

ISSN 2083-4411

ROMAN

CZASOPISMO STUDENTÓW UJ

nr **17**
2017



ISSN 2083-4411

R O M M A N

CZASOPISMO STUDENTÓW UJ

nr **17**
2017

ROMAN. Czasopismo Studentów UJ

RADA NAUKOWA

prof. dr hab. Anna Bochnakowa
dr hab. Marzena Chrobak
dr hab. Monika Gurgul
dr hab. Kazimierz Jurczak
dr hab. Waław Rapak, prof. UJ
dr hab. Ewa Stala

OPIEKA NAUKOWA

dr Olga Bartosiewicz

RECENZENCI

mgr Maria Gawron-Zaborska, dr Joanna Górniewicz, dr Jakub Kornhauser,
mgr Jagoda Kryg, dr hab. Barbara Marczuk-Szwed, dr hab. Katarzyna Mroczkowska-Brand,
dr Luca Palmarini, prof. dr hab. Waław Rapak, dr hab. Anna Sawicka

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Olga Polak (redaktor naczelna), Magdalena Stankiewicz, Edyta Uryga, Natalia Wleklík,
Emilia Wróblewska

PROJEKT OKŁADKI

Agata Dobrzańska (zdjęcie), Anna Polak (logotyp)

Copyright © by Redakcja, 2017

Czasopismo dofinansowane przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Instytutu Filologii
Romańskiej oraz Rady Kół Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ISSN 2083-4411

Nakład 150 egzemplarzy

ROMAN. Czasopismo Studentów UJ

Instytut Filologii Romańskiej UJ

al. Mickiewicza 9A, 31-120 Kraków

Kontakt z redakcją: roman.redakcja@gmail.com

WYDAWCA

Wydawnictwo «scriptum»

Tomasz Sekunda

tel. 604 532 898

scriptum@wydawnictwoscriptum.pl

www.wydawnictwoscriptum.pl

Spis treści

Od redakcji.....	5
Monika Głaziewicz Motyw kota w poezji współczesnej. Analiza komparatystyczna utworów <i>Só os gatos</i> Rosy Alice Branco, <i>Pisica și moartea</i> Mircei Dinescu oraz <i>Bajki o kotach</i> Józefa Barana	7
Karolina Porębska Feminizm / <i>Kura</i> / <i>Ania z zielonego wzgórza</i>	21
Barbara Marmuszevska Śmierć Autora?	29
Ida Marszałek O tym, jak trzech profesorów się o interpretację kłóciło	37
Jagoda Siwińska La moda nei film italiani e francesi degli anni 60	49
Paulina Janusz Fonction magique des prénoms masculins composés en polonais	63
Magda Migoń Niewierzący Bóg, bardzo Zadowolony On & Puste Niebo czyli zapis dyskusji o poetyckich sposobach wyrażania naszej niezgody na źle zarządzony świat na podstawie analizy wybranych utworów	75
Agata Mrowińska Alain Mabanckou. Silhouette du fameux auteur dit « francophone »	83

Magdalena Łukowicz	
Les descriptions dans le Nouveau Roman:	
<i>Les gommes</i> d'Alain Robbe-Grillet	95
Przemysław Maciejasz	
Le personnage dans <i>Zazie dans le métro</i> de Raymond Queneau	105
Kamila Wiśniewska	
<i>Articuentos</i> Juana José Millás, czyli „kroniki codziennego surrealizmu”	115

Z przekładów

Kamila Wiśniewska	
Juan José Millás, <i>Articuentos completos</i> (polski przekład) (fragm.)	123
Zofia Małysa	
Frédéric Beigbeder, <i>La première gorgée d'extasy</i> (Pierwszy łyk extasy) ...	143
Edyta Uryga	
Antonin-Dalmace Sertillanges, <i>La vie intellectuelle</i> (Życie intelektualne) (fragm.)	151
Jagoda Maćkowiak	
Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris), <i>L'habitation moderne</i> (Nowoczesne mieszkanie) (fragm.)	159

Z Konkursu na przekład poezji Fernando Pessoa

Gabriel Borowski	
Wprowadzenie	171
Wyróżnione wiersze: Aleksandra Bazior (I miejsce), Joanna Dudek, Alicja Górniaczyk, Maria Mirecka i Piotr Wymysłowski, Kamila Wiśniewska	172–178

Z Portugalistycznych Warsztatów Kreatywnego Pisania

Gabriel Borowski	
Wprowadzenie	179
Materiał z warsztatów	180–200

Od redakcji

Drodzy Czytelnicy!

Oddajemy w Wasze ręce 17. już numer „Romana” – efekt ciężkiej pracy Autorów, Recenzentów i Redakcji. Cieszymy się ogromnie, że „Roman” wzbudza tak duże zainteresowanie wśród społeczności studenckiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. „Roman” łączy studentów wszystkich filologii romańskich – mamy nadzieję, że zawsze będzie kojarzył się jako czasopismo jednoczące studentów posiadających różne zainteresowania: językowe, literaturoznawcze czy kulturowe.

„Roman” z każdym rokiem rozwija swoje skrzydła: współpracuje z nowymi kołami naukowymi, organizuje konferencje, przyciąga coraz więcej studentów. Redakcja „Romana” dba o intensywną i stałą promocję czasopisma – nie tylko na Uczelni, lecz także w mediach społecznościowych, tak obecnych w XXI wieku.

Rozwój „Romana” to wspólne dzieło Redakcji oraz dr Olgi Bartosiewicz, opiekunki naukowej czasopisma. W tym miejscu należą się Pani Doktor serdeczne podziękowania za przyjacielską pomoc, zaangażowanie i merytoryczną opiekę. Wyrazy wdzięczności dla Dyrekcji Instytutu Filologii Romańskiej – za wsparcie finansowe oraz wiarę w nasze czasopismo. Pragnę podziękować również wszystkim Autorom, Recenzentom, Radzie Naukowej i wydawnictwu «scriptum». Dziękuję Kołu Naukowemu Rumunistów, z którym rozpoczęliśmy owocną współpracę, Agacie Dobrzańskiej, która po raz kolejny zgodziła się na wykorzystanie na okładce czasopisma jednego ze swoich pięknych zdjęć oraz dr. Jakubowi Kornhauserowi – za dotychczasową opiekę nad czasopismem.

Najnowszy numer jest dowodem na to, że „Roman” łączy wszystkie filologie obszaru romańskiego. Zawiera artykuły z językoznawstwa francuskiego, o włoskiej modzie, o literaturze hiszpańskiej, francuskiej, rumuńskiej, portugalskiej czy polskiej. Numer współtworzą również teksty

z zajęć „Teorii Literatury” prowadzonych przez dr. Jakuba Kornhausera w Instytucie Filologii Romańskiej UJ oraz kilka przekładów z języków romańskich na język polski.

Cieszymy się, że w 17. numerze mamy przyjemność opublikować tłumaczenia wierszy wyróżnione w Konkursie na przekład poezji Fernando Pessoa, przeprowadzonym w 2015 roku przez Stowarzyszenie Luzytanistów Polskich we współpracy z Zakładem Filologii Portugalskiej i Przekładoznawstwa UJ oraz Katedrą im. Vergílio Ferreiry w Krakowie oraz materiał z Portugalistycznych Warsztatów Kreatywnego Pisania, zorganizowanych przez Zakład Filologii Portugalskiej i Przekładoznawstwa UJ oraz Katedrę Instytutu Camõesa w Krakowie.

17. numer „Romana” zachęca więc różnorodnością publikacji i szerokim wachlarzem tematów. Jest dobrą okazją na zapoznanie się z naukowymi ścieżkami, jakimi podążają studenci Instytutu Filologii Romańskiej oraz z ich zainteresowaniami.

Życzymy przyjemnej lektury!

Redaktor naczelna
Olga Polak

Monika Ewa Głaziewicz

Motyw kota w poezji współczesnej Analiza komparatystyczna utworów *Só os gatos* Rosy Alice Branco, *Pisica și moartea* Mircei Dinescu oraz *Bajki o kotach* Józefa Barana

Motyw kota funkcjonuje w kulturze od najdawniejszych lat. Możemy spotkać się z nim w wierzeniach ludowych i zabobonach, przysłowiach, ale także w literaturze i wszelkiego rodzaju sztuce. Podążając za teorią transtekstualności Gérarda Genette'a, można by więc założyć istnienie widocznego lub ukrytego powiązania między wszelkimi utworami traktującymi o tym zwierzęciu¹. Doskonałym przykładem potwierdzającym tę tezę będzie zestawienie trzech tekstów, które, pomimo iż powstały w zupełnie różnych częściach świata i w innym czasie, dotyczą tego samego, swoiście metafizycznego problemu, jakim jest związek pomiędzy kotem i śmiercią, a także nadprzyrodzone zdolności kota. Wiersze te to: *Só os gatos* (w tłumaczeniu Michała Lipszyca *Tylko koty*²) portugalskiej poetki Rosy Alice Branco,

¹ Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

² R.A. Branco, *Tylko koty*, tłum. M. Lipszyc, [w:] *Półwysep w wierszu – Península en verso – Península em verso*, red. J. López, J. Dias, Instytut Cervantesa, Warszawa 2011, s. 9.

Pisica și moartea (u Joanny Kornaś-Warwas *Kot i śmierć*³) rumuńskiego poety Mircei Dinescu oraz *Bajka o kotach*⁴ Józefa Barana. Ze względu na to, iż utwory te wykazują znaczące podobieństwa pod względem budowy, zasadnym wydaje się porównanie ich przy zastosowaniu analizy strukturalnej, a następnie, ze względu na podobną tematykę, interpretacja utworów przy wykorzystaniu rozróżnienia na *understanding* i *overstanding* w koncepcji Wayne'a C. Bootha, rozpropagowanej przez Jonathana Cullera⁵. Oczywiście nie od rzeczy byłoby również podjęcie próby dekonstrukcji utworów i porównanie ich przy użyciu odmian transtekstualności zaproponowanych przez Genette'a.

Wiersz *Tylko koty* jest utworem zbudowanym z jednej strofy o nieregularnych wersach, które charakteryzuje brak rymów. Co ciekawe, można zauważyć swoistą relację pomiędzy ilością wersów a ilością zdań w utworze i ich rozmieszczeniem w wierszu. Obecność zdań wydaje się być powodowana czymś w rodzaju matematycznego algorytmu, gdzie zdania następują po sobie na zasadzie: 1 (pierwsze) zdanie – 1 (pierwszy) wers, 2 zdanie – 2,3 wers, 3 zdanie – 4 wers, 4 zdanie – 5,6,7 wers, 5 zdanie – 7 wers, czyli po jednym zdaniu zajmującym jedną linijkę, kolejne zdanie zajmuje jedną linijkę więcej. Następnie powrót do układu jedno zdanie – jedna linijka, by w kolejnym wierszu powiększyć ilość linijek o jeden w relacji do zdania występującego o dwa wcześniej. Zdania zajmują więc kolejno: 1 wers, 2 wersy, 1 wers, 3 wersy. Następnie reguła ta zostaje zaburzona przez pojawienie się w siódmym wersie „nadprogramowego” zdania, jednak w kolejnej linijce mamy do czynienia znowu z jednym zdaniem, po którym następuje zdanie zajmujące aż 5 wersów. Kolejne, 13 zdanie, tak jak w przypadku zdania 7, rozpoczyna się jak gdyby w połowie wersu i kończy wraz z końcem wersu następnego – czternastego. Kolejne dwa zdania zamykają się w granicach dwóch ostatnich wersów. W obu przypadkach zdań rozpoczynających się w połowie wersu (wersy 7 i 13), początek owych wersów jest dokończeniem myśli z poprzedniego zdania, przeniesionym w formie przerzutni i w obu przypadkach wers rozpoczyna się od spójnika: wers 7 od spójnika współrzędnego „i”, natomiast wers 13 od spójnika podrzędnego „czy”.

³ M. Dinescu, *Kot i śmierć*, [w:] *Popijawa z Marksem i inne wiersze*, tłum. E. Rossi, Pogranicze, Sejny 2010, s. 65.

⁴ J. Baran, *Bajka o kotach*, <https://poema.pl/publikacja/43979-bajka-o-kotach> [dostęp 18.03.2017].

⁵ Zob. J. Culler, *W obronie nadinterpretacji*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Znak, Kraków 2008, s. 129–131.

Biorąc pod uwagę te spostrzeżenia, można by się pokusić o próbę uporządkowania owych zależności między wersem a zdaniem jako działania matematycznego, w którym rolę znaków interpunkcyjnych grają wszelkiego rodzaju odstępstwa od normy. Tak więc ilość wersów, które zajmują poszczególne zdania, wyglądałaby następująco: 1-2-1-3-przerzutnia-1-1-5-2-przerzutnia-1-1. Gdyby w miejsca myślników wstawić znaki działań matematycznych, dałoby się zauważyć, że wynik całego działania równy jest 1: pierwsze dwie cyfry ukazują, w którą stronę na osi liczbowej należy podążać: $1 - 2$, a więc w miejsce myślnika między 2 i następującą po nim 1 wstawiamy plus, co daje nam w istocie 3. W czwartym werse następuje przerzutnia, a kolejny wers rozpoczyna się od spójnika łącznego „i”, tak więc kontynuujemy dodawanie: do 3 dodajemy dwie kolejne jedynki i rzeczywiście otrzymujemy 5. W kolejnym zdaniu także występuje przerzutnia, która rozpoczyna kolejny wers spójnikiem hipotaktycznym „czy”, co sugeruje konieczność wyboru, a zatem niemożność zaakceptowania obydwu możliwości, tak jak ma to miejsce w dodawaniu. Z konieczności wyboru wynika konieczność odjęcia jednego elementu, dlatego też od tego momentu rozpoczynamy odejmowanie. Tym sposobem, odejmując od pięciu 2 oraz dwie kolejne jedynki otrzymujemy w końcowym rozrachunku 1, jak gdyby autorka chciała pokazać swój utwór jako pełną, zamkniętą całość.

Zadziwiająco podobnie skonstruowany jest wiersz Józefa Barana *Bajka o kotach*. Podobnie jak *Tylko koty* jest to wiersz wolny i biały, jednak w przeciwieństwie do niego brak tutaj znaków interpunkcyjnych, które pozwoliłyby na analizę związku liczby zdań z ich rozmieszczeniem w wersach. Drugą znaczącą różnicą jest podział na nieregularne strofy. Co ciekawe, liczba wersów w strofie poddaje się analizie matematycznej łudząco podobnej do tej z utworu Rosy Alice Branco. Ilość wersów w strofach wygląda następująco: 2-4-4-8-4(+jeden w nawiasie)-2. Pierwsze dwie liczby znowu ukazują nam ruch na osi czasu, a zatem wstawiając znak plus w miejsce kolejnego myślnika ($4+4$) otrzymujemy 8. Na końcu kolejnej strofy występuje dodatkowe zdanie ujęte w nawias, jak gdyby była to sugestia, by wziąć w nawias działanie następne, a ponieważ w przypadku dodawania byłoby to bez znaczenia, to domyślamy się, iż musimy w tym miejscu zmienić działanie. Ponieważ od strofy czwartej liczba wersów w kolejnych strofach zmniejsza się, logicznym wydaje się wybór dzielenia. W przypadku podzielenia 8 przez 4 otrzymujemy dwa, co po podzieleniu przez liczbę wersów w ostatniej strofie, podobnie jak w przypadku utworu *Tylko koty*, daje w efekcie 1.

Kot i śmierć Mircei Dinescu, tak jak *Bajka o kotach* i *Tylko koty*, jest pozbawionym rymów wierszem o nieregularnych wersach. Podobnie jak utwór Rosy Alice Branco, *Kot i śmierć* składa się z jednej strofy, jednak liczba wersów wynosi tutaj 10. Tekst składa się z dwóch zdań: pierwszego, zajmującego 6 pierwszych wersów, i drugiego, zajmującego 4 wersy. Ciekawym zjawiskiem jest w tych zdaniach kwestia podmiotu. W pierwszym, pięciokrotnie złożonym, zdaniu można zaobserwować, że pierwsze ze zdań składowych wydaje się być zamkniętą całością. Orzeczenie „nie wie” odnosi się do zaimka przeczącego „nikt”, natomiast wszystkie inne orzeczenia występujące w kolejnych zdaniach składowych wydają się odnosić do kota, choć podmiot pozostaje ukryty. W drugim zdaniu podmiotem jest książdz i wszystkie orzeczenia opisują wykonywane przezeń czynności.

Jeśli porównamy utwór *Kot i śmierć* z pozostałymi wierszami pod względem podmiotu, to dostrzeżemy, że w *Bajce o kotach* również występują dwa podmioty, do których odnoszą się poszczególne czasowniki. Pierwszym z nich są koty, organizujące wokół siebie większość orzeczeń, jednak występuje też podmiot zbiorowy, w domyśle „my”, jak gdyby podmiot liryczny ujawniał się, utożsamiając się jednocześnie z czytelnikiem, budując z nim swoistą więź. Orzeczenia odnoszące się do pierwszej osoby liczby mnogiej to „wyrzucamy” i „dziwimy się”. W wierszu *Tylko Koty* orzeczenia dotyczące podmiotu „koty” występują 8 razy, natomiast orzeczenia dotyczące innych podmiotów 7 razy. Podmioty pojawiające się w tekście oprócz kotów, to: deszcz (nie rozwiązał), woda (nie uwiodła), kroki (oddaliły je), nieobecność (uwiecznia), dzwony (milczą), coś nienazwanego (ściska), niebo (podmiot domyślny do „słyszało”). Obserwacje te kierują naszą uwagę na zamysł autora, który w taki a nie inny sposób zbudował swój utwór i w poszczególnych słowach zawarł ukryty sens odsyłający nas do ogólnego znaczenia dzieła. W poszukiwaniu tego sensu pomóc może Derridiańska lektura dekonstrukcyjna idąca ku znalezieniu miejsc niespójnych, wątpliwych, postawieniu sobie pytań, które nasuwają się (lub nie) podczas lektury. Poszukiwanie to może momentami wykraczać poza to, co Wayne C. Booth nazywał mianem *understanding* i ocierać się o *overstanding*⁶. Jak twierdzi Jonathan Culler, nadinterpretacja (tu: *overstanding*) może być dobra, gdyż poszerza ona spektrum znaczeniowe tekstu, a w przeciwieństwie do rozsądnych i jednocześnie nudnych interpretacji, interpretacje skrajne wnoszą do analizy nowe punkty widzenia.

⁶ Zob. J. Culler, *W obronie nadinterpretacji*, op.cit., s. 129–130.

Tylko koty Rosy Alice Branco jawi się jako tekst enigmatyczny, który pod prostą historią o kotach ukrywa głębokie pokłady motywów, obecnych po części w dwóch pozostałych wierszach. W procesie rozsądnej interpretacji (*understanding*) otrzymujemy tutaj historię o kotach, które konkretnego dnia – prawdopodobnie w dniu pogrzebu – nie jadły, zgromadziły się na dachu i milczały, co ujęte jest poprzez metaforę opartą na związku frazeologicznym: „nawet deszcz im nie rozwiązał języków”, oraz kolejną przenośnię: „nawet woda nie uwiodła ich głosu”. Potem oddaliły się one od „słów wyciosanych w marmurze/i w powalonym granicie. Od kwiecistego plastiku”, czyli prawdopodobnie od nagrobków, na których stały sztuczne kwiaty. Kolejne zdanie „Od kwiatów, które uwiecznia nieobecność” mówi o wiązankach, które od chwili śmierci będą stale obecne na grobach zmarłych. Następnie, w dziewiątym wersie, mamy do czynienia z paralelizmem składniowym w stosunku do zdania znajdującego się w wersie pierwszym, rozpoczynającego się jak gdyby w formie anafory od przysłowka „dziś”. Następnie występuje podmiot, w tym przypadku „dzwony” oraz orzeczenie, z tą różnicą, iż w wersie dziewiątym brak partykuły „nie” oraz w przeciwieństwie do wersu pierwszego, gdzie czasownik odmieniony jest w czasie przeszłym, tutaj orzeczenie występuje w czasie teraźniejszym. Zdanie to mówi o tym, że dzwony nie dzwonią, czyli prawdopodobnie nie jest to czas żadnej uroczystości kościelnej lub święta, a koty, znajdujące się na dachu „z pazurami rozpląszczonymi na dachówkach” i spojrzeniem, do którego tylko koty są zdolne, nie wiedzą „czy traciły wiarę w życie czy w śmierć”. Upersonifikowane koty snują więc tutaj refleksje natury metafizycznej. Ponadto, „coś nienazwanego ścisła je w gardle jak wszystkich nas”. Następuje więc tutaj utożsamienie się narratora z czytelnikiem. Personifikacja kotów obecna jest również w dwóch kolejnych wersach, gdzie mowa o tym, iż mówią one „nie” niebu, jak gdyby nie mogły pogodzić się z losem i zwracały się do Boga wyrażając swój bunt. Ostatnia strofa, będąca niejako wyjaśnieniem strofy poprzedniej, precyzuje chęć kotów, by „niebo” słyszało z bliska ich słowa – jest to logiczne, biorąc pod uwagę, iż koty te stoją na szczycie dachu.

Interpretacja ta, choć uzasadniona przez tekst utworu, nie daje jednak odpowiedzi na pojawiające się pytania. By znaleźć na nie odpowiedź, trzeba by przeanalizować utwór na czynniki pierwsze i poszukać sensu ukrytego między wyrazami. Pytania mnożą się już od pierwszego wersu. Dlaczego koty nie jadły? I dlaczego akurat „dzisiaj”? Czy to znaczy, że wczoraj i każdego innego dnia miały co jeść a dziś wyjątkowo nie? Albo może miały

co jeść, ale nie chciały lub po prostu jeszcze nie jadły i zjedzą później? Nie wiemy. Zamiast odpowiedzi, ukazany jest niepokojący obraz: koty gromadzące się powoli na dachu. Dlaczego powoli? Czy ociagały się, bo nie chciały tam iść? Czy może zrobiły to powoli, gdyż towarzyszyło temu rozmyślanie, powodujące spowolnienie ruchów? Nasz niepokój jest podsyćany przez partykułę wzmacniającą „nawet”, której zastosowanie podkreśla, że milczenie kotów gromadzących się na dachu było niemożliwe do przerwania, gdyż „nawet deszcz im nie rozwiązał języków/Nawet woda nie uwiodła ich głosu”. Ostatnie z części składowych tego zdania: „Nawet nie miauczały”, mogłoby sugerować, że jest to stan odmienny od zwykłego, coś, co budzi zdziwienie. Jest coś bardzo przygnębiającego w wizji kotów, z jakiegoś powodu głodnych, wchodzących powoli na dachy, milczących w deszczu, ociekających wodą.

Kolejne wersy mogą tłumaczyć to zachowanie. Określenie „kroki, do których tylko koty są zdolne” pobudza naszą wyobraźnię, wywołując wizję delikatnych i sprężystych kroków, którymi to zwierzęta te oddaliły się od „słów wyciosanych w marmurze/i w powalonym granicie/od kwiecistego plastiku/od kwiatów, które uwiecznia nieobecność”. Co ma na myśli autorka, pisząc o krokach, „do których tylko koty są zdolne”? Czy oznacza to, iż mają one jakąś szczególną umiejętność? A może cechuje je swoisty rodzaj wrażliwości, niedostępny innym istotom? Kolejne słowa są opisem grobu, ze słowami „wyciosanymi w marmurze/i w powalonym granicie” oraz kwiatami „które uwiecznia nieobecność”. Nasuwa się więc pytanie: czy jest to grób? Kiedy nastąpił pogrzeb? I dlaczego koty odchodzą z tego miejsca, a nie zostają tam? Jest coś niewymownie smutnego w obrazie kota zostawiającego za sobą grób, tym bardziej, iż to nie zwierzę jest podmiotem tego oddalenia, lecz kroki, jak gdyby działo się to bez udziału świadomości kota.

Dziewiąty wers, analogiczny do wersu pierwszego, podpowiada nam, iż w dniu, w którym dzieje się akcja utworu, dzwony milczą. Widzimy więc, że prawdopodobnie pogrzeb odbył się wcześniej. Być może jest to odpowiedź na pytanie, czemu koty nie jadły – jeśli ich opiekun nie żyje, to nie było osoby, która mogłaby je nakarmić. Teraz „z pazurami rozplaszczonymi na dachówkach/i spojrzeniem, które tylko koty mogą rzucić/jeszcze nie wiedzą, czy straciły wiarę w życie/czy w śmierć.” Może więc powodem nie był brak jedzenia, a właśnie utrata wiary i to „coś nienazwanego”, co „ściska je w gardle jak wszystkich nas”. Czy nie jest rzeczą naturalną, iż po stracie ukochanej osoby nie potrafimy czasem opisać bólu i targających nami emocji? „Coś nienazwanego” ściska nas w gardle, uniemożliwiając nie tyl-

ko jedzenie, ale wręcz oddychanie i normalne funkcjonowanie. Może więc koty, targane emocjami, dobrze przecież znanymi ludziami, wyszły na dach, by, tak jak opisane jest w kolejnych wersach, wyrazić swój bunt, powiedzieć niebu: nie! Nie sposób ukryć, że i nas, czytelników, może ścisnąć w gardle na myśl o stworzeniu pełnym bólu po stracie opiekuna, stojącym w deszczu na dachu i mówiącym: nie! w milczącą przestrzeń (a może: milczącej przestrzeni). Wyobrażeniu tej sceny towarzyszy ostatni wers: „Chcą, by służyło to z bliska”. Dlaczego to właśnie ku niebu zwracają się koty? Być może, tak jak ma to miejsce w naszej kulturze, one również wierzą, że dusze po śmierci ulatują, kierują się ku niebu, nieznanemu, ku temu, co niektórzy zwykli nazywać Bogiem. Być może rozumieją, że nikt z tych, którzy tutaj pozostali, nie jest w stanie im pomóc. Zbliżają się więc, jak najbardziej potrafią do tego, co najłatwiej obwinąć o stratę, do nieba, i z pazurami desperacko „rozpłaszczonymi na dachówkach”, w strugach deszczu, w milczeniu, mówią jedno słowo, wyrażające cały ich ból, dezorientowanie i to „coś nienazwanego”, co ścisną je w gardle, słowo „nie”.

Jak zauważyła Julia Kristeva, pisząc o dziele Michaiła Bachtina, „każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu”⁷. W myśl tej zasady można zauważyć swoisty dialog pomiędzy wymową wiersza *Tylko koty* Rosy Alice Branco oraz utworami Józefa Barana i Mircei Dinescu. Opierając się na teorii transtekstualności Gérarda Genette’a, można założyć, iż *Bajka o kotach* oraz *Kot i śmierć* są swego rodzaju komentarzem do utworu *Tylko koty*, a więc pozostają z nim w relacji metatekstualności, wyjaśniając okoliczności przemilczane przez podmiot mówiący w utworze Rosy Alice Branco.

Bajka o kotach, jeśli by zastosować w jej interpretacji zabieg z poziomu *understanding*, mogłaby być wzięta za fantastyczną opowieść o nadprzyrodzonych mocach kota i jego tajemnych relacjach z Bogiem. Dwa pierwsze wersy odnoszą się na zasadzie transtekstualnej do obecnego w naszej kulturze powiedzenia „ściany mają uszy”. Podmiot relacjonujący zdarzenia zaprzecza jednak temu stwierdzeniu, rozbijając przysłowie i wprowadzając grę słów i znaczeń: „to nie ściany/to koty mają uszy”. Oznacza to, że nie powinniśmy lękać się, iż podsłuchają nas inni ludzie, a właśnie koty, po których przecież byśmy się tego najmniej spodziewali. Kolejna strofa jest wyjaśnieniem misji kotów na ziemi: „czworonożni agenci/Pana Boga/zesłani na ziemię/aby szpiegować Adama” – ich zadaniem jest więc obserwacja ludzi.

⁷ Zob. choćby K. Wielebska, *Historia i pamięć*, http://www.intertekst.com/171_artykul.html [dostęp 18.03.2017].

Strofa trzecia i czwarta mówi o sposobach realizacji tego zadania, co podsumowane jest w strofie piątej, gdzie następuje opis kotów, „włażących pod łóżka” i skrzętnie wszystko spisujących przy „czerwonych latarniach oczu”. Koty są tutaj upersonifikowane, choć ich typowe zachowanie, takie jak ocieranie grzbietów i wskakiwanie na kolana, nie jest podane w wątpliwość. Na uwagę zasługuje piąte zdanie piątej strofy wzięte w nawias, jak gdyby podmiot chciał umniejszyć jego wagę, co współgra zresztą z użytym w tym zdaniu zdrobnieniem „notesiki” i obrazem mysiej nory przywodzącym na myśl coś malutkiego. Ostatnia strofa, składająca się z dwóch wersów, jest jakby refleksją podmiotu nad znanym z religii chrześcijańskiej problemem sądu ostatecznego, podczas którego „Pan Bóg o nas wszystko wie”.

Na poziomie *understanding* mamy więc tutaj do czynienia z wyjaśnieniem kwestii wszechwiedzącego i wszechobecnego Boga, obecnego w większości religii. Personifikowane koty, przedstawione jako „agenci Boga”, którzy obserwują nas, zapisując wszystko w notesikach i przekazują te informacje osobowemu, jak się można domyślić, Bogu, mogą być przenośnią tego, że to, w jaki sposób traktujemy zwierzęta, pokazuje, jakimi jesteśmy ludźmi w życiu codziennym. A to właśnie z uczynków w codziennym życiu według kanonów religii zostaniemy rozliczeni podczas sądu ostatecznego. Nie da się jednak ukryć, iż *Bajka o kotach* Józefa Barana zdaje się skrywać drugie dno, do którego próbować dotrzeć możemy jedynie przez obiektyw *overstanding* i dekonstruowanie wiersza. Co więcej, w toku dekonstrukcji moglibyśmy go uznać za wyjaśnienie kwestii poruszanych w wierszu Rosy Alice Branco.

Pierwsze wersy utworu Barana budzą w nas zaciekawienie, prowokują pytania. Na pierwszy rzut oka, wygląda to jak ostrzeżenie, by uważać, co się mówi nie tylko w obecności lub podejrzeniu obecności innych ludzi, ale także kotów. Dlaczego powinniśmy się tego obawiać? Co zwierzęta mogą zrobić z zasłyszaną przez siebie wiedzą? Czy w ogóle są w stanie zrozumieć to, co się przy nich lub do nich mówi? Kolejna strofa zdaje się udzielać odpowiedzi na te pytania, jednak rodzi kolejne: po co Pan Bóg wysłał koty na ziemię – by szpiegowały Adama? Czy dzięki tej relacji z Bogiem można je uznać za istoty wyższego rzędu niż inne zwierzęta? A może, dzięki bezpośredniej relacji z Bogiem, temu nie do końca zrozumiałemu paktowi, stoją one w hierarchii bytów nawet wyżej od człowieka? Szpiegują go przecież na polecenie Boga, mają więc z nim stały kontakt, czego o nas, ludziach, powiedzieć nie można, wyłączając oczywiście nielicznych mistyków oraz osoby podające się za medium, które to i tak często są traktowane pobłaźli-

wie lub nawet uznawane za chore psychicznie. Fragment ten zdaje się bezpośrednio łączyć z dwoma ostatnimi wersami *Tylko koty*, pozostając z nimi w relacji metatekstualności. W utworze Rosa Alice Branco koty „mówią niebu: nie./chcą by słyszało to z bliska”. Biorąc pod uwagę sytuację tych zwierząt w dziele Józefa Barana, nie dziwi nas, iż mają one odwagę sprzeciwić się stwórcy – mają z nim przecież stały kontakt i są na ziemi niejako na jego zlecenie, mogą więc chyba wyrazić swoje zdanie. Kolejna strofa *Bajki o kotach*, tłumacząca jak koty „wkradają się w łaski naszych chałup”, prowokuje w czytelniku pojawienie się postawy oceniającej. „Przymilne ocieranie grzbietów” nie jest tutaj odbierane jako objaw sympatii, lecz jak sposób manipulacji. Dlaczego akurat takie zachowanie wybrały koty? Czy ich uczucia mogą być prawdziwe? Czy zależy im na naszej sympatii, czy jest to zachowanie ukierunkowane tylko i wyłącznie na ich korzyść, na zebranie możliwie jak największej ilości informacji? Strofa czwarta odsyła nas po raz kolejny do utworu *Tylko Koty*. „Nic nie mówią/podsłuchują” wydaje się transtekstualną aluzją do wersów „nawet deszcz im nie rozwiązał języków/ nawet woda nie uwiodła ich głosu, nawet nie miauczały”.

Widzimy więc, że milczenie jest swego rodzaju cechą charakterystyczną dla kotów. Pytanie, które się nasuwa, brzmi: Czy milczą one w każdej sytuacji? Czy jest to zachowanie stosowane tylko w kierunku człowieka? Zarówno w wierszu *Tylko koty*, jak i w *Bajce o kotach* jedynym rozmówcą tych stworzeń jest Bóg, jako ten, któremu przekazują one informacje o ludziach i w stosunku do kogo wyrażają one swój sprzeciw. Różnica między tymi utworami wydaje się bazować na dynamice postaci kotów: u Branco jawią się one jako istoty stateczne, powoli gromadzące się na dachu, oddalające się od „słów wyciosanych w marmurze”, mówiące dobitne „nie” w niebo. Jedyny moment, w którym udaje nam się dostrzec swoistą dynamikę, napięcie wycierające spomiędzy słów, to wyrażenie „z pazurami rozpląszczonymi na dachówkach”, co maluje w naszej wyobraźni mięśnie napięte od wysiłku, by utrzymać się i nie zsunąć po śliskich od deszczu dachówkach i odgłos ostrych pazurków rysujących cegłę. Tymczasem dynamiczny obraz, wywołujący u czytelnika wrażenie desperacji, w *Bajce o kotach* jest obecny praktycznie od początku wiersza, jednak najwyraźniej odznacza się ona właśnie w strofie czwartej i piątej. Fragment „Wszędzie ich pełno na kolanach/za uchem pod nogami/gdy je wyrzucamy podsłuchują/ za drzwiami sieni” ukazuje nam obraz niezwykle niezłomności, aktywności kotów, wręcz ich pewnego rodzaju zaciętej desperacji w chęci wykonania zadania powierzonego przez Boga. Strofa piąta zawiera transtekstualny

motyw kocich oczu. Być może „spojrzenie które tylko koty mogą rzucić” z tekstu Branco jest aluzją do tego właśnie fragmentu wiersza Barana, mówiącego o „czerwonych latarniach oczu”, w których blasku koty zapisują swoje spostrzeżenia, a notesiki chowają do mysiej dziury. Czy notesiki te dadzą potem do wglądu Bogu? A może jest to po prostu metafora tego, iż koty zapamiętują wszystko, co spotyka je ze strony ludzi? Czyż nie mamy wrażenia, również w życiu codziennym, iż zwierzęta te, w przeciwieństwie chociażby do psów czy innych zwierząt domowych, potrafią być obrażone na opiekuna, gdy ten zrobi coś nie po ich myśli? Każdy właściciel kota przyzna, iż w takiej sytuacji bardzo łatwo zauważyć, że kot naprawdę zapamiętuje swoją krzywdę i, co więcej, potrafi się zemścić, robiąc opiekunowi na złość. Może to właśnie ta kocia postawa jest tutaj opisana w formie metafory? Być może wiersz *Tylko koty* również się do tego odnosi, pokazując, że nie tylko w stosunku do człowieka koty potrafią pamiętać i pokazywać swoje niezadowolenie – to samo tyczy się ich relacji z Bogiem. Dwa ostatnie wersy *Bajki o kotach*, choć wydają się być metaforą powiązania między traktowaniem zwierząt a moralnością życia, mogą być też potraktowane jako spoiwo łączące *Bajkę o kotach* z utworem *Kot i śmierć* Mircei Dinescu.

Tytuł tego dzieła wydaje się być na pozór niepowiązany z tekstem. W jego zrozumieniu na pewno nie pomoże nam Boothowski poziom *understanding*, który każe nam zatrzymać się na racjonalnej interpretacji, jak w przypadku *Bajki o kotach*. W takim odczytaniu trzy pierwsze wersy wiersza Dinescu przedstawiają kota jako zwierzę o nadprzyrodzonych umiejętnościach, posiadające wiedzę niedostępną innym, gdyż tylko kot wie „o czym huczy piec” i umie odczytywać „mysie hieroglify”. W drugim wersie możemy zauważyć jego personifikację poprzez stwierdzenie „szepce opowieść spadającej rynnie”. Wersy czwarty i piąty „ziewa przeciągle/ połykając dom, dzwonnice, dzielnicę” może być rozumiany jako metafora wszędobylskości kota, który znudzony przemierza ulice miasta. Wers szósty, choć nieco enigmatyczny, można rozumieć jako odwołanie do świadomości kota, który, w sposób bezmyślny, nie przechowuje w pamięci naszych twarzy i wspomnień z nami związanych, lecz z każdym spojrzeniem na nas „wymyśla nas wszystkich na nowo”, skupia się na „tu i teraz”, nie przetwarzając informacji, lecz żyjąc chwilą. Do tego obrazu pasowałaby nawet prawda ludowa mówiąca, iż kot przywiązuje się tylko do miejsc (w domyśle: do ludzi nie). Skoro nie mają dla niego znaczenia ludzie, nie dziwi stwierdzenie, że z każdym spojrzeniem wyrabia sobie o nich na nowo opinie, na nowo ich ocenia. Cztery ostatnie wersy są omówieniem sceny, któ-

ra odbija się w oczach kota, w której pojawia się ksiądz sprawdzający, czy „przez pomyłkę nie zamknął/w kościele jakiejś staruszki”.

Interpretacja ta, choć być może rozsądna, nie udziela odpowiedzi na nurtujące nas pytania. A te pojawiają się już od pierwszej linijki. „Nikt prócz kota nie wie, o czym huczy piec” – zdanie to zdaje się kierować nas ku stwierdzeniu, jakoby kot posiadał wiedzę niedostępną nikomu innemu. W kontekście teorii transtekstualności Gérarda Genette’a jest to ewidentna aluzja do utworów Rosy Alice Branco, gdzie jedynie koty potrafią rzucać określone spojrzenie i jedynie one są zdolne do wykonywania szczególnego rodzaju kroków, oraz Józefa Barana, gdzie, jak widzieliśmy, to właśnie koty są swego rodzaju „rasą wybraną” (niczym Żydzi „narodem wybranym”), która posiada tajemniczą relację z Bogiem i która jako jedyna zna jego sekrety. O czym huczy piec? Dlaczego nikt prócz kota tego nie wie? Być może nie możemy się tego dowiedzieć, ponieważ wiedzą to tylko koty i to ich trzeba by o to zapytać. Wers drugi: „wychodzi i szepce opowieść spadającej rynnie” również można odczytać jako odwołanie do dwóch poprzednich utworów. Skoro w stosunku do człowieka kot milczy, być może czuje się nieco samotny i zanim odda swój zapisany notesik Panu Bogu, opowie swoje spostrzeżenia spadającej rynnie?

Relację intertekstualności wprowadza tutaj również motyw wody i „spadającej rynny”, będącej w utworze Dinescu powiernikiem kocich tajemnic, choć przecież w wierszu Branco „nawet woda nie uwiodła” kociego głosu. Kolejny wers pozostaje w relacji z fragmentem *Bajki o kotach* wziętym w nawias „(notesiki chowają rano do mysiej dziury)”. Logiczne jest więc, że to tam kot będzie sięgał, by odnaleźć to, co już zapisał. „Mysie hieroglify” są być może rodzajem tajemnego szyfru chroniącego misję kota na ziemi, by człowiek nie zorientował się, że jest śledzony? Kota, który „ziewa przeciągle/połykając dom, dzwonnice, dzielnicę” można uznać za metatekstualny związek z dachami, na których gromadzą się koty w utworze Branco, skąd mają widok na wszystkie wymienione w tekście Dinescu miejsca, a także z motywem wszechwiedzy szpiegujących kotów z *Bajki o kotach*.

I choć analiza w stylu *overstanding*, w porównaniu ze spojrzeniem na poszczególne relacje transtekstualne wydaje układać się w logiczną całość, prawdziwy sens tych dzieł zdaje się wyłaniać po porównaniu pięciu ostatnich wersji *Kota i śmierci* z resztą utworów. Pamiętamy koty milcząco obserwujące ludzi w wierszu Józefa Barana, nie dziwi nas więc przenośnia użyta przez Mircę Dinescu: „tylko ksiądz zwleka chwilę w jego żółtych źrenicach”. Kot obserwuje księdza, kiedy ten wchodzi do kościoła, by

sprawdzić, czy „nie zamknął tam jakiejś staruszki”. Jednak w kontekście wersu szóstego: „otwiera oczy i wymyśla nas wszystkich na nowo” fragment ten nabiera nowego znaczenia. Po co ksiądz sprawdza, czy w kościele nie została staruszka? Co miałyby ona robić tam po mszy? Wiemy, iż nie jest to czas żadnej ceremonii, gdyż kościół jest zamknięty. Dlaczego?

Przywodzi nam to na myśl fragment utworu Branco „dzisiaj dzwony milczą”. Zastanawialiśmy się, czy słowo „dzisiaj” wskazuje na to, iż na przykład dzień wcześniej dzwoniły, czyli miała miejsce jakaś uroczystość. W *Kocie i śmierci* znajdujemy się jak gdyby tuż po tej uroczystości, świadczy o tym lęk księdza, który wrócił sprawdzić, czy kościół na pewno opustoszał. Dlaczego kot musi „wymyślać nas wszystkich na nowo”? Czy to znaczy, że już nie istniejemy? Że nie ma nas wśród innych? A może, jak sugeruje nam tytuł, *Kot i śmierć*, jesteśmy po prostu martwi? A kot, agent Boga z *Bajki o kotach*, który miał za zadanie śledzić nasze czyny, obserwuje ostatnie chwile naszego pogrzebu? Milcząco patrzy, po czym, jak pisała Rosa Alice Branco, oddała się od „słów wyciosanych w marmurze”, „kwiatów, które uwieczniają (naszą) nieobecność” i zamiast przekazać informacje Bogu wychodzi na dach, gdzie obok innych kotów, które również straciły swój cel w życiu, w strugach deszczu wyraża swój sprzeciw? Mówi niebu „nie”, tak by słyszało to z bliska. By Bóg wiedział, że koty też mają uczucia. Że „coś nienazwanego ściska je w gardle” jak wszystkich, którzy stracili kogoś bliskiego. Że pomimo kroków, „do których tylko koty są zdolne” i spojrzenia „które tylko koty mogą rzucać”, nie chcą już być „narodem wybranym” Boga, że wolą stworzyć normalne relacje z kimś, kogo być może pokochały. I być może dlatego kot u Dinescu „otwiera oczy i wymyśla nas wszystkich od nowa”. Być może właśnie w tym momencie mówi niebu: „nie”. I być może właśnie stwarzając nas wszystkich od nowa, zrywa ów pakt z Bogiem i na nowo szuka „wiary w życie i śmierć”.

Jak mogliśmy zaobserwować powyżej, utwory Rosy Alice Branco, Mircei Dinescu oraz Józefa Barana oprócz wielu analogii na poziomie formalnym pozostają w ciągłej relacji dialogiczności, opierając się na różnych odmianach transtekstualności zaproponowanych przed Gérarda Genette’a. Relacje te pozwalają zauważyć dekonstrukcję tekstów poczynioną na podstawie metody *overstanding* Wayne’a C. Booth’a. Oczywiście, tego rodzaju analiza byłaby bardzo trudna, jeśli nie niemożliwa, gdybyśmy zatrzymali się na poziomie rozsądnej interpretacji w typie *understanding*. Kwestią otwartą pozostaje problem sensu tej, być może momentami wpadającej w nadinterpretację, pracy. Jednak na tego rodzaju wahania, odpowiednią odpowiedzią

wydają mi się słowa Jonathana Cullera z eseju *W obronie nadinterpretacji*: „Byłoby niezmiernie smutne, gdyby obawa przed nadinterpretacją kazała nam unikać lub tłumić w sobie stan zdziwienia grą tekstów i interpretacją (...): stan, który, moim zdaniem, jest w dzisiejszych czasach wyjątkowo rzadki (...)”⁸.

Bibliografia:

- Baran J., *Bajka o kotach*, <https://poema.pl/publikacja/43979-bajka-o-kotach> [dostęp 18.03.2017].
- Branco R.A., *Tylko koty*, tłum. M. Lipszyc, [w:] *Półwysep w wierszu – Península en verso – Península em verso*, red. J. López, J. Dias, Instytut Cervantesa, Warszawa 2011, s. 9.
- Culler J., *W obronie nadinterpretacji*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Znak, Kraków 2008.
- Dinescu M., *Kot i śmierć*, [w:], *Popijawa z Marksem i inne wiersze*, tłum. E. Rossi, Pogranicze, Sejny 2010, s. 65.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Wielebska K., *Historia i pamięć*, http://www.intertekst.com/171_artykul.html [dostęp 18.03.2017].

Monika Ewa Głazewicz – studentka III roku filologii francuskiej, pasjonatka języków romańskich oraz psychologii. Zafascynowana poezją i tańcem współczesnym, w wolnych chwilach chodzi do teatru i rozpieszcza mieszkającego z nią kota.

⁸ J.Culler, *W obronie nadinterpretacji*, op. cit., s. 138.

Karolina Porębska

Feminizm / *Kura* / *Ania z Zielonego Wzgórza*

Feminizm, jeśli chodzi o gorące tematy społeczne, zawsze był „na topie”. Nawet kiedy oficjalnie nie istniał, to musiał w jakiś sposób funkcjonować chociażby w podświadomości, skoro jego skrajne przeciwieństwo uwiło sobie tak milutkie i wygodne gniazdko w ludzkich umysłach, w którym to przetrwało w świetnym stanie nawet do dzisiejszych czasów. A sygnały niezadowolenia z takiej, a nie innej sytuacji kobiet przecież były: a to Wanda stwierdzająca, że woli wodne odmęty niż przyszłość u boku Niemca, a to inna dama próbująca uprzedzeniem zwalczyć męską dumę – przykładów jest mnóstwo. Teraz może już nie warto skakać do Wisły, ale za to można maszerować mostem nad nią leżącym, dzierżąc w dłoni czarną parasolkę i wykrzykiwać feministyczne hasła. Nie da się w takim razie ukryć, że jakiś postępek jednak miał miejsce, a walki o mentalne ruszanie naprzód nadal trwają. Mając tę świadomość i rozmyślając nad tematem tej oto pracy, stwierdziłam oczywiście, że aż żal byłoby zmarnować okazję rozpatrzenia tego modnego tematu pod kątem teorii literatury. Co więcej, kiedy zastanowiłam się nad tym po raz pierwszy w życiu trochę głębiej, to wnioski okazały się szokujące. Jako bazę do moich rozważań wybrałam nieprzypadkowo dwa teksty napisane przez kobiety – warto sprawdzić jak kreują wizerunek samych siebie w literaturze. Pierwszy z nich to *Kura* autorstwa Clarice Lispector; wybór dosyć oczywisty, bo wiadomo – jeśli kura, to kura

domowa. Drugim tekstem jest moja ukochana książka z dzieciństwa, do której już od dłuższego czasu nie wracałam – *Ania z Zielonego Wzgórza* pióra Lucy Maud Montgomery. Na pierwszy rzut oka podobieństw nie widać, ale w końcu od czego mamy teorię literatury!

Nurt, którym zaraz szczegółowo się zajmiemy, w kontekście literackim pojawił się w wyniku zwrotu kulturowego, a więc czym prędzej zdejmujemy klapki z oczu i sprawdzamy, co też tutaj znajdziemy ciekawego. Nurt ten miał trzy fale, a wiedząc, że najlepiej zaczynać od początku, przyjrzymy się tym tekstom pod kątem pierwszej z nich – tej, która skupiała się na absolutnych podstawach, czyli na wyrównaniu kobiecych praw polityczno-ekonomicznych. Jak więc przedstawia się sytuacja polityczno-ekonomiczna naszej kury? Tak, że jej nie ma, a istnieć powinna: „W takich chwilach napełniała płuca stęchłym kuchennym powietrzem i gdyby samicom dane było pisać, może by nie pisała, ale odczuwałyby znacznie większą radość”¹. Wspomniane tutaj pisanie możemy rozumieć jako jakiś rodzaj praw, które nie są kurze dane, co czyni ją nieszczęśliwą. Fragment jest zdecydowanie ciekawy, jeśli spojrzymy na niego w ten sposób – same możliwości dają radość. Kura byłaby więc o wiele szczęśliwsza, mogąc decydować sama o własnym losie i o tym, który to kogut będzie rządził w jej potencjalnym stadku. Takiej możliwości jednakowoż kura nie posiada, a jedyne, co jej w tej sytuacji pozostaje, to stęchłe powietrze, które napełniając jej płuca daje nikłe poczucie wolności. A przecież to tylko kura o małym mózdzku. Jak natomiast Ania Shirley, dziewczyna (o znacznie większym mózdzku) wychowująca się w domu dobrych, kulturalnych ludzi, zapatruje się na te kwestie? Nie zapatruje się wcale:

Za kim głosujesz Mateuszu? – Na konserwatystów – Głosowanie na partię konserwatywną było częścią żelaznych zasad Mateusza. – Wobec tego i ja będę popierać konserwatystów².

No i już. W końcu są ważniejsze rzeczy, nad którymi powinny się zastanawiać młode dziewczęta, czyli na przykład przygotowywanie podwieczorku albo pieczenie ciast. Ważne, żeby do tych ciast nie dodawać kropel walerianowych, bo w takim przypadku zostaje się najgorszą gospodynią w okolicy, a kobieta będąca złą gospodynią to żadna kobieta. Wiadomo.

Możemy też sprawdzić, jak nasze bohaterki wpasowują się w pozycję Innej mężczyzny, czyli teorii pochodzącej z książki Simone de Beauvoir pod

¹ C. Lispector, *Kura*, tłum. M. Lipszyc, „*Literatura na Świecie*” 2011, nr 1–2, s. 16.

² L.M. Montgomery, *Ania z Zielonego Wzgórza*, tłum. J. Ważbińska, Podosiedlik-Raniowski i Spółka, Poznań 1995, s. 140.

tytułem *Druga pleć*. Otóż kuchenna kura jest Inną koguta, gdyż jest pokazana w kogutocentrycznej perspektywie³. Jest to tym bardziej przygnębiające, że kogut fizycznie w pobliżu nie występuje, a jednak kura nie jest w stanie uciec od porównań: bo nie pieje, bo nie ma grzebienia. Jednocześnie nie da się powiedzieć, żeby wypadła w świetle tych porównań źle, bo jednak wiara koguta we własny grzebień nie brzmi zbyt zachęcająco. Liczy się jednak sam fakt ich występowania, gdyż automatycznie czynią naszą kurę zależną. Z kolei u Ani sytuacja nie jest taka prosta, gdyż całym Avonlea ewidentnie rządzą kobiety, z panią Małgorzatą Linde na czele. W zasadzie każdy mężczyzna przedstawiony w tej powieści wypada gorzej niż rzeczona „druga pleć” – są oni albo niezaradni, albo nieśmiali, albo niezbyt inteligentni, albo o wątpliwych manierach, albo wszystko jednocześnie. Zazwyczaj nawet nie dopuszcza się ich do głosu. Świetnym tego przykładem jest Tomasz Linde, nazywany przez wszystkich mieszkańców „mężem Małgorzaty Linde”. Jedynym przedstawicielem płci męskiej zasługującym na więcej uwagi jest tutaj Gilbert Blythe, jako że obsadzony zostaje w roli największego szkolnego rywala Ani. Ale też nie może być przykładem na wyższość kulturową (czy jakąkolwiek inną) mężczyzn, gdyż Ania tylko z początku traktuje go jako motywację do osiągnięcia szkolnych sukcesów, natomiast później kieruje się wyłącznie własnymi ambicjami. Jakkolwiek nie odnajdziemy tutaj męskocentrycznej perspektywy, jej brak wynagrodzi nam cała obfitość porównań kobiet między sobą.

W ten sposób dotarliśmy do drugiej fali feminizmu w teorii literatury, znacznie różniącej się od tej pierwszej, bo zajmującej się głównie obecnością kobiet w kulturze literackiej⁴. Tutaj docieramy do jednej z najbardziej drażliwych kwestii, czyli do kanonu literackiego, a konkretnie szkolnego. Nie chodzi tutaj nawet o to, że kanon ten jest zdominowany przez mężczyzn, gdyż w tej kwestii sytuacja cały czas powoli się zmienia, ale o to, że z lektur napisanych przez kobiety wybrano między innymi *Anię z Zielonego Wzgórza*. Czyta się tę powieść w szkole podstawowej, czyli wtedy, kiedy jeszcze dziecięce głowy świetnie przyswajają wszelkie informacje i powoli przestają je kwestionować. Ja natomiast zastanawiam się, czy to faktycznie dobry wybór. Z własnego doświadczenia pamiętam, że przy omawianiu tej lektury skupialiśmy się na kwestiach rodzaju „spójrzcie jaka Ania jest próżna, nie wolno być próżnym” lub „Ania bujała w obłokach i patrzcie, jaką

³ Zob. S. de Beauvoir, *Druga pleć*, tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska, Czarna Owca, Warszawa 2014.

⁴ Zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2007, s. 391–427.

katastrofą się to skończyło”. Nie da się powiedzieć, żeby było to kłamstwo, ale z drugiej strony nikt nie zwrócił naszej uwagi na to, jak ciężko bohaterka pracuje na swój sukces, jak przez przepracowanie grożą jej problemy zdrowotne albo na to jak trudną decyzję podejmuje, rezygnując z wymarzonych studiów na rzecz opieki nad bliską osobą. Co więcej, o wyobraźni dowiedzieliśmy się tylko tyle, że w nadmiarze szkodzi. O jej braku, często bardziej szkodliwym, nie było mowy. W ten sposób uczennice wynoszą z tej powieści jedynie to, czego robić nie powinny, a przy okazji wchłaniają obraz dobrej kobiety jako takiej, która przede wszystkim potrafi zajmować się domem. Dlatego też mam wątpliwości, czy faktycznie jest to dobra lektura dla uczniów szkoły podstawowej. W ramach ciekawostki pragnę wspomnieć, że w moim środowisku była to jedyna lektura za której nieprze czytanie chłopcy nie ponosili żadnych konsekwencji, „no bo psze pani, to przecież dla dziewczyn”.

Warto również spojrzeć na te dwa teksty pod kątem trzech głównych kierunków w badaniach feministycznych. Pierwszym z nich jest ginokrytyka, która postuluje odnajdywanie pierwiastka kobiecości w stylu pisarskim. Zakłada też, że w pisarstwie kobiet częściej niż u mężczyzn spotkamy się z tematami cielesnymi, intymnymi czy też wątkami autobiograficznymi⁵. Aspekt cielesny można w pewien sposób zauważyć w *Kurze*: „Nawet wtedy, gdy ją wybierano, obmacując beznamiętnie najintymniejsze zakamarki jej ciała, nikt nie potrafił orzec, czy jest gruba, czy chuda”⁶. Jeśli chodzi o Anię, ta konkretna kwestia jest przedstawiona niezwykle oszczędnie. Weźmy chociażby to, że jej proces przemiany w młodą kobietę jest kwitowany stwierdzeniem jakoby „wyrosła”. Jednakże w pewnych momentach czytelnik ma dostęp do najbardziej skrywanych myśli Ani, dotyczących wcześniej znienawidzonego kolegi Gilberta i jej zmieniających się uczuć wobec niego, co daje nam wrażenie dostępu do jej prywatności. Najwyraźniejsze jednak są w tej powieści wątki autobiograficzne; życie głównej bohaterki ma wiele wspólnych cech z życiem jej twórczyni. Mowa tutaj o dorastaniu bez rodziców, wychowaniu przez surowych opiekunów, pracy nauczycielki, ale również o samym miejscu zamieszkania – tak autorka, jak i sama Ania wychowują się na Wyspie Księcia Edwarda w Kanadzie.

Kolejnym kierunkiem badań feministycznych, wyrastającym wprost z teorii ginokrytycznych Elaine Showalter, jest arachnologia, czyli koncepcja przyrównująca zachowanie niestety nie innych milskich stworzeń,

⁵ Ibidem, s. 405–409.

⁶ C. Lispector, op. cit., s. 13.

lecz właśnie pająków do procesu tworzenia tekstu przez kobiety. Nancy K. Miller, twórczyni tej koncepcji (będącej odpowiedzią na koncepcję Rolanda Barthes'a), twierdzi, że pisarki tworzą tekst tak samo jak pajęczycze tkają swoją sieć. Co więcej, tkają same z siebie – „z życia” – i pozostają w swojej pajęczynie⁷. Patrząc na to w ten sposób, *Kura* wydaje mi się opowiadaniem typowo kobiecym, gdyż porusza kwestie, które z łatwością rozpoznaje każda kobieta: nagle zrywy mające na celu uwolnienie się ze swojego zamkniętego środowiska – chęć i potrzeba zmian, ale też macierzyństwo, jako naturalne uczucie pojawiające się wtedy, kiedy jest potrzebne. Tekst wręcz emanuje wieloma uczuciami, rezygnacją, nikłą nadzieją, melancholią. *Ania z Zielonego Wzgórza* również jest pewnego rodzaju pajęczyną stworzoną przez autorkę – oddała jej wiele elementów z własnego życia, ale także uczuć, gdyż cała opowieść, a przede wszystkim postać Ani jest przesiąknięta pragnieniem miłości. Przywołując słowami tak różne emocje, autorki z pewnością oddają swoim tekstom pewną część siebie, co pozwala im faktycznie trwać w nich już na zawsze.

Trzeci kierunek badań to *écriture féminine*, czyli dosłownie „pisanie kobiece”. Jest to kategoria związana z twórczością francuskich feministek, w tym Julii Kristevej, które skupiały się w szczególności na języku, stylu i charakterystyce pisarstwa kobiecego. Twierdziły bowiem, że pisanie kobiece znacznie różni się od twórczości mężczyźni; język kobiecy jest według nich bardziej tajemniczy, zmysłowy i uczuciowy⁸. *Kurze* ciężko odmówić tajemniczości, w końcu jest tylko kurą, a ileż ukrytych postaci może w sobie skrywać – zagubioną młodą dziewczynę, dojrzałą kobietę próbującą wyrwać się z ograniczających norm społecznych bądź po prostu osobę ślepo poddaną mechanizmom. Samo zakończenie również pozostawia wiele pytań: „Aż któregoś dnia zarznąli ją i zjedli, i znów mijał rok za rokiem”⁹. Dlaczego kurę czekał akurat taki koniec, skoro wszystko wskazywało na poprawę jej sytuacji? Czy my, kobiety, patrząc na ten fragment prozy Lispector pod kątem feministycznym, powinnyśmy zdać sobie sprawę, że nie czeka nas nic więcej niż tylko wchłonięcie przez maszynę ludzkości? Odpowiedzi musimy poszukać same (lub sami). Językowi tego tekstu nie da się również odmówić subiektywności: „Głupia, nieśmiała i wolna”¹⁰. Takie słownictwo sprawia, że zaczynamy mieć do kurzej bohaterki stosunek wręcz osobisty, gdyż nie jest to już „jakaś tam” kura – to jest ta jedna, konkretna, sperso-

⁷ A. Burzyńska, M.P. Markowski, op. cit., s. 409–411.

⁸ Ibidem, s. 411–416.

⁹ C. Lispector, op. cit., s. 16.

¹⁰ Ibidem, s. 14.

nalizowana kura. W *Ani z Zielonego Wzgórza* „kobiecość” języka jest tym bardziej uderzająca, że cała postać Ani Shirley właśnie na niej się opiera. Wszystkie opisy podane nam jako twory wyobraźni oraz sposoby postrzegania otaczającego świata głównej bohaterki bazują właśnie na zmysłowości. Wystarczy wziąć pierwszy przykład:

Och, nie mam na myśli tylko tego drzewa, które oczywiście jest wspaniałe. Jest absolutnie zniewalająco, bosko wspaniałe. Myślałam jednak także o sadzie, strumieniu, lesie i całym wielkim świecie! Czy nie kocha pani całego świata w taki poranek jak dziś? O... słyszę śmiech potoku! Czy zauważyła pani, jak niezwykle pogodne są wszelkie potoki i potoczki? Zawsze się śmieją. Nawet zimą, pod lodem. Sama słyszałam¹¹.

Wczytując się w wywody Ani, odczuwającej otoczenie całą sobą, możemy z łatwością zatopić się w uroczym świecie powieści, zapominając o tak prozaicznych sprawach jak uciążliwy smog czy poranne korki na drogach. Inną cechą wskazującą na ową kobiecość stylu w tym utworze jest także kompozycja; to tekst na swój sposób polifoniczny, by przywołać kategorię Michaiła Bachtina, gdyż mamy dostęp do osobistych opinii każdego z ważniejszych bohaterów. Pozwala nam to postrzegać świat przedstawiony w powieści w znacznie szerszej perspektywie.

Dotarliśmy w końcu do trzeciej fali feminizmu, zwanej postfeminizmem, skupiającej się na różnorodności kobiet oraz na braku jednej odpowiedzi na ich potrzeby¹². W przypadku *Ani z Zielonego Wzgórza* trudno powiedzieć cokolwiek na ten temat – jest to po prostu powieść pisana przez Kanadyjkę o innej Kanadyjce i o znanym autorce środowisku. Nie można więc nazwać historii Ani Shirley uniwersalną. Ale za to *Kura* nie stawia żadnych granic. Nie wiemy czy tytułowa kura jest czarna, czy może jest to kura-latynoska lub kura-lesbijka. Kura jest po prostu kurą i jako metafora uosabia kobiecość samą w sobie, bez podziałów rasowych czy kulturowych – wszystkie jesteście kurą, a kura jest nami.

Kończąc tę teoretycznoliteracką analizę muszę przyznać, że zadanie do łatwych nie należało. *Kura* jako tekst jest świetna do rozkładania jej na czynniki pierwsze, a każdy nowy wniosek zaskakuje, ale nie szokuje – z racji tego, że jest utworem nowym, a także z góry sugerującym ukryte znaczenie. Natomiast ponowne przeczytanie ulubionej *Ani z Zielonego Wzgórza* pod kątem feministycznym... Można by to nazwać brutalnym powrotem do rzeczywistości. Aczkolwiek nie ma czego żałować, bo po latach wydo-

¹¹ L.M. Montgomery, op. cit., s. 33.

¹² A. Burzyńska, M.P. Markowski, op. cit., s. 398-399.

bywa się z takiej lektury nowe wartościowe treści, które dla czytelników w wieku lat dziesięciu pozostawały niewidzialne. Muszę też szczerze powiedzieć, że analizę taką z wielką chęcią powtórzyłabym w przypadku tekstów o hipotetycznych tytułach, powiedzmy, *Kogut* oraz *Jasiek z Zielonego Wzgórza*. Ale to może w innym życiu. Może jako kura.

Bibliografia:

- Beauvoir S. de, *Druga płeć*, tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska, Czarna Owca, Warszawa 2014.
- Burzyńska A., M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2007. Lispector C., *Kura*, przeł. M. Lipszyc, „Literatura na Świecie”, 2011, nr 1–2, s. 13–16.
- Montgomery L.M., *Ania z Zielonego Wzgórza*, tłum. J. Ważbińska, Podsjedlik-Raniowski i Spółka, 1995.

Karolina Porębska – studentka III roku filologii romańskiej, której związek z językiem francuskim można określić jako „to skomplikowane”. Miłośniczka wszelkiego rodzaju literatury, kina oraz buldogów. Pasjonatka jedzenia, spania i od niedawna również Netflixa.

Barbara Marmuszevska

Śmierć Autora?

Zmęczona, z podkrążonymi oczami, biegłam. Wpadłam do sklepu mięsnego i poprosiłam o trzydzieści deko krakowskiej podsuszanej. Biegłam dalej. Wpadłam do sklepu serowego, gdzie zawsze kupuję ser salami „Serenada”. Chciałam załatwić to szybko, bo przecież nigdy nie mam czasu na takie bzdury jak kupowanie sera. I nagle, w najmniej oczekiwanym momencie, od osoby, po której najmniej bym się tego spodziewała – pani zza lady – usłyszałam:

– Słyszała pani, pani Basiu? Autor nie żyje...

Poczułam, jak moje serce niebezpiecznie przyspiesza, a kropelki potu zaczynają cienkimi strużkami ciec po czole. Po chwili całe moje ciało zdrętwiało dokładnie tak, jak zawsze wtedy, gdy po odebraniu telefonu słyszę ciężkie westchnienie mojej mamy i już wiem, że będę musiała wpisać kolejny pogrzeb do kalendarza.

– Niemożliwe. Jest pani pewna? – dopytałam, międląc nerwowo w rękach krakowską podsuszaną.

– No mówili w telewizji, to jak mam być niepewna. Jak mówili, to tak jest.

– No tak, jak w telewizji, to faktycznie – kiwnęłam ze zrozumieniem głową.

– Nikt się tego nie spodziewał. Śmierć spada na ludzi tak niespodziewanie. Zawsze za szybko. Podobno na pogrzebie ma grać jakiś francuski bard, Roland się nazywa, czy coś w ten deseń. Przyjaźnili się całe życie i teraz biedak został sam.

Łzy napłynęły mi do oczu.

– Ojej, pani Basieńko, nie wiedziałam, że ta wiadomość tak panią zasmutci. Proszę mi wybaczyć. Byliście ze sobą blisko? – zapytała przejęta pani zza lady.

No i co ja jej na to mogłam odpowiedzieć? Przecież i tak by nie zrozumiała. Nie zamierzałam tłumaczyć jej w tym sklepie, że żaden z tego Rolanda bard i że prawdopodobnie wcale nie zamierza niczego grać na pogrzebie. Problem polegał na tym, że ja również poczułam się skołowana. Na świecie mogło dochodzić do wielu przewrotów, ale jedno zawsze pozostawało niezmiennie – Autor miał się świetnie. Zawsze przypisywano mu wielką rolę, zawsze też odnoszono się do niego z szacunkiem. Nie chciałam wierzyć, że ktoś, na kim opierałam wiele swoich własnych poglądów, miałby nagle umrzeć. Po chwili dotarło do mnie, że nie powinnam pokładać stuprocentowej ufności we wszystkim, co do mnie mówi pani zza lady. W końcu łączyła nas do tej pory jedynie nieskomplikowana relacja serowa. Wiedziałam, że muszę szybko wyjść ze sklepu i sprawdzić tę informację sama.

– Nie, nie, proszę się nie przejmować – uśmiechnęłam się do niej nerwowo. – Dziękuję bardzo i do zobaczenia za tydzień.

Wyszłam. Pognałam w kierunku kiosku Ruchu jeszcze bardziej zmęczona. Szybko kupiłam gazetę i otworzyłam ją na stronie z nekrologami. Faktycznie. *Z wielkim smutkiem zawiadamiamy o śmierci naszego wieloletniego przyjaciela...* Zamknęłam gazetę. Nie umiałam wytłumaczyć uczucia niepokoju, które mnie przepełniało. Czułam, że coś tu się nie zgadza. Gdyby rzeczywiście kondycja Autora osłabła ostatnimi czasy, to na pewno Barthes poinformowałby o tym media. Ale tak nagle, z dnia na dzień? Zdecydowanie elementy układanki nie tworzyły spójnej całości. Wiedziałam, że istnieje osoba, która może rozwiązać moje wątpliwości. Z Miguelem de Unamuno przeprowadziłam w swoim życiu wiele dyskusji, z których część dotyczyła również Autora. Im dłużej nad tym myślałam, tym bardziej byłam przekonana, że jedynym rozwiązaniem jest wyjazd do Salamanki i złożenie wizyty hiszpańskiemu artyście. Tym samym miałam idealny pretekst, aby ponownie odwiedzić Hiszpanię.

* * *

Całą Salamankę spowiła gęsta mgła. Widoczność była tak słaba, że mogłam jedynie podejrzewać, że idę w kierunku ulicy Bordadores. Po pół godzinie przedzierania się przez rozlane w powietrzu mleko zapukałam do właściwych drzwi. Nikt jednak nie odpowiadał. Spróbowałam jeszcze raz. Znow nic. Zdziwiłam się, bo wiedziałam, że o tej porze profesor powinien być w domu. Nagle wyrosła koło mnie jakaś postać. Musiałam mocno się wysilić, aby dostrzec, że jest to starsza kobieta. Zbliżyła się do mnie.

– Szukasz Unamuna? – spytała na wstępie. Przechyliła swoją głowę, bacznie mi się przyglądając, jakby starała się wywnioskować na podstawie mojej twarzy, czy może mi zaufać.

– Tak, przyjechałam do niego w odwiedzin z pilną sprawą. Zna pani profesora? – spytałam. – Wie pani może, gdzie mogę go znaleźć?

Kobieta wyszczerzyła zęby w uśmiechu.

– Znałam, dawno temu. Kiedyś także próbowałam go odnaleźć, ale zapadł się jak kamień w wodę. Do tej pory mam z nim niewyjaśnione sprawy. Szczerze mówiąc, podejrzewam, że celowo zniknął, żeby uniknąć konfrontacji ze mną.

– Niezbyt rozumiem, o czym pani mówi. Jak się pani nazywa? – zapytałam.

– Eugenia Domingo del Arco. Kiedy byłam młoda, byłam związana z Augusto Pérezem, którego porzuciłam dla innego mężczyzny. Pewnie dopiero z wiekiem nauczysz się, że w młodości popełnia się dużo głupot, które później człowiek próbuje naprawić. Często jest już na to za późno, jednak rzadko kiedy dlatego, że twój ukochany zostaje zamordowany.

– Zamordowany? – krzyknęłam stłumionym głosem. – Przez kogo?

– Przez profesora, którego poszukujesz... Kiedy po latach wróciłam, aby odzyskać mojego Augusta, zastałam w tym domu tylko gospodynię Unamuna, która zawsze była mi przychylna. Od niej dowiedziałam się o wielkiej kłótni, do której doszło między Miguelem a moim ukochanym. Augusto, zrozpaczony po tym, jak go porzuciłam, przyszedł do niego, aby poradzić się w kwestii samobójstwa, ponieważ wiedział, że profesor napisał kiedyś artykuł na ten temat. Wtedy też dowiedział się, że nie może się zabić, ponieważ to Unamuno sprawuje pieczę nad jego losem, zna wszystkie jego plany i zabrania mu podejmowania własnych decyzji. Zachowywał się tak, jakby Augusto nie istniał, jakby był jednym z wytworów jego wyobraźni, jednym z bohaterów jego powieści. Szalone, prawda? – zwróciła

się w moim kierunku. – To tak jakbyś ty uznała, że możesz zrobić ze mną co tylko zechcesz, ponieważ jestem postacią z twojego opowiadania, czyli jedynie wyrazem twojej imaginacji. Szalone, prawda? – powtórzyła.

Pokiwałam niepewnie głową.

– W każdym razie – kontynuowała swoją opowieść – wyprowadził tym Augusta z równowagi. Zresztą, trudno mu się dziwić. Podobno nagle z pokoju zaczęły dobiegać okrzyki, że to Unamuno istnieje tylko po to, aby historia życia mojego ukochanego mogła toczyć się dalej i że teraz to Augusto nie jest pewny statusu egzystencjalnego Miguela. Krzyczał, że wszyscy są postaciami fikcyjnymi, nawet ta biedna gosposia, podsłuchująca ich pod drzwiami. Obie dobrze wiemy, jak autorytarny jest profesor, dlatego też źle zniósł wyzwiska rzucające w swoim kierunku. W ramach zemsty za zuchwalstwo powziął decyzję o zamordowaniu Augusta, o czym zresztą skrupulatnie go poinformował. Tym samym chciał udowodnić, że to on ma rację i nie zostanie pokonany przez jeden ze swoich twórców. Gdzieś sobie tę decyzję zapisał, a gdy to zrobił, powiedział że kłamka zapadła – tu Eugenia na chwilę przerwała i zadumała się. – Sama nie wiem, co o tym wszystkim myśleć. Wydaje mi się, że na starość wszystko się temu człowiekowi poprzewracało w głowie i cały świat zaczął traktować jako część swojej literatury. Nawet jeśli to demencja, nie zmienia to faktu, że z zimną krwią zamordował najprawdziwszego człowieka. Nie dam sobie wmówić, że kochałam się w postaci literackiej.

Poczułam się przytłoczona bezlikami informacji. Co więcej, po wysłuchaniu całej tej opowieści, coraz słabiej zaczynałam dostrzegać granice pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Czy Miguel de Unamuno był faktycznie bardzo schorowanym człowiekiem, który dokonał na starość szaleńczego, tragicznego w swych skutkach czynu? Przecież znałam go tyle lat i nigdy nie dostrzegłam w nim niczego niepokojącego. Czy też prawda była o wiele bardziej skomplikowana, a ja przeoczyłam fakt, że to właśnie on znał całą prawdę o Autorze? Rozumiał jego miejsce w hierarchii i znał jego możliwości sprawcze. Lecz jeśli – to z kim ja teraz rozmawiam? Z prawdziwym człowiekiem, z wytworem wyobraźni Unamuna, czy też mojej? Chciałam wierzyć w to, że Unamuno nie kłamał, a Autor ciągle żyje.

– Wie pani może, dokąd mógł uciec?

– Mogę tylko podejrzewać, że tam gdzie wszyscy, którym poprzewracało się w głowach od artystycznych dyrdymałów. Do Paryża.

Na trasie Salamanka-Paryż do znużenia odtwarzałam sobie w głowie rozmowę z Eugenią. Czym dłużej biłam się z myślami, tym bardziej traciłam przekonanie, co do tego, że odnajdę Autora wciąż żywego. Musiałam opowiedzieć się po którejś ze stron, aby być w stanie rozważać dalsze ewentualności. Eugenię dopiero co poznałam, tak naprawdę nic o niej nie wiedziałam. Równie dobrze mogła być niezrównoważoną psychicznie kobietą, która oszalała na punkcie jednego z bohaterów powieści Unamuna i obwiniła go o uśmiercenie postaci w tekście. Gdyby tak było, oznaczałoby to, że Unamuno sam wpisał kategorię Autora do swojego utworu i w dodatku nadał mu swoje nazwisko, czyli poniekąd „sfikcjonalizował” samego siebie. Dlaczego miałby tak zrobić? Zabawa formą? Znużenie ciągłym mówieniem z pełnym szacunkiem o Autorze? Wpisując go w tekst, straciłby go z piedestału, pokazałby, że jest tylko częścią języka. Wystawiłby go na pokaz czytelnikowi i oddał w jego władanie. Czy w takim razie nekrolog nie kłamie i faktycznie wszyscy doświadczylśmy właśnie śmierci prawdziwego Autora? Czy może jednak dalej ukrywa się on gdzieś w Paryżu, z dala od szyderstw innych pisarzy? Nie miałam najmniejszego pojęcia, co jest prawdą, a co tylko fikcją.

Paryż jest miastem, które roi się od literatów i innych artystów. Nie wiedziałam, gdzie rozpocząć poszukiwania, dlatego stwierdziłam, że zagadnę na ulicy pierwszą lepszą osobę w okularach i czarnym golfie, czy przypadkiem nie ma jakichś informacji. Po chwili wpadłam na człowieka, który spełniał moje kryteria.

– Przepraszam bardzo, *Monsieur*, czy mogę zapytać o pańską godność?

– Michel Foucault – odparł dumnie mój rozmówca.

– Wspaniale się składa! – ucieszyłam się, bo wiedziałam, że on może coś wiedzieć. – Czy wie pan może, gdzie mogłabym spotkać Autora?

– Kim jest Autor¹? – wymamrotał, po czym wyminął mnie spokojnym krokiem.

Niezrażona zadałam to samo pytanie kolejnemu przechodniowi. Mężczyzna pokręcił przecząco głową, ale kazał mi szukać rumuńskiego artysty o nazwisku Luca, którego często można znaleźć nad brzegiem Sekwany. Poznam go po podniszczonym niebieskim prochowcu. Podobno wie rzeczy, o których innym się nawet nie śniło, dlatego warto spróbować. Zaczęłam więc iść wzdłuż rzeki. Gdy już zaczęło się ściemniać, w końcu go ujrzałam. Rzeczywiście, miał na sobie niebieski prochowiec. Z dziura-

¹ Odwołanie do wykładu wygłoszonego przez Michela Foucaulta w Collège de France w 1969 roku pod tym samym tytułem.

wych kieszeni powoli, ale nieustannie, wysypywały mu się na ziemię przedmioty. Pomyślałam, że może gdzieś w tym stosie guzików, widelców, lasów, kanap, na których gniją łóżka, kłów nosorożca i szklanek wody, może gdzieś tam On jeszcze jest, ukrywa się, bo wie, jak wielu czyha na jego życie. Wiedziałam, że aby się dowiedzieć, czy mam rację, muszę zbliżyć się do tego biednego Rumuna, mówiącego po francusku².

– Przepraszam bardzo, *Monsieur*. Pozwalam sobie zakłócić pański spokój, ponieważ mam podstawy, aby przypuszczać, że ma pan pewne informacje na temat Autora. Poszukuję go już dłuższy czas, natrafiam na jego ślady, ostatnio w Hiszpanii, lecz nie udało mi się go w żadnym momencie faktycznie... uchwycić.

Gherasim Luca spojrział na mnie szklistym wzrokiem.

– To niemożliwe, aby natrafiła pani na jego ślad w jakimkolwiek miejscu na ziemi.

– Jak to niemożliwe? Mam dowód na to, że spierał się ze swoim bohaterem w Salamance. Oboje wąpili w swoją egzystencję, wywiązała się z tego jakaś kłótnia...

– Kimkolwiek była ta osoba, na którą natrafiła pani w Salamance, już od dawna nie ma znaczenia. Spór, o którym pani mówi, odbył się prawdopodobnie na początku XX wieku. Śmierć Autora była powolna, ale nieunikniona – zamyślił się na chwilę. – Zresztą, ja osobiście powątpiewam, czy on kiedykolwiek istniał naprawdę. Wszyscy o nim rozmawiali, ale czy to jest dostateczny powód, aby wierzyć w jego istnienie?

– Nigdy nie doświadczył pan jego obecności? Kto więc stworzył tekst *Kocham cię*? – zapytałam podejrzliwie.

– Pani – odparł z całą stanowczością.

– Jak to ja? Przecież ja nic z niego nie rozumiem! Senna rzeczywistość przepełniona obrazami przedmiotów, które wiją się w miłosnych splotach. Wszystko pulsuje, gna naprzód, niby bezsensownie, ale ja wiem, że przecież tam gdzieś musi kryć się sens. Jakim cudem mogłabym stworzyć dzieło, jeśli nie umiem pojąć jego znaczenia?

– Słusznie pani twierdzi, że nie tworzy dzieła – uśmiechnął się. – Natomiast to właśnie pani aktywuje tekst. Za każdym razem, gdy patrzy pani na ten ciąg liter, stwarza pani je na nowo, łączy w różne znaki, nadaje im znaczenia. A co do sensu *Kocham cię* – czy naprawdę musi jakiś istnieć? Widać, że była pani silnie związana z Autorem, skoro tkwi w pani ta prze-

² Odwołanie do utworu dramatycznego Doroty Masłowskiej *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*.

można konieczność wyszukiwania jedynej słusznej prawdy w tekście. Sens będzie taki, jaki pani będzie chciała, aby był. A jeśli go faktycznie nie ma, to czy jest w tym coś złego? Czy nie możemy uznać, że jest to jedynie ciąg pierwszych lepszych słów, które dłoń automatycznie spisała, a skoro automatycznie, to nie ma pomiędzy nimi żadnych ukrytych powiązań?

Nie ukrywam, zrobił na mnie wrażenie. I już, kiedy zaczęłam zastanawiać się nad niezwykłym brzmieniem tekstu, o którym rozmawialiśmy, i rozważać, czy faktycznie nie posługuje się on logiką senną i nie bombarduje czytelnika surrealistycznymi wizjami w celu wywołania w nim wstrząsu, Gherasim Luca dodał:

– A zresztą, teraz mogę się już przyznać, że po prostu miałem wizję narkotyczną, kiedy go spisywałem – mrugnął do mnie. – Proszę pamiętać, że nie ma ani przeszłości, ani przyszłości. Jest tylko wieczne tu i teraz.

To mówiąc, Gherasim Luca wystawił jedną nogę za balustradę i po chwili już go nie było. Nawet nie zdążyłam krzyknąć. Gdy odzyskałam władzę w nogach, rzuciłam się w kierunku balustrady, aby spróbować cokolwiek dojrzeć.

– Niech go Pani nie próbuje ratować, nie ma sensu – powiedział gdzieś za moimi plecami niski, męski głos.

Od razu odwróciłam się na pięcie i wystraszona krzyknęłam:

– Kim pan jest?

– *Monsieur Scripteur*³, kłaniam się nisko szanownej pani – to mówiąc, rzeczywiście uklonił się w pas. – Wydaje mi się, że mnie pani szukała, a więc jestem.

– Proszę mi wybaczyć, ale nigdy nie słyszałam pańskiego nazwiska. To musi być jakaś pomyłka – dodałam szybko. – Faktycznie szukałam pewnej osoby, ale chyba już...

– Tak, tak, Autora, szukała pani Autora, wiem – przerwał mi. Myślę, że teraz może już pani usłyszeć prawdę. – zawiesił teatralnie głos. – To ja jestem odpowiedzialny za śmierć Autora.

Słowa te wypadły z jego ust tak spokojnie, że nie wiedziałam, czy mu wierzyć, czy nie.

– Pan? Dlaczego niby pan miałby go zabić? – starałam się dopytać w miarę opanowanym głosem.

³ *Scripteur* – termin zaproponowany przez Rolanda Barthes'a w jego tekście *Śmierć autora*. W koncepcji francuskiego teoretyka, gdy autor umiera, rodzi się czytelnik-skryptor, który współtworzy tekst pisany tu i teraz. Zob. R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie”, 1999, nr 1/2, s. 247–251.

– Och, od razu takie wielkie słowo: *zabić*. Ja wolę używać sformułowania: *zastąpić*. To proste – abym ja mógł zaistnieć, musiałem się go pozbyć. Naprawdę, nie ma co rozpaczać, jakkolwiek może się pani inaczej wydawać, nie był on specjalnie znaczący. Nie powinna pani niczego tak usilnie rozszyfrowywać, to niebezpieczne – spojrzał na mnie przenikliwie. – To tylko taka końcowa porada życiowa, ponieważ, niestety, panią też będę musiał zastąpić w tym tekście.

– Bzdura, przecież nie może pan tego zrobić.

– Nie mogę? No to sprawdźmy!

Bibliografia:

Barthes R., *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie”, Warszawa 1999, nr 1/2, s. 247–251.

Foucault M., *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, tłum., wyb. i opr. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1999, s. 199–219.

Luca G., *Kocham cię*, tłum. J. Kornhauser, „Literatura na Świecie” 2016, nr 1–2.

Unamuno M. de, *Mgła*, tłum. E. Boyé, Książka i Wiedza, Warszawa 1958.

Barbara Marmuszevska – studentka III roku filologii hiszpańskiej oraz II roku filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. W swoich zainteresowaniach łączy obydwa kierunki, jedząc hiszpańskie oliwki podczas seansów filmowych. Pasjonuje ją wpływ języka na osobowość ludzką, kultura krajów latynoamerykańskich, teatr Krzysztofa Warlikowskiego, kino Miloša Formana, Stanleya Kubricka i Bernardo Bertolucciego. Chciałaby żyć w latach 60. w San Francisco.

Ida Marszałek

O tym, jak trzech profesorów się o interpretację kłóciło

Pewnego dnia w Cambridge zorganizowano konferencję. Trzech poważanych i, wydawało się, poważnych profesorów pokłóciło się ze sobą. Prześcigali się w złośliwościach i próbowali sobie nawzajem udowodnić, który sposób interpretacji literatury jest lepszy. Nagle z drugiego szeregu wystąpił nikomu nieznany człowiek. zaproponował eksperyment, który polegał na wybraniu dwóch przypadkowych tekstów i zinterpretowaniu ich za pomocą każdego z trzech sposobów. Żeby było sprawiedliwie, interpretacji mieli dokonać nie sami profesorowie, ale ludzie przez nich wybrani. Temu, kto zaprezentuje najlepsze odczytanie i najzgrabniej połączy teksty ze sobą, miała zostać przyznana racja, a wiadomo, że każdy chce ją mieć tylko dla siebie. Po burzliwych dyskusjach trzej naukowcy porozumieli się ze sobą, znaleźli odpowiednie teksty i przystąpili do pracy. Wybór padł na dwa opowiadania: *Nasłuchującego króla*, którego autorem jest Italo Calvino i *Szklaną górę* Donalda Barthelme'a.

Następnego dnia wszyscy zebrali się ponownie, by wysłuchać efektów eksperymentu. Pierwszy wystąpił Umberto Eco ze swoją teorią trzech intencji. Wyszedł na scenę sam, czym wywołał powszechne zdziwienie. Zapytany, gdzie jest jego interpretator (takie miano otrzymała osoba opra-

cowująca tekst), odpowiedział, iż czas, który otrzymał, był za krótki i nie mógł znaleźć modelowego czytelnika, który musi posiadać wiedzę tak wielką, że będzie potrafił dostrzec zarówno intencję dzieła, jak i autora, do tego dodając jeszcze swoją, i to poprawną. Niestety sala wygwizdała biednego profesora. Ludzie poczuli się dotknięci, że nikt z nich nie jest godzien miana czytelnika modelowego. W ten sposób Umberto Eco przegrał konkurs już na starcie.

Po nim przysła kolej na Jonathana Cullera. Na scenę przyprowadził człowieka, który wyglądał, jakby go właśnie wyprowadzono ze szpitala psychiatrycznego. Każdy jego włos sterczał w inną stronę, okulary na nosie były włożone do góry nogami. Żadna część garderoby do siebie nie pasowała, spodnie od piżamy kontrastowały z butami narciarskimi, eleganckim swetrem w kolorze purpurowym i koszulą w paski. Człowiek ten był szalonym naukowcem, który skonstruował wiele pożytecznych wynalazków, o których nie będę tu wspominać, ponieważ są nieistotne dla tej historii. Culler przedstawił go i podał mu niepewnie mikrofon. Profesor nie miał się jednak czego obawiać, bo słowa które popłynęły z ust szaleńca, były całkowicie spokojne i normalne.

Wierzę, że przez ten jeden dzień zapoznali się państwo z tekstami, które będziemy omawiać, i mają na ich temat pewne teorie. Później będziemy mogli o nich porozmawiać i dodać je do mojego spisu, ponieważ kontekstów interpretacyjnych nigdy za wiele. Zaproponowane utwory, według mnie, łączą się w pewien sposób ze sobą, ale o tym później. Zdecydowałem się zacząć od interpretacji Szklanej góry. Pierwsze, co zwraca moją uwagę po lekturze opowiadania, to wypunktowanie każdego zdania, przypominające rejestr lub plan. Jednak plan może przewidywać tylko nasze zamiary. Natomiast bohater zdaje się przewidywać w nim swoją przyszłość, co może dowodzić predestynacji, zaprogramowania ludzkiego życia. Mówi jednocześnie w czasie przeszłym, co kłóci się z sensem planu, który z założenia ma dotyczyć przyszłości. Może to wskazywać na cykliczny charakter losu człowieka. Postać ma za zadanie wejść na szklaną górę, która jest zapewne przeszkodą w osiągnięciu sukcesu. Bohater, wchodząc na nią, chce zdobyć nagrodę, którą może być szczęście. Szkło, z którego góra jest zrobiona, odsyła nas do właściwości tego materiału, jakimi są kruchość oraz gładka, śliska powierzchnia. Droga do sukcesu wydaje się więc bardzo niebezpieczna. Skoro góra jest ze szkła, to może być też niewidzialna, a więc niewykluczone, że taka droga nie istnieje, że nie ma czegoś takiego jak sukces w życiu. Jest on tylko mitem, tak jak bajka o królewnie na szklanej górze, którą autor sprytnie wplata w opowiadanie.

Droga bohatera może też symbolizować walkę z niewidzialnym przeciwnikiem, jakim jest życie codzienne.

Położenie góry też jest znaczące. Znajduje się ona na „rogu Trzynastej Ulicy i Ósmej Alei”¹. Liczba trzynaście, jak powszechnie wiadomo, jest pechowa, natomiast gdy obrócimy cyfrę osiem, zauważymy, że to znak nieskończoności, co może oznaczać, że walka o sukces nigdy się nie kończy i nie jest łatwa. To prowadzi do pytania o istotę samej drogi. Góra jest tak wysoka, że nawet w bezchmurne dni nie widać jej wierzchołka; podobnie na nagrodę za ciężką pracę trzeba zasłużyć i zwykle na początku drogi nie widać tego, co jesteśmy w stanie osiągnąć. Wskazuje to więc na niepewność człowieka względem swoich własnych decyzji. W pewnym momencie, gdy za pomocą orła bohater unosi się w powietrze, musi on zaufać czemuś tak niepewnemu jak przerażone zwierzę, które nie zachowuje się logicznie. Można to zinterpretować jako zaufanie powierzone ślepemu losowi.

Bohater jest samotny. Jedyne, na co może liczyć, to zazdrość znajomych, których wydaje się, że dobrze zna, ale sam wskazuje w jednym z podpunktów na ich fałszywość, co jest też trafnym komentarzem dotyczącym współczesnego społeczeństwa. Owi przyjaciele, zamiast sami spróbować osiągnąć sukces, zaczynają bezpodstawnie krytykować i obrażać bohatera. Sama postać nazywa to ironicznie „słowami zachęty”². Wszyscy zdają sobie sprawę z istnienia góry, jest ona w pewnym sensie atrakcją turystyczną, którą wszyscy podziwiają, ale nikt nie odważy się jej dotknąć, dokonać jakiegokolwiek czynu, ponieważ jest to trudne i wymaga poświęcenia. Droga na szczyt przeraża i odstrasza ze względu na to, że nie każdy może osiągnąć sukces. Żeby ktoś był na górze drabiny społecznej, ktoś musi być na dole. Można tu zauważyć krytykę ideologii komunistycznej, która zakłada, że każdy człowiek powinien posiadać tyle samo. Znajomi bohatera przypominają ptaki, które żywią się padliną. Korzystają z porażki innych, chcąc się wzbogacić bez wysiłku. Sami nic nie osiągnęli, ale cieszą się upadkiem tych, którzy są ambitni, myślą tylko o dobrach materialnych i nie szukają w życiu niczego więcej. Udają, że martwią się o otoczenie, wkładając „maskę nieokreślonego lęku”³, a tak naprawdę nikt i nic ich nie obchodzi.

W trakcie wędrówki wspomniani zostają też inni wspinacze. Pojawiają się ci, co leżą już na dole, którzy ponieśli porażkę i nie mogą się podnieść, ale też ci, co właśnie spadają. Należy zwrócić uwagę na różowy kolor zbroi

¹ D. Barthelme, *Szklana góra*, [w:] *Osobliwości*, tłum. A. Kołyszko, PIW, Warszawa 1983, s. 101.

² Ibidem.

³ Ibidem, s. 104

rycerza, czyżby był to element symbolizujący homoseksualizm? Może wspinaczka bohatera była jego próbą zdobycia praw i akceptacji przez społeczeństwo – w tym wypadku ponosi on klęskę, bo odpada od ściany. Spogląda on też krzywo na głównego bohatera, ponieważ ludzie nie lubią, kiedy ich rywalom udaje się osiągnąć zamierzony cel. Wypowiada też jedno słowo: „muerte”⁴, co w języku hiszpańskim oznacza śmierć. Może użył tego języka, ze względu na jego dramatyczny wydźwięk, o czym świadczy wielka ilość telenoweli hiszpańskojęzycznych? Prawdopodobnie chce nastraszyć swojego przeciwnika i zniechęcić go do dalszej wspinaczki.

Innym ważnym zagadnieniem jest pytanie o motywację bohatera. Co daje mu impuls do działania? Na pewno fałszywi znajomi, którzy zakładają jego niepowodzenie. W opowiadaniu jest moment, kiedy bohater się waha. Powodem jest strach przed obrażeniami ze strony orła i brak plasterka, co można zrozumieć jako bezsensowną obawę przed tym, co go czeka na końcu drogi. Bezsensowną, ponieważ sama wspinaczka była dużo bardziej niebezpieczna niż draśnięcie, którego się boi. To pokazuje, że człowiek zbyt często w swoim życiu skupia się na nieistotnych szczegółach, a nie widzi lub lekceważy rzeczy naprawdę ważne, prawdziwe zagrożenia. Tym, co go powstrzymuje przed powrotem na dół, jest strach przed pogardą znajomych. Nie chce ponieść porażki na ich oczach. Ludzie są okrutni, nienawidzą tego, kto odniesie sukces i śmieją się z tego, kto zawiedzie. W rezultacie człowiek wielu rzeczy nie robi dla siebie, ale żeby udowodnić coś innym. Istotny jest też cytat Johna Masefielda, który ma ton motywujący. To wyobraźnia podsuwa ludziom cele, wszystko rodzi się z marzenia. Człowiek nigdy nie czuje się zaspokojony, wiecznie poszukuje czegoś w życiu.

Autor w swoim opowiadaniu wyśmiewa również pewne banalne elementy współczesnej mu kultury. Sposób wchodzenia na górę przez postać jest bardzo groteskowy. Używa on gum do przetykania urządzeń sanitarnych, co bardzo przypomina sytuację, która mogła się zdarzyć w kreskówce. Może chce nam przez to powiedzieć, że życie nie przypomina bajki. Dobro nie zawsze wygrywa ze złem i nie wszystko kończy się szczęśliwie. Również sposób dotarcia do zamku zostaje przytoczony z bajki. Prawdopodobnie dlatego, że nikomu wcześniej się to nie udało lub wspinaczka miała być ukazana jako coś bardzo nieprawdopodobnego, niewykonalnego. Żeby odnieść sukces należy się znaleźć w odpowiednim czasie w odpowiednim miejscu, po prostu mieć szczęście, bo nie wszystko zależy od człowieka. Bohater musi wykazać wiarę w samego siebie i w to, że mu się uda. Góra jest też porównana do biurowca. W ten

⁴ Ibidem.

spół autor zdaje się wyśmiewać karierę w korporacji, która dla wielu ludzi może oznaczać sukces, ale tak naprawdę w żaden sposób nie rozwija, powoduje jedynie stres, a awansować mogą tylko ci najbardziej wytrzymali. Aby się zmotywować lub przekazać jakąś mądrość, ludzie bardzo lubią sięgać po cytaty. Wtedy tekst wygląda na bardziej naukowy, wskazuje na wiedzę twórcy. Tę tendencję autor tekstu również wyśmiewa. Za pomocą umieszczenia słów niejakiemu M. Pompidou w odpowiednim miejscu nadaje fragmentowi ironiczny wydźwięk, łącząc przytoczoną rozwagę obywateli z sytuacją, która dzieje się u podnóża góry, kiedy ludzie wręcz rzucają się na rzeczy nienależące do nich. Zwraca uwagę również postać rycerza, która od razu prowadzi do skojarzeń militarnych. Można więc ten tekst odczytywać także w kontekście wojny. Znajomi w tym znaczeniu to ludzie, którzy w czasie wojny dorabiają się na nieszczęściu innych.

W pewnym momencie pojawia się inny element, pasujący stylistycznie do pracy naukowej, czyli cytat ze słownika, który objaśnia znaczenie symboli konwencjonalnych i znaków. W zaskakujący sposób słowiki, które znalazły się jako przykład symbolu w przytoczonym hasle, pojawiają się wokół bohatera z przymocowanymi do łapek światłami ulicznymi, które w tym samym hasle zostały użyte jako przykład znaku. W ten przewrotny sposób autor zaznacza połączenie uczuć (symboli) i racjonalności (znaków), czegoś namacalnego i abstrakcyjnego, pewne wymieszanie pojęć. W ten sposób nie można odróżnić co jest znakiem, a co symbolem. Które działanie jest przyjemne i nic nam nie da, a które nada życiu głębszy sens.

Bohater pod koniec wędrówki przekonuje się, że sukces wcale nie musi dawać szczęścia, a niekiedy nie jest tym, czego człowiek szuka w życiu. Często nagroda nas rozczarowuje, ponieważ szukamy czegoś więcej, symbolu, czegoś niedostrzegalnego dla oczu. Natomiast dostajemy coś oklepanego, czego wszyscy się spodziewają, tak jak bohater, który znajduje w zamku księżniczkę. Jej ręka zwykle oznaczała w bajkach otrzymanie królestwa, a więc dobra materialnego, które nie daje prawdziwego szczęścia. Bohater jest rozczarowany i rezygnuje ze swojej „nagrody”, zrzucając księżniczkę w dół, gdzie inni będą mogli, by tak rzec, wykorzystać jego osiągnięcia do własnych celów.

O ile ten tekst mówił o drodze do osiągnięcia sukcesu, to Nasłuchujący król opowiada o człowieku, który już ten sukces osiągnął i porusza przy tym podobne lub te same aspekty. Opowiadanie pokazuje historię dyktatora, który zdobył władzę i teraz stara się ją utrzymać, przez co nie może opuścić tronu. To sprawia, że zmienia się w zwierzę siedzące w klatce. Staje się więźniem w swoim własnym zamku.

Niezwykle ważny element w tekście stanowią dźwięki i muzyka. Percepcja świata odbywa się za pomocą jednego zmysłu – słuchu. Władca przypomina ślepcę, który nie mając widoku na otaczającą go sytuację, jest zmuszony zaufać innym ludziom, którym ufać nie powinien. Pałac jest miejscem mrocznym i tajemniczym, w którym wzrok może zawodzić. Nagła pauza w rutynowych odgłosach życia zamku od razu jest podejrzana. Niebezpieczny jest także rytm, bo potrafi motywować i jednoczyć, co przywodzi na myśl wszelkiego rodzaju parady, defilady. Autor tekstu wskazuje również na rolę kodów i sygnałów dźwiękowych w życiu ludzi. Dyktator chce również sprawować władzę nad swoim słuchem, decydować, co usłyszy, a czego nie. Wygłusza ściany więzienia, aby nie dopuścić do siebie wyrzutów sumienia, natomiast wyteża słuch, jeśli chodzi o sprawy związane z pałacem i stolicą. Dźwięki podsumowują też życie miasta, opowiadają jego historię. Muzyka służy propagandzie, ale też pozwala na chwilę zapomnieć o problemach tego świata. Melodia może także uspokajać, jak ta śpiewana przez kobiecy głos, którego słucha król. Przywodzi on na myśl matkę usypiającą dziecko. Śpiew łączy ludzi, sprawia, że stają się sobie bliscy. Człowiek nie lubi być samotny, zawsze szuka wsparcia drugiej osoby. Innym ważnym dźwiękiem jest głos, który u każdego jest niepowtarzalny i swoim brzmieniem opowiada historię jego użytkownika, zawiera jego skrywane uczucia. Czasem jest fałszywy, bo właściciel zmienia go z obawy o ukazanie swojej prawdziwej opinii, a czasem wcale go nie ma, jak w przypadku władcy. Być może boi się on przemówić, by ludzie nie odkryli, jaki jest naprawdę i nie wykorzystali tego przeciwko niemu.

Król nie ma prawdziwego autorytetu wśród ludzi, poddani nie szanują go, bo na to trzeba sobie zasłużyć. Strach powoduje, że nigdy nie mówią mu tego, co myślą, przez co władca otoczony jest obłudą i kłamstwem. Gubi się w tym środowisku, gdzie nie wiadomo kto jest przyjacielem, a kto wrogiem. Próbuje wytropić spiski, by poczuć się bezpieczniej, zapanować nad sytuacją, ale to niemożliwe. Osamotnienie króla powoduje brak zaufania, który z kolei napędza terror. Powstaje zamknięte koło, którego nie można przerwać. Nieuchronny los w końcu doprowadza do utraty władzy przez dyktatora. Widzimy wtedy, że niczym nie różnił się on od więźnia, który był przetrzymywany w pałacowych lochach. Można tutaj wysunąć stwierdzenie, że wszyscy jesteście tacy sami, w którym to zdaniu z kolei pobrzmiewa krytyka rasizmu. Cykliczność niektórych wydarzeń jest wręcz zdumiewająca. Wszystko w historii się powtarza. Król zajmuje miejsce innego króla, którego wcześniej obalił. Tak samo on za chwilę może zostać obalony. Przy tym zmieniają się

tylko osoby, a nie sposób rządzenia. Każda dyktatura będzie polegała na tym samym. Pewną powtarzalność zauważyć można też w sposobie funkcjonowania zamku. Monotonia daje królowi złudne poczucie bezpieczeństwa. Ludzie zawsze czują się pewniej, gdy podążają za jakąś rutyną.

Bardzo ważną rolę pełni w tekście tradycja, której król jest podporządkowany, choć niektóre zwyczaje są dla niego bardzo niewygodne. Musi cały czas spełniać czyjeś oczekiwania. O zwyczajach panujących na dworze i o powinnościach króla bez przerwy informuje go narrator, który ma z nim dziwną relację. Zdaje się być doskonale zorientowany w sytuacji. Czyżby sam był kiedyś królem? Wypowiada się ogólnie, bezosobowo, by zaraz potem zwrócić się bezpośrednio do dyktatora. Mówi do niego na „ty” i często używa trybu rozkazującego, czym okazuje brak szacunku. Ma to bardzo ironiczny wydźwięk, ponieważ sam narrator twierdzi, że nikt nie ma prawa krytykować króla, że nie ma nikogo nad nim. Okazuje się to jednak złudzeniem. Przy tym władca w ogóle nie odzywa się w tekście, co może oznaczać, że tak naprawdę jego głos się nie liczy. To pokazuje, że człowiek jest tylko marionetką w rękach władzy, że zawsze jest ktoś inny, kto decyduje. To odsyła nas do toposu *theatrum mundi*. Wskazuje, że tak naprawdę na tym świecie człowiek nie ma nic do powiedzenia. Wszystko w zamku dzieje się poza wiedzą króla, który nie ma informacji na żaden temat. Przypomina on dziecko, które musi podслуchiwać pod drzwiami, bo jego rodzice nie chcą go wprowadzić w swoje sprawy. Jedyne, co otrzymuje to przekłamane raporty o spiskach, które przy okazji ukazują bezsensowność biurokracji. Ujawnia się również podwójna osobowość króla, dualizm jego postaci, szczególnie we wszystkich metaforach z głosem. Król chce wydobyć z siebie swój prawdziwy głos, ale nie może. Ktoś nim steruje, możliwe że tym kimś jest on sam, jego wcielenie ogarnięte żądzą władzy. Ambicja go zmieniła i teraz już sam nie wie, kim jest. Staje się więźniem własnych pragnień. Z jednej strony jest okrutny, ustala godzinę policyjną, zamyka przeciwników w więzieniu, z drugiej próbuje się usprawiedliwić sam przed sobą, ma wyrzuty sumienia. Nie wiadomo jednak, czy nie są one podyktowane strachem. Prawdopodobnie boi się o siebie i chce pokazać swoje czyny w lepszym świetle. Można odnieść wrażenie, że król został celowo przedstawiony jako bohater tragiczny, ofiara swojego własnego losu. Tymczasem to jego własne decyzje doprowadziły go tam, gdzie się znajduje, nikt go nie zmuszał do przejęcia władzy siłą i zaprowadzania terroru.

Król bardzo łatwo może stracić władzę, dlatego musi uważać na każdy swój ruch. W łatwiejszej sytuacji zdają się być ci, którzy chcą mu tę władzę odebrać. Nie może być pewny nikogo ze swojego otoczenia, z drugiej strony lu-

dzie są mu potrzebni. Nie jest w stanie, choć sam próbuje wmawiać sobie, że jest inaczej, odkryć każdego spisku i zapanować nad tym, co dzieje się w zamku. Trudno jest cały czas sprawować kontrolę nad wszystkim, więc uzurpatorskie rządy muszą kiedyś ponieść klęskę. Sama władza jest sprowadzona jedynie do oczekiwania na jej utratę. Dyktator jest w swoim panowaniu bardzo bierny, nie podejmuje żadnego konkretnego działania. Narrator cały czas wspomina o jego dworskich obowiązkach, które tak naprawdę nie istnieją. Nie cieszy się władzą, nie korzysta z niej. Posiada władzę dla samego faktu jej posiadania, co pokazuje bezsensowność dysponowania dobrami materialnymi, które kiedy już są zdobyte, tracą na znaczeniu. Można z tego wyczytać również prawdę o ludzkiej pazerności. Władza powinna dawać dyktatorowi możliwości, a jedyne, co robi, to ogranicza go i przynosi cierpienie jemu oraz innym. Z jednej strony bohater boi się ją utracić, ale z drugiej wydaje się na to czekać z wyteśknieniem. Tak jak człowiek w monotonii życia czeka na śmierć. To ona da mu wolność. Ludzie, którzy stracili wszystko, nie mają się już czego bać. Wręcz przeciwnie, król, po utracie władzy, ma szansę odkryć, kim naprawdę jest, ponieważ całe jego dotychczasowe życie było podporządkowane osiągnięciu sukcesu, który nie nadał sensu jego istnieniu.

W tekście występują też turyści, którzy przyjeżdżają zwiedzić zamek. Widoczne jest, że władca jest od nich odseparowany, jakby panicznie się ich bał. Dzieje się tak, ponieważ turyści, jako ludzie podróżujący po świecie, mają wiedzę i potrafią jej używać. Przyjeżdżają z innych krajów, a więc patrzą z innej perspektywy. Dyktatura boi się ludzi myślących inaczej, pragnie by wszyscy rozumowali w jedyny, właściwy sposób.

W tym momencie Culler wszedł na scenę i mimo protestów – *Ja się dopiero rozkręcam!* – przerwał monolog szalonego naukowca. Na sali zapadła głucha cisza. Ci, którzy nie zasnęli, wpatrywali się w niego z otwartymi ustami, próbując pojąć, jakim cudem aż tyle wyczytał z tych dwóch krótkich tekstów. Italo Calvino, który akurat był na widowni, drapał się w głowę. Culler, widocznie usatysfakcjonowany wystąpieniem swojego reprezentanta, podał mu rękę i sprowadził ze sceny. Był pewny, że wygraną ma w kieszeni.

Richard Rorty wprowadził na podwyższenie drobną, kobiecą postać. Wszyscy byli zaskoczeni, że wybrał na swojego przedstawiciela tak młodą osobę, która na pewno nie posiada tytułu naukowego. Przedstawił ją jako mistrzynię świata w tańcu towarzyskim, co zapewne większości ludzi z widowni nic nie mówiło. Bez dalszego tłumaczenia oddał jej głos.

Teksty, które dostałam do zinterpretowania, pozwoliły mi spojrzeć z innej perspektywy na moje własne życie. Teraz postaram się przedstawić państwu moje przemyślenia. Szklana góra przedstawia moją drogę do osiągnięcia mistrzostwa, natomiast Nasłuchujący król jest odzwierciedleniem mojego życia po otrzymaniu tytułu. Kiedy zdecydowałam się na walkę o mistrzostwo, miałam przede mną tak wielki ogrom pracy, że nie widziałam jej końca, tak samo jak bohater nie widzi końca góry. Moje środki potrzebne do tego, by odnieść sukces były bardzo mizerne. Nie miałam pieniędzy, które w tym sporcie są niezwykle istotne. Zaczynałam, tak jak bohater opowiadania, bazując na własnej pomysłowości. Nie byli mi pomocni też inni ludzie, o których zakłamaniu i okrucieństwie mogłam się wielokrotnie przekonać. Znajomi zgromadzeni u podnóża góry przypominają mi internetowe fora taneczne, na których wszyscy anonimowo wylewają z siebie jad i frustrację. Próbuje w ten sposób sami poczuć się lepiej i nie zważają na to, że krzywdzą innych. Często na takich forach piszą osoby, które same mało osiągnęły i nic nie robią, by to zmienić. Świat sportu nie sprzyja zawieraniu przyjaźni. W moim życiu było wielu przyjaciół, którzy życzyli mi powodzenia, ale w głębi duszy liczyli, że mi się nie uda. Z drugiej strony porażki też nie czyniły ze mnie lubianej osoby. Kiedy nie miałam wyników, nikt nie zwracał na mnie uwagi, bo nie byłam kimś, z kim trzeba się było liczyć. Kiedy zaczęłam odnosić sukcesy, stawałam się coraz bardziej popularna wśród znajomych, którzy obgadywali mnie za moimi plecami. W jakiś przewrotny sposób strach przed ich negatywną opinią i chęć pokazania, na co mnie stać, dawała mi siłę do pracy. Teraz już nie wiem, czy tak naprawdę chciałam osiągnąć sukces, żeby udowodnić coś sobie czy innym. Martwi mnie to, że być może podporządkowałam życie czemuś co nie jest tego warte, tak samo jak król z opowiadania. Dopóki nie byłam pierwsza, miałam cel w życiu, lecz gdy go osiągnęłam, zaczęłam się zastanawiać, czy cała włożona w to praca nie odebrała mi możliwości doświadczenia czegoś innego. Teraz za każdym razem staram się obronić tytuł, ale wiem, że kiedyś mi się to nie uda. Łatwiej jest zdobyć mistrzostwo niż je utrzymać. Boję się je stracić, ale jednocześnie nie mogę się doczekać nowego życia, które na mnie czeka, choć nie wiem, czy się w nim odnajdę. Przez lata odkryłam, że nie tytuł jest w życiu najważniejszy. Natomiast narrator zwracający się do króla przypomina mi mojego trenera, który mówi mi, ile mam trenować, co jeść, w jakiej sukience zatańczyć, gdzie jechać. Praktycznie steruje całym moim życiem. Inną niepokojącą sprawą jest kwestia polityki, bez której taniec towarzyski nie istnieje. Ona sprawia, że jesteśmy tylko marionetkami w całym systemie. Sędziowie są równocześnie trenerami, a sposób

oceniania par jest subiektywny. Jeśli chcemy dostawać dobre noty, musimy brać lekcje z odpowiednimi ludźmi, którzy się za nami wstawią. Możemy się podporządkować i odnieść sukces mały lub duży, zależy na co kogo stać, lub po prostu przestać tańczyć. Zawsze jesteśmy od kogoś zależni. Nie możemy sami wybrać turnieju, na który pojedziemy lub z kim weźmiemy lekcje. Jest to błędne koło, którego nie można przerwać, tak samo jak król w opowiadaniu nie był w stanie położyć kresu napędzającym się wzajemnie spiskom. Z jednej strony sędziowie podlizują się nam, a z drugiej myślą, jak wepchnąć swoją parę przed nas w rankingu. Nie dość, że im płacimy za zajęcia, to jeszcze oni zyskują na naszych dobrych wynikach, przedstawiając się fałszywie jako nasi trenerzy. Kiedy już osiągnęliśmy, wraz z moim partnerem, tytuł, po tych wszystkich latach, monotonia codziennych treningów zaczęła nas przytłaczać. Kiedy zajmowaliśmy gorsze miejsca, nowe sukcesy napędzały nas do pracy. Jednak nawet wtedy męczyło nas życie zawieszona pomiędzy salą a samochodem, którym przemieszczaliśmy się na kolejną sale. Teraz każdy turniej jest nudny, chociaż z drugiej strony nuda jest dla nas bezpieczna, oznacza, że nadal my wygrywamy. Jednak nie ma możliwości zrelaksowania się, pełnego komfortu psychicznego. My sami też jesteśmy zakłamanymi. Musieliśmy wielokrotnie przytakiwać osobom, z którymi się nie zgadzaliśmy. Tak jak dyktator z opowiadania, robiliśmy też inne rzeczy, z których nie jesteśmy dumni, jak wykorzystywanie ludzi, między innymi naszych rodziców. Próbuujemy o tym zapomnieć, zagłuszyć wyrzuty sumienia. Taniec nie zawsze sprawia nam przyjemność, ale za pomocą umiejętności aktorskich zdobytych na parkiecie, potrafimy wytwarzać sztuczne emocje. Czasami nawet sami wierzymy, że są prawdziwe. Widzicie więc sami, jak bardzo te teksty odnoszą się do mojego życia i jak wiele mogłam z nich wynieść. Dzięki nim zrozumiałam, czego chcę w życiu.

Ludzie na widowni kręcili głową z niedowierzaniem. Rorty był dumny z dziewczyny. Otarł samotną łzę spływającą mu po policzku. Pomyślał sobie, że było to naprawdę piękne użycie tekstu. Następnie odbyło się głosowanie, ale wyszłam na chwilę po kawę i przegapiłam wyniki.

Bibliografia:

- Barthelme D., *Szklana góra*, [w:] *Osobliwości*, tłum. A. Kołyszko, PIW, Warszawa 1983.
- Calvino I., *Nasłuchujący król*, [w:] *W słońcu jaguara*, tłum. H. Flieger, Zysk i S-ka, Poznań 1994.
- Culler J., *W obronie nadinterpretacji*, [w:] Eco U., Culler J., Rorty R., Brooke-Rose Ch., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Znak, Kraków 2008.
- Eco U., *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] Eco U., Culler J., Rorty R., Brooke-Rose Ch., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Znak, Kraków 2008.
- Rorty R., *Kariera pragmatysty*, [w:] Eco U., Culler J., Rorty R., Brooke-Rose Ch., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Znak, Kraków 2008.

Ida Marszałek – studentka filologii hiszpańskiej, najbardziej pasjonującym ją działem kultury hiszpańskiej jest jedzenie i oczywiście jego degustacja. Odkąd skończyła pięć lat, uprawia taniec towarzyski. Wyjazdy na zagraniczne zawody umożliwiły jej zwiedzenie sporej części Europy. Teraz chciałaby zobaczyć Amerykę Południową. Jest też wielką miłośniczką kina. *Erin Brockovich* czy *Forrest Gump* to tylko dwie pozycje na długiej liście jej ulubionych filmów. Relaksuje się przy muzyce „Mumford & Sons” czy „Scorpions”, uwielbia też słuchać RMF Classic. Swoją przyszłość wiązałaby najchętniej z przemysłem modowym.

Jagoda Siwińska

La moda nei film italiani e francesi degli anni 60

“La moda non è qualcosa che esiste solo negli abiti. La moda è nel cielo, nella strada, la moda ha a che fare con le idee, il nostro modo di vivere, che cosa sta accadendo.”

Coco Chanel

Film e moda sono due settori dell'arte che s'influenzano da sempre. Alcuni dicono che questa relazione può essere paragonata a una coppia con molti anni trascorsi insieme: vivono in armonia, hanno ricordi comuni e, nonostante la loro età, si sente ogni giorno la passione che sempre rinasce. Per primo, film e moda sono legati evidentemente alla cultura popolare: entrambi sono nati nel XIX secolo e poi nel secolo XX si sono sviluppati abilmente. Essi sono stati opera della nuova classe media del sec. XIX, la quale ha creato moda e film come signorie dinamiche di espressione sociale. I rappresentanti della classe descritta sono: uomini di moda pieni d'iniziativa e intraprendenti inventori, “creatori del movimento”. Poi i comunicati cinematografici e quelli di moda appaiono nell'ambiente sociale come attrattivi per i destinatari e così, come i simboli, penetrano la coscienza globale. Da un'altra parte, tutti e due sono aperti alla novità, quella novità

che da sempre ha rappresentato il punto determinante di attrazione e che ha fatto aumentare le possibilità di successo di un prodotto sul mercato economico. Il film e la moda seguono allora il progresso e sfruttano l'innovazione, influenzando in questo modo sullo sviluppo della cultura contemporanea. Si può addurre anche la similitudine nella sfera di fabbricazione di entrambi i "prodotti". Nei due casi abbiamo a che fare con un lavoro collettivo di uguale importanza come la posizione dell'individuo: il regista oppure lo stilista. La sfilata di moda ha molto in comune con lo spettacolo cinematografico: nei due casi, il successo è garantito da idea sorprendente, originalità della presentazione, promozione efficace e scelta giusta degli artisti (attori famosi e modelli rinomati). Nei tempi attuali, il fenomeno totalmente naturale è la specifica "infiltrazione" degli artisti tra il mondo della moda e del film. Questi due ambienti creano l'immagine della cultura, ma non si dovrebbe favorire uno di essi: funzionano al meglio insieme. Tutti i cambiamenti, sia nella moda come nel film, hanno la loro origine nelle transizioni sociali che si verificano in un luogo e tempo determinato, cambiando la coscienza individuale e collettiva.¹

Il premio Oscar per i costumi venne istituito a partire dal 1948. Fino a quest'anno, le attrici personalmente provvedevano al loro guardaroba. I film in costume costituirono un'eccezione, quando si rivolgevano alle sartorie teatrali. Finalmente, notarono il bisogno di qualcuno chi si fosse dedicato solamente ai vestiti delle dive. In questo modo, negli anni '20, nacque a Hollywood la figura del costumista.

La moda nei film italiani

"La dolce vita"

Dopo la seconda guerra mondiale, Roma provò la rinascita culturale. Dopo le difficoltà dell'occupazione nazista (che mostra il film "Roma, città aperta" di Rossellini 1945), divenne ancora una volta il centro culturale d'Italia. Una grande influenza sulla ricostruzione della città postbellica ebbe la moda. Roma ottenne il titolo di "fashion city" anche grazie alla presenza di Cinecittà e la mediazione americana. Per quanto riguarda la moda, nel concorso per il centro dello stile partecipavano anche Firenze, Milano e Torino. Quest'ultimo eseguiva il ruolo della capitale di moda durante il regime fascistico e ci ebbero luogo le prime sfilate della moda. Firenze divenne fashion city nel 1951 con gli eventi nella Sala Bianca. Milano negli

¹ M. Hendrykowski, *Film i moda*, Wyd. Naukowe, Poznań 2011, pp. 11–14.

anni '70 e '80, aveva lo status del centro di prêt-à-porter. Finalmente era Roma con la propria architettura e il proprio chic, da dove furono trasmesse le più influenti immagini dell'alta moda italiana.²

L'esempio perfetto costituisce il film "La Dolce Vita" di Federico Fellini (1960). Dei costumi e della scenografia, responsabile era Piero Gherardi (il vincitore di due premi Oscar per "La dolce vita" e "8^{1/2}"). Ogni scena di "La Dolce Vita" viene percepita come la bella fotografia e il film sempre conduce la cucitura in tutto il mondo.

Il protagonista maschile era rappresentato da Marcello Mastroianni. Durante la gran parte del film, Marcello (il personaggio si chiama nello stesso modo) portava gli eleganti, assortiti e, il che è molto importante, mono-pretti abiti completi da uomo³ con le cravatte strette oppure gli smoking con quelle a farfalla. Inseparabili gli sono anche le camicie con i polsini francesi, i bottoni del polsino grandi e gli scuri occhiali da sole di Persol (la società italiana di lusso specializzata nella produzione degli occhiali). Questi elementi sono tipici per lo stile italiano. L'uomo si distingue chiaramente tra i suoi amici, vestiti negli abiti completi da uomo di tweed o nei maglioni e pantaloni. Nell'ultima scena, lui è vestito di bianco e nella camicia e la sciarpa nera – i vestiti nuovi simbolizzano la vulnerabilità del protagonista. Marcello ha un aspetto irreprensibile e attraente dall'inizio fino alla fine – l'uomo è la quintessenza dello stile italiano. Un altro personaggio maschile – un attore americano, Robert, indossa il ben stirato e bianco abito completo da uomo – la definizione di americano "pep&prep" – preparato con il vigore.

Il primo personaggio femminile che si appare in film è Maddalena (recitata da Anouk Aimée). La donna era molto simile a Marcello in eleganza e depravazione morale. La vediamo in due vestiti neri e il maglione con la scollatura "V" sulla camicia bianca. Essi non sono i classici esempi del "vestito sacco" di Cristobal Balenciaga, però il nuovo stile viene suggerito. La prima creazione ha la lunghezza fino alle ginocchia e grazie alla cintura, la figura della donna prende la forma di clessidra⁴. Gli elementi di merletto sono lussuosi e provocanti. Il secondo costume è l'abito da sera con gli zecchini, la schiena scoperta, le maniche lunghe e la gonna con lo spacco. Il più caratteristico elemento sono gli occhiali da sole detti dall'inglese *cat-*

² JH. Hancock, T. Johnson-Woods, V. Karaminas, *Fashion in popular culture: Literature, Media and Contemporary studies*, Bristol 2013 (edizione elettronica), pp. 245–247.

³ Labito completo da uomo è stato progettato dalla marca Brioni e rappresenta, così detto, stile romano.

⁴ Fellini era innamorato del "vestito sacco" perché grazie alla cintura, anche le donne molto magre che la portavano, sembravano di essere piene di attrattività.

eye. Tom Ford era ispirato agli occhiali nello stile retro e creando il proprio modello, l'ha chiamato "Anouk".

La famosissima Anita Ekberg porta nel film un vestito nero con i fal-palà, spalle nude e una grande scollatura. La gonna è multistrata e la donna si avvolge con la pelliccia bianca d'ermellino. Il suo costume suggerisce l'innocenza e l'ingenuità. In questo vestito, la bella Anita con i riccioli biondi, la figura sensuale e l'accento americano, crea il disegno incredibile insieme al panorama di Roma antica. Durante la scena nella Fontana Di Trevi, il vestito di Sylvia (Anita Ekberg) affascina con la sua fluidità (foto 1). All'inizio la donna usava la mantella bianca da amoreggiare con i paparazzi. Così, il collegamento di bianco e nero, è la suggestione dei difetti in generalmente buon carattere della donna.

La fidanzata di Marcello si appare in vestaglia che anticipa lo stile grunge degli anni '90. Le altre donne, nelle scene collettive, erano vestite spesso nel vestito corto nero – l'ultima rivelazione della moda.



Foto 1. La fotogramma del film "La dolce vita" in:
<http://www.flickeringmyth.com/2015/07/federico-fellinis-la-dolce-vita-set-for-remake.html>

"Boccaccio'70"

La prima novella intitolata "Renzo e Luciana" di Mario Monicelli, rappresenta il modo di vestire della classe lavorativa. I protagonisti, che spesso

si osservavano nell'ambiente lavorativo, portavano le uniformi, dipendenti dalla loro posizione nell'azienda. Renzo e Luciana si sono sposati segretamente (per non perdere l'impiego), e sia la cerimonia sia i vestiti erano molto modesti. Il vestito della sposa si distingueva per la semplicità e il taglio omogeneo. Insieme alla corona di fiori, la donna aveva un aspetto timido ma decente. Lo sposo non ha messo il gilè e i testimoni sono arrivati nei vestiti inadeguati alla situazione (non festivi). Gli abiti dei personaggi sono tutti semplici, le donne indossavano gonne lunghe e ampie, spesso con lo scialle sulla testa. Durante la festa, gli uomini tradizionalmente portavano gli abiti completi da uomo e le donne, i vestiti alle ginocchia. Una delle scene ha avuto luogo in piscina e ci osserviamo ancora le donne nei costumi interi (la rivoluzione avrà luogo di lì a poco). Insomma, lo stile dei personaggi descritti è lontano dal chic di quelli di "La dolce vita". Il grande contrasto tra le dive e il popolo dai più bassi strati sociali è avvertibile di primo acchito. La più evidente è la scena del ballo – l'eleganza delle persone dei entrambi film è incomparabile.

Nella seconda storia, "Le tentazioni del dottor Antonio" di F. Fellini, ha recitato una grande artista – Anita Ekberg. La protagonista portava un abito da sera di colore nero, coperto dalle gemme numerose. Il costume fa venire in mente quello iconico di "La dolce vita", ma in questo caso, il suo vestito entra nel contrasto con la modernamente rigorosa area della capitale italiana. La donna si trovava sul cartellone pubblicitario in una posizione provocante. Il vestito era corto e molto scollato, che ha causato l'indignazione del dottor Antonio.

La parola "scollatura" viene dal verbo francese *décolleter* e ebbe il suo sviluppo nel XVIII secolo, quando nelle corti regnava la moda per i vestiti profondamente scollati. Al fenomeno contribuirono gli americani con, così dette, *pin-up girls*. Le donne fotografate nelle pose attraenti, decoravano gli alloggiamenti dei soldati americani, presenti nei paesi di tutto il mondo. Anche i francesi partecipavano alla rivalità per scollature, presentando un'attrice venuta dall'Italia – Gina Lollobrigida ("Fanfan la Tulipe", "Le belle della notte", "Il gobbo di Notre Dame"). Finalmente Federico Fellini presentò la silhouette molto femminile di Anita Ekberg sul cartellone (prima, durante il bagno nella Fontana di Trevi in "La dolce vita").⁵

"Il lavoro" di Luchino Visconti costituisce un esempio splendido di collegamento del film con la moda. La novella racconta la storia del matrimonio di un politico famoso e di una bella donna, chiamata Pupe (Romy

⁵ M. Hendrykowski, op. cit., pp. 66–67, 70.

Schneider). La protagonista contribuisce alla popolarità di Coco Chanel, portando nel film vari modelli dei suoi vestiti. La disegnatrice ha chiamato Schneider “la donna perfetta”, allora la vestiva volentieri nei suoi costumi. Il completo di Chanel rileva l’eleganza congenita di Pupe. Nonostante che per la prima volta vediamo la donna sul tappeto, circondata dai quaderni e dalle riviste, non ci si ha i dubbi per quanto riguarda la sua classe (foto 2). La giacca elegante e la gonna “matita” accordano l’aspetto parigino a Schneider e contraddicono la sua durezza intera. Il completo viene portato con la camicia di seta (assortita a fodera della giacca), la cintura dorata, le perle e le scarpe con tacco – tutti questi elementi hanno portato fuori la femminilità, ricchezza e lo stato di Pupe. Quando la donna si toglie la camicia, scoprendo la canottiera di seta con il merletto, personifica l’essenziale di Chanel – il fascino con l’eleganza sventata. Coco Chanel era un complemento perfetto alla storia ironica di Visconti.

Nell’ultimo episodio, “La riffa” di Vittorio de Sica, gli spettatori potevano osservare una grande diva del cinema italiano, Sophia Loren. L’attrice ha recitato in circa 100 film ed è una delle più famose artiste del mondo. La donna ha ricevuto la Coppa Volpi, il Leone d’Oro a Venezia, cinque premi Golden Globe, il British Academy Film Awards e due Premi Oscar per “La Ciociara” (1962) e il Premio alla carriera (1991).

Il costume di Zoe, la protagonista femminile, si caratterizza da una grande scollatura, è molto aderente e il suo scopo è di attirare l’attenzio-



Foto 2. La fotogramma del film “Boccaccio 70”
in: <http://museemagazine.com/culture/fashion/craig-mcdean/>

ne degli uomini. Il vestito rosso e la canottiera nera sono il collegamento sensuale e inconfondibile nell'ambiente di lavoro della donna – il parco di divertimento. Negli anni '50, la silhouette di clessidra è divenuta famosa nuovamente, ma non si utilizzavano più i fanoni per modellarla – all'uso era quindi l'elastico nailon.

Il protagonista maschile, Gaetano portava gli stivali, che divennero una parte del costume maschile nel XVIII secolo. Essi si collegavano con il divertimento campagnolo – l'equitazione e la caccia – e anche con lo stile militare. Dagli anni '50, gli stivali ritornano come l'elemento dello stile giovanile e sportivo e anche sotto l'influenza dei trend per i vestiti lavorativi. Gaetano portava anche il foulard, accessorio alla moda per gli uomini dell'epoca. Il sagrestano indossava i vestiti troppo corti, forse a causa della natura spirituale del suo lavoro, gli abiti non avevano una grande importanza per lui.⁶

La moda nei film francesi

“Les parapluies de Cherbourg”

Il regista di “Les parapluies de Cherbourg” Jacques Demy (1931–1990), era l'iniziatore della *Nouvelle Vague* nel cinema, insieme a sua moglie Agnès Varda. Le circostanze storiche, come il femminismo, la guerra d'Algeria e le rivolte studentesche influenzavano i suoi film. Questi cambiamenti hanno apportato un nuovo alito nella cinematografia, cioè nuovi temi e nuove tecniche. Le produzioni più famose del regista sono state girate alla fine degli anni '60. Catherine Deneuve, recitante la protagonista femminile, viene considerata come un simbolo della *Nouvelle Vague* e degli anni '60.

I costumi per il film erano il lavoro dell'amica d'infanzia di Demy – Jacqueline Moreau. La donna è molto famosa per i suoi progetti – collaborava con Godard, Tavernier e Costa-Gavras. La produzione è piena di colori in ogni scena – l'esempio costituisce un rosso pompeiano della sala da ballo all'inizio del film. Tutta la difficoltà di Moreau veniva dall'accordanza dei costumi con la scenografia creata da Bernard Evein. Nell'intervista, la donna ha spiegato che aveva dovuto accettare i colori dei costumi, dopo la scelta della carta da pareti. Per esempio, se le pareti hanno le strisce verdi e rosa, la madre porta un cappotto verde e Catherine un maglione rosa (foto 3). I colori vivi e pastelli, avrebbero dovuto avvicinare la produzione alla commedia musicale americana.

⁶ F. Ffoulkes, *How to read fashion. A crash course in understanding styles*, A&C Black Publishers Limited, London 2010, p. 163, 172, 178.

In una delle scene, Catherine porta un vestito blu a scacchi (quadretti *vichy*), che non concorda con il suo ruolo della ragazza “da buona famiglia”. Questo vestito era il sex-symbol negli anni ‘60. Gli ombrelli sono colorati, in opposizione all’onnipresente situazione economica difficile. Tra i modelli di cappotto che portava Geneviève (Catherine Deneuve), bisogna rivolgere l’attenzione al mantello impermeabile “Burberry”. Negli anni descritti, il vestito si collegava con lo stile di vita degli alti strati sociali inglesi, ma poi è stato trasformato nel classico internazionale. Oggi viene interpretato di nuovo dai vari stilisti (Gaultier, Dior, Lacroix).⁷

Il film ha avuto una grande influenza sulla moda contemporanea. La collezione autunno/inverno 2014/2015 di Miu Miu (Miuccia Prada) decisamente fa riferimento alla produzione di Jacques Demy. Le indossatrici sono vestite negli abiti da donna e mantelli di colore rosso, giallo e blu. Il film ha ispirato anche i disegnatori come Josep Font e Giambattista Valli.

Le pettinature degli anni ‘60 sono anche oggi la quintessenza della femminilità, del fascino e dell’eleganza. Le più caratteristiche per questo periodo sono le decorazioni dei capelli come i fiocchi, foulard e le fasce. Geneviève porta sempre i nastri del colore dipendente dai vestiti allora portati. Spesso le acconciature erano accompagnate dal trucco con le ciglia molto sottolineate.



Foto 3. La fotogramma del film “Les parapluies de Cherbourg”
 in: <http://cranesareflying1.blogspot.com/2013/05/the-umbrellas-of-cherbourg-les.html>

⁷ Ibidem, pp. 128–129.

Nell'ultima scena, si nota un grande cambiamento nell'aspetto di Geneviève – la donna è vestita riccamente e pettinata in un altro modo che prima (solenne e serio). L'apparenza della protagonista è più matura, non è più un'adolescente ma una madre responsabile. Come ragazza innocente, portava i cardigan dei vari colori (bianco, blu, rosa) e alla fine la vediamo nella pelliccia costosa ed elegante. E anche l'unico momento quando un personaggio è vestito tutto in nero – il simbolo della trasformazione di Geneviève in moglie infelice (eccetto il duolo in cui viveva la donna dopo la morte della madre).

“Lours et la poupée”

La protagonista del film “Lours et la poupée”, Felicia, è stata recitata dalla famosissima Brigitte Bardot, che lei stessa era (ed è sempre) icona di moda. La donna molto controversa, incredibilmente bella e talentuosa subito è diventata il simbolo della vita edonistica e libera sessualmente degli anni '60 e '70. Dopo “Et Dieu...créa la femme” (1956), le sale cinematografiche erano piene di pubblico, i paparazzi e giornalisti seguivano ogni momento della vita di diva e le ragazze di tutto il mondo imitavano il suo modo di pettinarsi e vestirsi. Bardot ha promosso lo stile della “donna ordinaria”, vestita di jeans e maglietta e con i capelli sciolti. I suoi abiti sempre creavano l'aura erotica e così, lei si è avvicinata all'ideale “Barbie”. Anche il suo corpo era perfetto per la gente di quell'epoca – i capelli lunghi, la bocca grande e la figura esile. La sua giovinezza e sex appeal, espressi dal suo comportamento sullo schermo e fuori, mostravano il ritorno alla ricchezza, dopo i tempi difficili della guerra.⁸

L'elemento più importante nel costume di Felicia era la minigonna – “l'invenzione” degli anni '60. Grazie all'apparizione del collant, le donne, senza paura di mostrare la biancheria intima, potevano portare i costumi ancora più corti. La protagonista indossava la minigonna insieme ai cappotti della stessa lunghezza e gli stivali a metà coscia. La ciliegina sulla torta di questa stilizzazione erano gli occhiali di quadrato e un grande cappello – tutto in colore rosa (foto 4).

Durante la causa di divorzio, Felicia indossava il mini vestito (progettato da una stilista francese, Michèle Rosier, per l'azienda Pierre d'Alby). Il taglio dell'abito in forma della lettera “A”, causava che portandola, ogni ragazza aveva un bell'aspetto (indipendentemente dalla figura). Grazie alla semplicità, uno poteva utilizzare il minimo di cuciture e tinte oppure decollarla, per

⁸ G. Vincendeau, *Brigitte Bardot*, British Film Institute, London 2013, p. 1, 84, 88, 91.

esempio nello stile pop-art.⁹ Il mini vestito poteva essere un costume modesto oppure provocante – secondo l'intenzione della sua proprietaria. Le linee dritte del vestito permettevano di portare vari accessori – all'occasione del divorzio c'erano la mantella e ovviamente il cappello, questa volta in nero.

Si può ammirare la gala dei costumi più eleganti e distinti durante una festa a casa della donna. Solo Gaspard, il protagonista maschile, non sapendo degli ospiti, è stato vestito inadeguatamente alla situazione. Al quarto piano sono stati raccolti gli hippy – il movimento e l'ideologia nati nel periodo descritto. I loro vestiti esprimevano l'atteggiamento pacifico, l'interesse alle altre culture e agli esperimenti – particolarmente con le droghe. Dominava lo stile etnico – i vestiti con le frangia, le gonne a terra e il motivo dei fiori.¹⁰ Durante la più lunga e ultima scena nella casa di Gaspard, bisogna concentrarsi sui mini capotti che scoprivano le cosce e si gettavano negli occhi grazie ai colori sgargianti.

Nel mondo della moda, Brigitte Bardot ha volgarizzato il tipo di reggiseno senza spilline, che espone la parte superiore del seno. L'universalità del bikini è anche il suo merito. La sua pettinatura – i capelli biondi e strappati dal vento sono ancora oggi la fonte d'ispirazione per i parrucchieri.



Foto 4. La fotogramma del film "Lours et la poupee" in: <https://www.pinterest.com/pin/276830708321703255/>

⁹ Pop-art è un movimento artistico che illustrava il consumismo del periodo di dopoguerra.

¹⁰ Ben Marcus (red.), *Moda. Wielka księga ubiorów i stylów*, Wyd. Arkady, Warszawa 2014, p. 374.

Il film italo-francese “Barbarella”

Basata sul fumetto di Jean-Claude Forest, “Barbarella” (1968), rappresenta i costumi che costituiscono una visione affascinante del futuro e la comicità surrealistica. Jacques Fonteray, il costumista della produzione, si è ispirato a Paco Rabanne (conosciuto di uso dei materiali innovatori nei suoi progetti). Di conseguenza, i costumi erano fatti di PVC, plexiglas e catene.

Dino DeLaurentiis si è deciso di rappresentare le avventure di Barbarella come la produzione cinematografica. La bella regina di galattica richiedeva un attraente adattamento sullo schermo. Jane Fonda, la seconda moglie del regista Roger Vadim, era ben scelta. L'intenzione dell'uomo, di fare di sua moglie la seconda Brigitte Bardot, non ci è riuscita bene, però l'attrice ha riportato un grande successo grazie al film descritto.

La scena particolarmente indimenticabile, è quella di striptease nell'universo, nelle condizioni dell'assenza di gravità. L'opinione che considera la nudità come una specie di costume permette di dire che, lo striptease, da cento anni costituisce un tipo di moda nei film. I vari modi di spogliarsi sottolineavano gli elementi attrattivi del costume, come le gonne, i guanti oppure le calze. In più, le scene degli striptease sullo schermo contribuivano alla produzione della biancheria erotica.

Nel cinema di Hollywood, dall'anno 1934 per qualche decennio e sotto il controllo Il Codice Hays, lo spogliarsi nei film era trattato come un'infrazione. La svolta ha avuto luogo negli anni '50 e '60 con i film “Ieri, oggi, domani” con Sophia Loren, “La Bellezza di Ippolita” con Gina Lollobrigida e “Viva Maria!” con Brigitte Bardot e Jeanne Moreau. Queste produzioni hanno rotto il tabù esistente, trasformando lo striptease nell'elemento dell'allestimento scenico nei film.¹¹

I costumi erano troppo corti e scoprivano il corpo, contribuendo in questo modo alla posizione di Barbarella come icona del femminismo. I vestiti della donna sono la quintessenza delle più futuristiche idee di Paco Rabanne. Il corpo di Jane Fonda era uno sfondo perfetto per le camicette di plastica, le maglie di ferro e le aderenti uniformi – astratti e non indossabili, essi rappresentano la moda dell'altra galattica. Rabanne era personalmente coinvolto nella creazione del vestito verde, fatto di frammenti di plastica collegati insieme (foto 5). Quell'abito ha dato alla protagonista un aspetto di rettile (ma le loro proporzioni perfette non sono state disturbate).

¹¹ M. Hendrykowski, op. cit., pp. 82–88.

Il costume di Barbarella è diventato un feticcio erotico e negli anni successivi ha fatto una grande carriera nei night club di tutto il mondo. I più popolari erano *gli stivali alla Barbarella*, che sono diventati l'oggetto di desiderio delle donne alla moda in Europa.¹²

Gli altri creatori anche s'ispiravano alle creazioni di Barbarella. Cioè, Pierre Cardin ha progettato "Cardine" – il vestito del tessuto con i disegni impressi, che non si sgualciva mai. Insieme a André Courrèges, gli uomini creavano gli abiti ispirati allo spazio e alla corsa di spazio. Thierry Mugler nel 1979 ha aggiunto ai vestiti "l'armatura" dorata e Issey Miyake nel 1980 ha inventato i colletti di plastica. Dalle materie prime naturali, è il pellaio artificiale che gode di successo presso gli stilisti come Claude Montana, Azzedine Alaïa e Hubert de Givenchy.¹³



Foto 5. La fotogramma del film "Barbarella"
in: <http://www.mechamelissa.com/style-icon-barbarella/>

¹² Ibidem, pp. 167–168.

¹³ F. Boucher, *Historia Mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Wyd. Arkady, Warszawa 2012, p. 422.

Il film costituisce la combinazione della nudità, dei progetti futuristici e della pettinatura di Barbarella, tipica per gli anni '60. Per questo, abbiamo l'immagine dei vestiti "intergalattici" nei tempi quando i viaggi spaziali potevano diventare qualche volta possibili. La moda *Space Age* dominava a Parigi ma non ha subito attraversato l'oceano Atlantico. Nonostante che Rabanne, Cardin e Courrèges fossero i nomi famosi, alla fine degli anni '60 la moda futuristica è stata sostituita dal movimento degli hippy.

CONCLUSIONE

La produzione cinematografica dimostrava per molti anni una profonda coscienza dei legami tra i vestiti e il comportamento dell'uomo. Il rapporto fra il cinema e la moda era reciproco. I registi volevano presentare i più nuovi trend ma, dall'altra parte, la presentazione di una collezione in film causava l'aumento dell'interesse degli spettatori.

In questo contesto la scelta dell'Italia e della Francia non era casuale. Sul piano della moda e del cinema, entrambi paesi si sviluppavano a un ritmo simile, s'ispiravano reciprocamente oppure concorrevano. L'Italia e la Francia hanno applicato le invenzioni d'abbigliamento degli anni '60 nella cinematografia. L'Italia si è concentrata sull'eleganza e sulla classe e la Francia sulla dolcezza e sull'extravaganza.

Sulla base dei film analizzati, si può notare che i costumi riflettono l'umore del protagonista, il suo strato sociale ("Renzo e Luciana") e l'atteggiamento verso la vita. Grazie alla cinematografia osserviamo lo chic del paese ("La dolce vita") e il modo di reagire ai cambiamenti di moralità. Alcuni non vedono nulla di male nell'esposizione del corpo (Felicia di "Lours et la poupée"), gli altri non possono accettare l'onnipresente "depravazione" (Antonio di "Le tentazioni del dottor Antonio"). La grande scollatura (Zoe di "La riffa") e la nudità smettono lentamente di scioccare. Le creazioni dei grandi stilisti sono portate dalla gente ricca e sofisticata (Pupe di "Il lavoro"). Le pettinature e gli accessori ritornano sulle sfilate come la moda "retro" ("Les parapluies de Cherbourg"). L'interesse dell'universo, le nuove scoperte geografiche e il progresso tecnologico hanno causato la creazione della moda "spaziale" ("La Barbarella").

La moda maschile e femminile era da sempre legata. Dal punto di vista storico, quella delle donne, s'impadroniva degli elementi maschili – sono i pantaloni che costituiscono il migliore esempio. Oggi, gli uomini s'ispirano ai tessuti e tagli riservati per il guardaroba femminile.

Le grandi attrici hanno rivoluzionato il mercato della moda grazie alle famosissime scene – lo striptease di Sophia Loren in “Teri, oggi, domani” e la nudità di Brigitte Bardot in “Et Dieu...créa la femme”. Nei tempi che corrono, è difficile stupire uno spettatore – all’epoca d’internet e l’assenza di censura la gente si è abituata ai disegni coraggiosi nei film.

Purtroppo, i produttori cinematografici contemporanei hanno dovuto accettare il fatto che non hanno più una grande influenza sulla moda mondiale. Nel XXI secolo, il cinema è diventato solo una parte dello sviluppo della moda – del sistema chiamato show-business. Le serie televisive e i programmi di vari tipi volgarizzano i nuovi trend più velocemente dei film. Le celebrità portanti un dato costume sono anche una ricetta per il successo. Il cinema è sceso in questo processo in secondo piano.

Bibliografia:

- Boucher F., *Historia Mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Wyd. Arkady, Warszawa 2012.
- Ffoulkes F., *How to read fashion. A crash course in understanding styles*, A&C Black Publishers Limited, London 2010.
- Hancock JH., Johnson-Woods T., Karaminas V., *Fashion in popular culture: Literature, Media and Contemporary Studies*, [edizione elettronica], Bristol 2013.
- Hendrykowski M., *Film i moda*, Wyd. Naukowe, Poznań 2011.
- Marcus B. (red.), *Moda. Wielka księga ubiorów i stylów*, Wyd. Arkady, Warszawa 2014.
- Vincendeau G., *Brigitte Bardot*, British Film Institute, London 2013.

Jagoda Siwińska – studentka IV roku Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych, w ramach których łączy filologię włoską z kierunkiem wiedza o teatrze. Podczas wymiany studenckiej Erasmus+ studiowała we Francji na Université Bordeaux Montaigne. Pasjonatka sztuki, przysłuchująca się echem obecności powstałej w XVI w. Komedii dell’Arte we współczesnym teatrze włoskim, francuskim oraz polskim. Członek akademickiej grupy teatralnej “Le français en action” oraz Naukowego Koła Romanistów.

Paulina Janusz

Fonction magique des prénoms masculins composés en polonais

Les fonctions du langage restent une question abordée par de nombreux linguistes. Néanmoins, la fonction magique, comme une des fonctions secondaires, semble être un thème à part, omis par la majorité des chercheurs. Dans notre article, nous voulons nous concentrer sur la fonction susmentionnée, en particulier dans des prénoms masculins composés polonais, et nous focaliser particulièrement sur le tabou dans la catégorie des prénoms.

1. Fonction magique

La notion de fonction magique a apparu pour la première fois dans l'étude de Malinowski (1923) qui a étudié les textes de prières et d'incantations des habitants des îles Trobriand. Le plus important dans sa théorie semble être le constat que la fonction pragmatique du langage (dont le discours magique reste un cas particulier) est prioritaire (Chudzik 2002 : 22–23). En outre, Malinowski a été le premier à remarquer que les langages de psychothérapie, de publicité, de propagande politique ou de philosophie ont un caractère pragmatique et magique (*ibid.* p. 25).

Jakobson reprend le terme « fonction magique » quand il commente le schéma traditionnel de la situation de communication, qui comporte toujours le destinataire, le destinataire et « la troisième personne », donc quelqu'un ou quelque chose dont on parle. La fonction magique, dite aussi incantatoire est l'une des fonctions secondaires qui « peut se comprendre comme la conversion d'une 'troisième personne' absente ou inanimée en destinataire d'un message conatif » (Jakobson 1963 : 216).

D'après Kiklewicz, la fonction magique se fonde sur la croyance du sujet parlant qu'il existe un lien naturel entre des appellations, des mots et des choses et, qu'en nommant, le langage fait exister la chose nommée. Les dénominations demeurent une sorte de composants des objets désignés. De ce fait résulte donc une attitude « magique » face à la langue – la croyance que des noms possèdent une force extraordinaire et surnaturelle. Elle est à l'origine de l'utilisation des noms comme un moyen direct d'influencer la réalité, des objets et des hommes, ce qui se manifeste dans différentes activités linguistiques comme les malédictions, les incantations, les vœux, les prières, les présages, ou bien dans des prénoms et le phénomène de tabou (Kiklewicz 2010 : 27).

Aussi selon Chudzik (2002 : 8), la magie dans la langue consiste-t-elle à croire (consciemment ou non) qu'il est possible de changer la réalité par l'intermédiaire d'un mot. Les éléments de la réalité sont liés avec les noms appropriés et exacts qui influencent le cours des événements. Les actes conventionnels (tels que le baptême, le mariage, la déclaration de guerre ou une sentence judiciaire) se servent de la puissance performative du mot, mais leur efficacité consiste en une convention socialement acceptable et la réalité sociale, tandis que la fonction magique du langage consiste seulement en une conviction intérieure et concerne la réalité matérielle. De plus, la personne qui utilise la magie langagière n'est souvent pas consciente des bases sur lesquelles elle fonde sa croyance en leur efficacité. Chaque utilisation de la langue comme l'outil de manipulation peut être considérée dans un certain sens comme un phénomène mystérieux et magique (*ibid.* p. 8–9). Quant aux causes de ces actions langagières magiques, Chudzik énumère une volonté évidente d'influencer la réalité et un besoin de maintenir un équilibre psychique (Szafraniec 1994 cité par *ibid.* p. 43).

De nos jours des actions langagières magiques sont présentes surtout dans le domaine de la politesse (*Bonjour !, Joyeuses Pâques !*), des formules expressives (*Diantre !*), des rituels langagiers sociaux (par exemple le rebondissement d'un sobriquet) et dans le langage publicitaire (*ibid.* p. 117–125).

2. Fonction magique des prénoms

La fonction symbolique est aussi une fonction spécifique des prénoms. Depuis l'Antiquité on a cru que le prénom constituait l'essence d'une chose ou d'une personne et que ce qui n'était pas nommé n'existait pas du tout. Le prénom était considéré comme une substance qui crée et forme la personne. Donner un prénom avait un caractère sacré et était un acte anthropologique important, attribuant le statut d'homme à un nouveau-né. Le prénom était lié avec le sort de l'homme et le représentait non seulement devant autrui, mais aussi devant des pouvoirs surnaturels. La relation entre les prénoms et la sphère des croyances était visible dans toute l'Europe (Malec 2004 : 49–50).

Dans la classe de prénoms, on peut distinguer différentes sous-classes, entre autres des prénoms caractérisants qui soulignent des traits significatifs d'un homme, des prénoms issus de noms de plantes ou d'animaux, des prénoms familiaux ou bien des prénoms « prophétiques », optatifs (Cienkowski 1992 : 28–33). Ils témoignent de la croyance en la sphère magique de la réalité qui peut être influencée par la langue (Malec 2004 : 49).

À l'aide des prénoms, les parents peuvent non seulement exprimer leurs sentiments envers leur enfant (par exemple l'amour : *Kochan*), mais aussi manifester leurs souhaits et désirs quant à ses traits de caractère, par lesquels il se distinguera dans la vie. Les prénoms de ce type ne caractérisent pas son possesseur, mais contiennent une bénédiction de la part des parents pour leur enfant, le souhait qu'il bénéficie de la protection des dieux, qu'il soit glorieux, vaillant, courageux, etc. Ils décrivaient l'idéal de la famille. Un autre groupe de prénoms exprime le vœu que l'enfant entretienne des relations exemplaires avec d'autres membres de la famille (par exemple *Miłobrat*, *Ciecierad*). Dans la tradition polonaise, ce sont le plus souvent des prénoms composés de deux éléments (comme *Mirosław* ou les deux prénoms précités). Les prénoms optatifs, les prénoms-présages et les prénoms-souhaits sont très suggestifs et pleins d'émotions. Autrefois, on croyait qu'ils possédaient la puissance de ramener la richesse, le bonheur, la santé, la force ou des vertus et des caractéristiques désirées (Cienkowski 1992 : 32–34). Le souhait – une incantation magique – exprimé par un attribut ou une métaphore devrait se réaliser dans la vie du « possesseur » du prénom conformément à la volonté des parents (Malec 2004 : 49).

Les prénoms ont tendance à la lexicalisation, autrement dit ils se désémantisent, perdent leur signification originelle et commencent à vivre leur propre vie (Cienkowski 1992 : 61). Les relations étymologiques dis-

paraissent et les prénoms deviennent incompréhensibles pour la société (Milewski 1963 repris dans Milewski 1969 : 215).

3. Prénoms polonais

Les prénoms sont les premiers mots écrits en polonais qui datent de la première moitié du XII^e siècle (Kaleta 1998 : 15), mais les prénoms optatifs polonais les plus vieux proviennent de l'époque pré-slave, certains sont même plus anciens, ce dont témoignent des parallélismes dans les langues celtiques ou germaniques (Walczak 2004 : 33). Dans la Bulle de Gniezno, promulguée en 1136, on peut retrouver un riche registre des prénoms composés. Leur analyse n'est pas facile (Rospond 1976 : 105–106).

Ce sont le plus souvent des prénoms composés de deux éléments. Selon Milewski, ce type de prénoms a une origine pré-indo-européenne. Chacun de deux éléments contient au moins le radical d'un mot qui était indépendant à l'époque historique ou préhistorique. Du point de vue étymologique, au moins un des segments provient d'un élément pré-indo-européen. Du point de vue stylistique, ces prénoms expriment une qualité positive, un bon présage ou un souhait (Milewski 1969 : 9–10). Le plus souvent, le premier segment contient le datif qui indique la personne à laquelle est destiné l'état exprimé dans le deuxième segment, par exemple *Bogumił*, *Boguchwała* (*ibid.* p. 87). Ces composants indiquent non seulement des valeurs (telles que : la vie, la santé, la maison, la propriété, la vie familiale, la paix, des sentiments positifs), mais aussi des moyens pour les défendre (comme la lutte, la vaillance, la gloire, la ruse ou la vengeance) (Malec 2004 : 50–51). Il existe aussi des prénoms dont l'un des segments est une forme du comparatif, comme *Więcemił*, *Więcęsław* (Milewski 1969 : 98–99) ou des prénoms qui contiennent des radicaux verbaux (*ibid.* p. 110). Leur évolution allait en deux directions : soit de nouveaux mots ont été intégrés dans la construction du prénom (le plus souvent *-sław*, *-mir* + un radical quelconque), soit on inversait l'ordre des segments des prénoms déjà existants, comme *Mirosław* et *Stawomir* (Milewski 1961 repris dans *ibid.* p. 211–212).

L'histoire des prénoms polonais est marquée par la rivalité entre le réservoir natif et les prénoms chrétiens (étymologiquement hébraïques ou araméens) (Walczak 2004 : 33). Sous l'influence de la culture chrétienne, les prénoms optatifs ont été graduellement remplacés par ceux liés avec le culte des saints chrétiens (par exemple *Marek*, *Jakub*, *Maria*, *Katarzyna*). Le choix du prénom correspondait au saint choisi comme patron, le modèle

à suivre. On priait Dieu et on faisait confiance aux « intermédiaires » entre l'homme et Dieu au lieu de proférer des incantations (Malec 2004 : 50). Depuis le Concile de Trente on ne respectait que les prénoms des saints, « l'Église espérait que le porteur du prénom imiterait le saint patron devenu figure exemplaire » (Sangoï 1985 : alinéa 22). Plus tard, le nombre des prénoms d'origine étrangère a augmenté. Au XIX^e siècle on restituait de vieux prénoms (comme *Mirosław*, *Sławomir*, *Włodzimierz*), parfois d'une façon incorrecte, ce qui résulte du culte « de l'antiquité slave » (Walczak 2004 : 34). De nos jours, le choix du prénom est plus libre. Il y a même une tendance à donner à son enfant un prénom d'un héros fictif de la littérature, d'un héros historique ou un prénom en rapport avec le domaine de ?(Malec 2004 : 50).

Passons maintenant à l'analyse de vieux prénoms slaves masculins choisis. Le premier volume du dictionnaire étymologique de vieux prénoms polonais d'Aleksandra Cieślikowa (2000) et *Księga imion* de Bogna Wernichowska, Bogdan Kupis et Jan Kamyczek (1975) constituent la base de notre analyse.

prénom	composants	signification
<i>Będziciech</i>	<u>będzie</u> = il sera, <u>ciech</u> = jouissance, joie	celui qui devrait apporter la joie
<i>Będzimir</i>	<u>będzi</u> = il sera, <u>mir</u> = paix	celui qui devrait vivre en paix
<i>Boguchwał</i>	<u>Bogu</u> ¹ = Dieu, mais aussi la richesse, le bonheur, <u>chwał</u> = il loue, il glorifie, gloire	celui qui devrait louer Dieu et être pieux
<i>Bogumił</i>	<u>Bogu</u> ² = Dieu, mais aussi la richesse, le bonheur, <u>mił</u> = gentil, aimable	celui qui devrait être aimé par Dieu
<i>Boleczeńst</i>	<u>bole</u> = plus, <u>czeńst</u> = partie	celui qui devrait gagner une plus grande partie
<i>Bolesław</i>	<u>bole</u> = plus, <u>śław</u> = gloire	celui qui devrait gagner plus de gloire
<i>Bronisław</i>	<u>broni</u> = il défend, protéger, <u>śław</u> = gloire	celui qui devrait protéger sa gloire et celle de sa famille, de son pays
<i>Budziwoj</i>	<u>budzi</u> = il suscite, il motive, <u>woj</u> = guerrier	celui qui devrait motiver les guerriers à la bataille
<i>Chwalibóg</i>	<u>chwali</u> = il loue, glorifier, <u>bóg</u> = Dieu	celui qui devrait louer Dieu et être pieux

¹ [Dat].

² [Dat].

<i>Ciecierad</i>	<u>ciecie</u> = tante, <u>rad</u> = content	celui qui devrait être gentil pour sa tante
<i>Czcibor</i>	<u>czci</u> = il vénère, adorer, <u>bor</u> = il lutte	celui qui devrait révéler la guerre
<i>Częstobor</i>	<u>często</u> = souvent, <u>bor</u> = lutte	celui qui devrait se battre souvent
<i>Dobigniew</i>	<u>dob</u> = bon, <u>gniew</u> = colère	celui qui devrait être fort mais bon dans sa colère envers les adversaires
<i>Dobrobąd</i>	<u>dobro</u> = bonté, <u>bąd</u> = sois	celui qui devrait être bon
<i>Dobrogost</i>	<u>dobro</u> = bonté, <u>gost</u> = invité	celui qui devrait être bon, bienveillant pour ses invités ; <i>Domarad</i> a la même signification.
<i>Dobrowiest</i>	<u>dobro</u> = bon, bonté, <u>wiest</u> = une nouvelle	celui qui devrait apporter de bonnes nouvelles
<i>Domasław, Domosław</i>	<u>dom</u> = maison, <u>sław</u> = gloire	celui qui devrait être glorieux pour sa maison ou celui qui devrait procurer de la gloire à sa maison (à sa famille) ; <i>Radogost</i> a la même signification.
<i>Drogomysł</i>	<u>drogo</u> = riche, <u>mysł</u> = pensée	celui qui devrait avoir de bonnes pensées, de bonnes idées
<i>Dzierżykraj</i>	<u>dzierży</u> = il gouverne, <u>kraj</u> = pays	celui qui devrait gouverner la terre
<i>Kazimir</i>	<u>kaz</u> = sermon, il prêche, <u>mir</u> = paix	celui qui devrait proclamer la paix, connu pour prêcher
<i>Miłobrat</i>	<u>miło</u> = gentil, aimable, aimé, <u>brat</u> = frère, proche	celui qui devrait aimer ses proches
<i>Miłowit</i>	<u>miło</u> = gentil, aimable, aimé, aimer, <u>wit</u> = chef, gouverneur	celui qui devrait aimer son chef ou être aimé par lui
<i>Mirosław</i>	<u>mir</u> = paix, <u>sław</u> = gloire	celui qui devrait être glorieux pour avoir établi la paix. L'inversion des segments du prénom donne un autre prénom à la même signification : <i>Sławomir</i> .
<i>Mścisław</i>	<u>mści</u> = il se venge, <u>sław</u> = gloire	celui qui devrait être connu pour s'être vengé sur les adversaires de la famille ou du pays
<i>Ninomysł</i>	<u>nino</u> = jeune, nouveau, <u>mysł</u> = pensée	celui qui devrait avoir des idées originales

<i>Racibor, Ratibor</i>	<u>rat</u> = il lutte, il se bat, <u>bor</u> = il lutte	celui qui devrait se battre. Un prénom pléonastique.
<i>Radzim, Radzimierz</i>	<u>radzi</u> = il soigne, il s'occupe, <u>mir</u> = paix	celui qui fera tout pour maintenir la paix, qui devrait l'aimer
<i>Sędziwój</i>	<u>sędzi</u> = il juge, <u>wój</u> = guerrier	celui qui devrait juger les guerriers
<i>Sieciech, Wszeciech, Świeciech</i>	<u>się</u> , <u>wsze</u> , <u>świe</u> = tout, <u>ciech</u> = il se réjouit	celui qui devrait être content de tout, se réjouir constamment, qui devrait réussir
<i>Skarbimierz, Skarbimir</i>	<u>skarbi</u> = il amasse, il accumule, <u>mir</u> = paix, respect	celui qui devrait gagner le respect des autres, celui qui devrait faire tout pour maintenir la paix
<i>Sobiesław</i>	<u>sobie</u> = il s'approprie, <u>sław</u> = gloire	celui qui devrait s'approprier la gloire
<i>Strzeżymierz, Strzeżymir</i>	<u>strzeży</u> = il garde, il surveille, <u>mir</u> = paix mais aussi respect, gloire	celui qui devrait surveiller sa gloire et la paix des autres
<i>Sulisław</i>	<u>suli</u> = mieux, plus, <u>sław</u> = gloire	celui qui devrait gagner la meilleure des gloires ; <i>Więcesław</i> a la même signification.
<i>Świętopełk</i>	<u>święt</u> = fort (signification à l'époque préchrétienne), <u>pełk</u> = régiment	celui qui devrait mener des régiments forts
<i>Wierzchosław</i>	<u>wierzch</u> = sommet, <u>sław</u> = gloire	celui qui devrait se trouver au sommet de sa gloire
<i>Władysław</i>	<u>wład</u> = il manie, <u>sław</u> = gloire	celui qui devrait manier sa gloire
<i>Wszemir</i>	<u>wsze</u> = tout, partout, <u>mir</u> = paix	celui qui devrait établir la paix partout
<i>Żelisław</i>	<u>żeli</u> = il désire, <u>sław</u> = gloire	celui qui devrait désirer la gloire

4. Fonction magique dans le phénomène de tabou

L'une des preuves de l'existence d'une relation forte entre la langue et la vie spirituelle de l'homme est l'existence des croyances et des superstitions linguistiques, ce qui se manifeste particulièrement dans le phénomène de tabou (Cienkowski 1992 : 80). D'une part, c'est un phénomène culturel englobant tout ce qui est interdit (par une interdiction sociale ou juridique), c'est-à-dire les comportements qu'on ne doit pas avoir et les sujets qu'on ne doit pas aborder dans certaines sociétés puisqu'ils sont considérés comme

dangereux, controversés, pénibles ou immoraux (Dąbrowska 2008 cité par Zgółka 2009 : 23). D'autre part, c'est une interdiction religieuse, magique de se servir d'un objet ou de prononcer un mot. La croyance en l'identité du nom et de l'objet ou de la personne (ou la relation stricte entre eux) constitue son essence. Celui qui brise le tabou risque d'attirer une maladie ou la mort, parce que « rem verba sequuntur » (le mot cause la chose) (Rospond 1976 : 146). Par conséquent, on ne doit ni toucher les objets soumis au tabou ni les utiliser, voire prononcer leurs noms (c'est-à-dire « toucher par les mots ») (Sawicka 2009 : 32).

L'existence du tabou a été « découverte » dans des civilisations orientales (Chudzik 2002 : 45), mais le mot « tabou » provient des langues polynésiennes et signifie « interdit » (*ta* signifie « signaler à l'aide d'un signe » ; *bu* est un suffixe intensif). Ce terme a été apporté par James Cook des îles Tonga (et traduit dans la suite en latin *sacer*, sacré). Cook, lui-même, a été tué à Hawaï en 1779 précisément pour avoir brisé un tabou des Canaques (la population autochtone de Nouvelle-Calédonie) (Rospond 1976 : 146–147).

Le tabou langagier résulte d'un transfert de la magie langagière du domaine des actions motivées individuellement à la sphère des actions fondées sur une convention sociale. Il a un caractère ambivalent : il peut indiquer un phénomène aussi bien sacré qu'impur (Chudzik 2002 : 46).

Le tabou peut concerner plusieurs groupes de mots, par exemple des noms des animaux dangereux. Autrefois, on croyait qu'en évitant la prononciation du nom d'un animal dangereux, on pouvait empêcher la rencontre avec lui (d'où, par exemple, « miodojad », « le mangeur de miel » au lieu de « niedźwiedz », « ours »). De plus, on évitait aussi des noms de maladies (Cienkowski 1992 : 81).

L'identification d'un nom à un objet reste caractéristique pour le langage enfantin. Rospond soutient que la distinction entre eux est visible seulement pour un homme civilisé dont le niveau de culture est plus élevé (Rospond 1976 : 147). Même si le tabou est un produit des cultures primitives, les superstitions et croyances liées au tabou sont présentes même de nos jours dans notre civilisation. Dans presque chaque culture les sphères taboues concernent la nourriture, la sexualité et la nudité (Sawicka 2009 : 31). Le tabou protège l'intimité et donne le sentiment de sécurité. Il est le défenseur des comportements sociaux et des coutumes et leur rupture se solde par une punition, des sanctions sociales ou des peines judiciaires (Dąbrowska 2009 : 7–8). Quant aux causes de la tabouisation, Dąbrowska

énumère : des croyances religieuses, la magie, la peur, la pudeur, la décence, la compassion, la pitié, la fourberie, la prudence ou la mégalomanie (Dąbrowska 1993 citée par Chudzik 2002 : 46).

5. Tabou des prénoms

En ce qui concerne les prénoms de personnes, le tabou est particulièrement visible chez des peuples primitifs. Selon certaines croyances, le prénom et la personne constituent une unité indissoluble. Celui qui connaissait le prénom d'une autre personne pouvait la dominer de façon magique. C'est la raison pour laquelle les habitants de la Région d'Araucanie (au Chili), lorsqu'un étranger leur demande quel est leur prénom, disent qu'ils n'en ont pas. Ils croient que différentes pratiques magiques peuvent être effectuées sur une personne uniquement grâce à la connaissance de son prénom. Les Esquimaux, en changeant de prénom, sont convaincus qu'ainsi ils peuvent prolonger la vie (Cienkowski 1992 : 81–82).

Parfois on invente un prénom secondaire, secret qu'on ne révèle à personne. C'est le cas par exemple des tribus australiennes. Le prénom « sacré » est donné immédiatement après la naissance et on le fait connaître seulement aux initiés. Il n'est prononcé que dans des situations exceptionnelles. Les brahmanes en Inde donnent deux prénoms à l'enfant : le premier est utilisé par tout le monde, mais le deuxième est connu seulement des parents (*ibid.* p. 83).

Selon d'autres croyances, un homme qui prononce son prénom fait détacher un morceau de lui-même. Il peut même maigrir s'il le fait plusieurs fois. Parfois, l'interdiction de prononcer son prénom concerne seulement certaines situations, comme la guerre. À titre d'exemple, on ne prononce pas les prénoms des guerriers d'un peuple d'Afrique de l'Est, les Nandi, quand ils sont partis en expédition (ils sont appelés alors « des oiseaux »). Une pareille interdiction concerne les pêcheurs du Congo qui sont allés à la pêche. Certains peuples croient qu'il ne faut pas prononcer publiquement le prénom de son mari (même des syllabes de ce prénom) ou de son souverain (voire des mots qui ressemblent à ce prénom). Parfois, la prononciation du prénom d'un défunt est aussi interdite (*ibid.* p. 83–85).

Le phénomène de tabou n'est pas étranger non plus au monde slave. Les anciens Slaves croyaient en mauvais démons qui guettaient une occasion pour mener leurs enfants à la perdition, en particulier un nouveau-né (il s'agit d'une maladie ou de la mort). Afin d'empêcher l'infortune, on ca-

chait le véritable prénom de l'enfant (même devant des membres de la famille). À sa place, on utilisait un faux prénom qui devrait protéger le petit. C'étaient surtout des prénoms avec une particule négative, par exemple *Niemironieg*, *Niesiebor*, *Nieznamir* au lieu de *Mironieg*, *Siebor*, *Znamir*. La fonction préservatrice était remplie aussi par des prénoms appellatifs des animaux dangereux (*Wilk* – fr. loup), des plantes médicinales (*Ślaz* – fr. malva), des mots signifiant une défectuosité (*Walkuń* – fr. feignant), des mots qui faisaient peur (*Wrzeszcz* – fr. crier) ou des mots suggérant l'abandon (*Nalezionek* – fr. champi) (Malec 2004 : 49–50). Actuellement, l'euphémisation des noms dangereux est un phénomène rare ; elle concerne surtout des noms inappropriés pour des raisons du bon-ton ou des raisons diplomatiques (Chudzik 2002 : 75).

Dans le phénomène de tabou il s'agit donc de taire un élément de la réalité ou de l'omettre, par exemple en le remplaçant par une autre expression. Le tabou se compose ainsi d'un acte de parole ou d'un acte de silence (Sawicka 2009 : 41). En se servant d'un nom on peut provoquer un événement ou, au contraire, l'éviter si l'on se garde de le prononcer (Chudzik 2002 : 75).

Conclusion

La langue est un outil crucial dans le développement de l'homme et il reflète ce progrès. Le rôle exceptionnellement important dans le langage appartient aux noms propres. Cette catégorie est le plus visible dans la vie humaine et les prénoms constituent sa partie essentielle.

En analysant les fonctions des noms propres on arrive à la conclusion qu'ils peuvent exprimer certains besoins spirituels de l'homme. Dans le prénom, la fonction magique s'avère prédominante. Elle consiste en un rapport entre un prénom et des croyances, des valeurs, des superstitions. Le besoin d'exprimer les sentiments trouve son expression dans cette fonction.

Les prénoms optatifs composés polonais proviennent de l'époque slave. Ils ont généralement une seule graphie possible mais il en existe beaucoup qui possèdent la signification identique même si l'ordre des éléments qui entrent dans leur composition est différent. Ajoutons que les composants le plus souvent rencontrés ce sont : *-mił* (aimable, aimé), *-sław* (gloire), *-mir* (paix). Ils verbalisent le rêve de gloire, de bonté ou de paix.

Bibliografie:

Etudes et dictionnaires:

- Chudzik Anna, 2002, *Mowne zachowania magiczne w ujęciu pragmatyczno-kognitywistycznym*, Kraków : UNIVERSITAS.
- Cienkowski Witold, 1992, *Tajemnice imion własnych*, Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Dąbrowska Anna, 2009, *Wstęp* (dans :) *Język a Kultura 21. Tabu w języku i kulturze*, Anna Dąbrowska (éd.), Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 7–11.
- Jakobson Roman, 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Kaleta Zofia, 1998, *Teoria nazw własnych* (dans :) *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*, Ewa Rzetelska-Feleszko (éd.), Warszawa-Kraków : Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN, 15–36.
- Kiklewicz Aleksander, 2010, *Tęcza nad potokiem... Kategorie lingwistyki komunikacyjnej, socjolingwistyki i hermeneutyki lingwistycznej w ujęciu systemowym*, Łask : Oficyna Wydawnicza LEKSEM.
- Malec Maria, 2004, *Nazwy osobowe, ich rodzaje, pochodzenie, funkcje* (dans :) *Nazwy własne w języku, kulturze i komunikacji społecznej*, Robert Mrózek (éd.), Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 47–63.
- Milewski Tadeusz, 1969, *Indoeuropejskie imiona osobowe*, Wrocław : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk/Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rospond Stanisław, 1976, *Mówią nazwy*, Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Sawicka Grażyna, 2009, *Konwencja a tabu językowe* (dans :) *Język a Kultura 21*, 31–46.
- Walczak Bogdan, 2004, *Dzieje języka a nazwy własne* (dans :) *Nazwy własne w języku, kulturze i komunikacji społecznej*, Robert Mrózek (éd.), Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 29–45.
- Wernichowska Bogna, Kupis Bogdan, Kamyczek Jan, 1975, *Księga imion*, Warszawa : Książka i Wiedza.
- Zgółka Tadeusz, 2009, *Retoryka tabuizacji*, (dans :) *Język a Kultura 21*, 23–29.

Sitographie:

- Cieślakowa Aleksandra, 2000, *Słownik etymologiczno-motywyacyjny staropolskich nazw osobowych. Cz. 1, Odapelatywne nazwy osobowe*, Kraków : Wydawnictwo Naukowe DWN. URL: <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=24659&from=FBC> [consulté le 27 février 2017].
- Sangoi Jean-Claude, 1985, « La transmission d'un bien symbolique : le prénom », *Terrain 4* : 70–76. URL : <http://terrain.revues.org/2873#tocto1n3> [consulté le 28 février 2017].

Paulina Janusz – studentka V roku filologii romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Entuzjastka wszystkiego, co francuskojęzyczne. Interesuje się malarstwem współczesnym, lubi uczyć się języków obcych i układać puzzle.

Magdalena Migoń

**Niewierzący Bóg,
bardzo Zadowolony On
& Puste Niebo**
**czyli zapis dyskusji o poetyckich sposobach wyraża-
nia naszej niezgody na źle urządzone świat na pod-
stawie analizy wybranych utworów**

*Bóg & latanie Aglai Veterani,
Fotograf Heiichiego Sugiyamy
i Tylko koty Rosy Alice Branco*

– Wyposażeni w energię życiową i marzenia, jesteśmy czuli na piękno świata i pełni wiary w życie, ale nieuchronnie musimy stawiać czoła najpierw cudzej, a potem własnej śmierci: ten świat jest źle urządzone, takie jest przesłanie Japończyka i Portugalki¹...

– Szwajcarka² mówi co innego! Ludzie są sami sobie winni! Spójrzcie tylko na króla Internationala, toż to zadufany w sobie erotoman i imperiali-

¹ Mowa o poetach: japońskim H. Sugiyamie oraz portugalskiej R. A. Branco.

² A. Veterani, pisarka pochodzenia rumuńskiego, tworząca w języku niemieckim.

sta, okrutnik i gwałtownik. Ale taki nie narodził się z niczego! Jest owocem naszej zdegenerowanej zachodniej cywilizacji, naszego poczucia wyższości. Zwróćcie uwagę na ciekawą rzecz: tylko na pierwszy rzut oka wiersz jest bluźnierczy, bo przedstawia Boga na sposób antropomorficzny, jako oryginała co najmniej niedostosowanego do zachodnich standardów, jakiegoś kacyka z buszu, którego rodzice mają dość pieniędzy i ambicji, aby wysłać go po ogładę na amerykańskie uczelnie. Tylko piór mu brakuje w skołtunionych przeciągiem włosach. Przyznajcie, przecież takie są nasze stereotypowe wyobrażenia na temat wiecznie zacofanych i infantylnych przedstawicieli innych niż nasza, niższych kultur. Chwalimy się naszą polityczną poprawnością, ale podskórnie gardzimy dzikusami. Nie pasują do naszych samolotów i akademii. Nie sądzę jednak, aby wiersz miał być kpina z Boga. Jest raczej smutnym ostrzeżeniem przed arogancką samowystarczalnością człowieka, który zapomniał, że jest odpowiedzialny za Ziemię. Chętnie za to zwoła konferencje prasowe, narobi szumu wokół swoich działań i w tym szumie nie usłyszy już głosu rozsądku, głosu ekologów... nie mówiąc już o tym, że jest całkowicie niezdolny do kontemplacji... Gada, gada, gada... Więc nie widzi, że za jego przyczyną losy świata toczą się w złym kierunku, swoją własną pychę bierze za milczenie Boga. Na życzenie człowieka, Bóg staje się nieobecny w świecie. Traci wiarę w swoją wszechmoc, którą to właśnie człowiek sobie uzurpuje.

– Podkreślmy, że jest to biały człowiek; wykształcony, egoistyczny, bogaty mężczyzna, mający wiele kochanek, armii, samolotów i akademii. Człowiek z domów o smutnych oknach nie jest arogancki jak on.

– Ale przecież ten Bóg nie jest bez winy! Z nudów, dla zabicia czasu, ot tak, bawi się prawami natury i wywraca porządek świata. Pogoda w Rosji „odbywa się” w Wenecji jak jakiś festiwal albo bal karnawałowy. Nie interesuje go świat ani ludzie...

– I jaki mściwy! Zamiast nas nawracać, gotów jeszcze wodzić na manowce i posyłać fałszywe drogowskazy..

– Nieprawda, że jest mściwy! Ludzie przypisują mu własną nieodpowiedzialność i nie słyszą jego głosu. Byle głupek u władzy, jeśli dysponuje armią, myśli już, że wszystko mu wolno. Powie taki: „Cztery... trzy... dwa... jeden...” i już wojna... A narrator powie: „W tym zdaniu Bóg jest

w drodze do domu... ” jakby jego wola miała moc sprawczą: Bóg jest, Boga nie ma... Zresztą nie wiemy tak naprawdę, kim jest ten król International. Może to nie być jakiś autorytarny władca, ale diabeł, mówiąc językiem biblijnym: główny Przeciwnik, Władca tego świata. Takiego godzi się „zlikwidować” albo wyprowadzić w pole.

– Czyli uważasz, że nawet narrator pozwala sobie na wkraczanie w dziedzinę właściwą Bogu? Moim zdaniem narrator mu współczuje. Zdziwiał jego znajomość najbardziej skrytych Bożych poczynań. Ma ogląd momentów boskiej słabości. A to zdanie sprawcze narratora jest autoteliczne, jest grą z czytelnikiem, któremu autor rzuca szkic narracji zmuszając do wysiłku jego własną imaginację. Narrator ma do tego prawo. Może to demonstracja siły wobec opisywanego Boga, który trochę później, z przyzwyczajenia, ale bez celu, rysuje kreskę na papierze i mówi: „Tak!”. Który z nich stworzył więcej?

– Słabość Boga... Milczenie Boga... Jaki Bóg? Jak cokolwiek może myśleć, że istnieje Bóg, który posiada babkę i któremu babka gotuje ryż na mleku z migdałami...

– Ale spójrz, jakie to piękne: dobry Bóg, zdolny do odczucia głodu, smutku, rozczarowania i niewiary, bliski przez to człowiekowi, chrześcijański, wcielony Bóg...

– Ładny mi chrześcijański Bóg, raczej pogańskie bóstwo... Bóg, który w przeczuciu niestrawności żołądkowej marszczy nos... Bóg z babką o pomarszczonym języku... Jak w murzyńskich bajkach, które starzy opowiadają młodym gdzieś pod baobabem...

– Może właśnie to jest najważniejsze przesłanie? Zostawmy na boku jałowe roztrząsanie mitów o stworzeniu świata, bo gotowiliśmy zamiast boskiego „fiat” usłyszeć „jedz”... i jak u Freuda pożremy ojca... zostaniemy sami i głupi... czy ja wiem? Może jedyną odpowiedzią, jaką możemy otrzymać od Boga jest jego pełne powątpiewania i rezygnacji „hmm”, które daje nam wolność?

– A czy zauważyliście, w jaki sposób podkreślona została rola kobiety? Przecież Bóg szuka schronienia w smutku u swojej dobrej, jeszcze lep-

szej od Niego babki, która przypomina mu prawdę o tym, kim jest i gotuje przepyszny posiłek, sama odmawiając sobie jedzenia przez kilka dni. Męski Bóg, zasepiający się i tracący wiarę we własne możliwości pod wpływem brutalnych wystąpień przeciwko swoim boskim zwyczajom potrzebuje żeńskiej podpory, zrozumienia, przytulenia, poczucia bezpieczeństwa. Odważyłabym się nawet stwierdzić, że świat stworzony przez mniej patriarchalnego Boga byłby lepszy. Zostawiając na boku symboliczny język mitów i religii: byłby lepszy, gdyby rządziły nim kobiety. Zresztą tekst dopuszcza interpretację, w której ten świat naprawdę był stworzony przez kobietę. To logiczne: najpierw była babka, potem dopiero nastał Bóg. Babka jest depozytariuszką pierwotnej energii twórczej, to ona gotuje „światło”. Niestety, z jakiegoś powodu coś się potem psuje, nastaje opresywny patriarchat i Bóg musi odgrywać narzuconą mu rolę, której nie umie sprostać.

– Bóg jest skłonny do ulegania nastrojom, łatwo staje się bezradny, smutny, powiedziałoby się nawet depresyjny. Żyje pod presją oczekiwań, z dużym poczuciem winy. Cierpi na psychiczny jadłowstręt, potem na bulimię. Babka jest mu ostoją. Odgaduje jego potrzeby, chociaż ten tylko pomrukuje, nie jest zdolny do nazwania swojego zmartwienia. Ale ona niczego mu nie narzuca. Daje mu czas na podjęcie samodzielnej, dorosłej decyzji, nawet jeśli jest to decyzja niewiary.

– Ton buntu w pozostałych dwóch wierszach jest odmienny. Nie ma w nich mowy o zdolności do zadawania przez ludzi cierpienia innym ludziom, o złu moralnym, ale o fundamentalnej niezgodzie na przemijanie, wpisane w nasz los, które sprawia ból i którego nie można zrozumieć. Albo nieuchronne zmierzanie ku śmierci jest bez sensu, albo nadzieje młodości są złudą.

– Jednak *Tylko koty*³ też nie pozostawiają Boga w spokoju. Czujemy, że on musi w jakiś sposób dać odpowiedź. Zwierzęta są z natury cierpliwe, bo przyzwyczajone do tego, że bezpieczniej nie okazywać bólu na oczach wroga. Człowiek, obserwując ich umiejętność życia bez skargi, przypisuje im stoicyzm w obliczu okrucieństwa świata. A jednak koty, tak blisko żyjące z człowiekiem, stają się nosicielami jego emocji. Uciekają od wielkich słów wyciosanych w marmurze lub granicie, słów, które wyrażały pochwałę natury i Bożych praw. Odrzucają jak tani kicz „kwiecisty plastik”, czyli te

³ R.A. Branco, *Tylko koty*, tłum. M. Lipszyc, [w:] *Półwysep w wierszu – Península en verso – Península em verso*, red. J. López, J. Dias, Instytut Cervantesa, Warszawa 2011, s. 9.

piękne frazesy, które są bylejakością. Odchodzą od cmentarnych wieńców, tego paradoksu uwieczniania czyjejs nieobecności, próby oswojenia nieubłaganej śmierci. Bezgłośnie mówią niebu: nie. Nie i jeszcze raz nie! Ze śmiercią nie można się ot tak pogodzić. To tylko koty, a jednak...

– Nie potrafimy kotom niczego wytłumaczyć. Czują nieobecność. Mądrzejsze od nas, nie starają się jej uwiecznić kwiatami ani kwiatów „uwiecznić nieobecnością”, jak to robią ludzie chcący oswoić lęk swoimi rytuałami; ludzie przynoszący na cmentarze nieśmiertelniki i porzucający je tam na wieczność. Jak czule instrumenty czują nasz niepokój. Nie miauczą. Stawiają sobie właściwe miękkie kroki i rzucają jedyne w swoim rodzaju spojrzenia, takie, którymi może obdarzył je wyższy zamysł Boga. Bóg może lubi je oglądać, zsyłać deszcz na ich grzbiety i grzać je słońcem, jednak zostaje dla nich nieprzenikniony. A może nie ma Boga i niebo nad dachami jest puste?

– W *Bogu & lataniu*⁴ dryfujemy bardziej w świadomości, emocjach Boga, tak jak zostaje On nam ukazany. Jesteśmy gdzieś poza codziennością, zawieszani w nadprzestrzeni. Świat jest bardzo nowoczesny, zglobalizowany, Ameryka, Rosja i Wenecja, a król jest Międzynarodowy, mówiący po angielsku. W *Kotach* spoglądamy na pejzaż miasteczka lub miasta. Człowiek dostrzega jego piękno. Uczestniczy w świecie uporządkowanym, którego przewidywalność niestety nie czyni go bardziej zrozumiałym, wręcz przeciwnie, ściska w gardle i sprawia ból. A co o czasie i przestrzeni mówi *Fotograf*?⁵ Ten wiersz opisuje sytuację, która może się przydarzyć gdziekolwiek, komukolwiek. Może temu służy ascetyczność utworu. Niewiele w nim zdań. Sześć środkowych linijek jest wyliczeniem czynności, którym zazwyczaj poddaje się w gabinetach lekarskich pacjenta... albo modela w studiach fotograficznych. Dla każdej zarezerwowano osobny wers. Nie ma przerzutni. Ale może występują w japońskim oryginale, jednak my musimy zawierzyć tłumaczowi? Dopiero, gdy podmiot liryczny umiera, rytm się zmienia, następuje przyspieszenie akcji, On skwapliwie wykonuje fotografię. Występuje tylko jedno powtórzenie: „z zadowole-

⁴ A. Veteranyi, *Bóg & latanie* [w:] tejże, „Uprzątnięte morze, wynajęte skarpety i pani Masło. Historyjki”, tłum. A. Rosenau, Czarne, Wołowiec 2005, s. 14–16.

⁵ H. Sugiyama, *Fotograf*, tłum. K. Adachi, Wiesław Kotański, Tadeusz Śliwiak, [w:] „Wiśnie rozkwitłe pośród zimy. Antologia współczesnej poezji japońskiej”, oprac. K. Adachi, W. Kotański, T. Śliwiak, K.B. Shuppansha, Tokio 1992, s. 377.

niem, z prawdziwym zadowoleniem”, które znowu spowalnia rytm wiersza, aby tym bardziej uwypuklić satysfakcję Fotografą.

– Tym razem podmiot liryczny mówi wprost o swoich osobistych odczuciach. W *Kotach* tylko raz użył zaimka pierwszoosobowego, wypowiadając się w imieniu „wszystkich nas”, jednak oba poprzednie utwory należały do poezji narracyjnej. Ten jest bardziej liryczny.

– We wszystkich tych tekstach znaleźć można „chwyt udziwnienia”⁶, jednak zdecydowanie najbardziej da się go odczuć w *Bogu & lataniu*. Przy czytaniu tego wiersza, jesteśmy zaskoczeni obrazem słabego Boga, jego zupełnie ludzkimi odruchami i rodzinną relacją do babki. W *Fotografii* chwytem poetyckim jest porównanie świata (Boga?) do fotografa, który uruchamia migawkę w chwili śmierci człowieka. W *Kotach* są to niebanalne metafory i wybór sytuacji, w której właściwie nic się nie dzieje, aby opisać dramat rozstania.

– Zaraz wyliczę chwyt udziwnienia w utworze *Veteranyi*: pogoda, która się „odbywa” niczym festiwal, zamiast „zapanować”, wrzucenie do worka na śmieci okrętów wojennych i groźba wyrzucenia natury do śmieci, Bóg siedzący w samolocie i przyznający, że przeniósł pogodę dla zabicia czasu, odwiedziny Boga w akademii, przeciąg w Jego głowie, istnienie babki Boga, jasność jako częsty posiłek, zmarszczenie nosa przez Boga, pomarszczenie języka babki, ulubiona potrawa Boga, przezroczystość babki, załamanie psychiczne Boga, jego bezsensowna próba mocy na kartce papieru, przypomnienie babki o Jego godności, pomruki Boga w odpowiedzi, utrata wiary przez Boga w Swoje zwycięże.

– Szwajcarka czyni z Boga swojego głównego bohatera. Ma on cechy chrześcijańskie, ale zupełnie wykracza poza wszelkie dogmaty teologiczne. Ten wiersz jest teodyceą. Sugiyama wspomina, że „On” naciska migawkę w chwili jego śmierci. Ta wszechpotężna siła jest rodzaju męskiego, ma cechy antropomorficzne, jednak wyróżnia się podstępnością, mściwym zadowoleniem z postawienia tamy w życiu podmiotu lirycznego. U Branco koty występują wobec bezosobowego „nieba”. Niebo rządzi światem, który

⁶ Autorem koncepcji „chwytu udziwnienia” jest Wiktor Szklowski, rosyjski pisarz i literaturoznawca. „Chwyt” polega na takiej organizacji materiału słownego, która poprzez zaskoczenie czytelnika niecodziennymi rozwiązaniami utrudnia odbiór dzieła, zmuszając tym samym do głębszej refleksji nad utworem.

ze ściśniętym gardłem, w odruchu rozpaczliwej reakcji na załamanie wiary w cel życia i śmierci, wydobywa z siebie beznadziejny protest. Tam, gdzie refleksja jest najpoważniejsza, tam Bóg nie jest przywoływany po imieniu.

– Łatwiej jest wybaczyć Bogu nieporadnemu niż wyrachowanemu.

– Wiersz Rosy Alice Branco przemawia do mnie ze szczególną mocą. Można go, bardziej niż pozostałe utwory, odnieść do dobrze nam znanej rzeczywistości, przepełnionej bodźcami dotykowymi i ciszą, przerywaną szumem deszczu i kapaniem kropeł z dachu. Wnika w kocie motywy postępowania, nadaje tym stworzeniom prawo do niepokoju metafizycznego. Wiersz Sugiyamy, najoszczędniejszy w środkach, stanowi krytykę ulotności marzeń i zdarzeń, całego życia kierowanego przez złośliwego Fotografę. Wiersz Veteranyi jest zupełnie nadzwyczajny, rozwichrzony, chaotyczny. Bóg ukazany jako tak słaby, że silniejszy od Niego jest nawet narrator.

– Alice Branco wpisuje się w zmysłową twórczość kobiecą, która nie poddaje się chłodnej racjonalizacji i pozostawia miejsce na coś nieokreślonego, pierwotnego, nie do końca wyartykułowanego. Podobnie rzecz ma się z Aglą Veteranyi. To tłumaczy, dlaczego stworzyła tekst z nieokreślonym, dzikim, nieprzewidywalnym bohaterem w roli głównej. Heiichi Sugiyama, jako mężczyzna, stworzył *Fotografę*, czyli męski, chłodny, wykalkulowany wiersz.

Bibliografia:

- Branco A.R., *Tylko koty*, tłum. M. Lipszyc, [w:] *Półwysep w wierszu – Península en verso – Península em verso*, red. J. López, J. Dias, Instytut Cervantesa, Warszawa 2011, s. 9.
- Sugiyama H., *Fotograf*, tłum. K. Adachi, W. Kotański, T. Śliwiak, [w:] *Wiśnie rozkwitłe pośród zimy. Antologia współczesnej poezji japońskiej*, oprac. K. Adachi, W. Kotański, T. Śliwiak, K.B. Shuppansha, Tokio 1992, s. 377.
- Veteranyi A., *Bóg & latanie* [w:] tejsze, „*Uprzątnięte morze, wynajęte skarpety i pani Masło. Historyjki*”, tłum. A. Rosenau, Czarne, Wołowiec 2005, s. 14–16.

Magdalena Migoń – studentka III roku filologii francuskiej. Jest bardzo zadowolona z obranego kierunku studiów. Pociąga ją poznawanie literatury i rządzących nią praw, a także nauka języków. Zafascynowała ją zwłaszcza literatura średniowiecznej Francji. W wolnym czasie pisze krótkie teksty, a także wyrusza na wycieczki wraz ze swoim jamnikiem. Lubi słuchać muzyki i fotografować.

Agata Mrowińska

Alain Mabanckou. Silhouette du fameux auteur dit « francophone »

La présente étude vise à décrire le parcours littéraire d'un des écrivains les plus fameux de la littérature africaine contemporaine : auteur prolifique et massivement lu, professeur aux Etats-Unis et au Collège de France, personnalité publique et médiatique. L'étiquette le veut « francophone » : issu de la République du Congo, il conquiert le marché littéraire en France avec ses écritures dans la langue de l'ancien colonisateur. La révision de la carrière de cet auteur mondial laisse à entrer dans l'univers de la littérature africaine moderne et à mieux saisir les problèmes que rencontrent les écrivains modernes lancés sous la notion de la francophonie.

Espaces de l'inspiration, espaces du transpercement

Le premier espace géographique qui inspire l'écriture d'Alain Mabanckou est sa ville natale, la capitale économique de la République du Congo, ancienne colonie française de l'Afrique Centrale connue populairement sous le nom du Congo-Brazzaville. L'auteur naquit en 1966 à Pointe-Noire, « une ville portuaire, une ville-carrefour, une ville monde » (Azoulay 2016), où jusqu'à l'âge de six ans comme chaque enfant congolais il apprit

à se communiquer dans quatre langues africaines différentes, parmi lesquelles le bembé et le lingala. A cette poliphonie langagière, l'école primaire de Voungou ajouta le français, sa première langue de lecture, d'écriture, partant de pensée abstraite qui entra de cette manière dans le monde des langues d'images :

Si j'ai besoin de jouer avec l'abstraction, j'utilise la langue française. Et si je sens que dans l'abstraction de langue française il manque beaucoup d'images, je vais les rechercher dans différentes langues africaines que je parle. Parce que, dans la langue française, le bonheur c'est qu'on a plusieurs synonymes. [...] Mais la langue comme le lingala n'admet pas de synonymes parce que c'est une langue imagée et on veut, lorsqu'on s'exprime, que l'image soit précise et que tout le monde garde cette image (A. Mabanckou ; Rossinot 2010).

Avec son français perfectionné au Collège Les Trois-Glorieuses et au Lycée Karl Marx de Pointe-Noire, après le baccalauréat en Lettres et Philosophie et les études de Droit à l'Université Marien Nguabi à Brazzaville, le jeune étudiant de double nationalité franco-congolaise-, passionné pour la littérature française, et surtout pour la poésie qui l'inspira à commencer sa propre création poétique, partit pour la France en 1989 afin de continuer son éducation à Nantes et à l'Université de Paris-Dauphine où, quatre ans plus tard, il obtint le Diplôme d'Etudes Approfondies en Droit des Affaires (Ukize 2013 : 20–21).

A Paris, Mabanckou entrepris les premières publications de ses écritures : d'abord poète, il fit paraître en 1993 son recueil *Au jour le jour* aux Editions Maison rhodanienne de poésie, regroupant sa création poétique de jeunesse (Ukize 2013 : 21 ; Devésa 2012 : 93). L'écrivain maintenait dorénavant une double vie : conseiller juridique d'après la volonté de sa mère, il luttait sans cesse pour la parution des recueils suivants. En 1995, *L'usure des lendemains* (les Editions Nouvelles du Sud ; prix Jean-Christophe de la Société des Poètes Français) et *La légende de l'errance* (L'Harmattan ; l'hommage à sa mère qui décéda la même année) se firent connaître à un public parisien toujours assez restreint (Devésa 2012 : 93–94). L'ensemble de ces poèmes avec le nouveau recueil *Les arbres aussi versent les larmes* de 1997 (L'Harmattan), revirent le jour en 2003 dans l'ouvrage collectif de la poésie mabanckouienne *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre* paru chez Mémoire d'encrier, une maison d'édition canadienne, et réédité chez Seuil en 2007. Dans son sixième volume poétique, Mabanckou rendit hommage à d'autres grands poètes de l'Afrique noire, les « fervents défenseurs de la

négritude », rédigeant en 2010 une anthologie *Six poètes d'Afrique francophone*, parue également à la maison d'édition du Seuil.

Ce parcours du jeune poète représente le chemin de publication le plus attendu pour les auteurs africains d'expression française : peu reconnu pour ses premières écritures, il arriva pourtant au moyen de sa poésie à se faire publier chez l'Harmattan, une maison d'édition qui ouvre la voie à un public français plus vaste, « mais l'objectif est d'être édité un jour chez Gallimard, Grasset qui tiennent presque l'exclusivité du prix Interalliés (...), une grande partie du prix Goncourt » (Nkejabhazi 2014 : 23). Mabanckou réalisa ce passage à force de sa création romanesque : son premier roman, *Bleu-Blanc-Rouge*, édité chez la fameuse Présence africaine, reçut en 1999 le Grand Prix littéraire d'Afrique Noire. Ce livre s'inscrit dans le rang des romans de formation qui explorent la vie souvent instable et humiliante des immigrés africains à Paris, entamant, non pour la dernière fois, ce « mythe parisien » qui fait oublier à la jeunesse africaine ses rêves sur le meilleur avenir du Continent Noir. (Ukize 2013 : 22). L'auteur reprit le même problème dans un autre roman publié chez Présence africaine en 2001 *Et Dieu seul sait comment je dors* dans lequel commence à dominer un humour caricatural, caractéristique pour l'œuvre de Mabanckou (Ukize 2013 : 23). Pourtant,

[c]'est en « glissant » de Présence africaine au Serpent à plumes, puis au Seuil, enfin chez Gallimard, que l'écrivain est parvenu à un degré de notoriété auquel très peu d'auteurs francophones originaires d'Afrique ont eu accès (Devésa 2012 : 94).

Le Serpent à Plumes publia alors en 2002 *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* qui revoit le Congo-Brazzaville des années 1990 tourmenté par un conflit national dans lequel les Congolais peuvent retrouver les véritables figures de leur scène politique ; or, cette représentation dépasse la dimension ponctuelle de ces événements et vise à dévoiler le noyau, l'universel des problèmes des états africains après le désenchantement des indépendances pour relever « un cri d'alarme pour un prompt retour à une coexistence pacifique ». (Ukize 2013 : 23). Ce troisième roman, qui prévisage la future narration mabanckouienne sur une Afrique toujours enracinée dans l'histoire, poliphonique, car construite de multiples voix évoquées par des procédés intertextuels, positionne également sa création littéraire contre un exotisme présumé que certains critiques veulent décoder dans le regard que l'auteur apporte sur le continent africain (voir p. ex. Devésa 2012). Un an plus tard, les mêmes éditions firent paraître *Africain Psycho* dans lequel

la figure principale du criminel, dialoguant avec son prédécesseur de la littérature américaine, constitue un prétexte pour introduire à nouveau le même ton critique et ironique sur les mœurs des hommes politiques et des citoyens de la République du Congo (Ukize 2013 : 24).

Le grand public découvre son écriture dès l'année 2005, date de parution d'un livre, selon les paroles de Bernard Pivot, « truculente, exubérante, bavarde, tonitruante, d'un comique sans retenue » (d'après : Le Clézio 2012 : 10). *Verre Cassé* des Editions du Seuil ouvre un triptyque qui révèle le style particulier de l'auteur déjà formé, à une voix forte, satirique, avec un rythme caractéristique qui renvoie aux phénomènes de l'oralité et de l'orature. Car *Verre Cassé*, et les deux romans suivants, puisent encore une fois d'une réalité mixte, complexe du pays natal d'Alain Mabanckou, présentant l'espace de rencontre des deux nations, deux cultures et deux traditions littéraires et langagières :

Je suis venu à la littérature, parce que j'ai lu les livres en langue française. [...] Donc je suis un écrivain né au Congo, qui a aimé les lettres françaises et qui est devenu par la force des choses un écrivain franco-congolais ou congolais-français. Mais dans la mesure où le Congo et la France donnent naissance à des écrivains en langue française, je suis en général un écrivain français, dans la littérature française (A. Mabanckou ; Rossinot 2010).

Tous ces caractéristiques s'enferment pourtant dans une narration simple et comique qui séduit le public français qui s'étend au fur et à mesure dans le monde grâce à multiples traductions. *Verre Cassé* divise aussi les critiques : le roman devient le finaliste du prix Renaudot (6 voix contre 5 en 11^{ème} tour de vote ; voir Nkejabahizi 2014 : 22) malgré le parrainage du prix Nobel Jean-Marie Gustave Le Clézio qui accompagne dorénavant le parcours littéraire de Mabanckou. D'autres prix apparaissent : Prix des Cinq Continents de la Francophonie, Prix Ouest-France / Etonnants Voyageurs, Prix RFO du livre, *Verre Cassé* se voit également couronné par le Prix Femina et, quatre ans plus tard, pour sa traduction du Prix Franco-Israélien Raymond Wallier (Ukize 2013 : 24–25).

Après une résidence d'écriture aux Etats-Unis, l'espace du troisième continent s'ouvre pour Mabanckou : en 2001 il devient professeur des littératures francophones à l'Université du Michigan, et, dès 2006, « il entre à l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA) comme professeur au département d'études francophones et de littérature comparée » (Ukize 2013 : 25). Dès lors résident de trois espaces : le Congo-Brazzaville, Paris et la Californie, l'auteur ne cesse pas de conquérir le sol des publications litté-

raires françaises. En 2006, les Editions du Seuil éditent la deuxième partie du triptyque : *Mémoires de porc-épic* où dans une lettre fictive jointe au livre, l'un des personnages du *Verre cassé*, le patron du bar, dévoile la nature de ce manuscrit qui aurait été créé par le narrateur et le protagoniste Verre Cassé. Ce jeu auctorial qui renvoie à la tradition littéraire française du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle, laisse entendre les suggestions sur la nature de l'écriture même et sur la conception de littérature influencée par deux traditions différentes de la parole :

[I] était persuadé que les livres qui nous suivent longtemps sont ceux qui réinventent le monde, revisitent notre enfance, interrogent l'Origine, scrutent nos obsessions et secouent nos croyances [...]. Pour lui, le monde n'est qu'une vision approximative d'une fable que nous ne saisirons jamais tant que nous continuerons à ne considérer que la représentation matérielle des choses (Mabanckou 2006 : 228–229).

Pour remettre en question l'essentiel de « nos croyances » et de l'« Origine », Mabanckou réintroduit, et actualise à la fois, un récit légendaire africain qui rencontre les manifestations de la civilisation occidentale : l'écrasement de ces espaces culturels demeure le champ de l'observation du porc-épic et de sa « réflexion sur l'homme et sa place dans le monde » (Ukize 2013 : 25). Avec cette narration, le Prix Renaudot arrive finalement en compagnie du Prix de la Rentrée littéraire française, Prix Aliénor d'Aquitaine et Prix Créateurs sans Frontières.

Avant de terminer son triptyque, l'auteur publia en 2009, encore chez Seuil, *Black Bazar* : un livre sur la nature du racisme caché, oublié, car intraracial. Guy Duplat constate que

ce récit est une charge corrosive contre le racisme larvé de nos sociétés qui n'intègrent pas les migrants, contre les malheurs de l'Afrique et l'incapacité de ses dirigeants. Réflexion sur la condition humaine [...], *Black Bazar* comporte aussi une philosophie universelle qui met en cause un monde mal foutu dont on aurait tort de croire qu'il n'existe que chez les Africains (d'après : Ukize 2013 : 26).

L'ensemble autofictif s'arrêta sur le roman *Demain j'aurai vingt ans*, publié en 2010 chez Gallimard¹. L'œuvre saluée par Le Clézio, elle apporte un regard enfantin sur le Congo des années 1970 qui célèbre 10^{ème} anniversaire de son indépendance.

¹ Ajoutons que la position d'un auteur reconnu laissa éditer *Demain j'aurai vingt ans* dans la fameuse Collection Blanche, et non dans la collection Continents Noirs (voir : Azoulay 2016 ; Mabanckou 2016 b).

Alain Mabanckou nous fait voir son monde par les yeux naïfs et attentifs d'un enfant, et ce qui nous capture et nous émeut est le regard qu'il porte sur les délires et les contradictions de la société postcoloniale tout entière à travers le cercle familial : le capitalisme débridé qui s'est revêtu des oripeaux de la lutte marxiste, la cupidité des riches sentencieux, ou l'absurde nostalgie du mythe des « condamnés de la terre » (Le Clézio 2012 : 10–11).

En 2012, le neuvième roman de Mabanckou, *Tais-toi et meurs*, parut chez La Branche pour reprendre le thème de l'intégration des immigrés (Ukize 2013 : 27). Cette thématique revient également dans plusieurs essais que l'auteur publie dès l'année 2007, date de parution de *Lettre à Jimmy* chez Fayard, suivi d'*Ecrivain et oiseau migrateur* de 2011 et des *Lumières de Pointe-Noire* parues en 2013 chez Seuil. L'essai le plus fameux, le plus controversé aussi, fut *Le Sanglot de l'homme noir* (Fayard, 2012) où Mabanckou s'exprime contre « la tedance qui pousse certains Africains à expliquer les malheurs du continent noir – tous ses malheurs – à travers le prisme de la rencontre avec l'Europe » et contre « un amour aveugle pour une Afrique d'autrefois, imaginaire » (Mabanckou 2012 : 11).

L'auteur explore à nouveau un regard enfantin chez le protagoniste de son dernier roman, *Petit Piment*, paru chez Gallimard en 2015, où la figure d'un jeune orphelin fait réintroduire une des poétiques préférées de Mabanckou : la voix des réprouvés au carrefour des cultures qui observent lucidement de la position de distance leur société et font face à la nécessité de la création de leur propre expression, et partant de leur propre monde.

L'ensemble de l'œuvre mabanckouienne fut couronnée en 2012 par l'Académie Française du Grand Prix de littérature Henri Gal de l'Institut de France (Ukize 2013 : 26). La dernière distinction d'Alain Mabanckou (suivie de la remise des insignes l'ordre des Arts et des Lettres ; Azoulay 2016) introduit un nouveau souffle dans les études sur les littératures d'expression française. Dès le mois de mars de l'année 2016, l'écrivain est le titulaire de la Chaire de création artistique au Collège de France en tant que le premier romancier invité à l'institution à ce seul titre. Lors de sa leçon inaugurale Mabanckou fait une déclaration : « Je ne rentre pas tout seul au Collège de France, je rentre avec la voix de Senghor, avec la voix de Césaire, de Sony Labou Tansi » (Mabanckou 2016 a). Cette occasion constitue une possibilité de réviser l'histoire de l'émergence des littératures négro-africaines, de remettre en question la position de ladite « francophonie » et de sa création littéraire en France et dans le monde, de parler de sa propre vision de la

littérature, « un chant d'oiseau migrateur » (Mabanckou 2016a), et finalement, de se redéfinir :

J'appartiens à cette génération, celle qui s'interroge, celle qui, héritière bien malgré elle de la fracture coloniale, porte des stigmates d'une opposition frontale des cultures dont les bris de glace émaillent les espaces entre les mots, parce que le passé continue à bouillonner et que nous autres Africains n'avions pas rêvé d'être colonisés, que nous n'avions jamais rêvé d'être des étrangers dans un pays et dans une culture que nous connaissons sur le bout des doigts (Mabanckou 2016a).

Se définir : la question des écrivains dits « francophones »

Après l'apparition du manifeste *Pour une "littérature-monde" en français* paru dans *Le Monde* en 2007² et signé par de grands noms de la littérature contemporaine comme Alain Mabanckou, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé, Edouard Glissant, Dany Laferrière, Michel Le Bris, Lyonel Trouillot et d'autres, la critique littéraire française commença à se questionner sur ce qui arrive aux écrivains francophones (voir : Mangeon 2013). Cherchant à placer ce discours du refus à l'étiquette « francophone » et à ses connotations, les « franco-centristes » constatent faussement sur l'origine de cette résistance qui serait une continuité des essais des auteurs du XX^{ème} siècle de « mettre en cause l'institution littéraire, dans ses liens avec les hiérarchies sociales ou culturelles (...) avec un regard qui oscillait de l'ironie désabusée à la profession de foi nihiliste » (Mangeon 2013 : 493). Or, le nihilisme, caractéristique pour les auteurs issus de France, ne constitue pas le noyau de cette mouvance qui vise à faire repenser le statut de la langue française parlée et écrite hors de l'Hexagone, et de la contribution de ces auteurs « venus d'ailleurs » dans la création du patrimoine de la culture française :

Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone. La francophonie est de la lumière d'étoile morte. Comment le monde pourrait-il se sentir concerné par la langue d'un pays virtuel ? (Laferrière, Le Clézio, Mabanckou et all. 2007)

Le mouvement du désaccord prenait l'inspiration des changements qui se faisaient à l'intérieur du champ littéraire « anglophone » : « eux «fran-

² Cette publication fut suivie deux mois plus tard d'un ouvrage collectif *Pour une littérature-monde* sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, édité chez Gallimard ; pour voir plus : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Hors-serie-Litterature/Pour-une-litterature-monde>.

cophones», variante exotique tout juste tolérée, tandis que les enfants de l'ex-empire britannique prenaient, en toute légitimité, possession des lettres anglaises » (Laferriere, Le Clézio, Mabanckou et all. 2007). S'ils se revendiquent des lettres, ces auteurs souvent binationaux, les représentants de la « migritude », de l'hybridité littéraire et identitaire, c'est parce qu'ils veulent se définir au premier lieu en tant qu'habitants de la langue française, et non d'une périphérie langagière qui dégénère le français, ou peut-être ajoute-t-elle « quelques piments nouveaux, mots anciens ou créoles, si pittoresques n'est-ce pas, propres à raviver un brouet devenu par trop fade » (Laferriere, Le Clézio, Mabanckou et all. 2007). Un tel établissement des relations se constitue toujours sur cette opposition consacrée :

d'une francophonie sur laquelle une France mère des arts, des armes et des lois continuait de dispenser ses lumières, en bienfaitrice universelle, soucieuse d'apporter la civilisation aux peuples vivant dans les ténèbres (Laferriere, Le Clézio, Mabanckou et all. 2007).

L'autre facette du problème demeure en effet le patrimoine culturel français, incorporé par la force colonisatrice qui faisait des indigènes les descendants de « nos ancêtres les Gaulois » (Kesteloot 2012 : 44), et dont le fruit paradoxal résume parfaitement le titre subversif de l'essai de l'écrivain congolais Henri Lopès *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois* (2003) ou un autre, de l'Haïtien Dany Laferrière, présent Immortel de l'Académie Française, qui écrit en réponse sur la question de ses origines qui lui revient toujours *Je suis un écrivain japonais* (2011). Si difficiles à se laisser classer, eux sont les « inconnus », les « Autres » qui donnent « voix et visage à l'inconnu du monde – et à l'inconnu en nous » (Laferriere, Le Clézio, Mabanckou et all. 2007).

L'appellation de la littérature en discussion reste une question ouverte : lorsque la « francophonie » meurt, la « francodoxie » (Provenzano 2014) veut la remplacer pour remettre en place les liens de cette institution avec la « métalittérature » ; ou bien la Weltliteratur (Bazié 2014) qui ouvrirait de nouvelles voies d'interprétation pour les ouvrages intertextuelles qui puisent de la création littéraire mondiale, ce qui « déconstruit (...) la marginalité non seulement de l'écrivain singulier, mais également des littératures africaines » (Bazié 2014 : 56). Ces conceptions retrouvent désormais chez certains critiques littéraires une réponse théorique pour l'établissement des fondements interprétatifs d'une telle littérature, comme par exemple la « poétique de transculturalité » proposée par Josias Semujanga :

Dans cette étude transculturelle, le constat s'établit : tout roman se nourrit du patrimoine mondial et de l'imaginaire, « toute création artistique ou littéraire fonctionne selon ce principe de la transformation constante des modèles disponibles dont se saisit l'écrivain » (d'après : Ukize 2013 : 12).

Parmi ces auteurs, les deux notions identitaires prédominent : identification langagière avec le français et phénomène des écrivains « oiseaux migrants » (titre d'un récit d'Alain Mabanckou). Ils forment autour des années 2000 la dernière, quatrième génération des écrivains négro-africains que Lilyan Kesteloot nomme les « négropolitains » (Kesteloot 2012 : 52) et dont l'œuvre et le mode de vie particulier s'unissent sous l'appellation de « migritude », la notion due au spécialiste de la littérature dite postcoloniale, Jacques Chevrier :

Les écrivains de la migritude tendent en effet, aujourd'hui, à devenir des nomades évoluant entre plusieurs pays, plusieurs langues et plusieurs cultures, et c'est sans complexes qu'ils s'installent dans l'hybride naguère vilipendé par l'auteur de *L'Aventure ambiguë* (J. Chevrier, d'après : Lavigne 2008).

La langue française constitue leur patrie, leur identité. Faisant partie de la diaspora africaine moderne, ils publient en de nombreux cas en France et leur écriture vise le public mondial. Leur cosmopolitisme ne provoque pas une négation du patrimoine africain : les symboles et les concepts issus d'Afrique accompagnent leur narration dans laquelle ils font face aux valeurs occidentales, et se chevauchent avec elles, créant le monde auquel ces romanciers appartiennent. L'hybridité, le syncrétisme et la pluralité des voix constituant les dominantes stylistiques de sa poétique, cette génération s'inscrit parfaitement dans l'esthétique du postmodernisme (voir : Ukize 2013 : 9) :

(...) des auteurs, nés après les Indépendances, revendiquent l'universalité d'un art qui ne dit plus seulement l'Afrique, qui ne dénonce plus seulement la colonisation ou la décolonisation, mais un art qui dit le monde. Leurs œuvres, écrites à la première personne, révèlent de nouveaux combats (P. Chanda, d'après : Lavigne 2008).

Alain Mabanckou, parmi d'autres noms comme Daniel Biyaoula, Abdourahman Waberi, Sami Tchak, Kangni Alem, Florent Couao-Zotti, Léonora Miano, Eugène Ébodé, Kossi Efoui, Bessora et Fatou Diome (Kesteloot 2012 : 53 ; Lavigne 2008), reste l'un des représentants les plus célèbres de ce courant, et son écriture donne aux lecteurs dans le monde

entier la possibilité de commencer à pénétrer cette littérature-monde qui veut dire Afrique d'aujourd'hui. Car, comme l'avoue Mabanckou,

L'Afrique n'est plus seulement sur le continent africain. Pour comprendre l'Afrique, il faut désormais rechercher toutes les petites mottes d'Afrique dispersées dans le monde. Avant, littérature africaine voulait dire : « Je revendique mes racines », aujourd'hui ce n'est pas seulement les racines, mais le tronc et ses feuilles éparpillés par le vent (d'après : Thomas 2016).

Bibliografia:

- Azoulay, A. (2016), Discours d'Audrey Azoulay, ministre de la Culture et de la Communication à l'occasion de la remise des insignes d'Officier de l'ordre des Arts et des Lettres à Alain Mabanckou [Prononcé le 3 mai 2016], in : *Culture Communication*, URL : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Discours/Discours-d-Audrey-Azoulay-ministre-de-la-Culture-et-de-la-Communication-a-l-occasion-de-la-remise-des-insignes-d-Officier-de-l-ordre-des-Arts-et-des-Lettres-a-Alain-Mabanckou>.
- Bazié, I. (2014), « Violences postcoloniales et "Weltliteratur": de l'écart éthique à la norme esthétique. Francophonie littéraire et comparatisme », in : Imorou, A. éd., *La littérature africaine francophone. Mesures d'une présence au monde*, Dijon : Editions Universitaires de Dijon, pp. 45–59.
- Devésa, J.-M. (2012), « L'Afrique à l'identité sans passé d'Alain Mabanckou. D'un continent fantôme l'autre », in : *Afrique contemporaine*, n° 241, pp. 92–110.
- Kesteloot, L. (2012), « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », in : *Afrique contemporaine*, n° 241, pp. 43–53.
- Laferrière, D., Le Clézio, J.M.G., Mabanckou, A. et all. (2007), « Pour une «littérature-monde» en français », in : *Le Monde*, URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html.
- Lavigne, S. (2008), « La *migrITUDE* : une errance identitaire et littéraire ? », in : *Equinoxes. A Graduate journal of french and francophone studies*, n° 10, URL : https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_lavigne.html.
- Mabanckou, A. (2006), *Mémoires de porc-épic*, Paris : Éditions du Seuil.
- Mabanckou, A. (2012), *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris : Fayard.
- Mabanckou, A. (2016 a), *Lettres noires : des ténèbres à la lumière. Leçon inaugurale*, Paris : Collège de France, URL : <http://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/inaugural-lecture-2016-03-17-18h00.htm>.
- Mabanckou, A. (2016 b), *Réception critique et enseignement de la littérature africaine en France*, Paris : Collège de France, URL : <http://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/course-2016-04-12-14h00.htm>.

- Mangeon, A. (2013), « Qu'arrive-t-il aux écrivains francophones ? Alain Mabanckou, Abdourahman Waberi et le Manifeste pour une littérature-monde en français », in : Bessière, J., Moulin, J., Symington, M. éds, *Actualité, inactualité de la notion de « postcolonial »*, Paris : Champion, pp. 105–129.
- Nkejabahizi, J. Ch. (2014), « Le monde littéraire et le retard coupable d'une Afrique francophone mal en point », in : Imorou, A. éd., *La littérature africaine francophone. Mesures d'une présence au monde*, Dijon : Editions Universitaires de Dijon, pp. 19–29.
- Provenzano, F. (2014), « Ce que Sartre fait à la négritude. Archéologie d'un discours francodexe », in : Imorou, A. éd., *La littérature africaine francophone. Mesures d'une présence au monde*, Dijon : Editions Universitaires de Dijon, pp. 31–44.
- Rossinot, F. (2010), « Les Rencontres du Livre sur la place – Alain Mabanckou » (6 décembre 2010), in : *Lelivresurlaplace*, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=oK1iGqclmmM>.
- Thomas, D. (2016), *A propos des écritures noires francophones*, Paris : Collège de France, URL : <http://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/seminar-2016-05-0315h00.htm>.
- Ukize, S. (2013), *De la pratique intertextuelle dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou*. University of Western Ontario – Electronic Thesis and Dissertation Repository. Paper 1116.

Agata Mrowińska – doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego z tytułem magistra filologii francuskiej. Już w pracy magisterskiej miała okazję pod okiem prof. Jerzego Brzozowskiego zacząć zgłębiać współczesną literaturę negro-afrykańską, badając twórczość Alaina Mabanckou. Obecnie pod opieką prof. Katarzyny Mroczkowskiej-Brand poszerza pole swoich badań na prozę innych autorów pochodzenia afrykańskiego piszących w językach byłych kolonizatorów, poszukując w ich pisarstwie wpływów literatury mówionej oraz literatury pisanej.

Magdalena Łukowicz

Les descriptions dans le Nouveau Roman: *Les gommes* d'Alain Robbe-Grillet

Le «Nouveau Roman» n'est pas une théorie, c'est une recherche. Chacun de nous cherche dans sa propre voie, fera ses propres découvertes. Et ces découvertes, nous l'espérons, seront bientôt périmées à leur tour¹.

Ce sont les mots d'Alain Robbe-Grillet concernant l'oeuvre des nouveaux romanciers. Les nouveaux romanciers sont ceux qui *cherchent* afin de *découvrir*. En rejetant les règles du roman traditionnel, les écrivains suivent de différentes voies pour élaborer de nouveaux procédés romanesques. Cette *recherche* est un point commun pour leurs romans qui caractérise également *Les gommes* d'Alain Robbe-Grillet. Dans ce roman comme dans d'autres oeuvres le rôle important a été attribué aux descriptions. Très nombreuses dans le récit, elles dominent la narration. Les thèmes des descriptions sont les suivants: les objets, les lieux, les événements, les projections d'imagination, les rêves, les protagonistes et leur comportement. Tous ces éléments sont décrits d'une façon nouvelle selon les idées envisagées par Alain Robbe-Grillet par opposition à la tradition romanesque.

¹ Martin Jean-Claude, *Les narrateurs du nouveau roman*, http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5868_1984_num_36_1_1921 [consulté le 10/12/2016], p. 77.

La description chez les nouveaux romanciers est objective, c'est-à-dire: «elle tourne l'homme *vers l'objet*, au lieu de tourner l'objet vers lui»². Dans son article Bernard Pingaud dénombre trois caractéristiques d'une telle description.

Premièrement, la description objective donne la priorité à l'objet en diminuant l'importance du spectateur. En effet, contrairement au roman traditionnel, il existe une tentative de briser le lien entre le monde et le personnage. Le monde n'est plus interprété par rapport à l'homme. L'objet est dépourvu de quelconque signification précise, il n'a pas aucune dimension symbolique. Il est: «sans hérédité, sans liaisons et sans références»³. L'indépendance des objets consiste à ne rien dire sur leurs propriétaires. Ils ne donnent aucune information concernant le passé des personnages, leur caractère, leurs habitudes ou leurs mœurs. Dans le roman traditionnel, par exemple chez Balzac, ils fournissent toutes ces informations. Le premier chapitre de *La cousine Bette* contient la description du salon des Hulot qui renseigne le lecteur sur les problèmes financiers de la famille. En revanche, la description du cabinet de travail de Daniel Dupont est dépourvue de la profondeur symbolique. C'est «une simple inspection des formes»⁴ qui se concentre uniquement sur la surface des meubles:

Le cabinet de travail. Il est tout à fait comme l'a décrit Bona, encore plus exigu peut-être et plus encombré: des livres, des livres partout, ceux qui tapissent les murs presque tous reliés en peau verte, d'autres, brochés, empliés avec soin sur la cheminée, sur un guéridon, et même par terre; d'autres encore posés au hasard sur le bout de la table et sur deux fauteuils de cuir. La table, en chêne foncé, longue et monumentale, occupe sans mal le reste de la pièce. Elle est entièrement recouverte de dossiers et de paperasses; la grosse lampe à abat-jour, posée au milieu, est éteinte. Une seule ampoule brille dans le globe, au plafond.⁵

La description très détaillée qui cependant ne permet aucunement s'imaginer Daniel Dupont. Les objets n'ont pas de fonction car «demeurent

² Pingaud Bernard, *La technique de la description dans le jeune roman d'aujourd'hui*, http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1962_num_14_1_2224 [consulté le 10/12/2016], p. 168.

³ Barthes Roland, *Littérature objective*, http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm#02 [consulté le 15/12/2016], p. 30.

⁴ Pingaud Bernard, op. cit., p.168.

⁵ Robbe-Grillet Alain, *Les gommages*, Les Éditions de Minuit, Paris 1953, p. 24–25. Nous renvoyons à cette édition pour les autres citations du livre *Les gommages*.

étrangers»⁶ par rapport au personnage. Cette étrangeté est décrite dans le fragment qui présente la cuisine chez Dupont:

C'est dans la cuisine qu'on le fait entrer, une cuisine sans vie qui ressemble à une maquette: fourneau parfaitement astiqué, peintures impeccables, série de casseroles en cuivre rouge alignées contre le mur, et si bien fourbies qu'on n'oserait pas s'en servir. Aucun indice n'évoque la préparation quotidienne des repas; les rares objets qui ne sont pas à l'abri dans les placards semblent, sur les étagères, fixés à leur place pour l'éternité. (p. 90)

Cette description de la batterie de cuisine semble nier le fait, qu'on l'utilise pour faire la cuisine. C'est la cuisine «sans vie» où il n'y a aucune trace d'activité humaine. En conséquence, le «fourneau parfaitement astiqué et les casseroles (...) si bien fourbies» n'ont pas la fonction qu'on leur attribue habituellement. L'étrangeté est soulignée souvent par la longueur d'une description qui «au moment où l'on s'attend à ce qu'elle cesse, ayant épuisé l'ustensilité de l'objet, elle *tient* à la façon d'un point d'orgue légèrement intempestif»⁷. L'exemple le plus convaincant sera certainement la description d'un quartier de tomate qui est séparée du texte et occupe un paragraphe entier. De telle façon la description dérange la narration et la continuité du récit en attirant l'attention du lecteur sur elle-même. Elle gagne de l'importance aux dépens des protagonistes et de l'intrigue.

La description objective insiste sur la neutralité qui provoque «l'effacement du spectateur»⁸. L'objectivité dans le sens du renvoi *vers l'objet* fait que la chose regardée cache, fait disparaître celui qui la regarde. Ce principe veut que toute la subjectivité disparaisse.

Dans *Les gomme*s tous les éléments de l'univers romanesque qui sont décrits sont perçus par un personnage. Néanmoins, ils ne portent aucune trace de sa pensée. Bien que ce soit le regard du protagoniste qui justifie l'introduction de la description d'un objet dans le récit, cette description ne révèle aucune information sur la personnalité du spectateur. Par conséquent, la présence de celui qui regarde est marquée seulement par l'action de regarder. De cette manière il devient une *présence absente*, il «s'efface au profit de la chose regardée»⁹. La description de l'escalier chez Dupont donne l'exemple de la vision dépourvue de la subjectivité:

⁶ Durozoi Gérard, «Les gommes», Robbe-Grillet: analyse critique, Hatier, Paris 1973, p. 48.

⁷ Barthes Roland, op. cit., p. 31.

⁸ Pingaud Bernard, op. cit., p. 169.

⁹ Ibidem, p. 169.

L'escalier se compose de vingt et une marches de bois, plus, tout en bas, une marche de pierre blanche, sensiblement plus large que les autres et dont l'extrémité libre, arrondie, porte une colonne de cuivre aux ornements compliqués, terminée en guise de pomme par une tête de fou coiffée du bonnet à trois clochettes. Plus haut, la rampe massive et vernie est supportée par des barreaux de bois tourné, légèrement ventrus à la base. Une bande de moquette grise, avec deux raies grenant sur les bords, recouvre l'escalier et se prolonge, dans le vestibule, jusqu'à la porte d'entrée. (...) Au – dessus de la seizième marche, un petit tableau est accroché au mur, à hauteur du regard. (p. 24)

C'est Garinati qui monte l'escalier marche par marche mais l'espace dans laquelle il se trouve cache sa présence. C'est le décor qui est au premier plan. La description permet au lecteur suivre la même route marquée par «une marche de pierre blanche», par «une tête de fou» et par «un petit tableau» qui est accroché «à hauteur du regard» de celui qui passe. L'effacement du spectateur – narrateur et en conséquence du lecteur fait que les objets paraissent agir. En effet leur mouvement est un reflet du mouvement du protagoniste. Au niveau de la langue les verbes à la voix active décrivent les actions réalisées par les objets: «l'escalier se compose de vingt et une marches», «une marche (...) dont l'extrémité (...) porte une colonne (...) terminée (...) par une tête de fou», «la rampe (...) est supportée par des barreaux», «une bande de moquette (...) recouvre l'escalier et se prolonge (...) jusqu'à la porte». Dans un autre fragment le lecteur rencontre le même procédé: «Dans la serrure, la clef joue avec facilité». (p. 242) C'est Wallas qui ouvre la porte mais tout se passe comme si la clef se tournait elle-même dans la serrure. Ensuite, l'objectivité est présente dans les descriptions de la ville:

De chaque côté s'alignent des maisons de brique apparente, toutes pareillement simplifiées, sans balcons ni corniches ni décorations d'aucune sorte. Il n'y a ici que le plus strict nécessaire: des murs unis percés d'ouvertures rectangulaires; cela ne sent pas la pauvreté, seulement le travail et l'économie. Ce sont d'ailleurs, pour la plus grande partie, des immeubles commerciaux. (...) Bientôt reprend l'enfilade des maisons de brique. «Rue Joseph – Janeck». En réalité c'est la même rue qui continue de l'autre côté du canal (...). Après un carrefour le paysage change légèrement: la sonnette de nuit d'un médecin, quelques boutiques, l'architecture un peu moins uniforme (...). (p. 47–49)

Cette fois-ci, le lecteur regarde le paysage urbain par les yeux de Wallas qui se promène dans les rues. Cependant cette description n'est nullement

interprétative. Le spectateur voit uniquement cela ce qui peut être vu par chacun. Dans ce fragment, comme dans les deux précédents, c'est l'entourage qui agit et qui est en mouvement: «s'alignent des maisons», «reprend l'enfilade des maisons», la «rue qui continue», «le paysage change». Il se peut aussi que le décor se bouge encore que le spectateur se trouve toujours dans la même position:

Il attend, immobile sur ce siège inconfortable, très droit, les mains croisées sur les genoux, les pieds vissés au sol ne trahissant aucune impatience. Il regarde (...) par-dessus l'immense verrière bleuie des ateliers qui occupent l'autre côté de la rue, les constructions irrégulières des faubourgs, moutonnant vers un horizon grisâtre hérissé de cheminées et de pylônes.

En temps ordinaire, ce paysage paraît de profondeur très modeste et plutôt dépourvu d'attrait, mais ce matin le ciel gris-jaune des jours de neige lui confère des dimensions inhabituelles. Certains contours s'accusent, d'autres s'estompent; ça et là des espaces se creusent, des masses insoupçonnées surgissent (...). Les distances en sont tellement affectées qu'elles en deviennent à peu près méconnaissables, sans que l'on puisse dire exactement dans quel sens elles se sont transformées: étirées, ou bien réduites – ou les deux à la fois – à moins qu'elles n'aient acquis une qualité nouvelle ne révélant plus de la géométrie (...). (p. 101)

Les éléments du paysage changent de forme sous les yeux de Bona. De nouveau les objets sont en mouvement, ce qui est indiqué par les verbes: moutonner, s'accuser, s'estomper, se creuser, surgir, se transformer, s'élargir, se réduire. Les déformations du décor urbain sont provoquées par la couleur gris-jaune du ciel et par la pluie. Bona, qui regarde la ville, la voit par une vitre sur laquelle des gouttes de pluie se trouvent en faisant que certaines parties du paysage semblent plus grandes et d'autres plus petites. D'après Roland Barthes cette scène représente le spectateur dans la salle de cinéma. En effet, Bona est assis en face de la vitre et observe le paysage comme s'il regardait un film projeté sur l'écran. La nudité d'une pièce qui fait fixer le regard sur la vitre – l'écran, fait penser à l'obscurité qui a le même rôle dans la salle de cinéma. L'image est «à la fois plan et ouvert à toutes les dimensions du mouvement, même à celle du temps»¹⁰.

Ensuite, la description objective abolit le temps. Elle bouleverse la chronologie et introduit la discontinuité. Il n'y a pas de succession dans la représentation des faits. En conséquence, le lecteur ne sait jamais si la situation décrite est postérieure ou antérieure par rapport à une autre. Du reste, un événement décrit ne doit pas forcément faire partie de l'action – il peut

¹⁰ Barthes Roland, op. cit., p. 33–34.

être seulement un projet d'imagination d'un personnage. En effet, de nombreuses scènes présentées dans *Les gommes* sont décrites comme s'ils se passaient «réellement» dans le présent de la narration et comme si le lecteur pouvait les considérer comme appartenants à la suite des événements. Après avoir lu un passage il découvre que c'était un rêve ou un projet d'imagination d'un protagoniste. Ce procédé est employé dans les descriptions du meurtre ou du suicide de Dupont imaginées par Wallas ou par Laurent:

Assis au bureau, il [Daniel Dupont] est en train d'examiner son revolver. Il ne faudrait pas qu'il vienne à s'enrayer – depuis tant d'années que personne ne s'en est servi. Dupont le manipule avec précaution; il l'ouvre, enlève les balles, nettoie soigneusement le mécanisme, en vérifie le bon fonctionnement (...). Il s'arrête devant sa table de travail et jette un dernier coup d'oeil à cette lettre qu'il vient d'écrire au docteur Jouard. Elle est claire et persuasive; elle donne toutes les explications nécessaires pour le camouflage de son suicide en assassinat. (...) A sept heures et demie il remonte et, sans perdre une minute, il se tire une balle dans le coeur.

Ici Laurent s'arrête; il y a toujours quelque chose qui n'est pas clair: Dupont est – il mort sur le coup, ou non? (p. 141–143)

La supposition concernant le suicide de Dupont fait semblante d'être un événement jusqu'à ce que le lecteur lise le paragraphe suivant. Il faut remarquer les verbes au présent: «il est en train de», «Dupont le manipule», «il l'ouvre», «enlève», «nettoie», «vérifie», «s'arrête», «jette», «elle est», «elle donne», «il remonte», «il se tire». L'emploi du présent donne l'impression que tout se passe sous les yeux du spectateur, dans l'instant même. L'univers romanesque «ne possède par lui – même ni passé ni avenir. S'il se »présente« au regard, c'est qu'il est un présent perpétuel». ¹¹ En effet, la transposition au présent est omniprésente dans le roman:

Wallas s'adosse au garde-fou, à l'entrée du pont. C'est un homme encore jeune, grand, tranquille, au visage régulier. (...) Les têtes l'une après l'autre, se tournent vers lui. Il rajuste son foulard et boutonne le col de son manteau. Une à une les têtes se détournent et disparaissent. Il n'a pas pu prendre de petit déjeuner ce matin: pas de café avant huit heures dans ce bistro où il a trouvé une chambre. (...) Il est seul à présent, comme perdu en route par le flot des cyclistes. (...) Il est arrivé trop tard, la nuit dernière, dans cette ville qu'il connaît à peine. Il y est venu une fois déjà, mais pour quelques

¹¹ Pingaud Bernard, op. cit., p. 170.

heures seulement, quand il était enfant, et il n'en conserve pas un souvenir très précis. (p. 45–46)

Dans ce fragment il y a des verbes au présent («Wallas s'adosse», «c'est», «les têtes se tournent», «il rajuste», «boutonne», «se détournent et disparaissent», «il est», «il connaît», «il n'en conserve pas») et au passé («il n'a pas pu», «il a trouvé», «il est arrivé trop tard», «il y est venu», «il était»). Bien que l'arrivée à la ville et le premier voyage soient les événements passés, ils deviennent présents dans l'instant où Wallas s'y souvient. Le passé est actualisé par la pensée. Le bouleversement de la chronologie est l'effet de la transposition au présent mais aussi des répétitions des descriptions des scènes. Ainsi Garinati réfléchit deux fois à l'attentat, la rencontre de Wallas avec docteur Jouard est rapporté deux fois, le lecteur lit trois fois la conversation entre Laurent et le patron, Wallas se souvient trois fois de son premier voyage dans la ville. L'attentat est le leitmotiv qui revient plusieurs fois au cours du récit. De plus il a lieu au début et à la fin du roman. La circularité temporelle concerne le roman dans son ensemble, mais des scènes sont également construites en cercle. La scène 3 de prologue se commence et s'achève par haussement d'épaule du patron qui pense premièrement: «On ne meurt pas si vite d'une petite blessure au bras. Allons donc!» (p. 27) et puis: «Petite blessure au bras. Allons donc! On ne meurt pas si vite.» (p. 30) Dans la scène 4 du chapitre premier Laurent trouve deux fois sur son bureau le morceau de gomme. Le chapitre 4 contient au début et à la fin les descriptions d'un remorqueur qui franchit la passerelle, dont la deuxième contient un élément qui se répète: la péniche passe sous la passerelle et se dirige vers «la passerelle suivante». (p. 221) Le sérialisme – les répétitions des événements – font que la durée est annulée, il n'y a pas de séquence. Ce procédé a été annoncé dans le prologue:

Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître. (...) Les événements de cette journée (...) vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire ça et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur œuvre: un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux. (p. 11)

En effet, c'était un jour particulier où le temps paraissait s'arrêter comme l'a fait le montre de Wallas. Pendant cette journée rien n'a changé: l'enquête menée par le policier n'a donné aucun résultat. Le mardi, passé par Wallas à traîner dans les rues, semble se situer dans une autre dimension temporelle que l'attentat et la mort de Dupont.

Dans son article, Roland Barthes décrit le procédé de «la promotion du visuel»¹² qui est employé dans *Les gommés* dans toutes les descriptions. Le lecteur peut remarquer que le narrateur prend en considération seulement l'aspect visuel de l'univers romanesque. Par conséquent, l'objet perd sa profondeur symbolique. Il devient «une simple surface colorée et immobile à laquelle le regard se heurte sans l'appriivoiser».¹³ La seule métaphore serait donc «la douceur des gommés»¹⁴ qui est décrit ainsi: «une gomme douce, légère, friable, que l'écrasement ne déforme pas mais réduit en poussière» (p. 132). Une gomme idéale désirée par Wallas possède l'aspect tactile ce qui pourrait la rendre plus réelle que d'autres objets, s'il était possible de trouver cet «objet fictif, attribué à une marque mythique dont on était bien empêché d'achever le nom» (p. 133). Au contraire, la description d'un quartier de tomate se rapport uniquement à la vue:

Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite. La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur. Celui-ci, d'un rose atténué légèrement granuleux, débute, du côté de la dépression inférieure, par un faisceau de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins – d'une façon peut-être un peu incertaine.

Tout en haut, un accident à peine visible s'est produit: un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève imperceptiblement. (p. 161)

Ce qui est intéressant dans cette description, c'est que le lecteur apprend des choses différentes, même contradictoires. Le quartier de tomate est tout d'abord parfait, «sans défaut» et sa peau est «compacte et homogène». Pourtant, à la fin de la description, un détail qui détruit cette perfection apparaît: «un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève imperceptiblement» s. ?. De plus, la symétrie est bouleversée par une de veines blanches qui «se prolonge jusque vers les pépins – d'une façon peut-être un peu incertaine». Plus de détails, plus un objet devient irréel. De cette manière la description au lieu de permettre au lecteur d'imaginer une chose, obscurcit l'image. En effet, l'existence des objets est purement littéraire. Le texte renvoie à une réalité intérieure du roman. La situation

¹² Barthes Roland, op. cit., p. 31.

¹³ Pingaud Bernard, op. cit., p. 168.

¹⁴ Barthes Roland, op. cit., p. 31.

pareille concerne le grand nombre des éléments de l'univers romanesque, par exemple un panneau rue Janeck. Premièrement il est décrit comme «la plaque signalant l'école aux automobilistes» (p. 53) et la deuxième fois c'est «le disque de signalisation où deux enfants, le cartable en bandoulière se tiennent par la main» (p. 58). L'objet est doué d'une dimension temporelle¹⁵ car il est mutable.

En somme, le rôle et la technique des descriptions dans *Les gommes* sont tout à fait différents en comparaison avec ceux du roman traditionnel. La description objective met en pleine lumière l'objet et lui donne l'indépendance par rapport aux personnages et au lecteur. Les liens entre l'univers romanesque et la réalité dans laquelle le lecteur vit n'existent plus. Robbe-Grillet a dit: «le monde n'est ni signifiant ni absurde, il est tout simplement»¹⁶. C'est pour montrer cette vérité qu'il emploie le nouveau procédé romanesque. Ainsi, la littérature devient pour lui une «entreprise de nettoyage»¹⁷. Dans ce contexte, les gommes que Wallas achète et qui font penser à *gommer* les indices pendant l'enquête qui n'aboutit à rien, semblent avoir une autre fonction. Peut-être l'action de *gommer* renvoi au «nettoyage» du langage qui a pour but faire disparaître tout ce qui est démodé afin de renouveler le genre?

Bibliographie :

- Robbe-Grillet A., *Les gommes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953.
 Durozoi G., «Les gommes», Robbe-Grillet: analyse critique, Paris, Hatier, 1973.
 Barthes R., *Littérature objective*, http://www.aelib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#02 [consulté le 15/12/2016].
 Martin J.C., *Les narrateurs du nouveau roman*, http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5868_1984_num_36_1_1921 [consulté le 10/12/2016].
 Pingaud B., *La technique de la description dans le jeune roman d'aujourd'hui*, http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1962_num_14_1_2224 [consulté le 10/12/2016].

¹⁵ Ibidem, p. 35.

¹⁶ Pingaud Bernard, op. cit., p. 171.

¹⁷ Ibidem, p. 172.

Magdalena Łukowicz – pochodzę z Krakowa. Skończyłam liceum nr. 1 im. Bartłomieja Nowodworskiego w Krakowie. Obecnie jestem studentką trzeciego roku filologii francuskiej. Interesuje mnie sztuka, taniec i literatura. Ponadto w wolnym czasie lubię rysować i jeździć na rowerze.

Przemysław Maciejasz

Le personnage dans *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau

En 1959 Raymond Queneau a publié *Zazie dans le métro*, le premier roman à lui apporter un succès parmi le grand public. Cela est au moins en partie dû au choix de personnages qui facilement captent l'attention du lecteur soit par leur originalité, soit par leur aspect comique. Ce fait en soi serait suffisant pour se pencher sur la question de caractère du personnage dans le roman de Queneau, néanmoins il ne faut pas oublier que ce problème est aussi complexe que d'autres éléments formels de l'œuvre quénien – quoique *Zazie...* ne soit pas l'un des ouvrages les plus rigoureusement construits de cet écrivain¹. L'auteur lui-même attachait une grande importance à la création des personnages qui s'harmoniseraient avec la composition de son œuvre, ce qu'il a exprimé de la façon suivante: « N'importe qui peut pousser devant lui comme un troupeau d'oies un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une lande longue d'un nombre indéterminé de pages ou de chapitres »². Or le personnage dont

¹ M. Mrozowicki, *Raymond Queneau: du surréalisme à la littérature potentielle*, Katowice 1990, p. 100.

² In: A. Maziarczyk, «Fratrie textuelle et fratrie naturelle dans les romans de Raymond Queneau» In *Frères et/ou sœurs dans les littératures en langues romanes*, Grzesiak Cz. (dir.), Lublin 2006, p. 173.

il avait besoin était quelque chose de plus, ce que nous allons essayer de montrer ici.

Au début du roman le lecteur est confronté avec des personnages qui fonctionnent dans un monde dont les règles ne semblent pas être différentes de celles du nôtre. L'auteur prend soin d'établir l'effet de réel au niveau de la diégèse, ce qui est d'autant plus renforcé que les événements se déroulent dans un endroit existant par rapport auquel la vaste majorité des lecteurs possèdent ses propres présomptions – à Paris. Dans ce milieu plus ou moins familier pour le lecteur l'auteur place une variété de personnages qui au premier coup d'œil semblent être réalistes et plutôt faciles à accepter par le lecteur comme vraisemblables. Il a affaire à des gens qui se trouvent plutôt au bas de l'échelle sociale, par surcroît dans la plupart des types terre à terre. Faute de descriptions abondantes il doit constituer ses propres images des personnages au fur et à mesure que l'action du roman progresse, en s'appuyant sur leurs comportements et paroles. Pourtant, les tentatives d'extrapolation fondées sur les données présentées par le narrateur et les personnages eux-mêmes sont vouées à l'échec, parce que le rôle du paradigme réaliste diminue au cours de la lecture jusqu'à la bagarre dans le club Aux Nyctalopes où toute notion de vraisemblance disparaît. Autrement dit, Queneau applique un processus de destruction de l'effet de réel déjà établi et procède à la défamiliarisation des personnages³ dont l'identité (voire la nature) le lecteur ne peut plus être sûr.

En fait, ledit processus est encore plus facile à observer dans le cas de Paris en tant que lieu où se déroule l'action du roman. Par exemple, le lecteur est rarement certain de la vraie position topographique des personnages dans la ville décrite par Queneau. Selon ses propres paroles:

(...) c'est un monde où les monuments historiques ne sont pas toujours exactement à leur place, Gabriel fait visiter aux touristes la Sainte Chapelle, mais il s'est trompé. C'est en réalité le Tribunal de Commerce qu'il leur a fait visiter. Tout le monde est enchanté. Moi je ne trouve pas qu'ils sont tellement incultes⁴.

Cependant, il ne s'agit pas uniquement d'un simple et drôle quiproquo – ce phénomène influence la vision du monde imaginaire qui est construite par le lecteur qui doit constamment actualiser ses idées à propos des lieux

³ A. Maziarczyk, *Le roman comme jeu: l'esthétique ludique de Raymond Queneau*, Lublin 2007, p. 68–70.

⁴ In: «Uneuravek», *L'Express*, 22 janvier 1959 [en ligne] disponible sur: <http://www.lettresvolees.fr/queneau/uneuravek.html> [consulté le 21 décembre 2016].

et des personnages. Ce qui semble être une certaine chose s'avère plus tard quelque chose d'autre, comme dans le cas mentionné ci-dessus. Cela forme une sorte de jeu de l'être et du paraître à plusieurs niveaux dont le plus important pour nous est celui du personnage.

La question d'identité des personnages est sans doute cruciale parce qu'en connaissant leur caractéristique nous pouvons découvrir le réseau de dépendances entre les protagonistes. Néanmoins, les informations clés de la description des héros sont dispersées tout au long du roman de sorte que l'image finale reste floue et vague. Par exemple, l'un des éléments comiques récurrents du roman est fondé sur l'apparente monomanie de Zazie qui aimerait savoir si son tonton est « hormosessuel ». Toutes les données possédées par le lecteur indiquent que Gabriel n'en est pas un: bien qu'il travaille en tant que danseuse de charme il est marié avec Marceline, ce qui est souligné plusieurs fois dans le roman. Malgré cela, dans le dernier chapitre apparaît « un type » nommé Marcel qui emmène Zazie à la gare au lieu de son oncle. Peut-il être le même personnage que Marceline ? Certes, mais cela nous contraint à poser des questions difficiles: nous ne savons pas pourquoi d'autres personnages ont traité Marceline comme si elle/il était une femme (y compris Bertin Poirée qui a essayé de la/le séduire). Pareillement, l'identité du sauveur inconnu – du « lampadophore » – reste un mystère: elle nous est légèrement suggérée par l'emploi de l'adverbe « doucement » qui jusqu'à ce moment-là a été lié surtout au personnage de Marceline... Néanmoins le texte en soi ne peut pas éclaircir cette question.

Le problème d'impossibilité de la détermination de l'identité des personnages est encore plus net dans le cas d'homme à l'identité multiforme. Ledit personnage, qui joue le rôle de l'antagoniste dans le roman, possède plusieurs noms et en effet on pourrait dire qu'il incarne plusieurs personnes parce que le lecteur est rarement sûr de sa vraie identité. Un tel phénomène renvoie d'ailleurs à l'un des traits caractéristiques du Mal au moins dès l'époque biblique – un actant ennemi aux plusieurs visages. Sans exagérer nous pouvons affirmer que le dénommé Pédro-Surplus, Troussaillon, Bertin Poirée ou Aroun Arachide s'inscrit dans cette logique comme ennemi des personnages principaux. Ce personnage vague apparaît pour la première fois dans le chapitre IV, juste après le moment où Zazie quitte la maison de son oncle et se présente comme quelqu'un qui voudrait aider la petite, quoiqu'elle sache très bien que son véritable but n'est pas si noble. Il serait convenable qu'on prête attention à la première impression de Zazie. Face à cet inconnu, présumé satyre, elle sent clairement que la situation est

bizarre et irréelle: « C'est pas possib, se disait Zazie (...) c'est un acteur en vadrouille »⁵. En tant que lecteurs nous partageons ce sentiment de la petite fille, surtout à cause de la focalisation utilisée par l'auteur dans ce fragment – et nous pressentons vaguement que la question d'identité de ce « type » sera développée plus tard dans le roman. En effet, un chapitre plus tard Zazie constate que « c'était pas un satyre qui se donnait l'apparence d'un faux flic, mais un vrai flic qui se donnait l'apparence d'un faux satyre qui se donne l'apparence d'un vrai flic »⁶ et considérant cela comme vérité elle accepte de l'emmener chez son oncle Gabriel où le lecteur est témoin d'un autre changement d'identité: ledit flic-satyre se présente lui-même comme Pédro-surplus, un pauvre marchand forain. Néanmoins, l'identité de ce personnage reste loin d'être claire, ce qui montre le dialogue où le « type » affirme qu'il est véritablement perdu: « c' st moi, moi, que j'ai perdu »⁷ et par suite refuse de donner son nom aux autres personnages voire affirme qu'il n'en a jamais eu un – juste avant sa disparition. Plus tard le lecteur apprend que « Pédro-surplus » est un nom inventé par Bertin Poirée pour tromper Gabriel – l'un des nombreux noms adoptés par le personnage en question⁸. Celui revient dans le chapitre IX en tant qu'agent de police nommé Troussaillon (Zazie a l'air de le reconnaître: « (...) j'ai déjà vu votre tête quelque part »⁹). Et encore une fois on apprend que cela n'est qu'un déguisement de ce personnage mystérieux qui d'ailleurs quitte de nouveau la scène d'événements pour n'y revenir que vers la fin du roman.   ce moment-là nous voyons son incarnation finale – c'est Aroun Arachide qui est prêt à faire sa harangue diabolique:

Je suis je, celui que vous avez connu et parfois mal reconnu. Prince de ce monde et de plusieurs territoires connexes, il me plaît de parcourir mon domaine sous des aspects variés en prenant les apparences de l'incertitude et de l'erreur qui, d'ailleurs, me sont propres¹⁰.

Face à cette déclamation Laverdure essaie de rappeler son refrain habituel mais Arachide l'interrompt et à cet instant-l  même le narrateur a du mal à reconnaître l'identité du malfaiteur: il confond les noms de Troussaillon et d'Arachide. On pourrait interpréter ces deux événements

⁵ R. Queneau, *Zazie dans le métro*, Paris 1987, p. 45.

⁶ Ibidem, p. 59.

⁷ Ibidem, p. 81.

⁸ Ibidem, p. 160.

⁹ Ibidem, p. 106.

¹⁰ Ibidem, p. 185.

comme des signes de la révolte du personnage littéraire contre les règles du roman – une observation que nous allons développer ci-dessous.

Le fameux refrain de Laverdure peut posséder une signification emblématique pour le personnage romanesque: « Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire » répète le perroquet à plusieurs reprises en commentant les actions des autres protagonistes. La plupart des lecteurs ont tendance à oublier le fait que le personnage littéraire est d'abord une construction linguistique, un ensemble de mots liés par le même sujet au niveau textuel¹¹. Il existe en forme de séquences de phrases et en résultat son existence dépend des informations que lesdites phrases présentent. D'un côté le personnage est un « produit » du narrateur qui est chargé de donner informations, de l'autre côté il est créé par la «causerie» des personnages qui est mentionné par Laverdure (étant d'ailleurs lui-même un personnage). Au niveau métatextuel on peut affirmer que ladite causerie constitue la seule activité des personnages, parce que toutes les autres données sont fournies par le narrateur en forme de description.

À part cette dimension strictement textuelle, le personnage fonctionne en tant que figure dans le monde romanesque¹². Il n'est jamais indépendant car il fait partie de l'univers romanesque et agit selon ses règles. Ce fatalisme peut être illustré par un extrait du dialogue entre Zazie et Charles qui semble être décalé par rapport à la suite de leur entretien:

- Pourquoi qu'on dit des choses et pas d'autres ?
- Si on disait pas ce qu'on a à dire, on se ferait pas comprendre.
- Et vous, vous dites toujours ce que vous avez à dire pour vous faire comprendre ?
- (geste).
- On est tout de même pas forcé de dire tout ce qu'on dit, on pourrait dire autre chause.
- (geste).
- Mais répondez-moi donc !¹³

Rien nous n'empêche d'interpréter tous ces propos comme élément du jeu métatextuel organisé par l'auteur du roman – dans ce cas-ci on peut le considérer comme le développement du jeu de l'être et du paraître transmis entre les deux dimensions du personnage romanesque: le niveau textuel et le niveau diégétique. En d'autres mots, on peut avancer l'hypothèse que les personnages du roman brisent insensiblement le quatrième mur en suggé-

¹¹ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, p. 143.

¹² Ibidem.

¹³ R. Queneau, op. cit., p. 87–88.

rant leur nature fictive – ils avouent être « forcés » de dire ce qu'ils « ont à dire » par la logique romanesque. Ce phénomène accompagne les réflexions sur le métatextuel qui font surface de temps à autre dans les romans de Queneau¹⁴. Tout cela contribue à la destruction de l'effet de réel mentionnée au début car la question de métatextualité ne s'harmonise guère avec l'illusion d'une existence vraisemblable qui serait le couronnement de l'esthétique réaliste. Non seulement nous sommes confrontés aux personnages aux identités floues, mais aussi nous avons des doutes sur leur statut à cause du processus présenté ci-dessus.

En plus, les personnages en question ne sont pas aussi bien développés que les types réalistes des romans d'antan. Les protagonistes de *Zazie...* sont réduits, parfois ils manquent de profondeur et de biographie, leurs descriptions ne sont jamais abondantes et les données fournies par d'autres personnages ne remplissent pas ce vide apparent. Nous pouvons les considérer comme des personnages-ébauches ou, en adoptant les termes cités par A. Maziarczyk, comme des « échantillons humains » ou des « êtres de papier, qui n'ont d'existence que verbale »¹⁵. Ils existent dans la mesure où ils participent dans le déroulement de l'action et tous leurs autres traits possèdent un caractère accessoire. Sans se soucier d'élaboration du côté réaliste de ses héros, l'auteur les utilise en tant que pions en menant un jeu avec le lecteur¹⁶, ce qui montre clairement que dans le cas de l'ouvrage de Queneau le personnage en soi joue le rôle secondaire auprès des projets littéraires dont il est parfois véhicule.

Nous devons aussi prendre en considération le rôle du personnage au niveau de la composition dans *Zazie...* Queneau ne laisse pas ses personnages au hasard, il établit de différentes configurations entre eux, une sorte de fratrie textuelle fondée sur des analogies ou des oppositions au niveau du caractère du personnage ou de son rôle dans le roman¹⁷. Ces relations peuvent être binaires ou contenir plus d'éléments. Quoique le régime de la composition de *Zazie...* ne soit pas considéré comme très élaboré¹⁸ en comparaison des autres œuvres de Queneau, nous pouvons distinguer quelques configurations distinctes des personnages dans le roman en question pour illustrer les mécanismes adoptés par l'auteur. D'abord, l'action de *Zazie...* commence et se termine au même endroit – à la gare. Cela forme

¹⁴ A. Maziarczyk, *Le roman...*, p. 150.

¹⁵ Ibidem, p. 64.

¹⁶ Ibidem, p. 82.

¹⁷ A. Maziarczyk, *Fratrie textuelle...*, p. 173.

¹⁸ M. Mrozowicki, op. cit., p. 100.

une sorte de régularité au niveau spatial du roman¹⁹ qui est accompagnée par le même phénomène au niveau des personnages: le début et la fin du roman sont marqués par la présence de la mère de Zazie – Jeanne Lalochère, autrement absente. Il est intéressant que ces deux moments soient séparés l'un de l'autre par le temps passé par Zazie en compagnie de Gabriel, le frère de Jeanne²⁰. Dans ce cas-ci la relation entre les personnages prend la forme non seulement d'une fratrie symbolique où les deux personnages exercent le rôle de protecteur de la petite Zazie mais aussi d'une fratrie naturelle. Nous pouvons trouver une autre relation au niveau de la composition des personnages en commençant par une brève analyse du personnage de Gabriel. Le choix du nom et du rôle du personnage de l'oncle de Zazie n'est pas accidentel et peut servir en tant qu'illustration de la signification de la symbolique au niveau des relations entre les personnages. « Gabriel » est le nom d'un archange biblique et en fait le Gabriel romanesque sert en tant qu'ange gardien de Zazie pendant son séjour à Paris. Ce fait signifie aussi qu'il se trouve en opposition avec Aroun Arachide dont l'allure démoniaque nous avons déjà évoqué. Cela indique nettement une ligne symbolique d'un conflit entre le Bien et le Mal, entre l'angélique et la diablerie. Finalement, dans le contexte des configurations, il semble que l'une des fonctions du personnage énigmatique de Marcel soit le complètement d'un couple: de même que Gabriel et Marceline font un couple, de même Marcel complète dans une certaine mesure Gabriella (l'identité scénique de Gabriel)²¹.

Néanmoins, à part cette « structure profonde » des personnages les protagonistes exercent d'autres fonctions. Nous pouvons affirmer que quoique la « forme » du personnage soit rudimentaire, son « contenu » ne l'est pas – les protagonistes peuvent servir comme supports qui permettent d'introduire les formules romanesques oulipiennes, des réseaux de relations au niveau de la composition ou les questions liées à la philosophie²². Cependant, comme *Zazie...* est une œuvre populaire qui a remporté un grand succès en partie dû à l'humour qui est omniprésent dans le roman, son côté ludique devrait être mis au premier plan. Dans ce cas-là, le personnage sert parfois en tant que porteur du comique en diverses formes. Étant donné que parfois le comique est fondé sur le contraste nous pouvons trouver de nom-

¹⁹ Ibidem, p. 101.

²⁰ Sur la fratrie dans l'œuvre de Queneau cf. A. Maziarczyk, « Fratrie textuelle et fratrie naturelle dans les romans de Raymond Queneau » In *Frères et/ou sœurs dans les littératures en langues romanes*, Grzesiak Cz. (dir.), Lublin 2006.

²¹ A. Maziarczyk, *Le roman...*, p. 148.

²² Ibidem, p. 76–79, 150–155.

breux éléments insolites au niveau de la construction des personnages qui produisent un effet comique. Le premier protagoniste auquel nous avons affaire, Gabriel, est un homme robuste, un «malabar», mais son caractère ne s'harmonise pas avec son apparence. Il est plutôt un type de doux géant, ce qui montre une autre technique renforçant l'élément comique – la typisation²³. Le contraste est présent aussi dans le discours des personnages: cela est le plus visible dans le cas de l'héroïne éponyme du roman dont la célèbre réplique universelle (« [...] mon cul ») n'appartient pas au vocabulaire enfantin habituel même si elle est inséparablement liée à ce personnage. Enfin, nous ne pouvons pas nous empêcher de remarquer que le comique chez Queneau est présent surtout dans le langage utilisé soit par le narrateur soit par les personnages. L'auteur est fidèle à sa manière d'écrire des phrases comme elles sont prononcées – d'où l'hapax qui commence le roman: « Doukipudonktan » exprimé par Gabriel ou la formule « Kouavouar » utilisée par les touristes²⁴. Ce sont des exemples qui appartiennent à un projet quenien connu comme le « néo-français » et fondé sur les formes populaires du français enrichées par l'ingéniosité de Queneau. Des jeux de langage font la partie principale du comique dans le roman et adoptent de diverses formes. Par exemple, le comique peut être la dérivée de la similitude des mots: « J'ai trouvé, hurle alors Charles, ce truc-là, c'est pas les Invalides, c'est le Sacré- Cœur./- Et toi, dit Gabriel jovialement, tu ne serais pas par hasard le sacré con? »²⁵.

Un effet pareil est aussi dû aux simples fautes comme l'«hormosessuel » évoqué par la petite Zazie et aux néologismes: « Oh! msieu Charles, comme vous êtes squeleptique »²⁶ ou « La sonnerie du truc-chose se mit de nouveau à téléphonctionner »²⁷. Ces quelques exemples tracent l'influence de la fascination linguistique de Queneau sur le côté comique de son roman, mais en même temps indiquent le rôle du personnage qui sert en tant que support de cet élément langagier.

Pour conclure, nous pouvons dire que le modèle du personnage construit par Queneau est unique. Les protagonistes de *Zazie...* semblent au début réalistes, mais cette illusion dissipe au fur et à mesure que l'action du roman progresse car les héros prennent part à une sorte de jeu de l'être et du paraître qui se déroule aux plusieurs niveaux. En résultat, le lecteur

²³ Ibidem, p. 146–147.

²⁴ R. Queneau, op. cit., p. 91.

²⁵ Ibidem, p. 84–85.

²⁶ Ibidem, p. 137.

²⁷ Ibidem.

se trouve face à une variété des personnages-ébauches dont l'existence en tant que protagonistes est secondaire en comparaison de leurs rôles dans les projets littéraires de l'auteur qui sont nombreux car Queneau aborde les questions de métatextualité, développe l'idée de néo-français, organise plusieurs niveaux de la composition et enfin introduit le comique dans son œuvre par l'intermédiaire de ses personnages.

Bibliographie :

- Queneau R., *Zazie dans le métro*, Paris 1987.
- Korwin-Piotrowska D., *Poetyka - przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.
- Maziarczyk A., «Fratricie textuelle et fratrie naturelle dans les romans de Raymond Queneau» In *Frères et/ou sœurs dans les littératures en langues romanes*, Grzesiak Cz. (dir.), Lublin 2006.
- Maziarczyk A., *Le roman comme jeu: l'esthétique ludique de Raymond Queneau*, Lublin 2007.
- Mrozowski M., *Raymond Queneau: du surréalisme à la littérature potentielle*, Katowice 1990.
- «Uneuravek», *L'Express*, 22 janvier 1959 [en ligne] disponible sur: <http://www.lettresvoiles.fr/queneau/uneuravek.html> [consulté le 22 décembre 2016].

Przemysław Maciejasz – student III roku filologii francuskiej w IFR UJ, absolwent stosunków międzynarodowych na WSMiP UJ. Obecnie studiuje na Université de Lorraine w Nancy. Prywatnie, wzorem *Zazie*, miłośnik metra – szczególnie paryskiego.

Kamila Wiśniewska

***Articuentos* Juana José Millása, czyli „kroniki codziennego surrealizmu”**

Articuentos, jak sama nazwa wskazuje, są czymś więcej niż opowiadaniem. Sugerują zetknięcie się stylów i tematów: literatury i publicystyki. Przedrostek *arti*, oprócz skojarzeń z *artículo* może przywołać na myśl słowo *artístico* i nie będzie to chybiona konotacja. *Articuentos* to bowiem nowy początek w twórczości autora, literacki eksperyment zapoczątkowany na łamach *El País*, który trwa już niemal trzydzieści lat, a jego przebieg możemy śledzić z tygodnia na tydzień, sięgając po kolejną dawkę codziennego surrealizmu. „Kroniki codziennego surrealizmu”, bo tak autor definiuje swoje teksty, to narracje zawieszane między aktualną rzeczywistością a światem fantazji rządzone przez liczne obsesje i niepokoje Millása, których to pozbywa się na zasadzie egzorcyzmu. Pod względem formy i dowolności tematycznej, *articuentos* przypominają felietony literackie, gatunek o długiej tradycji w hiszpańskiej prasie. To pomieszanie stylów zaowocowało niezwykle oryginalnymi, intrygującymi i zaskakującymi tekstami. Pomysłowość autora oraz twórcze podejście do rzeczywistości, którą usiłuje wyrzucić na drugą stronę jak skarpetkę, są zdumiewające. Osobliwością wyróżniającą Millása na tle innych felietonistów, np. Rosy Montero, jest właśnie pierwiastek *cuento*, obecny w zmiennych proporcjach w jego ko-

mentarzach do aktualnych wydarzeń ze świata polityki, nauki czy życia społecznego. Jak trafnie zauważa Fernando Valls, profesor współczesnej literatury hiszpańskiej na Uniwersytecie Autonomicznym w Barcelonie, czasami wiadomość (czyli część *arti*) „ginie” wśród refleksji autora, któremu zdarza się podążać w kierunku fantastyki¹. Chętnie stosowanym przez niego zabiegiem jest konstruowanie opowiadania w sposób indukcyjny. Usłyszana wiadomość, odkrycie czy opinia są jedynie pretekstem do przeforsowania swojego punktu widzenia, przedstawienia zaskakującego ciągu skojarzeń, które składają się na historię, często tylko zainspirowaną przywołaną na początku wiadomością. Jako przykład takiej gry z anegdotą może posłużyć opowiadanie *Ludzie i psy*, gdzie autor przywołuje zasłyszaną historię, bawiąc się przy okazji konwencją tradycyjnie rozumianej fabuły. Niemniej jednak, spora grupa *articuentos* nie odnosi się do żadnego wydarzenia ani też nie ma właściwej tekstom publicystycznym struktury argumentacyjnej i te, jak podkreśla Irene Andres Suárez, spełniają wszystkie kryteria mikroopowiadania, nierzadko fantastycznego. Millás, prezentujący bardzo elastyczne podejście do gatunków literackich, uważa, że oba człony jego opowiadań przenikają się, tak że nie sposób ich rozgraniczyć. I jakkolwiek przedrostek *arti* oraz publikacje na łamach prasy mogą sugerować prymat gatunku dziennikarskiego, kolejne wydania książkowe, jak i przywołanie autora na nazywanie swoich kronik *cuentículos*, równoważą szalę. Dotychczas ukazały się trzy wydania *articuentos*, najstarszy zbiór (2008) zredagował Fernando Valls, który dokonał również ciekawego zestawienia tematycznego kluczowych dla autora zagadnień. Skupił się między innymi na dychotomicznych częściach rzeczywistości, których zgłębianie fascynuje Millása: rzeczywiste/nierzeczywiste, pozory/autentyczność, obecne/nieobecne wewnętrzne/zewnętrzne, to strony każdego zdarzenia dowodzące, że rzeczywistość nigdy nie jest jednowymiarowa. Kolejne edycje, *Articuentos completos* (2011) i *Articuentos escogidos* (2012) zostały wydane przez barcelońskie wydawnictwo „Seix Barral” a wyboru tekstów dokonał sam Millás. We wstępie do obszerniejszego ze zbiorów autor tłumaczy pokrótce kryteria wyboru *articuentos*: zrezygnował z tych zbyt mocno związanych z „przemijającą rzeczywistością”, porównując je do pustej skorupki ślimaka. Mimo tych restrykcji, powstał wolumen, zdaniem autora mało poręczny by czytać go w autobusie, za to doskonały w roli poduszki. Millás zaproponował podział tematyczny na pięć lapidarnie brzmiących rozdzia-

¹ F. Valls, *Prólogo: Los articuentos de Juan José Millás en su contexto*, [w:] *Articuentos*, Punto de lectura, Madryt 2008.

łów: *Ciało, Umysł, Język, Społeczeństwo i Kufer różnaitości*, w których przeplatają się charakterystyczne dla jego twórczości motywy. Rozszczepiona tożsamość współczesnego człowieka, jego samotność w tłumie, nieudane próby oswojenia rzeczywistości i poszukiwanie innych, wolnych przestrzeni, jak również problemy społeczne czy ekonomiczne, których dziennikarska etyka nie pozwala przemilczeć, to tematy, do których autor podchodzi bez moralizowania, ale z fantazją doprawioną, w zależności od potrzeby, humorem lub ironią. Humor, nierzadko absurdalny, przejawia się w zaskakujących porównaniach i konkluzjach, niezwykłych metaforach oraz zręcznym użyciu języka, widocznym w grach słów, przeformułowywaniu znanych powiedzeń, nadawaniu im nowego sensu. Ironia świadczy natomiast o dystansie do rzeczywistości i ciągłym jej kwestionowaniu. Autor przysłuchuje się przypadkowym rozmowom, łapie za słowa, bierze je pod lupę i bawi się ich znaczeniami, obnażając wszelkie tajemnice tych „elementów użębienia którymi przeżuujemy rzeczywistość”².

Millás, „kompulsywny kleptomani rzeczywistości w celach literackich”³, jest baczny obserwator, nastawiony na rejestrowanie niuansów życia politycznego, społecznego, rodzinnego, czy też z pozoru banalnej egzystencji bezbarwnych jednostek, doświadczających niezwykłych przeżyć z pogranicza snu i jawy, uciekają w marzenia i nieustannie poszukują tak zwanej „szczeliny” łączącej świat ich wewnętrznych przeżyć z rzeczywistością, z którą codziennie paktują. Autor kreśli surrealistyczne, oniryczne sceny, w których rozmywa się granica między normą a obłędem, fantazją a rzeczywistością. Te niezwykłe stany, niejednokrotnie przypominające symptomy schizofrenii, składają się na „geografię psychiczną”⁴ postaci, które żyją bardziej w swoim wnętrzu, gdzie chronią się przed chaosem świata. To w swojej głowie, choć nie wolnej od niepokojów, odnajdują jednak wolne przestrzenie, przeciwstawione rzeczywistości „ciaśniejszej niż winda”⁵. Millás jest bowiem przekonany, że rzeczywistość, w której żyjemy, nie jest tą właściwą i dlatego lepiej w niej nie przebywać dłużej niż to konieczne. Istotnie, jego bohaterzy z łatwością wchodzą i wychodzą z tej wrogiej przestrzeni, by oddawać się fantazjom, nierzadko o byciu kimś innym. Kiedy już uda im się dokonać zmiany (jak tytułowy *Brzydki człowiek*), muszą

² „Piezas dentales con las que masticamos la realidad”, tak mówi o słowach w artykule *Lengua e incesto*.

³ Z okładki „Articuentos completos” (2011).

⁴ E. Cuadrat Hernández, *La teoría poética de Juan José Millás*, „Juan José Millás, Grand Séminaire, Cuadernos de narrativa”, Universidad de Neuchâtel, 2000, nr.5, s. 63–76.

⁵ J.J. Millás, *Articuentos completos*, Seix Barral, Barcelona 2011, s. 358.

zmierzyć się z obecnością „innego”. Anonimowe jednostki, znużone rutynową pracą i niepowodzeniami w relacjach, pielęgnujące obsesje i lęki, wyrażają rozczarowanie życiem, syndrom, który José Carlos Mainer, historyk literatury i krytyk literacki, uznał za właściwy naszym czasom⁶.

Współczesne paradoksy natomiast najlepiej obnażać za pomocą humoru i swoistej logiki absurdu. Przedstawienie sytuacji z innego, zaskakującego punktu widzenia, sprawia, że odkrywamy na nowo pozornie znaną nam rzeczywistość. Wiele opowiadań autor zaczyna od stwierdzenia faktów, których oczywistość wywołuje efekt humorystyczny:

Zawsze miałem ciało. Moi rodzice i rodzeństwo również. Tak samo znajomi ze szkoły czy z uczelni. Później, w kolejnych pracach, które podejmowałem by zarobić na życie, miałem do czynienia jedynie z jednostkami cielesnymi. Dlatego zadziwia mnie, że mówimy o ciele jakby było jakimś nowym nabytkiem, podczas gdy wiadomo, że już w prehistorii nasi przodkowie rozwijali się wyposażeni w ciała⁷.

Zmiana perspektywy, pokazanie sytuacji z „lewej strony” jest celem, który przyświeca literackim poczynaniom Millása. Przyznaje, że najchętniej pisałby lewą ręką, usadzony na grzbiecie periodyku, żeby jak najbardziej zdystansować się od manipulacji pierwszych stron gazet. I tak, gdy media rozpisują się na temat zwieńczonego sukcesem przeszczepu ręki od martwego dawcy, nasz autor, pełen sceptycyzmu, nie pozostaje w tyle z relacjonowaniem przebiegu tego przełomowego dla medycyny momentu. Jednak po swoim, wywraca historię na drugą stronę. Proponując inny punkt widzenia, oddaje palmę pierwszeństwa martwej ręce wyrwanej nieboszczykowi, którą to podejrzewa o własne idee:

Wczoraj dowiedzieliśmy się, że już potrafi pisać i prowadzić motor. Jak wiadać, mamy do czynienia z bardzo zręczną i chętnie współpracującą ręką, która zajdzie gdzie będzie chciała. I to właśnie nas martwi, że zajdzie tam, gdzie będzie chciała ona, a nie jej nowy właściciel⁸.

Jej nowemu właścicielowi przypisuje zaś szaleństwo. Abstrahując od etycznego stanowiska autora w tej sprawie, powyższe przekonanie można uznać za jedno z fundamentalnych dla Millása, który to obdarza przedmioty i części ciała dużą dozą autonomii. Warto zaznaczyć, że ciało jest dla nie-

⁶ J.C. Mainer, *El orden patriarcal, el orden del mundo, motivos en la obra de Juan José Millás*, [w:] „José Carlos Mainer. Tramas, libros, nombres para entender la literatura española 1944–2000”, Anagrama, Barcelona 2005, s. 289–313.

⁷ J.J. Millàs, *Articuentos completos*, s. 39–40.

⁸ *Ibidem*, s. 37.

go niewyczerpanym źródłem inspiracji i niespodzianek, a naukowe wręcz zainteresowanie funkcjonowaniem naszego organizmu, wyrażone między innymi w opowiadaniu *Tak nam się wiedzie* – dosłownym potwierdzeniem kierunku, w jakim ma podążać literatura: od wewnątrz na zewnątrz.

Tekst z okładki *Articuentos completos* uprzedza czytelników, że po lekturze kronik Millása rzeczy utracą swoją niewinność i nigdy więcej nie otworzymy bez momentu zawahania puszki sardynek ani szafy. I rzeczywiście, swoim sposobem mówienia o rzeczach nam znanych, zasiewa niepokój wobec tego, co uważamy za bliskie i oswojone jak części naszego ciała, garderoby czy sprzęty domowe, do których zaleca podchodzić z ostrożnością i dystansem:

Nigdy nie miałem zaufania do butów, tych skrzynek, w których przechowuje się nogi z ich palcami i resztą. Przypominają kostnicę albo trumnę. Mają też w sobie coś z tunelu bez formy. Bardzo trudno zobaczyć od wewnątrz ich czubek, gdzie z pewnością mają żołądek. Znałem jednego faceta, który zasnął z założonymi butami i zniknął⁹.

Jego pełne humoru i fantazji opisy rzeczy czy zjawisk przywodzą na myśl greguerie Gómeza de la Serna, z którym dzieli zdolność zadziwiania się. Wiele *articuentos* przybiera formę rozbudowanej greguerii, np. *Ojczyzna*. O tym, jak dalece słowo „extrañeza” charakteryzuje twórczość Millása, najlepiej świadczy nadany mu przez Gonzalo Sobejano przydomek – „fabulador de la extrañeza”¹⁰. Podobnie jak Ramón i Cortázar, autor jest przekonany że to, co egzotyczne, niezwykle, nie stoi w sprzeczności z tym, co codzienne, wręcz przeciwnie, nasza codzienność pełna jest zdarzeń noszących znamiona surrealizmu. Jednym ze sposobów dostrzeżenia tej niezwykłości jest uważne przyglądanie się wszystkiemu, skupienie się na szczegółach, tzw. *enfocación lenta*¹¹, właściwa surrealistom. Ta odmienna perspektywa, widoczna np. w opowiadaniu *Stopy*, przemienia banalne czynności w niezwykle obrazy skadające się na barwną mozaikę rzeczywistości. Podobnie dzieje się w *Opowiadaniu świątecznym*, gdzie kawałek wiązanej pod sufitem szynki urasta do rangi manny z nieba i staje się obiektem czci poruszonych domowników.

Lektura opowiadań Millása wzbogaca spojrzenie na rzeczywistość, przestrzeń, w której się poruszamy, pełną fascynujących przedmiotów

⁹ Ibidem, s. 254.

¹⁰ Tytuł książki G. Sobejano na temat Millása.

¹¹ E. Picón Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Biblioteca románica – hispánica, 1975.

i zjawisk, które zwykle uchodzą naszej uwadze. Zdumiewają wtargnięciem „niesłychanego” i pobudzają do refleksji, zaburzając porządek logiczny. Czy zastanawialiśmy się kiedykolwiek, co robią nasze ubrania zamknięte w szafie? Może w tym czasie korzysta z nich jakaś alternatywna wersja nas samych? Albo, czy naprawdę to my wyprowadzamy psa na spacer, a nie odwrotnie? Czy rzucając palenie, stajemy się inną osobą? I co się dzieje z tą, którą byliśmy? Odpowiedzi są zadziwiające, a już same pytania zapowiadają inspirującą podróż po „szczelinach” czy też po „lewej stronie” rzeczywistości.

Bibliografia:

- Andres-Suàrez I., *El microrrelato: caracterización y limitación del género*, [w:] „El microrrelato en la literatura española contemporánea”, red. T. Gómez Trueba, Cátedra Miguel Delibes-Libros del Peixe, Gijón 2007, s. 11–39.
- Cuadrat Hernández E., *La teoría poética de Juan José Millás*, [w:] „Juan José Millás, Grand Séminaire. Cuadernos de narrativa”, nr 5, Universidad de Neuchâtel 2000, s. 63–76.
- Mancera Rueda A., *El articuento: una tradición discursiva a medio camino entre el periodismo y la literatura*, „Espéculo. Revista de estudios literarios”, nr 43, Universidad Complutense de Madrid 2009.
- Mainer J.C., *El orden patriarcal, el orden del mundo, motivos en la obra de Juan José Millás*, [w:] „José Carlos Mainer. Tramas, libros, nombres para entender la literatura española 1944–2000”, Anagrama, Barcelona 2005, s. 289–313.
- Millás J.J., *Articuentos completos*, Seix Barral, Barcelona 2011.
- Millás J.J., *Las palabras de nuestra vida*, <http://www.fundeu.es/noticia/las-palabras-de-nuestra-vida-5064/> [dostęp 10.10.2016].
- Millás J.J., *Lengua e incesto*, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/08/12/babelia/1439394589_439667.html [dostęp 10.05.2016].
- Picon Garfield E., *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Biblioteca románica – hispánica, 1975.
- Serna J., *Neuróticos*, [w:] J. Serna, „Héroes alfabéticos”, Universitat de Valencia 2008.
- Valls F., *Prólogo: Los articuentos de Juan José Millás en su contexto*, [w:] *Articuentos*, Punto de lectura, Madryd 2008, s. 9–20.

Kamila Wiśniewska – absolwentka filologii hiszpańskiej UJ i filologii iberyjskiej UMCS. Interesuje się literaturą współczesną i przekładem literackim, zwłaszcza krótkiej formy. Jej ostatnim odkryciem i zarazem wyzwaniem tłumaczeniowym w tej dziedzinie stał się hiszpański pisarz i felietonista, Juan José Millás. Jego *articuentos* ujęły ją pomysłem, humorem, językową zręcznością i zabawą słowem, a przede wszystkim niezwykłymi przemyśleniami o naturze zwykłych rzeczy.

Kamila Wiśniewska

Juan José Millás,
***Un hombre feo* (Brzydki człowiek), *Patria* (Ojczyzna),
Así nos va (Tak nam się wiedzie), *El cuento de navidad*
(Opowiadanie świąteczne), *Obeliscos* (Pies Pawłowa),
Hombres y perros (Ludzie i psy), *Los pies* (Stopy)**

Juan José Millás (ur. 1946 r. w Walencji) jest uznanym hiszpańskim pisarzem i felietonistą. Jego powieści i opowiadania zostały przetłumaczone na dwadzieścia trzy języki. W Polsce wydano dotychczas dwie jego książki: *Porządek alfabetyczny* (1977) i *Ostatnią wizję topielca* (1998). W Hiszpanii jego twórczość była wielokrotnie honorowana najbardziej prestiżowymi nagrodami: m.in. Premio Nadal za *Soledad era esto* (1990) i ostatnio, Premio Planeta i Premio Nacional de Narrativa za nietuzinkową biografię *El mundo* (2007). Efekty dziennikarskiej współpracy Millása z dziennikiem „El País” również zaowocowały wyróżnieniami (m.in. Premio de Don Quijote w 2005 r.)

Millás jest autorem, który wymyka się wszelkim klasyfikacjom. Sam siebie uznaje za samotnika i indywidualistę, a samotność uważa za niezbędną dla procesu twórczego i widzi w niej fundament osobowości, zaraz obok mniej czy bardziej groźnych obsesji i nałogów. Literatura jest dla nie-

go narzędziem, dzięki któremu poznaje rzeczywistość i nadaje jej formę. Posługuje się metaforą nieślubnego dziecka, by podkreślić, że jego twórczość wynika z wątpliwości, zdumienia rzeczywistością i kwestionowania jej. Z dystansem przygląda się naszemu bliższemu i dalszemu otoczeniu, a jego spojrzenie, podszyte ironią, prowadzi do gorzkich, lecz nie pozbawionych humoru refleksji. Ironia podkreśla wieloznaczność komentowanych zdarzeń i obok satyry jest narzędziem krytyki. Inspirują go pisarze, którzy poddają analizie „rzeczywistość wewnętrzną”, tacy jak Flaubert, Dostojewski, a zwłaszcza Kafka, którego podziwia. Sam jednak najchętniej czyta słownik, który określa parkiem zoologicznym słów i chętnie zabrałby go na bezludną wyspę, gdyby nie fakt, że słownik sam jest całą wyspą, a właściwie całą rzeczywistością, która złożona jest przeciwieństwami słów. Millás odróżnia ich znaczenie oficjalne, zapisane w słowniku, od personalnego, które każdy nadaje indywidualnie i tym sposobem konstruuje swój świat. Dzięki sumie obu znaczeń słowo jest kompletne, posiada ciało i duszę. Podobnie jak Cortazar, Millás próbuje znieść granicę między światem rzeczywistym a wymyślonym i na wzór surrealistów postuluje fuzję pozornie sprzecznych rzeczywistości. Stąd też w jego opowiadaniach mieszają się sen i jawa, szaleństwo i rozsądek. Istotnym punktem odniesienia dla jego twórczości jest też psychoanaliza, na wzór której literatura powinna schodzić do głębin rzeczywistości i wykazywać jej połączenia z wydarzeniami mającymi miejsce na powierzchni. W przypadkach klinicznych Freuda dostrzega potencjał narracyjny i wykazuje podobną ciekawość wobec ludzkich osobliwości. – KW

Un hombre feo

Su familia consiguió ocultarle que era feo hasta los 11 años. A esa edad escuchó una conversación entre dos niñas que hablaban de él como de un ser monstruoso. Una de ellas añadió que la cara era el reflejo del alma. Esa noche se observó detenidamente en el espejo del cuarto de baño y comprendió que las miradas que hasta entonces le habían dirigido los demás no eran de admiración, sino de espanto. Desde entonces adquirió la costumbre de pasar horas frente al espejo, intentando moldear sus rasgos con la yema de los dedos, como si su rostro estuviera hecho de arcilla. Cuando lograba una expresión que consideraba agradable, intentaba mantenerla forzando los músculos de esa zona. Con el tiempo llegó a controlarlos todos, hasta

Brzydki człowiek

Do jedenastego roku życia rodzina skutecznie ukrywała przed nim, że jest brzydki. W tym wieku usłyszał rozmowę dwóch koleżanek, które mówiły o nim jak o jakimś potworze, a jedna z nich dodała, że twarz jest odbiciem duszy. Wieczorem, kiedy w łazience przeglądał się w lustrze, stwierdził, że spojrzenia, których dotychczas był obiektem, nie wyrażały podziwu, lecz przerażenie. Odtąd przywykł spędzać przed lustrem całe godziny, próbując wymodelować swoją fizjonomię opuszkami palców, tak jakby jego twarz była z gliny. Kiedy udało mu się zrobić minę, którą uznawał za przyjemną, próbował ją zatrzymać, napinając odpowiednie mięśnie. Z czasem posiadał nad nimi taką kontrolę, że krok po kroku, jego twarz zaczęła po-

el punto de que sobre el rostro original fue construyendo poco a poco una careta natural. Al elevar los extremos de las cejas, logró atenuar la apariencia de mezquindad de la mirada, que adquirió una expresión despierta, admirativa, frente al gesto de desolación anterior. Consiguió también, con un leve estiramiento de los músculos que soportaban los párpados inferiores, obtener la apariencia de unos ojos risueños, incluso chispeantes. La zona más fácil de modificar fue la de las fosas nasales, pues bastaba abrirlas hasta el límite para transmitir una impresión de franqueza que agradaba al interlocutor. En cuanto a la boca, logró corregir la dirección de las comisuras, tristemente inclinadas hacia abajo, y evitar que el labio superior cabalgara sobre el inferior, lo que provocaba una extraña sensación de monotonía idiota. Todo esto, por lo que se refiere a los grandes trazos, a las líneas estructurales, aunque su dominio de los músculos faciales llegaría a ser tal que llenó de matices los pómulos, las mejillas, la frente... Con el tiempo, logró incluso aproximar las orejas al cráneo, eliminando aquel defecto por el que algunos compañeros le llamaban Dumbo.

El proceso de transformación completo duró siete años, lo que permitió a su familia acostumbrarse sin sobresaltos al nuevo rostro. Llegó a los 17 convertido en un joven atractivo. Por si fuera poco, la fealdad invisible que latía en el fondo de aquella fisonomía generaba en el rostro una tensión excitante. Durante aquellos años de construcción de su nueva personalidad se encerraba dos o tres veces al día en el cuarto de baño y, para descansar, abandonaba todos los músculos faciales a la posición original. Entonces, cuando su rostro se derrumbaba como un edificio dinamitado, hasta él mismo se espantaba del individuo que le miraba con expresión idiota desde el otro lado. Con el tiempo los periodos de descanso se redujeron, tanto en cantidad de sesiones como en la duración de éstas, pero de vez en cuando, por puro agotamiento, necesitaba abandonarse a su condición original, que era más horrible a medida que se hacía mayor. Estas caídas coincidían por lo general con épocas de tristeza, de depresión, con fracasos laborales o amorosos. Cuando algo le salía mal, en fin, se encerraba en una habitación cualquiera, o se metía en un ascensor, y dejaba que el hombre feo se abriera paso entre las facciones del hombre atractivo. Por fortuna, nunca tuvo la tentación de abandonarse a la fealdad de forma concluyente. Siempre funcionó en él una suerte de instinto de conservación que le empujaba a perseverar en el fingimiento, en la máscara.

Se casó a los 30 años y durante algún tiempo se negó a tener hijos. No soportaba la idea de que se parecieran a él, quedando así condenado a ver

krywać się pieczołowicie nadbudowywaną powłoką. Unosząc brwi, zdołał złagodzić wrażenie niemrawości spojrzenia, które nabrało bystrego wyrazu, dalekiego od poprzedniej osowiałości. Dzięki lekkiemu naciągnięciu mięśni podtrzymujących dolne powieki sprawił, że jego oczy stały się wyraziste, wręcz płomienne. Najłatwiejsza do modyfikacji okazała się okolica nozdrzy, które wystarczyło maksymalnie poszerzyć, by sprawić wrażenie szczerości, przyjemne dla rozmówcy. Jeśli chodzi o usta, udało mu się poprawić położenie smutnie opadających kącików i zapobiec, by górna warga ujeżdżała dolną, co dawało efekt tępego stuporu.

Wszystkie te poczynania pociągały za sobą diametralne zmiany w jego liniach strukturalnych. A kontrola, którą sprawował nad mimiką twarzy, pozwoliła mu uwypuklić kości policzkowe, musnąć lica kolorem, uwydatnić czoło. Z biegiem czasu zdołał nawet zniwelować dystans między uszami a głową, pozbywając się tym samym defektu, którym zasłużył sobie wśród znajomych na przezwisko Dambo.

Całkowity proces transformacji trwał siedem lat, dzięki czemu jego rodzina mogła bez zbędnego szoku przywyknąć do jego nowego oblicza. W siedemnaste urodziny był już atrakcyjnym, młodym człowiekiem. W dodatku, niewidzialna brzydota pulsująca na dnie jego fizjonomii, nadała twarzy ekscytujące napięcie. W latach konstruowania tej nowej osobowości, dwa lub trzy razy dziennie, zamykał się w łazience i, żeby odпочać, rozluźniał mięśnie twarzy, pozwalając im wrócić do pierwotnej pozycji. Kiedy jego twarz rozsypywała się jak wysadzony w powietrze budynek, nie potrafił ukryć przerażenia na widok indywiduum o głupawym wyrazie twarzy, które spoglądało na niego z drugiej strony. Z czasem, okresy odpoczynku stały się coraz rzadsze i były coraz krótsze. Zdarzało się jednak, że z powodu wyczerpania, potrzebował poddać się swojej prawdziwej kondycji, która stawała się tym bardziej przerażająca, im on robił się starszy. Owe powroty zbiegały się najczęściej z epizodami depresji i smutku, porażek zawodowych i miłosnych. Kiedy coś mu nie wychodziło, zamykał się w pierwszym lepszym pokoju albo w windzie i pozwalał, by brzydki człowiek utorował sobie drogę między rysami twarzy człowieka atrakcyjnego. Na szczęście nigdy nie czuł pokusy ostatecznego poddania się brzydocie. Zawsze kierował się jakiegoś rodzaju instynktem samozachowawczym, który popychał go do kontynuowania tej farsy, do utrzymywania maski.

W wieku trzydziestu lat ożenił się i przez pewien czas nie chciał słyszeć o dzieciach. Nie mógł znieść myśli, że mogłyby być podobne do niego, a to skazywałoby go na oglądanie na zewnątrz tego, co zdołał uwięzić w środku.

fuera, durante el resto de su vida, lo que había logrado reprimir dentro. Finalmente, las presiones de su mujer y un aumento temporal de la autoestima provocado por un ascenso en el trabajo, le obligaron a ceder. El niño nació bien, pues resultó ser casi idéntico a la madre, pero la tensión nerviosa que supusieron los nueve meses de embarazo (una eternidad), así como los días previos al nacimiento y el mismo parto, fue tal que empezó a necesitar más periodos de descanso y más largos, cada día más largos. Si el niño era guapo, pensó, quizá él podía por fin resignarse a ser feo. Fuera lo que fuera, lo cierto es que dejó de extremar las precauciones.

Ahora no siempre se encerraba en el cuarto de baño para regresar a su condición original, que tenía, curiosamente, algo de regreso a casa. A veces, en la oscuridad del cine, con su mujer al lado, dejaba los músculos en reposo y se convertía, en medio de las sombras, en el monstruo que en realidad era. En otras ocasiones fingía un estornudo para taparse la cara durante unos segundos en los que aparecía el otro detrás de sus dos manos. Tampoco era raro que cuando caminaba solo por barrios alejados del suyo se abandonara a su condición natural sin importarle el gesto de espanto con el que era observado por los transeúntes.

Un día, en uno de estos paseos, se cruzó casualmente con su mujer, que se detuvo extrañada ante aquella aparición que evocaba en ella algo inconsciente. Aquel hombre horrible llevaba las ropas con las que su marido había salido de casa esa misma mañana. Además, era corporalmente idéntico a él, se movía como él y quizá tuviera la misma voz que él, así que, para comprobarlo, le preguntó la hora. El hombre feo miró su reloj (idéntico también al de su marido) y se la dio con una voz extraña, como si la estuviera forzando, antes de continuar su camino.

Esa noche, cuando marido y mujer se encontraron en casa, hubo entre ellos una tensión especial. Dieron, como era su costumbre, de cenar al niño y lo bañaron entre los dos y lo metieron en su cuna. Mientras realizaban estos ritos, ella intentó mantener a su esposo alejado del bebé, de lo que él se dio cuenta. Finalmente, cuando el niño se durmió, cenaron ellos. Luego se sentaron a ver la televisión. Ponían una película de miedo. En uno de los descansos, la mujer se volvió y le dijo:

– Dime una cosa y nunca más volveremos a hablar sobre el asunto: ¿Tú eres él?

– Sí – respondió el hombre feo.

W końcu presja ze strony żony i okresowy wzrost samooceny spowodowany awansem w pracy doprowadziły do tego, że uległ. Syn im się udał, okazało się bowiem, że wrodził się w matkę, ale nerwowe napięcie spowodowane dziewięcioma miesiącami ciąży (cała wieczność), dniami poprzedzającymi narodziny i samym porodem, było tak duże, że brzydki człowiek zaczął znowu potrzebować okresów odpoczynku, które stawały się też coraz dłuższe, z każdym dniem dłuższe. Pomyślał, że skoro chłopiec jest ładny, być może on sam mógłby w końcu pogodzić się z byciem brzydkim. Cokolwiek było tego powodem, powściągnął środki ostrożności.

Od tego czasu, gdy pragnął wrócić do swojej pierwotnej kondycji, która zaskakująco miała coś z powrotu do domu, niekoniecznie zamykał się w łazience. Czasami, w mroku kina, z żoną u boku, pozwalał mięśniom odpocząć i pogrążony w ciemności przekształcał się w potwora, jakim był rzeczywiście. Innym razem, udawał kichnięcie, i w trakcie tych kilku sekund, kiedy zakrywał twarz, zza jego dłoni wychylał się inny. Nierzadko, spacerując, zapuszczał się w odległe dzielnice, gdzie mógł poddać się swojej pierwotnej naturze nie przejmując się oznakami przerażenia malującymi się na twarzach obserwujących go przechodniów.

Pewnego dnia, w czasie jednego z tych spacerów, przez przypadek natknął się na swoją żonę, która zatrzymała się zdumiona tym widziadłem przywołującym jej coś nieuświadomionego. Tamten przerażający człowiek miał takie samo ubranie, w jakim jej mąż wyszedł rano z domu. Pod względem fizycznym też był identyczny jak on, poruszał się podobnie i być może miał taki sam głos, zatem, by to potwierdzić, spytała go, która godzina. Brzydki człowiek spojrzał na zegarek (identyczny jak zegarek jej męża) i odpowiedział nienaturalnym, jakby wymuszonym głosem, zanim ruszył przed siebie.

Tamtej nocy, kiedy mąż i żona spotkali się w domu, panowało między nimi osobliwe napięcie. Jak zwykle nakarmili dziecko, wspólnie je umyli i położyli w kołysce. Podczas wykonywania wszystkich tych czynności, ona próbowała trzymać go z dala od syna, co nie uszło jego uwadze. Kiedy w końcu chłopiec zasnął, wspólnie zjedli kolację. Następnie usiedli, by popoglądać telewizję. Właśnie leciał jakiś horror. W czasie jednej z przerw ona odwróciła się do niego i zapytała:

– Powiedz mi jedną rzecz i nigdy więcej nie będziemy rozmawiać na ten temat. Ty jesteś nim?

– Tak – odpowiedział brzydki człowiek.

En ese instante salió de la pantalla de la televisión un grito, el grito de la protagonista de la película de miedo. Nunca supieron si había gritado por lo que sucedía dentro de la película o fuera de ella.

* * *

Patria

El cuerpo es un territorio con escasa vegetación, aunque con abundante fauna. Está recubierto por un tegumento elástico, llamado piel, que proporciona uniformidad al conjunto. Esta capa, que es la más superficial, se interrumpe a veces para dar paso a diversas aberturas, cada una de las cuales cumple una o varias funciones a la vez. La abertura más meridional del rostro sirve, por ejemplo, para nutrir el organismo; se llama boca y se utiliza también con alguna frecuencia para besar y ser besado. Produce un humor algo viscoso que denominamos saliva. En la parte superior de esta zona, dos membranas móviles -los párpados- actúan de frontera entre la realidad y los órganos de la visión. Por estos órganos penetra en el territorio corporal el horror; a veces, entra también por los oídos, o por todos los agujeros a la vez. El caso es que entra y, según sean las características del cuerpo atacado, se establece en el estómago, en el vientre o en una oquedad orgánica llamada pecho; cuando se asienta aquí, adopta una forma esférica a la que se le da el nombre de angustia. El cuerpo es una clase de territorio que, por su carácter móvil, se puede encontrar en cualquier parte, aunque lo más común es hallarlo en compañía de otros cuerpos, formando grandes concentraciones que favorecen su reproducción. Como el resto de los territorios, es objeto de invasiones y guerras que se agrupan bajo la denominación general de patología. También como el resto de los territorios, el cuerpo tiene dueño, aunque no sabemos quién es, o si cambia con la edad o con las estaciones. Veranean en él los muertos, los desaparecidos, los fantasmas. Tampoco es raro que se queden a pasar un invierno o una década, produciendo graves trastornos en el sistema nervioso de su geografía. Pero a veces hay suerte y se van y, con más suerte aún, tardan en volver. Entonces desaparece la opresión del pecho o del estómago, las vísceras se acoplan entre sí, y el cuerpo se convierte en nuestra patria.

* * *

W tym momencie z ekranu telewizora dobiegł krzyk, krzyk bohaterki horroru. Nigdy nie dowiedzieli się, czy krzyczała z powodu tego, co dzieje się w filmie czy poza nim.

* * *

Ojczyzna

Ciało to terytorium ubogie w roślinność, ale o bogatej faunie. Pokrywa je elastyczna powłoka zwana skórą, która nadaje jednolity charakter całości. Ta najbardziej wierzchnia warstwa niekiedy traci ciągłość, by zrobić miejsce otworom pełniącym jedną lub więcej funkcji jednocześnie. Najdalej wysunięty na południe otwór twarzy służy na przykład do dostarczania organizmowi pożywienia. Nosi on nazwę ust i z pewną częstotliwością używa się go również by całować i być całowanym. Wytwarza też nieco lepki płyn zwany śliną. W górnej części tej strefy znajdują się dwie ruchome błony, tak zwane powieki, które pełnią funkcję granicy między rzeczywistością a narządami wzroku. Przez nie na terytorium ciała przedostaje się groza. Czasami wchodzi również poprzez uszy albo przez wszystkie otwory naraz. Rzecz w tym, że wchodzi i zgodnie z charakterystyką zaatakowanego ciała, zadomawia się w żołądku albo w organicznym wgłębieniu zwanym klatką piersiową. Kiedy już się tam osiedli, przyjmuje kulistą postać zwaną lękiem.

Ciało jest rodzajem terytorium, które z uwagi na jego ruchomy charakter możemy spotkać wszędzie, chociaż zazwyczaj odnajdziemy je w towarzystwie innych ciał, które razem tworzą wielkie skupiska, co sprzyja ich reprodukcji. Tak jak inne terytoria, jest celem najazdów i wojen noszących wspólne miano patologii. Podobnie jak inne terytoria, również posiada właściciela, chociaż nie wiemy, kim on jest i czy zmienia się wraz z wiekiem ciała czy porami roku. Jest miejscem rekreacji lubianym przez zmarłych, zaginionych i zjawy. Nierzadko decydują się spędzić w nim zimę albo i całą dekadę, powodując poważne zaburzenia w systemie nerwowym jego geografii. Czasami jednak, gdy szczęście dopisze, odchodzą, a gdy nadal dopisuje, długo nie wracają. Wtedy ustępuje ucisk w piersiach czy w żołądku, wnętrzności zespalają się i ciało staje się naszą ojczyzną.

* * *

Así nos va

El cerebro está dividido en dos partes unidas por el cuerpo calloso. Si no existiera el cuerpo calloso, las dos mitades del cerebro tampoco se comunicarían entre sí y la vida sería un desastre. Imagínense un cuerpo cuyo lado derecho tenga intereses radicalmente distintos a los del izquierdo. En cierto modo es así, pero al final los dos lados negocian y por lo general siempre llegan a un acuerdo. Por eso no se nos cae todo de las manos. Por eso logramos también la mayoría de las veces caminar en línea recta. Si los dos lados se empeñaran en ejecutar las mismas cosas y a la vez, no seríamos capaces de hacer la cama, ni, lo que es peor, de cortar unas lonchas de jamón o unos tacos de queso.

Yo tenía un amigo con problemas de comunicación entre el lado derecho y el izquierdo de su cerebro y cada mano iba por su sitio. A lo mejor una quería pelar una naranja, pero la otra se empeñaba en pelar una patata. Al final, mi amigo se quedaba sin fruta y sin tubérculo, pues las dos actividades se excluían. No consiguió estudiar nada porque por un lado le gustaba la física, pero por otro le volvía loco la literatura, de modo que dejaba una cosa por otra continuamente sin profundizar en ninguna. A mí me quería mucho por una parte, pero me detestaba por la otra, de manera que nuestra relación era muy irregular. Durante un tiempo le perdoné los desplantes del lado enemigo porque eran compensados con el afecto del lado amigo. Pero con la edad dejaron de interesarme las emociones fuertes y dejé de verlo. Todavía me llama para que comamos juntos, pero al poco telefona también el otro anulando la cita. Mi amigo tiene, pues, un problema de cuerpo calloso. Parece mentira que le hayan dado un nombre tan antipático, cuerpo calloso, con lo importante que es la función que realiza. Más aún: ninguna organización empresarial o de otro tipo tiene un departamento, no ya que se llame así, cuerpo calloso, sino que cumpla sus funciones. Y es necesario. Si entre los sindicatos, por ejemplo, y las empresas hubiera un cuerpo calloso capaz de vehicular correctamente la información de las dos partes, y de sintonizarlas, las relaciones laborales serían mucho más sencillas. Y quien habla de las relaciones laborales habla de todas las demás.

La habilidad negociadora del cuerpo calloso es tal que ha conseguido que el lado izquierdo del cerebro se ocupe de los movimientos del derecho y el derecho de los del izquierdo. Es decir, que las dos partes se han cambiado de bando para velar cada uno por los intereses de la contraria.

Imagínense un órgano de estas características regulando las relaciones entre los partidos políticos o los matrimonios. Sería un éxito. Y lo curioso

Tak nam się wiedzie

Mózg dzieli się na dwie półkule połączone ciałem modzelowatym. Gdyby nie ono, owe dwie połówki nie mogłyby się porozumieć a życie byłoby katastrofą. Wyobraźcie sobie ciało, którego prawa strona chce czegoś zupełnie innego niż lewa. W pewnym sensie tak właśnie jest, ale w końcu obie strony prowadzą negocjacje i zwykle dochodzą do porozumienia. Dlatego właśnie rzeczy nie lecą nam z rąk. Również dlatego w większości przypadków jesteśmy w stanie iść po linii prostej. Gdyby obie strony uparły się, by wykonywać te same czynności i na dodatek w tym samym czasie, nie potrafilibyśmy pościelić łóżka lub, co gorsza, ukroić sobie kilku plasterków szynki czy kawałka sera.

Miałem kolegę dotkniętego problemem w komunikacji między prawą a lewą półkulą mózgu i jego ręce chodziły swoimi drogami, to znaczy każda inną. I tak na przykład, jedna chciała obrać pomarańczę, ale druga zabierała się za ziemniaka. W rezultacie mój kolega porzucał i owoc, i kartofel, bo nie mógł obrać ich jednocześnie. Nie zdołał też podjąć żadnych studiów, ponieważ z jednej strony zajmowała go fizyka, ale z drugiej fascynował się literaturą, tak że naprzemiennie porzucał jedną dziedzinę dla drugiej, bez zagłębienia się w żadną z nich. Jeśli chodzi o mnie, z jednej strony szalenie mnie lubił, z drugiej jednak nienawidził, dlatego nasza znajomość była dosyć nieprzewidywalna.

Przez jakiś czas wybaczałem mu impertynencje wrogiej strony rekompensowane oddaniem ze strony przyjaznej, ale z wiekiem przestały mnie ekscytować silne emocje i zerwałem z nim kontakt. On nadal do mnie dzwoni i proponuje wyjście na obiad, ale już po chwili dzwoni inny, żeby odwołać spotkanie. Mój kolega ma więc problem z ciałem modzelowatym. To niebywałe, że przy tak ważnej funkcji nadano mu tak antypatyczną nazwę, ciało modzelowate.

Co gorsza, żadna firma czy inna organizacja podobnego typu nie ma w swojej strukturze takiego departamentu. Nie chodzi o to, żeby nazywał się ciało modzelowate, ale żeby spełniał jego zadanie. A jest to potrzebne. Gdyby na przykład między związkami zawodowymi a pracodawcami było ciało modzelowate, zdolne do sprawnego kierowania informacją między stronami i usposabiania samych zainteresowanych, relacje w pracy byłyby znacznie łatwiejsze. A kto mówi o relacjach w pracy, mówi o wszystkich innych. Dzięki swojej zdolności negocjacji, ciało modzelowate sprawiło, że lewa półkula mózgu zajmuje się sprawami prawej, a prawa lewej. Innymi słowy, obie strony zmieniły drużynę, żeby dbać o interesy przeciwnika.

es que el modelo lo llevamos dentro, en la cabeza. No debería ser tan difícil de reproducir. Lo que pasa es que hacemos las cosas con poca cabeza, y con poco cuerpo calloso, por lo tanto. Así nos va.

* * *

Cuento de Navidad

Un día por estas fechas llegó a casa de algún modo inexplicable un jamón. Su presencia produjo en la familia un choque emocional indescriptible. Parecía una pata incorrupta más que un fiambre. Lo colgamos del techo de la despensa y cada poco íbamos a adorarlo en su soledad dramática.

Mi madre no se explicaba cómo debía partirse y de qué grosor debían ser las lonchas, asegurando que en la profundidad de aquella carne oscura permanecía enterrado un hueso que serviría para hacer caldo.

Pero si le preguntábamos cuándo comenzaríamos a comérmolo, ella decía indefectiblemente: „cuando tengamos un cuchillo de cortar jamón”.

No creáis que sirve cualquiera. Habíamos aceptado que aquel cuchillo específico debía aparecer de un modo extraordinario o sobrenatural en nuestras vidas y esperábamos su advenimiento con ansiedad religiosa. Entretanto, por mi casa pasaban cada tarde amigos del colegio que venían a ver el jamón. Los recuerdo entrando en la vivienda sobrecogidos por lo que les habíamos contado, pero cuando abríamos la despensa y aparecía colgado del techo aquel resto porcino cubierto de grasa dorada y melancólica, la gente no llegaba a caer de rodillas pero casi.

Y cuando mis padres tenían visita, después de haberles dado de merendar un café con galletas revenidas, mi madre se disculpaba por no haberles ofrecido un poco de jamón: „es que no tenemos cuchillo -añadía a modo de disculpa-”.

Como quiera que las visitas pusieran un gesto de escepticismo, ella iba a la despensa y volvía con el fiambre en brazos mostrándolo con el mismo orgullo que si se tratara de un hijo que hubiera terminado empresariales.

A los pocos meses, comenzaron a salirle gusanos de lo más hondo, pues quizá estaba mal curado, y no tuvimos la oportunidad de contemplar el milagro del hueso. En lugar de tirarlo a la basura lo enterramos en el patio de atrás, como si hubiera fallecido y hasta hace muy poco siempre que pasábamos por delante de su tumba derramábamos unas lágrimas. Felices pascuas.

* * *

Wyobraźcie sobie organ o takich kompetencjach normujący relacje między partiami politycznymi albo małżonkami. Odniósłby sukces. A, co ciekawe, ten model nosimy w głowie. Nie powinien więc być trudny do odтворzenia. Tymczasem prawda jest taka, że postępujemy trochę bezmyślnie i bezmodzelowato, dlatego tak nam się wiedzie.

* * *

Opowiadanie świąteczne

Pewnego dnia, jakoś w tym czasie, w niewyjaśniony sposób w domu pojawił się kawał szynki. Jego obecność wywołała wśród domowników szok emocjonalny wprost nie do opisania. Była to raczej solidna wieprzowa noga niż porcja mięsa. Zawisła w spiżarni pod sufitem i co jakiś czas zaglądaliśmy tam, by wielbić ją w aromatycznej samotności. Matka tłumaczyła nam w jaki sposób ją pokroić i jakiej grubości mają być kawałki, zapewniając że we wnętrznościach tego ciemnoskórego ciała spoczywała kość, z której zrobi się rosół. Jednak gdy pytaliśmy, kiedy zaczniemy ją jeść, odpowiadała niezmiennie:

Kiedy będziemy mieć nóż do krojenia szynki.

Nie myślcie sobie, że nada się którykolwiek. Przyjęliśmy do wiadomości, że owo specjalne narzędzie powinno pojawić się w naszym życiu w sposób nadzwyczajny czy nadprzyrodzony i wyczekiwaliśmy jego nadejścia z nabożnym poruszeniem. W międzyczasie, każdego popołudnia przewijali się po domu moi szkolni koledzy, którzy przychodzili zobaczyć szynkę. Pamiętam jak wchodzili cali przejęci tym, co już zdążyliśmy im opowiedzieć, ale kiedy otwieraliśmy drzwi spiżarni i ukazywał się ten płat wieprzowiny zwisający z sufitu, pokryty złocistymi i rzewnymi kroplami tłuszczu, ludzie co prawda nie padali na kolana, lecz niewiele brakowało.

A kiedy do rodziców przychodzili goście, zaraz po podaniu kawy i załęcztych ciaseczek, matka spieszyła przeproszać, że nie może poczęstować ich kawałkiem tego rarytasu:

Nie mamy odpowiedniego noża – dodawała dla usprawiedliwienia.

Lecz widząc zawód w ich oczach, szła do spiżarni skąd wracała dźwigając szynkę w ramionach i prezentowała ją zebranim z taką dumą jakby chwaliła się synem, który skończył uniwersytet.

Po kilku miesiącach, chyba na skutek niewłaściwego przechowywania, z wnętrzności mięsa zaczęły wychodzić robaki i nie doświadczyliśmy cudu kości. Zamiast wyrzucić ją do śmieci, urządziliśmy jej pogrzeb w ogródku,

Obeliscos

„Estoy harto de ser un cerdo a la izquierda”, dijo alguien en el autobús, muy cerca de mí. La persona con la que hablaba no le corrigió, y como tengo complejo de inferioridad pensé que tal vez era yo el que lo había dicho mal toda la vida. Imaginé, pues, un cerdo a la izquierda de un siete y me pareció que tenía el mismo valor que si lo ponía a la derecha. Llovía con una neutralidad filosófica y el tráfico parecía resignado, en contra de su naturaleza, a no traficar. Intenté multiplicar un número cualquiera, el 22, por la unidad seguida de ceros, pero no salía nada razonable. El pensamiento se engolfa a veces en estos vericuetos inútiles.

Al final no pude resistir la incertidumbre e interrumpiendo la conversación entre los dos individuos pregunté si había dicho cerdo o cero. El hombre me contempló unos segundos y luego volvió el rostro despectivamente. Entonces me acordé de un compañero que confundía obelisco con basilisco. „El jefe se ha puesto hecho un obelisco”, decía cuando el director se enfadaba.

Y algo de razón tenía, porque lo cierto es que su modo de ponerse como un basilisco era adoptar la postura de superioridad de un obelisco. Pero mi compañero no lo decía con esa intención doble, o quizá múltiple. Acertaba por casualidad. Lo que no tenía ningún sentido, se mirara por donde se mirara, era lo del cerdo a la izquierda.

Llegué a la oficina y encontré a mi jefe hecho un obelisco. No me dio ni los buenos días. Entonces le dije que no soportaba que me tratara como un cerdo a la izquierda. „Como un cero a la izquierda”, corrigió. „Yo me pondré como un cero cuando usted se ponga como un basilisco”, respondí. Se quedó atónito y desde entonces siempre me saluda. En resumen, que por haber actuado como un cerdo he dejado de ser un cero. Todo es así de raro.

* * *

Hombres y perros

Numerosas, y muy variadas son las historias que hablan de la solidaridad de entre los perros y los hombres, por un lado, y de la crueldad que los hombres ejercen sobre los hombres, especialmente sobre los que fuman, de otro. Lo raro es dar con un caso clínico, en el que se resuman las dos patologías y, sin embargo, existe. Lo contó el otro día Basilio Losada, el tra-

tak jakby umarła. Jeszcze do niedawna, gdy tylko przechodziliśmy koło jej grobu, wylewaliśmy łzy. Wesolych Świąt.

* * *

Pies Pawłowa

Mam dość bycia piątym wołem u wozu, powiedział ktoś w autobusie, a rozmówca go nie poprawił. Jako że cierpię na kompleks niższości, przyszło mi na myśl, że to ja całe życie przekręcałem to wyrażenie. Wyobraziłem sobie zaraz piątego woła zaprzęgniętego do wozu i wydał mi się tak samo beużyteczny jak szósta kucharka w kuchni. Chociaż już nawet trzeci czy czwarty wół byłby równie nie na miejscu. Padało z filozoficzną bezstronnością, a na ruchliwej ulicy, wbrew jej naturze, natężenie ruchu było nadzwyczaj niewielkie. Spróbowałem pomnożyć jakąkolwiek cyfrę, 22 na przykład, przez określoną liczbę wołów, ale nie wychodziło nic sensownego. Zdarza się czasami, że myśli ugrzęzną w takich właśnie ślepych uliczkach.

Koniec końców nie mogłem wytrzymać tej niepewności i przerywając rozmowę współpasażerów, zapytałem autora powiedzenia, czego właściwie ma dość: bycia wołem czy kołem. Ten, przez kilka sekund mierzył mnie wzrokiem po czym pogardliwie odwrócił głowę. A wtedy przypomniał mi się pewien znajomy, który nadrabiał fantazją swój niedosłuch. I tak, gdy szef wpadał wkurzony do biura i mówiliśmy, że krąży jak chmura gradowa, znajomy słyszał, że szef się wścieka jak pies Pawłowa.

I rzeczywiście, miał w tym trochę racji, gdyż gradobicie jakie miało na nas spaść ze strony szefa, poprzedzała zazwyczaj awantura przypominająca szczekanie rozwścieczonego błyskawicami psa. Niemniej jednak, znajomy nie mówił tego z podwójną czy bardziej jeszcze złożoną intencją. Trafność była przypadkowa. To, co nie miało żadnego sensu, od którejkolwiek strony by nie spojrzeć, to piąty wół u wozu.

Wpadłem do biura i zastałem szafa wściekłego jak pies Pawłowa. Zignorował nawet moje dzień dobry. Dałem mu więc do zrozumienia, że mam dość bycia piątym wołem u wozu. Kołem, poprawił. Wyjdę z błędnego koła, gdy przestanie się pan wściekać jak pies Pawłowa, odpowiedziałem. Na te słowa oniemiał i od tej pory zawsze mi się kłania. Podsumowując, wychodzi na to, że znalazłem się na wozie, bo w końcu przestałem być wołem. Wszystko jest właśnie takie dziwne.

* * *

ductor del recién aparecido *Viaje a Portugal*, de José Saramago, y creo que vale hacerse público para ser más conscientes del mundo en el que vivimos.

La historia sucede en una universidad norteamericana, cuyo nombre omitiré para no perjudicar a terceros. Allí, en lugar rodeado de bosques con ardillas que comen de las manos de los alumnos, transcurre, apacible, la vida escolar. Los profesores tienen sus casas cerca de la universidad, de manera que cuando abren la puerta lo primero que ven es un conjunto de árboles que invitan a la meditación.

Por lo visto, uno de los profesores de la universidad a la que nos referimos es fumador. Naturalmente, nadie allí conoce este vicio oculto, que, de ser descubierto, le costaría la expulsión de tan idílico paisaje académico. El hombre arrastra desde hace años una doble vida, ya que, ni siquiera su mujer lo sabe. Si algún día se enterara de que ha estado viviendo con un drogadicto, probablemente se suicidaría al pensar en esos besos impregnados de nicotina que intercambió con él: eso, en el caso de que se besen en la boca, pues ya sabemos lo higiénica que es aquella siedad. En cualquier caso, el desprestigio social sería tan insoportable que de todos modos tendría que poner fin a su vida.

Pues bien, este dulce y feliz matrimonio tiene un perro, un San Bernardo, que es el único que conoce el vicio oculto de su amo. De manera que cuando ve que está nervioso, porque necesita una dosis, le coloca la pata sobre la rodilla y ladra. Entonces, la mujer del profesor dice: “Sacar al perro, ¿no ves que quiere hacer sus cosas? Así, el animal y el hombre se internan en el bosque y cada uno, detrás de un árbol, hace lo suyo. Conmovero, ¿no?”.

* * *

Los pies

Mi madre hablaba de los pies como si no le pertenecieran. Iba al podólogo con la misma actitud con la que llevaba la plancha al electricista cuando se le fundían los circuitos. Por las noches, solía descalzarse y meterlos en una palangana de agua caliente, donde parecían dos peces abisales, dos bichos raros, dos monstruos incomprensibles, sin ojos, ni boca, ni nariz; personalmente, había oído hablar de animales de esa naturaleza, pero no vivían pegados al cuerpo de las personas, sino en las grutas húmedas en las que hibernaban los murciélagos. Un médico le aconsejó que se extripara el dedo pequeño, donde le salía un bulto exagerado con nombre propio de

Ludzie i psy

Wiele przeróżnych historii opowiada o solidarności między psami i ludźmi z jednej strony, i o okrucieństwie z jakim niektórzy ludzie traktują innych ludzi, szczególnie palaczy, z drugiej. Trudno natomiast znaleźć przypadek kliniczny ilustrujący obie patologie, niemniej jednak jest to możliwe. Jedną z takich historii, którą jak myślę warto nagłośnić, żebyśmy byli bardziej świadomi otaczającego nas świata, opowiedział pewnego razu Basilio Losada, tłumacz wydanej niedawno *Podróży do Portugalii* Saramago.

Rzecz dzieje się na pewnym północnoamerykańskim uniwersytecie, którego nazwę pominę, by nie szkodzić osobom trzecim. W tym miejscu otoczonym lasami zamieszkałymi przez wiewiórki, które jedzą z rąk studentów, spokojnie toczy się życie akademickie. Profesorzy mieszkają niedaleko uczelni, dlatego pierwszym co widzą po otwarciu drzwi, są kępy drzew zapraszające do medytacji.

Sęć w tym, że jeden z profesorów uniwersytetu o którym mowa, jest palaczem. Oczywiście nikt nie ma pojęcia o jego ukrytym nałogu, za którego ujawnienie zapłaciłby wyrzuceniem z tej jakże idyllicznej akademickiej scenerii. Mężczyzna od lat wiezie podwójne życie, bo nawet jego żona nie zna owej tajemnicy. Gdyby pewnego dnia dowiedziała się, że żyje pod jednym dachem z narkomanem, najpewniej popełniłaby samobójstwo na samą myśl o przesiąkniętych nikotyną pocałunkach, które z nim wymieniała; o ile w ogóle całowali się w usta, skoro to tak higieniczne środowisko. W każdym razie społeczna kompromitacja profesora byłaby nie do zniesienia i prędzej czy później położyłaby kres jego życiu.

Jednakże to urocze i szczęśliwe małżeństwo ma psa, bernardyna, który jako jedyny zna ukryty nałóg swojego pana. Dlatego, gdy tylko widzi, że ten jest zdenerwowany, bo potrzebuje działki, kładzie mu łapę na kolanie i szczeka. Wtedy żona profesora mówi: wyprowadź psa, nie widzisz, że musi zrobić swoje? Na te słowa zwierzę i człowiek zagłębiają się w las, a tam, jeden za jednym drzewem, drugi za drugim, robią swoje. Wzruszające, prawda?

* * *

Stopy

Moja matka mówiła o swoich stopach, tak jakby do niej nie należały. Chodziła do podologa z takim samym zainteresowaniem, z jakim zanosila do elektryka przepalone żelazko. Wieczorami zdejmowała buty i wkładała

Juanete (igual que un primo mío), pero ella hablaba de ello, como de hacer una reforma en el cuarto de baño.

Me acostumbré pues, a contemplar los pies como verdaderos enemigos. Por las noches ni me quitaba los calcetines para no verlos. No tengo unos pies agraciados, la verdad: cada uno de sus dedos parece un anciano decrepito. Por mi gusto, me los rebanaría todos, pero me ha dicho el callista que sin dedos prácticamente no se puede andar. Son más importantes de lo que parecen, pese a su aspecto. Si he de decir la verdad, los calcetines servían también para mitigar el miedo a que por la noche se desenroscaran de los tobillos marchándose con la música a otra parte. Eran, en fin, un elemento de sujeción, una venda que mantenía unidas entre sí dos cosas de distinta naturaleza. Todavía hoy, a pesar de los años que llevo conviviendo con mis pies, sigo pensando en ellos como en un par de prótesis que me pusieron al nacer. Y los llevo al podólogo con la misma actitud que mi madre. Por mi gusto, entraría en la consulta con ellos debajo del brazo envueltos en papel de periódico, pero no es costumbre.

En cualquier caso, no puedo evitar otorgarles una autonomía fantástica de la que desde luego carecen. Por eso, cada mañana, al ponerme los zapatos, miro en su interior, por si por la noche se hubieran colado unos pies que no me pertenecen. En la mili, todo el mundo me observaba introducir en la bota un palo largo antes de ponérmela. No lo hacía con la mano por miedo también a que hubiera un pie especialmente agresivo, de sargento, que me dejara manco. A primera vista no tienen boca, pero nunca se sabe. Cuanto más inofensivos parecen los animales, más sofisticadas son sus armas. En fin.

Una vez, en un museo de los horrores de los Hermanos de San Juan de Dios, vi una colección de pies deformes, hechos en escayola y me quedé espantado de las formas que pueden llegar a adquirir para atemorizar al público. Dicen que por dentro no tienen más que huesos, pero yo no me fio. Unos bichos tan complejos han de estar rellenos de glándulas, vesículas y porquerías así. Fíjese usted en los suyos esta noche y verá cómo llevamos razón mi madre y yo. De nada.

stopy do miednicy z ciepłą wodą, gdzie wyglądały jak dwie ryby głębinowe, dwa pokraczne stworzenia, dwa niepojęte potwory, bez oczu, ust i nosa. Osobiście słyszałem o zwierzętach podobnej natury, nie żyły jednak przyklejone do ludzkiego ciała, ale w podmokłych jaskiniach, siedliskach nietoperzy. Pewien lekarz poradził jej, by wycięła sobie mały palec, który przez nienaturalną wyrośl zwaną halluksem, wyglądał jak walgóra wśród palców, dokładnie jak mój słusznej budowy kuzyn Wyrostek w otoczeniu młodszych braci. Ona jednak mówiła o ewentualnym zabiegu jak o remoncie łazienki.

Przyzwyczailem się więc do spoglądania na stopy jak na wrogów. Wieczorem nawet nie zdejmowałem skarpetek, żeby na nie nie patrzeć. Naprawdę, nie mam powabnych stóp: każdy z palców przypomina znie-dołączniałego starca. Chętnie wyciąłbym wszystkie, ale lekarz powiedział, że bez nich praktycznie nie da się chodzić. Są ważniejsze niż się wydaje, sądząc po ich wyglądzie. Skarpetki natomiast, jeśli mam być szczerzy, łagodziły moje obawy, że któregoś razu, pod osłoną nocy, stopy odkręcą się od kostek i w takt muzyki wyruszą w świat. Skarpetki były elementem podtrzymującym, bandażem, który scalał dwie części o odmiennej naturze. Dzisiaj, mimo tylu wspólnych lat, nadal myślę o swoich stopach jak o parze protez, którą założyli mi przy narodzinach. I zabieram je do podologa z takim samym nastawieniem jak moja matka. Jeśli o mnie chodzi, wszedłbym do gabinetu trzymając je pod pachą, zawinięte w gazetę. Ale nie wypada.

W każdym razie, nie mogę uniknąć przypisywania im pewnej wymagowanej autonomii, której oczywiście nie mają. Dlatego każdego ranka, zanim włożę buty, zaglądam do środka sprawdzając, czy przypadkiem w nocy nie wepchnęły się tam jakieś nogi, która nie należą do mnie. W czasie mojego pobytu w wojsku wszyscy byli świadkami tego, jak przed włożeniem buta badam jego wnętrze długim patykiem. Wolałem nie wkładać tam ręki z obawy, że napotkam jakąś wyjątkowo agresywną nogę należącą na przykład do sierżanta, która zrobi ze mnie kalekę. Na pierwszy rzut oka wygląda co prawda jakby nie miała ust, ale nigdy nie wiadomo. Im mniej szkodliwe wydają się zwierzęta, tym bardziej wyszukana bronią się posługują. No właśnie.

Pewnego razu, w gabinecie osobliwości anatomicznych, zobaczyłem kolekcję zdeformowanych stóp i przeraziłem się wielością form, które są w stanie przybrać, by wystraszyć odwiedzających. Podobno w środku nie mają nic oprócz kości, ale ja tam im nie ufam. Tak złożone stworzenia muszą być pełne gruczołów, pęcherzyków i podobnych paskudztw. Dziś wieczorem przyjrzyj się swoim a zobaczysz, że ja i moja matka mamy rację. Nie ma za co.

Kamila Wiśniewska – absolwentka filologii hiszpańskiej UJ i filologii iberyjskiej UMCS. Interesuje się literaturą współczesną i przekładem literackim, zwłaszcza krótkiej formy. Jej ostatnim odkryciem w tej dziedzinie i zarazem wyzwaniem tłumaczeniowym stał się hiszpański pisarz i felietonista, Juan José Millás. Jego articulentos ujęły ją pomysłem, humorem, językową zręcznością i zabawą słowem, a przede wszystkim niezwykleymi przemyśleniami o naturze zwykłych rzeczy.

Zofia Małyśa

Frédéric Beigbeder, *La première gorgée d'ecstasy* (Pierwszy łyk ecstasy)

Kiedy w 1994 roku Frédéric Beigbeder, zarośnięty playboy francuskiej sceny literackiej, napisał opowiadanie pt. *La première gorgée d'ecstasy* (Pierwszy łyk ecstasy) miałam kilka lat i nie przypuszczałam nawet, jakie efekty wywołać może wspomniany narkotyk. Dziś, ponad dwie dekady później, moja wiedza w tym temacie wciąż jest znikoma, ale jako że w ramach kształcenia akademickiego udało mi się pogłębić znajomość języka francuskiego w stopniu umożliwiającym „łykanie” nadsekwańskiej literatury, w nagrodę mogę choć nieco zasmakować tego, co zakazane. Opowiadanie Beigbedera – zmysłowy, pełen autoironii opis doświadczenia wynikłego z zażycia MDMA – jako gonzo¹ dziennikarska relacja najwyższej próby stanowi znakomity materiał do doskonalenia warsztatu translatorskiego. Tłumaczenie doświadczeń wydaje mi się bardziej pociągające od tłumaczenia instrukcji obsługi, umów o dzieło, dokumentów rządowych, odpisów aktów małżeństwa, o aktach zgonu nie wspominając. Prawdopodobnie ze względu na tak nonszalanckie podejście do profesji tłumacza nie spędzę życia w trybie all inclusive. Mam za to nadzieję, że dzięki przekładom autorów takich jak Beigbeder, polscy czytelnicy zamiast łykać ecstasy sięgną po najlepszy ze środków odurzających – francuską literaturę. – ZM

¹ Dziennikarstwo gonzo: subiektywny zapis realnych wydarzeń eksponujący „ja” osoby piszącej (przyp. red).

Frédéric Beigbeder

La première gorgée d'ecstasy

C'est un comprimé verdâtre et rond. Il a coûté cent cinquante francs. Le packaging est très haut de gamme : un minuscule sachet en plastique d'un centimètre carré. Comme ça, le cachet fond dans la bouche, pas dans la main. Avant de l'avaler avec une gorgée de Coca, j'ai hésité un dernier instant : impossible de savoir ce qu'il y a là-dedans. Il faut faire confiance à des types qui ont trafiqué cette pilule dans des laboratoires clandestins, au fond d'une cave mal éclairée. Si ça se trouve, ils ont tripoté ce truc avec des mains dégueulasses. Trop tard. Maintenant, il ne reste plus qu'à attendre, et à espérer que ces inconnus connaissent leur boulot. L'ecstasy, c'est encore pire que le saut à l'élastique. Chaque ecstasy est un plongeon dans le vide sans respect des normes de sécurité.

J'ai suivi les conseils du dealer : ne pas boire d'alcool (le mélange étant dangereux) et ne pas dîner (un estomac plein diminue les effets de la drogue). Me voilà donc comme un imbécile, à poireauter sans pouvoir picoler ni casser la croûte. Ce doit être ça, un apprenti drogué : un mec qui ne boit pas, ne bouffe rien, et qui regarde sa montre toutes les cinq minutes. Au bout d'une demi-heure d'attente, je regrette d'être le pigeon qui a dit « moi » quand on a demandé qui voulait tester l'ecstasy. Je trouvais l'idée rigolote, et puis ça me plaisait de me prendre pour Lester Bangs ou Hunter Thompson, le genre « gonzo-journaliste kamikaze prêt à toutes les expériences pour une pige de plus ».

Toutes les drogues ont eu droit à leur littérature : l'opium grâce à Cocteau et Thomas De Quincey, la mescaline avec Henri Michaux et Aldous Huxley, l'héro chez Burroughs et Yves Salgues, le peyotl par l'entremise de Castaneda, le LSD grâce à Timothy Leary et Tom Wolfe, le haschich dans tout Baudelaire, la coke avec Bret Easton Ellis et Jay McInerney, le bourbon dans les œuvres complètes de Charles Bukowski. Au tour de l'ecstasy de faire son entrée dans l'Histoire des Lettres. Ceci est une OPA sur le MDMA.

Une autre demi-heure s'écoule. Toujours rien. Soudain une vague de chaleur me monte au cerveau. On dirait une décharge électrique, mais toute de douceur et de tendresse. Je ne peux plus m'arrêter de sourire. Toutes mes extrémités accueillent cette onde de chaleur avec bonheur. Mes pieds et mes mains sont plus légers que l'air. Je suis parfaitement conscient de ce qui m'arrive, et contrôle entièrement cette nouvelle énergie interne. Je tro-

Pierwszy łyk ecstasy

Tabletka jest zielonkawa i okrągła. Kosztowała sto pięćdziesiąt franków. Opakowanie pochodzi z najwyższej półki: małe plastikowy woreczek wielkości centymetra kwadratowego. Dzięki temu jego zawartość rozplywa się w ustach, nie w dłoni. Zanim popiłem tabletkę łykiem coli, w ostatniej chwili zawahałem się: w końcu nie wiadomo czego tam dodali. Trzeba dać kredyt zaufania typom, którzy sfabrykowali pigułkę w nielegalnych laboratoriach, w głębi jakiejś marnie oświetlonej, obskurnej piwnicy. Pewnie miętosili ją swoimi obrzydliwymi rękoma. Już za późno. Teraz pozostało tylko czekać i mieć nadzieję, że goście znali się na swojej robocie. Ecstasy jest gorsze niż bungee – biorąc tabletkę, człowiek rzuca się w pustkę nie zważając na normy bezpieczeństwa.

Posłuchałem wskazówek dilerów: nie pić alkoholu (mieszanie jest ryzykowne) i nie jeść kolacji (pełny brzuch osłabia efekty narkotyku). A zatem, oto ja – wyczekujący kretyn, który nie może ani się upić ani najeść. Tak wyglądać musi każdy narkotykowy nowicjusz: facet, który nie pije, nie je i do tego co pięć minut spogląda na zegarek. Po dwóch kwadransach oczekiwania żałuję, że dałem się w to wrobić wołając „ja”, kiedy pytano, kto chciałby przetestować ecstasy. Pomysł wydał mi się za zabawny, poza tym nie miałem nic przeciwko znalezieniu się w jednym rzędzie z Lesterem Bangsem czy Hunterem Thompsonem, rodzajem tych „gonzo dziennikarzy, kamikadze gotowych na każde doświadczenie w zamian za jedną wierszówkę więcej”.

Każdy z narkotyków miał prawo do własnej literatury: opium dzięki Cocteau i Thomasowi de Quincy'emu, meskalina za sprawą Henri Michaux i Aldousa Huxleya, heroina poprzez Burroughsa oraz Yvesa Salguesa, peyotl za pośrednictwem Castanedy, LSD dzięki Timothy'emu Leary'owi i Tomowi Wolfowi, haszysz w całym Baudelaire, kokaina u Eastona Ellise'a i Jaya McInerney'ego, a burbon w dziełach zebranych Charlesa Bukowskiego. Nadeszła kolej, by teraz ecstasy zapisała się na kartach Historii Literatury. Oto oferta dla MDMA.

Mija kolejne pół godziny. Ciągle nic. Nagle do mojego mózgu napływa fala ciepła. Coś w rodzaju wyładowania elektrycznego, ale niezwykle łagodnego i delikatnego. Nie mogę przestać się uśmiechać. Wszystkie moje kończyny przyjmują tę falę ciepła z błogością. Stopy oraz dłonie są lżejsze

uve ça plutôt amusant. Je me lève. La montée continue : j'entends dans mes oreilles un bourdonnement de bien-être. La vie me paraît tout d'un coup extrêmement simple : on naît, on rencontre des gens passionnants, on les aime, on discute avec eux, parfois on couche ensemble. La mort n'existe pas ; c'est une chouette nouvelle. J'ai terriblement envie de parler. Je vais voir tous les gens pour leur dire à quel point je les trouve sympas. Même mes ennemis ont toutes les qualités. D'ailleurs, des ennemis, c'est bien simple : je n'en ai pas. Je complimente tout le monde. C'est un peu embêtant : si Adolf Hitler était dans cette boîte de nuit ce soir, j'irais l'embrasser en lui disant qu'il a dû beaucoup souffrir pour faire tout ce qu'il a fait. Il est temps que je sorte prendre l'air.

Dehors il pleut et chaque goutte caresse mon visage avec bienveillance. Je ne me suis jamais senti aussi à l'aise. Je n'ai plus de problèmes dans l'existence. Le monde est plein d'amis intéressants et d'aventures folles qu'il me reste à découvrir dans les heures qui viennent. Je fonce dans un autre club. Je suis complètement désinhibé, jamais je n'ai été moins timide. Certaines filles me regardent un peu bizarrement quand je les demande en mariage alors que j'ai déjà une alliance au doigt. Je fais corps avec la musique. J'ai très chaud, des bouffées de transpiration me submergent et me donnent une envie irréprensible de danser. Je compose des airs de house incroyables dans ma tête. Je suis Wolfgang Amade-House !

Les danseuses s'agitent autour de moi, je leur souris, nous communions. Mes gestes sont parfaits, le rythme dessine des arabesques avec mes bras traversés de lasers holographiques tridimensionnels. Je sais que je suis complètement défoncé mais cela ne m'empêche pas de caresser des joues, des cous, des bouches pleines de compréhension.

Lorsque je regarde ma montre, il s'est écoulé deux heures et demie en cinq minutes. C'est alors que les ennuis commencent. Je m'aperçois que j'ai horriblement soif. Ma gorge est desséchée. Un copain me sert quatre grands verres d'eau que j'avale cul sec. J'ai les dents serrées, les mains très moites, les oreilles qui sifflent. Une des filles à qui j'ai déclaré ma flamme il y a trente minutes vient se coller à moi. Je me sens oppressé : il faut absolument que je sorte de cet endroit étouffant. Comment ai-je fait pour tenir aussi longtemps sans respirer ? Je m'enfuis. L'oxygène de la rue me calme un instant, mais très vite je commence à PENSER. C'est à partir de là que les choses se gâtent vraiment. Tous mes problèmes, disparus depuis trois heures, me reviennent en tête à toute berzingue : soucis d'argent, conspirations diverses, difficultés conjugales, impossibilité de l'amour, certitude de la mort. Ma

niż powietrze. Jestem zupełnie świadomy tego, co się we mnie dzieje, całkowicie kontroluję tę nową wewnętrzną energię. Sądzę, że to dość zabawne. Wstaję. Fala wzmacnia się: w moich uszach rozbrzmiewają dzwoneczki szczęścia. Życie wydaje mi się nagle niezwykle proste: rodzimy się, poznajemy pasjonujących ludzi, kochamy ich, rozmawiamy z nimi, niekiedy śpimy ze sobą. Śmierć nie istnieje – to fajna wiadomość. Mam straszną ochotę rozmawiać. Wychodzę na spotkanie ludziom, by powiedzieć im, jak bardzo są sympatyczni. Nawet moi wrogowie mają same zalety. Zresztą, wrogowie, teraz to oczywiste: przecież ich nie mam. Komplementuję wszystkich wokół. To nieco niezręczne –

gdyby Adolf Hitler znalazł się dziś w tym nocnym klubie, objąłbym go i powiedział, że musiał się dużo naciерpieć, żeby zrobić to, co zrobił. Najwyższy czas, abym wyszedł zaczerpnąć powietrza.

Na zewnątrz pada, krople deszczu delikatnie pieścą moją twarz. Nigdy nie czułem się tak dobrze. Wszystkie moje egzystencjalne problemy zniknęły. Świat pełen jest wspaniałych ludzi i szalonych przygód, które czekają mnie w najbliższych godzinach. Pędzę do kolejnego klubu. Jestem całkowicie wyluzowany, nigdy nie byłem mniej nieśmiały. Niektóre kobiety dziwnie na mnie patrzą, gdy proszę je o rękę, w końcu na mojej dłoni widnieje już jedna obrączka. Stapiam się z muzyką. Jest mi bardzo gorąco, zalewam się potem. Czuję niepokohamowane pragnienie, by tańczyć. Komponuję w myślach niesamowite house'owe melodie. Jestem Wolfgangiem Amadeusem!

Wokół mnie krążą tancerki, a ja uśmiecham się do nich. Wyczuwam porozumienie dusz. Moje ruchy są obłądne, rytm muzyki i lasery trójwymiarowych hologramów poruszają moimi ramionami kształtując w powietrzu istne arabeski. Świadomość, że jestem totalnie naćpany nie przeszkadza mi w głaskaniu policzków, szyi oraz pełnych zrozumienia ust.

Kiedy spoglądam na zegarek, okazuje się, że dwie i pół godziny upłynęły w pięć minut. Właśnie wtedy zaczynają się kłopoty. Zdaję sobie sprawę, że niezmiernie chce mi się pić. Moje gardło jest wyschnięte. Znajomy ratuje mnie czterema szklankami wody, które opróżniam jednym haustem. Zgrzytają mi zęby, ręce się pocą, w uszach czuję szum. Przykleiła się do mnie jakaś dziewczyna, której trzydzieści minut wcześniej płomiennie wyznawałem uczucia. Jestem zmieszany, koniecznie muszę wydostać się z tego dusznego miejsca. Jak mogłem tak długo nie oddychać? Zmywam się. Uliczne powietrze uspokaja mnie na chwilę, ale bardzo szybko zaczynam MYŚLEĆ. Od tego momentu sprawy przybierają naprawdę beznadziejny

vie n'est qu'une merde et j'ai un nœud atroce dans le ventre. Je rentre chez moi en espérant m'endormir mais c'est peine perdue : je n'ai absolument pas sommeil. La seule solution constructive serait un suicide rapide par défenestration. Il ne me reste plus qu'à attendre le lever du jour en claquant des dents et en maudissant cette saloperie de drogue mensongère. En plus il n'y a rien à la télé à cette heure-là : je contemple des chasseurs qui tirent sur des bestioles. Ma principale distraction consiste à répéter deux mille fois « un chasseur sachant chasser doit savoir chasser sans son chien / un chasseur sachant chasser doit savoir chasser sans son chien / un chasseur sachant chasser doit savoir chasser sans son chien ». Le plafond me méprise. Qu'est-ce qu'il ne faut pas faire pour entrer dans le *Lagarde et Michard*. J'ai passé ma soirée à faire des confidences très personnelles à des inconnus et des déclarations d'amour à des thons.

Léctstasy fait payer très cher ses quelques minutes de joie chimique. Il donne accès à un monde meilleur, une société où tout le monde se tiendrait par la main, où l'on ne serait plus seul ; il fait rêver d'une ère nouvelle, débarrassée de la logique aristotélicienne, de la géométrie euclidienne, de la méthode cartésienne et de l'économie friedmanienne. Il vous laisse entrevoir tout ça, et puis, tout d'un coup, sans prévenir, vous claque la porte au nez.

obróć. Wszystkie problemy, nieobecne przez trzy godziny, wracają do mojej głowy w jednej chwili: troski finansowe, rozmaite spiski, problemy małżeńskie, nieosiągalność miłości, nieuchronność śmierci. Moje życie to jedno wielkie gówno, a w moim brzuchu związał się straszliwy supel. Wracam do siebie z nadzieją, że zasnę. Nie ma szans: ani trochę nie chce mi się spać. Jedynym konstruktywnym rozwiązaniem wydaje się szybkie samobójstwo przez defenestrację. Nie pozostaje mi nic innego, jak tylko czekać na świt szczękając zębami i przeklinając to zdradliwe narkotykowe świństwo. Na dodatek o tej porze nie ma nic w telewizji – oglądam myśliwych polujących na zwierzynę. Moją główną rozrywką pozostaje powtarzanie w kółko: „Czego trzeba strzelcowi do zestrzelenia cietrzewia drzemiącego w dżdżysty dzień na drzewie?/ Czego trzeba strzelcowi do zestrzelenia cietrzewia drzemiącego w dżdżysty dzień na drzewie?/ Czego trzeba strzelcowi do zestrzelenia cietrzewia drzemiącego w dżdżysty dzień na drzewie?”. Sufit mną gardzi. Czego nie należy robić, aby znaleźć się w podręczniku *Lagarde et Michard*. Spędziłem wieczór zwierając się nieznanym i wyznając miłość maszkarom.

Ecstasy każe płacić wysoką cenę za kilka minut chemicznego szczęścia. Dając dostęp do lepszego świata, do społeczeństwa, w którym wszyscy trzymają się za ręce i gdzie nikt nie czuje się samotny, sprawia, że rodzą się marzenia o nowej erze wyzbytej logiki arystotelesowskiej, geometrii euklidesowej, metody kartezjańskiej i ekonomii Friedmana. Pozwala odkryć to wszystko, po czym, całkiem nagle, bez uprzedzenia, zatrzaskuje ci drzwi przed nosem.

Zosia Małysa – absolwentka historii sztuki UJ, studentka ostatniego roku filologii romańskiej na tejże uczelni. Kuratorka, autorka esejów oraz tekstów do katalogów wystaw. Interesuje się współczesną sztuką oraz literaturą, przede wszystkim z obszaru Europy Środkowej oraz krajów romańskich. Dwukrotna przewodnicząca jury konkursu literackiego Liste Goncourt: le choix polonais.

Edyta Uryga

Antonin-Dalmace Sertillanges, *La vie intellectuelle* (Życie intelektualne) (fragm.)

Prezentowany przekład pochodzi z dzieła *La Vie intellectuelle* (1921 r.) francuskiego dominikanina, profesora teologii moralnej Antonina-Dalmace'a Sertillanges'a (1863–1948). Poniższy fragment otwiera refleksję autora na temat praktyki lektury, jaką winien wyrobić w sobie człowiek wykształcony. Współczesnemu czytelnikowi, dążącemu do zdobycia wiedzy szerokiej, lecz powierzchownej, wskazówki Sertillanges'a mogą przypomnieć o wartości dyscypliny i wyrzeczenia w kształceniu się. Autor pisze wprost, by czytać niewiele, tak by wybierać jedynie to, co wartościowe i nie stępić intelektualnej wrażliwości poprzez zbyt liczne, nieprzemysłane lektury. – EU

Antonin-Dalmace Sertillanges, *La vie intellectuelle*

Travailler signifie apprendre et signifie produire : dans les deux cas il y faut une longue préparation. Car produire est un résultat, et pour apprendre, en matière ardue et complexe, il faut avoir traversé le simple et le facile : « par les ruisseaux, non tout de suite, il faut aller à la mer », nous dit Saint Thomas.

Or, la lecture est le moyen universel d'apprendre, et c'est la préparation immédiate ou lointaine de toute production.

On ne pense jamais isolément ; on pense en société, en collaboration immense ; on travaille avec les travailleurs du passé et ceux du présent. Tout le monde intellectuel peut être comparé, grâce à la lecture, à une salle de rédaction ou à un bureau d'affaire : chacun trouve dans le voisinage l'initiation, l'aide, le contrôle, le renseignement, l'encouragement qu'il lui faut.

Savoir lire et utiliser ses lectures est donc pour l'homme d'étude une nécessité primordiale, et plutôt à Dieu que l'inconscience coutumière ne l'oublât point !

La première règle est celle-ci : lisez peu. Je ne conseille pas de se réduire arbitrairement : tout ce qui précède protesterait contre une telle interprétation. Nous voulons nous former un esprit large, pratiquer la science comparée, garder devant nous l'horizon ouvert : cela ne va pas sans beaucoup de lectures. Mais beaucoup et peu ne s'opposent que sur le même terrain. Il faut ici beaucoup absolument, parce que l'œuvre est vaste ; mais peu, relativement au déluge d'écrits dont la moindre spécialité encombre aujourd'hui les bibliothèques et les âmes.

Ce que l'on proscriit, c'est la passion de lire, l'entraînement, l'intoxication par excès de nutrition spirituelle, la paresse déguisée qui préfère une facile fréquentation à un effort.

La passion de la lecture, dont beaucoup s'honorent comme d'une précieuse qualité intellectuelle, est à la vérité une tare ; elle ne diffère en rien des autres passions qui accaparent l'âme, y entretiennent le trouble, y lancent et y entrecroisent des courants confus et y épuisent les forces.

Il faut lire intelligemment, non passionnément. Il faut aller aux livres comme une ménagère se rend aux halles, une fois réglés ses menus du jour conformément aux lois de l'hygiène et d'une sage dépense. L'esprit de la ménagère au marché n'est pas celui qu'elle aura, le soir, au cinématographe. Il ne s'agit pas de se griser, de s'éblouir, mais de régir une maison et de la faire bien vivre.

Życie intelektualne

Pracować oznacza uczyć się oraz wytwarzać, a w obu przypadkach potrzeba do tego długich przygotowań. Bowiem wytwór jest rezultatem pracy, zaś aby uczyć się – gdy mowa o materii niełatwej i złożonej – należy uprzednio przejść przez to, co proste i łatwe: „abyś [wybierał drogę] przez strumienie do morza, i nie od razu starał się wejść w morze”, mówi nam święty Tomasz¹.

Dlatego lektura jest powszechnym sposobem uczenia się, a przy tym stanowi przygotowanie, zarówno bezpośrednie, jak i rozciągnięte w czasie, wszelkiej twórczości.

Nikt nie myśli w oderwaniu od innych. Myślimy w społeczności, złączonej przez współdziałanie licznych osób: współpracujemy z tymi, którzy pracowali w przeszłości i tymi, którzy czynią to teraz. Dzięki lekturze cały świat intelektualny przyrównać można do siedziby redakcji lub do biura: każdy znajdzie w swym otoczeniu inspirację, pomoc, nadzór, pouczenie i zachętę, których mu potrzeba.

Umieć czytać i posługiwać się swymi lekturami jest zatem dla człowieka oddanego studiom pierwszą koniecznością i daj Boże, by wobec powszedniej nieświadomości nie zapominać o tym!

Pierwsza zasada jest następująca: czytaj niewiele. Nie radzę tutaj, aby w sposób arbitralny się ograniczać; wszakże wszystko, co napisałem do tej pory, sprzeciwiałoby się takiej interpretacji. Chcemy kształcić w sobie otwarte go ducha, poruszać się pośród licznych nauk, zachować rozległy horyzont dla naszego patrzenia, a tego nie osiągnie się bez wielu lektur. Lecz wiele i niewiele przeciwstawia się sobie jedynie na tym samym polu. Bez wątpienia, potrzeba wiele, gdyż dzieło jest znaczne, jednak względnie niewiele, wzięwszy pod uwagę zalew pism, którymi wybrana garstka wypełnia dziś ściśle biblioteki i dusze.

Tym, co trzeba odrzucić, jest namiętność czytania, zapamiętanie w lekturze, zatrucie powodowane nadmiarem duchowej strawy, lenistwo w przebraniu, które nad wysiłek przedkłada łatwe kontakty.

Namiętność czytania, którą liczni się chlubią niby cennym intelektualnym przymiotem, w rzeczywistości jest skazą; niczym się nie różni od

¹ Prawdopodobnie chodzi o fragment : „ut per rivulus in mare, et non statim in mare eligas introire” z dzieła *De modo studiendi*, cytat za: T. Pawlikowski, *List Świętego Tomasza z Akwinu o sposobie studiowania: komentarz i tłumaczenie*, [w:] *Studia Theologica Varsaviensa* 40/2, 2002, s. 167–172.

La lecture désordonnée engourdit l'esprit, elle ne le nourrit pas ; elle le rend peu à peu incapable de réflexion et de concentration, par suite de production ; elle l'extériorise au dedans, si l'on peut ainsi dire, et le rend esclave de ses images mentales, de ce flux et reflux dont il s'est fait l'ardent spectateur. Une telle ivresse est un alibi ; elle dépossède l'intelligence et ne lui permet plus que de suivre à la trace les pensées d'autrui et de se livrer au courant des mots, des développements, des chapitres, des tomes.

Les petites excitations permanentes ainsi provoquées ruinent les énergies, comme une constante vibration use l'acier. Nul vrai travail à attendre du grand lecteur, après qu'il s'est surmené les yeux et les méninges ; il est, spirituellement, en état de céphalalgie, alors que le sage travailleur, gardant la possession de lui-même, calme et léger, ne lit que ce qu'il veut retenir, ne retient que ce qui doit servir, organise son cerveau et ne le malmène point par un bourrage absurde.

Allez donc plutôt dehors, lire au livre de la nature, respirer un air frais, vous détendre. Après l'activité voulue, organisez la distraction voulue, au lieu de vous livrer à un automatisme qui n'a d'intellectuel que sa matière, qui en lui-même est aussi banal qu'une glissade sur une pente ou une escalade sans but.

On parle de se tenir « au courant », et sans doute un intellectuel ne peut ignorer le genre humain, ni surtout se désintéresser de ce qui s'écrit dans le monde de sa spécialité ; mais prenez garde que le « courant » n'entraîne chez vous toutes les disponibilités laborieuses et, au lieu de vous porter en avant, ne vous immobilise. On n'avance qu'en ramant de sa personne ; nul courant ne peut vous mener là où vous tendez. Faites vous-même votre route, et ne vous engagez pas dans tous les sillages.

La réduction doit surtout porter sur les lectures les moins substantielles et les moins sérieuses. Vous empoisonner de romans, il n'en est pas question. Un, de temps en temps, pour vous délasser et ne pas négliger une gloire littéraire, soit ; mais c'est une concession ; car la plupart des romans ébranlent et ne délassent guère ; ils agitent et désorientent les pensées.

Quant aux journaux, défendez-vous contre eux avec une énergie que rendent indispensable et la constance et l'indiscrétion de leurs attaques. Il faut savoir ce que les journaux contiennent ; mais ils contiennent si peu ! et il serait si facile de s'en informer sans s'installer en d'interminables séances paresseuses ! En tout cas, il est des heures mieux adaptées à cette course aux nouvelles que l'heure du travail. [...]

innych uczuć, które zagarniają duszę, wprowadzają niepokój, rzucają ją na pastwę idei pomieszanych i niejasnych, nadwątlają jej siły.

Czytać należy nie namiętnie, lecz rozumnie. Z książkami trzeba obchodzić się tak, jak gospodyni udająca się na targ, która uprzednio zaplanowała jadłospis na dany dzień, stosując się do zasad higieny i rozsądnego gospodarowania. Stan ducha owej gospodyni w tym momencie nie przypomina tego, który będzie jej udziałem wieczorem, gdy uda się do kina. W tej chwili nie w tym rzecz, by umysł wyostrzyć czy olśnić, ale w tym, aby zarządzać domem, tak by mógł prawidłowo funkcjonować.

Nieuporządkowana lektura ogłupia umysł, wcale go nie karmi. Krok po kroku czyni go niezdolnym do namysłu i skupienia, a w konsekwencji do rozumnej twórczości; zewnętrznia go, jeśli można tak to ująć, i czyni niewolnikiem swych własnych wyobrażeń, tych przyływów i odpływów, którym się zapalczywie przygląda. Takie upojenie stanowi alibi – zubaża inteligencję, nie pozwalając jej na nic innego, niż śledzić drogę, którą podążała cudza myśl i poddać się potokowi słów, ich rozwinięć, rozdziałów, tomów.

Lekkie i stałe pobudzenie w ten sposób wywoływane rujnuje nasze siły, tak jak stal zużywa się w wyniku ciągłego drgania. Wielki miłośnik książek niczego nie osiągnie po tym, jak nadweręży sobie oczy i nerwy; cierpi on na duchową odmianę migreny, podczas gdy czytelnik mądry i pracowity, zachowując panowanie nad sobą, w spokoju i pogodzie ducha nie czyta nic ponadto, co chce zachować w pamięci – a zachowuje to, co będzie mu służyć. Porządkuje on swój umysł i nie znęca się nad nim poprzez bezsensowną harówkę.

Toteż wyjdź raczej na zewnątrz, by czytać księgę natury, oddychać świeżym powietrzem, odpocząć. Po świadomej pracy zorganizuj sobie świadomy wypoczynek, zamiast oddawać się mimowolnym nawykom, których z czynnością intelektualną nie łączy nic poza ich materią; które są w istocie równie banalne, jak ślizganie się albo wspinaczka bez celu.

Mówi się, że trzeba „być na bieżąco” i z pewnością człowiek uczony nie może być nieświadomy tego, co zajmuje rodzaj ludzki ani nie może przestać interesować się tym, co piszą na świecie o jego dziedzinie. Strzeż się, by „bycie na bieżąco” nie opanowało całej twojej uwagi i, zamiast pociągać do pracy intelektualnej, nie zatrzymało cię w miejscu. Jedynie wymagając od siebie samego, robi się postępy. Żaden prąd sam z siebie nie zanieś cię tam, dokąd chcesz dotrzeć. Wytoczaj sobie samodzielnie drogę i nie wstępuj na wszystkie możliwe ścieżki.

Je me résume à cet égard en disant : Ne lisez jamais quand vous pouvez vous recueillir ; lisez uniquement, sauf aux moments de distraction, ce qui a rapport au but que vous poursuivez, et lisez peu, pour ne pas dévorer le silence.

Ograniczyć należy przede wszystkim lektury najmniej istotne i najmniej poważne. Nie ma mowy o tym, by zatrwać się powieściami. Owszem: jedna na jakiś czas, po to, by odpocząć i nie być ignorantem w sprawach wielkiej literatury. Lecz, mimo wszystko, chodzi tu o ustępstwo, gdyż większość powieści wytrąca z równowagi i bynajmniej nie pomaga w odpoczynku; takie książki wywołują wstrząs i rozpraszaają myśli.

Zaś co do gazet - broń się przed nimi z całą energią niezbędną wobec ich uporczywych i niedyskretnych ataków. Trzeba wiedzieć, co zawierają gazety; lecz jest w nich tak niewiele! Tak łatwo byłoby zdobywać informacje bez niekończących się, nudnych posiedzeń nad gazetą! W każdym razie, istnieje lepszy czas, który można by poświęcić na tę pogoń za wiadomościami niż godziny pracy. [...]

To, co myślę na ten temat, streścić mogę następująco: nie czytaj w czasie, który mógłbyś spożytkować na kontemplację. Nie licząc chwil relaksu, czytaj jedynie to, co dotyczy celu, do którego zdążasz. Czytaj niewiele, by nie zabić ciszy.

Edyta Uryga – studentka 5 roku filologii francuskiej. Interesuje się literaturą polską i francuską oraz tańcem towarzyskim. Chętnie uczy się języków francuskiego, angielskiego, rumuńskiego.

Jagoda Maćkowiak

**Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris),
L'habitation moderne (Nowoczesne mieszkanie)
(fragm.)**

W tym przemówieniu, wygłoszonym przed członkami Conseil économique, Le Corbusier opisuje swoją koncepcję nowoczesnego mieszkania. Po rozważaniach teoretycznych na temat warunków mieszkaniowych, różnych typów mieszkań oraz potrzeb człowieka przechodzi do praktycznego zastosowania swoich teorii na przykładzie marsylskiej Cité Radieuse, „miasta promiennego”, zwanego przez nieżyczliwych „domem wariatów”, Maison du Fada. Tłumaczenie obejmuje jedynie dłuższe fragmenty pierwszej części wystąpienia architekta. Tekst oryginalny ukazał się w 1948 r. w trzecim numerze czasopisma „Population”. – JM

L'habitation moderne

[...]

J'ai consacré ma vie à l'étude du logis. J'ai construit ma première maison alors que j'avais dix-sept ans et demi. Fort d'expérimentations incessantes, j'ai continué, je continue à observer le problème du logis; j'ai finalement découvert que le logis des folklores, le logis des traditions méritait de retenir la plus grande attention; il est le fruit de siècles d'expérimentation, de mises au point, d'emploi maximum de toutes les techniques disponibles, par des honnêtes gens de tous les temps qui mesuraient en fin de compte, que le logis est le temple de l'homme. Thème admirable : le foyer, temple de la famille. C'est une des tâches les plus substantielles auxquelles puissent s'attacher l'invention et l'amour de la beauté et s'appliquer le jeu des mesures et des proportions.

J'ai constaté avec stupéfaction qu'en France ce thème n'était jamais abordé dans les écoles; les destructions étant intervenues une première fois en 1918, une seconde fois en 1940, nous nous trouvons sans préparation pour faire face au problème de l'heure qui est d'édifier le logis d'une civilisation machiniste.

Un malentendu rend, pour ainsi dire, antagoniste, une masse importante de techniciens souvent doués, mais non accoutumés, étrangers même, à la modeste grandeur de cette tâche, dont le résultat magistral serait de couvrir à nouveau le pays de logis porteurs de bienfaits quotidiens.

L'homme dans son milieu

En fait, il s'agit bel et bien du comportement de l'homme dans son milieu, milieu constitué par les lois cosmiques et les lois de la nature, par la géographie, par la topographie et par une réalité impérative, qui est une véritable clef de notre comportement : je veux parler de « la journée solaire de 24 heures », cette alternative qui fournit la mesure de toutes nos entreprises.

Je m'explique. Si les plans que nous élaborons ne devaient pas avoir pour effet d'être satisfaisants dans cette durée de 24 heures, le malaise recommencerait le lendemain et la vie entière se consumerait dans le déséquilibre, entraînant une déficience progressive dont seraient victimes l'être moral d'abord, puis l'être physique s'inclinant peu à peu vers le désenchantement et la dégénérescence, entraînant la perte d'énergie d'une population, d'une société.

[...]

Poświęciłem swoje życie studiom nad mieszkaniem jako miejscem zamieszkania człowieka. Pierwszy dom wybudowałem kiedy miałem siedemnaście i pół roku. Nieprzerwanie zdobywając nowe doświadczenia, przyglądałem się i przyglądam się nadal zagadnieniom mieszkalnictwa; odkryłem wreszcie, że to mieszkanie znane z tradycji i kultury ludowej zasługuje na największą uwagę; jest ono owocem setek lat eksperymentów, udoskonalień, maksymalnego wykorzystania wszystkich dostępnych technik przez niestrudzonych przedstawicieli każdej z epok, którzy, koniec końców, wyznawali przekonanie, że mieszkanie jest świątynią człowieka. Wyborny temat: dom jako świątynia rodziny. To jedno z najistotniejszych zadań, z którymi wiąże się wynalazczość i umiłowanie piękna i w których może znaleźć zastosowanie gra miar i proporcji.

Z wielkim zdziwieniem zaobserwowałem, że we francuskich szkołach temat ten nie był nigdy poruszany; jako że zniszczenia zaistniały po raz pierwszy w roku 1918, po raz drugi w 1940, musimy bez żadnego przygotowania stawić czoło bieżącemu problemowi, jakim jest stworzenie domu na potrzeby cywilizacji zmechanizowanej¹.

¹ Le Corbusier używa określenia *civilisation machiniste*, które prawdopodobnie sam sformułował, bowiem występuje ono tylko w materiałach źródłowych nawiązujących do twórczości tego architekta. Pojęcie *machinisme*, uznawane za nienaukowe, odsyła do praktyk i koncepcji, których powstanie jest związane z powszechnym stosowaniem maszyn produkcyjnych i ich ekspansją (*Machinisme*, [w:] *Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/machinisme/> [dostęp: 29 stycznia 2017]). Słownik języka francuskiego *Larousse* wyjaśnia *machinisme* jako „powszechne stosowanie maszyn w miejscach pracowników fizycznych” (*Machinisme*, [w:] *Dictionnaire français Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/machinisme/48339?q=machinisme#48255> [dostęp: 29 stycznia 2017], tłum. J. Maćkowiak), natomiast słownik *TLFI* podaje obok tej definicji także następującą: „działanie mechaniczne, porównywalne do działania maszyny przez swój nie-ludzki, odczłowieczony charakter” (*Machinisme*, [w:] *Trésor de la Langue Française informatisé*, [http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=133739850](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=133739850;); [dostęp: 29 stycznia 2017], tłum. J. Maćkowiak). W języku polskim funkcjonują dwa wyrazy pokrewne, jednak wymieniają je tylko słowniki amatorskie, nieoficjalne i internetowe: *maszynizm* to dwudziestowieczny nurt w muzyce, czerpiący inspiracje z techniki i przemysłu (*Maszynizm*, [w:] *Słownik Języka Polskiego SJP*, <http://sjp.pl/maszynizm> [dostęp: 29 stycznia 2017]), natomiast *machinizm* pojawia się jednorazowo w *Wikipedii* przy hasle *futuryzm* (*Futuryzm*, [w:] *Wikipedia*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Futuryzm>, [dostęp: 29 stycznia 2017]). Żadnego z pojęć nie znaleźliśmy ani w *Słowniku języka polskiego PWN* (1970 r.), ani w *Wielkiej encyklopedii PWN* (2003 r.). Stąd *civilisation machiniste* na potrzeby tego tłumaczenia stała się *cywilizacją zmechanizowaną*, posiadającą cechy *cywilizacji przemysłowej, cywilizacji technicznej, cywilizacji mechanicznej*.

Le problème du logis est intimement lié à la mesure solaire des 24 heures quotidiennes : en adoptant cet outil de mesure, nous instituerons le véritable juge, le juge essentiel du procès.

J'admets que la journée solaire de 24 heures se doit de gérer le ronron de la vie quotidienne et que d'autres événements hors de ce ronron peuvent et doivent intervenir dans le comportement des hommes : je situe en ce point un facteur d'importance capitale que j'appellerai « la qualification ». Ici et là, fréquemment même, un individu, au cours de sa vie ou dans sa vie entière, manifeste le goût de jouer ou de ne pas jouer une aventure qui peut être immense ou médiocre, peu importe, mais qui entraîne une part décisive de ses énergies. Si cet homme veut se qualifier, il dirigera son effort vers des buts qui dépassent le ronron quotidien.

Liberté individuelle

Au sein de cette dualité apparaît le besoin de liberté. Chacun en réclame. Liberté : notion magnifique, gravée au fronton des édifices; chose émouvante. Quant à la pratique de la liberté, c'est une autre histoire, pratique sévère, réclamant des capacités, du courage même, et aussi des moyens matériels.

Quels sont donc les moyens matériels qui peuvent être mis à sa disposition ? L'ordre seul permet d'atteindre la liberté : la liberté par l'ordre. Je parle en architecte. L'architecte est un faiseur d'ordre par définition, à condition d'accomplir sa mission, bien entendu.

La liberté par l'ordre, c'est précisément le thème proposé au constructeur d'un foyer, ce foyer pouvant désigner l'abri d'un homme, d'un couple, d'une famille avec un, deux, quatre, six enfants.

Le problème possède donc des limites dimensionnelles. Conférer la liberté, à l'intérieur de ces limites, à l'unité sociale qui représente le foyer, est une chose essentielle. Aujourd'hui, cette liberté est complètement bafouée, elle n'existe plus. Pourquoi ? Parce que le désordre règne, parce que les règlements actuels ne suffisent plus à maintenir l'ordre. Parce que le machinisme a instauré dans la vie des sociétés, depuis plus de cent ans, des vitesses nouvelles, des vitesses mécaniques, qui ont remplacé la vitesse millénaire, à quatre kilomètres à l'heure, de la marche de l'homme.

Ces vitesses mécaniques sont apparues comme le grand miracle: elles sont aujourd'hui le maître féroce d'une société qu'elles tiennent en esclavage. Cependant j'affirme que la machine, qui nous a conduits au désastre, doit nous aider à rétablir des fonctions harmonisées capables de nous re-

Pewien brak zrozumienia sprawia, że znaczna grupa inżynierów pozostaje nieprzychylna tej idei; posiadają oni odpowiednie umiejętności, ale są nieprzygotowani, wręcz nieświadomi skromnych rozmiarów tego zadania, którego najważniejszym rezultatem byłoby ponowne pokrycie kraju mieszkaniami dającymi codzienne korzyści.

Człowiek w swoim środowisku

W rzeczy samej, chodzi oczywiście o zachowanie człowieka w jego środowisku, środowisku określonym przez prawa kosmosu i prawa natury, przez geografę, przez topografię i przez imperatywną rzeczywistość, która jest prawdziwym kluczem do naszego zachowania: chcę powiedzieć o „dwudziestoczterogodzinnej dobie słonecznej”, owej *alternatywie* nadającej miarę wszystkim naszym przedsięwzięciom.

Wyjaśniam. Jeśli plany, które układamy, nie miałyby się spełnić w okresie tych dwudziestu czterech godzin, trudności rozpoczynałyby się ponownie nazajutrz, a życie całe zesłoby nam w braku równowagi. Stopniowo powiększałyby się więc upośledzenie, którego ofiarami padałyby kolejno byt psychiczny i byt fizyczny, przechylające się coraz bardziej w stronę rozczarowania i zwyrodnienia, co spowodowałoby utratę energii populacji, energii społeczeństwa.

Problem mieszkalnictwa wiąże się ściśle ze słoneczną miarą codziennych dwudziestu czterech godzin: przyjmując to właśnie narzędzie miary, wyznaczamy je na prawdziwego sędziego, głównego sędziego procesu.

Uważam, że rolą doby słonecznej jest panowanie nad rutyną codzienności i że także inne zdarzenia, oprócz rutyny, mogą, a nawet powinny ingerować w zachowanie ludzi: dokładnie w tym miejscu sytuuję czynnik o kapitalnym znaczeniu, który będę nazywał „kwalifikacjami”. Tu i ówdzie, całkiem często, człowiek w pewnych momentach swojego życia, a wręcz przez całe życie przejawia chęć, lub też brak chęci, aby rozpocząć jakąś przygodę, która pochłonie przeważającą część jego energii niezależnie od tego, czy będzie ona wielka, czy też zupełnie przeciętna. Jeśli człowiek ten chce się wykwalifikować, skieruje swój wysiłek ku celom wykraczającym poza codzienną rutynę.

Wolność jednostki

W tym dualizmie pojawia się potrzeba wolności. Tej, której każdy się domaga. Wolność: wspaniałe hasło, wyryte na frontach gmachów; poruszający koncept. Tymczasem praktyczna strona wolności to już zupełnie inna

placer dans les « conditions de nature », et, par conséquent, de remettre « sur leurs pieds » et dans le soleil, l'espace et la verdure, les hommes de la civilisation machiniste.

On m'accuse souvent d'être un machiniste enragé. C'est une erreur ! J'admets la machine, mais comme servante et non pas la machine diabolique, maîtresse de m'engager dans des aventures désagréables et exténuantes.

Cette « bougeotte » qui s'est emparée du monde moderne, mobilité éfarante, cette « mobilité » qui a provoqué une grande part de nos malheurs sociaux, il s'agit de la mater selon les bienfaisants regroupements moléculaires de la société moderne, porteurs des solutions favorables. Il s'agit de voir par quel mode de groupement les hommes sont capables d'accepter les disciplines à l'intérieur du cycle solaire des vingt-quatre heures. Il s'agit donc de rechercher et de fixer l'unité d'habitation de grandeur conforme.

J'insiste sur ce qualificatif de grandeur conforme. Ce n'est que dans la réalisation de ce regroupement des foyers que la liberté s'épanouira. Je demande qu'une fois la porte refermée, un homme, une famille se sentent libres. Impératif qui, ayant sauvegardé la liberté individuelle, va permettre, par jeu de conséquences, d'organiser les efforts collectifs et d'en tirer le bienfait.

C'est ici que s'inscrit le binôme : *individuel + collectif*, en un jeu harmonieux. L'un ou l'autre, exclusivement, n'est qu'anomalie. Les extrêmes sont utiles pour les besoins de la discussion, mais sont néfastes en pratique; la vérité est entre les deux extrêmes, s'en rapprochant plus ou moins avec toutes les nuances possibles.

J'installe donc le logis au cœur du binôme *individuel + collectif* et, la liberté individuelle étant assurée par le logis, j'organise magistralement tout ce que le collectif peut apporter.

En 1931, j'avais été chargé de donner mon opinion sur l'urbanisation future de la ville de Moscou. Un programme remarquablement dressé m'avait été soumis et j'avais formulé, dans une centaine de pages pas mal de propositions qui furent jugées excellentes du point de vue technique. Mais en revanche, on observa que je ne valais pas même le fils d'un garde-barrière de Sibérie en matière politique : j'avais eu la naïveté d'inscrire en exergue sur la première page de mon rapport ces mots : « Je place comme pierre angulaire de toute urbanisation moderne, le respect sacré de la liberté individuelle ».

historia: jest niełaskawa, wymaga pewnych umiejętności, nawet pewnej odwagi, a także środków materialnych.

Jakie więc środki materialne ma ona do dyspozycji? Tylko porządek pozwala osiągnąć wolność: wolność przez porządek. Mówię jako architekt. Architekt jest z definicji twórcą porządku, oczywiście pod warunkiem, że właściwie wypełnia swoją misję.

Wolność przez porządek, oto temat proponowany budowniczemu mieszkania, mieszkania jako schronienia dla jednego człowieka, dla małżeństwa, dla rodziny z jednym, dwoma, czterema, sześcioma dziećmi.

To zagadnienie ma więc ograniczenia wymiarowe. Kluczowe jest zapewnienie społecznej jedności wolności wewnątrz tych granic. Dziś ową wolność zupełnie wyszydzono, przestała ona istnieć. Dlaczego? Ponieważ panuje nieporządek, ponieważ aktualne regulaminy nie wystarczą do zachowania porządku. Ponieważ ponad sto lat temu mechanizacja wprowadziła do życia społeczeństw nowe prędkości, prędkości mechaniczne, które zastąpiły prędkość tysięcy kilometrów na godzinę wyznaczoną marszem człowieka.

Prędkości mechaniczne pojawiły się jako wielki cud: dziś są bezlitosnym panem i władcą człowieka, trzymają go w niewoli. Stwierdzam jednak, że maszyna, która doprowadziła nas do katastrofy, musi nam pomóc w przywróceniu zharmonizowanych funkcji, umożliwiających nam powrót do „warunków naturalnych”, i w konsekwencji pozwolić człowiekowi cywilizacji mechanicznej żyć „o własnych siłach”, w słońcu, w przestrzeni, w zieleni.

Często oskarża się mnie o bycie fanatycznym zwolennikiem mechanizacji. To błąd! Uznaję maszyny, ale te służące człowiekowi, a nie te diaboliczne, zmuszające do udziału w zdarzeniach nieprzyjemnych i wyczerpujących.

Ta niezdolność do „usiedzenia na miejscu”, która podporządkowała sobie współczesny świat, wstrząsająca ruchliwość, ta „nieusiedzeniowość” która spowodowała znaczną część naszych społecznych nieszczęść, to ją należy okiełznać za pomocą skutecznych, dających widoczne efekty przegrupowań cząsteczkowych w nowoczesnym społeczeństwie. Należy sprawdzić, dzięki której metodzie grupowania ludzie będą w stanie zaakceptować reguły w obrębie dwudziestoczęterogodzinnego cyklu słonecznego. Należy więc zbadać i ustalić jednostkę mieszkaniową o odpowiedniej wielkości, *l'unité d'habitation de grandeur conforme*.

Je maintiens cet axiome, je le maintiendrai vis-à-vis de mes amis d'extrême-gauche, comme à l'égard de n'importe qui. A tous je répète : « si vous n'admettez pas ce postulat, Id phénomène social sera faussé et ne pourra pas s'épanouir ». La journée solaire de vingt-quatre heures réagit sur les quatre fonctions de l'urbanisme, selon la Charte d'Athènes des C.I.A.M. (Congrès internationaux d'architecture moderne), qui sont : habiter, travailler, cultiver le corps et l'esprit, circuler.

[...]

Proportions

La proportion a une valeur spirituelle rayonnante; comme le soleil, elle rayonne. Quand le soleil entre dans un lieu, tous se sentent heureux. La proportion elle aussi, illumine tout. Elle n'entraîne pas de dépenses supplémentaires, elle exige uniquement de la sensibilité, de l'intelligence et de l'invention.

Ayant envisagé, pour le logis, des fabrications en série et des préfabrications, il apparaissait indispensable de disposer d'un outil de mesure capable d'apporter unité et diversité. Où chercher cette unité ? Où découvrir une telle diversité ? Dans la mathématique.

La mathématique règne sur l'univers; elle est en particulier inscrite dans les mesures du corps humain. C'est donc en conjuguant la figure humaine, d'une part, et les nombres, d'autre part, qu'un outil exceptionnel de mesure pouvait être décelé. Nous l'avons appelé le « Modulor », car il procède de la « section d'or » chère à toutes les grandes époques d'art. La section d'or est cette mesure privilégiée qui fournit des séries illimitées de dimensions agréables

à l'œil.

Depuis Pythagore jusqu'aux corporations que la Révolution française a abolies, la section d'or, mise en pratique dans des cercles plus ou moins hermétiques, servit à proportionner les édifices, tout au moins une grande part de ceux que l'on a construits.

Lorsque, pour la première fois, on eut l'idée de noter la musique, qui est un événement physique de nature continue, il fallut bien sectionner cette continuité selon une mesure offrant d'innombrables combinaisons — affaire de mathématique — ainsi qu'une audition délectable à l'oreille humaine — affaire de biologie.

Chose curieuse, la même opération n'était pas encore intervenue en matière de construction : la raison en est que les hommes avaient disposé dès

Kładę nacisk na określenie *odpowiednia wielkość*. Jedynie za sprawą przegrupowania wśród mieszkań możliwy będzie rozwój wolności. Chcę, żeby człowiek i cała rodzina poczuli się wolni, gdy tylko zamkną się drzwi ich mieszkania. Imperatyw ten, zachowując wolność jednostki, pozwoli poprzez grę konsekwencji zaplanować wspólne wysiłki i wyciągnąć z nich korzyści.

Tu właśnie, w tę harmonijną grę, wpisuje się dwumian *jednostkowy + zbiorowy*. Jeden odseparowany od drugiego jest tylko anomalią. Skrajności są przydatne w dyskusji, lecz niszczące w praktyce; prawda leży pomiędzy dwiema skrajnościami, przybliżając się do nich mniej lub bardziej ze wszystkimi możliwymi subtelnościami.

Umieszczam więc mieszkanie wewnątrz dwumianu *jednostkowy + zbiorowy* i, jako że mieszkanie gwarantuje wolność jednostki, ja porządkuję zmyślnie wszystko to, co może wnieść zbiorowość.

W roku 1931 poproszono mnie o wydanie opinii o przyszłym układzie urbanistycznym Moskwy. Przedłożono mi znakomicie sporządzony program, a ja na stu stronach przedstawiłem sporo propozycji, które uznano za doskonale z technicznego punktu widzenia. Okazało się jednak, że w zakresie polityki wart byłam mniej niż syn syberyjskiego dróżnika: w swojej naiwności na pierwszej stronie raportu napisałem i pokreśliłem jeszcze te słowa: „Jako kamień węgielny każdej nowoczesnej urbanizacji kładę święte poszanowanie wolności jednostki”.

Podtrzymuję ten aksjomat i podtrzymywał go będę wobec moich przyjaciół ze skrajnej lewicy, tak jak przed każdym innym. Powtarzam wszystkim: „jeśli nie uznacie tego postulatu, zjawisko społeczne ulegnie zniekształceniu i nie będzie mogło się rozwinąć”.

Dwudziestoczegodzinną dobą słoneczną oddziałuje na cztery funkcje urbanistyki, wyodrębnione w Karcie Ateńskiej (*Charte d'Athènes*) Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej (*Congrès international d'architecture moderne* (CIAM)), którymi są: *mieszkanie, praca, wypoczynek, poruszanie się*.

[...]

Proporcje

Proporcja ma duchową wartość, która, podobnie jak słońce, promieniuje pięknem. Kiedy słońce pojawia się w danym miejscu, wszyscy czują się szczęśliwi. Podobnie proporcja: wszystko rozświetla. Nie pochłania ona

le premier jour, dans leur personne même, d'un outil de mesure naturel, d'ordre mathématique et d'ordre biologique. C'était leur propre corps : depuis la plus haute antiquité, on trouva pleine satisfaction dans l'emploi du pied, du pouce, de la coudée, de l'empan, de la foulée, etc..

Chaque région, chaque pays, chaque civilisation affecta des dimensions particulières à ces éléments de mesure. Le pied français, par exemple, était plus grand que le pied italien. Cela n'avait aucune importance. Mais aujourd'hui, alors que les vitesses mécaniques ont introduit un brassage fantastique de la pensée contemporaine et des objets qui en sont les produits, ces différences de mesures sont devenues paralysantes et intolérables. Elles réclament une unification. Cependant demeureront en présence et en conflit, aujourd'hui, deux ordres de mesure jusqu'ici irréductibles qui se partagent le monde : le *pied-pouce* des Anglo-Saxons et le *mètre* de la Révolution française. Le premier contient une mathématique authentique, mais implique des difficultés de calcul irritantes; le second, exploitant le système décimal se prête à toutes les manipulations du calcul.

Un gouffre sépare les deux sociétés qui font usage de l'un ou de l'autre de ces outils de mesure. Était-il possible de les unifier, tout en conservant la splendeur mathématique de l'un et l'essence de l'arithmétique décimale de l'autre ? Là était une part du problème.

Nous nous sommes attachés à ce problème et nous croyons l'avoir résolu. Un mathématicien distingué nous disait que, ce faisant, nous avions réédité, pour les mesures d'ordre visuel, l'expérience de Pythagore pour la musique; le professeur Einstein, nous déclarait, à Princeton, en 1946, « Le Modulor est une gamme des proportions qui rend le mal difficile et le bien facile ». Les effets de l'application de cette mesure sont tels que nous construisons l'immense édifice de Marseille – avec son béton armé, ses menuiseries, ses panneaux, ses dallages, ses revêtements, - et que nous prenons toutes les mesures des appartements et de l'immeuble avec une série de quinze mesures seulement.

Par tout ce que je viens de dire, j'espère vous faire saisir quelles ressources s'offrent, dès lors, au constructeur qui s'attaque au problème de la préfabrication.

dotychczasowych wydatków, wymaga jedynie wrażliwości, inteligencji i pomysowości.

W trakcie rozważań nad produkcją seryjną i prefabrykacją mieszkań, konieczne okazało się dysponowanie narzędziem miary uwzględniającym jedność i różnorodność. Gdzie szukać tej jedności? Gdzie można znaleźć tę swoistą różnorodność? W matematyce.

Matematyka rządzi wszechświatem; w szczególności jest ona wpisania w wymiary ludzkiego ciała. Poprzez zespolenie figury ludzkiej i liczb możliwe stało się wyznaczenie tego wyjątkowego narzędzia miary. Nadaliśmy mu nazwę „Modulor”, gdyż wynika on ze złotego podziału², tak cenionego przez wszystkie wielkie okresy sztuki. Ów złoty podział to właśnie ta szczególna miara, która dostarcza nieograniczone ciągi wymiarów miłych dla oka.

Od Pitagorasa po cechy rzemiosł, które zniosła rewolucja francuska, złoty podział, będący w użyciu w kręgach bardziej bądź mniej hermetycznych, wykorzystywany był do nadawania proporcji budynkom, co widać w wielu budynkach rzeczywiście wybudowanych.

Kiedy po raz pierwszy pomyślano, żeby zapisać muzykę, która jest fizycznym zdarzeniem ciągłej natury, trzeba było tę ciągłość podzielić według miary pozwalającej na niezliczone kombinacje – to kwestia matematyki – a także na odsłuch dźwięków, którymi ludzkie ucho mogłoby się delectować – to kwestia biologii.

Co ciekawe, zabieg ten nie został jeszcze zastosowany w dziedzinie budownictwa, a to dlatego, że człowiek od samego początku posiadał w samym sobie naturalne narzędzie miary należące do sfery i matematyki, i biologii. Narzędziem tym jest jego własne ciało: od najdawniejszej starożytności do mierzenia w pełni wystarczała długość stopy, kciuka, łokcia³, piędy⁴, kroku...

Każdy region, każde państwo, każda cywilizacja przyjęła własne wymiary dla poszczególnych elementów miary. Stopa francuska, na przykład, była większa od stopy włoskiej. Nie miało to większego znaczenia. Jednak w obecnych czasach, kiedy prędkości mechaniczne spowodowały niesamowite przemieszanie się współczesnej myśli i wytwarzanych przez nią przedmiotów, różnice w miarach stały się paraliżujące i nie do zaakceptowania. Wymagają ujednoczenia. Niemniej jednak dwa nieredukowalne porządki

² W oryginale Le Corbusier posługuje się określeniem *section d'or*, jednak popularniejsza jest nazwa *nombre d'or*.

³ Jednostka zwana ammą.

⁴ Odległość między końcami kciuka i palca środkowego.

miary do dziś istnieją równolegle i pozostają w konflikcie, dzieląc między siebie świat: są to anglosaksońskie *stopa* i *cal* oraz *metr*, dziedzictwo rewolucji francuskiej.

Pierwszy z nich wywodzi się z autentycznej matematyki, wiąże się jednak z irytującymi trudnościami w obliczeniach; drugi zaś, wykorzystujący system dziesiętny, pozwala na wszelkie manewry rachunkowe.

Prawdziwa przepaść dzieli te dwa społeczeństwa, które używają tego czy tamtego narzędzia miary. Czy było możliwe ich ujednoczenie przy jednoczesnym zachowaniu matematycznej świetności pierwszego i esencji arytmetyki dziesiętnej? Tu właśnie leżała część problemu.

Przyjrzelśmy się temu problemowi i sądzimy, że go rozwiązaliśmy. Pewien uznany matematyk stwierdził, że dokonawszy tego, zaadaptowaliśmy do wymiarów porządku wizualnego doświadczenie Pitagorasa dotyczące muzyki; w 1946 w Princeton profesor Einstein oświadczył, że „Modulor to gama proporcji, która czyni zło trudnym, a dobro łatwym”. Wynikiem praktycznego zastosowania tej miary jest wielka budowla w Marsylii, którą właśnie konstruujemy – z jej betonem zbrojonym, stolarką, drewnianymi panelami, posadzkami, pokryciem podłóg – a także to, że wszystkie wymiary mieszkań i budynku wyznaczamy serią zaledwie *piętnastu metrów*.

Mam nadzieję, że w tym, co powiedziałem, udało mi się wyjaśnić, do jakich zasobów ma od teraz dostęp budowniczy, który mierzy się z zagadnieniem prefabrykacji.

Jagoda Maćkowiak - cierpi na chroniczny brak czasu i niezaspokojony głód wiedzy. Interesuje ją wszystko po trochu, a szczególną słabość ma do architektury, literatury i sztuk plastycznych. Kupuje książki prawie natłogowo i czyta kiedy tylko może. Chciałaby pojechać do Indii.

KONKURS NA PRZEKŁAD POEZJI FERNANDO PESSOI 2015

Składamy na ręce Czytelników utwory wyróżnione w **Konkursie na przekład poezji Fernando Pessoa**, przeprowadzonym w 2015 roku przez Stowarzyszenie Luzytanistów Polskich we współpracy z Zakładem Filologii Portugalskiej i Przekładoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Katedrą im. Vergílio Ferreiry w Krakowie.

Twórczość poetycka Fernando Pessoa to w polskiej przestrzeni literackiej zjawisko obecne od co najmniej kilkunastu lat. Istotne w tym względzie były dwa numery „Literatury na Świecie” (10-11-12/2002, poświęcony również B. Cendrarsowi i G. Ungarettiemu, oraz monograficzny – 3-4/2013), przekłady *Mensagem/Przesłanie* (2006) oraz *Poezje zebrane Alberta Caeiro* (2011), a ostatnio – już po zakończeniu konkursu – także *Poezje zebrane: Álvaro de Campos* (2016), nie wspominając o ukazujących się tłumaczeniach prozy i dramatu. O uznaniu, jakim dzieło Portugalczyka cieszy się w Polsce, oraz o wciąż rosnącym gronie zainteresowanych nim specjalistów świadczy również tom *Powinowactwa Pessoa* (2013).

Pragniemy, aby rok 2015 przyniósł kolejny cenny wkład w proces budowania wizerunku autora nad Wisłą. Nie bez znaczenia była zresztą sama data, konkurs wpisywał się bowiem w obchody stulecia publikacji dwóch numerów przeglądu „Orpheu”, głównego organu portugalskiego modernizmu. Celem konkursu było tym samym zwiększenie zasięgu refleksji nad dziedzictwem portugalskiego modernizmu, promocja inicjatyw przekładowych z języka portugalskiego w Polsce oraz stworzenie warunków sprzyjających rozwojowi tłumaczy – w szczególności młodych, którzy nie posiadają jeszcze publikowanego dorobku w zakresie przekładu literackiego.

Do konkursu zgłosić można było przekłady maksymalnie dwóch spośród sześciu utworów wybranych ze względu na ich ilustratywność w odniesieniu do ortonimicznej twórczości Fernando Pessoa. Oceny dokonała Komisja Konkursowa w składzie: prof. dr hab. Jerzy Brzozowski (przewodniczący Komisji), dr Gabriel Borowski (sekretarz Komisji), dr Natalia Czopek, dr Przemysław Dębowski, dr Anna Rzepka, mgr Monika Bogusz, mgr Ana Wąs-Martins, mgr Anna Wolny.

Najlepsze z przedstawionych w konkursie przekładów zaprezentowane zostały podczas spotkania poświęconego poezji portugalskiej w ramach cyklu „Transpoetica”, organizowanego przez Śródmiejski Ośrodek Kultury w Krakowie we współpracy z Zakładem Filologii Portugalskiej i Przekładoznawstwa UJ w nawiązaniu do stulecia publikacji przeglądu „Orpheu”. Podczas wydarzenia, które odbyło się 10 grudnia 2015 roku, wręczone zostały także wyróżnienia dla autorów najlepszych tłumaczeń.

Życzymy przyjemnej lektury!

W imieniu Organizatorów,
dr Gabriel Borowski
Sekretarz Komisji Konkursowej

1 MIEJSCE : ALEKSANDRA BAZIOR**FERNANDO PESSOA****JESTEM UCIEKINIEM**

Jestem uciekiniem.
Już gdy się urodziłem,
Zamknęli mnie we mnie,
Lecz ja się uwolniłem.

Skoro tym samym miejscem
Nużą, męczą się ludzie,
Czemu tym samym sobą
Mieliby się nie nudzić?

Ratuję się ucieczką,
Gdy szuka mnie ma dusza.
Nie chcę by mnie nie znalazła -
I w to wierzyć muszę.

Bycie jednym jest jarzmem,
Bycie mną – pustą kartą.
Będę żył uciekając,
Przecież żyć tak jest warto.

WYRÓŻNIENIE : JOANNA DUDEK**FERNANDO PESSOA****AUTOPSYCHOGRAFIA**

Poeta jest pozoru królem
Co pozoruje tak wspaniale
Że nawet nieskażony bólem
Pozornie serce ma zbolące.

I ten kto czytać go próbuje
Czuje w tym bólu doskonale
Że nie jest tym, co autor czuje
Lecz bólem, co go nie ma wcale.

I tymi kolejami życia
Siłą rozumu napędzany
Krąży szlakami do przebycia
Pociąg, co sercem jest nazwany.

WYRÓŻNIENIE : ALICJA GÓRNIACZYK**FERNANDO PESSOA**

O, TO!

Mówią, że zmyślam, że łągam.
Cokolwiek piszę. Bzdury!
Ja po prostu odczuwam
Z odrobiną brawury.

Nie, serca nie używam.
Wszystko co wyśnię lub ziszczę,
Co mi szejnie, co zniszczę,
Niczym taras ukrywa
Rzecz odmienną pod spodem.
I właśnie ta ma urodę!

Dlatego piszę w rozkroku,
Pośród tego co zgrzyta,
Wolny od wielkich oków,

Poważny w szczegółikach.
Czuć? Czuje kto czyta!

WYRÓŻNIENIE : MARIA MIRECKA I PIOTR WYMYŚŁOWSKI**FERNANDO PESSOA****KOT, CO FIGLUJE NA DRODZE**

Kot, co figluje na drodze
Tak, jakby robił to w łóżku
Zazdroszczę mu, że tak może
Miał w głowie szczęście mieć w brzuszku.

Oddany sługa praw losu,
Co wszechświat obowiązują
On nie zna myśli patosu
Kot czuje, co koty czują.

Jest dzięki temu szczęśliwy,
Że nic, którym jest, jest jego.
A we mnie sens jest wątpliwy
Nic we mnie nie ma mojego.

WYRÓŻNIENIE : KAMILA WIŚNIEWSKA**FERNANDO PESSOA****JESTEM UCIEKINIEM**

Jestem uciekinierem.
Zaraz gdy na świat przyszedłem
Zamknęli mnie we mnie,
Lecz zbiegłem.

Skoro ludzie się nudzą
Tym samym miejscem,
Tym samym istnieniem
Dlaczegoż by się nie znudzić?

Dusza moja mnie szuka
Lecz ja występny włóczęga,
Zaklinam: niech mnie nie znajduje
Niech mnie nie dosięga.

Być kimś to uwięź,
Być mną to nie bycie.
Uciekając żyć będę
Lecz doprawdy to życie

Z Portugalistycznych Warsztatów Kreatywnego Pisania

Składamy na ręce Czytelników próbki literackie przygotowane podczas Portugalistycznych Warsztatów Kreatywnego Pisania, zorganizowanych przez Zakład Filologii Portugalskiej i Przekładoznawstwa UJ oraz Katedrę Instytutu Camõesa w Krakowie w dniach 13-15 maja 2016 roku i poprowadzonych przez Edę Nagayamę, brazylijską pisarkę i badaczkę kultury, autorkę m.in. powieści *Desgarrados* (2015), nominowanej do prestiżowej Nagrody Literackiej São Paulo. W wydarzeniu udział wzięło 6 studentek portugalistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz Uniwersytecie Warszawskim.

W imieniu Organizatorów
dr Gabriel Borowski

Z PORTUGALISTYCZNYCH WARSZTATÓW
KREATYWNEGO PISANIA

Apresentação

EDA NAGAYAMA

“A escrita literária pode ser abençoada por ninfas e musas, mas principalmente resulta de empenho, técnica, reconhecimento e mergulho em temas, inquietações, subjetividades.” Essa foi a premissa de uma intensa oficina de escrita criativa realizada durante três dias de maio de 2016, na Universidade Jaguelônica, Cracóvia, Polônia.

A partir de diferentes estímulos narrativos – imagens, filmes, eventos cotidianos e histórias pessoais, o pequeno e perseverante grupo de participantes trilhou o caminho desde os elementos básicos de uma história até a busca e criação de um estilo e modo de escrever como expressão individual e singular - uma voz própria.

Como proposta de encerramento, a escrita de textos curtos individuais a partir de um mesmo personagem criado coletivamente, ‘chão’ comum para que as histórias brotassem, adquirissem diferentes corpos:

Um homem velho, vestido com um longo sobretudo com marcas de tinta, um chapéu com uma pluminha. Ele mora sozinho após ter sido abandonado pela esposa que partiu levando o filho ainda pequeno. No terraço de sua casa, o homem cria coelhos, sua única companhia. O velho tem um segredo, talvez uma fortuna herdada de um tio.

A diversidade e criatividade das participantes – sim, um grupo só de mulheres – revelaram-se através das escolhas narrativas: o tom e a abordagem, o universo sugerido, os acontecimentos do enredo. Um desafio adicional encontrava-se no próprio uso do português, língua não materna, como ferramenta de uma escrita autoral e expressiva.

Mais do que tarefa realizada, os textos manifestam a apropriação do conteúdo apresentado durante o workshop e apontam ainda para a relevância da vivência, da experiência prática. A escrita literária é aqui uma proposta de enfrentamento e superação diante da infinidade de modos e possibilidades que se abrem a partir de uma referência comum. As participantes fizeram então suas escolhas que envolvem não somente o plano do enredo, mas abrangem também a maneira de contar a história.

Num dos dois textos de Agnieszka, o evento narrado parece um eco, repetindo e definindo toda uma vida, num balanço de escolhas e perdas, de uma mão que se fecha, apertada como o peito. Em outro, o velho está moribundo e desenganado pelo filho médico; a filha aparece para vê-lo e hesita

entre a vontade de partir e o desejo de, através de lembranças da infância, resgatar a ligação rompida no passado.

A proposta de Eliza é intrigante, de enigmas que não se esclarecem: uma mulher que pratica jogging, uma caixinha por ser escondida - objeto de segredo e da cumplicidade entre o idoso e seus coelhos.

Justyna escreveu dois textos distintos tendo, como traço comum, uma meticulosidade que ora se expressa através do tempo cronometrado e repetitivo do cotidiano, ora na fixação obsessiva das compras em dias da semana e no tipo de reação dada aos coelhos. Em ambos, um fato inesperado e transformador: uma carta recebida, a falta da ração habitual. Se para um, o evento é porta para libertação e mudança, para o outro, é encarceramento, retorno à cena-chave do passado da ruptura.

Katarzyna é a única a dar nomes: Henry, no primeiro texto; Vítor, o pai de Olívia no segundo. Henry é um velho com olhar de menino diante do mundo, onde o tom lírico pode predominar, dono de uma alma como “tapete florido, tecido animado que contém poeira interestelar”. No segundo texto, uma menina que passa correndo é suficiente para provocar em Vítor uma “avalanche de memórias”: a relação feliz de pai e filha, “corda mágica” de confiança que pôde ser inexplicável e abruptamente cortada, pereneamente sentida.

Maria escreveu cartas. Uma curta, permeada de passado e subentendidos, inundada de melancolia. Ao final, uma informação aparentemente desconexa que introduz um grau de estranhamento ao personagem. A outra carta é um pouco mais longa, marcada por um segredo só parcialmente compartilhado, na rara cumplicidade que pode ainda sobreviver ao tempo e aos silêncios.

Que em meio às paisagens do percurso, os textos possam revelar similaridades, diferenças e contrastes, mas principalmente o que há de singular em cada proposta, a subjetividade que permeia a escrita e a criação. Que se ouçam vozes na leitura das palavras, que seja para cada leitor, um distinto percorrer de descoberta e prazer.

* * *

AGNIESZKA KUZERA

O passado é sempre agora

“Você é um desgraçado!” A frase vem à mente deste homem barbudo, sentado sob uma acácia, num banco no parque central da cidade. Por quê? Talvez porque foi a última frase dela antes de sair de casa para nunca voltar. Dita com frieza, desgosto refletido na cara. O olhar de desprezo e a boca torcida macularam o rosto que era para ele, até então, o mais lindo, perfeito. Ainda naquele mesmo dia, o rosto dela representava todo o universo, manifestação da angélica providência. “Tinha razão, sou um desgraçado”, pensa o homem. “Foi ela que criou os filhos, que fez deles, pessoas virtuosas. Naquela altura, eu era incapaz. Um professor que sonha com tintas, cores e quadros. Um estúpido que não soube fazer uso do dinheiro que inesperadamente recebeu. Um ser deste mundo, mas que ainda tinha tanto por compreender.” A mulher saiu sem fúria, não bateu a porta nem gritou. Tinha o pequeno Lucas no colo e, com a outra mão, arrastava uma grande mala. Naquele dia, a filha estava na casa da avó, onde ficou para dormir, depois da festa de aniversário de uma amiga que morava ali perto. “Foi tudo planejado. Ainda bem.”, pensa. “Você é mesmo um desgraçado!”, ela repetiu; o homem ainda pode ouvir. Ele então não reagiu. Permaneceu imóvel, fitando o vazio. No colo, um coelho se mexia, tentando se livrar da forte mão que o apertava. O homem nunca falou sobre o que aconteceu. Aceitou modestamente a decisão da mulher. Por várias vezes tentou convidar os filhos para irem à sua casa ou saírem juntos. Sem sucesso. Na vida de virtude ensinada aos filhos pela mãe, não havia pai nem passado.

* * *

AGNIESZKA KUZERA

O passado é presente

– Oi, Lucas! Como está o pai?

– O pai? Marta, o que você está falando? Pai? Desde quando você chama ele de pai?

– Como ele está? – a mulher repete.

– Teve um infarto sentado num banco no parque central. Agora está medicado, mas eu não teria muita esperança. – avalia Lucas, reconhecido pelos pacientes como o melhor médico do ano. Sempre tão compassivo e dedicado, desse doente não quis olhar a cara. Sentia desconforto por esse homem ser quem era e decidiu não pensar mais.

– Com licença, doutor, temos uma urgência – disse a enfermeira espreitando pela porta.

– Já vou. – responde Lucas. – Não me diga que ficou sentimental. – fala para a irmã e, sem esperar resposta, sai do quarto.

Marta fica parada por uns segundos, depois senta-se na cadeira ao lado da cama. O olhar fixo na cara daquele homem. De repente, ela vira cabeça e bruscamente levanta e vai à janela. No quarto, somente o barulho dos aparelhos ligados ao enfermo. Alguns minutos se passam e no bolso de Marta, o telefone vibra. Sem pressa, ela atende.

– Doutora, temos boas notícias – diz uma voz feminina.

Indiferente e sem nenhuma palavra, Marta desliga e continua a olhar pela janela. As imagens que observa não vêm de fora. Uma cama com um cobertor xadrez vermelho com um pequeno buraco bem no meio; muitas plantas penduradas nas paredes da casa que a faziam acreditar em fadas e elfos. Marta esboça um sorriso. Um quiosque de sorvete e suco de laranja, o jogo de amarelinha desenhado na rua, o reboco caído das paredes. Súbito, o sorriso da Marta desaparece. Ela está agora perto da cerca de uma quadra, onde um homem de abrigo esportivo, apita forte chamando os rapazes que não lhe dão atenção alguma. Ela estava ali de propósito. Marta sacode a cabeça. Não quer lembrar? Preferia as imagens de antes daquela tarde quando a mãe foi buscá-la na casa da avó: “Nós agora vamos morar em outra casa - linda, grande. Você vai adorar!” A menina gostou da ideia sem saber que o pai não estava incluído no plano.

Marta se vira, pega a mala que deixou numa mesinha à frente da cama e dá alguns passos rápidos em direção à porta. Para e, ao invés de sair, senta outra vez na cadeira. Sente que precisa invocar mais lembranças do pai. À mente, no entanto, só vêm imagens da casa nova, de seu quarto cheio de brinquedos, as amigas querendo tudo que ela tinha, as aulas particulares. Sim, lá a menina tinha tudo. A mãe bem vestida e maquiada, sempre com um copo de Grand Marnier na mão, o “tio” Paulo a fazer negócios. Piscina, festas. Marta passa o olhar pelo homem na cama, ele é tão diferente de tudo daquilo que a rodeava. Esse homem velho, crispado, de barba branca e bigodes amarelados. “Não tenho memórias do meu pai” – constata.

E então devagarinho, de muito longe, começa a ouvir o som de uma risada. Estava agora na varanda, novamente pequena, com duas tranças fininhas por trás das orelhas. O pai mostra algo que acabou de trazer para casa. É um coelhinho branco e fofinho que não se deixa apanhar e corre rapidamente, saltitando entre as pernas deles. Ambos riem, felizes. Marta quer se deleitar com esse som, mas outros começam a se misturar: a risada ostensiva da mãe, a do Paulo, a voz severa da professora de violino. Marta inspira profundamente. A sensação de falta de algo que lhe acompanhou a vida toda e que, só adulta conseguiu acalmar, volta agora com maior força. Quer gritar. Gritar um berro forte, vindo das profundezas da sua existência que, neste momento, está dolorosamente concentrada num ponto no meio do peito. No entanto, Marta não grita. Puxa a cadeira para mais perto da cama, pega a mão do homem e diz baixinho: “Papá”.

* * *

ELIZA TARASIUŁ

A ideia de enterrá-la falhou, como nas quatro vezes anteriores. Sempre acabava encontrando alguém, essa cidade nunca estava vazia. Também hoje, às três da manhã, na praia fechada, tinham de aparecer estes malditos turistas. Ele sabia bem que já não lhe restava muito tempo. Tinha de escondê-la o mais breve possível, achar um lugar apropriado. E, antes de tudo, precisava se comportar normalmente, já estava farto dessas sombras que o seguiam em qualquer lugar.

Assoviano, percorreu seu caminho habitual para casa. Passou pelas mesmas ruas, os mesmos parques, varrendo o chão com seu sobretudo longo demais. Era um desses dias quando não acontece nada de extraordinário. Fazia anos que não sentia esta aura de idílio sem preocupação. E por isso, quando acontecia um desses momentos, ele simplesmente não o reconhecia. E então continuava a passear quieto, com uma expressão de ansiedade no rosto, como sempre.

Entrou em casa, tirou a areia dos sapatos e abriu a porta do balcão. Os treze coelhos começaram a se aproximar e a segui-lo a cada passo. Entrou na cozinha, tirou o chapéu com a pluma e colocou-o sobre a mesa. De repente, o chapéu começou a se mover. O velho gritou:

Ah, Migalhinha, hoje não estou bom para esse jogo estúpido! Foi um dia horrí...

E neste mesmo momento, o chapéu saltou da mesa para o chão e começou a fugir aos saltos. O velho levantou desgostoso e o seguiu correndo. Foi então que olhou para o envelhecido espelho na parede e paralisou. O chapéu parou também.

Há quantos anos já não via essa cara.

Tocou a barba cinza, fitou os olhos cheios de lágrimas e começou a cantar *Imagine* em voz alta. Os treze coelhos se apertaram e começaram a subir nas suas pernas. O velho os abraçou, sussurrando algumas palavras doces em suas orelhas. Tirou algo do bolso e, desembalando o pacote, murmurou:

Este é o meu segredo, somente em vocês eu posso confiar, sei que não vão dizer a ninguém. Não posso mais carregar este fardo sozinho. Ninguém pode saber o que aconteceu, só assim eles podem ainda ter esperança. Graças a isto, de certo modo, ela segue vivendo. As crianças precisam da mãe. Pelo menos, têm de acreditar que ela existe...

Já ia abrindo a caixinha, mas neste instante, alguém bateu à porta. Os coelhos desapareceram, correndo para o balcão. Depois de colocar a caixi-

nha num esconderijo debaixo do piso, o velho se levantou, encheu alguns pratos com a comida para os coelhos e só então abriu a porta.

Enquanto os dois funcionários do hospital o levavam para o carro, uma mulher em traje esportivo entrou na casa do velho e, sem hesitação, se dirigiu ao esconderijo. Ela abriu a caixinha e começou a rir. Tirou daí uma foto antiga, uma carta amarelada e uma chave enferrujada. Colocou tudo no bolso da blusa e saiu, correndo.

* * *

JUSTYNA PIELUCHA

Primeiro coelho

O velhote sentou-se pesadamente no banco. Não sabia há quanto tempo andava, mas sentia-se tão cansado que não podia dar mais um passo. O jornal de terça-feira, já um pouco amassado, caiu perto do seu pé, mas ele não se moveu para pegá-lo. As pessoas que passavam pelo parque olhavam com um meio-sorriso furtivo, para essa sua cara um pouco esquisita, com barba, chapeuzinho com pluma e um largo sobretudo com marcas de tinta. De vez em quando o velhote checava as horas no relógio com vidro arranhado sabendo que devia voltar logo para casa. Mas as horas eram sempre as mesmas, apenas o jornal ainda permanecia no chão lembrando-o que dezesseis anos se passaram num piscar de olhos.

O velhote não gostava de sair em vão. Cuidava muito de seus pequenos rituais. Uma vez por semana, às sextas, fazia compras no mercado da esquina: três pacotes de comida para os coelhos – a embalagem verde, com mix de vitaminas, e as latas, para ele mesmo. A cada segundo domingo do mês, costumava visitar a feira de antiguidades, na praça entre a 2ª Avenida e a Rua dos Reis. Tinha uma queda por coisas inúteis, como pequenas caixinhas de madeira, fotografias de desconhecidos e castiçais partidos. Numa das vezes, comprou esse chapeuzinho esquisito porque alguém lhe contou que tinha pertencido a um bravo lenhador da Suécia. Ultimamente, só tem adquirido relógios quebrados por um quarto de dólar.

Na última sexta-feira pela manhã, como sempre, foi ao mercado. Inclinou-se para pegar as latas e, pelo caminho mais curto, chegou à prateleira da comida dos animais. Três gestos rápidos: um, dois... com o terceiro movimento sua mão não encontrou nada. Levantou a cabeça, olhou em volta e travou. A estante estava vazia. Ao seu lado, reparou numa vendedora. Aproximou-se com um sorriso incerto:

– Me desculpe, senhora. Onde estão meus pacotes?

A moça surpreendeu-se um pouco, olhou rápido para o cesto do velhote e checkou a estante. Cansada por virar a noite estudando, não tinha vontade de procurar no armazém.

– Acabaram. Próxima entrega na terça. Leve esses amarelos – e afastou-se, sem entender por que o homem pareceu mesmo perturbado. Eram apenas animais.

O velhote ficou sozinho em frente à prateleira. Deu uma olhada nos pacotes amarelos nos quais lia-se em letras grandes: REGULAR. Hesitou por um momento e saiu da loja.

Nessa terça azarenta, decidiu voltar às compras. Ainda não havia aberto o segundo pacote de ração, mas nunca se sabe quando pode nascer um novo coelhinho. Assegurou-se que todos os coelhos estavam trancados e tinham água suficiente para sobreviverem a uma inesperada ausência sua. Quando saiu à rua, um menino ruivo estendeu-lhe um jornal gratuito publicado pela Câmara Municipal. O velhote olhou maquinalmente para o papel barato e travou pela segunda vez essa semana. Da página principal, um homem de cerca de 40 anos o encarava. O título em negrito acima da fotografia proclamava: O MÉDICO DO ANO. Abaixo, havia uma nota curta sobre os sucessos do doutor e do grande respeito que despertava entre pacientes e autoridades da cidade.

Sentando no banco, o jornal ainda caído no chão, o velhote pensava já quase não reconhecer seu filho. Passaram-se dezesseis anos desde que o viu pela última vez. Lembrava-se bem deste dia, pois estava acabando uma pintura: *Céu das Estrelas Caídas*. Até hoje era reconhecida como uma de suas melhores obras. Estava detalhando a menor das estrelinhas com a última camada de cor branca quando alguém bateu à porta. Sua mão tremeu.

– Caralho! – gritou, mas não se desviou da pintura.

O homem adulto em frente à porta estremeceu como um menino ouvindo esse grito familiar. Queria voltar, não atrapalhar o pai no trabalho, mas girou a maçaneta. A porta estava aberta. Entrou no apartamento e fechou os punhos. Passou os olhos pelo quarto: por todos os lugares, as coisas cuja utilidade nunca conseguiu perceber. Essas caixinhas cheias de tesouros. Curioso, maquinalmente estendeu a mão para pegar uma, deixada sobre a cômoda mais próxima da porta. Lembrou de não mexer nas coisas que não eram dele e rapidamente fechou o punho de novo. Nas paredes, notou muitas fotografias novas, mas nas imagens não reconheceu ninguém: nem mãe nem irmã, nem mesmo amigos artistas que às vezes tinham visitado sua casa. Apenas caras, frias e estranhas.

Olhou para o pai debruçado sobre o cavalete. No mesmo momento, o pai virou-se e olhou para o filho. Por um instante, sem piscar os olhos.

– Pai.

O pintor retornou da letargia momentânea. Mergulhou o pincel em tinta e voltou a detalhar a estrelinha. O filho suspirou. Atirou o diploma de medicina na mesa desordenada e saiu.

Há 16 anos menos um dia, o velhote comprou seu primeiro coelhinho.

JUSTYNA PIELUCHA

Assum preto

Acordava sempre às 6h30. Esperava os primeiros cinco minutos do dia para que a ansiedade que a visão do cotidiano lhe dava, passasse. Organizava tudo, passo a passo para não deixar espaço a fuga possível. Quando já assumia que o plano estava perfeito, levantava, tomava banho, escovava os dentes. No café de manhã, olhava para a sua mulher de roupão e bobes na cabeça. Beijava as crianças nas bochechas rosadas, saía de casa. Andava 32 minutos de ônibus para chegar à escola. Sentava em frente aos rapazes de mãos sujas de graxa. Tirava uma página do bloco técnico e ensinava a desenhar motores e engrenagens. Uma linha aqui, outra ali. No intervalo, observava com vigilância os rapazes que corriam pelo corredor, fazendo vista grossa para aqueles que mal viravam a esquina e desapareciam para fumar um cigarro. Não gostava de problemas. No fim do dia, sentava-se à mesa com duas canetas e preenchia o diário de classe: concentrado, marcava as presenças com cor azul e as ausências com ponto vermelho. Depois de fechar a sala de aula e esconder a chave no bolso, pegava o ônibus. Andava 37 minutos por causa do engarrafamento a essa hora do dia. Voltava para casa, beijava as crianças nas bochechas rosadas. Lavava as mãos. No jantar, olhava para a sua mulher de roupão e bobes na cabeça. Quando todas as necessidades de rotina haviam sido cumpridas, entrava num quarto pequenino e fechava discretamente a porta. Debruçava-se sobre o cavalete e misturava os tons de tinta. Mal aproximava o pincel da tela, os filhos invadiam o quarto aos gritos:

– Papai, vamos jogar bola! Papai, lê um livro pra mim!

E o homem saía do quarto, jogava bola, sentava com as crianças e lia livros até que adormecessem, ali mesmo, com ele.

* * *

Neste dia, a ansiedade só diminuiu após 7 minutos. Levantou-se um pouco mais arduamente, mas praticou cada ritual com sua devida precisão. As aulas passaram rápido. Na última meia hora, observou as mesas vazias, banhadas apenas pelos raios do sol que roubou os meninos da escola. Com leve sentimento de culpa, o homem se levantou e saiu do trabalho 15 minutos mais cedo. Decidiu ir para casa a pé. Não conhecia os horários dos ônibus e não gostava de esperar. Os momentos vazios estimulavam sua desconcentração. Quando chegou, um pouco atrasado, a mulher abriu a porta antes mesmo que pudesse tocar a maçaneta. Com um vestido escuro, sem bobes. Olhou levantando uma sobrancelha. De repente sentiu que algo não correu de acordo com o plano. Se calhar, ela quebrou toda a louça ou deixou o frango queimar. Mas o jantar estava quase pronto na mesa. Tinha que ser algo pior. Talvez uma das crianças estivesse doente ou, Deus me livre, ela tivesse limpado seu quarto pequenino e jogado fora as tintas ressecadas. Mas nesse momento, as crianças vieram correndo para obter um beijo. Ambas com as bochechas rosadas. A porta de seu quarto também permaneceu fechada. Cada vez mais irritado, olhava para sua mulher com certa expectativa. Ela voltou a cozinhar, acabar de fazer o jantar. Parecia quase a mesma, ocupada com secar os pratos e salgar a comida. Só fez tudo ainda mais silenciosamente. E sem bobes. Durante o jantar, evitou o olhar dele. Pôs uma generosa porção de cenouras para o filho que as odiava tanto que os pais já há muito tempo tinham desistido de o forçar a comê-las. Quando acabaram de jantar, a mulher mandou os filhos jogarem bola no quintal. Sem palavra, entregou um envelope dirigido a ele com um traço discreto de abertura. Mais do que surpreso, estava temeroso. As despesas do mês estavam todas em dia. A esposa colocou a mão no seu ombro. Sentiu na nuca a respiração dela enquanto abria o envelope. A carta não deixou muitas explicações.

É com muito pesar que informo sobre a morte do Sr. Elias Rodrigues Favero. Seu Tio deixou testamento para o qual fui nomeado executor. Gostaria de convidá-lo a comparecer ao meu escritório no dia 15 de novembro, às 12 horas, para que seja cumprida a vontade do falecido.

Atenciosamente,
Fernando Fonseca
Notário

Olhou para o endereço: Vila Nova. De trem, vai demorar umas duas horas. Terá que pedir dispensa, ligar para o diretor, explicar. Perder um dia de trabalho. Ficou irritado. Esse rabugento maldito com sua hora de morrer – resmungou. O tio sempre lhe pareceu uma figura um pouco estranha. O irmão da mãe que nunca tinha tempo para a família. O marinheiro típico, uma mulher em cada porto. Visitava todo mundo, mas raramente aparecia em casa. Quando chegava, era sempre sem aviso e trazendo o cheiro de maresia e histórias absurdas sobre tribos que, cantando, desenhavam mapas, um país de rei sem casa e mulheres bonitas com brincos de ossos nos mamilos. Lembrou que a mãe sempre olhava com certa desaprovação para o tio que entrava em casa com sapatos sujos e deixava lama no chão que a mulher tinha limpado de manhã. O menino sentia essa relutância da mãe para o irmão, mas mesmo assim gostava quando o tio contava histórias fascinantes à mesa, bebendo, depois de cada frase, um sólido golpe de aguardente do cantil de bolso que nunca ficava vazio. Sempre o observava aninhado no canto da sala. O homem falava alto e arrotava espalhando um desagradável odor de álcool. Uma vez, o tio adormeceu no sofá depois do jantar. O menino, encorajado pelo sono imperturbado do bruto, aproximou-se para ver suas rugas aprofundadas por mar e vento. Ficou surpreso que essa cara grosseira dormisse tão calmamente. Já quase esquecera de sua timidez. Aproximou-se mais. Na ponta dos pés. De repente, ouviu o som do vidro quebrado. Paralisou sem perceber. O tio acordou imediatamente e olhou para ele com olhos vermelhos:

– Rato de fossa com escorbuto! Cuidado com a minha aguardente!

O menino fugiu assustando e a partir desse momento ouviu as histórias do tio escondido no canto mais distante do cômodo. Depois de casado, o tio nunca mais o visitou, às vezes enviava postais de lugares distantes. Belas paisagens: as praias de Fiji, a lua sobre montanhas, arranha-céus. Escrevia notas curtas. *Melhor marujo em seu curso do que verme no porto* ou *Deus nos permite ser piratas e Quando encontrar sua estrela, tem de persegui-la como se fosse a melhor baderneira, E*. O homem lia os cartões, pensando “O que você sabe sobre a vida, velho filho da puta?”, mas acabava guardando cuidadosamente os postais na gaveta da escrivaninha.

* * *

Chegou a um prédio cinzento, coberto de hera. Entre as folhas, procurou a placa com o nome e tocou a campainha. Alguém abriu a porta. O homem subiu as escadas até o último andar. Um senhor de ares nobres, pelo menos uns 45 anos, o convida a entrar. No único cômodo, havia uma cama, uma mesa e duas cadeiras. Na falta dos móveis, papeis e grandes cadernos com capa de couro ocupavam quase todo o chão formando pilhas até o teto. O homem pensou como o seu tio tinha chegado a contratar um advogado que, a julgar pela pobreza das coisas, não devia ter muitos clientes. O notário percebeu sua confusão e sorriu:

- Tenho tudo de que preciso. Mas não sou pobre, não. Tenho apenas uma pequena fraqueza... - sorriu ainda mais e abriu a janela. No terraço, havia muitas gaiolas com pássaros. Grandes papagaios, cotovias de cor de ouro, algumas coloridas espécies exóticas que o homem nunca tinha visto.

- Bonitos? Esse papagaio foi presente do seu tio. De vez em quando ele trazia algum espécime, mas era contra gaiolas... - o notário olhou com amor para os seus pássaros - Porém, este aí é o meu preferido - indicou uma gaiola de prata onde calmamente o assom preto se deixava ficar, sozinho entre os pássaros de todas as cores do arco-íris. O homem olhou para o pássaro preto com a impressão de que o fazia lembrar de uma história que ouvira de seu tio. Procurava na cabeça, carrancudo.

- Basta! - o advogado voltou às suas maneiras rígidas - Vamos resolver tudo rápido. Você é o único herdeiro de seu tio. Ele dizia que quando você tinha 4 anos, pintava tigres nas paredes. "Epa, esse rapazinho tem paixão". Mas você crescia entre as mulheres, o seu tio achava que as mulheres são o maior inimigo da paixão. Grande aventureiro, esse seu tio! E isto é a prova que ele nunca deixou de acreditar em você. - e lhe entregou um grosso envelope. Pensando que não conseguiria ler toda a herança do rabugento em palavras de sabedoria, pegou relutantemente o envelope. Olhou para dentro e gelou. O advogado sorriu novamente.

- O seu tio tinha cabeça para negócios. Mas não gostava dos bancos. - e abriu gentilmente a porta.

* * *

O homem vagou pelas ruas de Vila Nova pensando no assum preto fechado na gaiola. Triste pássaro sem cor dentro de um espalhafatoso arco-íris. As horas passaram. Perdeu o trem por causa do pássaro. Ao entardecer, cansado, sentou-se num banco. Sentiu algo incomodando no bolso esquerdo das calças. Lembrou do pesado envelope com a herança do tio. Olhou novamente lá dentro. Fez uma rápida conta. Bastará para as chuteiras do menino, a boneca para a filha, os estudos dos dois. Sobrará para que ele mesmo não seja mais necessário. Sobrará para que pegue o calvaite e vá embora.

* * *

KATARZYNA KUŹNIK

Solitude pincelada

Henry estava sentado num banco no seu parque preferido e olhava as nuvens passarem uma após outra. Às vezes alguma parecia tentar pular uma das suas irmãs efêmeras. Essa cena logo lhe desviou o pensamento para os coelhos, cuja vida há tanto tempo sustentava no balcão do seu próprio apartamento. Há quem tenha cães de companhia, há quem seja mais extravagante e se console com a presença de coelhos. Não, não seria um exagero constatar que estas criaturas constituíam o grupo-companheiro mais fiel da sua solidão. Ali, nesse pequeno reino de caos, enchiam a paisagem da cor de burro quando foge. Ou da cor de mamíferos quase-que-voadores se alguém quiser ser mais específico, pois parecia que o sentido da palavra “marasmo” lhes era pelo menos alheia. O homem, ainda que idoso, gostava imenso de ver esses quadrúpedes a brincar. E fazia-no com tanta alegria nos olhos que se o sol, por alguma razão enigmática, decidisse de repente se extinguir, a luz que resplandecia naqueles momentos através das suas pupilas, bastaria para iluminar a cidade inteira, se não todo o país. Era algo que antes se esperaria de um garoto que vai aprendendo as coisas deste mundo e que ainda não perdeu aquela fascinante capacidade de gozar as coisas minúsculas, de conseguir achar o extraordinário numa coisa absolutamente comum. A única desculpa para esse tipo de comportamento revelava-se na sua roupa. Os pequenos detalhes no aspecto dele estavam a traí-lo. Uma pluma pequena no chapéu tornava-se um dessegredo, uma confirmação de que algo não batia certo lá e que não se tratava de um velho que passava a vida toda na frente da televisão, só vagueando de vez em quando entre a geladeira e a janela. E esses pingos de tinta no sobretudo... Não havia dúvidas: era um artista! E enquanto tal, possuía esse dom mágico de conseguir ativar a imaginação a partir de tudo o que estava ao seu redor. Como se o ambiente estivesse a transgredir a alegada fronteira humana que a natureza divina estabelecera na forma da pele. A luz moldava a sua mente e as cores como que entravam no seu sangue, colorindo-o por dentro. Deve ser estupenda a parte interna de um pintor! Aposto que as suas células nem por isso são normais. Já nem falando da alma – essa é que se deve assemelhar a um tapete florido, um tecido animado que contém a poeira interestelar. Não sei se alguém há de provar um dia esta tese, mas tenho a certeza

de que é mesmo assim. Porque, caso contrário, como explicar todas aquelas ideias que surgem na mente dos gênios artísticos? Não, é claro que as almas de artistas não podem ser de uma textura normal. Tampouco o espírito do nosso Henry. Cheio até a borda de fantasia elusiva e pensamentos vivazes e saltitantes como seus animais ou as nuvens que o olhavam lá do alto do céu.

* * *

KATARZYNA KUŹNIK

À volta da alma

O vento soprou contra o homem. Como se fosse um ser animado e com vontade própria, começou a folgar com o velhote que ocupava o mesmo banco desde sempre, logo ao lado do rio. Primeiro fez com que folhas caídas despreocupadamente voassem num redemoinho ao redor dos seus pés. Fez-se disso uma dança alegre e colorida, parecendo uma tribo a girar em torno de uma árvore velha que estava lá imóvel e muito solene. Depois o ar subiu e deslizou sutilmente pelos seus ombros, para no fim inquietar um pouco a tranquilidade do chapéu e despentear a pluma nele pendurada.

Mas todos os movimentos desse brincalhão eram nada em comparação com uma menina que, inesperadamente, correu quase perante o seu nariz. Passou por ali como um furacão, não sem deixar uma certa confusão na mente do Vítor. Foi um baque! A pequena originou nele uma verdadeira avalanche de memórias. As imagens apareciam e sumiam na sequência mais rápida que um piscar de olhos. Olívia a engatinhar na sua direção à velocidade da luz. Ele ensinando Olívia a andar de skate. Olívia rindo feliz como uma louca no banco da frente do velho Ford, naquele dia quando, sem necessidade de pedir muito por isso, fez o pai circular numa rotatória pela sétima vez seguida. Uma coisa incompreensível e estúpida aos olhos do mundo, mas de um valor inestimável na relação entre pai e filha. Foi para ela que assumiu tantos desafios inimagináveis para a maioria da população masculina. Durou um tempo, mas, sim, acabou por se tornar um campeão em fazer rabos-de-cavalo. Finalmente se somaram imagens escondidas na parte mais profunda, pérolas trancadas no baú ali no fundo da sua existência: a menina dos olhos do pai a correr, tal como a criança que acabou de ver, mas com uma grande diferença porque aquelas foram corridas diretas para os seus braços. Em todas as circunstâncias possíveis. E lá chegou à superfície do cérebro o rostinho com sorriso de orelha a orelha, a princesa toda molhada como um pinto e com lama no cabelo, não obstante sempre feliz e convencida da sua ascendência real. Havia outras vezes, ainda mais comovedoras, em que, a derramar lágrimas dos primeiros problemas da vida enfrentados já na caixa de areia, só encontrava consolo agarrada ao pai. Vítor não parava de mergulhar no oceano de lembranças. Foi viciante demais.

Com o olhar fixo, ninguém saberia dizer onde, mastigava pela milésima vez os mesmos pensamentos. Quando e principalmente por que acabou esta confiança? Quem cortou a corda mágica que antes não deixava separar os seus mundos? Corda, parecia, bem mais forte e nutriente, para ambos os lados, do que cordão umbilical na barriga de muitas mães.

Nem se apercebeu quando voltou para casa de tão meditabundo que estava. Ouviu uma roedura. Foi o primeiro som que o conseguiu fazer voltar ao tempo presente. Os seus coelhos, como era de costume, estavam a petiscar. O prato do dia – um antigo roupeiro de madeira. Com muita paciência, elaborada ao longo dos anos, afastou-os, acabando com a festa. Ia esconder o sobretudo quando reparou na tinta verde que se destacava no baixo das calças. Sorriu meio melancólico, recordando-se de como ganhou estas marcas. Olívia, inspirada pelas pinturas na casa e ambicionando chegar ao nível do genitor, pusera-se um dia a treinar. Aproveitou a simples lógica infantil e pegou no primeiro material que julgou digno de ser pintado – os antepassados dos coelhos que há pouco se alimentavam da sua mobília. Nunca há de esquecer essa vista. Coitado do animal que não imaginara o seu futuro enquanto um suporte da arte. A vida consegue surpreender. Mesmo quando és um coelho. A criatura não aguentou tanta dose de privilégio artístico, soltou-se e foi de encontro a Vítor parado de surpresa no meio do salão. As marcas daquele choque jamais se apagaram. Ainda bem. Eram traços da felicidade roubada. Furto cometido por um ladrão dos mais insolentes. Demônio perito em devastar tudo que é mais querido a alguém. Esmagador de sentimentos e um autêntico afetossuga. Ventilador posto na frente de uma pilha de grãos-equívocos, semeando-os pelo terreno fértil da sensibilidade alheia. Aquele que distorce verdade e nos faz crer nos acontecimentos que não tiveram, não estão a ter, nem terão lugar neste mundo. Espelho embusteiro. Sussurro danado mais irritante que mosquitos na tenda. Espírito mau que nunca se cansa de tentar molhar de novo a nossa psique nas águas passadas. E isso com uso de tábua de esfregar, utensílio obsoleto mas que continua a ter efeito nos tecidos psíquicos de todos os tempos.

Será que cometeu alguns erros? E, então, o que de errado se pode encontrar na vontade de doar tudo, inclusive a própria vida, a outra pessoa? A conclusão à qual Vítor chegou não se distinguia das tantas anteriores. O que avistava era no máximo um monte de mal-entendidos e emoções difíceis. Mas tudo isso não tinha importância. O que contava era o amor intacto e eterno que o preenchia na totalidade. Não havia nenhum recanto dentro dele que não fosse coberto pelo sentimento firme e inalterável pela

sua filha. Sabia disso e só esperava Olívia vir a compreendê-lo, ressentí-lo com toda a força e voltar a contatá-lo. Claro que as pessoas mudam. É inevitável e até seria muito incorreto se não fosse assim. Enquanto humanos, precisamos sempre nos renovar. O tempo passou e a miúda virou uma advogada sisuda, respeitada. Como que sem aviso, esqueceu-se da chuva de benções recebida do pai que sozinho a criara. Não seria fácil determinar quando começou a ter vergonha desse homem, de fato, um pouco excêntrico, mas sempre bondoso e honesto... O homem, por sua vez, durante todo esse tempo complicado, vivia o único desejo que já até transbordava da pele. O desejo de as palavras que ao longo da vida ia esculpindo no coração da filha chegarem à voz. A convicção gravada, ainda bela adormecida, de que independentemente dos anos que passem e por muito que o magoe, sempre terá o lugar VIP na sua vida.

* * *

MARIA MIRECKA

Querida,

Hoje passei o dia todo sentado no banco no parque, observando as pombas e pensando em você.

Na verdade, não é nada especial. Agora quase todos os meus dias são iguais. Queria que você soubesse disso. E das outras coisas que escrevo. Mas duvido que você tenha lido apenas uma das minhas palavras.

Aquele dia, quando recebi a notícia do tio, pertence a uma outra época. Às vezes, revivo aqueles momentos na minha cabeça e imagino o que aconteceria se... Ah, que bobagem.

Mas aquele dia apagou tudo. Apagou o nosso futuro. E agora eu estou aqui – sem vocês, longe do mar e de tudo. Só tenho os coelhos e as tintas. Graças a Deus, tenho pelo menos isso.

Sinto-me como um herói de uma história bizarra, sem sentido nem lógica. O meu passado se misturou aos sonhos e já não sei mais o que é verdade.

Responda, para o mesmo endereço que nunca.

Seu,

J.

PS. Querida, você se lembra de um amigo meu polonês, Redricson, o físico doido? Acabei de ler sobre ele no jornal. Querem nomear uma Universidade com o seu nome.

Ou talvez era só um sonho, esqueça!

* * *

MARIA MIRECKA

Querida,

Escrevo porque ontem foi o prazo que estabeleci. Precisava contar para você. Escrevo porque creio que possa me entender. E, por favor, entenda!

Os dias mudaram e vivo tempos difíceis. Queria que você soubesse disso. Envelheço e agora uma doença afeta meu corpo e minha mente. É grave. Foi o que os médicos me disseram no ano passado. Ela é como um inimigo desleal, e tenho que enfrentá-lo. Parece que já não tenho muitos amigos à parte dele. E à parte dos coelhos, acho que isso é claro.

Faz uma semana que tomo um medicamento muito forte. Ele altera a minha mente, estou em um estado de mania. É muito agradável, mas ao mesmo tempo terrível. É uma escuridão do mundo. E ainda assim, é interessante, me sinto muito triste e muito feliz ao mesmo tempo.

Hoje queria tomar um café com Fernando Pessoa. Creio que ele poderia me entender. Ele ou talvez Alberto Caeiro. Não sei como me atrevo a dizer isso. Tenho tido tantos sonhos. Dormindo, acordado. E não quero sonhar mais. Quero descansar e não posso. Imagina.

A doença é um segredo. E é um segredo que digo só para você. Peço que não conte a ninguém. Deixo essa doença sem nome, que ela exista pouco. Já basta o passado.

Continuo sem você. Agora grave e doente. Os coelhos me olham e as tintas exalam um odor irritante que belisca o meu nariz. Vou enquanto me chamam. Quem? Não tenho certeza. Isso agora é muito.

Escreva, para o mesmo endereço que nunca. Como sempre peço a você no final das cartas.

Beijo.

Seu,

J.

PS. Querida, você acha que o Redricson, estará ainda mais doido? Ou que eu estarei ainda mais triste ou mais feliz com o passar do tempo? Você acha que isso ainda é possível?



17. numer „Romana” został przygotowany przez nowy zespół redakcyjny, który wywiązał się ze swojego zadania znakomicie. Czasopismo po raz kolejny staje się przestrzenią interdyscyplinarnego spotkania studentów Instytutu Filologii Romańskiej UJ. Obecna w artykułach tematyczna oraz metodologiczna różnorodność świadczy o szerokich horyzontach badawczych Autorów, zaś fakt, że swoje teksty napisali po polsku, francusku, włosku i portugalsku – o ich wysokich kompetencjach językowych.

I tak, najnowszy numer „Romana” proponuje nam rozważania teoretyczno-literackie podane w niekonwencjonalnej, zaskakującej formie – śladem Unamuna, Foucaulta, Luki i Barthes’a wyruszamy na poszukiwania zaginionego Autora, poznajemy zakulisowe szczegóły sporu o interpretację panów Eco, Cullera i Rorty’ego oraz dowiadujemy się, jak czytać *Anię z Zielonego Wzgórza* w świetle teorii feministycznych. Czeka nas również lektura błyskotliwych analiz porównawczych utworów Branco, Dinescu, Barana, Veteranyi i Sugiyamy. Ponadto mamy okazję zapoznać się z sylwetką Alaina Mabanckou – „gwiazdy literatury afrykańskiej”, sięgnąć do źródeł *nouveau roman* i prześledzić sposób konstrukcji postaci w powieści *Zazie w metrze* Queneau. Pasjonatów języka zainteresuje tekst o funkcji magicznej polskich złożonych imion męskich, a miłośnicy filmu z przyjemnością przeczytają artykuł o modzie we włoskim i francuskim kinie lat 60., do którego zaprasza cytaty samej Coco Chanel.

Na uwagę zasługuje również część przekładowa, tym razem bardzo zróżnicowana pod względem treści i stylu. Otwierają ją wybrane *Articuentos* Millása (tłumaczenie poprzedzone jest wyczerpującym opracowaniem krytycznym), po których następują kolejno: fragmenty prozy Beigbedera, refleksja Sertillanges’a z 1921 roku na temat praktyki lektury człowieka wykształconego oraz, *last but not least*, fragmenty przemówienia Le Corbusiera, w którym znany architekt omawia problem nowoczesnego mieszkania. A na koniec „Roman” proponuje mocny akcent portugalistyczny i publikuje prace wyróżnione w *Konkursie na przekład poezji Fernando Pessoa* oraz efekty *Portugalistycznych Warsztatów Kreatywnego Pisania*, przeprowadzonych w 2016 roku w Krakowie przez Edę Nagayamę, brazylijską pisarkę i badaczkę kultury.

Podsumowując, pragnę powtórzyć za moim poprzednikiem, dr. Jakubem Kornhauserem: „«Roman» żyje i ma się jak najlepiej!”

Dr Olga Bartosiewicz,
opiekunka naukowa Czasopisma Studentów UJ „ROMAN”