w towarzystwie żywej pantery, trumny, lokaja i dwóch niewidomych eunuchów. Objawia się jak bóg Baal nieprzeciętnie zamożna, władcza i potężna, a zarazem namaszczona złowrogością. Jak istota z pogranicza życia niby Homunkulus czy potwór Frankensteinowski okaleczona drewnianą nogą, sztuczną ręką, szklanym okiem. Te atrybuty fizyczności czynią z niej groteskowe monstrum na wielu płaszczyznach. Poświadczający we wcześniejszej fazie wydarzeń przeciwko Klarze niewidomi eunuchowie Koby i Loby, przez nią wykastrowani i oślepieni, będący jak duchy z zaświatów milczącymi towarzyszami jej życia, są zarazem dowodami jej wszechmocy i wszechwładzy oraz groteskowym symbolem jej zemsty. Postaci te nie pozostają jedynymi alegoriami władzy pieniądza – w sztuce pojawiają się również niebezpieczna pantera, symboliczne animalistyczne alter ego starzejącej się rządnej władzy wzgardzonej przed laty kobiety, trumna, brana ze sobą w podróż jako symbol memento mori, a także postać ochmistrza (Makowiecki, 2000, s. 851).

Sama historia, sam ciąg wydarzeń jest już groteskową konstelacją. Widz czy czytelnik reagują na dzieło rozbawieniem, podszytym jednak realnym przerażeniem, widząc bezradnego Illa otoczonego pozornie przychylnymi obywatelami, którzy już

od pierwszych chwil skazali go na śmierć dla zysku ich ogółu. Tragizm i absurd w tym dziele kroczą ramię w ramię. Grupowe morderstwo mające na celu osiągnięcie dobrobytu w imię zasady cel uświęca środki, zaakceptowane przez ogół wspólnoty prowincjonalnego małego miasteczka. Rodzaj linczu dokonanego przez grupę szanowanych obywateli, co automatycznie rozmywa winę i zdejmuje jarzmo odpowiedzialności za indywidualne czyny. I wszystko po to, aby miasto uratować i podnieść z ekonomicznej ruiny. Od pierwszego momentu powstaje swoiste napięcie, druga zakulisowa rzeczywistość, obywatele okazujący oburzenie propozycją głównej bohaterki, odrzucający z pobudek moralnych jej propozycję, jednak zarazem już od pierwszych momentów czyniących zakupy produktów drogich i luksusowych w pełni świadomości, że całość oburzenia jest ułudą i że już podjęto diametralnie inną decyzję niż ich hipokryzyjne oburzenie. Podwójne standardy moralne są gwarantem sukcesu ekonomicznego. Miasteczko zaczyna ponownie ożywać, nadchodzące poświęcenie ofiary pompuje krew w żyły małej społeczności. Czyn podsycany żądną krwi zemstą zagwarantuje miasteczku prosperity – cóż za isticie groteskowe połączenie postępu i przemocy. Korupcja moralna i hipokryzja w najczystszej formie. Odpowiedzialność za okrutny czyn ponoszą wszyscy, nie tylko literalni sprawcy, gdyż milczenie jest w Güllen jednoznacznie zgodą na lincz.

Dürrenmatt używa satyry, farsy, paradoksu, groteski i czarnego humoru jako środków stylistycznych. Groteska w tym dziele jest wyróżniającym się środkiem stylistycznym, żeby przedstawić niesprawiedliwości społeczne, represje moralne i potęgę pieniądza. Mieszanka komedii i tragedii, przesady i codziennej rzeczywistości przekształca sztukę Dürrenmatta w nowoczesną groteskę o ostrym etycznym ładunku. Centralnymi tematami w jego pracach są władza oraz kwestia odpowiedzialności i wpływu jednostki w coraz bardziej chaotycznym świecie.

DER BÜRGERMEISTER Gnädige Frau, meine lieben Güllener. Es sind jetzt fünfundvierzig Jahre her, daß Sie unser Städtchen verlassen haben, welches vom Kurfürsten Hasso dem Noblen gegründet, so freundlich zwischen dem Konradswilerwald und der Niederung von Piickenried gebettet liegt. Fünfundvierzig Jahre, mehr als vier Jahrzehnte, eine Menge Zeit. Vieles hat sich inzwischen ereignet, viel Bitteres. Traurig ist es der Welt ergangen, traurig uns. Doch haben wir Sie, gnädige Frau – unsere Kläri – Beifall – nie vergessen. Weder Sie, noch Ihre Familie. Die prächtige, urgesunde Mutter, die ganz in ihrer Ehe aufging – III flüstert ihm etwas zu – leider allzufrüh verschwunden, der volkstümliche Vater, der beim Bahnhof ein von Fachkreisen und Laien stark besuchtes – III flüstert ihm etwas zu – stark beachtetes Gebäude errichtete, leben in Gedanken noch unter uns, als unsere Besten, Wackersten. Und gar Sie, gnädige Frau – als blond – III flüstert ihm etwas zu – rotgelockter Wildfang tollten Sie durch unsere nun leider verlotterten Gassen – wer kannte Sie nicht. Schon damals spürte jeder den Zauber Ihrer Persönlichkeit, ahnte den kommenden Aufstieg zu der schwindelnden Höhe der Menschheit. Er zieht das Notizbüchlein hervor. Unvergessen sind Sie geblieben. In der Tat. Ihre Leistung in der Schule wird noch jetzt von der Lehrerschaft als Vorbild hingestellt, waren Sie doch besonders im wichtigsten Fach erstaunlich, in der Pflanzen- und Tierkunde, als Ausdruck Ihres Mitgeföhls zu allem Kreatiirlichen, Schutzbedürftigen. Ihre Gerechtigkeitsliebe und Ihr Sinn für Wohltätigkeit erregte schon damals die Bewunderung weiter Kreise. Riesiger Beifall Hatte doch unser Kläri einer armen alten Witwe Nahrung verschafft, indem sie mit ihrem mühsam bei Nachbarn verdienten Taschengeld Kartoffeln kaufte und sie so vor dem Hungertode bewahrte, um nur

eine ihrer barmherzigen Handlungen zu erwähnen. Riesiger Beifall. Gnädige Frau, liebe Güllener, die zarten Keime so erfreulicher Anlagen haben sich denn nun kräftig entwickelt, aus dem rotgelockten Wildfang wurde eine Dame, die die Welt mit ihrer Wohltätigkeit überschüttet, man denke nur an ihre Sozialwerke, an ihre Mütterasyls und Suppenanstalten, an ihre Künstlerhilfe und Kinderkrippen, und so möchte ich der nun Heimgefundenen zurufen: Sie lebe hoch, hoch, hoch!

Beifall. Claire Zahanassian erhebt sich.

Claire Zahanassian Bürgermeister, Güllener. Eure selbstlose Freude über meinen Besuch rührt mich. Ich war zwar ein etwas anderes Kind, als ich nun in der Rede des Bürgermeisters vorkomme, in der Schule wurde ich geprügelt, und die Kartoffeln für die Witwe Boll habe ich gestohlen, gemeinsam mit 111, nicht um die alte Kupplerin vor dem Hungertode zu bewahren, sondern um mit 111 einmal in einem Bett zu liegen, wo es bequemer war als im Konradsweilerwald oder in der Peterschen Scheune. Um jedoch meinen Beitrag an eure Freude zu leisten, will ich gleich erklären, daß ich bereit bin, Güllen eine Milliarde zu schenken. Fünfhundert Millionen der Stadt und fünfhundert Millionen verteilt auf alle Familien.

Totenstille der Bürgermeister stotternd Eine Milliarde (Dürrenmatt, 1980, s. 16-17).

### BURMISTRZ

Łaskawa pani, drodzy obywatele miasta Güllen. Czterdzieści pięć lat temu opuściła pani nasze miasteczko, założone przez księcia elektora Hasso, zwanego Szlachetnym, i tak pięknie położone pomiędzy Konradowym Lasem a nizina Pückeried. Czterdzieści pięć lat, więcej niż cztery dziesięciolecia, to szmat czasu. Wiele się tymczasem wydarzyło, wiele rzeczy gorzkich. Smutny był los świata, smutny los miasta Güllen. Ale nigdy nie zapomnieliśmy łaskawej pani, naszej Klarci. (oklaski) Ani pani, ani jej rodziny. Dorodna matka, okaz zdrowia (Ill szepcze mu coś do ucha ) przez gruźlicę płuc niestety zbyt wcześnie wyrwana z naszego grona, oraz powszechnie lubiany ojciec, który zbudował przy dworcu bardzo uczęszczany (Ill szepcze coś Burmistrzowi do ucha ) bardzo ceniony w kołach fachowców i laików budynek, żyją jeszcze wśród nas, w naszych myślach, jako najzaciejsi, najdzielniejsi współobywatele. A któż nie pamięta pani, łaskawa pani, kiedy jako rozhasany, jasnowłosy (Ill szepcze coś do Burmistrza) rudowłosy trzpiot uganiała po naszych, dziś niestety zaniedbanych ulicach? Już wówczas każdy wyczuwał urok pani osoby, przeczuwał jej przyszłą drogę ku zawrotnym szczytom ludzkości. (wyciąga notesik) Pamięć o pani w nas nie zagasła. Zaiste. Jeszcze dziś nauczyciele w szkole stawiają pani osiągnięcia za wzór, zwłaszcza w najważniejszym przedmiocie, w botanice i zoologii miała pani zdumiewające wyniki, co świadczyło o współczuciu dla wszystkiego, co żyje, co potrzebuje ochrony. Cechujące panią umiłowanie sprawiedliwości i zmysł dobroczynności już wówczas wzbudzały podziw szerokich rzesz. (Burzliwe oklaski ) Przecież to nasza Klarcia postarała się o pożywienie dla biednej wdowy, kupując kartofle za pieniądze zdobyte mozolną pracą u sąsiadów i ratując w ten sposób staruszkę od śmierci głodowej, żeby wymienić tylko jeden z jej miłosiernych uczynków. (burzliwe oklaski) Łaskawa pani, drodzy güllenczycy! Delikatne kiełki tych tak chwalebnych skłonności rozwinęły się potem bujnie, z trzpiota o rudych lokach wyrosła dama zasypująca świat dobrodziejstwami, że wspomnę tylko o urządzeniach społecznych będących jej darem, o sanatoriach dla matek i kuchniach dla ubogich, o pomocy dla artystów i żłobkach. Pozwólcie mi więc wznieść okrzyk na cześć tej, która odnalazła drogę do rodzinnego gniazda: niechaj nam żyje, niech żyje, niech żyje! (Oklaski. Klara Zahanassian podnosi się.)

#### KLARA ZACHANASSIAN

Burmistrzu, gülleńczycy. Jestem wzruszona waszą bezinteresowną radością z powodu moich odwiedzin. Co prawda byłam trochę innym dzieckiem, niż to przedstawił burmistrz w swoim przemówieniu, w szkole dostawałam lanie, a kartofle dla wdowy Boll ukradłam wspólnie z Illem nie po to, żeby ocalić starą stręczycielkę od śmierci głodowej, lecz żeby położyć się razem z nim do łóżka, gdzie było wygodniej niż w Konradowym Lesie czy w Piotrowej Stodole. Aby jednak przyczynić się do waszej radości, pragnę od razu oświadczyć, iż gotowa jestem podarować miastu Güllen okrągły miliard. Pięćset milionów dla miasta i pięćset milionów do rozdziału na wszystkie rodziny. (Grobowa cisza)

BURMISTRZ (zająkliwie)

Miliard! (Dürrenmatt, 1972, tłum. Irena Naganowska, Egon Naganowski, s. 29-30).

#### Pytania:

1. W jakim celu Dürrenmatt sięga ku grotesce? Jakie groteskowe elementy wplata Dürrenmatt w swoje dzieło?
2. Jaki warunek musi zostać spełniony, aby mieszkańcy miejscowości Güllen otrzymali fundusze? Autor, przedstawiając taką sytuację, unaocznia i obnaża pewne zachowania, jakie? W jaki sposób można metaforycznie potraktować propozycję Klary i odnieść do czasów współczesnych?

#### William Faulkner (1897-1962)

Jeden z najważniejszych pisarzy XX wieku, laureat Nagrody Nobla, ceniony za innowacyjny, eksperymentalny styl swych powieści, mistrzowskie zastosowanie techniki strumienia świadomości, jak również bogaty i wielowymiarowy obraz społeczeństwa amerykańskiego Południa. Jego powieści najczęściej osadzone są w fikcyjnej krainie Yoknapatawpha, nawiązującej do krajobrazu południowych Stanów Zjednoczonych i skupiającej jak w soczewce problemy oraz dylematy tej części kraju, takie jak wpływ niewolnictwa i wojny secesyjnej na mentalność mieszkańców, a także relacje pomiędzy różnymi grupami społecznymi. Powieści Faulknera dotyczą często tematów trudnych i kontrowersyjnych, takich jak kwestie rasowe, bieda, przemoc i kontekstów polityczno-społecznych, których dotyczą. Jednocześnie pisarstwo Faulknera posiada wymiar głęboko uniwersalny – porusza tematy istotne pod każdą szerokością geograficzną, np. tożsamość, czas i przemijanie, czy też czynniki determinujące życie ludzkie. Do jego najważniejszych powieści należą *Wściekłość i wrzask* – powieść rewolucyjna ze względu na innowacyjne zastosowanie narracji, techniki strumienia świadomości i wielogłosowości, *Światłość w sierpniu* i *Kiedy umieram*, w podobny sposób operujące mozaikową narracją, wieloma punktami widzenia i stanowiące zarówno opis zmagających jednostek jak i szerszy kontekst społeczny. Każda z tych powieści zawiera realistyczny obraz amerykańskiego Południa i jednocześnie jest analizą ludzkiej kondycji. Faulkner często udziela głosu słabszym, marginalizowanym członkom społeczeństwa – w jego książkach dużą rolę odgrywają portrety kobiet, osób należących do mniejszości etnicznych czy osób zmagających się z chorobami psychicznymi.

Pisarstwo Faulknera zalicza się do nurtu tzw. Southern Gothic, stylu literackiego reprezentowanego przez wielu pisarzy i pisarki amerykańskiego Południa, łączącego estetykę grozy i nastroj niepokoju z problemami społecznymi tego regionu Stanów Zjednoczonych. Kryzys ekonomiczny, bezrobocie, ubóstwo, przemoc i rasizm stanowią

codziennosc bohaterów powieści tego nurtu, a zastosowanie groteski i absurdu podkreśla ich wyobcowanie, psychiczne rozdarcie i niespójność społeczeństwa. W odróżnieniu od klasycznych powieści gotyckich, osadzonych w ponurych zamkach i nawiedzonych dworach, fikcja południowego gotyku koncentruje się na niepokojących i dziwacznych aspektach codziennego życia w południowych stanach. Ekscentryczni bohaterowie, często fizycznie lub psychicznie niepełnosprawni, przerysowane i karykaturalne zachowania, elementy makabryczne, zestawienie wzniosłych idei z upadkiem moralnym i fizycznym rozkładem – to wszystko typowe cechy fikcji południowego gotyku, występujące w powieściach Flannery O'Connor, Carson McCullers, Tennessee Williamsa czy właśnie Williama Faulknera. Bohaterowie Faulknera często są fizycznie lub psychicznie naznaczeni i zmagają się z problemami psychicznymi, które mają istotny wpływ na ich postrzeganie świata, jak Benjy Compson w powieści *Wściekłość i wrzask*. Elementy makabryczne i tragiczne przeplatane są motywami komicznymi, co daje efekt czarnego humoru, tak jak w powieści *Kiedy umieram*, opowiadającej o rodzinie Bundrenów wiozących ciało zmarłej matki do odległego Jefferson, na przekór przeciwnościom losu. Kontrast mitu starego Południa, a także szlachtetnej historii dawnych rodów z upadkiem moralnym i zniszczeniem rodziny oraz reputacji Thomasa Sutpena w powieści *Absalomie, Absalomie* stanowi również ilustrację groteski w powieściach Faulknera.

Klasycznym przykładem literatury południowego gotyku jest opowiadanie Faulknera *Róża dla Emilii*. Historia dzieje się na amerykańskim Południu po wojnie secesyjnej – to klasyczne tło dla opowieści tego nurtu. Główna bohaterka, Emily Grierson, uosabia motyw samotnej i tragicznej postaci, której życie jest zdeterminowane przez opresyjne oczekiwania społeczne i niemożność dostosowania się do szybko zmieniającego się świata. Wychowana w zamożnej rodzinie południowych arystokratów Emily dorasta w izolacji od społeczeństwa i w przekonaniu, narzuconym jej przez ojca, o wyższości swego statusu i pochodzenia. Upadek Starego Południa po wojnie secesyjnej dodatkowo pogarsza jej sytuację; Emily żyje w świecie dawnych tradycji, podczas gdy świat wokół dynamicznie się zmienia. Dla mieszkańców miasteczka jest dziwaczką i reliktem odległej przeszłości, symbolem Południa, które legło w gruzach. Popadająca w ruinę posiadłość, w której mieszka, symbolizuje zarówno jej upadek, jak i kres świetności całego regionu. Niepokojący nastrój opowiadania, wraz z motywami tajemnicy oraz śmierci, podkreśla gotycką konwencję opowiadania.

### *A Rose for Emily*

(...) SHE WAS SICK for a long time. When we saw her again, her hair was cut short, making her look like a girl, with a vague resemblance to those angels in colored church windows--sort of tragic and serene.

The town had just let the contracts for paving the sidewalks, and in the summer after her father's death they began the work. The construction company came with riggers and mules and machinery, and a foreman named Homer Barron, a Yankee--a big, dark, ready man, with a big voice and eyes lighter than his face. The little boys would follow in groups to hear him cuss the riggers, and the riggers singing in time to the rise and fall of picks. Pretty soon he knew everybody in town. Whenever you heard a lot of laughing anywhere about the square, Homer Barron would be in the center of the group. Presently we began to see him and Miss Emily on Sunday afternoons driving in the yellow-wheeled buggy and the matched team of bays from the livery stable.

At first we were glad that Miss Emily would have an interest, because the ladies all said, "Of course a Grierson would not think seriously of a Northerner, a day laborer." But there were still others, older people, who said that even grief could not cause a real lady to forget noblesse oblige - without calling it noblesse oblige. They just said, "Poor Emily. Her kinsfolk should come to her." She had some kin in Alabama; but years ago her father had fallen out with them over the estate of old lady Wyatt, the crazy woman, and there was no communication between the two families. They had not even been represented at the funeral.

And as soon as the old people said, "Poor Emily," the whispering began. "Do you suppose it's really so?" they said to one another. "Of course it is. What else could..." This behind their hands; rustling of craned silk and satin behind jealousies closed upon the sun of Sunday afternoon as the thin, swift clop clop-clop of the matched team passed: "Poor Emily."

She carried her head high enough--even when we believed that she was fallen. It was as if she demanded more than ever the recognition of her dignity as the last Grierson; as if it had wanted that touch of earthiness to reaffirm her imperviousness. Like when she bought the rat poison, the arsenic. That was over a year after they had begun to say "Poor Emily," and while the two female cousins were visiting her.

"I want some poison," she said to the druggist. She was over thirty then, still a slight woman, though thinner than usual, with cold, haughty black eyes in a face the flesh of which was strained across the temples and about the eyesockets as you imagine a lighthouse-keeper's face ought to look. "I want some poison," she said.

"Yes, Miss Emily. What kind? For rats and such? I'd recom--"

"I want the best you have. I don't care what kind."

The druggist named several. "They'll kill anything up to an elephant. But what you want is--"

"Arsenic," Miss Emily said. "Is that a good one?"

"Is ... arsenic? Yes, ma'am. But what you want--"

"I want arsenic."

The druggist looked down at her. She looked back at him, erect, her face like a strained flag. "Why, of course," the druggist said. "If that's what you want. But the law requires you to tell what you are going to use it for."

Miss Emily just stared at him, her head tilted back in order to look him eye for eye, until he looked away and went and got the arsenic and wrapped it up. The Negro delivery boy brought her the package; the druggist didn't come back. When she opened the package at home there was written on the box, under the skull and bones: "For rats." (...) (w: Cowley, 2003, s. 392-393).

### ***Róża dla Emily***

(tłum. własne)

Przez długi czas była chora. Kiedy znów ją zobaczyliśmy, miała krótko obcięte włosy, jak u dziewczynki, i przypominała nieco anioły z kolorowych witraży – łagodne, a zarazem tragiczne.

W tym czasie władze miejskie podpisały umowę na budowę chodników i latem, po śmierci ojca panny Emily, rozpoczęto prace. Firma budowlana sprowadziła robotników, muły i maszyny, a wraz z nimi przyjechał brygadzysta – Homer Barron. Był to energiczny Jankes z Północy, wysoki brunet o tubalnym głosie i oczach jaśniejszych od skóry. Zawsze otaczała go gromada chłopców, którzy

z upodobaniem słuchali, jak pomiata robotnikami, podczas gdy ci pracowali w rytm uderzeń kilofów. Homer Barron szybko stał się znany w całym miasteczku. Jeśli gdzieś słyhać było śmiech i widziało się grupkę ludzi, można było być pewnym, że był wśród nich. A potem zaczęliśmy widywać go co niedziela po południu z panną Emily, w wynajętym powoziku o żółtych kołach, zaprzężonym w parę dorodnych kasztanów.

Początkowo cieszyliśmy się, że panna Emily odnalazła jakiś sens życia, zwłaszcza że miejscowe damy twierdziły: „Córka Griersona nigdy nie pomyślałaby poważnie o Jankesie, i to robotniku.” Starsi mieszkańcy mówili, że nawet żałoba nie usprawiedliwia tego, by prawdziwa dama zapomniała o zasadzie *noblesse oblige* – choć nie nazywali tego w ten sposób. Mówili po prostu: „Biedna Emily, powinna się nią zająć rodzina.” Panna Emily miała jakichś krewnych w Alabamie, lecz jej ojciec wiele lat wcześniej pokłócił się z nimi przy podziale majątku po starej pani Wyatt, która była niepoczytalna. Od tamtej pory rodziny nie utrzymywały kontaktu. Nikt z nich nie przyjechał nawet na pogrzeb ojca panny Emily.

A kiedy zaczęto mówić: „Biedna Emily”, pojawiły się też plotki. „Naprawdę?” – pytali jedni, a drudzy odpowiadali: „Oczywiście. Cóż innego jak...” – i zasłaniali twarze dłońmi, szeleściły jedwabie za żaluzjami opuszczonymi przed południowym słońcem, przez które przejeżdżał powozik z parą kasztanów. „Biedna Emily.” Panna Emily wciąż dumnie unosiła głowę, nawet gdy wszyscy byli już przekonani, że nisko upadła. Sprawiała wrażenie, jakby oczekiwała szacunku należnego ostatniej z rodu Griersonów – a może i czegoś więcej. A może schodząc do zwykłego życia, próbowała wzmocnić zbroję swojej wyższości. Tak jak wtedy, gdy kupowała truciznę na szczury – arsenik. Stało się to rok po tym, jak zaczęto mówić o „biednej Emily”, podczas wizyty dwóch jej kuzynek.

– Poproszę truciznę – powiedziała do aptekarza. Miała nieco ponad trzydzieści lat, była chuda, może nawet bardziej niż zazwyczaj. Jej czarne oczy patrzyły chłodno, z pogardą, a na skroniach i wokół oczu rysowały się zmarszczki. – Potrzebuję trucizny – powtórzyła.

– Do usług, panno Emily – odparł aptekarz. – Ale jaką truciznę? Na szczury? Polecam...

– Najlepszą, jaką pan ma. Nie obchodzi mnie, jaka.

Aptekarz wymienił kilka rodzajów.

– Zabiłyby nawet słonia. Ale pani zapewne...

– Arsenik. Czy to dobra trucizna?

– Arsenik? Dobra? Doskonała, proszę pani, ale pewnie pani potrzebuje...

– Właśnie arsenik.

Aptekarz spojrział na nią uważnie. Panna Emily patrzyła mu prosto w oczy. Stała sztywno, wyprostowana.

– Skoro pani sobie życzy, proszę bardzo – powiedział. – Ale zgodnie z przepisami muszę zapytać, do czego to potrzebne.

Panna Emily milczała. Podniosła głowę i spojrzała mu prosto w oczy. Aptekarz w końcu odwrócił się, poszedł do magazynu i zapakował arsenik. Mały pomocnik przyniósł paczkę. Aptekarz już się więcej nie pokazał. Kiedy w domu ją rozpakowała, na pudełku, pod trupa czaszką i puszczelami, widniał napis: „Na szczury”.

### Pytania:

1. Jak narrator przedstawia społeczne reakcje na relację panny Emily z Homerem Barronem? Co to mówi o obyczajach i wartościach mieszkańców miasteczka?
2. Przeanalizuj metaforę „jak anioły z kolorowych witraży – łagodne i jednocześnie tragiczne”. Jakie emocje wywołuje, a także jaką funkcję pełni w kontekście przedstawienia Emily?
3. Zwróć uwagę na scenę zakupu arszeniku. Jakie środki językowe budują napięcie i sugerują niepokojącą atmosferę? Jakie cechy bohaterki ujawnia ten dialog?
4. Jaką funkcję pełnią powracające w tekście określenia „biedna Emily” i „ostatnia z rodu Griersonów”? Co sugerują o stosunku społeczności do jednostki i o pamięci zbiorowej?
5. Na czym polega rola plotki i społecznej obserwacji w tym fragmencie? Jak wpływają one na los panny Emily oraz sposób, w jaki jest przedstawiana czytelnikowi?

### Nikołaj Gogol (1809-1852)

Rosyjski prozaik, poeta, dramaturg, publicysta będący niewątpliwie jednym z najwybitniejszych twórców literatury powszechnej. Uznawany jest za prekursora groteski i absurdu. Urodzony w Soroczyńcach na Ukrainie, całe życie funkcjonował na styku kultur rosyjskiej i ukraińskiej, co znacznie wpłynęło na jego literacką interpretację rzeczywistości oraz poskutkowało nasyceniem jego twórczości w motywy ludowe, demonologiczne i fantastyczne zaczerpnięte z mitologii słowiańskiej oraz licznych legend.

Do najślynniejszych utworów Gogoła zalicza się *Powieści petersburskie* (*Nos, Szynel, Portret*) *Петербургские повести* (*Нос, Шинель. Портрет*, 1830-1840) komedię *Rewizor* (*Ревизор*, 1836) oraz poemat *Martwe dusze* (*Мертвые души*, 1842). Gogol umiejętnie łączył satyrę, groteskę i elementy realizmu z fantastycznym absurdem, co sprawiło, że jego utwory zajęły w literaturze europejskiej miejsce szczególne, stając się inspiracją twórczą. To, co na pozór wydaje się u pisarza komiczne i groteskowe, niesie ze sobą głęboki tragiczny wymiar tragiczny, tworząc wizję rzeczywistości zdominowanej przez strach, biurokrację i zniewolenie.

W świecie przedstawionym jego utworów odnajdziemy popularny w literaturze XIX wieku typ literacki tzw. „małego człowieka”, znanego również z twórczości m.in. Aleksandra Puszkina, Fiodora Dostojewskiego, Antona Czechowa, Michaiła Zoszczenko czy Franza Kafki. Właśnie w postaciach „małych ludzi”, skromnych urzędników, będących symbolami egzystencjalnej samotności i bezsilności wobec maszyny społecznej, znajdziemy najwięcej odniesień intertekstualnych.

U Gogoła zauważalna jest zarówno intertekstualność w wymiarze horyzontalnym i wertykalnym. Prozaik chętnie sięgał do europejskiej satyry i komedii (Molier, Plaut), jego przetransformowana twórczość wywarła wpływ na współczesnych mu pisarzy, a także kolejne pokolenia. Wystarczy wspomnieć chociażby Gogolowskie literackie reminiscencje w dziełach Franza Kafki (*Przemiana*), Michaiła Bułhakowa (*Mistrz i Małgorzata*) oraz twórców teatru absurdu – Samuela Becketta czy Harolda Pintera. W literaturze polskiej echa jego twórczości pobrzmiewają w prozie Witolda Gombrowicza, Sławomira Mrożka i wielu innych.

**Rewizor**

(tłum. Anonim)

SCENA I

HORODNICZY, ZIEMLENIKA, CHŁOPOW, LIAPKIN,  
CZASTNY, PRYSTAW, HIBNER.

**Horodniczy.**

Zaprosiłem panów po to: aby im udzielić nader nieprzyjemną wiadomość. Doniesiono mi, że z Petersburga wyjechał incognito urzędnik z sekretnym poleceniem, zrewidowania w naszej guberni wszystkiego, co się do administracyjnej władzy ściąga.

**Liapkin.**

Co pan mówisz! z Petersburga?

**Ziemenika** (*ze strachem.*)

Z sekretnym poleceniem?

**Chłopow** (*ze strachem.*)

Incognito?

**Horodniczy.**

Przyznam się wam otwarcie, że mnie to mocno zatrwożyło. Dzisiejszej nocy jakby przeczuciem, śniły mi się dwa nadzwyczajne szczury, jakich nigdy jeszcze nie widziałem, czarne, ogromnie wielkie; przybiegły, powąchały, odeszły. Ale przeczytałem wam list, który odebrałem od Andrzeja Iwanowicza Czmuchyna – znasz go Panie Ziemenika. Otoż on, tak pisze: „Kochany Przyjacielu, Kumie i Dobrodzieju! (*mruczy pod nosem przebiegając list oczami.*) Donoszę Ci...“ A!.. „Pospieszam przy tem zawiadomić cię, że przybył do nas urzędnik z poleceniem obejrzenia całej guberni, a mianowicie naszego powiatu. (*ze znaczeniem podejmuje palec w górę.*) Dowiedziałem się o tem od wiarogodnych osób. A ponieważ wiem dobrze, że ty... mój przyjacielu, jak każdy z żyjących, masz malutkie grzeszki, boś człowiek z rozumem i nie lubisz tem pogardzać, co przez ręce do kieszonki wpływa.“ (*zastanawia się mówiąc.*) Przecież nie ma tu obcych, ale wszyscy swoi... „więc radzę ci być ostrożnym, albowiem on, lada godzina przybyć do was może, jeżeli tylko już nie przyjechał i nie zamieszkał gdzie incognito. Wczoraj..“ No! dalej same familijne wiadomości... „Siostra Anna Kiryłowna z mężem do nas przyjechała, Iwan Kiryłowicz bardzo potłuścił i ciągle gra na skrzypcach.“ i t. d, i t. d.“ Otoż tak się rzeczy mają.

**Liapkin.**

W istocie, nadzwyczajne wydarzenie.

**Chłopow** (*do Horodniczego.*)

Powiedz mi panie Antoni, dla czego i po co do nas posyłają rewizora? Wszakże nasze miasto, zdaje się, tak jest dalekiem od wszystkiego, że o niem nawet i myśleć nie warto.

**Horodniczy** (*wzdychając.*)

Ach!!.. dotąd strzegł nas Bóg od tego. Zdarzało się wprawdzie czytać w gazetach: że w takim to miejscu, tego za oberchapki wsadzili do turmy, tamtego oddali pod sąd, za zbyteczne pobłażanie i kradzież, lub za fałszowanie: ale wszystko to zdarzyło się, dzięki Bogu, w drugich miastach, a u nas dotychczas żadnych rewizji, ani rewizorów nie bywało.

**Liapkin.**

Ja myślę, że w tem być musi jakaś bardzo delikatna i polityczna przyczyna. Zapewne Rosyja, chce rozpocząć wojnę i dla tego ministerium wysłała urzędnika, dla przekonania się, czy nie ma gdzie jakiej zdrady, lub niebezpieczeństwa.

**Horodniczy.**

Nie, panie Liapkin, chociaż jesteś uczony, jednakże się mylisz. Co tu być może niebezpiecznego w naszym powiatowym miasteczku. Gdyby było pogranicznym, to możnaby jeszcze coś wnioskować. Ale ono stoi diabeł wie gdzie, zupełnie na ustroniu... galopuj stąd choć przez trzy lata, to do żadnego państwa nie dojedziesz.

**Liapkin.**

O! nie, rząd nasz ma subtelne widoki: nic to, że nasze miasto leży w oddaleniu, jednakże może być na przeszkodzie. [...]

**Chłopow.**

A to prawdziwy kłopot.!

**Horodniczy.**

Nic to że kłopot, ale co gorsza, że nie wiadomo, w jakiej stronie miasta mam czekać na niego, kiedy i w jakim czasie. Ta przekłete incognito bardzo mnie niepokoi! Wpadnie jak z procy, zajrzy: „Ha! wy tu, gołębiczki!“ powie, a który z was jest sędzią? „Liapkin Tiapkin –“ o! przywołać do mnie Liapkina! a kto jest inspektorem szpitalu? – Ziemenika. A! zawołać Ziemenikę! – Otóż to jest, czego ja się lękam (s. 62-69).

**The Government Inspector**

(tłum. Arthur A. Sykes)

Act 1 – A room in the Mayor's house

Scene 1

**GOVERNOR.** I have called you together, gentlemen, to receive a very unpleasant piece of news: there's an Inspector-General coming.

**JUDGE and CHARITY COMMISSIONER.** What, a Revizor?

**GOVERNOR.** Yes, an Inspector from Petersburg, incognito. With secret instructions, too.

**JUDGE.** Well, I declare!

**CHARITY COMMISSIONER.** We've escaped hitherto, so now it's our turn!

**LUKA LUKICH (the School Director).** Good Lord! with secret instructions!

**GOVERNOR.** I had a sort of presentiment of it: all last night I dreamt about a pair of monstrous rats. Upon my word, I never saw the like of 'em—so black and enormous. They came, and snuffed about, and vanished... Here's a letter which I will read you from Andrei Ivanovich Chmikov. You know him, Artemi Philippovich (to the CHARITY COMMISSIONER). This is what he says: "My dear friend, my comrade and benefactor... (He mutters over quickly the first few sentences.) ...and to let you know" – Ah ! that's it – "I hasten to let you know, amongst other things, that an official has been sent with instructions to inspect the whole province, and your district especially. (Lifts his finger significantly.) That he is coming I know from very reliable sources, but he pretends to be a private person. So, as you have your little faults, you know, like everybody else (you're a sensible man, and don't let your little perquisites slip through your fingers)..." (Stopping.) H'm, that's after a manner of speaking..." I advise you to take precautions, for he may come any hour if he has not already done so, and is staying somewhere incognito... Yesterday..." Oh, then come family matters. "My cousin,[1] Anna Kirillovna, paid us a visit, with her husband ; Ivan Kirillovich has got very fat, and is always playing the fiddle..." etcetera, etcetera. Now, here's a pretty business !

**JUDGE.** Yes, extraordinary, simply extraordinary. There must be some reason for it.

**LUKA.** But why, Anton Antonovich,[2] why is it ? Why should we have an Inspector?  
**GOVERNOR** (sighing). Oh, it's fate, I suppose ! (Sighs again.) Till now, thank goodness, they've pried into other towns; but now our time has come.

**JUDGE.** It's my opinion, Anton Antonovich, that it's a deep political move, and it means—let me see that—Russia ... yes, that's it ... Russia wants to make war, and the Government has surreptitiously sent an official to see if there's any disaffection anywhere.

**GOVERNOR.** Ah, you've got it! you know a thing or two! The idea of treason in an inland town ! As if it lay on the frontier ! Why, from here you may gallop for three years before you reach a foreign country.

**JUDGE.** No, I'll tell you how it is—you don't understand—the Government looks very closely into matters ; it may be far away, yet it observes everything—.

[...]

**LUKA.** Ah, Heaven save us from being schoolmasters ! You're afraid of everything; everybody meddles with you, and wants to show you that he's as learned as you are.

**GOVERNOR.** Oh, all that's nothing ; it's this cursed incognito ! All of a sudden he'll look in : "Ah, so you're here, my friends ! And who's the judge here?" he'll say." Lyapkin-Tyapkin."[5] "Well, bring Lyapkin-Tyapkin here, then !" "And who is the Charity Commissioner ?" "Zemlyanfka."[6] "Call Zemlyanfka, too!" There'll be a pretty kettle of fish!

Scena narastającego lęku przed anonimowym Rewizorem stanowi niejako trzon absurdu u Gogola, bowiem strach u bohaterów rodzi się nie z realnego zagrożenia przyczyn, a z plotki. Dokładnie takie sam mechanizm zastosował później w swojej „komedii zagrożeń” Harold Pinter w utworze *Urodziny Stanleya*, w którym to atmosfera absurdalnej grozy konstruowana jest podobnie jak u Gogola wokół tajemniczych incognito. Zarówno u rosyjskiego, jak też brytyjskiego twórcy brak wiedzy na temat osób oraz pełne napięcie oczekiwanie doprowadzają bohaterów do frustracji i szaleńczego amoku. Mamy więc tutaj międzypokoleniowe intertekstualne zestawienie uniwersalnego obrazu nieokreślonego ludzkiego lęku wobec władzy i systemu.

### Pytania:

1. Jak w tym fragmencie rodzi się strach przed tajemniczym Rewizorem? W jaki sposób oczekiwanie na incognito nawiązuje do atmosfery zagrożenia oraz nieokreślonego lęku w *Urodzinach Stanleya* Harolda Pintera?
2. Horodniczy mówi o urzędniku incognito, którego nikt nie zna ani nie widział. Jak to „niewidzialne zagrożenie” działa na wyobraźnię bohaterów? Czy można tu dostrzec intertekstualny pomost do Pinterowskiego „oni”, którzy mają przyjść po Stanleya? Czy odczucia bohaterów obu utworów są podobne?
3. Jakie elementy groteski i absurdu ujawniają się w obawach bohaterów (np. sen o szczurach, niepewność miejsca i czasu przybycia)? Jakie symbole pojawiają się w utworze Pintera?
4. Horodniczy wraz ze współpracownikami wyobrażają sobie, jak Rewizor będzie „przywoływał” kolejnych urzędników. Jak ta scena ujawnia ich lęk przed władzą i jej arbitralnością? W jaki sposób problem „władzy bez twarzy” powraca u Pintera?

## Anton Czechow (1860-1904)

Rosyjski dramaturg i prozaik, dyplomowany lekarz, jeden z najwybitniejszych pisarzy przełomu XIX i XX wieku. Skondensowana stylistyka jego twórczości zrewolucjonizowała prozę realistyczną oraz dramat psychologiczny i wniosła nową jakość w postrzeganie satyry i groteski w literaturze światowej. Czechow znany jest z bardzo krótkich opowiadań, nietuzinkowym literackich miniatur codzienności „małego człowieka”, podobnie jak u Gogola i innych wspomnianych pisarzy, zniewolonego, poniżonego i okrutnie skrzywdzonego przez system.

Do dnia dzisiejszego na scenach najlepszych światowych teatrów grane są takie sztuki pisarza jak: *Mewa* (*Мewa*, 1896), *Wujaszek Wania* (*Дядя Ваня*, 1899), *Trzy siostry* (*Три сестры*, 1901) i *Wiśniowy sad* (*Вишневый сад*, 1904), które zrewolucjonizowały teatr dzięki rezygnacji z dramatycznej akcji na rzecz „dramatu nastroju” i podkreślenia codzienności. Właśnie te innowacje wpłynęły znacząco na rozwój warsztatu literackiego m.in. Harolda Pintera oraz innych przedstawicieli teatru absurdu. Słynne pinterowskie pauzy, wymowna cisza, „flegmatyczność” akcji oraz stonowana sceneria mają źródło w Czechowowskim warsztacie. W opowiadaniach, takich jak *Śmierć urzędnika* (*Смерть чиновника*), *Człowiek w futerale* (*Человек в футляре*) czy *Sala nr 6* (*Палата № 6*), Czechow, tak jak wielu rosyjskich pisarzy, rozwijał typ literacki „małego człowieka”, nadając mu głęboki rys psychologiczny i egzystencjalny w zderzeniu z bezduszną biurokratyczną machiną państwową. Nic więc dziwnego, że czytając *Proces* Franza Kafki wytrawny odbiorca momentalnie odczuwa intertekstualne powiązania pisarzy.

Dziedzictwo Gogola inspirowało rozwój teatru modernistycznego oraz postmodernistycznego. Sam Konstantin Stanisławski, założyciel Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MChT), w oparciu o sztuki Czechowa stworzył system gry aktorskiej (tzw. System Stanisławskiego), a Samuel Beckett i Harold Pinter wpisali się w ideę „niedramatycznego dramatu”, zgodnie z którą cisza, pauzy i niewypowiedziane napięcia okazują się być istotniejsze niż dynamiczna akcja.

### *Śmierć urzędnika*

(tłum. Aleksander Wat)

Pewnego pięknego wieczora, niemniej piękny intendent Iwan Dmitriewicz Czerwiakow siedział w drugim rzędzie krzeseł i patrzył przez lornetkę na scenę, gdzie grano „Dzwony Kornewilskie”. Patrzył i czuł się u szczytu błogości. Lecz nagle... – w opowiadaniach często spotyka się to „nagle” – autorowie mają słuszność: życie tak pełne (jest niespodzianek! Nagle więc... zmarszczył twarz, przewrócił oczyma, wstrzymał oddech... apcz-chii! Kichnął, jak widzicie. Nikomu i nigdzie nie wzbrania się kichać. Kicha(ą) chłopci i policmajstry, a czasami nawet i tajni radcy. Wszyscy kichają, Czerwiakow wcale się nie zmieszał, wytarł nos chustką i jako człowiek grzeczny, obejrzał się naokoło, czy nie przeszkodził komu swoim kichnięciem. I teraz dopiero odczuł pewne zmieszanie. Zobaczył mianowicie, że staruszek, który siedział przed nim w pierwszym rzędzie krzeseł, wycierał sobie starannie rękawiczką łysinę i szyję, mrużąc coś pod nosem. W staruszkę poznał Czerwiakow cywilnego generała z wydziału komunikacji, Bryzzałowa.

...Ucharkałem go... – pomyślał Czerwiakow – Nie jest to wprawdzie mój szef, mimo to jednak jakoś mi niemiło. Trzeba go przeprosić.

– Przepraszam, ocharkałem pana... ale to nieumyślnie.

- To nic.
- Wybacz pan, na Boga! Ja przecież... (a nie chciałem...
- Ależ siedź pan, z łaski swojej. Nie przeszkadzaj pan słuchać!
- Czerwiakow zmieszał się, uśmiechnął się głupio i zaczął patrzeć na scenę... Patrzył, ale stan błogości minął. Dręczył go niepokój. Podczas antraktu zbliżył się do Bryzzałowa, pokręcił się koło niego i, przewyciężywszy lęk, mruknął:
- Ja pana ocharkalem... Wybacz pan... nie dlatego, żeby...
- Ależ niechże pan da spokój... Ja już zapomniałem, a pan wciąż to samo! – powiedział generał i niecierpliwie poruszył wargami.
- ...Zapomniał... z oczu jakoś mu źle patrzy... – pomyślał Czerwiakow, podejrzliwie przyglądając się generałowi. – Nawet rozmawiać nie chce. Trzeba mu wytłumaczyć, że wcale nie chciałem... że to prawo natury, bo gotów pomyśleć, że chciałem na niego pluć. Jeżeli teraz nie pomyśli, to potem!...
- Powróciwszy do domu, Czerwiakow opowiedział żonie o tym, co się przytrafiło. Żona, jak mu się zdawało, przyjęła to dość lekkomyślnie; zlekka się wprawdzie początkowo, ale gdy się dowiedziała, że to obcy, uspokoiła się.
- A jednak idź do niego i przeproś – powiedziała. – Pomyśli, że nie umiesz się zachowywać w towarzystwie.
- Oto właśnie chodzi! Przeprosiłem go, ale on jakoś tak dziwnie... Ani jednego słowa nie powiedział na uspokojenie. Zresztą i czasu nie było na rozmowę.
- Nazajutrz Czerwiakow włożył nowy mundur urzędowy, ostrzygł się i poszedł do Bryzzałowa.
- Kiedy wszedł do poczekalni, ujrzał wielu interesantów, a wśród nich i samego generała, który już rozpoczął przyjmowanie podań. Załatwiwszy kilku interesantów, generał skierował wzrok na Czerwiakowa.
- Wczoraj, w „Arkadii”, jeżeli sobie Wasza Ekscelencja przypomina – zaczął meldować intendent — kichnąłem i... niechcący, ocharkalem... Przepr...
- Co za głupstwa!... Bóg wie co! Czego sobie pan życzy? – zwrócił się generał do następnego interesanta.
- ...Nie chce rozmawiać! – pomyślał Czerwiakow, blednąc. – Gniewa się, widocznie... Nie, tego nie można tak zostawić... Ja mu wytłumaczę.
- Gdy generał załatwił ostatniego interesanta i skierował się do wewnętrznych apartamentów, Czerwiakow poszedł za nim i zabelkotał:
- Wasza Ekscelencjo! Jeżeli ośmielam się niepokoić Waszą Ekscelencję, to tylko, mogę powiedzieć, przez uczucie skruchy. Niechcący, sam pan wie!...
- Generał zrobił taką minę, jakby mu się na płacz zbierało, i machnął ręką.
- Ale pan sobie po prostu ze mnie drwi – powiedział, znikając we drzwiach.
- ...Cóż to za drwiny? – pomyślał Czerwiakow. – Wcale nie drwiny. Generał, a nie może zrozumieć! Jeśli tak, to nie będę się więcej tłumaczył przed tym fanfaronem. Pał go sześć! Napiszę do niego list, a chodzić nie będę. Jak Boga kocham, nie będę!
- Tak rozmyślał Czerwiakow, wracając do domu. Listu do generała nie napisał. Myślał, myślał – i w żaden sposób nie mógł wymyśleć listu. Trzeba było następnego dnia samemu iść i wytłumaczyć.
- Przychodziłem wczoraj niepokoić Waszą Ekscelencję – zaczął mamrotać, kiedy generał skierował na niego pytający wzrok – nie po to, żeby drwić, jak pan był łaskaw się wyrazić. Przepraszałem za to, że ocharkalem. a drwić nie miałem zamiaru. Czyżbym nawet śmiać żarty stroić?... Bo jeżeli my sobie będziemy na żarty pozwalali, to żadnego szacunku dla osób nie będzie.
- Precz stąd! – ryknął generał i cały się zatrząsł i posiniał.

– Co-o? – spytał szeptem Czerwiakow, omdlewając z przerażenia.

– Precz stąd! – ryknął generał, tupiąc nogami.

W brzuchu Czerwiakowa coś się oberwało. Nic nie widząc i nie słysząc, cofnął się ku drzwiom i wyszedł... Powlókł się machinalnie do domu i nie zdejmując munduru, położył się na kanapie i... umarł (<https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/smierc-urzednika.pdf>, dostęp: 03.09.2025).

### ***The Death of a Government Clerk***

(tłum. Constance Garnett)

One fine evening, a no less fine government clerk called Ivan Dmitritch Tchervyakov was sitting in the second row of the stalls, gazing through an opera glass at the Cloches de Corneville. He gazed and felt at the acme of bliss. But suddenly. . . . In stories one so often meets with this "But suddenly." The authors are right: life is so full of surprises! But suddenly his face puckered up, his eyes disappeared, his breathing was arrested . . . he took the opera glass from his eyes, bent over and... "Aptchee!!" he sneezed as you perceive. It is not reprehensible for anyone to sneeze anywhere. Peasants sneeze and so do police superintendents, and sometimes even privy councillors. All men sneeze. Tchervyakov was not in the least confused, he wiped his face with his handkerchief, and like a polite man, looked round to see whether he had disturbed any one by his sneezing. But then he was overcome with confusion. He saw that an old gentleman sitting in front of him in the first row of the stalls was carefully wiping his bald head and his neck with his glove and muttering something to himself. In the old gentleman, Tchervyakov recognised Brizzhalov, a civilian general serving in the Department of Transport.

"I have spattered him," thought Tchervyakov, "he is not the head of my department, but still it is awkward. I must apologise."

Tchervyakov gave a cough, bent his whole person forward, and whispered in the general's ear.

"Pardon, your Excellency, I spattered you accidentally..."

"Never mind, never mind."

"For goodness sake excuse me, I... I did not mean to."

"Oh, please, sit down! let me listen!"

Tchervyakov was embarrassed, he smiled stupidly and fell to gazing at the stage. He gazed at it but was no longer feeling bliss. He began to be troubled by uneasiness. In the interval, he went up to Brizzhalov, walked beside him, and overcoming his shyness, muttered:

"I spattered you, your Excellency, forgive me... you see... I didn't do it to..."

"Oh, that's enough... I'd forgotten it, and you keep on about it!" said the general, moving his lower lip impatiently.

"He has forgotten, but there is a fiendish light in his eye," thought Tchervyakov, looking suspiciously at the general. "And he doesn't want to talk. I ought to explain to him... that I really didn't intend . . . that it is the law of nature or else he will think I meant to spit on him. He doesn't think so now, but he will think so later!"

On getting home, Tchervyakov told his wife of his breach of good manners. It struck him that his wife took too frivolous a view of the incident; she was a little frightened, but when she learned that Brizzhalov was in a different department, she was reassured.

"Still, you had better go and apologise," she said, "or he will think you don't know how to behave in public."

“That’s just it! I did apologise, but he took it somehow queerly... he didn’t say a word of sense. There wasn’t time to talk properly.”

Next day Tchervyakov put on a new uniform, had his hair cut and went to Brizzhalov’s to explain; going into the general’s reception room he saw there a number of petitioners and among them the general himself, who was beginning to interview them. After questioning several petitioners the general raised his eyes and looked at Tchervyakov.

“Yesterday at the Arcadia, if you recollect, your Excellency,” the latter began, “I sneezed and ... accidentally spattered ... Exc...”

“What nonsense... It’s beyond anything! What can I do for you,” said the general addressing the next petitioner.

“He won’t speak,” thought Tchervyakov, turning pale; “that means that he is angry... No, it can’t be left like this... I will explain to him.”

When the general had finished his conversation with the last of the petitioners and was turning towards his inner apartments, Tchervyakov took a step towards him and muttered:

“Your Excellency! If I venture to trouble your Excellency, it is simply from a feeling I may say of regret!... It was not intentional if you will graciously believe me.”

The general made a lachrymose face, and waved his hand.

“Why, you are simply making fun of me, sir,” he said as he closed the door behind him.

“Where’s the making fun in it?” thought Tchervyakov, “there is nothing of the sort! He is a general, but he can’t understand. If that is how it is I am not going to apologise to that fanfaron any more! The devil take him. I’ll write a letter to him, but I won’t go. By Jove, I won’t.”

So thought Tchervyakov as he walked home; he did not write a letter to the general, he pondered and pondered and could not make up that letter. He had to go next day to explain in person.

“I ventured to disturb your Excellency yesterday,” he muttered, when the general lifted enquiring eyes upon him, “not to make fun as you were pleased to say. I was apologising for having spattered you in sneezing... And I did not dream of making fun of you. Should I dare to make fun of you, if we should take to making fun, then there would be no respect for persons, there would be...”

“Be off!” yelled the general, turning suddenly purple, and shaking all over.

“What?” asked Tchervyakov, in a whisper turning numb with horror.

“Be off!” repeated the general, stamping.

Something seemed to give way in Tchervyakov’s stomach. Seeing nothing and hearing nothing he reeled to the door, went out into the street, and went staggering along...

Reaching home mechanically, without taking off his uniform, he lay down on the sofa and died (<https://www.libraryofshortstories.com/storiespdf/the-death-of-a-government-clerk.pdf>, dostęp: 04.09.2025).

W krótkim opowiadaniu Czechowa został ukazany m.in. motyw „małego człowieka”. Sposób kreacji postaci jest tragicomiczny i groteskowy. Czerwiakow „zżerany” absurdalnym poczuciem winy za kichnięcie, doprowadza sam siebie do śmierci. Absurd historii demaskuje bezsilność jednostki wobec ziemskiego systemowego autorytetu oraz mechanizm obezwładniającego i śmiertelniegroźnego lęku. Temat zastraszenia przez system rozwijali też Gogol i wspomniany przy autorze *Rewizora* Harold Pinter.

### Pytania:

1. W jaki sposób Czechow buduje absurd sytuacji poprzez monotonną powtarzalność przeprosin bohatera? W jaki sposób ten mechanizm można porównać do groteskowych i absurdalnych dialogów w *Urodzinach Stanleya Pintera*?
2. W jaki sposób relacja między Czerwiakowem a generałem przypomina schemat zależności między bohaterami Gogola w *Rewizorze* a urzędniczym autorytetem?
3. Czy nazwisko bohatera ma w tym kontekście znaczenie? Czy podobną symbolikę mają postaci występujące w *Rewizorze*?
4. Czy paniczny strach Czerwiakowa ma realne podstawy, czy też zakorzeniony jest w jego wyobraźni? Jak to można porównać do Pinterowskiego mechanizmu nieokreślonego lęku wobec tajemniczych postaci i Gogolowskiego incognito?
5. Jak motyw groteskowej śmierci w finale można odczytać w kontekście tradycji „małego człowieka” w literaturze rosyjskiej, a jak w kontekście „żałobnej” sceny z dramatu Pintera?

### Franz Kafka (1883-1924)

Austro-węgierski (czeski) pisarz żydowskiego pochodzenia, jeden z najważniejszych prozaików XX wieku. Jego dzieła, takie jak *Proces* (*Der Prozess*, 1925), *Zamek* (*Das Schloss*, 1926) czy opowiadania, np. *Przemiana* (*Die Verwandlung*, 1915), *Kolonia karna* (*In der Strafkolonie*, 1919) oraz *Wyrok* (*Das Urteil*, 1913), obrazują antyludzki wymiar systemowej biurokracji oraz jednostki w nią uwikłanej.

Doświadczenia pisarza żyjącego w wieloetnicznej Pradze, na pograniczu kultury żydowskiej i chrześcijańskiej, a także obserwacja narodzin totalitarnych światów zadecydowały o wielowarstwowej symbolice jego utworów. Intertekstualność jego twórczości ma również wertykalny i horyzontalny wymiar, gdyż sięga przeszłości i wpływa na dzieła powstałe po jego śmierci. Kafka czerpał nie tylko z Dostojewskiego, ale też Gogola i Czechowa, a pozostawiona po nim spuścizna zaowocowała surrealizmem oraz absurdem teatru Samuela Becketta i Harolda Pintera.

#### *Proces*

(tłum. Bruno Schulz)

#### Rozdział 1

*Aresztowanie – Rozmowa z panią Grubach – Potem panna Bürstner*

Ktoś musiał zrobić doniesienie na Józefa K., bo mimo że nic złego nie popełnił, został pewnego ranka po prostu aresztowany. Kucharka pani Grubach, jego gospodyni, przynosząca mu śniadanie codziennie około ósmej godziny rano, tym razem nie przyszła. To się dotychczas nigdy nie zdarzyło (s. 7).

#### Rozdział 3

*W pustej sali posiedzeń – Student – Kancelarie*

– Pan pewnie nie wierzy, że jestem oskarżony? – spytał K. – O, proszę pana, wcale nie – powiedział mężczyzna i usunął się nieco na bok, ale w odpowiedzi nie było wiary, tylko ukryty strach.

– Więc pan mi nie wierzy? – spytał K. i niejako sprowokowany nieświadomie pokorną postawą mężczyzny, chwycił go za ramię, jakby chciał zmusić go tym do wiary. Nie chciał mu sprawić bólu, ujął go też całkiem lekko, mimo to

mężczyzna krzyknął, jak gdyby K. chwycił go nie dwoma palcami, ale rozpalonymi szczypcami. Po tym śmiesznym krzyku i miał już K. wszystkiego dość. Skoro ten człowiek nie wierzył mu, że jest oskarżony, tym lepiej. Może uważał go nawet za sędziego. I teraz na pożegnanie chwycił go rzeczywiście mocniej, odtrącił go na ławkę i poszedł dalej (s. 64-65).

## Rozdział 10

### *Koniec*

W przeddzień jego trzydziestych pierwszych urodzin – było około dziewiątej wieczór, na ulicach panowała cisza – przyszło dwóch panów do mieszkania K. W żakietach, tłusci i bladzi, w mocno nasadzonych na głowę cylindrach. Po krótkim droczeniu się pod drzwiami domu o to, kto pierwszy wejdzie, powtórzyła się podobna tylko jeszcze większa ceremonia przed drzwiami K. Mimo że wizyta nie była zapowiedziana, K. również czarno ubrany, siedział w krześle w pobliżu drzwi i naciągał powoli nowe, ciasno w palcach napięte rękawiczki, w pozycji, w jakiej się czeka na gości. Natychmiast wstał i popatrzył z ciekawością na panów. – Więc panowie są ze mną umówieni? – spytał. Panowie skinęli głowami, jeden pokazywał cylindrem trzymany w rękę na drugiego. K. przyznał sobie w duchu, że oczekiwał innej wizyty. Podszedł do okna i popatrzył jeszcze raz w ciemną ulicę. Wszystkie niemal okna po drugiej stronie ulicy były już także ciemne, w wielu spuszczone story.

[...]

– W jakim teatrze panowie grają?

– W teatrze? – spytał jeden z nich drugiego, drgając kącikami ust bezradnie. Drugi zachował się jak niemy, który walczył z opornym organizmem.

„Nie są przygotowani na pytania” – powiedział do siebie K. i poszedł po kapelusz. Już na schodach starali się panowie wziąć K. pod ramię, ale K. powiedział:

– Dopiero na ulicy, nie jestem chory.

Zaraz jednak przed bramą uchwycili go w taki sposób, w jaki jeszcze K. nigdy z żadnym człowiekiem nie chodził. Trzymali ramiona blisko siebie za jego plecami, nie zgięli ramion, tylko objęli nimi ramiona K. w całej ich długości i na dole chwycili jego ręce wyszkolonym wprawnym chwytem, któremu niepodobna się było oprzeć. K. szedł więc wyprężony i sztywny między nimi. Tworzyli teraz wszyscy trzej tak zwartą jedność, że gdyby chciano uderzyć jednego z nich, uderzono by wszystkich. Była to jedność, jaką tworzyć może tylko coś martwego.

[...] na gardle jego spoczęły ręce jednego z panów, gdy drugi tymczasem wepchnął mu nóż w serce i dwa razy w nim obrócił.

Gasnącymi oczyma widział jeszcze K., jak panowie, blisko przed jego twarzą, policzek przy policzku, śledzili ostateczne rozstrzygnięcie. „Jak pies!” – powiedział do siebie: było tak, jak gdyby wstyd miał go przeżyć (s. 211-215).

Postać Józefa K. to literacka egzemplifikacja „małego człowieka”, który jest modelem nieprzypisanym wyłącznie rosyjskiej przestrzeni, ale pojawia się w każdym miejscu biurokratycznej maszyny przejawiającej cechy totalne. Absurd aresztowania postaci „bez winy” nawiązuje aresztowania Chrystusa, przy czym Poncjuszem Piłatem jest w tym przypadku całe społeczeństwo na każdym kroku umywające ręce od odpowiedzialności. Groteskowe sceny w pustych salach i kancelariach, a wreszcie śmierć „jak psa” ukazują degradację i upadek jednostki, a także jej bezradność wobec

niewidzialnej władzy, która tak jak u Gogola pozostaje incognito. Świat przedstawiony Kafki zbliża czytelnika do absurdów ukazanych przez Czechowa oraz dramaturgii groteski Pintera. W przypadku tego ostatniego, szare życie Józefa K., podobnie jak u Stanleya, nagle przemienia się w opresyjny spektakl, gdzie pozornie zwyczajne sytuacje stają się źródłem lęku, zagubienia i upokorzenia. W przeciwieństwie do samoistnej śmierci bohatera Czechowa, postać z *Procesu* zostaje poddana eksterminacji niczym Pinterowski jubilat.

### **Pytania:**

#### **Rozdział 1 – Aresztowanie**

1. Jak początek powieści wprowadza motyw „małego człowieka” zagubionego w systemie, podobnie jak bohaterowie Gogola i Czechowa? Podaj analogie.

#### **Rozdział 3 – W pustej sali posiedzeń**

1. W jaki sposób wskazana scena nawiązuje do samotności oraz bezsilność Czerwiakowa ze *Śmierci urzędnika*. Czy Józef K. traktowany jest w podobny sposób?
2. Czy napięcie i absurd tej sytuacji przypomina światopoglądowy niepokój obecny w dramatach Harolda Pintera?

#### **Rozdział 10 – Koniec**

1. Jakie znaczenie ma upokarzające porównanie „Jak pies!” w kontekście losu małego człowieka w świecie totalitarnej biurokracji? Odszukaj intertekstualne nawiązania do Czechowa, Gogola i Pintera.
2. Odszukaj finalną scenę z Urodzin Stanleya i porównaj ją z finalną sceną historii Józefa K.

## 5. Postmodernizm i metafikcja

Postmodernizm to kierunek artystyczny, filozoficzny i literacki, który rozwinął się w drugiej połowie XX wieku jako reakcja na modernizm oraz jego idee. Charakteryzuje się on odrzuceniem jedności i obiektywizmu, a zamiast tego promuje pluralizm, ironiczny dystans do tradycji oraz skłonność do eksperymentowania z formą i treścią. Zamiast dążyć do jednej, zunifikowanej wizji świata, postmodernizm przyjmuje, że istnieje wiele prawd, które mogą współistnieć, a rzeczywistość jest niejednoznaczna. W postmodernistycznej literaturze pluralizm przejawia się w użyciu różnych stylów, gatunków literackich, a także w przedstawianiu świata z różnych punktów widzenia. Takie podejście zakłada, że żaden punkt widzenia nie jest absolutny ani ostateczny, co prowadzi do większej otwartości na różne formy wyrazu i doświadczenia. Jednym z prekursorów tego rodzaju literatury był amerykański pisarz William Faulkner, który, choć tworzył w pierwszej połowie XX wieku, w swoich dziełach zawarł wiele cech postmodernizmu, w tym pluralizm narracyjny, złożoność perspektyw i wielość głosów, np. w powieści *Wściekłość i wrzask* (*The Sound and the Fury*). Przykłady pluralizmu w literaturze postmodernistycznej to m.in. dzieła Jorge Luisa Borgesa, w których fabuły są pełne odniesień do literatury, filozofii i innych dziedzin, tworząc złożoną mozaikę znaczeń, a także powieści Umberto Eco, w których różnorodność narracyjna i interpretacyjna staje się kluczowym elementem konstrukcji tekstu (np. w *Imię róży*). Także w twórczości Thomasa Pynchona, szczególnie w powieści *V.*, mamy do czynienia z wieloma równoległymi narracjami, które ukazują różnorodne sposoby rozumienia rzeczywistości. Autorzy ci tworzą dzieła, w których wielość punktów widzenia oraz interpretacji nie tylko wzbogaca fabułę, ale również angażuje czytelnika w proces aktywnej dekonstrukcji znaczeń. W tym kontekście, postmodernizm stawia na rozbicie tradycyjnych, jednolitych struktur narracyjnych – teksty postmodernistyczne nie są w pełni spójne i zgodne z określoną wizją świata. Zamiast tego liczy się gra słów, zacieranie granic między fikcją a rzeczywistością oraz świadome wykorzystanie intertekstualności, co umożliwia autorom przedstawianie wielu różnych wersji tej samej rzeczywistości i pozwala na wyjście poza konwencjonalne ramy literackie.

Intertekstualność w postmodernistycznym kontekście nabiera szczególnego znaczenia, ponieważ stała się jednym z narzędzi dekonstrukcji tradycyjnych narracji literackich. W postmodernizmie teksty literackie są postrzegane jako fragmenty wciąż rozwijającej się sieci odniesień, w której każdy nowy tekst nawiązuje do wcześniejszych, tworząc swoiste „dialogi” między dziełami. Celem takich nawiązań może być zarówno krytyka, jak i reinterpretacja tradycyjnych idei, norm literackich oraz społecznych. W tym ujęciu autorzy postmodernistyczni są świadomi swoich tekstów, traktując je jako część szerszego dyskursu kulturowego. Takie podejście do literatury uwidacznia się w dziele Johna Bartha *Lost in the Funhouse*, gdzie granice między literaturą, fikcją a rzeczywistością zacierają się, zaś narracja odnosi się do innych tekstów i tradycji literackich, tworząc wielowarstwową strukturę znaczeń. Barth, podobnie jak wielu innych postmodernistów, wykorzystuje intertekstualność nie tylko do wzbogacenia fabuły, ale także do dekonstrukcji tradycyjnych form literackich. Podobnie w twórczości Umberto Eco, zwłaszcza w *Imieniu róży*, autor świadomie korzysta z historycznych,

literackich i filozoficznych odniesień, które nie tylko wzbogacają fabułę, ale również krytykują tradycyjne podejście do literatury, zastępując je wielością interpretacji. Eco wprowadza wieloznaczność, która zmusza czytelnika do aktywnego uczestniczenia w tworzeniu sensu. Podobnie w powieściach Thomasa Pynchona, takich jak *V.*, autor buduje złożoną sieć narracyjną, w której wiele punktów widzenia nakłada się na siebie, oferując różnorodne podejścia do tej samej rzeczywistości.

Metafikcja, będąca istotnym elementem postmodernizmu, to forma literacka, która w sposób bezpośredni odnosi się do swojej własnej fikcyjnej natury, a tym samym podważa granice między fikcją a rzeczywistością. Autorzy korzystający z metafikcji, zamiast tworzyć iluzję „realistycznego” świata, świadomie ujawniają mechanizmy tworzenia tekstu, zachęcając czytelnika do refleksji nad samym aktem narracji. W metafikcyjnych dziełach tekst staje się przedmiotem autorefleksji, nie tylko w sensie treści, ale też w kwestii formy i struktury literackiej. Jednym z kluczowych elementów metafikcji jest *burzenie czwartej ściany*, terminu, który pochodzi z teatru. Czwarta ściana to niewidzialna granica między aktorami a publicznością, przez którą widzowie mogą obserwować wydarzenia na scenie. Zwykle postacie na scenie „ignorują” obecność widowni, wchodząc w świat fikcji, który jest zamknięty na zewnątrz. Burzyć czwartą ścianę oznacza, że bohaterowie zaczynają dostrzegać lub zwracać się bezpośrednio do publiczności, co przełamuje iluzję fikcyjności i sprawia, że widzowie stają się częścią przedstawienia. W literaturze metafikcyjnej podobna technika polega na tym, że postacie są świadome swojego statusu jako postaci fikcyjnych, a sam tekst otwarcie przyznaje się do swojej literackiej konstrukcji. Tak dzieje się w powieści Johna Fowlesa *Kochanica Francuza*, w której narrator wyraźnie zwraca się do czytelnika, a sam tekst staje się tematem refleksji, zwracając uwagę na swój status fikcyjny.

### **John Fowles (1926-2005)**

Jeden z najważniejszych brytyjskich pisarzy drugiej połowy XX wieku, uznawany za wybitnego przedstawiciela literatury postmodernistycznej. Debiutował powieścią *The Collector (Kolekcjoner)* wydaną w roku 1963, która od razu zwróciła uwagę krytyków dzięki zastosowaniu psychologicznego realizmu i niepokojącej narracji, ukazującej obsesję i relacje władzy między porywaczem a ofiarą. Największą sławę przyniosła mu jednak *The French Lieutenant's Woman (Kochanica Francuza)* wydana w roku 1969, utwór uznawany za arcydzieło postmodernizmu, który brawurowo łączy konwencje wiktoriańskiej powieści realistycznej z autorskimi komentarzami i eksperymentami narracyjnymi. Fowles wielokrotnie przełamuje iluzję fikcji literackiej, zwracając się bezpośrednio do czytelnika, podkreślając arbitralność narracji i rolę autora jako kreatora wielu możliwych historii.

Twórczość Fowlesa to doskonały przykład intertekstualności, tak istotnej dla literatury postmodernistycznej. Jego powieści obfitują w odniesienia do klasyki literatury, filozofii, historii sztuki i nauki, które autor wykorzystuje, aby budować wielowarstwowe, często sprzeczne znaczenia. W *The French Lieutenant's Woman* świadomie nawiązuje do stylistyki oraz tematów powieści Thomasa Hardy'ego, a jednocześnie demaskuje konwencje literackie epoki wiktoriańskiej, ukazując ich umowność i ideologiczną funkcję. Fowles, stosując technikę metafikcji, kwestionuje tradycyjne pojęcia autora, narracji i prawdy w literaturze, co czyni go jednym z najważniejszych innowatorów prozy anglojęzycznej oraz kluczową postacią w studiach nad intertekstualnością.

Rozdział trzynasty *Kochanicy Francuza* stanowi przełomowy moment w powieści, w którym John Fowles ujawnia pełnię swojego postmodernistycznego kunsztu. Autor wychodzi z cienia narracji i zwraca się bezpośrednio do czytelnika. Rozdział ten staje się swoistym metatekstem, w którym pisarz dzieli się wątpliwościami co do tego, jak dalej poprowadzić losy bohaterów, równocześnie zapraszając odbiorcę do współuczestnictwa w tworzeniu znaczeń. To literacki manifest Fowlesa, w którym autor nie tylko opowiada historię, ale też zastanawia się nad samą naturą opowiadania.

### *The French Lieutenant's Woman*

I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and "voice" of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word.

So perhaps I am writing a transposed autobiography; perhaps I now live in one of the houses I have brought into the fiction; perhaps Charles is myself disguised. Perhaps it is only a game. Modern women like Sarah exist, and I have never understood them. Or perhaps I am trying to pass off a concealed book of essays on you. Instead of chapter headings, perhaps I should have written "*On the Horizontality of Existence*," "*The Illusions of Progress*," "*The History of the Novel Form*," "*The Aetiology of Freedom*," "*Some Forgotten Aspects of the Victorian Age*"... what you will.

Perhaps you suppose that a novelist has only to pull the right strings and his puppets will behave in a lifelike manner; and produce on request a thorough analysis of their motives and intentions. Certainly I intended at this stage (*Chap. Thirteen—unfolding of Sarah's true state of mind*) to tell all—or all that matters. But I find myself suddenly like a man in the sharp spring night, watching from the lawn beneath that dim upper window in Marlborough House; I know in the context of my book's reality that Sarah would never have brushed away her tears and leaned down and delivered a chapter of revelation. She would instantly have turned, had she seen me there just as the old moon rose, and disappeared into the interior shadows. But I am a novelist, not a man in a garden—I can follow her where I like? But possibility is not permissibility. Husbands could often murder their wives—and the reverse—and get away with it. But they don't. You may think novelists always have fixed plans to which they work, so that the future predicted by Chapter One is always inexorably the actuality of Chapter Thirteen. But novelists write for countless different reasons: for money, for fame, for reviewers, for parents, for friends, for loved ones; for vanity, for pride, for curiosity, for amusement: as skilled furniture makers enjoy making furniture, as drunkards like drinking, as judges like judging, as Sicilians like emptying a shotgun into an enemy's back. I could fill a book with reasons, and they would all be true, though not true of all. Only one same reason is shared by all of us: we wish to create worlds as real as, but other than the world that is. Or was. This is why we cannot plan. We know a world is an organism, not a machine. We also know that a genuinely created world must be independent of its creator; a planned world (a world that fully reveals its planning) is a dead

world. It is only when our characters and events begin to disobey us that they begin to live. When Charles left Sarah on her cliff edge, I ordered him to walk straight back to Lyme Regis. But he did not; he gratuitously turned and went down to the Dairy.

Oh, but you say, come on—what I really mean is that the idea crossed my mind as I wrote that it might be more clever to have him stop and drink milk ... and meet Sarah again. That is certainly one explanation of what happened; but I can only report—and I am the most reliable witness—that the idea seemed to me to come clearly from Charles, not myself. It is not only that he has begun to gain an autonomy; I must respect it, and disrespect all my quasi-divine plans for him, if I wish him to be real.

In other words, to be free myself, I must give him, and Tina, and Sarah, even the abominable Mrs. Poultenev, their freedom as well. There is only one good definition of God: the freedom that allows other freedoms to exist. And I must conform to that definition.

The novelist is still a god, since he creates (and not even the most aleatory avant-garde modern novel has managed to extirpate its author completely); what has changed is that we are no longer the gods of the Victorian image, omniscient and decreeing; but in the new theological image, with freedom our first principle, not authority (Fowles, 1981, pp. 97-99).

### ***Kochanica Francuza***

(tłum. Waława Komarnicka)

Sam tego nie wiem. Opowieść, którą snuję, jest tylko tworem wyobraźni. Stworzone przeze mnie postacie nie istniały nigdy poza moją imaginacją. Jeżeli udawałem dotychczas, że znam ich psychikę i najskrytsze myśli, to tylko dlatego, iż piszę (podobnie jak zapożyczyłem częściowo słownictwo owego okresu i odpowiedni „ton”) w konwencji powszechnie przyjętej w czasach, w których rozgrywa się moja opowieść. Konwencja ta zakłada, że powieściopisarz jest następny po Bogu. Może nie wiedzieć wszystkiego, w każdym razie jednak stara się udawać, że wie. Ja jednak żyję w epoce Alaina Robbe-Grilleta i Rolanda Barthesa, jeżeli więc to jest powieść, nie może ona być powieścią w nowoczesnym znaczeniu tego słowa.

Być może więc piszę transponowaną autobiografię, może mieszkam teraz w jednym z domów, które wprowadziłem do powieści, może Karol to ja sam w przebraniu. Może to wszystko jest grą. Istnieją nowoczesne kobiety takie jak Sara, a ja po prostu nie potrafię ich zrozumieć. A może usiłuję w ten sposób przemycić i podsunąć państwu zbiór esejów. Zamiast tytułów rozdziałów powinienem może napisać: „*O horyzontalności istnienia*”, „*Iluzje postępu*”, „*Dzieje formy powieściowej*”, „*Etiologia wolności*”, „*Niektóre zapomniane aspekty epoki wiktoriańskiej*”... cokolwiek państwo sobie życzą.

Może sądzą państwo, że powieściopisarzowi wystarczy tylko pociągnąć za właściwe sznurki, a jego kukielki zaczną się zachowywać jak żywe i na żądanie dostarczą szczegółowej analizy swoich motywów i intencji. Miałem szczerzy zamiar w tym stadium (*rozdział trzynasty – ujawnienie prawdziwego stanu ducha Sary*) opowiedzieć wszystko – czy też wszystko, co ma istotnie znaczenie. Naraz jednak poczułem się jak obcy mężczyzna, który w przejmującą ziąbem noc wiosenną patrzy z trawnika w owo słabo widoczne górne okno Marlborough House. Wiem już z realnego kontekstu mojej książki, że Sara nigdy by nie otarła łez, nie wychyliłaby się do mnie i nie udzieliłaby mi wyczerpujących, a rewelacyjnych informacji

o sobie. Wręcz przeciwnie, gdyby dostrzegła mnie tam na trawniku, w świetle wschodzącego księżyca w pełni, odwróciłaby się natychmiast i znikłaby w ciemnościach pokoju.

Jestem jednak powieściopisarzem, nie zaś obcym mężczyzną w ogrodzie – mogę więc chyba pójść za nią, dokąd zechce? Jednakże „mogę” nie znaczy jeszcze „wolno mi”. Mężowie częstokroć mogliby zabić swoje żony – jak również vice versa – i nie ponieść za to kary. A przecież tego nie robią.

Sądzą państwo zapewne, że powieściopisarze pracują zawsze według ściśle ustalonego planu, więc przyszłość zapowiedziana przez rozdział pierwszy musi być nieuchronnie terażniejszością w rozdziale trzynastym. Powieściopisarze piszą jednak dla niezliczonych i najrozmaitszych powodów: dla pieniędzy, dla sławy, dla recenzentów, dla rodziców, dla przyjaciół, dla ukochanych, z próżności, z pychy, z ciekawości – podobnie jak dobrzy stolarze lubią robić meble, jak pijacy lubią pić, jak sędziowie lubią sądzić, jak Sycylijczycy lubią wygarniać z dubeltówki w plecy wroga. Mógłbym ułożyć całą księgę tego rodzaju powodów i pobudek, a wszystkie byłyby autentyczne, choć oczywiście nie dla każdego pisarza.

Tylko jeden powód wszyscy mamy wspólny: pragniemy tworzyć światy równie rzeczywiste, jak ten, który jest (albo był), lecz zarazem od niego odmienne. Dlatego nie możemy planować. Wiemy, że świat nie jest maszyną, lecz organizmem. Wiemy również, że świat stworzony rzetelnie musi być niezależny od swego twórcy – zaplanowany świat (taki, w którym widać wyraźnie, że go zaplanowano) to świat martwy. Gdy nasze postacie i wydarzenia przestają nas słuchać, wtedy dopiero zaczynają żyć prawdziwym życiem.

Kiedy Karol zostawił Sarę na występie skalnym, kazałem mu wracać prosto do Lyme. Nie usłuchał mnie – z własnej woli skręcił w bok i zszedł do mleczarni. „Aha!” – powiecie państwo – „po prostu w trakcie pisania naszła mnie myśl, że ciekawsze będzie, jeśli Karol zatrzyma się, napije się mleka... i znów spotka Sarę”. Bez wątpienia można by tak wytłumaczyć to, co się stało. Mogę jednak stwierdzić – jestem najbardziej wiarygodnym świadkiem – że w moim odczuciu myśl ta wyszła nie ode mnie, lecz najwyraźniej od Karola.

Chodzi nie tylko o to, że Karol zyskał pewną autonomię, lecz także o to, że jeśli chce, aby był realnym człowiekiem, muszę tę autonomię szanować i odrzucać wszelkie quasi-boskie plany, jakie dla niego nakreśliłem.

Innymi słowy, jeżeli mam być wolny, muszę dać wolność Karolowi, Tinie, Sarze, nawet wstrętnej pani Poulteney. Istnieje tylko jedna dobra definicja Boga: wolność, która pozwala istnieć wolności innych. Muszę się do tej definicji stosować.

Powieściopisarz jest nadal bogiem, ponieważ tworzy. Nawet najbardziej aleatoryczna awangardowa powieść współczesna nie potrafi całkowicie wyrugować swego autora. Zmiana polega na tym, że nie jesteśmy już bogami typu wiktoriańskiego, wszechwiedzącymi i ferującymi wyroki, lecz bogami nowego typu teologicznego – naszą naczelną zasadą nie jest władza, lecz wolność (Fowles, 1993, s. 93-95).

### Pytania:

1. Jakie odniesienia do innych autorów pojawiają się w tym fragmencie? Jak Fowles używa tych odniesień, by podważyć tradycyjny sposób pisania powieści?
2. W jaki sposób narrator w tym fragmencie zwraca się do czytelnika? Co to oznacza w kontekście metafikcji i jak zmienia to relację między autorem, narratorem a czytelnikiem?

3. Jakie wyobrażenie o roli pisarza pojawia się w tym fragmencie? Jak Fowles zmienia tradycyjny obraz autora jako wszechwiedzącego twórcy?
4. Jak autor manipuluje strukturą powieści w tym fragmencie?
5. Czy w tym fragmencie Fowles krytykuje współczesną literaturę? Jakie cechy postmodernistyczne są w nim obecne?

### **Kurt Vonnegut (1922-2007)**

Jeden z najważniejszych pisarzy amerykańskich XX wieku, którego twórczość łączy satyrę, groteskę i głęboką refleksję nad kondycją współczesnego człowieka. Jego najgłośniejsza powieść, *Slaughterhouse-Five* (*Rzeźnia numer pięć*, 1969), uznawana jest za jedno z arcydzieł literatury postmodernistycznej. Vonnegut, jako weteran II wojny światowej i świadek bombardowania Drezna, uczynił z traumatycznych doświadczeń osobistych punkt wyjścia do opowieści, która burzy tradycyjne formy narracyjne. Posługuje się techniką metafikcji, w której autor wchodzi do tekstu jako postać, odsłaniając proces tworzenia powieści. Jego charakterystyczny styl łączy prosty, ironiczny język z filozoficznymi rozważaniami o wolności, przypadku i bezsensie ludzkiej egzystencji.

Vonnegut jest pisarzem głęboko zakorzenionym w kulturze postmodernistycznej, wykorzystującym intertekstualność jako istotny element swojej prozy. W jego dorobku, obok *Rzeźni numer pięć*, znajdują się takie powieści jak *Cat's Cradle* (*Kocia kołyska*, 1963), podejmująca temat zagrożenia technologicznego i religii jako społecznej fikcji, *Breakfast of Champions* (*Śniadanie mistrzów*, 1973), w której autor występuje jako bohater swojego własnego tekstu, czy *Mother Night* (*Matka noc*, 1961), badająca granice między prawdą a fałszem, winą a niewinnością. Jego utwory pełne są nawiązań do historii, literatury, popkultury czy filozofii, często w sposób ironiczny bądź też parodystyczny. Powtarzalny motyw frazy „So it goes” („Tak to jest”), pojawiający się wielokrotnie w *Rzeźni numer pięć*, staje się nie tylko refrenem tekstu, lecz także intertekstualnym komentarzem do literackich sposobów opisywania śmierci i tragedii. Vonnegut, świadomie mieszając elementy fikcji i autobiografii, humoru i tragizmu, stworzył styl, który wywarł ogromny wpływ na literaturę amerykańską i światową.

#### ***Slaughterhouse-Five, or, The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death***

##### **One**

All this happened, more or less. The war parts, anyway, are pretty much true. One guy I knew really was shot in Dresden for taking a teapot that wasn't his. Another guy I knew really did threaten to have his personal enemies killed by hired gunmen after the war. And so on. I've changed all the names.

I really did go back to Dresden with Guggenheim money (God love it) in 1967. It looked a lot like Dayton, Ohio, more open spaces than Dayton has. There must be tons of human bone meal in the ground.

I went back there with an old war buddy, Bernard V. O'Hare, and we made friends with a taxi driver, who took us to the slaughterhouse where we had been locked up at night as prisoner of war. His name was Gerhard Müller. He told us that he was a prisoner of the Americans for a while. We asked him how it was to live under Communism, and he said that it was terrible at first, because everybody had to work so hard, and because there wasn't much shelter or food or clothing. But things were much better now. He had a pleasant little apartment, and his daughter was getting an excellent education. His mother was incinerated in the Dresden fire-storm. So it goes.

He sent O'Hare a postcard at Christmastime, and here is what it said:

'I wish you and your family also as to your friend Merry Christmas and a happy New Year and I hope that we'll meet again in a world of peace and freedom in the taxi cab if the accident will.'

I like that very much: 'If the accident will.'

I would hate to tell you what this lousy little book cost me in money and anxiety and time. When I got home from the Second World War twenty-three years ago, I thought it would be easy for me to write about the destruction of Dresden, since all I would have to do would be to report what I had seen. And I thought, too, that it would be a masterpiece or at least make me a lot of money, since the subject was so big.

But not many words about Dresden came from my mind then-not enough of them to make a book, anyway. And not many words come now, either, when I have become an old fart with his memories and his Pall Malls, with his sons full grown. I think of how useless the Dresden-part of my memory has been . . .

When I was somewhat younger, working on my famous Dresden book, I asked an old war buddy named Bernard V. O'Hare if I could come to see him. He was a district attorney in Pennsylvania. I was a writer on Cape Cod. We had been privates in the war, infantry scouts. We had never expected to make any money after the war, but we were doing quite well.

I had the Bell Telephone Company find him for me. They are wonderful that way. I have this, disease late at night sometimes, involving alcohol and the telephone. I get drunk, and I drive my wife away with a breath like mustard gas and roses. And then, speaking gravely and elegantly into the telephone, I ask the telephone operators to connect me with this friend or that one, from whom I have not heard in years.

I got O'Hare on the line in this way. He is short and I am tall. We were Mutt and Jeff in the war. We were captured together in the war. I told him who I was on the telephone. He had no trouble believing it. He was up. He was reading. Everybody else in his house was asleep.

'Listen,' I said, 'I'm writing this book about Dresden. I'd like some help remembering stuff. I wonder if I could come down and see you, and we could drink and talk and remember.'

He was unenthusiastic. He said he couldn't remember much. He told me, though, to come ahead.

'I think the climax of the book will be the execution of poor old Edgar Derby,' I said. 'The irony is so great. A whole city gets burned down, and thousands and thousands of people are killed. And then this one American foot soldier is arrested in the ruins for taking a teapot. And he's given a regular trial, and then he's shot by a firing squad.'

'Um,' said O'Hare.

'Don't you think that's really where the climax should come?' 'I don't know anything about it,' he said. 'That's your trade, not mine' (Vonnegut, 1972, s. 5-6).

***Rzeźnia numer pięć, czyli kruczata dziecięca, czyli obowiązkowy taniec ze śmiercią***  
(tłum. Lech Jęczmyk)

1

Wszystko to zdarzyło się mniej więcej naprawdę. W każdym razie wszystko to, co dotyczy wojny. Pewien facet, którego znałem osobiście, został naprawdę rozstrzelany w Dreźnie za kradzież czajnika. Inny z moich znajomych naprawdę odgrażał się, że po wojnie załatwi swoich osobistych wrogów przy pomocy wynajętych morderców. I tak dalej. Nazwiska pozmieniałem.

Prawdą jest też, że w roku 1967 odwiedziłem ponownie Drezno za pieniądze fundacji Guggenheima (niech je Bóg ma w swojej opiece). Przypominało bardzo Dayton w stanie Ohio, tyle że więcej tu wolnych terenów. Ziemia tutaj musi zawierać tony mączki z ludzkich kości.

Pojechałem tam z moim dawnym frontowym towarzyszem Bernardem V. O'Hare i zaprzyjaźniliśmy się z taksówkarzem, który zawiózł nas do rzeźni, gdzie zamykano nas na noc, kiedy byliśmy jeńcami. Nazywał się Gerhard Müller. Opowiadał nam, że był przez jakiś czas w niewoli amerykańskiej. Pytaliśmy go, jak się żyje przy komunistach, a on powiedział, że początkowo było okropnie, że trzeba było bardzo ciężko pracować, nie było mieszkań, żywności ani odzieży, ale że teraz jest już znacznie lepiej. Ma miłe, małe mieszkanko, a jego córka studiuje na wyższej uczelni. Jego matka spłonęła podczas bombardowania Drezna. Zdarza się i tak.

Przysłał O'Hare'owi na Boże Narodzenie kartę następującej treści:

“Życzę Panu i Pańskiej rodzinie, także Pańskiemu przyjacielowi Wesołych Świąt i szczęśliwego Nowego Roku i mam nadzieję, że spotkamy się znowu w świecie, gdzie pokój i wolność w taksówce, jeśli wypadek zechce.”

\* \* \*

Bardzo mi się podobało to “jeśli wypadek zechce”. Nie chcę tu opowiadać, ile pieniędzy, czasu i nerwów kosztowała mnie ta cholerna książka. Kiedy dwadzieścia trzy lata temu wróciłem do domu z drugiej wojny światowej, wydawało mi się, że nic łatwiejszego, jak napisać o zniszczeniu Drezna – wystarczy po prostu przedstawić to, co widziałem. Sądziłem też, że wyjdzie z tego wybitne dzieło albo że przynajmniej zarobię na nim kupę forsy ze względu na wagę tematu.

Tymczasem nie potrafiłem jakoś znaleźć w sobie odpowiednich słów, w każdym razie było tego za mało na książkę. Zresztą teraz też nie bardzo wiem, jak o tym opowiadać, mimo że jestem już starym przykiem, otoczonym wspomnieniami, Pall Mallami i dorosłymi synami. Kiedy myślę o tym, jak bezużyteczne były moje wspomnienia wyniesione z Drezna...

Kiedy byłem nieco młodszy i pracowałem nad swoją słynną książką o Dreźnie, spytałem towarzysza z czasów wojny, Bernarda V. O'Hare, czy mogę go odwiedzić. O'Hare był prokuratorem okręgowym w Pensylwanii, ja zaś byłem pisarzem z półwyspu Cod. Na wojnie byliśmy obaj szeregowcami i zwiadowcami w piechocie. Nie spodziewaliśmy się wtedy, że po wojnie uda nam się dorobić, teraz jednak obu nam powodziło się zupełnie nieźle.

Odszukanie O'Hare'a zleciłem Towarzystwu Telefonicznemu Bella. W takich sprawach oni są niezastąpieni. Czasami miewam po nocach takie napady, związane z alkoholem i telefonem. Upijam się wtedy i wypłaszam z pokoju żonę, ziejąc mieszaniną gazu musztardowego i róż. Potem tonem wytwornym i śmiertelnie poważnym proszę panienkę z miasteczka o połączenie mnie z którymś z moich od lat nie widzianych przyjaciół.

W ten właśnie sposób połączyłem się z O'Hare'em. On jest niski, a ja jestem wysoki. Na wojnie byliśmy Patem i Pataszonem. Razem trafiliśmy do niewoli. Powiedziałem mu przez telefon, kto dzwoni. Uwierzył natychmiast. Nie spał jeszcze, czytał. Oprócz niego cały dom pogrążony był we śnie.

– Słuchaj – powiedziałem – piszę książkę o Dreźnie. Szukam kogoś, kto pomógłby mi przypomnieć sobie pewne szczegóły. Chętnie przyjechałbym do ciebie. Moglibyśmy wypić, pogadać i wspominać.

Odnosił się do tego projektu bez entuzjazmu. Powiedział, że niewiele pamięta, ale że bym przyjeżdżał.

– Myślę, że kulminacyjnym punktem książki będzie egzekucja starego, poczciwego Edgara Derby’ego – powiedziałem. – Cóż za ironia! Spalono całe miasto, zginęło tysiące ludzi, a tutaj ten amerykański piechociniec zostaje wśród zgłiszczy aresztowany za kradzież czajnika. Odbywa się normalny sąd i stawiają go przed plutonem egzekucyjnym.

– Uhum – mruknął O’Hare.

– Czy nie uważasz, że to właśnie powinno być kulminacyjnym punktem książki?

– Nie znam się na tym – odpowiedział. – Książki to twoja specjalność (Vonnegut, 2003, s. 3-4).

### **Pytania:**

1. W jaki sposób narrator ujawnia w tym fragmencie kulisy pisania książki o Dreźnie? Jakie wrażenie wywołuje to u czytelnika?
2. Czy narrator w tym fragmencie jest Vonnegutem-autorem, czy fikcyjną postacią? Jakie elementy świadczą o autobiograficznym charakterze tekstu?
3. Jakie wrażenie wywołuje sposób, w jaki Vonnegut opowiada o tragedii bombardowania Drezna, łącząc poważne tematy z potocznością i ironią?
4. Jak interpretujesz życzenia Gerharda Müllera o spotkaniu „w świecie, gdzie pokój i wolność w taksówce, jeśli wypadek zechce”?
5. W jaki sposób ten fragment ilustruje cechy literatury postmodernistycznej, takie jak mieszanie faktów z fikcją, ironia czy rozbijanie iluzji narracyjnej?

### **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)**

#### **Günter Grass (1927-2015)**

Metafikcja w literaturze niemieckiej nie jest zjawiskiem współczesnym, rozciąga się od okresu romantyzmu do dnia dzisiejszego. Niezależnie od tego, czy poprzez ironicznym narratorów, montaż i kompozycje tekstów, literackie niejasności, czy też wyraźną refleksję nad samą narracją, służy ona podniesieniu świadomości literatury jako konstrukcji i krytycznemu kwestionowaniu granic między fikcją a rzeczywistością (Schweikle, 1984, s. 150). Metafikcja to technika literacka, w której dzieło odnosi się do siebie jako do fikcyjnej konstrukcji: granica między fikcją a rzeczywistością jest odzwierciedlana, naruszana lub budowana. W literaturze niemieckiej, zwłaszcza od czasów nowożytnych, była często używanym środkiem stylistycznym do autorefleksji, ironii, a także do krytyki samej narracji. Dwa ważne dzieła to *Kota Mruczysława poglądy na życie* E.T.A. Hoffmanna (1819/21), w której przeplatają się dwa teksty – autobiografia kocura i biografia dyrygenta Kreislera – oraz *Błaszany bębenek* Güntera Grassa (1959), w którym narrator Oskar Matzerath opowiada świat jako zbuntowany chłopiec, a narratorem jest on sam jako dorosły pensjonariusz szpitala psychiatrycznego; nieustannie przypomina, że konstruuje historię, włączając w to wątpliwości, sprzeczności i ironię.

Powracając do chronologicznie starszego dzieła, warto wspomnieć, że doba niemieckiego romantyzmu obfituje w różnorodne tendencje literackie. Do najciekawszych autorów tego okresu należy Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, urodzony w 1776 roku w pruskim Królewcu. Pierwotnie nazywał się Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, później zmienił drugie imię na *Amadeus* z podziwu dla Mozarta. Jego wszechstronność była widoczna od młodości: interesował się muzyką, rysunkiem, literaturą i prawem. Uczęszczał do Królewskiego Gimnazjum w Królewcu, a następnie od 1792 roku studiował prawo na miejscowym uniwersytecie. Po ukończeniu studiów pracował

w pruskiej służbie sądowniczej, m.in. w Głogowie, Poznaniu i Warszawie. Podczas pobytu w Warszawie zapoznał się z życiem artystycznym i rozwijał ambicje muzyczne oraz literackie. Po zajęciu miasta przez wojska napoleońskie w 1806 roku stracił pracę; pracował jako nauczyciel muzyki i kapelmistrz w Bambergu i Dreźnie, odnosząc pierwsze sukcesy jako kompozytor i krytyk, a coraz częściej utrzymywał się z pisania. Od 1814 roku powrócił do pruskiej służby cywilnej jako sędzia, ostatecznie w Wyższym Sądzie Krajowym w Berlinie (Lutz, 1986, s. 286-287).

Niezależnie od pracy prawniczej Hoffmann ugruntował swoją pozycję jako jeden z najważniejszych przedstawicieli niemieckiego romantyzmu. Przełomem w jego twórczości był *Złoty garnek*, a kolejne dzieła łączyły fantazję, ironię oraz psychologię z ostrą satyrą społeczną. Szczególną popularność zyskały *Diabły eliksiru* (ok. 1815) i późne *Kota Mruczysława poglądy na życie*, gdzie autor przeplata fikcyjną autobiografię kocura z historią życia muzyka – dzieło to uchodzi za szczytowy przykład romantycznej autorefleksji. Hoffmann był również utalentowanym rysownikiem oraz kompozytorem. W ostatnich latach życia cierpiał na postępującą chorobę neurologiczną i zmarł w 1822 roku w Berlinie, mając zaledwie 46 lat. Liczne związki z Polską miały dla niego istotne znaczenie zarówno osobiste, jak i artystyczne: w Warszawie pracował w administracji pruskiej, uczył muzyki, komponował, a kontakt z tamtejszym życiem kulturalnym w istotny sposób kształtował jego wyobraźnię (Grabert, Mulot, Nürnberger, 1982, s. 172-174).

*Kota Mruczysława poglądy na życie* to wyjątkowe dzieło romantyzmu i przykład metafikcji. Powieść, wydana w dwóch częściach, jest autorefleksyjna i strukturalnie eksperymentalna: nie tylko ujawnia własną fikcyjność, ale żartobliwie odgrywa oraz komentuje rzeczywistość. Łączy powieść, satyrę, biografię artysty, bajkę o zwierzętach i metafikcję w złożony eksperyment literacki. Hoffmann pokazuje, jak literatura opowiada i zarazem kwestionuje samą siebie. Używa ironii jako centralnego środka, by ujawnić sztuczność narracji i ról; bawi się oczekiwaniami czytelnika. Relacja między fikcją a rzeczywistością jest stale odzwierciedlana i załamywana. Oba wątki narracyjne celowo kontrastują, komentując się wzajemnie i otwierając podwójną perspektywę na sztukę, społeczeństwo i tożsamość (Haerkötter, 1992, s. 72-73).

Powieść jest tekstem hybrydowym: równolegle toczą się autobiografia kocura Mruczysława i biografia muzyka Johannesesa Kreislera; wątki są przeplatane. Hoffmann wyjaśnia to we wstępie jako zbieg okoliczności: kocur używał rękopisu o Kreislerze jako brudnopisu. Z perspektywy teorii literatury to wczesny przykład intertekstualności i montażu: celowe przerwanie jednej narracji przez inną skutkuje fragmentarycznością, łamiąc iluzję spójnej powieści. Tekst dywaguje nad uwarunkowaniami tworzenia, konstrukcją autorstwa i rolą artysty. Mruczysław – jako samozwańczy intelektualista i autor – satyryzuje mieszczańskie wartości i podważa dyskurs literacki; poznajemy egocentrycznego kocura, który spisuje swoje poglądy na życie, drwiąc z rynku książki, krytyki i próżności autora.

Sekcja Kreislera to poważna powieść artystyczna o geniuszu, szaleństwie, samotności, muzyce, a także krytyce społecznej – kontrapunkt dla mieszczańskiego samozadowolenia Mruczysława. Dwa teksty są typograficznie oddzielone, lecz fikcyjnie „pomieszane”, co wskazuje na metafikcyjny charakter całości. Kontrast postaci stawia pytania o funkcję sztuki, oryginalność i autentyczność. Wielogłos (redaktor, Mruczysław, Kreisler, przedmowy) tworzy polifoniczną strukturę, która podkreśla ambiwalencję

i skonstruowaną naturę rzeczywistości literackiej. Hoffmann rozgrywa napięcie między sztuką a życiem, geniuszem a społeczeństwem, porządkiem a chaosem: Kreisler reprezentuje romantycznego artystę, Mruczysław parodiuje mit geniuszu.

Z literackiego punktu widzenia *Kota Mruczysława poglądy na życie* przekracza granice gatunków, obnaża fikcyjność form i bawi się granicami narracji. Dzieło jest jednym z najwcześniejszych, oryginalnych eksperymentów narracyjnych romantyzmu. Między stronami autobiografii kocura pojawiają się „przypadkowo” wstawione fragmenty z życia kapelmistrza; muzyk Kreisler – przeciwieństwo Mruczysława – to nadwrażliwy, rozdarty artysta. Montaż perspektyw tworzy podwójne odbicie: naiwna gloryfikacja kota obnaża się, podczas gdy cierpienie Kreislera nabiera tragicznego wymiaru. Dzieło pozostaje fragmentaryczne i kończy się niedokończone, ponieważ Hoffmann zmarł przed ukończeniem trzeciego tomu, co podkreśla otwarty charakter powieści (Daemmrich, Daemmrich, 1995, s. 343-347).

*Kota Mruczysława poglądy na życie* to błyskotliwa, niejednoznaczna powieść, łącząca satyrę i romantyczny dramat. Poprzez technikę montażu Hoffmann tworzy dzieło, które odzwierciedla samo siebie, ironicznie bawi się narracją i podnosi pytania o sztukę, tożsamość oraz społeczeństwo – wczesny, pionierski przykład literackiej autorefleksji, zapowiadający nowoczesne formy metafikcji.

#### *Vorrede des Autors*

Schüchtern – mit bebender Brust, übergebe ich der Welt einige Blätter des Lebens, des Leidens, der Hoffnung, der Sehnsucht, die in süßen Stunden der Muße, der dichterischen Begeisterung meinem innersten Wesen entströmten.

Werde, kann ich bestehen vor dem strengen Richterstuhl der Kritik? Doch ihr seid es, ihr fühlenden Seelen, ihr rein kindlichen Gemüter, ihr mir verwandten treuen Herzen, ja, ihr seid es, für die ich schrieb, und eine einzige schöne Träne in eurem Auge wird mich trösten, wird die Wunde heilen, die der kalte Tadel unempfindlicher Rezensenten mir schlug!

Berlin, im Mai (18-).

Murr. (Étudiant en belles lettres.)

#### *Vorwort unterdrücktes des Autors*

Mit der Sicherheit und Ruhe, die dem wahren Genie angeboren, übergebe ich der Welt meine Biographie, damit sie lerne, wie man sich zum großen Kater bildet, meine Vortrefflichkeit im ganzen Umfange erkenne, mich liebe, schätze, ehre, bewundere und ein wenig anbete.

Sollte jemand verwegen genug sein, gegen den gediegenen Wert des außerordentlichen Buchs einige Zweifel erheben zu wollen, so mag er bedenken, daß er es mit einem Kater zu tun hat, der Geist, Verstand besitzt und scharfe Krallen.

Berlin, im Mai (18-).

Murr. (Homme de lettres très renommé.)

N. S. Das ist zu arg! – Auch das Vorwort des Autors, welches unterdrückt werden sollte, ist abgedruckt! – Es bleibt nichts übrig, als den günstigen Leser zu bitten, daß er dem schriftstellerischen Kater den etwas stolzen Ton dieses Vorworts nicht zu hoch anrechnen und bedenken möge, daß, wenn manche wehmütige Vorrede irgendeines andern empfindsamen Autors in die wahre Sprache der innigen Herzensmeinung übersetzt werden sollte, es nicht viel anders herauskommen würde.

d. H.

(<https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/murr/chap004.html> (dostęp: 01.08.2025))

### Przedmowa autora

Nieśmiało, z drzeniem serca przekazuję światu kilka kartek z mojego życia – mego cierpienia, nadziei, tęsknoty, które w słodkich chwilach wczasu i poetyckiego natchnienia wypłynęły z głębin mej duszy.

Czy potrafię się ostać przed surowym trybunałem krytyki? Lecz pisałem dla was, o dusze uczuciowe, o niewinne dziecięce umysły, dla was wierne pokrewne mi serca i choćby jedna czysta łza w waszym oku pocieszy mnie i zagoi ranę zadaną przez zimną dezaprobatę niewrażliwych recenzentów.

*Berlin, w maju (18...)*

Mruczysław

*Étudiant en belles lettres\**

\* *Étudiant...* (fr.) – studiujący lekturę piękną

### Niedopuszczona przedmowa autora

Ze spokojem i pewnością siebie, wrodzonymi prawdziwemu geniuszowi, oddaję światu moją biografię, by się z niej uczył, jak się należy kształcić na wielkiego kocura, by się poznał całkowicie na mej doskonałości, pokochał mnie, ocenił, szanował, podziwiał i uwielbiał nieco.

Gdyby ktoś był na tyle zuchwały, by wyrażać jakieś wątpliwości co do niezwykłej wartości tej wyjątkowej książki, niechaj rozważy, że ma do czynienia z kotem posiadającym dowcip, rozum i – ostre pazury.

*Berlin, w maju (18...)*

Mruczysław

*Homme de lettres très renommé*

*Postscriptum.* Tego już za wiele! Wydrukowano również przedmowę autora, która miała być odrzucona! – Nie ma innej rady, jak prosić łaskawego czytelnika, by kotu literatowi nie miał za złe nieco dumnego tonu tej przedmowy i zważył, że gdyby niejedną rzewną przedmowę jakiegoś innego wrażliwego autora przetłumaczyć na szczyry język jego wewnętrznego przeświadczenia, sprawa zapewne nie wyglądałaby inaczej.

Wydawca

\* *Homme...* (fr.) – znany literat.

(Hoffmann, E.T.A. (1996). *Kota Mruczysława poglądy na życie*. Warszawa: Prószyński i Spółka, s. 8-9).

## Pytania

1. Dlaczego dzieło Hoffmanna *Poglądy kota Mruczysława na życie* zaliczane jest do dzieł charakteryzujących się metafikcją? Jaką rolę odgrywają główni bohaterzy?
2. W jaki sposób Mruczysław postrzega samego siebie? W jaki sposób opisuje się w tym fragmencie?

Trylogia gdańska to grupa dzieł literackich niemieckiego autora Güntera Grassa, składająca się z trzech powiązanych ze sobą powieści. Wszystkie trzy książki rozgrywają się w Wolnym Mieście Gdańsku i opowiadają historię Niemiec XX wieku, w szczególności erę nazistowską, II wojnę światową i okres powojenny; książki charakteryzuje perspektywa zwykłych ludzi, a dominuje ton satyryczny, groteskowy

i poetycki. Tytuły poszczególnych części brzmią: *Blaszany bębenek* (1959), *Kot i mysz* (1961) i *Psie lata* (1963). Trylogia jest wczesnym, jednak głównym dziełem Güntera Grassa i jest uważana za centralne świadectwo literackie powojennej literatury niemieckiej. Dzięki bystremu oku, literackiemu wyrafinowaniu oraz politycznej głębi Grass bada niemiecką przeszłość oraz relacje społeczeństwa Polaków i Niemców, a także temat tożsamości narodowej u Niemców i Polaków, głównie z perspektywy osób z zewnątrz, dzieci i postaci o symbolicznym nacechowaniu. Trylogia ugruntowała literacką sławę Grassa i położyła podwaliny pod jego późniejszą Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury w 1999 roku (Haerkötter, 1992, s. 140-141).

Günter Grass urodził się w roku 1927 w Wolnym Mieście Gdańsk, dokładnie w Danzig-Langfuhr (Wrzeszcz), i uwiecznił to miasto w wielu swoich dziełach; szczególnie portret swego rodzinnego miasta umieścił w Trylogii gdańskiej. Dorastał w skromnych warunkach; jego ojciec był kupcem, a matka pochodziła z rodziny kaszubskiej. Grass spędził dzieciństwo w zróżnicowanym kulturowo środowisku, które później stanowiło tło dla wielu jego dzieł literackich. Podczas II wojny światowej, w wieku 15 lat, Grass początkowo zgłosił się na ochotnika do sił marynarki wojennej, ale nie został przyjęty. W 1944 roku, w wieku 17 lat, został powołany do Waffen-SS, do 10. Dywizji Pancerniej SS „Fruntsberg”. Według jego własnego oświadczenia wcześniej służył w Luftwaffe, a następnie niespodziewanie został przydzielony do SS (patrz: Köbel). W 1944 roku został ostatecznie powołany do Waffen-SS; ukrywał ten fakt i ujawnił go dopiero dekady później w swojej autobiograficznej pracy *Obieranie cebuli* (2006). Ujawnienie tak znaczącego elementu *vity* pisarza spowodowało burzę pośród literatów i twórców kultury po obu stronach Odry. Grass wywołał skandal, przez dziesięciolecia trzymał ten fakt w tajemnicy. Wielu uważało to za naruszenie jego autorytetu moralnego, podczas gdy inni podkreślali jego odwagę mówienia prawdy pod koniec życia. Kontrowersje wokół Güntera Grassa i jego przynależności do Waffen-SS wywołały poważne międzynarodowe debaty nie tylko na temat samego Grassa, ale także na temat kwestii moralności, pamięci, wiarygodności oraz roli autorytetu literackiego.

Winno się dodać, że Günter Grass został honorowym obywatelem miasta Gdańska w 1993 roku. Wyróżnienie to było wyrazem uznania dla jego literackiego znaczenia oraz roli ambasadora pojednania między Niemcami i Polakami. Honorowe obywatelstwo przyznano w uznaniu jego twórczości, która ukształtowała Gdańsk jako wielowymiarowe miejsce pamięci, oraz za zaangażowanie na rzecz porozumienia polsko-niemieckiego. Jego wieloaspektowy portret Gdańska, z elementami niemieckimi, polskimi i kaszubskimi, był postrzegany jako próba zachowania złożonej tożsamości miasta. Po wyznaniu Güntera Grassa, że został powołany do Waffen-SS w młodym wieku, w Polsce wybuchła ostra debata na temat jego honorowego obywatelstwa. Niektórzy polscy politycy domagali się odebrania mu tego tytułu, gdyż uważali przynależność Grassa do SS za moralnie niewybaczalną. Przedstawiciele miasta Gdańska bronili Grassa i podkreślali jego osiągnięcia jako pisarza i budowniczego mostów między Polską a Niemcami. Ostatecznie Grass pozostał honorowym obywatelem Gdańska, choć tytuł ten został w oczach części opinii publicznej skażony przez kontrowersje.

Pomimo wszystko Grass przez całe życie utrzymywał emocjonalną i artystyczną więź z Gdańskiem: regularnie odwiedzał miasto, wspierał jego odbudowę i pamięć kulturową; był oddany europejskiej kulturze pamięci, która przekracza granice narodowe.

Tytuł honorowego obywatela miasta Gdańska uznawał jego pozycję literacką i pracę jako mediatora pomiędzy Polską a Niemcami (patrz: Skrzypczak, Stąporek, dostęp: 01.08.2025). Grass pozostał blisko związany z Gdańskiem aż do swojej śmierci w 2015 roku, zarówno osobiście, jak i jako literacki kronikarz podzielonej historii Europy. Pomimo tej kontrowersji Grass pozostał głosem kształtującym w literaturze i społeczeństwie. Nadal publikował dzieła, w tym powieści, eseje, przemówienia i rysunki, aż do późnej starości.

Po wojnie został wzięty do niewoli przez Amerykanów. Po wyjściu na wolność początkowo dorabiał dorywczymi pracami, zanim zaczął studiować rzeźbę i grafikę w Zagłębiu Ruhry – w Düsseldorfie – a później w Berlinie. Przez całą karierę literacką publikacje Grassa były ilustrowane jego grafikami. W tym czasie wyróżnił się też jako poeta, ilustrator, a także dramaturg. Przełom literacki nastąpił w 1959 roku wraz z debiutancką powieścią *Blaszany bębenek*, pierwszą częścią Trylogii gdańskiej (Lutz, 1986, s. 213-214). Książka, która oświetla historię Niemiec XX wieku w sposób surrealistyczny, groteskowy i realistyczny, natychmiast przyniosła Grassowi sławę międzynarodową. Powieść stała się kamieniem węgielnym powojennej literatury niemieckiej i ugruntowała jego reputację jako pisarza moralnego oraz politycznego. Potem pojawiły się *Kot i mysz* (1961) i *Psie lata* (1963), w których Grass badał epokę nazistowską, poczucie winy, „towarzyszy podróży” i niemiecką drobną burżuazję (Grabert, Mulo, Nürnberger, s. 409-410). Grass zawsze pozostawał intelektualistą politycznym, który nie uchylał się od zaangażowania: brał udział w debatach o zjednoczeniu Niemiec, globalizacji czy stosunkach polsko-niemieckich. W 1999 roku otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury, co stanowiło ukoronowanie jego kariery pisarskiej. Günter Grass zmarł w 2015 roku w Lubece, gdzie mieszkał przez wiele lat.

Jego życie było życiem kontrowersyjnego artysty, którego twórczość cechuje siła językowa, zaangażowanie społeczne i ciągłe mierzenie się z historią Niemiec. Grass pozostaje jednym z najważniejszych głosów w powojennej literaturze niemieckiej. Wielu Polaków – przede wszystkim literaturoznawców i przedstawicieli środowisk kulturalnych – czciło go jako budowniczego mostów pomiędzy niemiecką i polską kulturą pamięci. Grass pozostaje ambiwalentną, ale wpływową postacią w Polsce jako pisarz, który – jak niewielu innych – ujął podzieloną historię niemiecko-polską w formę literacką. Docenia się jego osiągnięcia literackie, zwłaszcza przedstawienie Gdańska jako miasta wielokulturowego (Wiegmann, 2005, s. 302-307).

Powieść Güntera Grassa *Blaszany bębenek*, opublikowana w 1959 roku, opowiada historię życia Oskara Matzeratha – niezwyklego chłopca, który w wieku trzech lat postanawia przestać rosnąć, aby uciec od świata dorosłych. Jego historia życia jest opowiedziana retrospektywnie z perspektywy dorosłego Oskara, który przebywa w zakładzie psychiatrycznym. Akcja powieści rozgrywa się w zakładzie psychiatrycznym, w którym Oskar mieszka jako pensjonariusz i pisze swoją historię; tam rzeczywistość, pamięć i fantazja mieszają się ze sobą. Czytelnik często nie wie, co jest prawdą, a co zostało wyolbrzymione lub zniekształcone przez wyobraźnię Oskara. Na koniec Oskar zostaje podejrzany o morderstwo i ponownie wycofuje się do swojego wewnętrznego świata. Ta narracja pierwszoosobowa charakteryzuje się ironią, groteskowością i surrealistyczną przesadą, a jednocześnie odzwierciedla historię Niemiec XX wieku.

Oskar dorasta w Gdańsku w okresie Republiki Weimarskiej i narodzin narodowego socjalizmu. Na swoje trzecie urodziny otrzymuje blaszany bębenek, który staje się jego towarzyszem na całe życie i wyrazem protestu. Bęben staje się dla niego narzędziem oporu, pamięci i manifestacji samego siebie. Jednocześnie Oskar posiada piskliwy głos, którym może tłuc szkło. Jego dzieciństwo naznaczone jest rodzinnymi komplikacjami, gdyż Oskar nie jest pewien, czy jego prawdziwym ojcem jest niemiecki kupiec Alfred Matzerath, czy polski przyjaciel jego matki, Jan Broński. Ten prywatny dramat obrazuje kulturowy i polityczny podział Gdańska między Niemcami a Polską; życie Oskara jest alegorią tej relacji. W miarę jak narodowy socjalizm i wojna zbliżają się, sytuacja się zaostrza. Oskar obserwuje wydarzenia, komentuje je szyderczo, ale pozostaje zdystansowany od świata dorosłych, jednocześnie nie pozostaje obojętny. Oskar bierze udział w marszu nazistowskim i zostaje członkiem trupy cyrkowej.

Powieść, w naprzemiennych epizodach, prowadzi przez życie Oskara w czasie II wojny światowej, upadku Gdańska i okresu powojennego. Doświadcza samobójstwa matki, ucieczki, morderstwa Jana Brońskiego przez Niemców – do czego sam się przyczynia – oraz śmierci domnianego ojca Alfreda. W okresie powojennym Oskar znów dorasta fizycznie, ale pozostaje rozdarty emocjonalnie. Zostaje muzykiem jazzowym i próbuje odnaleźć się w zachodnioniemieckim społeczeństwie, lecz coraz bardziej ogarniają go poczucie winy i wewnętrzne rozterki. *Blaszany bębenek* to wielowarstwowa narracja, która rzuca światło na historię Niemiec XX wieku z perspektywy osoby „z zewnątrz”, która pozostała dziecinna. Oskar Matzerath jest jednocześnie obserwatorem, naśladowcą, postacią symboliczną i literackim „oszustem”. Powieść łączy historyczny realizm z fantastyczną przesadą, analizę polityczną z groteskowym humorem. Dzięki Oskarowi Grass tworzy postać, która zaciera granice między sprawcą, ofiarą i widzem.



Źródło: Schlöndorff, V. (Regisseur). (1979). *Blaszany bębenek (Die Blechtrommel)*. Scena z filmu z Davidem Bennentem jako Oskar Matzerath i Katharinę Thalbach jako Maria Matzerath [Filmszene, DFF / Volker Schlöndorff Collection, Zdjęcie sceniczne nr 28]. Deutsches Filminstitut & Filmmuseum (DFF). Pobrano z *DFF-Sammlung Films Stills*. [https://www.moriareviews.com/fantasy/tin-drum-1979.htm?utm\\_source](https://www.moriareviews.com/fantasy/tin-drum-1979.htm?utm_source) (dostęp: 01.08.2025).

Powieść Güntera Grassa *Blaszany bębenek* można czytać jako dzieło metafikcyjne pod wieloma względami. Powieść nie tylko odzwierciedla historię Niemiec XX wieku z niezwyklej perspektywy, ale także porusza kwestię pochodzenia, struktury i ograniczeń narracji, a także samej pamięci. Poprzez konstrukcję niewiarygodnego narratora, ciągłe załamanie poziomu rzeczywistości i celową tematyzację pisania jako aktu twórczego, *Blaszany bębenek* staje się przykładem metafikcji na długo, zanim termin ten stał się powszechny w badaniach literackich.

Narrator, Oskar Matzerath, retrospektywnie opowiada swoje życie z zakładu psychiatrycznego, zaczynając od narodzin w Gdańsku w latach 20. XX wieku. Już na samym początku wskazuje na sztuczność swojej narracji, np. opisując swoją decyzję o zaprzestaniu wzrostu w wieku trzech lat, ewidentnie fantastyczny element, który zmusza czytelnika do kwestionowania realności przedstawienia wydarzeń. Ta decyzja jest programowa, Oskar staje się odtąd obserwatorem i komentatorem świata dorosłych, nie biernym dzieckiem, ale autorem własnej historii; Maria Janion pisze o tym: „Wiemy, jak żmudnie Grass szukał punktu widzenia” (1999). W całej powieści Oskar wielokrotnie odnosi się do samego pisania, mówi o swoich notatkach, swojej pamięci, swojej percepcji, a nawet o możliwości zniekształcenia lub inscenizacji prawdy. Narracja jest więc autorefleksyjna, wskazująca na własną fikcyjność, i kwestionuje granicę między doświadczeniem a narracją. Tekst nie ukrywa faktu, że jest konstrukcją artystyczną, która musi odpowiadać rzeczywistości tylko w pewnych punktach. Gra Oskara z perspektywami narracyjnymi jest również typowo metafikcyjna. W całej powieści wielokrotnie zmienia narrację między pierwszą a trzecią osobą: jest to zabieg stylistyczny, który podważa relację między postacią a narratorem i podnosi kwestie podmiotowości, tożsamości i kontroli nad własną historią. Czasami Oskar to „ja”, które pamięta, innym razem to „on”, o którym donosi się pozornie obiektywnie – wyraźny sygnał, że pamięć nie jest neutralna, ale ukształtowana narracyjnie.

Co więcej, Oskar jest niewiarygodnym narratorem: twierdzi, że potrafi rozbić szkło swoim głosem, wpływać na ludzi, a jednocześnie wiedzieć rzeczy, których dziecko w jego wieku nie może wiedzieć. Zmusza to czytelnika do ciągłego kwestionowania wiarygodności narracji. Granice między szaleństwem a jasnością, między rzeczywistością a wyobraźnią, stają się niewyraźne. Sama postać Oskara – małego chłopca z bębenkiem, jawnego antybohatera – jest w oczach przeciętnego dorosłego podejrzana. Ponadto instrument Oskara jest sam w sobie alegorią buntu, a zarazem kwintesencją idei pisania: bębni on przeciwko zapomnieniu, przeciwko gładkiej narracji historycznej, przeciwko ciszy. Jego bębenek staje się metaforyczną formą komentarza do rzeczywistości, jego protest – aktem pamięci, ale to również pozostaje niejednoznaczne, podważane przez ironię i groteskową przesadę.

*Blaszany bębenek* staje się zatem dziełem, które nie tylko opowiada historię, ale także odzwierciedla proces narracji. Obnaża subiektywność pamięci, kwestionuje autorytet narratora i konfrontuje czytelnika ze sztucznością każdej narracji. Ta autorefleksyjna struktura jest metafikcyjną cechą powieści – narracją, która komentuje samą siebie, kwestionuje samą siebie oraz wskazuje na własną konstrukcję. *Blaszany bębenek* jest nie tylko kluczowym dziełem niemieckiej literatury powojennej, ale także wczesnym przykładem literackiej metafikcji. Wraz z Oskarem Matzerathem Günter Grass tworzy postać, która nie tylko opowiada, ale też ujawnia samą narrację jako akt zapamiętywania, interpretowania, tłumienia i kreatywnego radzenia sobie

z prawdą. Powieść koncentruje się zatem na podstawowych pytaniach każdej narracji: Czym jest prawda? Czym jest fikcja? I kto jest właścicielem historii? (Makowiecki, 2000, s. 479-481).

Najbardziej znana i najważniejsza adaptacja filmowa powieści Günтера Grassa *Blaszany bębenek* pochodzi z 1979 roku i została wyreżyserowana przez Volкера Schlöndorffa. W 1979 roku zdobyła Złotą Palmę (Palme d'Or) w Cannes i Oscara za najlepszy film nieanglojęzyczny – szczyt międzynarodowego uznania dla twórczości Grassa. To przeniesienie na ekran jest uważane za jedną z najbardziej udanych oraz wpływowych adaptacji niemieckojęzycznej powieści na arenie kina międzynarodowego. Głównego bohatera, Oskara Matzeratha, gra David Bennent; Angela Winkler występuje jako matka Oskara, Mario Adorf jako Alfred Matzerath oraz Daniel Olbrychski jako Jan Broński. I – dokładnie jak w pierwowzorze – w swoje trzecie urodziny chłopiec Oskar Matzerath postanawia przestać rosnąć w proteście przeciwko światu dorosłych. Od tego momentu obserwuje wydarzenia z dziecięcej, oderwanej perspektywy, jakby „spod stołu na imieninach u cioci”. Akcja rozgrywa się w Gdańsku w okresie międzywojennym i podąża za Oskarem przez epokę nazistowską aż do zakończenia II wojny światowej. Film był kamieniem milowym dla Nowego Kina Niemieckiego i znacząco przyczynił się do zdobycia międzynarodowej uwagi dla powojennej literatury i filmu niemieckiego, gdyż Volkerowi Schlöndorffowi udało się uchwycić groteskowy, surrealistyczny ton powieści za pomocą środków filmowych. Niektóre elementy narracyjne i monologi wewnętrzne z powieści zostały skrócone lub przerobione na potrzeby wersji filmowej. Günter Grass był zaangażowany w proces rozwoju i wyraźnie wspierał adaptację, która imponująco uchwyciła polityczne, historyczne i groteskowe sedno powieści. Dzięki sukcesowi artystycznemu i międzynarodowemu uznaniu ma trwałe miejsce w historii filmu i pozostaje znaczącym przykładem udanej adaptacji filmowej arcydzieła literackiego.

Beschrieb ich soeben ein Foto, das Oskars ganze Figur mit Trommel, Trommelstocken zeigt und gab gleichzeitig kund, was für langstgestreifte Entschlüsse Oskar während der Fotografiererei und angesichts der Geburtstagsgesellschaft um den Kuchen mit den drei Kerzen faßte, muß ich jetzt, da das Fotoalbum verschlossen neben mir schweigt, jene Dinge zur Sprache bringen, die zwar meine anhaltende Dreijährigkeit nicht erklären, sich aber dennoch – und von mir herbeigeführt – ereigneten. Von Anfang an war mir klar: die Erwachsenen werden dich nicht begreifen, werden dich, wenn du für sie nicht mehr sichtbar wachst, zurückgebheben nennen, werden dich und ihr Geld zu hundert Ärzten schleppen, und wenn nicht deine Genesung, dann die Erklärung für deine Krankheit suchen. Ich mußte also, um die Konsultationen auf ein erträgliches Maß beschränken zu können, noch bevor der Arzt seine Erklärung abgab, meinerseits den plausiblen Grund fürs ausbleibende Wachstum liefern. Ein sonniger Septembertag, mein dritter Geburtstag. Zarte, nachsommerliche Glasblaserei, selbst Gretchen Schefflers Gelächter gedämpft. Mama am Klavier aus dem Zigeunerbaron intonierend, Jan hinter ihr und dem Schemelchen stehend, ihre Schulter berührend, die Noten studieren wollend. Matzerath schon das Abendbrot vorbereitend in der Küche. Großmutter Anna mit Hedwig Bronski und Alexander Scheffler zum Gemüsehändler Greff hinrückend, weil Greff immer Geschichten wußte, Pfadfindergeschichten, in deren Verlauf sich Treue und Mut zu beweisen hatten; dazu diese Standuhr, die keine Viertelstunde des feingespinnenen Septembertages ausließ; und da alle gleich

der Uhr so beschäftigt waren und sich vom Ungarnland des Zigeunerbarons, über Greffs Vogesen durchwandernde Pfadfinder eine Linie an Matzeraths Küche vorbei, wo kaschubische Pfifferlinge mit Rührei und Bauchfleisch in der Pfanne erschrecken, zum Laden hin durch den Korridor zog, folgte ich, leichthin auf meiner Trommel drosselnd der Flucht, stand schon im Laden hinter dem Ladentisch: fern das Klavier, die Pfifferlinge und Vogesen, und bemerkte, daß die Falltür zum Keller offen stand;

Słoneczny wrześnieowy dzień, moje trzecie urodziny. Delikatny podmuch babiego lata, nawet śmiech Gretchen Scheffler przytłumiony. Mama przy fortepianie brzdąka coś z Barona cygańskiego. Jan stoi za nią i jej taborecikiem, dotyka jej ramienia, chce patrzeć w nuty, Matzerath szykuje już kolację w kuchni. Babka Anna z Jadwigą Brońską i Aleksandrem Schefflerem otaczają handlarza warzyw Greffa, bo Greff zawsze opowiada przygody, skautowskie przygody, które dowodzą, ile znaczy wierność i odwaga; ponadto zegar stojący, który nie pomija ani kwadransu z tego uprzedzonego cienko wrześnieowego popołudnia; i ponieważ wszyscy, podobnie jak zegar, byli czymś zajęci, a z ziemi węgierskiej Barona cygańskiego, przez wędrujących Wogezami skautów Greffa, obok Matzerathowej kuchni, gdzie na patelni skwierczały kaszubskie kurki z jajecznicą i boczkiem, wiodła jakaś linia korytarzem do sklepu, wymknąłem się z pokoju uderzając lekko w bębenek, znalazłem się już w sklepie za kontuarem, z dala od fortepianu, kurek i Wogezów, i spostrzegłem, że kłapa do piwnicy była otwarta: Matzerath, który schodził po puszkę kompotu na deser, widocznie zapomniał ją zamknąć.

(Grass, G. (1994). *Blaszany bębenek*. Tłum. S. Błaut. Gdańsk: Wydawnictwo OSKAR. s. 48).

### Pytanie:

1. Jaki obraz codzienności wyłania się z tego fragmentu? Jaki stosunek ma Oskar do dorosłych?

### John Barth (1930-2024)

John Barth to jeden z najważniejszych twórców amerykańskiej literatury postmodernistycznej, znany zarówno jako pisarz, jak i teoretyk literatury. Zyskał rozgłos dzięki powieściom takim jak *The Sot-Weed Factor* (1960) czy *Giles Goat-Boy* (1966), w których łączy rozbudowane narracje z wyrafinowaną ironią, parodią dawnych gatunków literackich i zabawą literackimi konwencjami. Barth nie tylko tworzył wielopoziomowe, często labiryntowe fabuły, ale też wprowadzał do swoich utworów elementy autotematyzmu, w których narratorzy zastanawiają się nad naturą samej opowieści. Jego proza bywa trudna i wymagająca, pełna erudycji, intertekstualnych nawiązań do literatury klasycznej i współczesnej, a jednocześnie niepozbawiona humoru oraz literackiej przewrotności.

Barth odegrał kluczową rolę w kształtowaniu pojęcia metafikcji, czyli literatury świadomej własnej fikcyjności, która komentuje same siebie jako tekst i akt tworzenia. Jego słynny esej *The Literature of Exhaustion* (1967) stał się manifestem postmodernizmu, ogłaszając koniec tradycyjnych form powieściowych i konieczność tworzenia dzieł, które same problematyzują swoją strukturę i język. Doskonałym przykładem tego nurtu jest jego zbiór opowiadań *Lost in the Funhouse* (1968), w którym narracja wielokrotnie zostaje przerwana refleksjami na temat pisania, roli autora czy czytelnika.

Barth, bawiąc się formą i konwencją, stworzył literaturę, która nie tylko opowiada historie, lecz także analizuje sam proces opowiadania, co czyni go jednym z najważniejszych innowatorów prozy XX wieku oraz kluczową postacią w studiach nad intertekstualnością i literaturą postmodernistyczną.

### *Lost in the Funhouse*

For whom is the funhouse fun? Perhaps for lovers. For Ambrose it is a *place of fear and confusion*. He has come to the seashore with his family for the holiday, *the occasion of their visit is Independence Day, the most important secular holiday of the United States of America*. A single straight underline is the manuscript mark for italic type, which in turn is the printed equivalent to oral emphasis of words and phrases as well as the customary type for titles of complete works, not to mention. Italics are also employed, in fiction stories especially, for “outside,” intrusive, or artificial voices, such as radio announcements, the texts of telegrams and newspaper articles, et cetera. They should be used *sparingly*. If passages originally in roman type are italicized by someone repeating them, it’s customary to acknowledge the fact. *Italics mine*. Ambrose was “at that awkward age.” His voice came out high-pitched as a child’s if he let himself get carried away; to be on the safe side, therefore, he moved and spoke with *deliberate calm* and *adult gravity*. Talking soberly of unimportant or irrelevant matters and listening consciously to the sound of your own voice are useful habits for maintaining control in this difficult interval. *En route* to Ocean City he sat in the back seat of the family car with his brother Peter, age fifteen, and Magda G – ‘ age fourteen, a pretty girl and exquisite young lady, who lived not far from them on B – Street in the town of D –, Maryland. Initials, blanks, or both were often substituted for proper names in nineteenth-century fiction to enhance the illusion of reality. It is as if the author felt it necessary to delete the names for reasons of tact or legal liability. Interestingly, as with other aspects of realism, it is an *illusion that is being enhanced*, by purely artificial means. Is it likely, does it violate the principle of verisimilitude, that a thirteen-year-old boy could make such a sophisticated observation? A girl of fourteen is the *psychological coeval* of a boy of fifteen or sixteen; a thirteen-year-old boy, therefore, even one precocious in some other respects, might be three years her *emotional junior*...

Description of physical appearance and mannerisms is one of several standard methods of characterization used by writers of fiction. It is also important to “keep the senses operating”; when a detail from one of the five senses, say visual, is “crossed” with a detail from another, say auditory, the reader’s imagination is oriented to the scene, perhaps unconsciously. This procedure may be compared to the way surveyors and navigators determine their positions by two or more compass bearings, a process known as triangulation. The brown hair on Ambrose’s mother’s forearms gleamed in the sun like. Though right-handed, she took her left arm from the seat back to press the dashboard cigar lighter for Uncle Karl. When the glass bead in its handle glowed red, the lighter was ready for use. The smell of Uncle Karl’s cigar smoke reminded one of. The fragrance of the ocean came strong to the picnic ground where they always stopped for lunch, two miles inland from Ocean City Having to pause for a full hour almost within sound of the breakers was difficult for Peter and Ambrose when they were younger; even at their present age it was not easy to keep their anticipation, *stimulated by the briny spume*, from turning into short temper. The Irish author James Joyce, in his unusual novel entitled *Ulysses*, now available in this country uses the adjectives *snot-green* and *scrotum-tightening* to describe the sea (Barth, 1988, s. 105-106).

**Zagubiony w labiryncie śmiechu**

(tłum. własne)

Dla kogo labirynt śmiechu jest zabawny? Być może dla zakochanych. Dla Ambrose'a jest to miejsce strachu i zagubienia. Przyjechał nad morze z rodziną na wakacje, *a powodem ich wizyty jest Dzień Niepodległości – najważniejsze święto świeckie w Stanach Zjednoczonych Ameryki.*

Pojedyncze podkreślenie to znak w manuskrypcie oznaczający kursywę, która z kolei jest drukowanym odpowiednikiem akcentowania słów i fraz w mowie, a także standardowym stylem zapisu tytułów dzieł pełnych – nie wspominając o innych zastosowaniach. Kursywy używa się również – szczególnie w opowiadaniach – dla oznaczenia głosów „zewnętrznych”, natrętnych lub sztucznych, takich jak komunikaty radiowe, teksty telegramów, artykułów prasowych itp. Powinna być stosowana *oszczędnie*. Jeśli fragmenty pierwotnie zapisane pismem prostym (antykwą) zostaną zapisane kursywą przez osobę je cytującą, zwykle zaznacza się to odpowiednią informacją. *Kursywa pochodzi od autora.*

Ambrose był „w tym niezręcznym wieku”. Gdy dał się ponieść emocjom, jego głos stawał się piskliwy jak u dziecka, dlatego dla bezpieczeństwa poruszał się i mówił *z rozmyślnym spokojem i dorosłą powagą*. Mówienie trzeźwo o sprawach błahych lub nieistotnych oraz świadome słuchanie brzmienia własnego głosu to przydatne nawyki pomagające zachować kontrolę w tym trudnym okresie.

W drodze do Ocean City siedział na tylnym siedzeniu rodzinnego samochodu z bratem Peterem, lat piętnaście, i Magdą G –, lat czternaście, ładną dziewczyną i wykwintną młodą damą, która mieszkała niedaleko nich przy ulicy B – w miasteczku D – w stanie Maryland. Inicjały, kreski lub jedno i drugie często zastępowały imiona i nazwiska we fikcji dziewiętnastowiecznej, by zwiększyć iluzję rzeczywistości. Jakby autor czuł potrzebę usunięcia nazwisk ze względów taktu lub odpowiedzialności prawnej. Co ciekawe, jak w przypadku innych elementów realizmu, jest to *iluzja* wzmacniana środkami całkowicie sztucznymi.

Czy jest to prawdopodobne, czy narusza zasadę prawdopodobieństwa, że trzynastoletni chłopiec mógłby poczynić tak wyrafinowaną obserwację? Dziewczyna czternastoletnia jest *psychologiczną rówieśniczką* chłopca piętnasto- lub szesnastoletniego; trzynastoletni chłopiec, nawet jeśli w innych aspektach jest rozwinięty, może być od niej o trzy lata *młodszy emocjonalnie*...

Opis wyglądu fizycznego i manier to jedna z kilku standardowych metod charakteryzacji stosowanych przez pisarzy. Ważne jest również „utrzymywanie aktywności zmysłów”; gdy detale z jednego z pięciu zmysłów, powiedzmy wzrokowy, zostaje „skrzyżowany” z detale z innego, na przykład słuchowego, wyobraźnia czytelnika zostaje ukierunkowana na scenę – być może nieświadomie. Procedura ta może być porównana do sposobu, w jaki geodeci i nawigatorzy określają swoje położenie za pomocą dwóch lub więcej namiarów kompasowych – procesu znanego jako triangulacja.

Brązowe włosy na przedramionach matki Ambrose'a lśniły w słońcu jak... Choć była praworęczna, zdjęła lewe ramię z oparcia fotela, by nacisnąć zapalniczkę samochodową dla wuja Karła. Gdy szklany paciorek w jej uchwycie rozżarzył się na czerwono, zapalniczka była gotowa do użycia. Zapach cygara wuja Karła przypominał... Zapach oceanu był wyraźnie wyczuwalny na miejscu piknikowym, gdzie zawsze zatrzymywali się na lunch, dwie mile w głąb lądu od Ocean City. Konieczność zatrzymania się na całą godzinę niemal w zasięgu dźwięku fal była

trudna do zniesienia dla Petera i Ambrose'a, gdy byli młodszy; nawet w ich obecnym wieku trudno było powstrzymać ekscytację, *podsycając przez słony powiew*, przed przerodzeniem się w rozdrażnienie.

Irlandzki autor James Joyce w swojej niezwyklej powieści zatytułowanej *Ulisses*, obecnie dostępnej w tym kraju, używa określeń *zielony jak smarki* i *ściskający mosznę*, by opisać morze.

### Pytania:

1. Jakie elementy stylu Bartha w tym fragmencie wskazują na literaturę postmodernistyczną? Podaj przykłady, które przełamują tradycyjny sposób prowadzenia narracji.
2. Co może symbolizować gabinet luster w tym fragmencie? Jak łączy się on z ideą postmodernistycznej literatury?
3. Czy dostrzegasz w tym fragmencie elementy ironii lub humoru? Jaką funkcję mogą pełnić w opowiadaniu?
4. W jaki sposób narrator ujawnia w tym fragmencie mechanizm tworzenia opowieści? Jakie wrażenie wywołuje takie odsłonięcie warsztatu pisarskiego na czytelnika?
5. W jaki sposób ten fragment opowiadania Bartha jest podobny do fragmentu z *Rzeźni nr 5* Kurta Vonneguta? Wymień przynajmniej dwie cechy wspólne obu tekstów.

### Wiktor Pielewin (ur. 1962)

Rosyjski pisarz, jeden z najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli postmodernizmu literackiego w Rosji i na świecie. Jego twórczość integruje elementy groteski, satyry politycznej, filozofii Wschodu, popkultury oraz intertekstualnych gier z tradycją kultury europejskiej i rosyjskiej. Pielewin obwołany został mianem „kronikarza postsowieckiego chaosu”, ale jego powieści stanowią też dialog z literaturą powszechną oraz filozofią egzystencjalną i globalną popkulturą.

Szczególną uwagę zwracają takie jego utwory jak: *Omon Ra* (*Омон Ра*, 1992), *Żółta strzała* (*Желтая стрела*, 1993), *Generation „P”* (*Generation «П»*, 1999), *Mały palec Buddy* (*Мизинец Будды*, 1996) czy *Empire V* (*Empire V*, 2006).

Intertekstualność w utworach Pielewin stanowi sposób konstruowania świata przedstawionego. Połączenie mitologii Wschodu i Zachodu, liczne biblijne reminiscencje zestawione z elementami chrześcijańskimi oraz motywami kultury masowej, reklamy, telewizji i nowych wysokich technologii warunkują niepowtarzalność jego tekstów.

#### ***Generation „P”***

(tłum. Ewa Rojewska-Olejarczuk)

Przeanalizujmy klasyczny pozycyjny slogan „Sprite – the Uncola”. Użycie go w Rosji wydaje się jak najbardziej wskazane, ale z powodów nieco innych niż w Ameryce. Termin „Uncola” (czyli niecola) bardzo zrećnie plasuje firmę Sprite w opozycji wobec Pepsi-Coli i Coca-Coli, tworząc dla produktu szczególne miejsce w świadomości zachodniego konsumenta. Jednakże, jak wiadomo, w krajach Europy Wschodniej coca-cola jest raczej fetyszem ideologicznym niż napojem chłodzącym. Jeśli, na przykład, napoje Hershey's mają zawsze „smak zwycięstwa”, to coca-cola ma „smak wolności”, jak stwierdziło w latach

siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wielu uciekinierów z Europy Wschodniej. Dlatego też dla rodzimego konsumenta termin „Uncola” ma rozległe konotacje antydemokratyczne i antyliberalne, co czyni go niezwykle atrakcyjnym i perspektywicznym w warunkach dyktatury wojskowej.

W przekładzie na język rosyjski „Uncola” to „Niecola”. Fonetycznie (brzmi podobnie jak imię „Nikoła”) i z uwagi na wywoływane skojarzenia słowo to doskonale się wpisuje w estetykę przyszłości, jaka zapewne nas czeka. Oto ewentualne warianty sloganów:

*SPRITE. NIECOLA DLA NIKOŁY*

(Warto się zastanowić nad wprowadzeniem w świadomość konsumenta „Nikoły Spraj- towa” – postaci analogicznej do Ronalda MacDonalda, tylko rdzennie narodowej z ducha).

*A NIECH STRACĘ CZTERY KOŁA SPRITE.  
NIECOLA DLA NIKOŁY*

(Powyższy slogan skierowany jest do węższej grupy konsumentów). Poza tym należy pomyśleć o zmianie opakowania produktu przed wprowadzeniem go na rynek rosyjski. Tu również koniecznie trzeba sięgnąć do elementów stylu pseudosło-wiańskiego. Idealnym symbolem wydaje się brzoźka. Wskazana byłaby zmiana kolorystyki puszki z zielonej na białą w czarne smugi, by przypominała pień brzozy. Proponowany tekst klipu reklamowego:

W lesie, gdy nadejdzie maj, Pije się brzozowy sprite.

Pugin przeczytał przyniesiony przez Tatarskiego wydruk i powiedział:

– The Uncola to slogan 7 Up, a nie Sprite'a.

Następnie przez jakiś czas milczał, patrząc na Tatarskiego guziczkami oczu. Tatarski też milczał, rozpamiętując, ile razy w życiu był już w takiej idiotycznej sytuacji.

– Ale nie szkodzi – zlitował się wreszcie Pugin. – Wykorzystać można. Jeśli nie do Sprite'a, to do 7 Up. Powiedzmy więc, że zdałeś egzamin. Teraz weź się do jakiejś innej marki.

– Jakiej? – z ulgą zapytał Tatarski.

Pugin pomyślał chwilę, poszperał w kieszeniach i wręczył mu napoczętą paczkę papierosów Parliament.

– I wymyśl jeszcze do tego plakat – dodał.

To zadanie okazało się trudniejsze. Na początek Tatarski napisał to, co zwykle: Jest rzeczą absolutnie oczywistą, że przy sporządzaniu poważnej koncepcji reklamowej należy przede wszystkim uwzględnić... Po czym zastygł nieruchomo na dłuższy czas. Prawdę mówiąc, nie miał pojęcia, co mianowicie należy przede wszystkim uwzględnić! Jedynym skojarzeniem, jakie z trudem wycisnęło zeń słowo „Parliament”, były wojny Cromwella w Anglii. To samo dałoby się zapewne odnieść do przeciętnego rosyjskiego konsumenta, który czytywał w dzieciństwie Dumasa. Półgodzinna mobilizacja wszystkich władz umysłowych doprowadziła tylko do spłodzenia sloganu degenerata:

*PAR W IZBIE PARÓW NIE LAMENT*

Parliamenty się skończyły, a Tatarskiemu chciało się palić. Przeszukał mieszkanie i znalazł starą paczkę papierosów Jawa. Zaciągnąwszy się dwa razy, cisnął papierosa do muszli klozetowej i rzucił się do biurka. W głowie zrodził mu się tekst, który w pierwszej chwili uznał za świetne rozwiązanie:

## PARLIAMENT – THE UNJAWA

Zaraz jednak uprzytomnił sobie, że slogan powinien być w języku rosyjskim. Po długich i ciężkich cierpieniach napisał:

CO NIESIE NAM JUTRZEJSZY DZIEŃ? PARLIAMENT. NIEJAWĘ (2002, s. 23-25)

### *Generation „P”*

(tłum. Andrew Bromfield)

Let us take a classic positioning slogan: 'Sprite – the Uncola'. Its use in Russia would seem to us to be most appropriate, but for somewhat different reasons than in America. The term 'Uncola' (i.e. Non-Cola) positions Sprite very successfully against Pepsi-Cola and Coca-Cola, creating a special niche for this product in the consciousness of the Western consumer. But it is a well-known fact that in the countries of Eastern Europe Coca-Cola is more of an ideological fetish than a refreshing soft drink. If, for instance, Hershi drinks are positioned as possessing the 'taste of victory', then Coca-Cola possesses the 'taste of freedom', as declared in the seventies and eighties by a vast number of Eastern European defectors. For the Russian consumer, therefore, the term 'Uncola' has extensive anti-democratic and anti-liberal connotations, which makes it highly attractive and promising in conditions of military dictatorship.

Translated into Russian 'Uncola' would become 'Nye-Cola'. The sound of the word (similar to the old Russian name 'Nikola') and the associations aroused by it offer a perfect fit with the aesthetic required by the likely future scenario. A possible version of the slogan:

### SPRITE. THE NYE-COLA FOR NIKOLA

(It might make sense to consider infiltrating into the consciousness of the consumer the character 'Nikola Spritov', an individual of the same type as Ronald McDonald, but profoundly national in spirit.)

In addition, some thought has to be given to changing the packaging format of the product as sold on the Russian market. Elements of the pseudo-Slavonic style need to be introduced here as well. The ideal symbol would seem to be the birch tree. It would be appropriate to change the colour of the can from green to white with black stripes like the trunk of a birch. A possible text for an advertising clip:

Deep in the spring-time forest I drank my birch-bright Sprite.

After reading the print-out Tatarsky brought him, Pugin said:

""The Uncola" is Seven-Up's slogan, not Sprite's.'

After that he said nothing for a while, simply gazing at Tatarsky with his black-button eyes. Tatarsky didn't speak either.

'But that's OK,' Pugin said, eventually softening. 'We can use it. If not for Sprite, then for Seven-Up. So you can consider you've passed the test. Now try some other brand.'

'Which one?' Tatarsky asked in relief.

Pugin thought for a moment, then rummaged in his pockets and held out an opened pack of Parliament cigarettes. 'And think up a poster for them as well,' he said.

Dealing with Parliament turned out to be more complicated. For a start Tatarsky wrote the usual intro: 'It is quite clear that the first thing that has to be taken into consideration in the development of any half-serious advertising concept is...' But after that he just sat there for a long time without moving.

Exactly what was the first thing that had to be taken into consideration was entirely unclear. The only association the word 'Parliament' was able, with a struggle, to extract from his brain, was Cromwell's wars in England. The same thing would obviously apply to the average Russian consumer who had read Dumas as a child. After half an hour of the most intensive intellectual exertion had led to nothing, Tatarsky suddenly fancied a smoke. He searched the entire flat looking for something smokeable and eventually found an old pack of Soviet-time Yava. After just two drags he chucked the cigarette down the toilet and dashed over to the table. He'd come up with a text that at first glance looked to him as if it was the answer:

PARLIAMENT- THE NYE-YAVA (Pelevin, 2000, s. 12-13).

*Generation „P”* to ironiczna postmodernistyczna antyutopia. Pisarz, opowiadając o postsowieckiej Rosji, wskazuje na przemiany społeczne rozgrywające się także w warstwie językowej. Dawne ideologiczne propagandowe hasła zastąpiła leksyka również nosząca cechy swoistej „nowomowy”. W nowej Rosji nastąpił kult języka reklamy, marketingu i konsumpcji. Bohater powieści Tatarski, będąc niewyróżniającym się absolwentem filologii orientalnej, nagle staje się copywriterem, a później mistrzem manipulacji językiem i obrazem, pracującym dla globalnych marek i polityki. Pisarz na kartach powieści kreuje świat, w którym mamy do czynienia z nową jakością mitologizacji codzienności. Centralnym mitem stają się slogany reklamowe, stanowiące substytut wysokiej literatury, sztuki, politykę i religii. Ta ostatnia staje się nową, po komunizmie quasi-religią. Groteska i ironia demaskują absurd rzeczywistości, w której człowiek zatracza tożsamość i indywidualność oraz zaczyna odgrywać jedną z podrzędnych ról w medialnym spektaklu.

Powieść odczytywana jest nie tylko jako diagnoza Rosji lat 90., ale także opisuje globalny kapitalizm, manipulację konsumpcją, zanikanie i wymieranie prawdziwej sztuki, którą wypiera reklama i media stające się nową wiarą, czy jak już zostało wspomniane, nową quasi-religią. Utwór nawiązuje intertekstualnie do powieści Geорга Orwella, Aldousa Huxleya i Jewgienija Zamiatina.

### Pytania:

1. Jak w reklamowych sloganach Tatarskiego („NIECOLA DLA NIKOŁY”, „PARLIAMENT – THE UNJAWA”) zostaje zdegradowana kultura narodowa i tradycja historyczna? Odczytaj intertekstualne aluzje.
2. W jaki sposób groteskowe przemieszanie symboli słowiańskich (brzózka) i zachodnich (The Uncola) odzwierciedla postmodernistyczną strategię kolażu i pastiszu?
3. Porównaj rolę sloganu reklamowego w powieści Pelewinina z manipulacją językową w *Roku 1984* Orwella?
4. W jaki sposób *Generation „P”* kontynuuje i parodiuje tradycję antyutopii Zamiatina *My* czy Huxleya *Nowy wspaniały świat*? Wskaż intertekstualne reminiscencje.

## Bibliografia

- Abrams, M.H. (1993). *The Norton Anthology of English Literature*. New York: W. W. Norton & Company.
- Alter, R. (2011). *The Art of Biblical Poetry*. New York: Basic Books.
- Atwood, M. (1998). *The Handmaid's Tale*. New York: Anchor Books.
- Atwood, M. (2006). *The Penelopiad: [The Myth of Penelope and Odysseus]*. New York: Canongate.
- Auden, W. H. (1988). *Poezje*. Tłum. J.M. Rymkiewicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Barańczak, S. (1992). *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań: Wydawnictwo a5.
- Barańczak, S. (1993). *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy, 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*. Kraków: Znak.
- Barth, J. (1988). *Lost in the Funhouse*. New York: Anchor Books.
- Beckett, S. (1985). *Czekając na Godota*. Tłum. A. Libera. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bell, M. (2015). Myths and Texts. W: A. Davis, L.M. Jenkins (red.), *A History of Modernist Poetry* (s. 46-67). Cambridge: Cambridge University Press.
- Beutin, W., Beilein, M., Ehlert, K., Emmerich, W., Hoffacker, H., Lutz, B., Scheel, N. (2019). *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (9., aktualisierte und erweiterte Aufl.). Stuttgart: J. B. Metzler.
- Broich, U., Pfister, M. (Hrsg.). (1985). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Bulhakow, M. (1969). *Mistrz i Małgorzata*. Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa: Czytelnik.
- Bulgakov, M. (2008). *Master and Margarita*. Transl. by R. Pevear, L. Volokhonsky. Pobrane z: [file:///C:/Users/jantr/Downloads/bulgakov-master-and-margarita%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/jantr/Downloads/bulgakov-master-and-margarita%20(1).pdf).
- Cowley, M. (2003). *The Portable Faulkner*. London: Penguin Books.
- Fowles, J. (1981). *The French Lieutenant's Woman*. London: Jonathan Cape.
- Czechow, A. (1929). *Śmierć urzędnika*. Tłum. A. Wat. Pobrane z: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/smierc-urzednika.pdf>.
- Chekhov, A. *The Death of a Government Clerk*. Transl. by C. Garnett. Pobrane z: <https://www.libraryofshortstories.com/storiespdf/the-death-of-a-government-clerk.pdf>.
- Daemmrich, H.S., Daemmrich, I.D. (1995). *Themen und Motive in der Literatur: Ein Handbuch*. Tübingen: Francke.
- Die Schreibtechnikerin. (b.d.). *Erzähltheorie: Gérard Genette*. Pobrane z: <https://die-schreibtechnikerin.de/literaturwissenschaft-definitionen-modelle/erzaehltheorie/erzaehltheorie-gerard-genette/>.
- Dostojewski, F. (2015). *Biesy*. Tłum. T. Zagórski. Warszawa: Wydawnictwo MG.
- Dostojewski, F. (2022). *Bracia Karamazow*. Tłum. A. Wat. Warszawa: Ossolineum.
- Dostoyevsky, F. (2009). *The Brothers Karamazov*. Transl. by C. Garnett. New York: The Lowell Press.
- Dostoyevsky, F. (2017). *The Demons*. Transl. by C. Garnett. Lawrence. Digireads.com Publishing.
- Dürrenmatt, F. (1972). *Wizyta starszej pani. Tragiczna komedia w trzech aktach*. Tłum. I. Naganowska, E. Naganowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dürrenmatt, F. (1980). *Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie* (Neufassung). Zürich: Diogenes.

- Eco, U. (1994). *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Fowles, J. (1981). *The French Lieutenant's Woman*. London: Jonathan Cape.
- Fowles, J. (1993). *Kochanica Francuza*. Tłum. W. Komarnicka. Poznań: Rebis.
- Frenzel, E. (1992). *Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (7., überarb. und erg. Aufl.). Stuttgart: Kröner.
- Frenzel, E. (2008). *Motive der Weltliteratur* (8., überarb. und erg. Aufl.). Stuttgart: Kröner.
- Genette, G. (2014). *Palimpsesty: Literatura drugiego stopnia*. Tłum. A. Milecki, T. Stróżyński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Głowiński, M. (1988). Biblijne gatunki literackie. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich* (s. 60). Wrocław: Ossolineum.
- Goethe, J.W. von. (1953). *Faust*. Tłum. E. Zegadłowicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Goethe, J.W. von. (1999). *Faust: Der Tragödie erster Teil* (W.-D. Hellberg, Hrsg.). Stuttgart: Reclam.
- Gogol, N. (2020). *Rewizor*. Tłum. Anonim. Avia Artis. Ebook.
- Gogol, N. (1892). *The Government Inspector*. Transl. by A. A. Sykes. London. Walter Scott Ltd.  
Pobrane z: [https://www.oxfordtheatreguild.com/pages/productions/TGI\\_2012/tgi\\_script.pdf](https://www.oxfordtheatreguild.com/pages/productions/TGI_2012/tgi_script.pdf).
- Grabert, W., Mulot, A., Nürnberger, H. (1982). *Geschichte der deutschen Literatur*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag.
- Grass, G. (1994). *Blaszany bębenek*. Tłum. S. Błaut. Gdańsk: Wydawnictwo OSKAR.
- Haerkötter, H. (2002). *Deutsche Literaturgeschichte* (Reprint). Darmstadt: Winkler.
- Historia D. Johanna Fausten* (1587). Bibliotheca Augustana. Pobrane z: [https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/16Jh/Faustus/fau\\_intr.html](https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/16Jh/Faustus/fau_intr.html).
- Hesse, H. (1971). *Das Glasperlenspiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hesse, H. (1971). *Gra szklanych paciorków*. Tłum. M. Kurecka. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Hoffmann, E.T.A. (1977) *Opowiadania*. Tłum. J. Kleczyński, J. Kramsztyk i in. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- Hoffmann, E.T.A. (1996). *Kota Mruczysława poglądy na życie*. Warszawa: Prószyński i Spółka.
- Hume, D. (1962). *Dialogi o religii naturalnej*. Tłum. A. Hochfeldowa. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Huxley, A. (1946). *Brave New World*. New York: Harper & Row.
- Huxley, A. (2022). *Nowy wspaniały świat*. Tłum. B. Baran. Warszawa: Muza.
- Iwanicki, M. (red.). (2020). *Sokrates i syreny. 55 podróży po świecie podksiężycowym i nadksiężycowym*. Lublin: Wydawnictwo Academicon.
- Janion, M. (red.). (1999). *Günter Grass i polski Pan Kichot*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kafka, F. (2012). *Proces*. Tłum. B. Schulz. Warszawa: Publio.
- Köbel, M. (Hrsg.). (2007). *Ein Buch, ein Bekenntnis. Die Debatte um Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel”*. Göttingen: Steidl.
- Kristeva, J. (2015). *Semeiotike. Studia z zakresu semanalizy*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Lipiński, K. (1993). *Bóg, Szatan, Człowiek. O „Fauście” J.W. Goethego. Próba interpretacji*. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie.
- Lutz, B. (red.). (1986). *Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler.
- Makowiecki, A.Z. (2000). *Słownik postaci literackich*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Mann, T. (1919). *Der Tod in Venedig*. Berlin: S. Fischer.
- May, Y. (2020). *Epochen der deutschsprachigen Literatur (Kompaktwissen XL)*. Ditzingen: Reclam.
- Meid, V. (1999). *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam.
- Orwell, G. (1952). *1984*. New York: New American Library.

- Orwell, G. (2024). *1984*. Tłum. J. Fiedorczuk. Wolne Lektury. Pobrane z: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/orwell-rok-1984.html>.
- Pelevin, V. (2000). *Geration „P”*. Transl. by A. Bromfield. Faber and Faber. Pobrane z: [file:///C:/Users/jantr/Downloads/Viktor\\_Pelevin\\_Generation\\_P.pdf](file:///C:/Users/jantr/Downloads/Viktor_Pelevin_Generation_P.pdf).
- Pielewin, W. (2002). *Generation “P”*. Tłum. E. Rojewska-Olejarczuk Pielewin. Warszawa. Wydawnictwo W.A.B.
- Pinter, H. (1991). *The Birthday Party*. London: Faber & Faber.
- Pushkin, A. *The Demons*. Transl. by I. Henderson. Pobrane z: <https://thevalueofsparrows.wordpress.com/2014/10/08/poetry-the-demons-by-alexander-pushkin/>.
- Puszkin, A. *Biesy*. Tłum. J. Tuwim. Pobrane z: <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/44153-aleksander-puszkin-biesy.html>.
- Ruffing, R. (2021). *Deutsche Literaturgeschichte* (3., überarb. und aktualisierte Aufl.; utb basics). Paderborn: Brill | Fink / UTB.
- Schmidt, B. (1975). Utopie ist keine literarische Gattung. *Alternative*, 32, 35-49.
- Schweikle, W., Schweikle, I. (1984). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler.
- Skrzypczak, J. (2007, 12 października). *Waleśa nie chce być honorowym obywatelem razem z Grassem*. Pobrane z: <https://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/185509,walesa-nie-chce-byc-honorowym-obywatelem-razem-z-grassem.html>.
- Spedicato, E. (2008). *Literatur auf der Leinwand am Beispiel von Luchino Viscontis „Morte a Venezia”*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Spies, B.M. (2001). The musical magic of ambiguity in Benjamin Britten’s “Death in Venice”. *Literator*, 22(3), 39-57.
- Stąporek, M. (2006, 21 sierpnia). *Günter, zostań z nami!* Pobrane z: <https://www.trojmiasto.pl/historia/Gunter-zostan-z-nami-n20371.html>.
- Storch, W. (Hrsg.). (2003). *Götterdämmerung. Luchino Viscontis deutsche Trilogie*. Berlin: Jovis.
- Vonnegut, K. (1972). *Slaughterhouse-Five, or, The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death*. St Albans: Panther Books Ltd.
- Vonnegut, K. (2003). *Rzeźnia numer pięć, czyli Krucjata dziecięca, czyli Obowiązkowy taniec ze śmiercią*. Tłum. L. Jęczmyk. Poznań: Zysk i S-ka.
- Wiegmann, H. (2005). *Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wolter. (1993). *Kandyd, czyli optymizm*. Tłum. T. Boy-Żeleński. Warszawa: Verum.
- Yeats, W. B. (2004). *Odjazd do Bizancjum. Wieża / Sailing to Byzantium. The Tower*. Tłum. Cz. Miłosz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Zamiatin, J. (2020). *My*. Poznań: Dow Wydawniczy REBIS.
- Zamyatin, Y. (1924). *We*. Transl. by G. Zilboorg. New York: E.P. Paperback.
- [https://milton.host.dartmouth.edu/reading\\_room/pl/book\\_1/text.shtml](https://milton.host.dartmouth.edu/reading_room/pl/book_1/text.shtml).
- [https://pl.wikisource.org/wiki/Raj\\_uutracony.\\_Pie%C5%9B%C5%84\\_I](https://pl.wikisource.org/wiki/Raj_uutracony._Pie%C5%9B%C5%84_I).
- [https://web.archive.org/web/20180307031351/http://www.samuel-beckett.net/Waiting\\_for\\_Godot\\_Part1.html](https://web.archive.org/web/20180307031351/http://www.samuel-beckett.net/Waiting_for_Godot_Part1.html).
- <https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/goldtopf/gtopf121.html>.