

**TRANSFER**

RECEPTION STUDIES

**VI**

## Transfer. Reception Studies

**“Transfer. Reception Studies” is a scientific journal. We publish papers on Reception Studies of Polish and German, Austrian, Swiss literatures, written in English, Polish and German**

**Redaktorki Naczelne (Editors-in-Chief):** Anna MAJKIEWICZ, Joanna ŁAWNIKOWSKA-KOPER

### **RADA NAUKOWA (Advisory Board):**

Anna BABKA (Universität Wien, Wien), Edward BIAŁEK (Uniwersytet Wrocławski, Wrocław), Lothar BLUHM (Universität Koblenz-Landau, Landau), Rolf FIEGUTH (Universität Freiburg, Schweiz), Elżbieta HURNIK (Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza, Częstochowa); Waław OSADNIK (University of Alberta, Edmonton), Mirosław OSSOWSKI (Uniwersytet Gdański, Gdańsk), Wolfgang F. SCHWARZ (Universität Leipzig, Leipzig), Dorota SOŚNICKA (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin), Grażyna B. SZEWCZYK (Uniwersytet Śląski, Katowice), Ewa TEODOROWICZ-HELLMAN (Stockholms Universitet, Stockholm), Manfred WEINBERG (Univerzita Karlova, Praha), Anna WYPYCH-GAWROŃSKA (Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza, Częstochowa)

### **RECENZENCI (Reviewers):**

Agnieszka ADAMOWICZ-POŚPIECH (Uniwersytet Śląski, Katowice), Bożena BADURA (Universität Essen-Duisburg), Aleksandra BUDREWICZ (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN, Kraków), Tamara BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ (IBL PAN, Warszawa), Peter CLAR (Universität Wien), Agnieszka CZAJKOWSKA (Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza, Częstochowa), Olivia C. DÍAZ PÉREZ (Universidad de Guadalajara, México), Sebastian DONAT (Leopold-Franzens-Universität Innsbruck), Małgorzata DUBROWSKA (Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin), Joanna DRYNDA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań), Michael DÜRING (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel), Halina FILIPOWICZ (University of Wisconsin-Madison, Madison), Joanna GODLEWICZ-ADAMIEC (Uniwersytet Warszawski, Warszawa), Ewa GRZESIUK (Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin), Jana HRDLIČKOVÁ (Masarykova univerzita, Brno), Andrea HORVÁTH (Debreceni Egyetem, Debrecen), Ewa JAROSZ-SIENKIEWICZ (Uniwersytet Wrocławski, Wrocław), Ewelina KAMIŃSKA-OSSOWSKA (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin), Paul Martin LANGNER (Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków), Renata MAKARSKA (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), Michał MRUGALSKI (Humboldt-Universität zu Berlin), Artur PEŁKA (Uniwersytet Łódzki, Łódź), Eliza PIECIUL-KARMIŃSKA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań), Jana RACLAVSKÁ (Ostravská univerzita, Ostrava), Daniela RADLER (Academia de Studii Economice din Bucureşti), Szilvia RITZ (Szegedi Tudományegyetem, Szeged), Johann SONNLEITNER (Universität Wien), Marek SUCHOCKI (Berkeley College New York and New Jersey)

Nadsyłane do redakcji artykuły są oceniane anonimowo przez dwóch recenzentów („double-blind” review)

### **Redaktorzy językowi (Language editors):**

Elżbieta WRÓBEL – język polski (for Polish language)

Susanna Stacy JOHNSON, Anna WYLĘŻAŁEK – język angielski (for English language)

Markus EBERHARTER – język niemiecki (for German language)

**Sekretarz redakcji (Assistant to the Editor-in Chief):** Paulina KASIŃSKA

Adres redakcji:

TRANSFER. UJD

ul. Waszyngtona 4/8, p. 134

42-200 Częstochowa

e-mail: [transfer@ujd.edu.pl](mailto:transfer@ujd.edu.pl)

tel. (+48) (34) 378-43-41

[www.transfer.ujd.edu.pl](http://www.transfer.ujd.edu.pl)

Patronat:

**TOWARZYSTWO  
POLSKO-NIEMIECKIE  
W CZĘSTOCHOWIE**

UNIWERSYTET HUMANISTYCZNO-PRZYRODNICZY IM. JANA DŁUGOSZA  
W CZĘSTOCHOWIE

# TRANSFER

## RECEPTION STUDIES

### VI

*AFEKTY 2 – WSPÓŁCZESNA KULTURA EMOCJI.  
TRANSFER. PRZEKŁAD. RECEPCJA*

pod redakcją

JOANNY ŁAWNIKOWSKIEJ-KOPER, ANNY MAJKIEWICZ, SZILVII RITZ



Częstochowa 2021

Redaktor naczelna wydawnictwa  
Paulina PIASECKA

Redaktor techniczny  
Aleksandra KUNOWSKA

Projekt okładki  
Agnieszka TYRMAN

Copyright © 2021 Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie, pewne prawa zastrzeżone. Licencja Creative Commons – Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)



**ISSN 2451-3334**  
**e-ISSN 2657-7216**

**INDEX COPERNICUS INTERNATIONAL – ICI Journal Master List 2020**  
**(ICV: 100.00)**

Czasopismo jest indeksowane w bazach:

The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences ERIH+  
Central and Eastern European Online Library ([www.ceeol.com](http://www.ceeol.com))

The Central European Journal of Social Sciences and Humanities  
([www.cejsh.icm.edu.pl](http://www.cejsh.icm.edu.pl))

CEON Repozytorium Centrum Otwartej Nauki (<https://depot.ceon.pl/>)

BazHum – Baza Czasopism Humanistycznych i Społecznych ([www.bazhum.pl](http://www.bazhum.pl))

INDEX COPERNICUS INTERNATIONAL

POL-index Polska Baza Cytowań

EBSCO Publishing (Humanities Source)

EBSCO Publishing (Ebsco Discovery Service)

WorldCat (OCLC)

ARIANTA ([www.arianta.pl](http://www.arianta.pl))

EZB Elektronische Zeitschriftenbibliothek



Wydawnictwo Naukowe  
Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie  
42-200 Częstochowa, ul. Waszyngtona 4/8  
tel. (34) 378-43-29, faks (34) 378-43-19  
[www.ujd.edu.pl](http://www.ujd.edu.pl)  
e-mail: [wydawnictwo@ujd.edu.pl](mailto:wydawnictwo@ujd.edu.pl)

## Spis treści / Inhaltsverzeichnis / Index

Od redaktorek / From the Editors .....	8
--	---

### I

#### **Sprzeciw wobec teraźniejszości. Esej / Widerstand gegen die Gegenwart. Essay / Opposition to the present. Essay**

---

Slobodan ŠNAJDER	
Das verräterische Herz .....	19

### II

#### **Śmiech i śmianie się / Gelächter und Lachen / Laughter and laughing**

---

Paul Martin LANGNER	
Lachanlässe. Annäherung an Faktoren für ein dekonstruktivistische Erklärungsmodell des Lachens in der Vormoderne .....	29
Andrea RUDOLPH	
<i>Commedia dell'Arte und persifliertes Freimaurertum als Mittel zu vorurteilsbefreiter Männlichkeit in August Kopischs Ein Karnevalsfest auf Ischia/Iskja</i> .....	48
Andrew C. ROUSE	
The Words "Laughter" and "Laugh" in a Collection of <i>The English and Scottish Popular Ballads</i> .....	65
Martin STOSIK	
Von <i>Ich liebe jede Falte</i> bis <i>Hurra, wir leben noch!</i> – der humoristische Umgang mit dem Älterwerden in Sandra Schönthals <i>Shades of Fifty</i> .....	84

**III**  
**Na drodze do samopoznania /**  
**Auf dem Weg zur Selbstfindung /**  
**On the path to self-discovery**

---

Isaac Barko LAR	
From tragedy to triumph: a critique of selected poems in Idris Amali's <i>Generals without War</i> .....	102
Marijana JELEČ	
Verbalisierung, Visualisierung und Verortung der Erinnerung im deutschsprachigen Generationenroman .....	118
Anna MAJKIEWICZ	
Ukryte afekty .....	135
Mariana YEMELIANOVA	
Emocje czy rozum? W kierunku samopoznania (na marginesie <i>Gry szklanych paciorków</i> Hermanna Hessego) .....	146

**IV**  
**Afekty w przekładzie i w sztukach wizualnych /**  
**Affekte in der Übersetzung und in visuellen Künsten /**  
**Affects in the translation and visual arts**

---

Jakub SULIGA	
Hemingway źle obecny. Na tropie wstydu .....	160
Martyna JABŁONKA	
Translational Problems in Audio Description. The Case Study of <i>Django Unchained</i> by Quentin Tarantino .....	175
Marcin JAWORSKI	
Sztuka komiksu i problematyka sytuacji granicznej. Estetyka, forma, treści .....	189
Joanna BOCHACZEK-TRĄBSKA, Iwona STERCZEWSKA	
Emotywnie funkcje ekslibrisu polskiego z lat 1939–1945 .....	220

**V**  
**Sprawozdania i recenzje /**  
**Berichte und Rezensionen /**  
**Reports and Reviews**

---

Monika WOLTING

Exil, Migration, Flucht und Vertreibung, Alte und Neue  
Kriege – Literarische Topoi des 20. und 21. Jahrhunderts,  
Sektion auf dem IVG-Kongress, Universität Palermo,  
27.-30. August 2021 – Tagungsbericht .....237

Jürgen EDER

Rezension: Jana Hrdličková, *Zweiter Weltkrieg und Shoah  
in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945.*  
Berlin: Frank & Timme GmbH. Verlag für wissenschaftliche  
Literatur, 2021, 346 S.....246

Arianna DI BELLA

Zwischen Okzident und Orient. Rezension zu: SAID – *ich,  
jesus von nazareth.* Würzburg: Echter 2018, 59 S.,  
ISBN 978-3-429-04452-7 .....250

Noty o Autorkach i Autorach / Author Notes .....256



<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.17>

## Od redaktorek / From the Editors

Tom *Afekty 2 – Współczesna kultura emocji. Transfer. Przekład. Recepcja* stanowi kontynuację opisu fenomenu afektywnej kultury podjętych w piątym numerze czasopisma „Transfer. Reception Studies” (2020). Punktem wyjścia do rozważań było wówczas założenie, że lektura tekstów tak wcześniejszych, jak i najnowszych zorientowana na analizę różnorodnych form ekspresji emocji (afektów) pozwala na rozpoznanie nowych cech, wymiarów i funkcji poznawanej rzeczywistości.<sup>1</sup> Ta opisana przez Ryszarda Nycza kategoria analityczna okazała się niezwykle skuteczna i atrakcyjna dla badaczek i badaczy eksplorujących teksty literatury i kultury różnych epok i obszarów językowych w poszukiwaniu emanacji emocji i manifestacji afektów z całym bogactwem ich funkcji i znaczeń. Istotne dla oglądu tego problemu badawczego są także pytania o historyczny wymiar zjawiska, ze wskazaniem na frekwencję i ewolucję przedstawiania konkretnych emocji i afektów w tekstach literackich. Wśród zaprezentowanych w tym tomie afektów dominuje śmiech i jego odmiany. Za nimi kryje się jednakże świat skomplikowanych relacji i złożonych postaw postaci, których wyborami kierują rozmaite emocje, nadając narracji dramaturgii bądź – przeciwnie – rozładowując napięcia. Literatura zawsze odwołuje się do życia, reprodukuje je, bądź kreując, a bohaterowie, ci realni i ci literaccy, doświadczają całej złożoności życia, współtworząc współczesną dla siebie kulturę emocji.

Refleksje nad literackimi przestrzeniami emocji i afektów w VI tomie naszego czasopisma otwiera esej *Zdradzieckie serce* autorstwa chorwackiego pisarza i dramaturga, **Slobodana ŠNAJDERA**, w którym autor, wyrażając „sprzeciw wobec teraźniejszości” relatywizującej emocje, sięga po wymowną metaforę serca. Wykorzystuje swoje „bałkańskie doświadczenia,” by skierować uwagę czytelnika na względność kategorii dobra i zła, zwłaszcza

---

<sup>1</sup> Por. Ryszard Nycz, „Afektywne manifesty”, *Teksty Drugie*, 1 (2014): 11 (9-13).



w obliczu współczesnych kryzysów w Europie i na świecie, takich jak kryzys migracyjny, a ostatnio kryzys związany z koronawirusem.

Do zagadnienia śmiechu i śmiania się bezpośrednio odnieśli się w swych tekstach zagraniczni badacze w drugiej części tomu. W artykule *Lachanlässe. Annäherung an Faktoren für ein dekonstruktivistisches Erklärungsmodell des Lachens in der Vormoderne* **Paul Martin LANGNER** objaśnia śmiech z perspektywy determinowanej warunkami i czynnikami życia w średniowieczu w odwołaniu do pojęć wprowadzonych przez Hansa-Jürgena Bachorskiego i Wenera Roeckego: „śmiejąca się wspólnota” (*Lachgemeinschaft*) i „powód do śmiechu” (*Lachanlass*). Autor poddaje analizie *risus paschalis*, zwyczaj obowiązujący podczas liturgii wielkanocnej, oraz *minnesang* i dwa wiersze prozą: *Der Weinschwelg* i *Die böse Frau* jako przykłady werbalizacji powodów do śmiechu. Ku literaturze wieków poprzednich skierowała się także **Andrea RUDOLPH** w artykule *Commedia dell’Arte und persifliertes Freimaurertum als Mittel zu vorurteilsbefreiter Männlichkeit in August Kopischs „Ein Karnevalsfest auf Ischia/Iskja,”* podejmując temat śmiechu sytuacyjnego w *commedia dell’Arte* i głębszych warstw humoru w odwróceniu przyjętych norm i ideałów piękna w noweli Kopischa. Natomiast **Andrew C. ROUSE** w artykule *The Words “Laughter” and “Laugh” in a selection of “The English and Scottish Popular Ballads”* zwraca się ku tematowi śmiechu i śmiania się, a na materiał badawczy wybiera osiem angielskich i szkockich balladach: *Lady Isabel and the Elf-Knight*, *The Cruel Brothers*, *The Boy and the Mantle*, *The Laidley Worm*, *Clark Colven*, *The Broomfield Hill*, *King John and the Bishop* and *Captain Wedderburn’s Courtship* zebranych w dziewiętnastowiecznym zbiorze *The English and Scottish Popular Ballads* przez Francis Jamesa Childa. Badacz, odwołując się do teorii śmiechu Norberta Eliasa i studium Ancii Parvulescu udowadnia, że balladowego śmiechu (*laughter*) nie należy mylić z *laught* ze względu na społeczny kontekst historyczny. Do literatury współczesnej powraca **Martin STOSIK** w artykule *Von „Ich liebe jede Falte“ bis „Hurra, wir leben noch!“ – der humoristische Umgang mit dem Älterwerden in Sandra Schönthals Shades of Fifty*. Autor analizuje środki stylistyczne (m.in. ironia, sarkazm), po jakie sięgnęła Sandra Schönthal, opisując w swej powieści z ironicznym dystansem proces starzenia się głównej bohaterki i podejmując w ten sposób polemikę z kultem ciała i młodości obecnym w świecie realnym.

Teksty zamieszczone w kolejnym części połączyło zagadnienie samopoznania będące odpowiedzią na dylematy współczesnego, targanego silnymi emocjami świata i palące kwestie tożsamościowe. **Isaac Barco LAR** w artykule *From tragedy to triumph: a critique of selected poems in Idris Amali’s „Generals without war”* analizie poddaje, uwzględniając kontekst trudnej historii kraju i literatury nigeryjskiej, wybrane wiersze nigeryjskiego poety Idrisa

Amaliego, który w satyryczny sposób odnosi się do despotycznych rządów w kraju, dając świadectwo czasów dyktatury i złych rządów w Nigerii. Aktualnej problematyce poświęca swoją uwagę również chorwacka literaturoznawczyni **Marijana JELEČ**. Tematem artykułu *Verbalisierung, Visualisierung und Verortung der Erinnerung im deutschsprachigen Generationenroman* czyni jeden z najbardziej aktualnych dyskursów literatury niemieckojęzycznej łączący kategorię pamięci oraz powieść pokoleniową. Autorka analizie poddaje następujące powieści niemieckojęzyczne (*Eine sehr kleine Frau* P. Hennischa, *Engel des Vergessens* M. Haderlap, *Das Foto* E. Schevemann, *Haus der Kindheit* A. Mitgutsch, *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte* M. Maron i *Kleine Zeiten. Die Geschichte meiner Großmutter* F. Dittlbachera), a jej celem jest zrekonstruowanie sposobów podejścia do tabuizowanych lub wypartych aspektów przeszłości jako podstawy do rekonstrukcji historii rodziny. Dylematy tożsamościowe współczesnego człowieka i związane z nimi emocje poddane literaryzacji we współczesnej literaturze niemieckojęzycznej są również tematem artykułu „???” **Anny MAJKIEWICZ**. Natomiast kontekst uniwersalnej dyskusji o kształtowaniu duchowości człowieka oraz aktualnych rozważań o rozwoju społecznym jednostki jest punktem wyjścia dla artykułu *Emocje czy rozum? W kierunku samopoznania (na marginesie „Gry szklanych paciorków” Hermanna Hessego)* autorstwa **Mariany YEMELIANOVEJ** przywołującej noblowską powieść niemieckiego pisarza Hermanna Hessego.

Na część czwartą składają się wypowiedzi dotyczące afektów poddanych procesowi przekładu literackiego i audiowizualnego, a także wyeksponowanych w sztukach wizualnych. **Jakub SULIGA** w artykule *Hemingway źle obecny. Na tropie wstydu” na przykładzie „Zielonych wzgórz Afryki”* wykazuje, jak znający pisarza osobiście tłumacz Bronisław Zieliński włączył się w budowanie legendy noblisty, próbując zniwelować afekt wstydu, który można odnaleźć w analizowanej powieści. **Martyna JABŁONKA** uwagę badawczą skierowała na przekładalność emocji w audiodeskrypcji w artykule *Translational Problems in Audio Description. The Case Study of „Django Unchained” by Quentin Tarantino*. Poddając analizie wybrane problemy translatorskie w przekładzie filmu *Django Unchained* (2012) Quentina Tarantino, zaproponowała również możliwe strategie ich rozwiązania. W centrum rozważań obszernego studium *Sztuka komiksu i problematyka sytuacji granicznej. Estetyka, forma, treści* **Marcina JAWORSKIEGO** znalazła się problematyka sytuacji granicznej żywo obecna także w komiksie i jego szczególnej formie powieści graficznej. Na przykładzie utworu autorstwa Fabiena Grolleau’a i **Jérémiiego Royera** *Audubon. Na skrzydłach świata*, opisującego dzieje życia i twórczości Jean’a-Jacquesa Audubona, pioniera ornitologii amerykańskiej i

wybitnego ilustratora przyrody, autor podjął udaną próbę analizy estetyki, formy i treści wobec problematyki graniczności i relacji między tym, co ludzkie i co nie-ludzkie. **Joanna BOCHACZEK-TRĄBSKA** i **Iwona STERCZEWSKA** zbadały *Emotywnie funkcje ekslibrisu polskiego z lat 1939–1945*. Przeprowadzona przez nie analiza unaocznia konteksty historyczne, społeczne i ekonomiczne rozwoju ekslibrisu i wykazuje interdyscyplinarny charakter tej wyjątkowej formy księgoznaku, podkreślając jego funkcje ematywne.

Część ostatnia mająca charakter sprawozdawczo-rezencyjny zawiera sprawozdanie **Moniki WOLTING** z prac sekcji *Migration, Flucht und Vertreibung, Alte und Neue Kriege – Literarische Topoi des 20. und 21. Jahrhunderts* [Migracja, ucieczka i wypędzenie, stare i nowe wojny – literackie toposy XX i XXI wieku] podczas Światowego Kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Germanistów, który odbył się 27-30 lipca 2021 r. w Palermo. Polska badaczka, inicjatorka sekcji, omawia wyniki badań ogniskujących się wokół toposu migranta prezentowanych przez zagranicznych germanistów. Część tę zamykają dwie recenzje. Pierwsza autorstwa **Jürgena EDERA** omawia monografię Jany Hrdličkovéj *Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945* i akcentuje jej oryginalny wkład we współczesne literaturoznawstwo germanistyczne. Druga recenzja dotyczy dzieła literackiego *ich, Jesus von Nazareth* (2018) zmarłego w 2021 r. niemiecko-irańskiego pisarza SAIDA. **Arianna DI BELLA** uwzględniła również wkład pisarza w wymianę kulturową między Zachodem a Orientem, a także wartość estetyczną i etyczną jego twórczości.

Zaprezentowane tu różne kierunki dyskusji nad afektami w kulturze i literaturze z całą pewnością nie wyczerpują możliwych kierunków eksploracji tytułowego zagadnienia. Mamy nadzieję, że właśnie z tego powodu lektura szóstego tomu czasopisma „Transfer. Reception Studies”, do której Państwa serdecznie zapraszamy, przyniesie inspirację do dalszych rozważań nad ekspresją emocji.

Anna Majkiewicz, Joanna Ławnikowska-Koper, Szilvia Ritz  
Częstochowa, grudzień 2021 r.

\*\*\*

Volume *Affections 2 - Contemporary Culture of Emotion. Transfer. Translocation. Reception* is a continuation of the description of the phenomenon of affective culture undertaken in the fifth issue of the journal "Transfer. Reception Studies" (2020). The starting point for the considerations was the assumption that reading both earlier and recent texts oriented towards the analysis of various forms of emotional expression (affects) allows one to rec-

ognise new features, dimensions and functions of cognitive reality. This analytical category described by Ryszard Nycz has turned out to be extremely effective and attractive for researchers exploring texts of literature and culture of different epochs and language areas in search of emanations of emotions and manifestations of affects with the whole wealth of their functions and meanings. Also important for the overview of this research problem are questions about the historical dimension of the phenomenon, with an indication of the frequency and evolution of the representation of specific emotions and affects in literary texts. Among the affects presented in this volume, laughter and its varieties dominate. Behind them, however, lies a world of complicated relations and complex attitudes of characters, whose choices are guided by a variety of emotions, either adding drama to the narrative or, on the contrary, relieving tension. Literature always refers to life, reproducing or creating it, and the characters, both real and literary, experience the whole complexity of life, co-creating for themselves the contemporary culture of emotions.

Reflections on literary spaces of emotions and affects in Volume VI of our journal open with an essay *The Treacherous Heart* by the Croatian writer and playwright Slobodan ŠNAJDER, in which the author, expressing his "opposition to the present" which relativises emotions, uses the telling metaphor of a heart. He uses his "Balkan experience" to direct the reader's attention to the relativity of the categories of good and evil, especially in the face of contemporary crises in Europe and the world, such as the migrant crisis and more recently the coronavirus crisis.

The issue of laughter and laughing was directly addressed in their texts by foreign scholars in the second part of the volume. In the article *Lachanlässe. Annäherung an Faktoren für ein dekonstruktivistisches Erklärungsmodell des Lachens in der Vormoderne* Paul Martin LANGNER explains laughter from a perspective determined by the conditions and factors of life in the Middle Ages with reference to concepts introduced by Hans-Jürgen Bachorski and Werner Roewe: "laughing community" (*Lachgemeinschaft*) and "reason to laugh". (*Lachanlass*). The author analyses the *risus paschalis*, a custom during the Easter liturgy, as well as the *minnesang* and two prose poems: *Der Weinschwelg* and *Die böse Frau* as examples of verbalising reasons to laugh. Andrea RUDOLPH also turned to the literature of previous centuries in her article *Commedia dell'Arte und persifliertes Freimaurertum als Mittel zu vorurteilsbefreiter Männlichkeit* in August Kopisch's "Ein Karnevalsfest auf Ischia/Iskja," addressing situational laughter in *commedia dell'Arte* and the deeper layers of humour in the reversal of accepted norms and ideals of beauty in Kopisch's novella. Andrew C. ROUSE, on the other hand, in his article *The Words "Laughter" and "Laugh" in a Collection of "The*

English and Scottish Popular Ballads", turns to the theme of laughter and laughing, and chooses eight English and Scottish ballads as his research material: Lady Isabel and the Elf-Knight, The Cruel Brothers, The Boy and the Mantle, The Laidley Worm, Clark Colven, The Broomfield Hill, King John and the Bishop and Captain Wedderburn's Courtship collected in the nineteenth-century collection *The English and Scottish Popular Ballads* by Francis James Child. The researcher, referring to Norbert Elias's theory of laughter and Anca Parvulescu's study, proves that ballad laughter should not be confused with laughter due to its social historical context. Martin STOSIK returns to contemporary literature in his article *Von "Ich liebe jede Falte" bis "Hurra, wir leben noch!" - der humoristische Umgang mit dem Älterwerden in Sandra Schönthals Shades of Fifty*. The author analyses the stylistic devices (e.g. irony, sarcasm) used by Sandra Schönthal to describe the aging process of the protagonist in her novel with ironic detachment, thus engaging in a polemic with the cult of the body and youth present in the real world.

The texts in the next section are linked by the issue of self-knowledge as a response to the dilemmas of the contemporary world torn by strong emotions and burning questions of identity. Isaac Barco LAR in his article *From tragedy to triumph: a critique of selected poems in Idris Amali's "Generals without war"* analyses, taking into account the difficult history of the country and Nigerian literature, selected poems by the Nigerian poet Idris Amali, who satirically refers to the despotic rule in the country, bearing witness to the times of dictatorship and misrule in Nigeria. Croatian literary scholar Marijana JELEČ also devotes her attention to current issues. The subject of her article *Verbalisierung, Visualisierung und Verortung der Erinnerung im deutschsprachigen Generationenroman* is one of the most current discourses of German-language literature that combines the category of memory and the generation novel. The author analyses the following German-language novels (*Eine sehr kleine Frau* P. Henschel, *Engel des Vergessens* M. Haderlap, *Das Foto* E. Schevemann, *Haus der Kindheit* A. Mitgutsch, *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte* M. Maron and *Kleine Zeiten. Die Geschichte meiner Großmutter* by F. Dittlbacher), and it aims to reconstruct approaches to tabooed or repressed aspects of the past as a basis for reconstructing family history. Identity dilemmas of contemporary man and related emotions subjected to literarisation in contemporary German-language literature are also the subject of the article *"????????????????????????????????"* by Anna MAJKIEWICZ. The context of the universal discussion on the formation of human spirituality and current reflections on the social development of the individual is the starting point for the article *Emotions or Reason? Towards Self-Knowledge (on the margins of*

"The Glass Bead Game" by Hermann Hesse) by Mariana YEMELIANOVA recalling the Nobel Prize-winning novel by the German writer Hermann Hesse.

The fourth part consists of statements concerning the affectations subjected to the process of literary and audiovisual translation, as well as exposed in visual arts. Jakub SULIGA in his article Hemingway Badly Present. Na tropie wstydu (On the Trail of Shame), using the example of Green Hills of Africa, shows how the translator Bronisław Zieliński, who knew the writer personally, joined in the construction of the legend of the Nobel Prize winner, trying to neutralise the affect of shame, which can be found in the analysed novel. Martyna JABŁONKA turned her research attention to the translatability of emotions in audio description in her article Translational Problems in Audio Description. The Case Study of "Django Unchained" by Quentin Tarantino. Analysing selected translation problems in the translation of Quentin Tarantino's Django Unchained (2012), she also proposed possible strategies for their solution. In the centre of reflections of the extensive study The Art of Comics and the Problem of Borderline Situation. Aesthetics, form, content of Marcin JAWORSKI's extensive study focuses on the problem of a border situation which is also present in the comic book and its particular form of graphic novel. On the example of the work by Fabien Grolleau and Jérémie Royer Audubon. On the Wings of the World, describing the life and work of Jean-Jacques Audubon, a pioneer of American ornithology and an outstanding illustrator of nature, the author made a successful attempt to analyse aesthetics, form and content in the face of the problem of limits and relations between the human and the non-human. Joanna BOCHACZEK-TRĄBSKA and Iwona STERCZEWSKA have examined the emotive functions of Polish exlibris from 1939-1945. Their analysis reveals the historical, social and economic contexts of the development of exlibris and demonstrates the interdisciplinary nature of this unique form of bookplate, emphasising its emotive functions.

The last part, which has a reporting and presentation character, contains Monika WOLTING's report on the work of the section Migration, Flucht und Vertreibung, Alte und Neue Kriege - Literarische Topoi des 20. und 21. Jahrhunderts [Migration, flight and expulsion, old and new wars - literary toposes of the 20th and 21st centuries] during the World Congress of the International Association of Germanists in Palermo, which took place on 27-30 July 2021 in Palermo. The Polish researcher, the initiator of the section, discusses the results of research focusing on the topos of the migrant presented by foreign Germanists. The section concludes with two reviews. The first one by Jürgen EDER discusses Jana Hrdličková's monograph Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945 and highlights her original contribution to contemporary German

---

studies. The second review concerns the literary work *ich, jesus von naza-reth* (2018) the work of the German-Iranian writer SAID, who died in 2021. Arianna DI BELLA has also considered the writer's contribution to the cultural exchange between the West and the Orient, as well as the aesthetic and ethical value of his work.

The various directions of the discussion on affect in culture and literature presented here certainly do not exhaust the possible directions of exploration of the title issue. We hope that this is why reading the sixth volume of the journal "Transfer. Reception Studies", to which we cordially invite you, will bring inspiration for further reflections on the expression of emotions.

Anna Majkiewicz, Joanna Ławnikowska-Koper, Szilvia Ritz  
Częstochowa, December 2021





# I

SPRZECIW WOBEC TERAŹNIEJSZOŚCI. ESEJ

---

WIDERSTAND GEGEN DIE GEGENWART. ESSAY

---

OPPOSITION TO THE PRESENT. ESSAY





Slobodan ŠNAJDER  
Zagreb (Hrvatska)

## Das verräterische Herz

### The treacherous Heart

**Abstract:** The author, as a sensitive and critical observer of his present, draws on the metaphor of the heart, incorporating his 'Balkan experience', to direct the reader's thoughts to the relativity of the categories of good and evil. The core idea, philosophically grounded and historically authenticated, is the question of the brotherhood of the human race, especially in the face of modern crises in Europe and the world such as the migrant crisis and, more recently, the Corona crisis.

**Keywords:** fraternity, heart metaphor, migrant crisis, Corona crisis.

Es gibt eine Stelle in seinen Memoiren, die Josip Broz, schon als junger Untergrundkämpfer der Alte genannt, inzwischen aber wirklich alt, bequem im Sessel sitzend, einmal vortrug. Broz (später Tito genannt) lutschte dabei an einer jener Zigarren, die Fidel Castro ihm regelmäßig zukommen ließ. Zwei Dinge verbanden die beiden Männer: die besten Zigarren der Welt und die Tatsache, dass sie die unbestrittenen Anführer ihrer Revolutionen waren. Man könnte noch ein drittes hinzufügen: Beinahe auf die gleiche Weise wird heute gelöscht, was diese Revolutionen, weil authentisch, doch erreicht hatten. Das Auslöschen der Geschichte, dessen Zeuge ich heute in meiner engeren Heimat bin, enthält etwas Furioses, etwas sehr Gewalttätiges und erinnert an das, was der alte Hegel in seiner *Phänomenologie des Geistes* als *Die Furie des Verschwindens* bezeichnet hatte. Mit diesem Ausdruck beschrieb Hegel, was mit der Französischen Revolution geschah: eine Art Selbstvernichtung. Das entsprechende Kapitel bei ihm trägt den Titel: *Die absolute*

*Freiheit und der Schrecken.* Am Ende bleibt nur noch die Furie (so steht es bei Hegel), die jedes historische Gedächtnis auslöscht.

Hegel selbst wurde als relativ junger Greis von einer furiosen Cholera-epidemie dahingerafft. Tito hingegen lebte die ihm beschiedene Zeit zu Ende, und handelte es sich nicht um eine authentische Revolution, müssten wir sein Leben als abenteuerlich betrachten. Der Sensenmann hatte es oft auf seinen Kopf abgesehen, ihn aber jedes Mal verfehlt.

Dieser Mann erzählte also von seinem Leben so lässig, als gehöre es ihm nicht, als sehe er sich, gemütlich im Sessel sitzend, einen Western an. Er war natürlich fest davon überzeugt, immer auf der Seite des Guten gehandelt zu haben, und nannte das Gewalttätige in seiner Revolution eine notwendige Etappe auf dem Weg zur Freiheit. In den Wildwestfilmen schießt der gute meist schneller als der böse Cowboy, den er dadurch aus der Welt schafft. Broz hatte Hegel bestimmt nicht gelesen; er hatte schon genug Probleme mit Miroslav Krleža. Aber Hegel und seine Furie beiseite: Josip Broz liebte Wildwestfilme.

Jetzt möchte ich das Augenmerk auf eine Begebenheit aus der Zeit richten, als Josip Broz erst dabei war, Tito zu werden. Ende des Jahres 1920 versuchten Broz, damals fast noch ein Niemand, und seine erste Frau, eine junge Russin, mit merkwürdigen Papieren Lenins Staat zu verlassen, in dem alles noch brachlag. Man kann es kaum glauben, aber mit von der Partie war auch Jaroslav Hašek, zwar beträchtlich älter als Broz, jedoch noch nicht ganz der Jaroslav Hašek. Beide wollten in den Westen. Außer diesem Wunsch gab es noch manches, was die beiden miteinander verband: Galizien, die Verwundung, die Gefangenschaft, die Parteinahme für die Sowjets. Der zehn Jahre ältere Hašek, der sich später zu einem scharfen, aber gutmütigen Satiriker entwickeln sollte, hatte sich in der Roten Armee hervorgetan und es dort zu hohem Rang gebracht. Jetzt schickte die Revolution ihn als ihren Missionar in den Westen. Auch Broz hatte bestimmt eine Mission, etwa die Flamme der Revolution auf den Balkan zu tragen, nur sah man das damals nicht so klar, wie man heute die Reise des olympischen Feuers durch die ganze Welt verfolgt.

Man kann sich schwer vorstellen, dass Tito in dem fernen Jahr 1920 davon träumte, er werde in späteren Jahren an seinen Geburtstagen vor den Augen aller „Völker und Volksgruppen“ des Landes als gleichzeitig deren Vater und Sohn (und auch Heiliger Geist) etwas wie das Olympische Feuer in Form einer Stafette empfangen. Damals hatte er eine Grenze passieren müssen, und zwar nicht irgendeine, sondern die Grenze zwischen zwei Welten. Er musste also einen kühlen Kopf bewahren, was später von vielen, die am Epos Tito mitstrickten, besungen wurde.

Der Mensch ist indes eine merkwürdige Maschine, die hauptsächlich vom Herzen angetrieben wird. Es ist anzunehmen, dass die Herzen der paar verdächtigen Personen beim Passieren dieser Grenze stärker klopfen. Denn wer konnte aus dem Land der bolschewistischen Revolution kommen, ohne selbst ein Bolschewik zu sein? Eventuell ein Schmuggler. Aber könne man nicht auch die Revolution wie alles andere einschmuggeln? Das fragte sich rhetorisch der Offizier im Hof der Festung Narva an der estnischen Grenze, also einer Grenzgarnison. Ich versuche, mir den Hof dieses bestimmt nicht allzu lustigen Gebäudes vorzustellen, an dessen Außenwand man dieses sonderbare Grüppchen mühelos hätte stellen können ... Der eine murmelte, er sei ein Tscheche, der andere wusste nicht, was er war, wahrscheinlich suchte er nach der glaubwürdigsten Lüge, die dritte gestand, eine Russin zu sein, daher war wohl auch der, den sie in ihrem Bauch wie eine Kängurumutter in ihrer Tasche trug, ein Russe, wenn nicht ein Tscheche oder werweißwas sonst; jedenfalls waren sie alle vier Bolschewiken.

Die Weltgeschichte und auch die europäische Literaturgeschichte hätten einen ganz anderen Lauf genommen, hätte der estnische Offizier mit ihnen kurzen Prozess gemacht. Den hätte ihm auch niemand übelgenommen. Für den Tod des ungeborenen Kinds von Broz hätte man ihn nicht belangt, denn es starb sofort nach seiner Geburt. Aber die Geschichte? Aber die Literatur? Aber die junge Russin, die allerdings nicht zählt? Schwejk befasste sich nicht mit Russinnen, Broz hingegen erinnerte sich an sie ... an eben dieser Stelle seiner Memoiren und danach nie mehr. Als er jedoch in seiner Ausführung an diese Stelle gelangte, lachte er lausbübisch, denn das ganze Ereignis war trotz der Gefahr eigentlich skurril komisch gewesen. So sind auch die besten Witze, die man sich erzählt.

Alle leugneten, etwas mit den Bolschewiken zu tun zu haben. In der Tat, ein so kluger Narr, als der sich Hašek wie die Präfiguration seiner literarischen Figur Schwejk präsentierte, konnte kein Bolschewik sein, und Josip Broz schaffte es, überzeugend zu wirken, indem er erklärte, er sei Schlosser von Beruf, indem er also zur Wahrheit griff. Daraufhin ließ der estnische Offizier eine Roma-Gruppe kommen, in der es wie in übrigens jeder anderen neben vielen reproduktiven Wunderkindern auch begabte Künstler gab. Die schon früher festgenommene Gruppe befand sich (in den Augen des Offiziers) in einer ähnlichen Lage wie die Bolschewiken, da Roma sich wenig um Grenzen scheren und nicht so leicht vor ihnen Halt machen.

Der Offizier hatte eine Idee, die in wenigen Worten in Folgendem bestand: Die Musiker sollten – hier aufgepasst! – die Internationale spielen! Roma, die von den Ustascha in Jasenovac, dem kroatischen Auschwitz, „konzentriert“ wurden, hatte man oft gezwungen, die ganze Nacht hindurch zu spielen, obwohl sie wussten, dass sie am nächsten Tag hingerichtet würden.

In einer solchen Situation mussten fahrende Musiker ein reichhaltiges Repertoire haben, selbst wenn das manchmal vergeblich war.

Stellen wir uns also unser bolschewistisches Grüppchen mit offensichtlich falschen Papieren (das war dem Offizier schon klar, aber etwas ließ ihm keine Ruhe) nebeneinanderstehend vor; der Offizier geht von einem zum anderen, die Roma spielen *tutta la forza* die Internationale, die Geige führt, aber auch die Trommler tun sich hervor, denn sie müssen den Rhythmus der kommenden Weltrevolution vermitteln. Über einen Bären ist nichts überliefert worden. Der Offizier legt jedem in der Reihe Stehenden sein Ohr ans – Herz! Ohnehin verängstigt, verraten ihre Herzen eine besondere Erregung, ja sogar Lust!

Ich glaube, dieser Prototyp des Lügendetektors war durchaus zuverlässig. Er lieferte dem Offizier den Beweis, das verräterische Herz entlarvte die kleine Gruppe. Der Offizier gratulierte sich selbst zu seiner Erfindung. Dazu kam, dass im Hof sich schon Publikum versammelt hatte. Die Musik gefiel. Dieses Liedchen war auch gar nicht so schlecht, dachte der Offizier und ließ die Gruppe nach Estland weiterziehen mit den Worten: „Glaubt ja nicht, ihr hättet mich reingelegt!“

Es hätte auch anders kommen können. Die heutige *Furie des Verschwindens* hätte schon damals, vor genau hundert Jahren, in der Festung an der Grenze zu Estland einsetzen können. Aber in der Weltgeschichte ist es üblich, dass zuerst etwas furios entstehen muss, bevor die *Furie des Verschwindens* zum Zuge kommt. Und die bringt nie das gnädige Vergessen der Eumeniden, sondern den rachedürstenden, auf eine neue Gelegenheit wartenden Hass. Dies kommt vielleicht am stärksten, am bittersten, am engstirnigsten in der Region vor, die wir den jugoslawischen Archipel nennen: Die Inseln rücken immer weiter voneinander ab, das Meer wird immer mehr, das Festland immer weniger. Während Broz die Schlüsselfigur beim Entstehen des sozialistischen Staates war, setzte sich Jaroslav Hašek mit seinem unsterblichen braven Soldaten Schwejk ein Papierdenkmal. Ich sage ein Denkmal aus Papier, doch *aere perennius*, dauernder als Erz. Titos Denkmäler waren zwar aus echter Bronze, aber die symbolischen halten anscheinend länger. Das Herz von Broz erwies sich indes als stärker. Was hat dieser Mann nicht alles durchgemacht! Hašek starb an Herzversagen. Sein Herz hat ihn kaum drei Jahre später wieder verraten.

\*\*\*

Hundert Jahre später, im Jahre des Herrn 2020, kam es zu einem fantastischen und auch furiosen Remake des frühen Prototyps des Lügendetektors. Der war dank der Weiterentwicklung der Menschheit natürlich voll-

kommener. Der estnische Offizier fand seine Reinkarnation in einem höheren Polizeibeamten unserer Zeit, natürlich einem Informatiker. Nachdem sich über Jahrzehnte eine Zwischenform des Lügendetektors behauptet hatte, die ebenfalls die Herzschläge, jedoch eher im mechanischen Sinn, registrierte, gab es einen großen Schritt voran. Ich hatte persönlich die Ehre, Bekanntschaft mit dieser Zwischenform zu machen; die Erfahrung war keineswegs angenehm: Man kann noch so sehr auf das Herz schwören, das verrät einen immer!

Die Menschheit hat sich naturgemäß weiterentwickelt, neue Technologien, von denen der estnische Offizier nicht einmal geträumt hätte, haben die Kontrolle über menschliche Herzen übernommen. Er, der die Herzschläge der verdächtigen Personen sozusagen manuell zählte, hätte darüber gestaunt, wie sehr seine Erfindung verfeinert wurde. Seine Gefangenen überführte er nach Gehör, so wie die Roma-Kapelle nach Gehör musizierte.

Es geht um Folgendes: An der kroatischen Grenze im Osten, also am Rande des künftigen Schengengebiets, wurden in diesem Jahr superempfindliche Anlagen aufgestellt, die die Schläge menschlicher Herzen in geschlossenen LKWs und Kombis registrieren! Die Herzen der Emigranten pochen ohnehin stark, erst recht aber, wenn diese versuchen, zu einer, wenn nicht besseren, dann aber sicher im Moment geordneten Welt zu gelangen und auf diese Weise das nackte Leben zu retten. Die Herzen der Emigranten sind verräterische Herzen, obwohl niemand mehr von der Internationale spricht. Im Unterschied zu dem estnischen Offizier, der die Verdächtigen laufen ließ, zufrieden, dass sie ihn nicht zum Narren gemacht hatten, verzeihen diese installierten Lauscher menschlicher Herzen keinem, dessen Herz stärker schlägt. Es gibt vierhundert solcher Anlagen, deren Aufgabe es ist, die Menschen mit einem Herzen daran zu hindern, ins Land einzureisen. Die Grundvoraussetzung ist einfach: Jeder Immigrant, selbst wenn er nichts anderes bei sich hat, hat ein Herz. Das arme Herz pumpt in jeden Winkel des Körpers fünf Liter Blut in der Minute und bis zu 20 Liter in einer gefährlichen Situation, wenn es um Leben oder Tod geht.

Es gibt aber einen nahezu fundamentalen Unterschied. Der estnische Detektor im Ohr des Grenzzoffiziers musste herausfinden, was die abgehörten Herzen im ideologischen Sinne antrieb. Das sollten eigentlich auch die späteren Geräte tun, die wir als Lügendetektoren kennen. (Auch ich, wie bereits gesagt, habe als eine Person mit verdächtigem Herzen Bekanntschaft mit einem solchen Gerät gemacht.)

Allerdings dient diese verbesserte Ausführung der alten Version nicht zur Feststellung, bei wem das Herz in politischem Sinne pocht, sondern, ob im Laderaum eines LKWs ein menschliches Wesen versteckt ist, das es im eigentlichen Sinne des Wortes gar nicht ist, obwohl es ein Herz hat.

Also es lebe der Fortschritt! Liberté, Égalité, Fraternité! Insbesondere das Letztere: die Brüderlichkeit des Menschengeschlechts. Die Internationale des menschlichen Elends. Vielleicht hätten Einheit, Freiheit und Brüderlichkeit weiterleben können, hätten die *Furien des Verschwindens* es zugelassen.

Der Herzschlag des kleinen Jungen, dessen Foto vor fünf Jahren um die Welt ging, nachdem ihn das Mittelmeer, die Wiege dieser westlichen Kultur, ans Land gespült hatte, wurde von keinem abgehört. Aber warum war diese Wiege so grausam zu ihm? An dieser Stelle will ich seinen Namen festhalten: Alan Kurdi. So hieß dieses Strandgut.



© Nilüfer Demir from DHA Agency (Turkey)

\*\*\*

Obwohl ich den größten Teil meines Lebens in einem weicherem Sozialismus verbracht habe, der auch einige menschliche Züge hatte, bekam ich bei jeder Grenzüberschreitung Herzklopfen. Ich glaube, dass es dafür keinen wirklichen Grund gab, obwohl die Personen, die der Staat als bedrohlich für seine Existenz einstufte, meist damit rechnen mussten, dass man ihnen den Reisepass abnahm. Andererseits gab es innerhalb dieses Archipels wenigstens keine Grenzen und man brauchte auch keinen Reisepass: Schon der Gedanke daran wäre absurd gewesen. Jetzt hingegen prangen zum Beispiel in Kroatien alle paar hundert Kilometer oder weniger neuerrichtete, beleuchtete, repräsentative Grenzübergänge, als wäre jeder von ihnen ein Triumphbogen (*Arc de Triomphe*). Der Zugang zu ihnen wird oft ohne jeden Sinn durch eine wütende Maßnahme oder Gegenmaßnahme erschwert; zerstrittene Völker benehmen sich eben wie zerstrittene Schulklassen. Wenn man heute mit dem Auto von Zagreb nach Novi Sad fährt, ohne den Weg über den langweiligen Autoput zu nehmen, bleibt man zwar die ganze Zeit auf dem Boden des ehemaligen Pannonischen Meers, man muss jedoch dreimal Kro-



atien verlassen und dreimal wieder nach Kroatien einreisen. Und das in der heutigen Welt, in der die Grenze zwischen Deutschland und Frankreich kaum sichtbar ist: leere Container, keine besondere Beleuchtung, ein Schild, auf dessen einer Seite Deutschland und auf der anderen Frankreich steht. Und das nach allem, was diese Länder einander angetan haben!

Sie taten einander dasselbe an, was die Völker des „verfluchten Landes Balkan“, wie mein Teil der Welt in der Sprache der deutschen Journalisten genannt wird, einander angetan haben.

Das Gleiche gilt für die Grenze zwischen Belgien und Frankreich, wo ich mich einige Zeit aufhielt. Die dortigen dunklen Wälder sind von Gräbern übersät, in den Baumstämmen kann man auch heute noch Patronen finden. Auf den lokalen Straßen wird die Grenze aber nicht gekennzeichnet, man kann sie leicht passieren. Ich besuchte nämlich gern belgische Tavernen... In der zivilisierten Welt interessieren sich für die Grenzen nur noch die Mobilfunkoperateure, sie ermahnen einen, wenn man auch nur einen Schritt ins fremde Land tut, weil dort nicht sie, sondern ihre französischen Kollegen kassieren. Nur das ist von Belang.

Corona ist natürlich etwas anderes. Die Grenze beginnt jetzt nach 1,5 Meter.

Aber da der Mobilfunk nicht mehr weit davon entfernt ist, die völlige Kontrolle über uns zu übernehmen, vermute ich, dass sein nächster Schritt sein wird, unsere verräterischen Herzen zu überprüfen. So wird zum Beispiel die politische Polizei, die es heute natürlich nicht gibt, während im Fernsehen die Ansprache des neuen Vaters (oder wenigstens des Onkels) der Nation übertragen wird, sofort feststellen können, ob jemand ein gutes und gehorsames Kind des Volkes ist oder ob sein Herz in einem anderen, willkürlichen und verderblichen Rhythmus schlägt.

Denn der Mensch ist eine Maschine, bei der alles von der Hydraulik abhängt. Unsere Ahnen hatten ein anderes Verhältnis zum Herzen. Wurde denn Chopins Herz, in Kognak getaucht (ein Ausdruck von Liebe), nicht von Paris nach Warschau geschmuggelt, um in der dortigen Heiligkreuzkirche aufbewahrt zu werden? Und das war nur eines der berühmten Herzen der Menschheit. Heute begegnet man dem Herzen auf Pralinschachteln oder als Emoticon.

Dennoch ist es sehr schwer, das verräterische Herz zu unterdrücken.

Im August 2020

Deutsch von Mirjana und Klaus Wittmann

## Das verräterische Herz

**Abstract:** Der Autor als sensibler und kritischer Beobachter seiner Gegenwart greift unter Einbeziehung seiner ‚Balkan-Erfahrung‘ auf die Metapher des Herzens zurück, um die Gedanken des Lesers auf die Relativität der Kategorien Gut und Böse zu lenken. Der Kerngedanke, philosophisch fundiert und historisch beglaubigt, ist die Frage nach der Brüderlichkeit des Menschengeschlechts, insbesondere angesichts der modernen Krisen Europas und der Welt wie die Migrantenkrise und neulich die „Corona-Krise“.

**Schlüsselwörter:** Brüderlichkeit, Herzmetapher, Migrantenkrise, „Corona-Krise“.

## Zdradzieckie serce

**Abstrakt:** Autor, jako wrażliwy i krytyczny obserwator swojej teraźniejszości, sięga po metaforę serca, wykorzystując swoje „bałkańskie doświadczenie”, aby skierować myśli czytelnika na względność kategorii dobra i zła. Główną ideą, filozoficznie ugruntowaną i historycznie potwierdzoną, jest kwestia braterstwa rodzaju ludzkiego, zwłaszcza w obliczu współczesnych kryzysów w Europie i na świecie, takich jak kryzys migracyjny, a ostatnio „kryzys Corony.”

**Słowa kluczowe:** braterstwo, metafora serca, kryzys migracyjny, kryzys Corony.

## **II**

**ŚMIECH I ŚMIANIE SIĘ**

---

**GELÄCHTER UND LACHEN**

---

**LAUGHTER AND LAUGHING**





Paul Martin LANGNER

<https://orcid.org/0000-0002-2197-4192>

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej (Kraków)

## Lachanlässe. Annäherung an Faktoren für ein dekonstruktivistische Erklärungsmodell des Lachens in der Vormoderne

### Laughter Occasions. Approaching factors for a deconstructivist explanatory model of laughter in pre-modern times

**Abstract:** This essay is dedicated to explaining laughter, but from fundamentally different conditions and factors of life in the Middle Ages. In order to be able to recognise this historical and mental distance, two concepts that Hans-Jürgen Bachorski and Werner Roecke introduced into research around 2000, the "laughter community" and the "laughter occasion", are re-examined and the conditions are sounded out in order to make factors visible for an explanatory model of laughter in the Middle Ages. However, the Freudian orientation is not adopted. In addition to the risus paschalis, a custom during the Easter liturgy, a minnelied and two prose poems, *Der Weinschwelg* and *Die böse Frau*, are described as examples in their communicative performance with regard to the occasions of laughter.

**Keywords:** Middle Ages, laughter, laughter community, laughter occasion, risus paschalis, minnesong.

Der folgende Beitrag geht dem Gedanken nach, dass das Lachen zwar eine menschliche Ausdrucksform und anthropologisch gegeben ist, dennoch zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Bedeutungen aufgrund historischer, gesellschaftlicher und kultureller Veränderungen gewonnen hat. Die Vorstellung, das Lachen in mittelalterlicher Zeit dabei auf Grundlage neu-

zeitlicher psychologischer Modelle erklärt werden könnte, führt zum Verwischen dessen, was das Fremde im Mittelalter war.<sup>1</sup> Andere gesellschaftliche Organisationsformen, andere Bedingungen des psychischen Apparats, andere Faktoren, die auf Vorstellungen und das Leben der Menschen Einfluss hatten, gilt es bei den folgenden Überlegungen zu grundlegenden Äußerungsformen des Menschen den Blick zu nehmen.

Wie schwierig es ist, sich die Bedingungen und Faktoren zu vergegenwärtigen, die das Lachen im Mittelalter ausgelöst haben könnten, skizziert eine Bemerkung des französischen Mediävisten Jacques Le Goff, der in einem umfangreichen Interview sagte:

Das Lachen mag noch so sehr eine Eigentümlichkeit des Menschen sein – wir wissen nicht, wie man früher lachte. Paul Veyne bemerkte eines Tages, dass selbst die hervorragendsten Spezialisten der antiken Kultur, befänden sie sich im Rom des Kaiserreichs, sehr verlegen wären, wenn sie jemandem einfach Guten Tag sagen müssten: Was machte man, um sich [...] zu begrüßen? Wie also lachte man im Mittelalter?<sup>2</sup>

Diese offene Frage Le Goffs lässt erkennen, dass sich hinter dem Lachen eine Eigenheit des Menschen verbirgt, für die gegebenenfalls psychologische Erklärungen gefunden werden könnten, dennoch erscheint es in der Rückschau in zurückliegende Zeiten schwer, einzuschätzen, welche Bedingungen und Faktoren zusammenwirkten, um das Lachen in jenen fernen Zeiten zu verursachen und die Bedeutung und Wirkung für den Einzelnen oder die Gruppe, in der er lebte, nachvollziehen zu können.

In seiner umfangreichen Studie zur Gestik im Mittelalter hat Jean-Claude Schmitt auch das Phänomen des Lachens berührt und aufgezeigt, dass bereits in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts das Phänomen des Lachens in der Diskussion stand. Er zeichnet nach, wie der überragende Franziskaner, „Doktor irrefragable“ Alexander von Hales, mit scholastischer Methode, in der er Argumente und Gegenargumente für das Lachen aufführte, die Problematik dieser Lebensäußerung des Menschen und seiner Bewertung in der damaligen Zeit erläuterte und dabei dem Lachen, sofern es nicht widernatürlich, wie beim teuflischen Lachen, oder zersetzend sei, in einem gewissen Rahmen Bedeutung zumaß.<sup>3</sup> Im Rahmen seiner Abwägungen gab Alexander

---

<sup>1</sup> Der Versuch der Forschergruppe um Werner Roecke und zu Beginn noch Hans-Jürgen Bachorski in den Jahre um 2000, das Lachen im Mittelalter unter Zuhilfenahme der Modelle von Freud erklären zu wollen, hat sich als nicht tragfähig erwiesen. Daher werden in diesem Artikel ihre Arbeiten nur am Rande einbezogen. Der vorliegende Versuch versteht sich als eine davon abweichende Annäherung an die Fragestellung.

<sup>2</sup> Jacques Le Goff, Auf der Suche nach dem Mittelalter. Ein Gespräch, übers. v. Matthias Wolf (München: Beck, 2004), 147.

<sup>3</sup> Jean-Claude Schmitt, Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter, übers. v. Rolf Schubert u. Bodo Schulze (Stuttgart: Klett-Cotta, 1992), 257-259.

von Hales auch zu erkennen, dass es durchaus störende, verwerfliche und gefährliche Formen des Lachens gab. Das Phänomen des Lachens ist also nicht erst in der Rückschau problematisch geworden, sondern war es auch bereits in der Zeit des Mittelalters.

Darin wäre auch der Grund zu sehen, warum in den Benediktiner-Regeln dem Lachen im Kloster grundsätzlich eine Absage erteilt wurde.<sup>4</sup> Es war kein Zug des Menschen, der ihn für die nach Heiligung strebende Gemeinschaft stärkte, sondern bestenfalls den Eigensinn des Menschen anspornte und damit die Gefahr hervorrief, die Gemeinschaft in Frage zu stellen.

Auch für die spätmittelalterliche Zeit finden sich Hinweise auf das Verständnis des Lachens. In einer Predigt des aus Thüringen stammenden Dominikaners Giselher von Statheim<sup>5</sup> († 1320) wird das mangelnde Verständnis für das Lachen ersichtlich. In Anlehnung an einen „meister“ betonte Giselher in seiner Auseinandersetzung über die Bedeutung der Vernunft und des menschlichen Willens, das Lachen als ein willentliches Verhalten anzusehen sei, das den Menschen vor den Tieren auszeichne, dennoch als *Accidens* („zuoval“) und als ein dem Menschen Hinzukommendes („zuohalt“) verstanden werden müsse.<sup>6</sup> Demnach ist das Lachen peripher und für den Menschen nicht wesentlich, weshalb es unterdrückt werden sollte.

Von verschiedenen Wissenschaftlern wurde darauf verwiesen, dass Witze, Späße und Lachanlässe Konjunkturen haben und die Gehalte von Witzen kann durch kulturhistorischen Wandel,<sup>7</sup> durch gesellschaftliche Veränderungen und mentale Entwicklungen verloren gehen. Neben der Frage der Bedeutung und Funktion des Lachens für den Menschen steht die zeitliche Gültigkeit von Lachanlässen oder Witzen und damit vom Lachen. Wobei im Folgenden nur das Lachen im öffentlichen Raum in den Fokus gestellt wird, andere Zusammenhänge, wie das Lachen in einem kleinen Kreis Gleichgesinnter wird nicht in die Argumentation eingezogen. Jansen weist in diesem Zusammenhang daraufhin, dass Lachen im öffentlichen

<sup>4</sup> Vgl. „*verba vana aut risui apta non loqui / risum multum aut excussum non amare*“, Benediktiner Regeln, cap. 4, §§ 53+54; cap. 6, § 8.

<sup>5</sup> Zur Person des Geistlichen vgl. Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hrsg. v. Gundolf Keil, u.a. (Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1978–2008), Bd. 10, 2., völlig neu bearbeitete Auflage. (= VL), hier VL III, Sp. 46–47.

<sup>6</sup> Franz Pfeiffer, „Predigten und Sprüche deutscher Mystiker,“ Zeitschrift für deutsches Altertum 8 (1851): 212.

<sup>7</sup> U.a. Wolfgang Jansen, „Scherz, Satire und tiefere Bedeutung. Lachen als Essenz des theatralen Vergnügens,“ in Über das Lachen. Aufsätze, hrsg. v. Wolfgang Jansen (Berlin: Weidler-Buchverlag, 2001), 20.

Raum nur im Rahmen sozialer Verabredungen möglich ist, sofern der Lachanlass erkennbar ist.<sup>8</sup>

Die historische Distanz lässt es also schwierig erscheinen, sich in die Menschen und ihr Bewusstsein hineinzusetzen und zu erklären, woher das Lachen begründet werden könnte. Die mittelalterliche Mentalität, hier verstanden für die Zeit zwischen dem beginnenden 13. Jahrhundert und dem Ende des 15. Jahrhunderts, deutet nicht auf eine individual-psychologische Struktur,<sup>9</sup> die sich aus einer singulären Abgeschlossenheit des Individuums erklären ließe. Sie scheint vielmehr auf einem Empfinden und dem Aufgehen in Gemeinschaften begründet, die das Individuum noch nicht entlassen haben, sondern vielmehr integrierten.<sup>10</sup> Das als abweichend wahrgenommene Einzelwesen, das sich durch Handlung (z.B. durch ein Verbrechen), durch Aussehen (z.B. Narren) oder durch Aussagen (z.B. Ketzer) von der Gemeinschaft separierte, stellte die Gemeinschaft in Frage. Folgt man der Darlegung eines kirchlichen Gerichts, Sendgerichte sind bis ins 15. Jahrhundert nachweisbar, so ist das Heraustreten des Einzelnen aus der Gemeinschaft oder Gruppe eine Verletzung der durch die göttliche Instanz begründete weltliche Ordnung.<sup>11</sup> Die Gemeinschaft wurde durch diese transzendent-fundierte Ordnung geformt, jede Deformierung dieser Ordnung stellte vor allem eine Gefährdung der Gemeinschaft dar, weil sie eine Instabilität der Gemeinschaft provozierte und damit die Existenz der Gemeinschaft gefährden konnte. Darin drücken sich Vorstellungen des Zusammenspiels in der Gemeinschaft der

<sup>8</sup> Jansen, „Scherz, Satire und tiefere Bedeutung. Lachen als Essenz des theatralen Vergnügens,“ 12.

<sup>9</sup> Vgl. Peter Czerwinski, „Heroen haben kein Unterbewußtsein. Kleine Psycho-Terminologie des Mittelalters,“ in *Die Geschichtlichkeit des Seelischen. Der historische Zugang zum Gegenstand der Psychologie*, hrsg. v. Gerd Jüttemann (Weinheim: Beltz, 1986), 239–272. Auch die Frage nach den Träumen in literarischen Texten von Hans-Jürgen Bachorski, der erst posthum in deutscher Sprache erschien, macht die Diskrepanz zwischen den mittelalterlichen Bedingungen und Faktoren zur Neuzeit deutlich. Hans-Jürgen Bachorski, „Träume, die überhaupt nicht geträumt. Zur Deutung von Träumen in der mittelalterlichen Literatur,“ in *Weltbilder des mittelalterlichen Menschen*, hrsg. v. Heinz-Dieter Heilmann, Martin M. Langner, Mario Müller u. Birgit Zacke (Berlin: Weidler-Buchverlag, 2007), 15–53.

<sup>10</sup> Auf die Problematik des einsamen, literarischen Helden, der als herausragender Einzelner in einer Spannung zur ihn umgebenden Gemeinschaft steht, machte schon Walter Haug aufmerksam. Walter Haug, „Die Einsamkeit des epischen Helden und seine scheiternde Sozialisation. Zur Anthropologie eines narrativen Musters,“ *Zeitschrift für deutsches Altertum* 128 (1999): 1–16.

<sup>11</sup> Paul Martin Langner, *Traditionen in der Literatur einer Region als gesellschaftsstrukturierende Phänomene. Zur mittelalterlichen Literatur der Mark Brandenburg zwischen 1250–1500* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2009), Bd. 1, 78.



hoch- und spätmittelalterlichen Zeit aus, in der die Einzelnen aufgehoben war.<sup>12</sup> Diese Vorstellungen einer durch eine transzendente Macht begründete Ordnung müssen als Basis genommen werden, wenn aus heutiger Sicht darüber nachgedacht wird, was sich für die einzelnen Menschen, die sich in dieser Ordnung aufgehoben fühlten, an Konsequenzen ergaben.

Als sicher kann gelten, dass die Individualstruktur, wie sie die Neuzeit kennt, für das Mittelalter nicht angenommen werden kann. Welche Formen von Identifikationen es den Menschen ermöglichte, zu sich zu finden, ist dabei ebenso offen, wie die damit verbundenen Äußerungsformen, wie z. B. das Lachen. Anders als in der Gegenwart, in der das Individuum für seine Fortkommen und seine soziale Positionierung Verantwortung übernehmen kann, muss für das Hochmittelalter davon ausgegangen werden, dass Menschen vornehmlich in Gruppen überleben konnten. Damit ist für den Einzelnen in der hochmittelalterlichen Gesellschaft anzunehmen, dass er anders als der Mensch der Moderne, in seinen Lebensformen und Lebensentwürfen weit stärker sozial determiniert war.

Von dieser Vorüberlegung wird nun die Überlegung zum Lachen fortgeführt, die von Hans-Jürgen Bachorski und Werner Roecke angestoßen worden war. Geprüft werden soll im Folgenden, was der Begriff der *Lachgemeinschaft* und der des *Lachanlasses* zu leisten im Stande ist und welche Konsequenzen aus den Beobachtungen an Texten des ausgehenden Hoch- und Spätmittelalters gezogen werden können. *Lachgemeinschaften* sind „notwendig sozial und historisch gebunden“<sup>13</sup>, die Teilnehmer dieser Lachgemeinschaften müssen bei dem belachten Ereignis oder beobachteten Vorgang körperlich anwesend gewesen sein und es ist davon auszugehen, dass die Mitglieder jeder Lachgemeinschaft aufgrund konkreter sozialer und kultureller Voraussetzungen in Gelächter ausbrachen.<sup>14</sup> Der *Lachanlass* kann als situative Konstellation verstanden werden, in der eine kommunikative Entsprechung zwischen den Lachenden und Belachten gegeben ist, die Gelächter ausbrechen ließ.

Zu den grundlegend anderen Bedingungen mittelalterlicher Mentalität ist die Vorstellung zu rechnen, dass der Einzelne in eine Ordnung geboren wurde und aufgehoben war, die ihm seine Position zuschrieb. Diese Ordnung

---

<sup>12</sup> Das Komische und seine Reaktion im Lachen werden hier als alles andere als harmlos verstanden. s. dazu bereits für die Moderne: Dieter Lamping, „Ist Komik harmlos? Über Veränderungen des Komischen seit dem 19. Jahrhundert,“ in Dieter Lamping, *Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996).

<sup>13</sup> Lamping, „Ist Komik harmlos? Über Veränderungen des Komischen seit dem 19. Jahrhundert,“ 158.

<sup>14</sup> Lamping, „Ist Komik harmlos? Über Veränderungen des Komischen seit dem 19. Jahrhundert,“ 158.

fand ihre Fundierung in der Transzendenz. Diese von Gott geschaffene und gewollte Ordnung konnte und sollte der Einzelne nicht in Frage stellen. Er war in diese Ordnung eingebunden. Nimmt man dieses Grundmuster an, wird deutlich, dass eine Begründung einer Lebensäußerung des Menschen wie dem Lachen erst noch gefunden werden muss. Es wird aber auch klar, dass es vergleichbare Formen und Funktionen des Lachens gab, wie sie auch in der Neuzeit nachzuzeichnen sind. Menschen konnten sich ebenso anlachen, wie auslachen. Lachen konnte eine Bestätigung einer Gemeinsamkeit<sup>15</sup> sein, wie auch die Chance bieten, einen anderen zu verlachen. Dennoch müssen andere Bewusstseinsprozesse abgelaufen sein, auch wenn die analysierten, psychologischen Phänomene teilweise Ähnlichkeiten mit denen der Neuzeit aufgewiesen haben könnten. Als Beispiel sei der Risus paschalis herangezogen: Die Gemeinde konnte während der Osterliturgie über die Botschaft des Ostermorgens, nach der der Herr auferstanden sei, mit Lachen antworten. Indem sich das Subjekt in der transzendent begründeten Ordnung widerspiegelte und erkannte, dass auch die Mitmenschen sich in dieser Ordnung befanden, war das Versprechen von der Auferstehung des Herrn die zuversichtliche Hoffnung der eigenen Auferstehung. Indem sich alle in dieser Ordnung aufgehoben fühlen konnten, bestand aller Grund, zu lachen.

Wie weit dieser Brauch in der Neuzeit und Moderne fremd geworden ist, zeigt sich in der Charakteristik Herbert Wolfs, der noch im *Reallexikon* (1977) erwähnt, dass sich die Gemeinde in den österlichen Messen mit dem „Risus paschalis“ „vergnügte“.<sup>16</sup> Seine Missdeutung wird noch deutlicher im folgenden Zitat aus dem gleichen Artikel: „Der Mißbrauch des Verkündigungsauftrages [der Predigt] gipfelt im sogenannten Risus paschalis, der nach den ernstesten Passionsspielen die Gemeinde mit Scherzen erfreuen sollte.“<sup>17</sup> Wer in diesem Brauch nur ein Vergnügen abliest, zieht schnell irri- ge Schlüsse und erkennt nicht die grundlegend andere Bestimmung des mittelalterlichen Lebens durch den christlichen Glauben. Weil sich eben die Menschen als Teile einer Ordnung sahen, die bis in das alltägliche Leben der Gemeinschaft regulierte, galt die Botschaft der Auferstehung nicht nur dem historischen Geschehen des Evangeliums, sondern galt allen gegenwärtigen Zuhörern. Es war die verbürgte Zuversicht, den allgegenwärtigen

<sup>15</sup> Als Belege könnten um 1200 Textstellen aus dem Nibelungenlied genannt werden. In Handschrift A des Nibelungenliedes, in den Versen 489,1–654,1–1106,4 und 1586,1 wird das integrierende Lachen in einer Gemeinschaft betont.

<sup>16</sup> Herbert Wolf, „Predigt,“ in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. v. Werner Kohlschmidt, und Wolfgang Mohr (Berlin-New York: Walter de Gruyter 1977), Bd. 3, 224.

<sup>17</sup> Wolf, „Predigt,“ 233.

tigen Tod zu überwinden. Alle Menschen bezogen sich auf die transzendente Ordnung, in der sie sich spiegelten, folglich war die Botschaft von der Überwindung des Todes kein äußerliches „Vergnügen“, wie es Wolf annahm, sondern ein inneres Bedürfnis, es kündet von der Befreiung der Last, als sündiger Mensch nach dem Tod dem Teufel und der ewigen Marter ausgeliefert zu sein. Die Auferstehung war für den mittelalterlichen Menschen die Botschaft vom Neubeginn aller Menschen und formulierte damit die Hoffnung für jeden Einzelnen, dass der Tod, der im Mittelalter durch Krankheiten, fehlendes medizinisches Wissen (Stichwort: Kindbettfieber), Hunger und Gewalt allgegenwärtig war, nicht das Auslöschen der Menschen realisierte. Indem sich alle in der transzendent begründeten Ordnung wiedererkennen konnten, waren sie Teil der realen Hoffnung auf die Auferstehung, an der sie alle teilhaben sollten. Weil sie sich in einer Gemeinschaft befanden, die sich in Gott reflektierte, konnte der Einzelne existieren. Erleichterung und Hoffnung war der Anreiz für das Lachen im *Risus paschalis*, nicht Vergnügen oder Lust an der Heiterkeit.<sup>18</sup> Das österliche Lachen war so gesehen im wahrsten Sinne des Wortes „existentiell“!

Für die Bestimmung des Lachens in mittelalterlicher Zeit bedeutet es, dass eine gemeinsame und verbindliche Bezugsgröße gegeben haben muss, wie sie die Reflexion des Menschen in der durch Gott gesetzten Ordnung gesehen wird. Jedoch bildet diese Erkenntnisebene keine individuelle Erfahrung, sondern ergab sich aus der Bestätigung oder Teilhabe Dritter, die bestätigten, dass die gemeinsame Ordnung verbindlich war. Hierauf dürfte sich das Bewusstsein des Einzelnen im Mittelalter bezogen haben. Es muss eine „Reflexionsebenen“ bestanden haben, in der sich jeder Einzelne, aber auch die Gruppe erkannte und die damit das Verhältnis zwischen der Gemeinschaft und den Einzelnen gestalten sollte.

Im Folgenden sollen drei Fallbeispiele Formen des Lachens im Mittelalter **nachzuvollziehen**, die im Rahmen des angedeuteten Spiegelmusters (also im Verhältnis des Einzelnen zu Gott) skizziert werden und damit die unterschiedlichen Funktionen des Lachens hervortreten lassen.

---

<sup>18</sup> Dass sich dagegen selbstverständlich Auswüchse und Degenerationserscheinungen im Spätmittelalter bildeten, kann und soll nicht abgestritten werden. Wer jedoch beispielsweise aus der Historie 15. aus dem Till Eulenspiegel, in der Hermann Bote die menschlichen Eitelkeiten und Verlogenheiten auch im religiösen Rahmen aufs Korn nahm, auf die tatsächlichen Strukturen und die Religiosität der Zeit schließen wollte, läge falsch. Ihm entginge die tiefe, völlig anders begründete Religiosität und damit auch die völlig anders geartete Individualstruktur der mittelalterlichen Zeit. Hermann Bote, Till Eulenspiegel. Vollständige Ausgabe, hrsg. v. Siegfried H. Sichtermann, (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1982), 56–58.

## Ein Beispiel aus dem Minnesang

Das früheste Fallbeispiel etwa aus der Zeit der ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts, das ohne Bezug auf die Transzendenz auskommt, ist das Minnelied XIa des Minnesängers Heinrich von Morungen,<sup>19</sup> in dem ein Liebender glaubt, durch das unverständliche Verhalten seiner Dame abgelehnt zu werden.

Ich bin immer der Zweite und nicht der Erste  
 der großen Liebe, von der ich mich nie befreien konnte.  
 Owe, wären die Wächter allgemein  
 taub und blind, wenn ich ihr nahe wäre,  
 so könnte ich meinen Kummer  
 ihr durchaus zusammenhängend berichten,  
 könnte ich durch Sprechen mich mit ihr anfreunden,  
 so würde [ihr] erstaunlich viel von mir gesagt.<sup>20</sup>

Sie soll nicht alle Leute anlachen,  
 so von Herzen, wie sie mich anlacht  
 und ihr Gesicht nicht derart liebenswert machen,  
 was soll sie jemand entsprechend ansehen,  
 der ich mein Leben gebe  
 und an der ich meine Freude habe?  
 Auf diese Weise möchte ich nicht alt werden,  
 wenn ich sie sehe, wird mir von Herzen wohl.<sup>21</sup>

Seitdem man Herzliebe Minne nennt,  
 so weiß ich nicht, wie Liebe bezeichnet werden soll.  
 Liebe wohne mir stark in meinen Sinnen,  
 Lieben habe ich gern, Leid könnte ich wohl entbehren.

<sup>19</sup> Lebensdaten und Lebensumstände Heinrichs von Morungen können nicht belegt werden. Sprachliche, formale sowie inhaltliche Merkmale seiner Lieder lassen die Vermutung zu, ihn in die Wende des 12. zum 13. Jahrhunderts einzuordnen. Sie geben darüber Hinweise darauf, dass Heinrich von Morungen in Ostmitteldeutschland zu lokalisieren sein könnte. Es gilt als nicht ausgeschlossen, in dem Minnesänger einen Ministerialen am Hof oder in der Nähe des Markgrafen Dietrich von Meißen um 1217 zu sehen. S. hierzu: VL III, Sp. 804–815.

<sup>20</sup> Zitiert nach: Hugo Moser, Hermut Tervooren, Des Minnesangs Frühling. Texte (Stuttgart: Hirzel Verlag 1988), 253–254: „Ich bin iemer andere und nâht eine / der großen liebe, der ich nie wart vri. / waeren nû die huotaere alle gemeine / toup und blint, swenne ich ir waere bî, / Sô mohte ich mîn leit / eteswenne mit sange ir wol künden. / mohte ich mich mit rede zuo ir gevründen, / sô wurde wunders vil von mir geseit.“

<sup>21</sup> „Sî ensol niht allen liuten lachen / alsô von herzen same si lachtet mir, / und ir ane sehen sô minneclich niht machen. / waz [hat] aber iemanze schouwen das an ir, / Der ich leben sol / unde an der ist mîn wunne behalten? / jâ enwil ich niemer des eralten, / swenne ich si sehe, mir sî von herzen wol.“ Moser und Tervooren, Des Minnesangs Frühling. Texte, 253–254.

Liebe gibt mir hohen Mut sowie Freude und Glück  
 So verstehe ich nicht, was das Leid kündet,  
 wenn ich doch stets von ihr Trauer erfahren muss.<sup>22</sup>

In der konventionalisierten Situation, in der ein höfischer Sänger mutmaßte, dass seine Zuneigung von der auserwählten Frau unerhört bleibt, zurückgewiesen oder doch mit Zweifeln angenommen wurde, wodurch die Liebe selbst für ihn fragwürdig wurde, wird das Lachen in der zweiten Strophe des Liedes XIa explizit thematisiert. Dem Lachen wurden hier zwei grundsätzlich verschiedene Funktionen zugesprochen. Das Lachen wird vom Sänger als ein Zeichen emotionaler Gemeinsamkeit zwischen Menschen verstanden, die sich schätzen oder lieben. Zugleich löst es aber auch Verunsicherung aus. Indem der Minnesänger schmerzlich erfährt, dass die „hohe Frau“ nicht nur ihn anlacht, sondern auch alle anderen Mitglieder der höfischen Gemeinschaft, wird die Funktion des vereinigenden Lachens desaströs (vgl. „Sie soll nicht alle Leute anlachen, / so von Herzen, wie sie mich anlacht / und ihr Gesicht nicht derart liebenswert machen“).

Das Lachen, von dem er sich wünschte, dass es allein an ihn adressiert wäre, war das Bindeglied der ganzen höfischen Gesellschaft. Der Sänger verlor damit seine Exklusivität, von der Auserwählten (durch ein Lachen) aus der Gruppe der Ritter herausgehoben zu werden. Des Sängers Bemühungen schienen ihm demnach vergeblich, denn sein Engagement führte zu keiner spezifischen Reaktionen der Frau, die nur ihm galten, sondern sie beschenkte die anderen Mitglieder des Hofes gleichermaßen mit ihrem Lachen oder Lächeln. Das Lachen der Frau könnte – nach dem Verständnis des Sängers – also persönliche Auszeichnung des Sängers vor allen anderen Hofleuten gelten, wird aber durch die Angebetete, die nicht ihn allein mit ihrem Lachen/Lächeln bedenkt, irrelevant. So scheint all sein Handeln bedeutungslos und erfolglos.

In der Minnestrategie könnte das Lachen einer Frau als ausschließendes Zeichen für den einzelnen Mann gelten, der aufgrund seines Werbens von dieser Frau vor der Gruppe der höfischen Ritter allein ausgezeichnet würde. Da die Exklusivität des Anlachsens in dem zitierten Lied von Morungen fehlt, nährt das Verhalten der Frau in diesem Lied die Unsicherheit beim Sänger. Lachen wird in diesem Kontext offensichtlich in zweifacher Bedeutung und Funktion benutzt. Als exklusives Moment, das die Gemeinschaft von einer

---

<sup>22</sup> „Sît si herzeliebe heizens minne, / so enwêiz ich, wie diu liebe heizen sol. / liebe won mir dicke in mînen sinnen, / liep haet ich gerne, leides enbaere ich wol. / Liebe diu gît mir / hôhen muot, dar zuo vreude unde wunne. / sô enweiz ich, waz die leide kunne, / was daz ich iemer trûren muoz von ir.“ Moser und Tervooren, *Des Minnesangs Frühling. Texte*, 253–254.

ausgrenzenden Beziehung des Sängers und der Frau ausschließt, würde das Lachen den Sänger als den „Ersten“ vor allen Anderen akzentuieren. Hier wäre das Lachen eine Geste, die die Frau mit dem Sänger-Ich vereinigte und damit eine Minnegemeinschaft bildete. Die Frau scheint dagegen ihr Lachen/Lächeln als Geste höfischer Verbundenheit einzusetzen, ohne den Sänger oder sonst irgendeinen der Hofleute direkt zu meinen. Sie setzt also ihr Lachen als gemeinschaftsbildendes Moment für die ganze Gruppe ein.

Da das Lachen der Frau aber eben nicht deutlich genug dem Ideal des Sänger-Ichs entspricht, verliert ihr Lachen jede positive Dimension für den Minnesänger und er versteht das höfische Spiel („Seitdem man Herzliche Minne nennt, / so weiß ich nicht, wie Liebe bezeichnet werden soll“) nicht als gemeinsames Unterfangen höfischer Kultur, sondern als eine Situation, aus der er – als Werbender – herabgesetzt ist und sich stets „als der Zweite“ empfinden muss. Es könnte den Anschein haben, als verwechsle der Werbende den Charakter des höfischen Spiels, in dem die ausgesprochene Liebe das „als-ob“ einer Beziehung zu einer höfischen Frau postuliert, mit dem emotionalen Appell an eine reale Geliebte.

### **Das gemeinsame Lachen über das Individuum**

Deutlicher noch als in diesem lyrischen Text wird die Isolation des Einzelnen, mit seinen wunderlichen Eigenheiten sichtbar, in dem wohl noch aus dem 13. Jahrhundert, anonym überlieferten Prosaschwank, dem die Forschung den Titel *Der Weinschwelg* gegeben hat.<sup>23</sup> Die Figur, die im Text beschrieben wird, die sich nicht um das Handeln der städtischen Gemeinschaft kümmerte, sondern der ausschließlich sein Geld für den Genuss von Wein ausgab, ist ein Zerrbild individueller Freude. Die sich steigernde Obsession des Trinkens und das Ausagieren der Trunkenheit charakterisiert das Erzähler-Ich als einen hemmungslosen Trinker, der alle Konventionen städtischen Lebens außer Acht ließ. Der Text dürfte den mittelalterlichen Menschen zum Lachen gereizt haben. Der/Die Leser des Textes mussten in dem Sonderling, der das Ziel seines Lebens im intensiven Trinken sah, ein Individuum sehen, das sein Leben nicht den gemeinsamen, durch die städtische Ordnung begründeten Idealen unterworfen hatte, sondern als Einzelner am Rande stand und nur eigenen Regeln folgte, die letztlich nicht anerkannt waren. Das Einzelwesen ist so verstanden nicht der erstrebenswerte Zustand, der den Einzelnen als Besonderen positioniert, sondern es bedeutet den aus der Gemeinschaft herausgetretenen Egozentriker, dessen Tun in die Irre zu gehen

<sup>23</sup> Vgl. hierzu: VL, X, Sp. 821–822.

scheint. Eher dürfte sich die Gemeinschaft von diesem Außenseiter lachend distanzieren.

Das gemeinsame, vereinende Lachen der Gruppe über diesen Kauz lässt sich auf folgende Weise erklären: die durch die transzendente Ordnung geschaffene Vorstellung einer landrechtlichen Ordnung in den Städten hatte zur Folge, dass sich die einzelnen Städter den Idealen der Gruppen innerhalb der Stadt untergeordnet wusste, wie sie sich zugleich in der transzendenten Ordnung aufgehoben fühlten, die die Ordnung der Stadt begründet hatte.<sup>24</sup> Eben, indem sich die meisten in einer Ordnung widerspiegelten, die transzendent begründet war, ergab sich die Grundlage für ein gemeinsames Lachen über einen Einzelgänger, der eben nicht in diese Ordnung integriert war, sie aber auch nicht infrage stellen konnte, weil die Gemeinschaft ihn verlachen und damit ausschließen konnte. Das Lachen wäre hier zu verstehen, dass sich der Einzelne innerhalb der Gruppe durch die Reflexion auf die gesetzte Ordnung und durch die Bestätigung durch Dritte mit dem Ganzen identifiziert, wogegen der Individualist verlacht werden kann, weil er eine Position außerhalb der Gemeinschaft bezieht – und damit rettungslos verloren scheint.

### Von dem übeln wîbe

Zeitlich vielleicht in der Nähe des Textes vom *Weinschwelg* ist der Prosaschwank *Von dem übeln wîbe* (*Die böse Frau*) anzusiedeln und bildet gleichfalls ein Zeugnis der ausgehenden, hochmittelalterlichen Literatur. Er spiegelt zwar noch die Vorstellungen und Ideale der Zeit, schafft aber durch seine satirische Brechung einen Einblick in die sich vollziehende mentale Entwicklung seit Beginn des 13. Jahrhunderts. Die beiden Schwänke müssen bereits als städtische Texte angesehen werden, sie greifen keine höfischen Ideale auf, sondern nehmen das Leben der Stadtbevölkerung in den Blick.

Das „übele wîb“ ist die Inversion der idealisierten Frau der höfischen Welt, die im Minnesang besungen und begehrt wurde oder aber, wie die Figur Arabels in Wolfram von Eschenbachs Versroman *Willehalm*, u.a. als kluge Verhandlungsführerin auftrat. Dagegen ist das „übele wîb“ eine gewalttätige, zänkische und missgelaunte Person, die ihrem körperlich und geistig unterlegenen Mann das Leben zur Hölle macht. Aus der Perspektive des Mannes berichtet, wird in dem Prosaschwank eine schier nicht enden wollende Folge von Gewaltausbrüchen beschrieben, in dem das Mobiliar

---

<sup>24</sup> Deutlich wird das an den ersten Artikeln des Sachsenspiegels, in dem das Rechtssystem und damit die rechtlichen Aspekte durch Gott gesetzt erscheint.

ebenso zu Bruch geht wie jede Form von häuslichem Frieden. Die Gemeinschaft, die durch die Ehe gestiftet werden sollte, und die sich einfügen sollte in der städtischen Lebenswelt, wird zum Desaster von Gemeinsamkeit. Die Grenzerfahrung, durch Gewalt alles zu Bruch gehen zu sehen, was einem Paar gehört, formuliert aber auch die Warnung und die Konsequenzen einer völlig auf die eigene Perspektive reduzierte Wahrnehmung der Gemeinschaft. So vordergründig lustig die Beschreibungen der Gewaltorgie mit ihren einfallsreichen Varianten von Zerstörung und gegenseitiger Herabsetzung ist, so wird im Verlauf des Schwanks klar, dass hier keine Gemeinschaft gehütet, sondern hemmungslos zerstört wird. Nicht die Gemeinschaft ist offensichtlich das höchste Gut, was für die Bewohner einer Stadt einen hohen Wert darstellte, sondern die individuelle Sicht, die sich gewaltsam ohne Rücksicht auf Verluste durchzusetzen bemüht ist.

Wer den Text *Von dem übeln wibe* aus der Vorstellung und Perspektive von Lesern oder Hörern liest, die die Gemeinschaft achten sollen, – wie es z.B. Stadtordnungen immer wieder formuliert hatten – wird das Zerrbild des geordneten Zusammenlebens erkennen. Der Gedanke, dass der Einzelne sich nur durch die gemeinschaftliche Wahrnehmung in einer übergeordneten, transzendent begründeten Ordnung als Teil einer Gemeinschaft wahrnehmen sollte, wird in dieser Haltung in *Von dem übeln wibe* völlig in Frage gestellt. Der Text dürfte als lachhafte Parodie einer für das städtische Leben unmöglichen Form des Zusammenlebens verstanden worden sein. Das Lachen könnte in vielen anderen Beispielen hoch- und spätmittelalterlicher Literatur nachvollzogen werden.

### **Faktoren, die eine Annäherung einer Erklärung für das Lachen im Mittelalter ermöglichen**

Aus dem Gesagten ergibt sich für die anstehenden Überlegungen zum Lachen im Mittelalter der Schluss, dass das Verlachen des Einzelnen die Abgrenzung gegen die Auflösung oder Infragestellung der Gemeinschaft darstellt, zu der sich der Lachende zählt. Mit dem Lachen war damit die Bestätigung gemeinschaftlicher Normen verbunden. Lachen schuf und schafft Gemeinschaft, doch die Basis dieser Lebensäußerung war im Mittelalter der des neuzeitlichen Lachens diametral entgegengesetzt.

Dass es auch im Mittelalter Erscheinungen gab, die auf individuelle Strukturen hindeuten, ist nicht von der Hand zu weisen, doch bilden diese individualistischen Schichtungen keine psychologischen Mechanismen aus, die für den Menschen der späten Neuzeit und der Moderne Geltung besitzen.



Die völlig anders gearteten mentalen und gesellschaftlichen Bedingungen, die im Mittelalter galten, lassen es unmöglich erscheinen, Theorien der Moderne auf das Mittelalter anzuwenden.<sup>25</sup> Für das mittelalterliche Denken und Empfinden ist von einer weit stärkeren Orientierung auf die jeweilige soziale Gruppe auszugehen und die individualpsychologischen Mechanismen in einer neuzeitlichen Form stabilisierte sich wahrscheinlich erst nach der Barockzeit. Die wenigen Anhaltspunkte auf eine individuelle Wahrnehmung der eigenen Psyche und Mentalität im Mittelalter können vielleicht in dem engumschriebenen Kreis von hochgebildeten Klerikern und bei einigen Fürsten angenommen werden. Für die breite Masse der Menschen, zumal im städtischen oder dörflichen Umfeld, muss weit eher von einer Gruppenidentität ausgegangen werden. Das „Wir“-Gefühl der Städter lässt sich bis zu einem gewissen Grad rekonstruieren. Einige mögliche Faktoren dieses Zusammengehörigkeitsgefühls sollen im Weiteren zusammengetragen werden.

Das Leben in den mittelalterlichen Städten, für das sich im 13. Jahrhundert viele Ordnungsmuster herausbildeten, die reguliert wurden, beruhte auf Normierungsprozessen, die zu einer Gruppenidentität innerhalb der jeweiligen Stadt führten. Um diese Vorgänge aus zeitgenössischen Quellen zu begründen, werden im Folgenden für die Fortführung des Gedankengangs Ordnungsmuster der mittelalterlichen Rechtsprechung herangezogen, um einige relevante Strukturen zu skizzieren.

Neben den städtischen Rechtsordnungen, die in deutscher Sprache um 1225 von Eike von Repkow im Sachsenspiegel erstmals zusammengefasst wurden, fanden sich weitere Ordnungen, die das Stadtleben regulierten. Marktrechte, das Wicbelderecht mit seinen vielfältigen Ausformungen,<sup>26</sup> Kleiderordnungen, die die Stände innerhalb der Stadt bereits durch Kleidungen differenzierten, Hochzeitsordnungen, die in die Zahlen der Besucher oder die Kosten der Hochzeitessen oder Geschenke eingriffen, u.a.m. An den topographischen Ordnungen der Städte kann abgelesen werden, dass durch das Aufkommen von Quartieren, in denen Gewerke in einzelnen Straßen einer Stadt konzentriert zusammengezogen wurden, wie sich z.B. die ul. Szewska (eine der ältesten, namentlich bekannten Straßen der Altstadt) in Kraków (Polen), die Regulierung des städtischen Lebens sich in die Strukturen der Städte eingeschrieben hat. Nicht die individuelle oder freie Wahl von

---

<sup>25</sup> In dem Grundsatzartikel von Bachorski und Röcke, Performativität und Lachkultur in Mittelalter und Früher Neuzeit, 157–190, wird so verfahren. So aufschlussreich dieser Aufsatz ist und in seiner Begriffsklärung hilfreich, der von den Autoren vorgenommenen Grundierung durch psychoanalytische Überlegungen Freuds, das Phänomen des Lachens im Mittelalter zu analysieren, wird nicht gefolgt.

<sup>26</sup> Vgl. Maciej Mikuła, Prawo miejskie magdeburskie (ius municipale magdeburgense) w Polsce XIV-pocz. XVI w. Studium o ewolucji i adaptacji prawa (Kraków: WUJ, 2018).

Lebensräumen und deren Gestaltungen waren charakteristisch für die Lebensgestaltung der städtischen Räume in mittelalterlichen Städten, sondern erkennbar wird vielmehr, dass Vorgaben verschiedener Ordnungen bestanden, denen sich die Bürger einer Stadt durch Eid<sup>27</sup> unterzuordnen hatten.

Neben diesen Normierungsvorgaben standen regulierende Abgrenzungsmechanismen. Nach dem Stadtrecht Gardelegens<sup>28</sup> oder der Willkür von Helmstedt<sup>29</sup> wurden Fremden nur ein zeitlich begrenzter Aufenthalt in der Stadt genehmigt. Überschritt der Fremde dieses Zeitfensters musste der Gastgeber mit erheblichen Geldzahlungen rechnen und sicherstellen, dass der Fremde wieder abreiste. Auch der Handel von Fremden auf den innerstädtischen Märkten in diesen städtischen Rechtstexten war entsprechend rigide geregelt, man wollte Konkurrenz von außen so weit als möglich und im Interesse der heimischen Werkstätten und Hersteller unterbinden. Die Kontrollen von Handelswagen an den Stadttoren während der Markttag waren ebenfalls Elemente der Ausgrenzung nichtortsansässiger Menschen. Die Ordnungen kirchlicher Prozessionen und die Übernahme dieser Gruppenformationen in den stadtrechtlichen Bereich z.B. prozessionale Momente in den Übereignungsverhandlungen von Grundstücken innerhalb der Stadtmauern vor dem Rat der Stadt deuten ausdrücklich auf die Ordnung städtische Gruppen hin.<sup>30</sup>

Alle diese sozialen Prozesse und Mechanismen prägen die Gruppenidentität der jeweiligen Stadtbevölkerung. Die Gruppenidentität wurde durch die machtvoll durchgesetzten Ordnungsmuster stark geprägt. Die sozialen Strukturen innerhalb einer Stadt wurden durch gruppenspezifische Ordnungen geschaffen und diese wirkten auf den Einzelnen oder die Einzelne zurück. Gebunden an Eid und Versprechen konnte sich keiner eine eigenständige Lebensform aussuchen oder aus der Gruppe ausbrechen.

Wie weit diese Gruppenkontrolle gegenüber dem Einzelnen reichte, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass zu den verschiedenen Gerichtstagen des Landrechts, die Anwesenheit aller Bürger einer Stadt vorgeschrieben war.

---

<sup>27</sup> Die erhaltenen, unterschiedlich formulierten Eide aus mittelalterlichen Städten haben den gemeinsamen Impetus, die Ordnungen der jeweiligen Stadt anzuerkennen und Veränderungen von vornherein abzuschwören.

<sup>28</sup> Adolph Friedrich Riedel, *Codex diplomaticus brandenburgensis*. Sammlung der Urkunden, Chroniken und sonstigen Quellenschriften für die Geschichte der Mark Brandenburg (Berlin: F.H. Morin, 1863), 349–362.

<sup>29</sup> Wolfgang Stammeler, *Mittelniederdeutsches Lesebuch* (Hamburg: Paul Hartung 1921), 20.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu: Paul Martin Langner, „Performative Elemente in den städtischen Gewohnheitsrechten,“ in *Märchen, Mysterien und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, hrsg. v. Claudia Brinker-von der Heyde, Holger Ehrhardt, Hans-Heino Ewers, und Annkatrin Inder (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015), Bd. 2, 1181–1189.

Nur schwere Krankheiten oder Tod konnten die Abwesenheit entschuldigen.<sup>31</sup> War jemand als Händler zum fraglichen Gerichtstermin nicht in der Stadt anwesend, musste er sich durch eine vorherige Abmeldung entschuldigen, zugleich war die Stadtverwaltung darüber zu informieren, wohin der Reisende unterwegs war, wie lange er fortblieb. Alle offenen Rechtsfragen mussten vor der Abreise geklärt sein.<sup>32</sup> Der Verstoß gegen diese Abmeldungsverpflichtung kam einem Austreten aus der städtischen Gemeinschaft gleich.

Die Einbindung des Einzelnen in die städtische Gemeinschaft war zugleich auch Garant für den Schutz der Stadt. In der Stadtordnung von Gardelegen wurde die Ordnung beim Ausbruch von Feuern gewissenhaft geregelt. Der Anteil, dem der Einzelne der Gemeinschaft gegenüber schuldete, bot ihm selbst zugleich Sicherheit, bei größeren Katastrophen auf die Hilfe der anderen Stadtbürger rechnen zu können.

Die städtische Ordnung sollte, so die mittelalterliche Vorstellung, die gottgewollte Ordnung widerspiegeln. Das Verlassen dieser Ordnung musste entweder geregelt werden, wie es oben für das städtische Umfeld angedeutet wurde, oder derjenige, der sich der vorgegebenen, transzendent-fundierten Ordnung entzog, fiel von Gott ab, trat in Konflikt mit der Gruppe und verletzte damit die Struktur der Gruppe.

Auf dieser Grundlage war nur für die Menschen *innerhalb* der Ordnung „gut lachen“: sie konnten sich in der gemeinsamen Reflexion in der transzendent-fundamentierten Ordnung geborgen fühlen und sich durch die Kommunikation mit anderen innerhalb der Gemeinschaft identifizieren. Jede Verletzung dieser Struktur konnte Lachen provozieren, weil sich der Lachende auf der „sicheren Seite“ befand und den individualistischen Versuchen eines Einzelgängers als Provokation und Verletzung der Ordnung verstand und verlachten. Diese Formen konnte in den Prosaschwänken nachvollzogen werden.

Dagegen wirkte die andere Form des Lachens, das Anlachen, innerhalb einer höfischen Gemeinschaft stabilisierend, weil es die Ordnung innerhalb der Gruppe reproduzierte. Die Minnegemeinschaft aus zwei Personen erkannte sich auch in diesem besonderen Verhältnis der Nähe immer noch als Teile der sie umgebenden höfischen Gemeinschaft.<sup>33</sup> Das Beispiel aus dem

---

<sup>31</sup> Langner, Traditionen in der Literatur einer Region als gesellschaftsstrukturierende Phänomene, Bd. 2, 152.

<sup>32</sup> Vgl. Statuten der Stadt Gardelegen, um 1450: Riedel, Codex diplomaticus brandenburgensis, Bd. 25, 353, § 42 und 43.

<sup>33</sup> Hier ist beachten, dass während des Mittelalters noch nicht die individualistische Gefahr der Bindung in einer Beziehung, wie sie Maurice Blanchot in seinem Essay Die uneingestehbare Gemeinschaft (2007) für die moderne diagnostiziert hat.

Minnesang weist auf gerade dieses gruppeninterne Lachen hin, dass der Sänger im Lachen seiner ausgewählten Frau erkannte, für sich aber keine Rangerhöhung wahrnahm. Sein Zweifel an Nähe zur besungenen Frau stellte die Gruppe nicht in Frage, sondern lässt das Sänger-Ich spüren, dass er Zuneigung nicht erzwingen kann.

## Fazit

Ausgehend von den Begriffen der *Lachgemeinschaft*, die sich durch das angenommene gemeinschaftliche Lachen mittelalterlicher Rezipienten ableiten ließ, wurde erkennbar, dass die Lachanlässe die Möglichkeit der Gruppe boten, den Einzelnen zu verlachen und ihn dadurch auszugrenzen, oder den Versuch enthielt, innerhalb einer Gemeinschaft eine enge Bindung zu einem anderen Mitglied der Gemeinschaft herzustellen. Beide Begriffe lassen sich für die Rezeption literarischer Texte im Mittelalter produktiv anwenden.

Ein noch zu entwickelndes Modell für das Verständnis des Lachens im Mittelalter sollte vier Faktoren berücksichtigen: Es muss die (städtische) Gemeinschaft als Identitätssort zu Grunde legen. Für eine Identitätsfindung muss eine (noch unbestimmte) Reflexionsebene herausgearbeitet werden. Jeder Versuch, als Einzelner zu agieren und dadurch auf die Gruppe einzuwirken, konnte dazu führen, dass sich der Einzelne isolierte und als Außenseiter ausgeschlossen wurde. Der Ausschließungsprozess muss in dem Ver-lachen durch die Gemeinschaft gesehen werden. Stets muss die Position des Einzelnen als prekär gegenüber der Gemeinschaft angesehen werden, der, wenn er versuchte seine eigene Vorstellung durchzusetzen, in der Gefahr stand, die Gemeinschaft durch Gewalt zerbrach. Diese vier Faktoren müssten bei weiterführenden Überlegungen zum Lachen im Mittelalter beachtet werden.

## References

- Bachorski, Hans-Jürgen, Werner Röcke, Hans Rudolf Velten, and Frank Wittchow. „Performativität und Lachkultur in Mittelalter und Früher Neuzeit.“ *Paragrana* 10, no. 1, (2001): 157–190.
- Bachorski, Hans-Jürgen. „Poggios Facetien und das Problem der Performativität des toten Witzes.“ *Paragrana* 10, no. 1 (2001): 318–335.
- Bachorski, Hans-Jürgen. „Träume, die überhaupt nicht geträumt. Zur Deutung von Träumen in der mittelalterlichen Literatur.“ In *Weltbilder des*

- mittelalterlichen Menschen*, edited by Heinz-Dieter Heimann, Martin M. Langner, Mario Müller, and Birgit Zacke, 15–53. Berlin: Weidler-Buchverlag, 2007.
- Blanchot, Maurice. *Die uneingestehbare Gemeinschaft*. Berlin: Matthes u. Seitz, 2007.
- Bote, Hermann. *Till Eulenspiegel. Vollständige Ausgabe*, edited by Siegfried H. Sichtermann. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1982.
- Czerwinski, Peter. „Heroen haben kein Unterbewußtsein. Kleine Psycho-Terminologie des Mittelalters.“ In *Die Geschichtlichkeit des Seelischen. Der historische Zugang zum Gegenstand der Psychologie*, edited by Gerd Jüttemann, 239–272. Weinheim: Beltz, 1986.
- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007.
- Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, edited by Kurt Ruh, Gundolf Keil, and Werner Schröder, vol. 1-10. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1978–2008.
- Flasch, Kurt. *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1995.
- Haug, Walter. „Die Einsamkeit des epischen Helden und seine scheiternde Sozialisation. Zur Anthropologie eines narrativen Musters.“ *Zeitschrift für deutsches Altertum* 128 (1999): 1–16.
- Jansen, Wolfgang. „Scherz, Satire und tiefere Bedeutung. Lachen als Essenz des theatralen Vergnügens.“ In *Über das Lachen. Aufsätze*, edited by Wolfgang Jansen. Berlin: Weidler-Buchverlag, 2001.
- Kablitz, Andreas. „Art. Komik/Komische.“ In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, edited by Harald Fricke, vol. 2, 289–294. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2007.
- Lamping, Dieter. „Ist Komik harmlos? Über Veränderungen des Komischen seit dem 19. Jahrhundert.“ In Lamping, Dieter. *Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- Langner, Paul Martin. „Performative Elemente in den städtischen Gewohnheitsrechten.“ In *Märchen, Mysterien und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, edited by Claudia Brinker-von der Heyde, Holger Ehrhardt, Hans-Heino Ewers, and Annetkatrin Inder, vol. 2, 1181–1189. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015.
- Langner, Paul Martin. *Traditionen in der Literatur einer Region als gesellschaftsstrukturierende Phänomene. Zur mittelalterlichen Literatur der Mark Brandenburg zwischen 1250-1500*, vol. 2. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2009.

- Le Goff, Jacques. *Auf der Suche nach dem Mittelalter. Ein Gespräch*. Translated by Matthias Wolf. München: Beck, 2004.
- Mertens, Volker. „Der Sänger geht baden ... Oswald in seinen ‚Margarethen‘-Liedern: poetologisch, performativ, kulturwissenschaftlich in ‚fröhlicher Pluralität‘.“ In *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150-1450*, edited by Ursula Peters, 329–344. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001.
- Mikuła, Maciej. *Prawo miejskie Magdeburgski (ius municipale magdeburgense) w Polsce XIV-pocz. XVI w.* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytet Jagiellońskiego, 2018.
- Moser, Hugo, and Hermut Tervooren. *Des Minnesangs Frühling. Texte*. Stuttgart: Hirzel Verlag 1988.
- Pfeiffer, Franz. „Predigten und Sprüche deutscher Mystiker.“ *Zeitschrift für deutsches Altertum* 8 (1851): 209–258.
- Riedel, Adolph Friedrich. *Codex diplomaticus brandenburgensis. Sammlung der Urkunden, Chroniken und sonstigen Quellenschriften für die Geschichte der Mark Brandenburg*, series A, vol. 25, 349–362. Berlin: F.H. Morin, 1863.
- Sachsenspiegel. Landrecht und Lehnrecht*, edited by Friedrich Ebel. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1999.
- Schmitt, Jean-Claude. *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*. Translated by Rolf Schubert, and Bodo Schulze. Stuttgart: Klett-Cotta, 1992.
- Schröder, Edward. *Zwei altdeutsche Schwänke*. Leipzig: Hirzel, 1913.
- Socha, Monika. „Was uns lachen macht, muss nicht harmlos sein. Überlegungen zur aristotelischen Harmlosigkeitstheorie.“ In *Politik und Ethik der Komik*, edited by Susanne Kaul, and Olivier Kohns, 33–41. Paderborn: Fink, 2012.
- Stammler, Wolfgang. *Mittelniederdeutsches Lesebuch*. Hamburg: Paul Hartung, 1921.
- Wolf, Herbert. „Predigt.“ In *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, edited by Werner Kohlschmidt, and Wolfgang Mohr, vol. 3, 223–257. Berlin-New York: Walter de Gruyter 1977.

## **Lachanlässe. Annäherung an Faktoren für ein dekonstruktivistisches Erklärungsmodell des Lachens in der Vormoderne**

**Abstract:** Der vorliegende Aufsatz widmet sich der Erklärung des Lachens, das jedoch aus grundsätzlich anderen Bedingungen und Faktoren des Lebens im Mittelalter erklärt werden muss. Um diese historische und mentale Distanz erkennen zu können, werden zwei Begriffe,

die Hans-Jürgen Bachorski und Werner Roecke um 2000 in die Forschung einführten, die „Lachgemeinschaft“ und der „Lachanlass“, erneut geprüft und die Bedingungen ausgelotet, um Faktoren für ein Erklärungsmodell des Lachens im Mittelalter sichtbar zu machen. Die an Freud ausgerichtete Orientierung wird allerdings nicht übernommen. Neben dem Risus paschalis, einem Brauch während der Osterliturgie, werden als Beispiel ein Minnelied sowie zwei Prosaschwänke, *Der Weinschwelg* und *Die böse Frau* in ihrer kommunikativen Leistung mit Blick auf die Lachanlässe beschrieben.

**Schlüsselworte:** Mittelalter, Lachen, Lachgemeinschaft, Lachanlass, Risus paschalis, Minnesang.

## Powody do śmiechu. Czynniki dekonstruktywistycznego modelu objaśniania śmiechu w epoce przedmodernistycznej

**Abstrakt:** Celem artykułu jest objaśnienie śmiechu z zasadniczo innej perspektywy: determinowanej warunkami i czynnikami życia w średniowieczu. Aby rozpoznać historyczny i mentalny dystans weryfikacji poddane zostaną dwa pojęcia wprowadzone do badań około 2000 roku przez Hansa-Jürgena Bachorskiego i Wenera Roeckego: „śmiejąca się wspólnota” (*Lachgemeinschaft*) i „powód do śmiechu” (*Lachanlass*), pozwalające uwidocznić czynniki modelu objaśniania śmiechu w średniowieczu. Orientacja freudowska zostaje odrzucona. Oprócz *risus paschalis*, zwyczaju obowiązującego podczas liturgii wielkanocnej, analizie poddano minnesang i dwa wiersze prozą: *Der Weinschwelg* i *Die böse Frau* jako przykłady werbalizacji powodów do śmiechu.

**Słowa kluczowe:** średniowiecze, śmiech, wspólnota śmiechu, powody do śmiechu, risus paschalis, minnesang.



<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.01>

Data zgłoszenia: 5.12.2020 r.

Data akceptacji: 5.02.2021 r.

Andrea RUDOLPH

<https://orcid.org/0000-0001-7576-7087>

Uniwersytet Opolski (Opole)

***Commedia dell'Arte und persifliertes  
Freimaurertum als Mittel zu vorurteilsbefreiter  
Männlichkeit in August Kopischs Ein  
Karnevalsfest auf Ischia/Iskja***

**Commedia dell'Arte and satirised Freemasonry as  
a means to prejudiced masculinity in August Kopisch's  
*Ein Karnevalsfest auf Ischia/Iskja (A Carnival on  
Ischia/Iskja)***

**Abstract:** Don Antonio has internalised the common beauty norm of the social class to which he belongs. Therefore, the bald man believes he has no chance of winning the love of the beautiful widow Donna Theresa. A carnival party given to him by his friends inverts the male beauty norm. While commedia dell'arte comedy only offers surprises in the form of situation comedy, which retards the tension, the Masonic play framework, which Kopisch also includes, ensures the development of the plot. The story tells of the successful transformation of a man who desires beauty only covertly out of an internalised prejudice (Don Antonio) into a husband free of prejudice. The carnivalesque inversion of the socio-culturally prescribed beauty norm into its opposite and the comic transcription of Masonic rituals generate marketplace and festive laughter in this Schwanknovelle. Kopisch not only spiritualises elements of the Commedia dell'Arte tradition. He also satirises Masonic mysteries and initiatory rituals.

**Keywords:** A carnival festival on Ischia, Commedia dell'Arte, Freemasons, carnivalisation, swan novella.



August Kopisch entstammt einer alten protestantischen wohlhabenden Breslauer Bürgerfamilie. Nachdem der angehende Maler zwischen 1815 und 1818 auf den Kunstakademien in Dresden, Prag und Wien weilte, wo er sich für die nazarenische Kunstrichtung begeisterte, erlitt er im Winter 1820/21 in Dresden einen Schlittschuh-Unfall, bei dem die rechte Hand steif blieb. Seitdem widmete er sich stärker der Literatur. Kopisch verbrachte fünf Jahre in Italien (1824-1829/30), wobei ihn zunächst der Kreis der Deutsch-Römer in Rom, stärker bald das süditalienische Alltagsleben in Neapel anzog<sup>1</sup>.

Nimmt man entsprechende Anthologien zur Hand, entdeckt man, dass Kopischs 1829 abgefasste Novelle *Ein Carnevalsfest auf Ischia*<sup>2</sup> bis in die zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts hinein dort neben kanonisierten Klassikern des Realismus Aufnahme fand. Doch blieb ein weiterwirkender Erfolg dieser Novelle ebenso aus wie eine weiterführende wissenschaftliche Betrachtung<sup>3</sup>. Warum verlor sich ihre Spur? Gereichte es dieser Novelle zum Nachteil, dass sie nicht an vorherrschende Literaturströmungen wie Romantik und Biedermeier anknüpft, was zum Erwartungsklischee über die Literatur der ersten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts gehört, sie stattdessen karnevaleske Motive in Fülle aufweist, die ihre Ursprünge in der Antike, im Mittelalter und der Renaissance haben? Oder ist diese Novelle in heutiger Sicht kein belangvoller Text mehr? Sind kritische Aussagen und deren komische Vermittlung historisch begrenzt, oder liegt eine Aussage von überzeitlicher Bedeutung vor, vergleichbar etwa derjenigen in Kleists Komödie *Der zerbrochene Krug*?

Für einen dichterisch qualifizierten Text sprechen (1) ein vom Erzähler angekündigter künstlerischer Schein<sup>4</sup> und (2) ein durch die schöpferische

<sup>1</sup> Vgl. Hermann Palm, [Kopisch August](#), in [Allgemeine Deutsche Biographie \(ADB\)](#), Bd. 16 (Leipzig: Duncker & Humblot, 1882), 661–663; sowie Hans-Wolf Jäger, [Kopisch August in Neue Deutsche Biographie \(NDB\)](#), Bd. 12 (Berlin: Duncker & Humblot, 1980), 564–566.

<sup>2</sup> Dieser Text wird in diesem Beitrag nach der besser zugänglichen Neuherausgabe zitiert: August Kopisch, *Ein Carnevalsfest auf Ischia. Erzählungen aus Italien*, hrsg. von Karl-Maria Guth (Berlin: Verlag der Contumax GmbH & Co, KG Berlin, 2015).

<sup>3</sup> Ältere und neuere Forschungsliteratur konzentrierten sich auf Kopisch als Maler, siehe z. B. Friedrich von Boetticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. I/2 (Dresden: Boetticher, 1895), 741f; Siegfried Haertel, *August Kopisch, Maler und Dichter* (Bonn: Landsmannschaft Schlesien, 1976); Klaus Günther Just, *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur* (Bern / München: Francke, 1976), 116–117; August Kopisch, *Die Entdeckung der blauen Grotte auf der Insel Capri*, hrsg. v. Dieter Richter (Berlin: Wagenbach Verlag, 1997). Wenn überhaupt, dann wurden die Novellen von einer schmalen Forschung primär als italienischer Volkshumor rezipiert.

<sup>4</sup> Bereits dem ersten Satz kommt eine fiktionsindizierende und damit auch illusionsdurchbrechende Funktion zu. „Glückselige Insel“ (7) gibt einen Fingerzeig. Die „Insel der Seli-

wie ordnende Kraft der Mittelpunktfigur ideell strukturierter Raum, (3) eine Zuspitzung zum Hauptkonflikt, (4) ein vom schlechthin Lächerlichen unterscheidbares, durch Komik stimuliertes Lachen, das man als mitreißend empfinden kann und (5) ein symbolisch angereichertes Fest, das seinen Teilnehmern ermöglicht, sich ihrer Normen kritisch gewahr zu werden und auf dem das Zusammenfinden eines Paares auf Umwegen zustande kommt.

Für eine aktualisierbare Textbedeutung spricht die derzeitige Tendenz zur Fokussierung auf die Körperoberfläche, die Botschaften wie Jugend und sozialer Status an Wahrnehmende übermitteln soll, bei vergleichsweise gesteigerter Erreichbarkeit solcher Normen durch technische Machbarkeit. Haarverpflanzungen sind gegenwärtig stark nachgefragt im männlichen Schönheitsgeschäft, Kahlköpfigkeit wird noch immer mit Alter, infolgedessen mit Ansehensverlust und Liebesentsagung verknüpft.

August Kopisch greift zu Beginn seiner Novelle den Topos Ischia als „Insel der Seligen“ auf. Der Leser blickt dabei auf **bearbeitete** Räume der Glückseligkeit. An Don Antonio werden repräsentative Züge deutlich, die sittliche Einstellungen spiegeln. Der Landadlige

verprahlte sein Geld nicht in der Residenz, weder mit schönen Tänzerinnen noch Sängerinnen, auch ward es weder verbankettiert noch vertändelt [...] Er überliess die Verwaltung seiner Güter auch nicht, wie viele Herrn, den Händen habgieriger und fahrlässiger Schaffner [...]. Nein, er hielt es für anständig und vornehm, wirklich Herr der Scholle zu sein, womit Gott ihm ein Geschenk gemacht [...]. (7)

Zudem krönt Don Antonio seine Naturkultivierung - ihn belohnen pralle Reben, beständige Ernten - mit Kunst: Es ist von „zierlichen Kunstwerken“ die Rede, mit denen seine Landhäuser ausgeschmückt“ (7) sind. Seine zivilisatorische Arbeit gleichsam in den Weinbergen Gottes erfasst die Erde in der Tiefe, das Meer, das Feld und den Himmel, wenn er Erde auffährt, um kahle Felsen zu begrünen, Wasser in eigens konstruierten Becken auffängt, um die im Sommer dürstende Erde feucht zu halten, wenn er seine gewaltigen Thunfischnetze bis weit ins Meer hinbreitet, seine Wachtelnetze wie Spinnweben über alle Klippen hängt. Eine Bewirtschaftung und Optimierung natürlicher Raumordnung von derart ganzheitlich-universalem Zuschnitt liegt

---

gen“, griech. *Elysion*, lat. *Elysium*, war in der griechischen Mythologie ein Ort am äußersten Westen des Erdkreises, hier lebten ausgewählte Helden als Unsterbliche. Die mythisch gefasste Raumdimension wirkt auf das räumliche Verhältnis des Erzählers. Der räumliche Radius der Novelle reicht vom Hause Don Antonios' über dessen Felder bis an das Meer, wo Don Carlos in seinem Palast die Karnevalsgäste empfängt. Trotz scheinbar okularer Erzählens, Fische, Wildbret und die fruchtbaren Weinberge werden ebenso detailliert beschrieben wie das stürmende Meer, befriedigt diese Novelle nicht etwaige Wünsche nach unmittelbarer Anschaulichkeit. Sie befriedigt keinen realistisch gemeinten Unmittelbarkeits- und Empiriebedarf. Der Raum erscheint allegorisch transzendiert.

auf der idealen Bedeutungsebene. Er ist den Faulen gegenüber streng, vermeidet es, Almosen zu geben. Aber er fördert jene, die hart arbeiteten, deren Wirtschaft dennoch nicht gedeihen will, mit fachlichem Rat, mit Zweig und Samen und dem uneigennützigem Verleih seiner Werkzeuge.

Auch lässt er jeden nach seiner Natur gewähren. Etwa nötigt er seinen Diener nicht zum Glas, statt zur Flasche, zu greifen: „Immer trink, wie du es gewohnt bist“, und er „küsste dem Alten, der sich zum Handkuss neigte, die Stirn“, sich mit ihm unterhaltend „über Alles, was ihr Fleiß gemeinsam angebaut“ (21), so die patriarchalische Idylle. All dies konkretisiert den utopischen Topos „Insel der Seligen“ und lässt den Idealtypus des aufgeklärten Landadligen in neuem Glanz erstrahlen. So verwundert es nicht, dass Antonios Name auf Ischia einen besonderen Klang gewann.

Sind dies seine starken Seiten, so plagt den Witwer insgeheim in punkto Attraktivität ein Unterlegenheitsgefühl: Je „schattiger es um Don Antonio rings auf allen Klippen wurde, – je lichter ward es auf seinem eigenen Haupte“ (9). Iskiesen werden schnell kahl, fleißige Arbeit in praller Sonne brennt ihnen die Haare weg, heißt es. Zwar hatte Don Antonio längst beide Augen auf die schöne Witwe Donna Theresa geworfen, doch „schwärmen jetzt Freier um sie her“, die ihr vermeintlich besser gefielen: „Leute mit vollen Locken“ (10). Volles Haupthaar signalisiert Jugend, seine kunstvolle Gepflegtheit höfischen Status. Nun dienen die körperbewussten Neapolitaner dem arbeitsamen Iskiesen Antonio zwar nicht als Rollenvorbilder, ihm ist Müßiggang zuwider. Aber er kennt die Normen über das Aussehen junger Männlichkeit, die für ihn nicht erreichbar sind. Aus diesen leitet er seinen vermeintlich geringen ‚Partnerwert‘ ab. „Die Weiber sehen uns mit andern Augen und haben den Kopf der Männer lieber unten glatt als oben“ (10). Das generelle Präsenz untermauert die Bevorzugung junger Männer durch das weibliche Geschlecht allerorts und zu allen Zeiten.<sup>5</sup> Triumphieren polierte

<sup>5</sup> Verschiedene Forschungsexperimente benutzten mit der Vorlage von Abbildungen die visuelle Zugänglichkeit ihrer Informanten zu andersgeschlechtlichen Personen als erste Quelle. Solche Experimente belegten jedes Mal das Erkennen und Bevorzugen von Merkmalen der Jugendlichkeit, was sich aus evolutionspsychologischer und biologischer Sicht auf den Fortpflanzungserfolg der Spezies beziehen lässt. Zwar spielten in die Bewertungen auch morphologische Gesichtsmarkmalen hinein, die für eine bestimmte Gesellschaft und Zeit bestimmend sind. Bei genauerem Hinsehen aber lag unter dem kulturellen Firnis ein zeitloser Kern. Denn immer ging es um Jugend, die dem Andersgeschlechtlichen auch als Fitnessindikator erschien und um Gesundheit bzw. Gepflegtheit als Marker gesellschaftlichen Erfolgs. So wies der Evolutionspsychologe *Geoffrey F. Miller* in seinem Buch *Die sexuelle Evolution* die Auffassung von Anthropologen zurück, die behaupten, die Schönheitsideale schwanken je nach Kulturkreis erheblich. Er sah sie auf falsche Weise mit den falschen Merkmalen beschäftigt und konstatierte: „Vielleicht mögen die Individuen der verschiedenen Kulturen unterschiedliche Hautfarben, aber alle bevorzugen saubere, glatte,

Schönheit und schmarotzender Adel über edlen Geist und handfeste Tüchtigkeit? Natürlich bietet eine solche Anlage keine echte Psychologisierung, mithin keine Voraussetzung für eine echte Charakterkomödie. Die versuchte und auch gelingende Inversion der Attraktivitätsnormen und die Vereinigung Don Antonios mit der schönen Witwe sind das unterhaltsame Thema dieser Novelle. Dabei werden Träger vorgeblich jugendlicher Haarpracht, die Donna Theresa umschwärmen, als tatsächlich ältere Herren entlarvt.

Dem geht voraus, dass jene beiden Neapolitaner, die auf ihr Erscheinungsbild und den Genuss fokussiert sind, Don Antonio um Geld bitten. Die Summe wollen sie nicht in ihre arg vernachlässigten Güter investieren, sondern bei Festgängerereien verprassen. Als Antonio ihren Wunsch zurückweist, machen sie seinen Kahlkopf auf offener Straße vor seinen sich zahlreich versammelnden Freunden verächtlich. Bevor das Wortgefecht zwischen ihnen und den Freunden Don Antonios in Handgreiflichkeiten mündet, hebt Komik sich als heitere Lösung ab.

Der folgend skizzierte Einfall des Don Carlos, Freund des Verspotteten und Lustigmacher, verwandelt die Abweichung von der Schönheitsnorm in die Norm und dient so der „listigen Übertrumpfung“ der zunächst Normüberlegenen.<sup>6</sup> Er legt für die Zeit des Karnevals das fortgeschrittene Alter als soziokulturellen Attraktivitätsstandard fest. Don Carlos lädt Glatzköpfe aus allen Ortschaften der Insel Ischia zu einem vor Don Antonio zunächst geheim gehaltenen Karneval in seinen Palast am Meer ein.<sup>7</sup> Der Inversionsansatz,

---

faltenlose Haut. Frauen mögen unterschiedlich große Männer, aber fast alle ziehen Männer vor, die größer sind als sie selbst. Verschiedene ethnische Gruppen mögen vielleicht unterschiedliche Gesichtsformen, aber alle bevorzugen Gesichter, die symmetrisch sind und dem Durchschnitt ihrer Population entsprechen. Sucht man nach dem allgemein Gültigen menschlicher Schönheitsideale nicht auf der richtigen Ebene, wird man es auch nicht finden.“ Geoffrey F. Miller, *Die sexuelle Evolution: Partnerwahl und die Entstehung des Geistes* (Heidelberg: Spektrum, Akademischer Verlag 2009), 259f. Die Evolutionspsychologen John Tooby, Jerome Barkow und Leda Cosmides stellten hierzu fest: „Kultur existiert nicht grundlos und ist nicht entkörpert. Sie entsteht auf vielfältige und komplexe Weise durch informationsverarbeitende Mechanismen, die im menschlichen Geist stattfinden. Diese Mechanismen wiederum wurden durch den Evolutionsprozess gestaltet.“ Cosmides und Tooby, zit. in Nancy Etcoff, *Nur die Schönsten überleben: die Ästhetik des Menschen* (München: Hugendubel, 2001), 30f.

<sup>6</sup> Siehe das Stichwort „Schwank. Epischer Schwank,“ in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammer, Bd. 3, P-Sk, (Berlin / New York: De Gruyter, 1977), 689.

<sup>7</sup> Don Carlos wird mit dem Lustigmacher-Typus identifiziert. Don Carlos glich Don Antonio „an Reichtum und Sitten“, pflegte aber „weit ausgelassener und phantastischer zu scherzen“ (7) Aber er ist der domestizierte, nicht ungebärdige Lustigmacher: „Er hatte soeben eine fröhliche Tafel verlassen und des lieblichen Weines nicht zu viel und nicht zu wenig genippt; sondern gerade genug, um in der allerbesten Laune gleichsam zu schweben“.

dem Freund ein solches Fest zum Geburtstag zu schenken, ist mit Michael M. Bachtin komiktheoretisch fassbar. Bachtin beschrieb die Lachkultur des Volkes in vormoderner Zeit als subversive Gegenkultur zur Kultur des Ernstes der herrschenden kirchlichen und weltlichen Sozialschichten. Die Vertauschung der soziokulturell vorgegebenen Schönheitsnorm mit der entgegengesetzten erzeugt auch im Fall dieser Novelle ein Marktplatz- und Festtagslachen.<sup>8</sup>

Hierfür erweitert sich die Schwanknovelle zum Volksstück – zur Aufführung mit Mimik und Gestik, in die Elemente der Commedia dell'Arte wie des komisch behandelten Freimaurertums einbezogen werden. Szenen, die von niedriger Typen- und Situationskomik regiert sind, wechseln mit solchen, die den Tempelbau der Humanität zelebrieren, der seine Symbole aus der Antike wie aus dem Brauchtum der Steinmetzbruderschaften des mittelalterlichen Kathedralbaus bezieht.

Der Freund des Verspotteten, Don Carlos, übernimmt kurzfristig die Funktion des Organisers.

Nimmt man seine Figurenrede für poetologische Münze, liegt hier ein Rückgriff auf die Improvisationskunst der Commedia dell'Arte vor:

Auf, besorgt Euch Trommeln und sind nicht genug Trommeln da, so nehmt Kessel, damit geht auf der ganzen Insel umher, trommelt und macht Spektakel, singt und ladet ein! [...] ‚In was für Versen‘ fragten Einige. ‚Ich will sie Keinem vorschreiben, sprach Don Carlo: denn ihr seid insgesamt große Poeten! Reimt frisch darauf los‘ (15).

---

<sup>8</sup> Siehe hier: Thorsten Unger, *Differente Lachkulturen? Eine Einleitung*, in *Differente Lachkulturen und ihre Übersetzung*, hrsg. v. Thorsten Unger, Brigitte Schultze, und Horst Turk (Tübingen: Narr, 1995), 14. Bachtin führt aus: „In Wirklichkeit befreit die Groteske den Menschen von allen inhumanen Zwängen, die die herrschenden Vorstellungen von der Welt bestimmen, sie entlarvt diese Zwänge als relative und nur beschränkt gültige. Zwar ist ihr Anspruch im Weltbild jeder beliebigen Epoche ein monolithisch erreichter, bedingungsloser und unanfechtbarer, historisch gesehen aber sind sie durchaus relativ und veränderlich. Das Lachprinzip und die karnevaleske Welterfahrung, die der Groteske zugrunde liegen, zerstören den bornierten Ernst dieser Zwänge und deren Anspruch auf zeitlose Gültigkeit. Sie machen das menschliche Bewusstsein, die Gedanken und die Phantasie frei für neue Möglichkeiten.“ Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. v. Gabriele Leupold, hrsg. und mit einem Vorwort v. Renata Lachmann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987), 100f. Allerdings gibt es bei aller Würdigung seiner originellen Thesen auch Kritik an Bachtin. Sein Kulturverständnis nivelliert soziale, regionale und nationale Differenzen und habe in dieser Homogenität eher sozial-utopischen als historisch-beschreibenden Charakter, auch gäbe es eine Verknüpfung des Karnevals mit der Festtagsordnung der Kirche. Siehe stellvertretend für andere: Unger, *Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung*, 15 und 20. Dennoch lassen sich Einzelausführungen Bachtins fruchtbar auf den Text anwenden.

Elektrisiert durch den Einfall bietet eine immer stärker anwachsende Gruppe echter Kahlköpfe Haarträgern hautfarbene Stoffüberzüge an, unter denen sie ihr Haar geschickt verbergen und derart am Fest teilnehmen können. Natürlich reagieren die neapolitanischen Schönlinge auf dieses Anerbieten eisig. Wie andere falsche Haarträger auch flüchten sie trotz Sturmwarnung vor dem Fest auf eine Barke, unter dem Vorwand dringender Geschäfte in Neapel.

Bald strömen die Kahlköpfe festfreudig zusammen. „Pittperwitt, Pittperwitt sangen Alle mit Pepo, schnappten wie er mit den Fingern dazu und sprangen wie die Ziegenböcke“ (15).

Dennoch: Bei aller grotesken, subversiven Naturkraft des Leiblichen, bei aller Entlastung von Normzwängen, bei aller Ankündigung – „Heute sind sie toll, übermorgen voll“ – und der tatsächlichen Üppigkeit des Festmahls erscheinen keine sich überfressenden, sich entleerenden, kopulierenden grotesken Leiber, wie in der alten Commedia dell’Arte-Tradition üblich. Kopsischs Novelle präsentiert sich als Nacherzählung eines intellektualisierten Volkstheaters. Hohe und niedere Aktionssphären werden ineinander geschoben. Dabei zieht Persiflage, die ja per se auf die Verspottung eines ganzen Genres zielt, die Schwere und Ernsthaftigkeit der Freimaurerrituale von der hohen auf die niedere Bühne. Die pathetische Theatralität dieser Rituale bietet komischer Behandlung zweifelsohne per se Ansatzpunkte. Die soziale Scham, die um angebliche weibliche Vorlieben für Vollhaar weiß, muss von Antonio selbst überwunden werden. So wird er als der gleichsam noch unbehauende Stein auf dem Wege durch heilige Hallen in Form gebracht und kann ein Grundstein in der Bruderloge der Kahlköpfe werden.<sup>9</sup> Hierfür gehen die Festveranstalter freimaurergerecht vor. Der in Vorurteile Verstrickte, vorläufig noch Ahnungslose, wird von fünf schweigenden kahl geschorenen Knaben auf das für ihn von Don Carlos organisierte Fest geführt, das den Tempelbau der Humanität zelebriert.

Dort begegnen ihm Masken antiker Philosophen, letztere in der Überzahl, wobei sich allein zwanzig Sokratesse im Streit aufzureiben drohen, weil jeder behauptet, der echte Sokrates zu sein, da er zuerst diesen Maskeneinfall gehabt habe. Das Volk zeigt Lachen gegenüber den Ernst einfordern den Verbindlichkeiten und feiert deren geistreiche Verspottung:

[...] die vier kahlgeschornen Knaben warfen Don Antonio ein griechisches Gewand über [...]. Er kleidete sich nun um, wie es sich gehört und stand bald als ein wahrhaft schöner griechischer Filósof da. [...] Als er so vor das Thor seines Hauses kam,

<sup>9</sup> Hintergrund dieser Formulierung ist, dass Freimaurer fiktiv am Bau des „Tempels der Humanität“, dem salomonischen Tempelbau, arbeiten. Die Steine dafür sind Menschen, die sich für diesen Zweck selbst ausformen.

war der bunte Lärm verstoben, nicht eine kahlköpfige Seele war zu sehn, als die geheimnisvollen Fünf, die ihn immer weiter geleiteten, die Straßen entlang, endlich vor Don Carlos Palaste zuerst im Kreise herum, dann im Viereck, dann im Dreieck, endlich durch das bekränzte Thor in den Palast selbst hinein, durch weite Hallen, welche von Kahlköpfen angefüllt waren, die sich alle zugleich vor ihm verneigten in langen stummen Reihen: als zwei Flügelthüren sich vor ihm aufthaten und einen Saal eröffneten [...]. (25)

Don Antonio wird in den Mittelpunkt eines Halbkreises geführt, welchen auf hohen Thronen sitzend die sieben alten Weisen bildeten, jeder nach seiner Art fantastisch dekoriert. Jeder hielt einen gewaltigen Papierstreif mit großer bunter Schrift in den Händen. Derart wird die freimaurerische Norm verlachbar, wonach „freie Geister“ und Denker nach Idealen der Aufklärung in geschlossenen Logensitzungen ihrer Männergesellschaft über Selbstbewusstsein und Verantwortlichkeit des Menschen philosophieren, gesellschaftliche oder historische Themen behandelnd. An die Stelle geistiger Vertiefung tritt Kulinarisches. Großes und Einschüchterndes entpuppt sich als Harmloses, es ergibt sich eine Entspannungsexplosion, indem sich gespannte Erwartung in Nichts verwandelt. Don Antonio las zuerst auf dem Zettel Perianders, welcher sehr ernsthaft darein sah, die wichtige Frage: „welches Gericht ziehet ein Jeder unter Euch allen andern vor?“ (25) Bias hielt ebenfalls auf einem großen Zettel die Antwort: „ein Gericht Trüffel, wo nicht zu viel Pfeffer oben auf ist.“ (25) Kleobulos favorisierte einen Salat, „bei dessen Bereitung der Essig mehr als das Öl gefürchtet wird.“ (25) Ein achter Thron in der Mitte des Bogens war noch unbesetzt und ohne Wahlspruch. Ein großer Vorhang daneben schien einen neunten Thron zu verhüllen. Don Antonio harrete der Dinge, die kommen sollten. Der Herold und die vier Geschorenen hatten ihn bereits verlassen. Niemand sprach zu ihm. Alles war still.

Das Freimaurerritual suggeriert: Die Loge reicht vom Mittelpunkt der Erde bis zu den Sternen, von Osten bis Westen. Diese Orts- und Zeitungebundenheit deutet das berühmte, von Karl Friedrich Schinkel entworfene Bühnenbild zur *Zauberflöte* Mozarts an. Dort steht die Königin der Nacht ganz klein, unten auf der liegenden Mondsichel wie in einem Boot. Über ihr aber und um sie herum ist die ganze Bühne ein riesiger dunkelblauer Himmel, besetzt mit unzähligen glänzenden Sternen.<sup>10</sup> Hier nun bewirken Eseleien und Pyrotechnik eine komische Umschrift von Freimaurerritualen, während gewöhnlich die Standhaftigkeit von Initianden durch Regen-, Blitz- und Donnerszenarien geprüft wurde:

Der Sturm, welcher draußen tobte, verhüllte die untergehende Sonne mit schwarzem Gewölk und Dunkelheit erhub sich. Da fuhr es plötzlich um alle Wände des alten Saales wie ein feuriger Drache wild daher und vierzig große Wachstafeln brannten auf einmal entzündet. Zuerst erschrak die ganze Versammlung [...] aber als Pulver-

---

<sup>10</sup> Auch der Palast Sarastros widerspiegelt die Maxime einer aufgeklärten freimaurerischen Schlossanlage, während Tamino sich im Hain, d.h. in einem Park nach englischer Art, befindet: Siehe Schinkels Bühnenbilder zur *Zauberflöte* in Ulrike Harten, *Die Bühnenbilder Karl Friedrich Schinkels 1798-1834* (Kiel, [o.V. – Diss.] 1974).

geruch und Dampf sich verbreitete, brach die vorher stumme Menge in ein schlecht verhaltenes Gelächter und teilweises Husten aus, welches jedoch bald ein dumpf wirbelnder Pausenwirbel verschlang, bei dem Niemand merken konnte, wo er herkam. Da ging plötzlich unter lautem Trompetenschall der Vorhang des neunten Thrones auf und Don Carlos stand vor demselben phantastisch als Pythagoras gekleidet, in einem Purpurgewand mit goldnem Diadem auf dem Haupte, wohinter ein Feuerrad zischend seine bunten Wirbel von Funken warf. Bravo schrie alles. Aber der Herold des Pythagoras hob seinen Blumenstab und rief: ‚still er spricht!‘ [...]

Da ward es still, das Feuerrad platzte, die Menge lachte von Neuem. (26).

Don Antonio wird unter Auspizien des weltumspannenden Bundes integriert, dessen Logenmitglieder ihre Glatzen als Zeichen ihrer Weisheit stolz vorweisen. Weisheit und Kahlköpfigkeit werden zusammengeschlossen, der am liebsten den Blicken entzogene „Nachteil“ verkehrt sich zum Vorzug, und so feiert sich der Bruderbund der Kahlköpfe als vor anderen ausgezeichnete Elite. Don Carlos wendet sich an die „Männer des Lichts“, „Inhaber weniger Locken und vieler Weisheit“ (26), dabei mit Symbolen, abstrakten Zahlen und mystischen Geheimnissen weiter Scherze treibend:

[...] die neue Harmonie von neun Welten begehrt, warum ist den Göttern bekannt und mir, auch unter den Weisen anstatt der alten Zahl Sieben die Zahl Neun als neue Zahl: noch aber ward sie nicht erfüllt, denn ich Pythagoras trat zu Euch als Achte. Darum würdiget Eure Blicke diesem Throne zuzuwenden, der zu meiner Rechten prangt. [...] die Neune zu der Achte steht dahier: es ist der allbeliebte Kahlkopf Don Antonio, welcher das Eiland Iskia durch sein Dasein verherrlichtet. Betrachtet diesen glänzenden Scheitel, welcher gleich dem Helme der Minerva blitzt und die Bewohner der Erde mit seinem Leuchten in Erstaunen setzt, während das Herz, welches in der Brust dieses Philosophen pocht, ein reiner Karfunkel von gutigem Wohlwollen ist. [...] und sprach, während Thales auf einem Kämme blies, feierlich weiter: ‚wie glücklich sind doch wir, welche von den neun Thronen der Weisheit empor getragen ruhn und der himmlischen Sphären Musik und Harmonie vernehmen! Wohl uns!‘ (26)

Wir sehen die Schädelplatte mit Planeten in Verbindung gebracht. Die Schiefheit, das disproportionale Element des Vergleichs, bewirkt weitere komische Verzerrungen. Diese setzen die Glatze in ein neues, überraschendes Licht, in das der Schöpfung:

Welche Geschöpfe sind weise? Doch nicht die Schafe, deren Denkkraft sich, anstatt das Gehirn zu durchdringen, überall in lockiger Wolle kräuselt? Doch nicht die Bären, welche sich plump und unbeholfen in ihren dickhaarigen Pelzen herumtummeln? Nein! die kahle Schlange wird für weise geachtet, der Elefant, welchem der Sonnenstrahl ungehemmt durch das nackte Fell brennt. Aber bei den Thieren mit Fittigen ist der hochfliegende, weise, weitschauende Lämmergeier kahl, wenigstens an seinem Halse. Was? Und sind die erhabenen Gipfel der höchsten Gebirge, die Warten des Erdballs nicht kahl, während die niedern Hügel und gemeinen Ebenen haarig erscheinen von Gras und Wald und verworrenem Dickicht? (27)



Die höchste Vergrößerung der Glatze bietet der Kosmos, in dem der freimaurerische Elitenbund der Weisen, hier ridiculisiert als Bund der Haarlosen, sich zu Hause wähnt.

Doch lassen wir gleich Empedokles unsere Pantoffeln auf dem Erdball stehen, schweben wir höher, den Himmel zu betrachten. Die heiligen Gestirne selbst mit ihren Monden, alle Sonnen, welche geregelte Bahnen der Weisheit wandeln, sind, gleich dem Haupte des Weisen, rund, glatt und kahl: die jedoch, welche gleich den Häuptern der Unverständigen langes Haar nachfliegen lassen, sind recht eigentlich Irrsterne, verirrt, unstät, flüchtig im Weltall! Aber steigen wir nun, belehrt vom Himmel wieder herab auf den Erdball, bemitleiden wir die lockigen Spötter und die Wilden, welche besonders von langen Haaren verfinstert umherirren und nicht wissen, was sie sollen und wollen. (27)

Das Wort von den Spöttern leitet über zur Gegenhandlung der Flucht, die unterdessen scheitert. Auf ihrem Wege nach Neapel erleiden die Träger vorgetauschter Haarpracht in tiefster Finsternis Schiffbruch. An vorgelagerten Klippen gestrandet, halten die Jammergestalten diese umklammert – unter sich Haifischzähne und tobende Wogen. Bei ihrer Rettung tut Don Antonio sich hervor, unterstützt von anderen „Kühnen“ (28). Die Retter ergreifen die Schiffbrüchigen bei den Haaren, um sie aus dem Wasser zu ziehen, und scheitern komisch an der Tücke des Objekts: „Denn, faßten sie irgend einen Haarschopf, so blieb er ihnen in der Hand und der schreiende Mann als Kahlkopf um den Felsen geklammert: bis sie ihn am Kragen oder an den Händen ergriffen und heraufzogen“ (29). Hernach werden die Retter von der Maske „Plato“, unter der sich die schöne Witwe Donna Theresa verbirgt, als Helden bekränzt. „Don Antonios hohe Gestalt erschien von dem blühenden Kranze ganz verjüngt, und Viele sprachen laut: 'es ist wahrlich ein stattlicher, schöner Mann!'" (30).

Auf diese erhaben-verschönernde Szene folgt eine, „welche grade das Genthheil von heroisch war“ (31). Man treibt die dem Sturm Entrissenen, unter ihnen die Schönlinge aus Neapel, in den Schein entzündeter Feuer. Dass die Ankömmlinge im geradezu grausamen kollektiven Verlachakt nicht auch Prügel beziehen, verdanken sie allein Don Antonio. Er bewirkt, dass sie – warm eingekleidet – in das Fest einbezogen werden. Er mildert grausamen Spott zu harmlosem Jubel. Die Aggression verschafft sich dann aber im Perückenlazzo des Arlecchino ein Ventil:

Von dieser letzten Unterbrechung darf der Erzähler nicht schweigen; weil sie einen Haupttheil der Unterhaltung bis zum Essen ausmachte. Mehrere Spaßvögel hatten nämlich eine große dicke Puppe von allerhand Kleidern zusammengestopft und derselben eine Perücke, die sehr drollig war, aufgesetzt. (34)

Das gebastelte Abbild der adligen Schmarotzer und Haarprachttäuscher wird nachfolgend so grob misshandelt, dass man bei diesem lazzo von einer

Abstrafung im Bilde, in effigie, sprechen darf. Unterdessen trommelt ein Harlekin neben dem Balg „furchtbar“ und erhebt „marktschreierhaft die Stimme“, die „ehrlichen Kahlköpfe“ (34) zur Misshandlung des Balgs aufrufend.

Als die Menge sich gänzlich in die Speisesäle verteilt hatte, nahm Arlecchino den Balg und setzte denselben auf eine Erhöhung hinter ein kleines Tischchen, aber vor ihn eine Schüssel Papierschnitzel und schrie laut: „Sehet wie der Don Ciccio Makkaroni speist.“ (35)<sup>11</sup> „Damit schnitt er dem Balg einen Mund und stopfte demselben nach und nach die Papierschnitzel hinein; aber nach jedem Bissen mußte Don Ciccio sich mit Kopfnicken bedanken, worüber, die es sahen, viel zu lachen hatten.“ (35)

Typische Figuren, Situationen und Motive der *Commedia dell'Arte* kehren wieder, hier nun Arlecchino als eine traditionelle mechanische Maske der Versteifungskomik mit den Eigenschaften: dumm, tölpelhaft, gefräßig, lärmend, schlagwütig. Und wieder wechseln übersteigerte Affekte und die charakteristische Leiblichkeit des Volkstheaters zu Handlungen und Bildern mit geistiger Tiefe, erscheinen groteske Gebärden von gezähmtem Lachen gewissermaßen eingerahmt: Der nicht gezähmte Harlekin erzwingt Gefräßigkeit seiner Puppe, nach diesem Intermezzo setzt sich alles gesittet zum Essen, das literarisch angereichert erscheint. Die Speisen erscheinen in Schlaraffenland-Bildlichkeit natürlich-körperlich: Unzerlegte Tiere sind von angebrachten Blumen und Früchten festlich erhöht. Obwohl Wein fließt und auch grob gescherzt wird, umschlingt gleichsam eine Bruderkette die Feiernenden. Zwischen den auf langen Bänken Sitzenden wird so etwas wie ein ethischer Bund erkennbar, in dem Toleranz und Menschenwürde für den Utopiemoment festgehalten scheinen. Nachdem auch die Ehefrauen eingetroffen sind, erkennt der stattlich-schöne Witwer Don Antonio die Sehnsucht nach Donna Theresa als einen Teil seiner selbst. In Vorbereitung des glücklichen Endes staut Kopisch noch einmal Antonios Einsamkeit. Ihm nähert sich die schöne Witwe. Auch sie arbeitet am „rauen Stein“. Hierfür trägt sie die Maske eines greisen, der Welteitelkeit entsagenden Eremiten, der den einsam erscheinenden Sokrates als Schüler zu gewinnen sucht. Und Don Antonio schlüpft wie Sokrates in ironischer Selbstverkleinerung in die Maske des Schülers, der es auf dem Wege innerer Erkenntnis in der Einsiedelei zum Meister bringen will.<sup>12</sup> Die den weltüberlegenen Eremiten gebende Schöne

<sup>11</sup> „Makkaroni sind eine Art Regenwürmer die man von Teig formt und abgesotten mit geriebenem Käse bestreut, oder sonst auf allerlei Art bereitet verspeist: eine Lieblingsessen der dortigen Einwohner, welche danach zuweilen Makkaronifresser bekannt werden.“ (34)

<sup>12</sup> Die Einsiedelei ist eine übliche Teststation in der Freimaurerei. Das Eremitendasein wurde vor allem in Freimaurergärten als ein moralisches Lebensbild gegen ein hoforientiertes inszeniert. Vgl. Franz Wegener, *Der Freimaurergarten: Die geheimen Gärten der Freimaurer des 18. Jahrhunderts* (Gladbeck, KFVR – Kulturförderverein Ruhrgebiet e. V., 2014), 26.

bietet Sokrates statt seiner falschen Sehnsucht nach einem Weib, das ihn verschmäht, weil es eitel und töricht Locken an ihm sucht, ihre Waldeinöde an. Dort werde er irdische Bestrebungen überschauen und seine Seele stärken. Während Maskenreden gewechselt werden, entdeckt Don Antonio die weibliche Hand des Eremiten und dass diese Donna Theresa gehört. Er bringt sich listig in Besitz ihres mütterlichen Trauringes, indem er diesen mit Empörung als „weltliches Geschmeide“ (40) vom Finger zieht und diesen ihr dann als Trauring auf den Finger steckt, als die Schöne dringlich um Rückgabe des Erbstücks bittet. Darauf wirft Don Carlos seinen weiten Pythagorasmantel über die Liebenden, welche unter dem Provisorium des wie ein Baldachin gehaltenen Mantels einen aus zwei Worten bestehenden Ehekontrakt unterzeichnen. Die Jubelnden rufen einstimmig: „[D]as ist die Krone des ganzen Festes!“ (41) Sie karnevalisieren sich in eine utopische Lebenswelt hinein, die soziale Normen umkehrt und inmitten schlaraffischer Fülle alles glücklich lösen kann.

Eingangs wurde konstatiert, dass Kopischs „Karnevalsfest“ seit Jahrzehnten nicht wieder aufgelegt wurde. Lassen sich hierfür Gründe anführen? Die ältere Gattungstheorie spricht dem Komischen im Unterschied zum Tragischen generell eine nationaleigentümliche, nationalgebundene Herkunft und auch Wirkung zu.<sup>13</sup> Übertragungen von Komik scheinen schwer möglich. Jüngere Ansätze betonen unter Verzicht auf den Nationenbegriff, dass historische, soziale und kulturelle Bedingungen jeweils das „Substrat der komischen Kontrast- bzw. Inkongruenzstruktur“ bilden<sup>14</sup>. Mithin bliebe die Frage: Wer lacht und – unter welcher Voraussetzung – worüber? Zunächst einmal eignet sich die einfachste und häufigste Frage nach dem Stoff als Barometer des Aktuellen und Zeittypischen, auch wenn das „Literarische“ dabei zunächst in den Hintergrund tritt. Offensichtlich gestattet ein Spiel mit

<sup>13</sup> „Denn auf verschiedene Zeiten und Völker wirken die jeweiligen Abweichungen von einem sogenannten Normal- und Mittelmaß gewiß verschieden. Auch der Grad der Übertreibungen und Vereinseitigungen bzw. der Wertbereich, der verlassen oder angestrebt wird, übt ganz verschiedene Wirkungen aus. Auf ein arbeitsames Volk z.B. wirkt angestrebter und übertriebener Fleiß und Arbeitseifer viel weniger komisch als auf eine Gesellschaft, die den Müßiggang oder ein Mindestmaß an Arbeit zu schätzen weiß. Die unterschiedliche Geld- und Liebesmoral, der verschiedene Ehrbegriff und das uneinheitliche Verhältnis der Nationen zu den Autoritäten von Staat, Kirche und Familie etwa machen völkerpsychologische Unterschiede in der Bewertung des Maßes von Ernst und Heiterkeit notwendig und begreiflich. Also selbst auf dem Gebiet der Charakterkomödie ist immer wieder mit mancherlei Nuancen zu den verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern zu rechnen.“ Helmut Prang, *Geschichte des Lustspiels* (Stuttgart: Kröner, 1968), 25.

<sup>14</sup> Vgl. Wolfgang Preisendanz, „Komische (das); Lachen (das),“ in *Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Basel / Stuttgart: Schwabe & Co., 1976), 891.

männlichen Attraktivitätsfaktoren, mit Haarpracht als Teil des Signalsystems Jugend, das auf Frauen wirken soll, die zeitliche Verlegung ins Jetzt. Auch gegenwärtig gibt es Menschen, die sich, wie Kopischs Neapolitaner, auf ihr äußeres Erscheinungsbild fokussieren, andere verletzend äußerlicher Bewertung aussetzen. Und es gibt ebenfalls mobilisierende Gegenfestpraktiken als Freizeit- und Geselligkeitsmuster, mit denen Zeitgenossen, die den Normen nicht entsprechen, auf exkludierende Vorurteile antworten.<sup>15</sup> Bei solchen Gegenfestpraktiken spielen Performativität, Inszenierung, Intermedialität, Form und Formaauflösungen, die Gegenstand von Kopischs Narration waren, eine Rolle. In Kopischs Schwanknovelle wurde nicht das Alter verspottet, wie in so vielen literarischen Altersbildern, sondern ein Festhalten an Jugend als Männlichkeits- und Schönheitskomponente. So gesehen bietet Kopisch ein „heißes Thema“ an. Lohnt sich schon deshalb das Lesen? Gelingt das Verständigungsspiel zwischen Erzähler und Leser heute? Der größte Rechtfertigungsdruck geht gegenwärtig von der Argumentation mit der Literarizität eines Textes aus. Gemessen etwa an Sozialwissenschaft und Journalistik, die sich ja auch mit gesellschaftlichen Fragen beschäftigen, erscheint ästhetisch dichte und spannungsreiche Literatur als kultureller Luxus. Ohne Zweifel sind kulturelles Hintergrundwissen und Mustererkennung für ein Erleben komischer Wirkungen unverzichtbar, und hier muss man heute den Wandel des potentiellen Lesepublikums mitdenken, das kaum über ästhetisches Orientierungswissen (Figuren der *Commedia dell'Arte*, freimaurerische Symbole) verfügt und dessen Aufnahmebereitschaft und -kapazität durch einen Text überfordert wird, der ihm ohne solche Orientierung abstrus und verworren vorkommen muss. Auffällige Einzelheiten analytisch zu zerlegen und am Ende dem Gesamteindruck durch Bezug auf Empfindungsreaktionen und zugehörige Textstrukturen synthetisch beizukommen – dieses Manöver kann man von einem Publikum nicht verlangen, das heute Botschaften eher auf dem direkten Weg einzufangen wünscht. Was den schlesischen Schriftsteller Kopisch angeht, so war er mit europäischer Literatur und deren Traditionen, nicht nur inhaltlicher und stofflicher Art, sondern auch mit überlieferten Mustern und Mysterien, vertraut. Diese kommunikative Ausgangskonstellation war wohl auch für den Leser der in den *Schlesischen Provinzialblättern* 1829 abgedruckten Novelle gegeben. Es ist nirgendwo eine Reflexion kultureller Fremdheit zu erkennen, nirgendwo eine Fremdstellung überlieferter Elemente der *Commedia dell'Arte* oder freimaurerischer Mysterienweihe. Zwar mag der heutige Leser eben dies vermissen, doch zur Zeit der Niederschrift dieser Novelle gab es sie kaum,

---

<sup>15</sup> Siehe beispielsweise die auch international etablierten Loveparades, in denen Röcke und Kleider auch über behaarte Männerbeine fallen.

die Alteritätsspanne zwischen Bekanntem und Fremden. Das italienische Volkstheater, das auf spezifische Weise Deutschlands und Frankreichs Bühnen mitgeprägt hatte, musste ebenso wie die von Kopisch schwankhaft einbezogene Einweihung eines Freimaurers zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht als das Fremde erschlossen werden. Der italienisch-deutsche Komiktransfer ging bereits in der Vergangenheit deutlich mit einer Dämpfung und Intellektualisierung/Symbolisierung einher, denkt man etwa an die Aufführungen Goldonis in Wien.<sup>16</sup> War Komik zuvor auf den Ausschnitt komischer Phänomene beschränkt, wurden nun humoristische Großformen möglich. Die ideell-sublimierte Akkulturation von volkshaften Bühnenmustern im Dienste der Aufklärung gehörte zum Wissen gebildeter Leser. Die Eliminierung bzw. Verwandlung des Harlekins ist Teil des von Norbert Elias beschriebenen Zivilisationsprozesses, der menschliches Verhalten den Erfordernissen und Zwängen komplexer Gesellschaften angleicht, wobei im Verlauf von Jahrhunderten Affekte kontrolliert, Tabugrenzen errichtet und Körperfunktionen dem öffentlichen Blick entzogen werden.<sup>17</sup> Die ästhetikgeschichtlich einschlägige Sublimierung des Obszönen, die vor allem in Wien zu beobachten war,<sup>18</sup> ist auch bei Kopisch lesbar. Lesbar ist aber auch die gelingende Verwandlung eines aus verinnerlichtem Schönheits-Vorurteil nur verborgen Begehrenden (Don Antonio) zum vorurteilsbefreiten Ehemann. Während die Commedia dell'Arte-Komik nur als Situationskomik, De-

<sup>16</sup> „Nach dem Extemporierverbot durch Maria Theresia 1752 und der damit einhergehenden Bedrohung des Volkstheaters und seiner komischen Figuren griff man am Kärntnertheater gerne auf Goldoni zurück, da er für die Wiener eine Art „listigen“ Kompromiss darstellte, enthielten seine Komödien doch die Masken der Extemporierer in literarisch ausgedruckten Texten“. Siehe zur „Ambivalenz der Goldoniden Komödie zwischen Reform und Commedia dell'Arte.“ Thomas Hillmann, „Elemente der Commedia dell'Arte in Goldonis Komödien und ihre Rezeption in deutschen Übersetzungen,“ in *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, 115.

<sup>17</sup> Vgl. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (Basel: Haus zum Falken, 1939); sowie Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft* (1933) [Ursprungsmanuskript verloren gegangen, dann wiederholt aufgelegt].

<sup>18</sup> Siehe die Habilitationsschrift von Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernadon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert* (Paderborn / München / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh, 2003), die den Eintritt von Mustern der Alt-Wiener Volkskomödie in die aufgeklärte Phase nachzeichnet. Auch: Beatrix Müller-Kampel, „Hanswurst, Bernadon, Kasperl: Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma,“ in *Komik in der österreichischen Literatur*, hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner, und Klaus Zeyringer (Berlin: Erich Schmidt, 1996), 33–55. Allerdings zeigt das Beispiel Goldonis auch, dass seine Aufnahme durch spezifische Konstellationen im Wiener Aufnahmekontext gelenkt wurde. Er musste sich für Wiener Erwartungen öffnen, und diese waren gerade auf das Volkstheater gerichtet. Daher musste Goldoni solche Elemente wieder verstärken und profilieren.

tailspannung oder Überraschungen bietet, die die Spannung retardieren, sichert der freimaurerische Spielrahmen hier, daß sich eine Handlung entwickelt, so dass die Figur zwischen den Fixpunkten Begehren und Erfüllung, die ja eine Finalspannung aufbauen, auch vorangetrieben werden kann. Eine kognitive lineare Sukzession benötigt Anleihen an Initiationsriten, die auf die Seele, das Gemüt und den Geist der Hauptfigur wirken sollen. Insofern fungiert das ridikülisierte Freimaurermuster als ein wesentliches Moment des Handlungsaufbaus dieser Schwanknovelle.

## References

- Bachtin Michail. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Translated by Gabriele Leupold, edited and with foreword by Renata Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Boetticher, Friedrich von. *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*. Vol. I/2. Dresden: Boetticher, 1895.
- Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Basel: Haus zum Falken, 1939.
- Elias, Norbert. *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. [n.d.] 1933.
- Etcoff, Nancy. *Nur die Schönsten überleben: die Ästhetik des Menschen*. München: Hugendubel Verlag 2001.
- Haertel, Siegfried. *August Kopisch, Maler und Dichter*. Bonn: Landsmannschaft Schlesien, 1976.
- Harten, Ulrike. *Die Bühnenbilder Karl Friedrich Schinkels 1798–1834*. Kiel: [n.d.] 1974.
- Hillmann, Thomas. „Elemente der Commedia dell’Arte in Goldonis Komödien und ihre Rezeption in deutschen Übersetzungen.“ In *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, edited by Thorsten Unger, and Brigitte Schultze, and Horst Turk, 101–126. Tübingen: Narr, 1995.
- Just, Klaus Günther. *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*. Bern / München: Francke, 1976.
- Kopisch, August. *Ein Carnevalsfest auf Ischia. Erzählungen aus Italien*, edited by Karl-Maria Guth. Berlin: Verlag der Contumax GmbH & Co, KGBerlin, 2015.
- Kopisch, August. *Die Entdeckung der blauen Grotte auf der Insel Capri*, edited by Dieter Richter. Berlin: Wagenbach Verlag, 1997.
- Miller, Geoffrey F. *Die sexuelle Evolution: Partnerwahl und die Entstehung des Geistes*. Heidelberg: Spektrum, Akademischer Verlag 2009.

- Müller-Kampel, Beatrix. *Hanswurst, Bernadon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn / München / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh, 2003.
- Müller-Kampel, Beatrix. „Hanswurst, Bernadon, Kasperl: Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma.“ In *Komik in der österreichischen Literatur*, edited by Wendelin Schmidt-Dengler, and Johann Sonnleitner, and Klaus Zeyringer, 33–55. Berlin, Erich Schmidt Verlag 1996.
- Palm, Hermann. „Kopisch, August.“ In *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, vol. 16, 661–663. Leipzig: Duncker & Humblot, 1882).
- Prang, Helmut. *Geschichte des Lustspiels*. Stuttgart: Kröner 1968.
- Preisendanz, Wolfgang. „Komische (das); Lachen (das).“ In *Wörterbuch der Philosophie*, vol. 4, edited by Joachim Ritter, and Karlfried Gründer, 889–894. Basel und Stuttgart: Schwabe, 1976.
- Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, edited by Paul Merker, and Wolfgang Stammer, vol. III, P-Sk, 689–708. Berlin, New York: de Gruyter, 1977.
- Unger, Thorsten. „Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung.“ In *Differente Lachkulturen und ihre Übersetzung*, edited by Thorsten Unger, and Brigitte Schultze, and Horst Turk, 9–30. Tübingen 1995.
- Jäger, Hans-Wolf. „Kopisch, August.“ In *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, vol. XII, 564–566. Berlin: Duncker & Humblot, 1980.

### ***Commedia dell'Arte und persifliertes Freimaurertum als Mittel zu vorurteilsbefreiter Männlichkeit in August Kopischs Ein Karnevalsfest auf Ischia/Iskja***

**Abstrakt:** Don Antonio hat die gängige Schönheitsnorm der Gesellschaftsschicht, der er angehört, verinnerlicht. Daher glaubt der Kahlköpfige sich chancenlos, die Liebe der schönen Witwe Donna Theresa zu erlangen. Ein Karnevalsfest, das seine Freunde ihm schenken, invertiert die männliche Schönheitsnorm. Während die Commedia dell'Arte-Komik nur als Situationskomik Überraschungen bietet, die die Spannung retardieren, sichert der von Kopisch gleichfalls einbezogene freimaurerische Spielrahmen die Entwicklung der Handlung. Erzählt wird die gelingende Verwandlung eines aus verinnerlichtem Schönheits-Vorurteil nur verborgen Begehrenden (Don Antonio) zum vorurteilsbefreiten Ehemann. Die karnevaleske Verkehrung der soziokulturell vorgegebenen Schönheitsnorm in ihr Gegenteil und die komische Umschrift von Freimaurerritualen erzeugen in dieser Schwanknovelle ein Marktplatz- und Festtaglachen. Kopisch vergeistigt nicht nur Elemente der Commedia dell'Arte-Tradition. Er persifliert zudem freimaurerische Mysterien und Initiandenrituale.

**Schlüsselwörter:** Ein Karnevalsfest auf Ischia, Commedia dell'Arte, Freimaurer, Karnevalisierung, Schwanknovelle.

## **Commedia dell'Arte i satyryczne przedstawienie masonerii jako środek wyrazu pozbawionej uprzedzeń męskości w *Ein Karnevalsfest auf Ischia/Iskja* (Karnawał na Ischii/Iskji) Augusta Kopischa**

**Abstrakt:** Don Antonio zinternalizował powszechną normę piękna klasy społecznej, do której należy. Dlatego łysy mężczyzna uważa, że nie ma szans na zdobycie miłości pięknej wdowy Donny Teresy. Karnawałowa zabawa zorganizowana dla niego przez przyjaciół odwraca męską normę piękna. Podczas gdy commedia dell'arte oferuje niespodzianki jedynie w formie komizmu sytuacyjnego, co zmniejsza napięcie akcji, to masoński kontekst, który wprowadził Kopisch, zapewnia rozwój akcji. Historia opowiada o udanej przemianie mężczyzny, który, z powodu wewnętrznych uprzedzeń (Don Antonio) pożąda piękna tylko skrycie, w mężczyznę i męża wolnego od uprzedzeń. Karnawałowa inwersja społeczno-kulturowej normy piękna w jej przeciwieństwo oraz komiczna transkrypcja masońskich rytuałów wywołują w utworze zarówno jarmarczny, jak i wzniosły śmiech. Kopisch nie tylko spirytualizuje elementy tradycji Commedii dell'Arte. Satyrycznie traktuje też masońskie misteria i rytuały inicjacyjne.

**Słowa kluczowe:** *Ein Karnevalsfest auf Ischia/Iskja*, Commedia dell'Arte, masoni, karnawalizacja, nowela krotocwilna.





<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.05>

Data zgłoszenia: 10.02.2021 r.

Data akceptacji: 24.04.2021 r.

Andrew C. ROUSE

Pécsi Tudományegyetem (Pécs, Magyarország)

## The Words “Laughter” and “Laugh” in a Collection of *The English and Scottish Popular Ballads*

**Abstract:** This paper wittily addresses the theme of laughing and laughter in eight ballads selected from Volume 1 of Gutenberg's three volume collection of *English and Scottish Popular Ballads*, including *Lady Isabel and the Elf-Knight*, *The Cruel Brothers*, *The Boy and the Mantle*, *The Laidley Worm*, *Clark Colven*, *The Broomfield Hill*, *King John and the Bishop* and *Captain Wedderburn's Courtship*, with a variety of other intertextual references. Drawing simultaneously on the two most comprehensive collections of English and Scottish Ballads: Francis James Child's and Steve Roud's, the paper demonstrates that laughter in ballads is "no laughing matter", and, indeed, the balladic laughter, no to be mistaken for (s)laughter, due to its social context of mediaeval times, prevails in various shades of negativity, as corroborated by Norbert Elias's sociological theory of laughter and Anca Parvulescu's study thereof. The paper provides a unique insight into the both merry and mirthless laughter prompted by a modern reading of English and Scottish folk ballads in today's cosmopolitan context.

**Keywords:** English Popular Ballads, Scottish Popular Ballads, merry laughter, mirthless laughter.

And the very first lines that Patrick he read  
A little **laugh** then gave he  
And the very last line that Patrick read  
The salt tears filled his eyes

Oh who is he that's done this deed  
And told the King of me  
For never was I a good mariner

And never do intend to be<sup>1</sup>

These verses from the ballad *Sir Patrick Spens*, as sung by Nic Jones, were what immediately came to mind when being approached to write something on laughter in ballads. It was first published in 1765 in Bishop Percy's *Reliques of Ancient English Poetry* and is remarkable for since appearing with some frequency in both ballad and poetry collections/anthologies, not to mention record labels. It is #58 (number 58) in Francis James Child's *The English and Scottish Popular Ballads*<sup>2</sup>, a mid-nineteenth-century collection of 305 ballads, the main source and focus of the present work, and #41 in the Roud Folksong Index.<sup>3</sup> Given virtual space at the Vaughan Williams Library of the English Folk Dance and Song Society, the Index lists 161 instances of the ballad. Dedicated more to the recorded presence of ballads and songs, the website *Mainly Norfolk* lists recordings from 1961 onwards, many of them by iconic figures in the second folk revival – Bert Lloyd, the early folk-rock band Fairport Convention, for whom it was to become something of a long-term standard with a bumpy ride as regards recordings, Peter Bellamy, Martin Carthy, Brian Peters and many others. For the LP notes to his recording, from which we have cited two early verses, Nic Jones wrote, "Three very common ballads are included in this record: *Sir Patrick Spens*, *The Outlandish Knight* and *Little Musgrave*. All three are well-known to anyone with a knowledge of balladry, as they are well represented in most ballad collections."<sup>4</sup> Anyone who knows the plot will straightway recognise that it is no laughing matter, for despite being selected as "the best mariner," Sir Patrick and all aboard his ship are drowned in the rough seas between Norway and Britain. His laughter is bitter and, in one variant, contains a magical number, for

When Patrick lookd the letter on,  
He gae **loud laughers three**;

<sup>1</sup> Nic Jones, "Sir Patrick Spens," Ballads and Songs, Trailer LER2014 33rpm, track one, side one. Text: <http://www.goldilox.co.uk/engfolk/lyrics/1979-L.htm>.

<sup>2</sup> For non-folklorists it is worth noting here that in Child's day the term "folk-lore", coined in 1846 by the antiquarian William Thoms, was not yet in general currency. This is why Child's ballads are contained in a work under a title the adjective of which is "popular". The two terms, along with "traditional", continue to dog academics, especially as their meanings have modified and come to mean different things in different geographical locations, along with the contracted forms "pop" and "trad". For more on the conception of the term, see: Duncan Emrich, "'Folk-lore': William John Thoms," *California Folklore Quarterly* 5, no. 4 (Oct 1946): 355–374.

<sup>3</sup> Roud Folksong Index, <https://www.vwml.org/search?q=patrick%20spens&collectionfilter=RoudFS;RoudBS;VWMLSongIndex;MasterIndex&is=1>

<sup>4</sup> Nic Jones, notes to LP.

But afore he wan to the end of it  
The teir blindit his ee.<sup>5</sup> [emphasis added]

In *Mary Hamilton*, Child #173; Roud #79), we find the same motif:

When she gaed up the Cannogate,  
She laughd **loud laughers three**;  
But whan she cam down the Cannogate  
The tear blinded her ee. [emphasis added]

Digging a little deeper into the use of the word "laughter" and its derivatives in ballads. I have made use of various online sources, either with search engines of their own or by simply using the "search" function in Google. This has constrained me to employ practical sources – for instance, the Gutenberg project has the whole nineteenth-century collection of 305 English and Scottish Popular Ballads and their many variants compiled and edited by the Harvard scholar Francis James Child, and the Sargent and Kittredge critical edition of 1905 exists in one file in pdf form, making it user-friendly when it comes to word searches (carefully avoiding instances of the word "slaughter"!).

Child's activities took place at a time when there was an upsurge in ballad-collecting, together with assertions as to what actually comprised the genre: part of the mission of the American scholar, who rarely left his home base and relied on written sources and other collectors and contributors to do his fieldwork for him, was to preserve the final and purest remnants of an almost-dead tradition. He was able to entertain such an ambition because he shared the sublime self-assurance of the Victorian (despite being American), whether desk-bound or exploring uncharted territory on land and sea (Livingstone, Darwin). He brought with him his own prejudices as to what constituted a ballad, which made him capable of considerable editorial partiality. This is not to detract from the scale of his enterprise, but it does explain as briefly as possible the nature of the mind that could not only collect but, it must be remembered, discard potential entries in the final collection. This is a matter that has long engaged Child scholars, especially as one of his driving ambitions was to "save" "all" the surviving ballads, though it will not be particularly here as we are not concerned with the might-have-been content of the five volumes.

When I first joined the folksong research community in the mid-nineties, conferences typically included an entire section (if not more) on "the Child Ballads", and it was *de rigueur* to be able to reel off Child numbers in speech and mandatory to include them in writing. Yet there was some consternation

---

<sup>5</sup> The English and Scottish Popular Ballads, eds. Helen Child Sargent, and George Lyman Kittredge (London: D. Nutt, 1905), 104.

and doubt within the community – many scholars are also practitioners – who were singing considerably more than 305 items and encountering still more in the written medium. It took A.L. Lloyd's *Folk Song in England* (1969) to include a chapter on industrial song. A year or so later, Steve Roud, then librarian for local studies in the London borough of Croydon, initiated what began as a personal project but which has now expanded to a massive database of a quarter of a million entries referring to some 25,000 individual songs (and rising). Naturally, the Child ballads received Roud entries, too, and now even the most diehard stalwarts (and Wikipedia) accompany the Child # with a Roud #. Apart from sheer size and separation by history, for the present purpose the Child collection and the Roud database differ in that the latter has no full texts, only titles and first lines – so if the words that are being sought out are not included there the ballad will not be caught in our net. However, it does contain entries of field recordings and encompasses both written and oral sources, both centuries old and by performers and collectors alive today. At the time of writing, there are, for instance, 161 entries in Roud for Ballad #41 (Sir Patrick Spens, Spence etc.), of which 57 are printed. Roud has significantly outstripped any previous collection both in size, thoroughness and logical approach, and while Steve Roud is still managing and expanding his Index, it now calls upon a considerable number of volunteers and has found a home at the website of the Vaughan Williams Memorial Library of the English Folk Dance and Song Society.

There are literally hundreds, if not thousands of written and, now, recorded sound sources that for the present purpose will have to be ignored. What follows is rather an informed glimpse into laughter as it appears in some of the English and Scottish ballads and their (in some cases, many) variants collected by and on behalf of and compiled by the Harvard scholar Francis James Child (1825–1896), originally published in five volumes between 1882 and 1898, and which despite various online editions existing, still to be found in print. The search for laugh in Vol. 1 of the Gutenberg<sup>6</sup> three-volume edition resulted in eight ballads: *Lady Isabel and the Elf-Knight*, *The Cruel Brothers*, *The Boy and the Mantle*, *The Laidley Worm*, *Clark Colven*, *The Broomfield Hill*, *King John and the Bishop* and *Captain Wedderburn's Courtship*. Interestingly, and perhaps significantly, where (as often is the case) the item appears in more than one variant, the word does not appear in each and every one. For ease of searching, in addition to the free Gutenberg resource I have also made use of the Internet Sacred Text Archive.

---

<sup>6</sup> The English and Scottish Popular Ballads, edited by Francis James Child, in five volumes (New York: Dover Publications, Inc., [1882], 1965), <http://www.gutenberg.org/files/44969/44969-h/44969-h.htm>.

While Gutenberg is an admirable resource for the initial word search, the Sacred Text resource has each ballad (with its variants) separately filed. In addition, I have turned to the 1904 critical edition of the ballads, which in pdf form is divided into ten sections as well as a large pdf of the entire work. For additional information I have turned to *Mainly Norfolk*,<sup>7</sup> a folksong resource less academic but eminently magpie-like which according to Stewart Hendrickson's *Traditional Song and Music Resources* "[c]omprises 4544 web pages cataloguing 3339 albums and 2133 songs and tunes, with cross references to the Child, Laws and Roud folksong indexes and to the Traditional Ballad Index at California State University, Fresno."<sup>8</sup> There follows a synopsis of the 53 ballads unearthed in the wordsearch of the first of the five-volume Gutenberg edition.

*Lady Isabel and the Elf-Knight* (Child #17, Roud #21) tells of a false knight who, eloping with Lady Isabel, is outwitted and killed by her when he tries to murder her, as he has already done to six preceding lovers. In Variant E, she returns home and is greeted by her parrot, who is bribed to remain silent so that her father will not learn of her misadventure. Neatly twisting its words to cover up its squawking, the parrot tells her father that the cats are after it, which is "no laughing matter". This might be a prophetic statement of the contexts in which laughter appears in the other ballads.

In *The Cruel Brothers*, (Child #11, Roud #26), the brother stabs his sister on her wedding day in revenge for her knightly courtier neglecting to ask his permission to marry her. In version K, however, the single sister is replaced by "three ladies playing at ball" (a popular leisure activity in ballads) who are approached by three knights dressed in red, blue and green respectively. Each knight proposes to and is rejected by a lady: "The three young knights then rode away, And the ladies they laughed, and went back to their play." While this version might appear lighter in tone for its lack of a murderous brother, the hard-heartedness of the ladies cannot be ignored in their laughter.

The single version of *The Boy and the Mantle* (Child #29, Roud #3961) is set in the court of King Arthur. A boy enters the court one May day with a magic mantle that cannot be worn by an unfaithful wife. After Guinevere's infidelity is exposed, Sir Kay bids his wife wear it. The result puts her to shame, for:

When she had tane the mantle,  
and cast it her about,  
Then was shee bare

---

<sup>7</sup> *Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music*, <https://www.mainlynorfolk.info/folk/records/anaismitchell.html#childballads>.

<sup>8</sup> *Traditional Song and Music Resources*, <http://www.stewarhendrickson.com/songs/TradResources.html>.

all aboue the buttockes.  
 Then euery knight  
 That was in the kings court  
 Talked, **laughed**, and showted,  
 full oft att that sport. [emphasis added]

The poor woman is publicly ridiculed by all the knights making fun of her – though as it transpires, all but one of the courtly wives are unfaithful.

*The Laidley Worm Of Spindleston Heughs* appears as an appendix to Kemp Owyne (Child # 34, Roud # 3912) and is a story of transformation of a princess into a dragon (the Laidly Worm) by a beautiful but wicked stepmother. Just before the transformation at the end of stanza 9, the princess is depicted as happy with not a care; her merriment is abruptly cut short as the wicked stepmother casts the spell upon her:

The princess stood at the bower door,  
**Laughing**, who could her blame?  
 But eer the next day's sun went down,  
 A long worm she became. [emphasis added]

*Clerk Colven* (Child 42A; Roud 147) relates the seduction of Clerk Colven, or at least his extramarital relationship with a mermaid. As punishment, he begins to suffer from agonising head pains, from which he eventually dies. It is the mermaid who laughs at the man's pain:

42A.7 'Ohon, alas!' says Clark Colven,  
 'And aye sae sair's I mean my head!'  
 And merrily **leugh** the mermaiden,  
 'O win on till you be dead. [emphasis added]

...

42A.10 'Ohon, alas!' says Clark Colven,  
 'An aye sae sair's I mean my head!'  
 And merrily **laughd** the mermaiden,  
 'It will ay be war till ye be dead.'

42A.11 Then out he drew his trusty blade,  
 And thought wi it to be her dead,  
 But she's become a fish again,  
 And merrily sprang into the fleed.

42A.12 He's mounted on his berry-brown steed,  
 And dowy, dowy rade he home,  
 And heavily, heavily lighted down  
 When to his ladie's bower-door he came.

42A.13 'Oh, mither, mither, mak my bed,  
 And, gentle ladie, lay me down;  
 Oh, brither, brither, unbend my bow,

'Twill never be bent by me again.'

- 42A.14 His mither she has made his bed,  
His gentle ladie laid him down,  
His brither he has unbent his bow,  
'Twas never bent by him again. [emphasis added]

Child lists three variants, but it should be noted that "A number of scholars (Coffin, Lloyd, Bronson) have speculated that 'Clerk Colvill' is actually a fragment of a longer ballad, 'George Collins,' with 'Lady Alice' [Child 85] forming the rest."<sup>9</sup> The Roud Folksong Index provides us with 247 distinct versions, 36 from England, 12 from Scotland, but 180 from Canada and the USA, showing how the Anglo-Scottish ballads have spread across North America. Note the dialect spelling, *leugh*, in the tenth verse.

Of the three Child variants of *The Broomfield Hill*, only the first has any reference to laughing. The plot, summarised, is that a man wagers a maiden that if she goes out into the broomfield a virgin, she will not return so. The odds are outrageous. The maiden accepts the bet. The man goes to the designated venue but falls into a deep sleep as he has been up all night setting the trap. Although his goshawk, greyhound and serving-man (and in other variants, horse) attempt to rouse him, he cannot be awakened when the maiden arrives – not even when she kisses him. She leaves various objects around him, including a ring on his finger, to prove that she has been there and won the bet.

While the ballad – at least, this variant – seems no more than a little fun and trickery, the laughter is an expression of triumph, rather than of humour. The maiden has in fact enchanted or drugged the gentleman – who is no gentleman, and in some versions intends to murder her either after having his way with her or in the event of her refusing him.

- 43F.15 'O where was thou, my serving-man,  
Whom I have cloathed so fine?  
If you had wak'd me when she was here,  
The wager then had been mine.'
- 43F.16 'In the night ye should have slept, master,  
And kept awake in the day;  
Had you not been sleeping when hither she came,  
Then a maid she had not gone away.'
- 43F.17 Then home he returnd, when the wager was lost,  
With sorrow of heart, I may say;  
The lady she **laughd** to find her love crost, [+]  
This was upon midsummer-day.

<sup>9</sup> Clerk Colvill [Child 42], <https://www.fresnostate.edu/folklore/ballads/C042.html>.

- 43F.18 'O squire, I laid in the bushes conceald,  
And heard you when you did complain;  
And thus I have been to the merry broomfield,  
And a maid returnd back again.
- 43F.19 'Be chearful, be chearful, and do not repine,  
For now 'tis as clear as the sun,  
The money, the money, the money is mine,  
The wager I fairly have won.' [emphasis added]

*King John and the Bishop* (Child 45A; Roud 302) is listed among the group of ballads associated with Robin Hood, although the outlaw does not appear in it. Hearing that the Abbot of Canterbury lives a more opulent lifestyle than does he, King John calls the abbot before him and sets him three riddles that he must answer if he wants to keep his head. The abbot manages to get a three-day reprieve to find the answers. Dejectedly homeward on his way, he meets his shepherd who asks what the news is. Upon hearing the abbot's woes, the shepherd (at once his brother) offers to change clothes with the abbot and take on the task. Naturally, he is able to provide the answers to the three questions, including the last, "What am I thinking at the moment"?

- 45A.23 'First,' quoth the king, 'Tell mee in this stead,  
With the crowne of gold vpon my head,  
Amongst my nobilitye, with ioy and much mirth,  
Within one pennye what I am worth.'
- 45A.24 Quoth the shepard, To make your grace noe offence,  
I thinke you are worth nine and twenty pence;  
For our Lord Iesus, that bought vs all,  
For thirty pence was sold into thrall  
Amongst the cursed Iewes, as I to you doe showe;  
But I know Christ was one penyne better then you.
- 45A.25 Then the king **laught**, and swore by St Andrew  
He was not thought to bee of such a small value.  
'Secondlye, tell mee with-out any doubt  
How soone I may goe the world round about.'
- 45A.26 Saies the shepard, It is noe time with your grace to scorne,  
But rise betime with the sun in the morne,  
And follow his course till his vprising,  
And then you may know without any leasing.
- 45A.27 And this [to] your grace shall proue the same,  
You are come to the same place from whence you came;  
[In] twenty-four houres, with-out any doubt,  
Your grace may the world goe round about;  
The world round about, euen as I doe say,  
If with the sun you can goe the next way.



- 45A.28 'And thirdye tell me or euer I stint,  
What is the thing, bishoppe, that I doe thinke.'  
'That shall I doe,' quoth the shepeard; 'For veretye,  
You thinke I am the bishopp of Canterburye.'
- 45A.29 'Why, art not thou? the truth tell to me;  
For I doe thinke soe,' quoth the king, 'By St Marye.'  
'Not soe,' quoth the shepeard; 'The truth shalbe knowne,  
I am his poore shepeard; my brother is att home.' [emphasis added]

King John is portrayed in rare good humour. In the B variant, where he does not laugh at the trick, but is made to smile, we see fun being poked at the entire feudal system both with John's unlikely reward of making the illiterate shepherd the abbot (!), and the shepherd's awareness of the comparative safety of his present status in his refusal. The faculty of superior common sense in the countryman is a familiar folk motif.

- 45B.18 The king he turned him about and did **smile**,  
Saying, Thou shalt be the abbot the other while:  
'O no, my grace, there is no such need,  
For I can neither write nor read.'
- 45B.19 'Then four pounds a week will I give unto thee  
For this merry jest thou hast told unto me;  
And tell the old abbot, when thou comest home,  
Thou hast brought him a pardon from good King John.' [emphasis added]

The motif of three seemingly insoluble riddles is also common in folklore, and the third, "Tell me what I am thinking" is redolent of Bilbo Baggins's third riddle to Gollum – "What have I got in my pocket?" in *The Lord of the Rings* – who complains bitterly and with some justification that Bilbo is cheating, as the question isn't even a riddle. It may be said here that within the category this ballad actually is among the class where nobody suffers – the King's honour is satisfied and he is put in good humour, the life of the bishop/abbot is saved and his status left intact, and the shepherd receives a lifetime stipend. In the version performed by my own band, learned from the Somerset revival folksinger Chris Foster and most closely following the B version, the humour is enhanced in that it is a mere "tuppence a week" that the shepherd receives.<sup>10</sup> Smiles in fiction and even more graphically in film, it should not be forgotten, are often associated with cruelty. While the shepherd has saved his immediate liege lord's life, King John still intends to punish the abbot/bishop. And the tension between crown and cassock was

<sup>10</sup> Simply English, "King John and the Abbot of Canterbury," in *A Story So Merry* (University Press Pécs in cooperation with Nortonbury Bt., 1997), DLCDC 100. Track 1; Chris Foster, *All Things in Common* (Topic Records, 1979), Track.

something with which earlier listeners would have been more familiar. Chris Foster writes for his record sleeve notes, “A song about a clash between church and state, including a shepherd with a misplaced sense of loyalty, three good riddles and a dubious happy ending.” Riddles continue in the last of the “laughing Child ballads”, the Scottish ballad *Captain Wedderburn’s Courtship* (Child #46; Roud #36), which judging from an advanced search in the Roud Folksong Index (title: Wedderburn, place: England = 0; place: Scotland = 11; place: Canada = 1; place: Ireland = 1) appears to have made its way from Scotland to Ireland and Canada without getting to England at all, although the ballad is known under a variety of other titles, and it is not entirely certain whether of the many variants to be found under Roud #36 how many should be counted as being this particular ballad. A quote from the album cover of Ewan McColl’s 2009 double CD *Ballads: Murder-Intrigue-Love-Discord*, cited in the invaluable online resource *Mainly Norfolk*, suggests that this was a piece that grew over centuries, that the riddle portion has a longer history than the story of Captain Wedderburn and his courtship:

Riddles and riddling songs have long been popular in the folklore of the world’s peoples. It is probable that the riddle portion of this ballad existed independently in tradition some time before *Captain Wedderburn’s Courtship* came into being. The meter and form of the ballad suggest a late composition (probably no earlier than the middle of the 17<sup>th</sup> century), while the riddles have been found in manuscripts dating from the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries.... the riddle portion of the ballad has been collected widely as a separate song entitled *I Gave My Love a Cherry* or *The Riddle Song*.<sup>11</sup>

Of the three Child variants, only the fragmentary #46C has reference to laughter:

46C.10 ‘One question still you must answer me, or you I **laugh** to scorn;  
Go seek me out an English priest, of woman never born;’ [emphasis added]

The B variant is more explicit as to how the priest was born:

46B.14 ‘The priest he stands without the yett, just ready to come in;  
Nae man can say he eer was born, nae man without he sin;  
He was hail cut frae his mither’s side, and frae the same let fa;  
Sae we’ll baith lie in ae bed, and ye’se lie at the wa.’

While in the A version the deed is performed by the tusks of a wild boar:

46A.17 ‘The priest is standing at the door, just ready to come in;  
Nae man could sae that he was born, to lie it is a sin;  
For a wild boar bored him mother’s side, he out of it did fa;  
And you man lye in my bed, between me and the wa.’

---

<sup>11</sup> Kenneth G. Goldstein, <https://mainlynorfolk.info/steeleye.span/songs/captainwedderburnscourtship.html>.

The riddle in question is familiar to us from Shakespeare: Macbeth's nemesis is Macduff, "from his mother's womb / Untimely ripped" (V.8.2493-4). Although it goes beyond the purpose of the present essay, the Caesarean section as a means of saving the child in a difficult birth has been known since Antiquity:

Caesarean section has been part of human culture since ancient times and there are tales in both Western and non-Western cultures of this procedure resulting in live mothers and offspring. According to Greek mythology Apollo removed Asclepius, founder of the famous cult of religious medicine, from his mother's abdomen. Numerous references to cesarean section appear in ancient Hindu, Egyptian, Grecian, Roman, and other European folklore. Ancient Chinese etchings depict the procedure on apparently living women. The Mischnagoth and Talmud prohibited primogeniture when twins were born by caesarean section and waived the purification rituals for women delivered by surgery.<sup>12</sup>

The name itself comes from Julius Caesar, whose mother is inaccurately supposed to have given birth to him in this way. "[H]owever this seems unlikely since his mother Aurelia is reputed to have lived to hear of her son's invasion of Britain. At that time the procedure was performed only when the mother was dead or dying, as an attempt to save the child for a state wishing to increase its population."<sup>13</sup> It appears in graphic form in another of the Child ballads, *The Death of Queen Jane* (#170 A and B), where the queen demands that she be cut open to save the baby. Although this ballad does not contain and form of the word *laugh*, it does remind us that the word has a number of relations, one common one of which is the noun "mirth", which appears in but a sprinkling the Child ballads despite being a standard vocabulary in folksong and here is juxtaposed with the act of mourning:

The baby was christened with joy and much **mirth**,  
 Whilst poor Queen Jane's body lay cold under earth:  
 There was ringing and singing and mourning all day,  
 The princess Eliz[abeth] went weeping away.<sup>14</sup> [emphasis added]

Elsewhere, the word "merry" is frequently used in ballad texts without meaning anything in particular. There are 57 instances in the Child ballads. The tragic ballad *Fair Margaret* has the forlorn hero who has just heard of his true love's death goes to visit her corpse with his merry men. Robin Hood's band of merry men were not necessarily a merry lot!

<sup>12</sup> Jane Eliot Sewell, *Cesarean Section – A Brief History*, last updated: July 26, 2013, <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/cesarean/part1.html>.

<sup>13</sup> Sewell, *Cesarean Section – A Brief History*.

<sup>14</sup> *The English and Scottish Popular Ballads* edited from the Collection of Francis James Child, eds. Helen Child Sargent and George Lyman Kittredge (Boston: Houghton Mifflin Company, 1904), 418.

The riddle, though not the caesarean element was also exploited by the medieval scholar J.R.R. Tolkien in *The Lord of the Rings*, when, like Macbeth, the Nazgul erroneously believes itself invincible when challenged by Eowyn:

Begone, foul dwimmerlaik, lord of carrion! Leave the dead in peace!

A cold voice answered:

Come not between the Nazgul and his prey! Or he will not slay thee in thy turn! He will bear thee away to the houses of lamentation, beyond all darkness, where thy flesh shall be devoured, and thy shrivelled mind be left naked to the Lidless Eye.

A sword rang as it was drawn.

Do what you will; but I will hinder it, if I may.

Hinder me? Thou fool. No living man may hinder me!

Then Merry heard of all sounds in that hour the strangest. It seemed that Dernhelm laughed, and the clear voice was like the ring of steel.

But no living man am I! You look upon a woman. Eowyn I am, Eomund's daughter. You stand between me and my lord and kin. Begone, if you be not deathless! For living or dark undead, I will smite you, if you touch him.<sup>15</sup>

It should be remembered that in *Captain Wedderburn's Courtship* the motif of the priest born through Caesarean section is only incidental to the plot, one of a number of riddles the protagonist must solve in order to gain his lady. Also, that here at least it can be argued that the ballad in which laughter occurs draws to a happy end. Laughter would seem to be a rare commodity among the Child ballads; indeed, while there do exist more than a few humorous/comic ballads, even within the Child corpus, these do not appear to make use of the notion of laughter.

We should not be surprised at the almost exclusive prevalence of negativity in the presence of balladic laughter. In his *Essay on Laughter*,<sup>16</sup> Norbert Elias describes laughter as a complex phenomenon:

Laughter may be the laughter of exultation and triumph or that of derision and gloating, the laughter of irony or romping and teasing; it may be the side-splitting laughter of merriment, the hilarious laughter of rejoicing and good cheer; the spontaneous and uproarious laughter of children or the near restraint of polite adults; the controlled and thoughtful laughter of the sophisticated or, gay and soft, the laughter of young lovers. It may have the form of a horse laugh or a hollow laugh, a pleasant peal

<sup>15</sup> John Ronald Reuel Tolkien, *Lord of the Rings* (London: George Allen and Unwin, 1969) 874.

<sup>16</sup> Anca Parvulescu, "Norbert Elias: Essay on Laughter," *Critical Enquiry* 43, 2 (2017): 281–304. Elias began writing the essay in 1956 and over a protracted period added and edited. Here, Parvulescu shapes the essay into a cohesive whole.

of laughter or a shout and a burst. One may chuckle, chortle, giggle, cackle, burble, snigger and titter, or even smirk, simper, guffaw, and cachinnate.<sup>17</sup>

Elias also regards laughter as an "an immediate, unpremeditated reaction<sup>18</sup> which "[m]omentarily... paralyses or inhibits man's faculty to use physical force."<sup>19</sup> However, while it may be an involuntary and spontaneous physical act, that does not prevent it from having more sinister undertones. Laughter, and humour in general, does not exist without a social context, and this must be considered when observing references to it in texts – in the present case, ballad texts. As Billig points out, for Anton Zijderveld to be able to formulate any view on the comic, he "needed to draw on his considerable knowledge of mediaeval and modern social life".<sup>20</sup> Where laughter does appear in the 305 ballads collected by Child, it is not central to the theme, though it can be an important subplot. Sir Patrick Spens laughs as he anticipates the peril he has been consigned to; the parrot has to lie in order to save his mistress from disgrace, surely no laughing matter; the three ladies laugh as they reject their suitors; all the knights at King Arthur's court laugh in derision as the faithlessness of his wife is laid bare like her buttocks; the princess's laughter presages her being turned into a hideous worm/dragon by her beautiful but cruel stepmother; the mermaid laughs as she punishes Clerk Colven for his seduction with headaches that will eventually kill him; the maiden laughs as she thwarts the murderous advances of her suitor; King John's laughter is at best rueful when the disguised shepherd whom he believes to be the abbot tells him that he is worth one penny less than Christ (and in the B variant smiles as he cooks up the idea, when the shepherd's subterfuge is exposed with the successful answering of the third riddle: What am I thinking at the moment?), of placing the diocese in the shepherd's hands and so upsetting the feudal order; and remaining with riddles, Captain Wedderburn is warned that he will be laughed "to scorn" if he cannot answer the final question set to him in order to win what must have been a reluctant lady – although he does get the girl in the end and so avoids the embarrassment of becoming the butt of humour. It would seem that in the ballad genre and context, laughter is overwhelming associated with unpleasant experiences. It is likely that it is not merely in the ballads that this is so, but that in a world of proximate violence – public maimings and executions, lack of recourse to justice for all and a feudal system that was strongly biased toward

---

<sup>17</sup> Parvulescu, "Norbert Elias: Essay on Laughter," 282.

<sup>18</sup> Parvulescu, "Norbert Elias: Essay on Laughter," 283.

<sup>19</sup> Parvulescu, "Norbert Elias: Essay on Laughter," 288.

<sup>20</sup> Michael Billig, *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour* (London: Sage Publications, 2005), 4.

two superior, foreign languages (French, Latin) and a homely vernacular (English) – laughter had among its roles that of coping with such an environment. Writing in *Neuroscience News*, Lynn A. Barker states, “The truth is that laughter isn’t always positive or healthy. According to science, it can be classified into different types, ranging from genuine and spontaneous to simulated (fake), stimulated (for example by tickling), induced (by drugs) or even pathological. But the actual neural basis of laughter is still not very well known – and what we do know about it largely comes from pathological clinical cases.”<sup>21</sup>

The term “wicked laugh” can be found in *Diary and Letters of Madame d’Arblay (1778–1784)*,<sup>22</sup> but the phenomenon predates it. To give but one example, Bishop Percy’s *Reliques of Ancient English Poetry*, the very title of which supposes “oldness”, was published in 1765 and includes (for instance) the bitter laugh of Sir Patrick Spence and the devious laughter of King John. The *Reliques* also contains *The Jew’s Daughter* (Child #155; Roud #73), a gruesome ballad also known as *Little Sir Hugh of Lincoln*, which tells the gruesome tale of some young knightly boys who kick their football into the garden of the Jew. Hugh, who is selected to fetch it back, is murdered by the Jew’s daughter. The ballad, like its plot, is conjectured to have originated from slightly after the trumped-up trials of Jews in Lincoln, England in 1255, during the reign of Henry III. At this time their existence was most precarious – the Crown had taken around one-third of Jewish-owned land, and in 1290 the Jews were entirely expelled from England:

And scho has taine out a little pen-knife,  
 And low down by her gair,  
 Scho has twin’d the yong thing and his life;  
 A word he nevir spak mair.

And out and cam the thick thick bluid,  
 And out and cam the thin;  
 And out and cam the bonny herts bluid:

<sup>21</sup> Lynne A. Barker, “The Science of Laughter – And Why It Also Has a Dark Side,” *Neuroscience News*, May 12, 2017, <https://neurosciencenews.com/neuroscience-laughter-6661/>. The article also appeared with permission as “The Darker Side of Laughter,” *DISCOVER*, June 26, 2017 and in *Scientific American* as “The Science of Laughter – And Why It Also Has a Dark Side”.

<sup>22</sup> *Diary and Letters of Madame d’Arblay, 1778–1784*, ed. Charlotte Barrett (London: Bickers and Son, [n.d.]), 279. “He told me this was the worst ball for company there had been the whole season; and, with a wicked laugh that was too significant to be misunderstood, said, ‘And, as you have been to no other, perhaps you will give this for a specimen of a Bath ball!’” [emphasis added]. Madame d’Arblay was the married name of the writer Frances (Fanny) Burney (1752–1840). Charlotte Barrett, the editor, was her niece.

Thair was nae life left in.

Scho laid him on a dressing borde,  
And drest him like a swine,  
And **laughing** said, Gae nou and pley  
With your sweit play-feres nine.

Scho rowd him in a cake of lead,  
Bade him lie stil and sleip.  
Scho cast him in a deip draw-well,  
Was fifty fadom deip.<sup>23</sup> [emphasis added]

It is telling that here, too, the Jewess laughs as she graphically mutilates and kills Little Sir Hugh, in a ballad that many contemporary singers refuse to include in their repertoire despite its belonging among the more iconic pieces in the genre. For performers, it equally attracts and repulses. In his extensive notes to the 2011 anthology album, *Bramble Briars and Beams of the Sun*,<sup>24</sup> a reissue of songs recorded by A.L. Lloyd and Ewan MacColl in 1956 on the Riverside label under the title of *The English and Scottish Popular Ballads*, Vic Gammon writes

That this song of enticement and ritual murder proved popular in oral tradition and print is one indication of its efficacy and hold on the popular imagination. Child prints 21 texts from English, Scottish and (unusual for him) North American sources. Bronson reproduces 66 tunes with texts with an emphasis on North American versions; Roud gives a stunning 253 references to publications and deposits.<sup>25</sup>

As the parrot we encountered at the outset remarks, this is no laughing matter. Or, if it is, then it is no matter for jocularity, guffaws, the tongue in cheek, or the crinkling relaxation of facial muscles encouraged in modern laughter therapy. The laughter in these ballads is, for the most part, solitary, and such laughter "loses its momentum quickly when indulged in alone" and "can have ominous connotations."<sup>26</sup>

The present investigation of the Child Ballads has been carried out using the full texts as available online. I am particularly grateful to David Atkinson, editor of the Folk Music Journal, for making available to me the critical Sargent and Kitteridge edition. The word, "laughter", was adhered to in seeking out instances in the 305 ballads where laughter appears. Inevitably, this is at the cost of passing by other related words and phrases. Moreover, the 305

<sup>23</sup> Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry. Consisting of Old Heroic Ballads, Songs and Other Pieces of Our Earlier Poets Together With Some Few of Later Date*, vol. I (of 3), <https://www.gutenberg.org/files/45939/45939-h/45939-h.htm>.

<sup>24</sup> *Bramble Briars and Beams of the Sun*, Fellside Recordings FECD240 (2 CD, 2011).

<sup>25</sup> *Bramble Briars and Beams of the Sun*, notes.

<sup>26</sup> Barker, "The Science of Laughter – And Why It Also Has a Dark Side."

ballads in the Child collection are not in any way definitive – even if Child believed, or at least announced this to be the case. Several tens of thousands of English-language ballads are catalogued by Steve Roud’s index housed on the English Folk Dance and Song Society’s website housed by the digital Vaughan Williams Memorial Library. However, one particular feature of the ballad genre is the way in which it deliberately employs clichés as a device to strengthen the narrative. This being the case, the compact 305 ballads and their variants can be seen as a workable way to investigate the employment of “laughter” in the traditional English and Scottish ballad.

\*\*\*

I may be forgiven for concluding this paper with an anecdotal addendum. In the southern Hungarian city of Pécs where, many years ago in the latter part of the 1980s, when chinks were gradually being observed in the armour of socialist Hungary, I was approached by the local “pol-beat” musician Sándor Czizmadia and asked if I would join him in a weekend of playing at what was then the city’s only privately-owned restaurant, which specialised in the cuisines of Hungary, Yugoslavia, Czechoslovakia, Poland and Eastern Germany. The owner had acquired some Scottish recipes and decided to advertise a weekend of Scottish music and poetry. Sanyi’s wife was of the opinion we shouldn’t touch it with a bargepole but we went ahead, collecting some Scottish ballads and tunes.

The evening before the event, we came together with the actors from the state theatre for the first time. These had brought together the Hungarian translations of the humorous poems of Robert Burns, and they embarked upon a list of demands of similarly humorous traditional Scottish songs. We immediately realised that, with one or two exceptions, our hastily-assembled repertoire was fine on murders and ghostly apparitions, but largely lacking in the commodity demanded by these local thespians. The crunch came when the restaurant owner appeared with a couple of imitation kilts made for tiny tourists and a plastic, unplayable pseudo-bagpipe – Sanyi was a guitarist and I am a vocalist – and demanded that we should wear the former and play the latter. I simply said that I would not insult my Scottish friends on either count, and we left the venue to where, in an age predating mobile phones, Sanyi’s wife was waiting in their car.

“I told you so,” she said. And laughed. Mirthlessly.



## References

- Barker, Lynne A. "The Science of Laughter – And Why It Also Has a Dark Side." *Neuroscience News*, May 12, 2017. <https://neurosciencenews.com/neuroscience-laughter-6661/>.
- Billig, Michael. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: Sage Publications, 2005.
- Bramble Briars and Beams of the Sun*. [Fellside Recordings](#) FECD240 (2 CD, 2011).
- Colvill, Clerk [Child 42]. <https://www.fresnostate.edu/folklore/ballads/C042.html>.
- Diary and Letters of Madame d'Arbly, 1778-1784*, edited by Charlotte Barrett, 279. London: Bickers and Son [n.d.]. <https://www.gutenberg.org/files/45939/45939-h/45939-h.htm>.
- Emrich, Duncan. "Folk-lore': William John Thoms." *California Folklore Quarterly* 5, no. 4 (Oct 1946): 355–374.
- Foster, Chris. *All Things in Common* (Topic Records, 1979), Track.
- Goldstein, Kenneth G. <https://mainlynorfolk.info/steeleye.span/songs/captainwedderburnscourtship.html>
- Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music, <https://www.mainlynorfolk.info/folk/records/anaismitchell.html#childballads>.
- Nic Jones, "Sir Patrick Spens," *Ballads and Songs*, Trailer LER2014 33rpm, track one, side one. Text: <http://www.goldilox.co.uk/engfolk/lyrics/1979-L.htm>.
- Parvulescu, Anca. "Norbert Elias: Essay on Laughter." *Critical Enquiry* 43, 2 (2017): 281–304.
- Percy, Thomas. *Reliques of Ancient English Poetry. Consisting of Old Heroic Ballads, Songs and Other Pieces of Our Earlier Poets Together With Some Few of Later Date*, vol. I (of 3). <https://www.gutenberg.org/files/45939/45939-h/45939-h.htm>.
- Roud Folksong Index, <https://www.vwml.org/search?q=patrick%20spens&collectionfilter=RoudFS;RoudBS;VWMLSongIndex;MasterIndex&is=1>.
- Sewell, Jane Eliot. *Cesarean Section – A Brief History*. **Last updated:** July 26, 2013. <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/cesarean/part1.html>.
- Simply English. "King John and the Abbot of Canterbury." In *A Story So Merry* (University Press Pécs in cooperation with Nortonbury Bt., 1997), DLCD 100. Track 1.
- The English and Scottish Popular Ballads edited from the Collection of Francis James Child*, edited by Helen Child Sargent, and George Lyman Kittredge. Boston: Houghton Mifflin Company, 1904.

*The English and Scottish Popular Ballads*, edited by Francis James Child, in five volumes. New York: Dover Publications, Inc., [1882], 1965. <http://www.gutenberg.org/files/44969/44969-h/44969-h.htm>.

*The English and Scottish Popular Ballads*, edited by Helen Child Sargent, and George Lyman Kittredge. London: D. Nutt, 1905.

Tolkien, John Ronald Reuel. *Lord of the Rings*. London: George Allen and Unwin, 1969.

*Traditional Song and Music Resources*, <http://www.stewarthendrickson.com/songs/TradResources.html>.

## **Die Wörter "Laughter" i "Laugh" im Band *The English and Scottish Popular Ballads***

Dieser Aufsatz befasst sich auf witzige Weise mit dem Thema „das Lachen“ und „lachen“ in acht Balladen, die aus dem 1. Band von Gutenbergs dreibändiger Sammlung englischer und schottischer Volksballaden ausgewählt wurden, darunter: *Lady Isabel and the Elf-Knight*, *The Cruel Brothers*, *The Boy and the Mantle*, *The Laidley Worm*, *Clark Colven*, *The Broomfield Hill*, *King John and the Bishop* and *Captain Wedderburn's Courtship* mit einer Vielzahl weiterer intertextueller Bezüge. Dabei stützt er sich gleichzeitig auf die beiden umfangreichsten Sammlungen englischer und schottischer Balladen: von Francis James Child und Steve Roud, und beweist, dass das Lachen in Balladen „keine lachende Angelegenheit“ ist, und dass das Lachen (*laughter*), das aufgrund seines sozialen Kontextes im Mittelalter nicht mit (*s*)*laughter* zu verwechseln ist, in verschiedenen Schattierungen von Negativität vorherrscht, was durch Norbert Elias' soziologische Theorie des Lachens und Anca Parvulescus Studie dazu bestätigt wird. Der Beitrag bietet einen einzigartigen Einblick in das fröhliche und das freudlose Lachen, das durch eine moderne Lektüre englischer und schottischer Volksballaden im heutigen kosmopolitischen Kontext hervorgehoben wird.

**Schlüsselwörter:** englische Volksballade, schottische Volksballade, fröhliches Lachen, freudloses Lachen.

## **Słowa „Laughter” i „Laugh” w zbiorze *The English and Scottish Popular Ballads***

Artykuł w dowcipny sposób podejmuje temat śmiechu i śmiania się w ośmiu balladach wybranych z tomu pierwszego trzytomowej kolekcji angielskich i szkockich ballad popularnych Gutenberga: *Lady Isabel and the Elf-Knight*, *The Cruel Brothers*, *The Boy and the Mantle*, *The Laidley Worm*, *Clark Colven*, *The Broomfield Hill*, *King John and the Bishop* and *Captain Wedderburn's Courtship* i uwzględnia liczne odniesienia intertekstualne. Nawiązując jednocześnie do dwóch najobszerniejszych zbiorów angielskich i szkockich ballad: Francis Jamesa Childa i Steve'a Rouda, artykuł pokazuje, że śmiech w balladach „nie jest sprawą do śmiechu”, i rzeczywiście, balladowy śmiech (*laughter*), którego nie należy mylić z (*s*)*laughter*, ze

względu na jego społeczny kontekst czasów średniowiecza, przeważa w różnych odcieniach negatywności, co potwierdza socjologiczna teoria śmiechu Norberta Eliasa i studium *Anci Parvulescu*. Artykuł dostarcza unikalnego wglądu w śmiech wesoły i beztroski, jaki wywołuje współczesna lektura angielskich i szkockich ballad ludowych w dzisiejszym kosmopolitycznym kontekście.

**Słowa kluczowe:** angielska ballada popularna, szkocka ballada popularna, śmiech radosny, śmiech bezwesołości.



<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.14>

Data zgłoszenia: 20.10.2021 r.

Data akceptacji: 10.12.2021 r.

Martin STOSIK

<https://orcid.org/0000-0003-1739-4934>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza (Poznań)

## ***Von Ich liebe jede Falte bis Hurra, wir leben noch! – der humoristische Umgang mit dem Älterwerden in Sandra Schönthals *Shades of Fifty****

### **From *Ich liebe jede Falte* to *Hurra, wir leben noch!* – the humorous approach to getting older in Sandra Schönthal's *Shades of Fifty***

**Abstract:** In her work *Shades of Fifty*, Sandra Schönthal describes the aging of a woman in a humorous way. For this purpose, she uses, inter alia irony, sarcasm, and other stylistic methods as well as context-bound humorous moments to amuse the readers. This article tries, after a previous short theoretical part, to show these very methods of generating humor in Schönthal's work based on various text excerpts.

**Keywords:** Sandra Schönthal, irony, sarcasm, getting older, *Shades of Fifty*, contemporary German literature.

*Shades of Fifty*, geschrieben 2016, ist das zweite Buch von Sandra Schönthal und folgt kategorisch seinem Vorgänger *Falsche Frösche: Klatsch den Traumprinz an die Wand!* aus dem Jahre 2012. Beide Werke beschreiben auf humorvolle Art und Weise Lebensabschnitte und Situationen von Frauen, die mit diversen Begebenheiten, sei es das Altern oder die Suche nach einem Mann, nicht zurechtkommen. In *Shades of Fifty* ist es das Älterwerden, also die physische wie auch psychische Verfassung,

die Umgebung, die anders auf einen reagiert, sowie alles um das Thema Liebe. Die Autorin berichtet in ihrem Werk von verschiedenen Erlebnissen und Problemen des heutigen Schönheits- und Jugendwahns. Kosmetikbehandlungen, diverse Fitnesskurse, feine Reise uvm., das anscheinend heutzutage erlebt werden muss, damit Cellulite, hängende Wangenknochen, Übergewichtigkeit und weitere „Probleme“ des Alterns kuriert werden können, wird im Buch aufgegriffen. Die Hauptfigur<sup>1</sup> findet das Altern problematisch, weswegen sie es irgendwie<sup>2</sup> verarbeiten und ihrem Alterungsprozess entgegenwirken möchte. Die Art und Weise, wie diese Begebenheiten und Ereignisse berichtet und kommentiert werden, ist fern von Ernsthaftigkeit, denn die Autorin verwendet verschiedene Mittel, die humorvoll und lustig sind, beziehungsweise zum Schmunzeln anregen. Die Analyse dieser Mittel ist das Ziel dieses Artikels. Folgend stellt er zuerst das Werk und seinen Inhalt vor, erklärt sodann was Humor ist und wie dieser literarisch umgesetzt werden kann, um anschließend diesen Theorieteil anhand des Textes zu exemplifizieren.

### ***Shades of Fifty* – Sandra Schönthal**

Die Erzählweise spricht den\*die Leser\*in direkt mit *Sie* an und lässt ihn\*sie glauben, dass er\*sie in der Geschichte handelt: „Der Tag, an dem Sie Ihren Vergrößerungsspiegel kauften, war kein guter“ (S. 1).<sup>3</sup> Ebendieses Ansprechen ist eine typische Form von Ratgebern.

Die Geschichte beginnt an einem unbestimmten Tag einer 50-jährigen Frau, die mit den Problemen des Älterwerdens zu kämpfen hat. Sie versucht verschiedenste Mittel und Wege, um das Altern aufzuhalten oder jünger zu wirken. Somit verschafft sie uns einen Einblick in ihr tägliches Leben, Besuche bei und von Freund\*innen, Reisen usw. Am Anfang jedes Kapitels sind zwei inhaltlich zum Folgetext passende Zitate aufgeführt und zum Ende jedes Kapitels hin, gibt es eine Überleitung auf den Titel des darauffolgenden Kapitels: Damit ist gemeint, dass z. B. am Ende des ersten Kapitels der Gynäkologe sagt, dass man so alt sei, wie man sich fühle. Der Titel des

---

<sup>1</sup> Aus dem Kontext lässt sich erschließen, dass es sich hierbei um eine weibliche Person handelt. Es werden unter anderem weibliche Geschlechtsorgane erwähnt.

<sup>2</sup> Sie greift oft zu alkoholischen Getränken, fährt aber auch in den Urlaub oder hört sich thematisch passende Vorträge an.

<sup>3</sup> Da in meiner PDF-Version keine Seitenanzahlen angegeben werden, beginnen die hier verwendeten Seitenzahlen mit der ersten Textseite im Buch.

zweiten Kapitels lautet dementsprechend: *Man ist so alt, wie man sich fühlt*.<sup>4</sup> Im Folgenden werden die Kapitel<sup>5</sup> kurz zusammengefasst.

Das Werk führt die Leserschaft in das Leben einer 50-jährigen Frau, deren alltäglichste Routinen altersbedingt nicht mehr funktionieren, z. B. Schminke auftragen (Kapitel 1 *Ich liebe jede Falte*).<sup>6</sup> Im 2. Kapitel *Man ist so alt, wie man sich fühlt* geht die Hauptfigur der Erzählung mit ihrer Nichte einkaufen und in ein Café, wo sie vom Kellner auf Italienisch als *Oma* bezeichnet wird. Auch Bauarbeiter sehen sie nicht mehr als attraktive, junge Frau, die sie einst gewesen zu sein scheint. Ein paar Tage später geht sie zur Geburtstagsparty ihres besten Freundes, während derer ein Mann, der sich später als homosexuell und nicht an ihr interessiert herausstellt, der Protagonistin seine Handynummer gibt. Letztere Situationen erschüttern sie innerlich, woraufhin ihr bester Freund ihr Urlaub „verordnet“. Auf der Suche nach einer passenden Pauschalreise (Kapitel 3 *Reisen für Fortgeschrittene*) ist sie über die angegebenen Angebote entrüstet, die speziell für sie mittels diverser Filter angezeigt werden. Sie überlegt an verschiedene Orte zu reisen, aber gibt letzten Endes auf. Sie trifft sich mit ihrer „Busenfreundin“, die sich nach einem Ayurveda-Urlaub zur Gänze verändert hat und über die sich die Protagonistin in ihren Gedanken lustig macht. Nachdem sie sich nochmal an ihren Computer gesetzt hat, findet sie ein Hotel in Italien, zu dem sie auch reist (Kapitel 4 *Ich bin mein bester Kamerad*).<sup>7</sup> Während des Rückflugs (Kapitel 5 *Willkommen in den besten Jahren*) beginnt sie, einen Ratgeber zu lesen. Sie liest unterschiedliche Tipps, wie z. B. ehrlich und direkt zu sein. Zuhause angekommen, trifft sie eine alte Schulfreundin, die sich Schönheitsoperationen unterzogen hat und die Protagonistin auf eine Kreuzfahrt einlädt. Motiviert durch den Ratgeber, offensiv durch ihr Leben zu gehen, kündigt sie einer Mitarbeiterin und teilt ihrem Ex-Mann eindeutig mit, dass

<sup>4</sup> Hierbei handelt es sich um die rhetorische Figur der Sympleke. Vgl. Dieter Burdorf, et al., Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen (Stuttgart: J. B. Metzler, 2007), 746.

<sup>5</sup> Die Kapitel im Buch sind nicht mit Nummern versehen, jedoch werden Sie von mir der Reihenfolge nach nummeriert.

<sup>6</sup> Sie besorgt sich Ratgeber, die beispielsweise Gesichtsyoga empfehlen oder bleicht sich ihren Damenbart, was ihr weitere Probleme einbringt. Diese und weitere Erlebnisse lassen sie realisieren, dass sie einfach alt ist. Ihr letzter Ausweg ist eine Hormonersatztherapie, die sie vom Gynäkologen verschrieben bekommen möchte. Dieser setzt ihr mit diversen Kommentaren und Fragen psychisch sehr zu und lehnt ihre Anfrage, mit dem Versuch die Protagonistin wohlwollend aufzubauen, ab.

<sup>7</sup> Dort trifft sie auf Sigrun und Kai, über die sie spaßt, beobachtet eine glückliche Hochzeit und trifft auf Ellen, eine alte Dame, die ihr ein Ratgeberbuch zukommen lässt. Dieser Ratgeber habe Ellens Tochter, die ungefähr im Alter der Protagonistin ist, geholfen mit dem Alterwerden zurechtzukommen.

sie keinen Kontakt mehr wünsche (Kapitel 6 *Auf zu neuen Horizonten*).<sup>8</sup> Sie beschließt ein Fitnessstudio aufzusuchen, um etwas für ihre Fitness zu tun (Kapitel 7 *Fünzig ist das neue Dreißig*). Nach einer längeren Recherche findet sie schließlich ein „Gym“, in dem sie an verschiedenen Kursen teilnimmt: Zumba, Rückenfit, Yoga. Bei einer Massage bricht sie jedoch in Tränen aus, da sie annimmt, nichts würde gegen das Altern helfen. Auf einer Esoterikmesse versucht die Protagonistin, einen Weg zu finden, von innen heraus das Problem mit dem Älterwerden zu bewältigen (Kapitel 8 *Wahre Schönheit kommt von innen*). Diverse besuchte Vorträge helfen aber nicht weiter. Da sie „im Stress von Fitness, Frust und Sinnsuche“ mit ihren Gedanken überall zu sein scheint, vergisst sie auf das traditionelle Adventtreffen in ihrem Stammlokal. In einem letzten, sehr kurzen Kapitel (*Hurra, wir leben noch!*) schildert die Protagonistin das Adventtreffen, bei dem sie all ihre Freunde trifft, die ihre eigenen Misereen – aus der Perspektive der Hauptfigur gesehen – anscheinend überwunden haben. Auch das „Unglück“ der Protagonistin scheint, sich zu ändern, weil sie zum Ende hin von einem Mann zum Tanz aufgefordert wird. Damit motiviert die Autorin die Leserschaft mit diesem offenen Ende zum Weiterdenken.

## Humor in der Literatur

Humor manifestiert sich bei jeder Person individuell und einzigartig. Er wird als eine Fähigkeit und kognitive Eigenschaft definiert, die ein\*e jede\*r besitzt.<sup>9</sup> Aufgrund dieser Tatsache existieren viele verschiedene Definitionen. Außerdem wächst und verändert er sich bei jedem\*r individuell: Humor ist universell, jeder ist mit einer eigenen Art von Humor geboren, doch durch Sozialisierung und diverse Erfahrungen über die Lebensjahre hinweg ändert sich der Humor. Somit kann er auch subjektiv sein.<sup>10</sup>

Seinen etymologischen Ursprung findet der Begriff im lateinischen Wort *umor*, welches „Feuchtigkeit“ oder „Flüssigkeit“ bedeutet. Gebrauchte wurde es in der antiken Medizin als Bezeichnung für die Lehre der Körpersäfte, deren Mischverhältnis vor der Persönlichkeit eines Menschen zeugte. Über

---

<sup>8</sup> Auf dem Kreuzschiff angekommen ist sie von den Menschenmassen überwältigt. Außerdem hat sich diesen Urlaub anders vorgestellt. Sie versucht dennoch das Beste aus dieser Reise zu machen und nimmt an einem gratis Fitnessstest teil. Hier erfährt sie, dass ihre Kondition sehr schlecht sei und dass sie etwas dagegen machen solle.

<sup>9</sup> Vgl. Chaya Ostrower, *Es hielt uns am Leben. Humor im Holocaust* (Wiesbaden: Springer, 2018), 5.

<sup>10</sup> Vgl. Viktor Raskin, „Semantic Mechanisms of Humor,“ *Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society* 5 (1979): 326.

die Jahrhunderte entwickelte sich jedoch der Begriff *Humor* zur heute bekannten „Eigenschaft von Personen, für das Komische oder einzelne seiner Ausprägungen empfänglich zu sein.“<sup>11</sup>

Einer der ersten, die den Terminus behandelten, war Jean Paul. In seiner *Vorschule der Ästhetik* veranschaulicht er *Humor* mit der Bezeichnung *das romantische Komische*.<sup>12</sup> Auch Freud untersuchte den Humor der Menschen und kam zur folgenden Schlussfolgerung: dass „das Wesen des Humors darin [besteht], daß man sich die Affekte erspart, zu denen die Situation Anlaß gäbe, und sich mit einem Scherz über die Möglichkeit solcher Gefühlsäußerungen hinaussetzt“.<sup>13</sup> Humor als theoretische Auffassung verbirgt sich lediglich in der Vorstellungskraft und ist nicht in der Wirklichkeit existent, denn das Vermögen, Humor zu produzieren bzw. zu rezipieren, ist eine kognitive Eigenschaft oder Prozess, der auf Grundlage der Gene jedes einzelnen basiert, intuitiv ist und physisch durch Lächeln oder Lachen ausgedrückt wird. Der bekannte „Sinn für Humor“ ist dementsprechend kein Reiz und ebenso wenig ein Gefühl, obwohl er einen Einfluss auf Emotionen haben kann.<sup>14</sup> Sultanoff definiert Humor als das Erleben von drei Erfahrungen gleichzeitig:

[...] humor consists of wit (a thought-oriented experience), mirth (an emotionally-oriented experience), and laughter (a physiologically-oriented experience). And while each can be experienced independently of the others, when experienced together they synergistically create the witty/mirthful/ "laughful" experience we refer to simply as humor.<sup>15</sup>

Dennoch – und hier bestätigt er das oben schon erwähnte – variiert dieses Erlebnis bei jeder Person:

While each of us probably has a primary humor receptor (cognitive, emotional, or physiological) —or primary way of processing humor (e.g., cognitively, emotionally, physiologically) —we are likely to use all three avenues in varying amounts at varying times.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> Tom Kindt, „Humor,“ in *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. Uwe Wirth (Stuttgart: J. B. Metzler), 7.

<sup>12</sup> Vgl. Kindt, „Humor,“ 8.

<sup>13</sup> Sigmund Freud, „Der Humor [1927],“ in Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Bd. 6, hrsg. v. Anna Freud, (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999), 254.

<sup>14</sup> Vgl. Ostrower, *Es hielt uns am Leben. Humor im Holocaust*, 5.

<sup>15</sup> Steven Sultanoff, „Exploring the Land of Mirth and Funny; A Voyage through the Interrelationships of Wit, Mirth and Laughter,“ *Laugh It Up*, Publication of the American Association for Therapeutic Humor 3 (July/August, 1994): 1. Ostrower übersetzt die drei Erfahrungen wie folgt: intellektuell – Scharfsinnigkeit, emotional – Heiterkeit, physiologisch – Lachen. Vgl. Ostrower, *Es hielt uns am Leben. Humor im Holocaust*, 5.

<sup>16</sup> Sultanoff, „Exploring the Land of Mirth and Funny; A Voyage through the Interrelationships of Wit, Mirth and Laughter,“ 1.



Aus psychologischer Sicht kategorisierten Rod A. Martin und seine Kolleg\*innen Humor für eine klinische Studie in vier Kategorien<sup>17</sup>: *affiliative humor*, *self-enhancing humor*, *aggressive humor* und *Self-defeating humor*.<sup>18</sup> Affilativer Humor ist jener, der fremdbezogen und wohlwollend ist. Durch einfache, unbedenkliche Witze wird eine Beziehung mit anderen Personen aufgebaut. Hingegen der selbstabwertende Humor basiert auf Selbstironie, das Erzählen von Missgeschicken etc. Er ist weiterhin wohlgesinnt, jedoch selbstbezogen. Die dritte Humorkategorie, also aggressiver Humor, schädigt/beleidigt andere, ist gehässig und abschätzig. Auf Kosten anderer werden Witze gemacht. Mit selbstgerichtetem Humor verspottet man sich selbst, um andere zu erheitern.<sup>19</sup>

Humor in literarischen Werken zu produzieren, bedarf verschiedener Techniken: Auf der einen Seite können rhetorische Stilmittel verwendet werden, wie z. B. Ironie, Sarkasmus, Überspitzung usw. Auf der anderen Seite ist es möglich, kontextuell gebundene Situationen in der Erzählwelt zu schaffen, die die Leser\*innen zum Schmunzeln bringen:

[Humor fungiert als] Oberbegriff zu einer ganzen Reihe von Verfahren, seien diese dramatischer Natur (Situations-, Handlungs- und Charakterkomik), rhetorischer Provenienz (Wortspiele, Ironie, Parodie, Pastiche usw.), motivischer Natur (etwa groteske Figuren, Wesen, Gegenstände) oder anderer, noch zu bestimmender Art.<sup>20</sup>

Wichtig hierbei ist, dass – wie schon erklärt wurde – Humor individuell, d. h. subjektiv, rezipiert wird. Ob und in welchem Grad etwas spaßig oder humorerfüllt ist, hängt somit von der Rezeption der Leser\*innen ab. Die Rezeption wiederum wird von diversen Faktoren beeinflusst. Zum einen spielt die aktuelle Gemütsverfassung der Rezipient\*innen eine Rolle, zum anderen die unterschiedlichen Erfahrungen, die von ihnen im Leben gesammelt wurden. Denn Rezeption bedeutet auch Interpretation. Im

<sup>17</sup> Vgl. Rod A. Martin, Patricia Puhlik-Doris, Gwen Larsen, Jeanette Gray, und Kelly Weir, „Individual differences in uses of humor and their relation to psychological well-being: Development of the Humor Styles Questionnaire,“ *Journal of Research in Personality* 37, (2003): 53f.

<sup>18</sup> Die deutschen Übersetzungen wurden genommen aus: Sonja Bieg, Markus Dresel, „Fragebogen zur Erfassung des Humors von Lehrkräften aus Schülersicht (HUMLAS): Konstruktion und Validierung,“ *Diagnostica* 62, 1 (2014): 4, <https://doi.org/10.1026/0012-1924/a000132>.

<sup>19</sup> Vgl. Brian Cardini, „Neues aus der Forschung: Nehmen Sie's mit Humor,“ *VASK. Nachrichten* 20 (2018): 42–44, [https://www.vaskzuerich.ch/media/archive1/vask\\_nachrichten/Vask\\_Nachrichten\\_20\\_Internet\\_4\\_korr.pdf](https://www.vaskzuerich.ch/media/archive1/vask_nachrichten/Vask_Nachrichten_20_Internet_4_korr.pdf).

<sup>20</sup> Niklas Bender, *Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne* (Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag, 2017), 26.

weiteren Verlauf werden ausgewählte, literarische Mittel definiert, die in Schönthals Werk auffällig oft verwendet werden, hierzu zählen Ironie, Sarkasmus, Vergleiche und Überspitzungen.

Ironie als rhetorisches Stilmittel gehört zur Kategorie der Tropen<sup>21</sup> und bezeichnet das Gegenteil von dem, was eigentlich gemeint ist: man kommt also z. B. nachhause und sieht das Chaos, welches die Katze hinterlassen hat, und sagt: „Na, toll!“. In Wirklichkeit ist aber nichts „toll“, sondern eher das Gegenteil. Somit ist Ironie auch eine Art Heuchelei. Ironie kann jedoch auch positiver interpretiert werden, auf übertragene oder sinnbildliche Weise: „for example, the ironic speaker might say ‚good move‘ to a person who has done something foolish or ‚you have a tough life‘ to a person who is basking in the sun on a beach“<sup>22</sup>. Eine wichtige Grundlage der Ironie – und nicht nur der Ironie – ist die Art und Weise, wie sie gelesen wird: Zwar tragen Worte, einzeln oder in Verbindungen mit anderen, ihre eigene komische, humorvolle Bedeutung, doch ist aus der alltäglichen Verwendung von Sprache klar, dass die Betonung, wie schon erwähnt, eine wichtige Rolle in der Verständigung spielt. Hierbei ist vor allem das Augenmerk auf die Intonation im Satz zu legen. Manche Aussagen erhalten erst dadurch eine ironische Konnotation.<sup>23</sup> Badura unterscheidet beispielsweise zwischen verbaler, situationaler und dramatischer Ironie:

Dabei ist die verbale Ironie nicht als eine bloße Umkehrung des Gesagten zu verstehen, sondern als Form der Relativierung der Aussagen, die durch Wiederholungen bestimmter Phrasen oder Über- und Untertreibung bis hin zum Sarkasmus erreicht wird. Situationale Ironie tritt auf, wenn die Bemühungen von Figuren zu anderen Resultaten führen als intendiert oder sogar genau die Resultate herbeiführen,

<sup>21</sup> „Als uneigentliches Sprechen gehört die Ironie zu den Tropen, also den Wendungen, die einen Ausdruck durch einen anderen ersetzen – wie die Metapher oder die Allegorie.“ Urs Meyer, „Stilistische Textmerkmale,“ in Handbuch Literaturwissenschaft, hrsg. v. Thomas Anz, Bd. 1 (Stuttgart: J. B. Metzler, 2013), 105.

Der Terminus Ironie hat seinen Ursprung im lateinischen Wort *ironia* oder dem griechischen Wort *eirōneía* ‚betrügerische Verstellung, Ausflucht, Unernst‘. Es ist keine Lüge, denn im Gegensatz zur Lüge ist das Erfassen der eigentlichen Aussage – der „Wahrheit“ – bei der Ironie essenziell. Somit ist das Ironieverständnis kontextbedingt. Anders als in der gesprochenen Sprache, wo es Intonation und nonverbale Sprache ermöglichen, Ironie festzustellen, können in der Schriftsprache Schlüsselemente ausgemacht werden (z. B. Verwendung von Antonymen, Antinomien, Hyperbeln etc.). Vgl. Burdorf, et al., Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen, 360ff.

<sup>22</sup> Shelley Dews, and Ellen Winner, „Muting the meaning: A social function of irony,“ *Metaphor and Symbolic Activity*, 10, 1 (1995): 3–4. [https://doi.org/10.1207/s15327868ms1001\\_2](https://doi.org/10.1207/s15327868ms1001_2).

<sup>23</sup> Vgl. Helga Kotthoff, *Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor* (Tübingen: Max Niemeyer, 1998), 48. Weitere Informationen zu Ironie finden sich bei Uwe Wirth, „Ironie,“ in *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, 16–20.

die sie eigentlich hatten vermeiden wollen. Die dramatische Ironie ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen Erwartungen oder Wissen der Leserschaft und der dargestellten Realität. So liegt sie beispielsweise vor, wenn der Rezipient über mehr Wissen verfügt als eine Romanfigur und daher das Handeln dieser Figur in Hinblick auf seine Konsequenzen besser einschätzen kann.<sup>24</sup>

Der Terminus Sarkasmus steht in der Rhetorik für Spott und Hohn. Es ist die Ausdrucksweise, mit der abwertend über jemanden oder etwas gesprochen wird. Hinzukommt, dass er auch immer eine Komik, etwas Komisches beherbergt. Meist ist er auch mit einem „asozialen Lachen“ verbunden, das die hierarchischen Konstellationen andeuten soll. Das „Opfer“ wird hierbei lächerlich dargestellt, indem an ihm auf boshafte Art Kritik geäußert wird.<sup>25</sup> Der sprachliche Ursprung des Begriffs verdeutlicht seine heutige Bedeutung: Sarkasmus von gr. *sarkázein* ‚zerfleischen, häuten‘.<sup>26</sup>

Auch Vergleiche, Metaphern und Übertreibungen können in der richtigen Situation lustig empfunden werden. Hierbei ist der Kontext wichtig, denn zu sagen, dass „der Weichzeichner im Auge des Betrachters liegt“<sup>27</sup> ist nur humorvoll, wenn man versteht, dass unter „der Weichzeichner“ das schlechte Augenlicht älterer Menschen oder das Kameraobjektiv, welches Schauspieler\*innen in älteren Filmen schöner aussehen ließ, zu verstehen sei und man sich deswegen als Frau nicht sonderlich schön anziehen müsse, da „Schönheit im Auge des Betrachters liegt“<sup>28</sup> und – im Falle des schlechten Augenlichts – der ältere Mann fast blind sei. Überspitzungen bzw. Übertreibungen können die Realität so sehr verzerren, dass sie teilweise auf ironische Art die Leser\*innen belustigen, vor allem, wenn sie dabei jemand oder etwas erniedrigen.<sup>29</sup> Handelt es sich bei der Überzeichnung um einen alltäglichen Begriff, der durch einen übertrieben ersetzt wurde, so spricht man von einer *Hyperbel*<sup>30</sup>.

Auf der Grundlage der vorangegangenen theoretischen Erläuterungen und Kategorisierungen wird im Folgenden der Versuch unternommen, Ab-

<sup>24</sup> Anna Bożena Badura, „Zwischen Komik und Postironie. Die Spielarten des Humors in Tyll von Daniel Kehlmann,“ *Transfer. Reception Studies [=Afektywna kultura. Transfer — Przekład — Recepcja (literatura niemieckojęzyczna, anglojęzyczna i polska)*, edited by Joanna Ławnikowska-Koper, Anna Majkiewicz, Paul Martin Langer] 5 (2020): 128.

<sup>25</sup> Burkhard Meyer-Sickendiek, „Sarkasmus,“ in *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, 64f.

<sup>26</sup> Burdorf, et al., *Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen*, 376.

<sup>27</sup> Ein Beispiel aus *Shades of Fifty*, auf das später weiter eingegangen wird.

<sup>28</sup> Deutsches Sprichwort.

<sup>29</sup> Dieter Hörhammer, *Die Formation des literarischen Humors. Ein psychoanalytischer Beitrag zur bürgerlichen Subjektivität* (Bielefeld: Transkript, 2020), 104 und 135.

<sup>30</sup> Klaus Weimar, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin: de Gruyter, 2007), 89.

schnitte aus dem Werk *Shades of Fifty* heranzuziehen und mit deren Hilfe diesen Theorieteil zu exemplifizieren.

## **Humoristischer Umgang mit dem Alter im Werk *Shades of Fifty***

Das Werk *Shades of Fifty* von Schönthal enthält viele Textpassagen und -stellen, in denen die vorangegangenen Humorkategorien und -definitionen zugeschrieben werden können. Die weiterfolgend erwähnten Textpassagen beziehen sich grundsätzlich auf humorvolle Momente, die auf das Älterwerden einen beliebigen Bezug nehmen. Eine der ersten Situationen zu Beginn der Geschichte, die als Missgeschick eingestuft werden kann, ist folgende:

Genüsslich atmen Sie den frischen Geruch der Lederbeläge ein, schalten das Radio an und kippen den Rückspiegel, um ihre Lippen zu bemalen. Sie sehen aus, als wäre leuchtendes Rot schon aufgetragen, über dem Mund. Hier schreit zwei Zentimeter breit ein knallrot angeschwollener Balken, der farblich nicht nur mit dem Cabrio, sondern auch mit Ihrem Kinn – die paar Härchen nehmen wir gleich mit, hatte die Fachfrau entschieden – harmoniert. Sie schließen das dunkelgraue Verdeck, stornieren den geplanten Parfümeriebesuch und fahren nach Hause. (S. 7)

Sie kann dem selbstabwertenden Humor zugeschrieben werden, da der erzählenden Person, also der Hauptfigur, etwas Unangenehmes/Unschönes widerfährt, obwohl die anfänglichen Umstände positiv empfunden wurden. Anfangs war sie noch froh ihren gebleichten Oberlippenbart entfernt bekommen zu haben und als sie Lippenstift auftragen will, erfährt sie einen Schock, den sie vorgeblich auf humorvolle Weise – farblicher Vergleich mit ihrem Wagen – runterspielen möchte.

Eine weitere Begebenheit, die dem selbstabwertenden Humor zugeschrieben werden kann, wird von der Protagonistin spöttisch mit Ironie dargestellt:

Klar verbringt ein Teenager nur unter der Bedingung, dass die Zeitverschwendung sich shoppingtechnisch rentiert, einen Samstagnachmittag mit der Großmutter. Hier aber werden Sie Zeugin einer besonders gelungenen Win-win-Situation. Omi, statt ratlos durch fünfstöckige Kaufhausdschungel zu irren, kauft das Gleiche wie die hippe Enkelin. Der gelbgrüne Jeansminirock betont nicht nur ihre wabbeligen Knie, sondern bringt auch Besenreiser und Krampfadern trefflich zur Geltung. Zwischen den Spaghettiträgern des engen, weißen Tops ruht an schlaffen Brüsten ein welkes Dekolleté, die faltigen Oberarme schreien nach Bedeckung. (S. 17)<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Als Ironie lässt sich der Ausdruck Omi identifizieren, da die Hauptfigur sich selbst nicht wirklich als Oma sieht. Es soll vielmehr eine Anspielung auf eine vorherige Situation sein, in der sie von einem italienischen Kellner als nonna (ital. Großmutter) bezeichnet wird.

An einer anderen Stelle des Buches wird Kritik über die ständige Fröhlichkeit und das nichtsbedeutende *how are you?* von Kalifornier\*innen geäußert. Hier würde die Protagonistin nämlich Folgendes gerne mal erwidern: „Danke, mir geht’s beschissen. [...] vielleicht kann ich jetzt ein bisschen abnehmen, ich habe nämlich seit drei Tagen Durchfall.“ (S. 33) Es ist ein Beispiel für den selbstabwertenden Humor, der anfangs zu sehen ist und sich dann in weiterer Folge mit Selbstironie vermischt. Nach dem Bedanken, welches darauf schließen lassen würde, dass die Protagonistin glücklich bzw. freudig über das fremde Interesse nach ihrem Befinden sei, folgt eine ehrliche Aussage über die Realität des scheinbar erfragten Zustandes. Diese Antwort beinhaltet das salopp verwendete Adjektiv „beschissen“<sup>32</sup>, das ihre aktuelle Verfassung beschreibt. Dieser Kontrast zwischen „danke“ und „beschissen“, zumal erwartet werden könnte, dass nach dem Bedanken etwas Positives erwidert werde, sowie der Fakt, dass sie sich selbst mit jenem negativ konnotierten Eigenschaftswort beschreibt, produziert einen humorvoll aufgeladenen Moment in der Geschichte. Hinzukommt die vorher angesprochene Selbstironie, die im zweiten Teil der Textpassage dargestellt wird. Hier macht sich die Hauptfigur selbst zum Opfer der Belustigung, indem sie ihrem Krankheitsbild etwas Positives abgewinnen möchte: Durch die Offenbarung ihrer schlechten Verdauung degradiert sie sich und verbindet es auf gehässige Weise mit ihrem Versuch schlanker zu werden. Außerdem wird an dieser Stelle auch mit Wörtern gespielt, denn „sich beschissen fühlen“ und „Durchfall haben“ beziehen sich beide – im ersten Fall eher wörtlich als bildlich – auf Exkremamente.

Ebenso wirkt die Degradierung, als sie der Demenz und Vergesslichkeit im Alter etwas Positives abgewinnen möchte: „Wozu neue Bücher kaufen, wenn der Inhalt der vorhandenen neu ist?“ (S. 69) Der Inhalt jener Bücher ist eigentlich nicht neu, man habe ihn eben nur vergessen (Ironie!).

Neben dem selbstabwertenden finden sich auch Textstellen, die dem selbstgerichteten Humor zuzuordnen sind:

Einsame alternde Alkoholikerin, die spätabends in schäbigen Klamotten zum Essen wankt. (48f)

Die nackten Zeiten sind vorbei, Shorts, Tanktops und Minisommerfähnchen ausschließlich zu Hause gestattet. Zwar hält sich der Cellulitebefall an Schenkeln und Oberarmen noch in Grenzen, auch sind Ihre Knie nur ein wenige verschrumpelt, doch gehören Problemzonen nicht auf den Präsentierteller. Gerechterweise hat, Kehrseite der Medaille, auch die Angst vor Menstruationsflecken ein Ende gefunden, weshalb weiße Hosen erst jüngst Einzug in Ihre Garderobe hielten. (49)

<sup>32</sup> Duden, [https://www.duden.de/rechtschreibung/beschissen\\_schlecht\\_unerfreulich](https://www.duden.de/rechtschreibung/beschissen_schlecht_unerfreulich).

Noch haben sie keine Ahnung von geplatzten Träumen, Schmerz und Einsamkeit. Genießt die Schonfrist. (50)

In diesen Textausschnitten ist die Selbstironie<sup>33</sup> sehr deutlich zu sehen, da sich die Protagonistin über sich selbst auf eine leicht erniedrigende Art lustig macht. Zum einen vergleicht sie sich mit dem Image einer Alkoholikerin, die zunehmen altert und eines Nachts ungepflegt ins Hotelrestaurant geht. Dann versucht sie dem Altern etwas Positives abzugewinnen, obwohl sie vorab noch die negativen Zeichen des körperlichen Älterwerdens aufzeigt. Im dritten Zitat wiederum fasst sie kurz zusammen, was sie in den letzten Jahren (im höheren Alter) erfahren hat, und sagt den jüngeren Gästen<sup>34</sup> des Hotels mit einem teils beneidenden Unterton, dass sie sich glücklich schätzen können, da sie noch eine Gnadenfrist haben, bis sie ihr Alter erreicht haben. Ein anderes Beispiel für den selbstgerichteten Humor wird im folgenden Zitat als Anekdote dargestellt:

Die muffige Mitarbeiterin um das XL-Modell zu bitten, da der Rock seltsamerweise bereits an den Oberschenkeln steckenblieb, war unangenehm. Dass XL nicht passt, ein Schock. Während der Hüftrock, in der Taille, sitzt, kneift die Jacke an den Oberarmen, klafft zwischen den Knöpfen, der zarte Ledergürtel lässt sich mit Gewalt auf dem letzten Loch schließen. Schneiden die jetzt noch kleiner? Die paar Pizzen, Torten und Rotweinabende der vergangenen Wochen können Sie doch nicht zur XXL-Kandidatin gemacht haben. Als Sie, um sich zu beruhigen, tief durchatmen, springt der Busenknopf ab. (18)

Diese Erzählung charakterisiert sich durch situationale Ironie.<sup>35</sup> Die Hauptfigur geht mit ihrer Nichte einkaufen und probiert Kleidung an, sogar eine Größe größer, was für sie etwas Schreckliches ist, da selbst diese Größe ihr nicht passt. Sie probiert diverse Kleidungsstücke an, die ihr passen sollten, doch schlussendlich platzt ihr sogar ein Oberteil auf.

Ein Beispiel für den affiliativen Humor, also jenen, der positiv gestimmt ist, findet sich beispielsweise in der Textstelle, als die Protagonistin High Heels trägt:

Nach einem einzigen, wiewohl sitzend maximal stehend – echtes Gehen ist ausgeschlossen – verbrachten Abend schreien Hallux und Wadenkrämpfe garantiert nach schmerzlinderndem Gel. (18f)

<sup>33</sup> „Auch das Konzept der Selbstironie wird normalerweise nicht im Sinne uneigentlichen Sprechens verwendet, sondern eher als Fähigkeit, sich selbst zum Objekt der eigenen Komik zu küren, also ‚über sich selbst lachen zu können‘ – egal ob dabei nun die Technik der Ironie benutzt wird oder eine andere.“ Stefan Balzter, *Wo ist der Witz? Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013), 233f.

<sup>34</sup> Sie richtet sich hier nicht direkt an jemanden, sondern sagt jenes zu sich selbst bzw. in ihren Gedanken.

<sup>35</sup> Siehe Ironie im vorherigen Kapitel.

Der Einschub „echtes Gehen ist ausgeschlossen“ ist eine überspitzte Darstellung (Übertreibung) der Realität, schließlich wird sich die Protagonistin von A nach B bewegen müssen.

Weitere Übertreibungen finden sich beim nach dem EMS-Training – „Sie fühlen sich wie eine Kuh, die aus einem elektrischen Weidenzaun befreit wurde“ (S. 107) – oder als sie sich bei ihrem besten Freund ausweint – „Den Super-GAU verschweigen Sie. Dass Sie für die Oma Ihrer Nichte gehalten wurden, möchten Sie nicht einmal ihm erzählen.“ (S. 27) Diese Verwechslung mit „Super-GAU“, also einer Katastrophe unvorstellbaren Ausmaßes,<sup>36</sup> zu bezeichnen, lässt sich sogar als Hyperbel kategorisieren.

Zu affiliativem Humor können auch folgende metaphorische Vergleiche gezählt werden:

[...] um nach einem kräftigen Schluck Margarita zum weinerlichen Fazit zu gelangen, Sie seien eine hässliche alte Frau, nach der kein Hahn mehr krähe. (20)<sup>37</sup>

Ein Mann Ihres Alters sieht mindestens so schlecht wie Sie. Weshalb Sie sich die Mühe sparen können, denn der Weichzeichner liegt im Auge des Betrachters. (73)

Was sind schon 975 Euro – Sie zücken die Kreditkarte – gemessen an der Schönheit, die aus der Goldtüte winkt. (8)

Im ersten Zitat wird auf eine durch Film und Fernsehen bekannte Situation Bezug genommen, in der Männer einer attraktiven Frau hinterherpfeifen. Das sogenannte Catcalling ist beispielsweise in Serien wie „Sex and the city“ zu sehen.<sup>38</sup> Hähne, also männliche Hühner, werden hier mit dem männlichen Geschlecht assoziiert, das alten Frauen keine Beachtung mehr schenkt, sich weder nach ihnen umdreht noch mit ihnen flirtet. Die Erläuterung zur Humorerozeugung im zweiten Zitat („Weichzeichner“) wurde im Abschnitt *Literarische Umsetzung von Humor* schon vorweggenommen. Im dritten Zitat bedeutet der Vergleich „die Schönheit in der Goldtüte“ teure Kosmetik, die der Protagonistin helfen soll, Zeichen des Alterns zu verdecken und gegen diese anzukämpfen.

<sup>36</sup> Duden, [https://www.duden.de/rechtschreibung/Super\\_GAU](https://www.duden.de/rechtschreibung/Super_GAU).

<sup>37</sup> Für Sperber und Wilson (1981) stellt Ironie in der Regel auch die Anwendung des Ausdrucks einer Art Missbilligung dar. Dan Sperber, und Wilson Deidre, „Irony and the Use – Mention Distinction,“ in *Radical Pragmatics*, hrsg. v. Peter Cole (New York: Academic Press, 1981), 295–318.

<sup>38</sup> Eine der bekanntesten Szenen ist die, in der Miranda, eine der Hauptfiguren, von Bauarbeitern auf der Straße angepöbele wird und regelrecht mit Sprüchen „begattet“ wird. Im Werk von Schönthal besteht zu diesem Serienmoment eine Analogie, denn im Buch beklagt sich die Protagonistin über Bauarbeiter und dass sie „heutzutage nicht mehr [das sind], was sie einmal waren – spaßige, häufig sehr gut aussehende Burschen, die einem hinterherpöbele und lose Sprüche zum Besten gaben.“ (19)

*Shades of Fifthy* zeigt nicht nur positiv-freundlichen Humor, sondern auch aggressiven Humor auf. Dieser kommt besonders dann zum Vorschein, wenn die Protagonistin über andere Personen spricht.

Der Laden ist voll. Statt sich über die zähe Warteschlange zu ärgern, bedauern Sie diese Menschen, die die Apothekerin mit Kreuzschmerzen, Hühneraugen, Schwindelanfällen zutexten und, nachdem sie die empfohlene Arznei bezahlt haben, mit dem Säckchen in der Hand an der Kasse stehen bleiben, um ein wenig weiter-zuplauschen. Wie traurig, wenn man niemanden zum Reden hat. Wenn die Einsamkeit so schlimm ist, dass man das Murren aus dem Hintergrund in Kauf nimmt, bloß um ein paar Worte mit einer Fremden wechseln zu können. (10)

Am ärmsten aber ist die Apothekerin. Eine alte Frau, tiefe Falten, graues Haar, gebückter Gang. Wieso arbeitet sie noch? Die müsste längst in Rente sein. Die Zeiten werden immer brutaler. [...] Glücklicherweise, Sie so gut beraten zu haben, strahlt die alte Kuh sie an, schönen Tag noch. Ja, du mich auch. (10)

Auf derselben Seite werden gleich zwei Parteien mit verbalen, innerlich gesprochenen Kommentaren angegriffen. Zum einen, die Menschen, die ein einsames, trauriges Leben führen, weil ihre einzige Unterbrechung der Einsamkeit ein Gespräch mit einer Apothekerin ist. Zum anderen die Apothekerin selbst, die schon so alt und gebrechlich ist, dass sie eigentlich nicht mehr arbeiten sollte. Zu diesen höchst spöttisch und sarkastisch verfassten Anmerkungen kommt noch eine Beleidigung „alte Kuh“ hinzu, die die verbale Aggressivität unterstreicht.

In einer anderen Textpassage richtet sich der aggressive Humor der Protagonistin gegen eine ihrer Freundinnen:

Die Symptome des Alters, über die Sie heute Abend mit Ihrer Jugendfreundin, von welkender Schönheit zu welkender Schönheit, offen reden, klagen, letztlich lachen und einen darauf heben wollten, dürften im Universum der Erleuchteten kein Thema sein. Auf die zu befürchtende Weisheit – wahre Schönheit kommt von innen! – ist gepfiffen. Vermutlich würde sie Ihnen, die sich in ihrer Oberflächlichkeit nicht vom Gejammere über die äußeren Anzeichen schwindender Jugend abbringen lässt, verraten, dass man Falten, Doppelkinn und Hängebacken wegatmen, Traurigkeit als energetisierende Ruhepause begreifen und gegen Altweiberschnurrbart Tofu essen soll. Den Haaren, die beim Kämmen zu Boden rieseln, dafür danken, dass sie da waren, um sie mit einem dreifachen *om* in Frieden ziehen zu lassen. (36)

Ihre eigene Freundin als „Erleuchtete“ zu bezeichnen, ist eine Hyperbel, die dazu dient, sie eigentlich zu erniedrigen, denn schließlich ist sie es, die sich laut der Protagonistin sich ins Lächerliche verändert hat.<sup>39</sup> Sarkastisch belustigt sich die Protagonistin an ihrer Freundin, sie bezweifelt nämlich,

---

<sup>39</sup> Hier ist anzumerken, dass die Freundin der Protagonistin sich Meditationen, Ayurveda usw. zugewendet hat, um dem Altern entgegenzuwirken. In der Erzählung selbst wird ebendies von der Hauptfigur ad absurdum geführt.



dass man mit positiven Gedanken und alternativer Medizin die Zeichen des Alterns wegzaubern kann. Sie stellt ihre eigene Freundin bloß.

## Conclusio

Sandra Schönthals Werk *Shades of Fifty* ist eine Geschichte gespickt mit Ironie, Sarkasmus und diversen Humortypen, verwendet von einer Frau, die gegen das Altern ankämpfen möchte, und zwar mit „allen“ Mitteln. Dabei vergleicht sich die Protagonistin nicht nur mit ihrem jüngeren Ich, sondern auch mit Freundinnen, Männern allgemein und auch anderen weiblichen Personen, denen sie begegnet. Auf schamlose, ironische Weise beleidigt und degradiert sie diese, und macht sich einerseits über jene, andererseits vor allem auch über sich selbst lustig. Dieser Artikel zeigt verschiedene Textpassagen auf, in denen unterschiedliche Mittel verwendet werden, um einen humorvollen Umgang mit dem Älterwerden in diesem Werk, aufzuzeigen. Das Buch kann beim Lesen ambivalente Gefühle hervorrufen, denn Humor lässt sich nicht von jedem Menschen gleich verstehen. Die menschliche Individualität spiegelt sich auch in der Humorrezeption wider und veranlasst, dass die Intensität des Lachens, der Komik oder eben des Humorverständnisses von Person zu Person variiert – vor allem, wenn es sich um Geschriebenes handelt. Dennoch resultiert die Gesamtheit dieses Werkes mit der Idee, dass das Älterwerden bzw. das Altsein mit Humor zu nehmen sei, was meines Erachtens ein guter Rat für alle Menschen ist, denn selbst Jean Paul sagte: „Humor ist überwundenes Leiden an der Welt“.

## References

- Badura, Anna Bożena. “Zwischen Komik und Postironie. Die Spielarten des Humors in Tyll von Daniel Kehlmann.” Transfer. Reception Studies [=Afektywna kultura. Transfer — Przekład — Recepcja (literatura niemieckojęzyczna, anglojęzyczna i polska), edited by Joanna Ławnikowska-Koper, Anna Majkiewicz, Paul Martin Langer] 5 (2020): 115–142.
- Balzter, Stefan. *Wo ist der Witz? Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013.
- Bender, Niklas. *Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne*. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag, 2017.
- Bieg, Sonja, and Markus Dresel. “Fragebogen zur Erfassung des Humors von Lehrkräften aus Schülersicht (HUMLAS): Konstruktion und Validierung.”

Diagnostica, vol. 62, 1 (2014): 3–15. <https://doi.org/10.1026/0012-1924/a000132>.

Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph, and Burkhard Moenninghoff. Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen. Stuttgart: J. B. Metzler, 3rd edition, 2007.

Cardini, Brian. "Neues aus der Forschung: Nehmen Sie's mit Humor." VASK. Nachrichten 20 (2018): 42–44. [https://www.vaskzuerich.ch/media/archive1/vask\\_nachrichten/Vask\\_Nachrichten\\_20\\_Internet\\_4\\_korr.pdf](https://www.vaskzuerich.ch/media/archive1/vask_nachrichten/Vask_Nachrichten_20_Internet_4_korr.pdf).

Dews, Shelley, and Ellen Winner. "Muting the meaning: A social function of irony." *Metaphor and Symbolic Activity* 10, 1 (1995): 3–19. [https://doi.org/10.1207/s15327868ms1001\\_2](https://doi.org/10.1207/s15327868ms1001_2).

DUDEN. [www.duden.de](http://www.duden.de).

Freud, Sigmund. "Der Humor [1927]." In Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, vol. 6, edited by Anna Freud, Marie Bonaparte, Edward Bibring, Wilhelm Hoffer, Otto Isakower, and Ernst Kris, 253–258. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999.

Hörhammer, Dieter. *Die Formation des literarischen Humors. Ein psychoanalytischer Beitrag zur bürgerlichen Subjektivität*. Bielefeld: Transkript, 2020.

Kindt, Tom. "Humor." In *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, edited by Uwe Wirth, 7–10. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.

Kotthoff, Helga. *Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Max Niemeyer, 1998.

Martin, Rod A., Puhlik-Doris, Patricia, Larsen, Gwen, Gray, Jeanette, and Kelly Weir. "Individual differences in uses of humor and their relation to psychological well-being: Development of the Humor Styles Questionnaire." *Journal of Research in Personality* 37, (2003): 48–75.

Meyer, Urs. "Stilistische Textmerkmale." In *Handbuch Literaturwissenschaft*, vol. 1, edited by Thomas Anz. Stuttgart: J. B. Metzler, 2013.

Meyer-Sickendiek, Burkhard. "Sarkasmus." In *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, edited by Uwe Wirth, 61–67. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.

Ostrower, Chaya. *Es hielt uns am Leben. Humor im Holocaust*. Wiesbaden: Springer, 2018.

Raskin, Viktor. "Semantic Mechanisms of Humor." *Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society* 5 (1985): 325–335.

Schönthal, Sandra. *Shades of 50. Wenn kein Hahn mehr nach dir kräht*. Wien: Kremayr & Scheriau, 2016.

Sperber, Dan, and Deidre Wilson. "Irony and the Use – Mention Distinction." In *Radical Pragmatics*, edited by Peter Cole, 295–318. New York: Academic Press, 1981.

- Sultanoff, Steven. "Exploring the Land of Mirth and Funny; A Voyage through the Interrelationships of Wit, Mirth and Laughter." *Laugh It Up*, Publication of the American Association for Therapeutic Humor 3 (July/August, 1994): 1.
- Weimar, Klaus. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin: de Gruyter, 2007.
- Wirth, Uwe. "Ironie." In *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, edited by Uwe Wirth, 16–20. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.

### **Von *Ich liebe jede Falte bis Hurra, wir leben noch!* – der humoristische Umgang mit dem Älterwerden in Sandra Schönthals *Shades of Fifty***

**Abstract:** In ihrem Werk *Shades of Fifty* beschreibt Sandra Schönthal das Älterwerden einer Frau auf humoristische Art und Weise. Hierfür verwendet sie u. a. Ironie, Sarkasmus und andere Stilmittel wie auch kontextgebundene Momente, um die Leser\*innen zu belustigen. Dieser Artikel versucht, nach einem vorangegangenen kurzen Theorieteil, ebendiese Mittel der Humorerzeugung in Schönthals Werk anhand verschiedener Textausschnitte aufzuzeigen.

**Schlüsselwörter:** Sandra Schönthal, Ironie, Sarkasmus, Älterwerden, *Shades of Fifty*, deutschsprachige Gegenwartsliteratur.

### **Od *Ich liebe jede Falte do Hurra, wir leben noch!* – humorystyczne podejście do starzenia się w *Shades of Fifty* Sandry Schönthal**

**Abstrakt:** Sandra Schönthal opisuje w swoim dziele *Shades of Fifty* w humorystyczny sposób starzenie się kobiety. W tym celu wykorzystuje m. in. ironię, sarkazm i inne środki stylistyczne, dodatkowo tworzy zabawne sytuacje odnosząc się do kontekstu historii, by rozbawić czytelników. Niniejszy artykuł stara się, po wcześniejszej krótkiej części teoretycznej, pokazać sposoby generowania humoru w twórczości Schönthal na przykładzie wybranych fragmentów tekstu.

**Słowa kluczowe:** Sandra Schönthal, ironia, sarkazm, starzenie się, *Shades of Fifty*, współczesna literatura niemiecka.

### **III**

NA DRODZE DO SAMOPOZNIANIA

---

AUF DEM WEG ZUR SELBSTFINDUNG

---

ON THE PATH TO SELF-DISCOVERY





<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.13>

---

Data zgłoszenia: 10.10.2021 r.

Data akceptacji: 30.11.2021 r.

---

Isaac Barko LAR  
University of Jos (Jos, Nigeria)

## From tragedy to triumph: a critique of selected poems in Idris Amali's *Generals without War*

---

**Abstract:** This critical analysis tagged "From Tragedy to Triumph: A Critique of selected Poems in Idris Amali's *Generals without War*" is best understood in the context of Nigerian literary history. Barely five years after independence from Britain, a few soldiers from the Nigerian army headed by Major Chukwuma Nzeogwu staged the January 15, 1966 coup. Since then, it was a tale of one military regime toppling the other. The democratic government of President Shehu Shagari was inaugurated on October 1, 1989 only for General Muhamadu Buhari to displace him in the December 31, 1983 military putsch. General Babangida toppled Buhari and later conducted an election in 1993. Moshood Abiola won a landslide victory, but Babangida aborted the process and installed the puppet civilian regime of Ernest Shonekan. General Sani Abacha displaced him after three months and later died in June 1998. General Abdulsalam became the new ruler and purposefully restored democratic rule in October 1999. On the whole, each military regime that displaced its predecessor claimed a "Messianic" role of coming to salvage the nation from ruin, restoring order and setting Nigeria on the right course of economic prosperity, peace and progress. Yet with a few notable exceptions, most of the military regimes plundered the nation, were despotic, lacking in discipline, and entrenched a culture of impunity that is at the centre of corruption in Nigeria today. Thus, the military liberators proved to be an affectation of who they actually claimed to be. It is in this heart-rending context of dictatorship and maladministration that Idris Amali's poems were written.

**Keywords:** Nigerian literary history, dictatorship and maladministration, Idris Amali, *Generals without War*.

---

## Introduction

Poetry as a literary art form has its own distinctive features. Some of these components of poetic expression include rhyme, form, sound, metre and rhythm. Furthermore, poetry has a tight structure and is written in verse (or stanzas, if set to music). This creative literary genre is enriched with a vast array of images, symbols and a variety of literary leitmotifs, allusions, and repetition, among other elements of technique. In recent times, and especially in the Third World, many poets prefer using the free verse style devoid of conventional rhyming schemes, and some other formal features.

The rationale for this artistic deportment is that a person in distressful agony does not have time for such luxurious contemplation and leisure to write a poem such as Jane Taylor's (1783–1824), popular nursery rhyme: "Twinkle, twinkle little star, / How I wonder what you are; / Up above the world so high, / Like a diamond in the sky." Indeed, the reality of life in many developing countries under tyrannical rulers is such that the poet, articulating the sensibilities and plight of his beleaguered compatriots, is left with hardly any choice than to lament and denounce the miseries of the nation. This is because of the dashed hopes and betrayed expectations which were the dreams of many nationalists at the threshold of independence. The given social background readily leads us logically to an analysis of specific poems that lend credence and concrete substance to the above assertion, as demonstrated in the selected poems of Idris Amali.<sup>1</sup> While most of the poems lament the tragedy of a nation, an affirmative tone of triumph is achieved at the end.

---

<sup>1</sup> Idris Amali was born to the family of Ali Onche Amali in the 1950s in Upu village of Otukpo in Benue, Nigeria. He attended St. Andrews and Wesley Primary schools in Upu-Icho in Otukpo. Then he proceeded to Bristow Secondary school, Gboko (1968-1969) and Wesley High School, Otukpo (1970-72). After his secondary education, Idris Amali worked in Ibadan, translating materials from Idoma to English for Professor R.G. Armstrong of the institute of African Studies. He then went to the University of Jos (1975-1979), and worked with the Nigerian Television Authority (NTA). In late 1980 he was appointed a Graduate Assistant at the University of Maiduguri. He rose through the ranks and became a Professor of Oral Literature in 2000. His administrative experiences are as follows: he became Head of Department of English (1996-2002), Dean of the Faculty of Arts (2004-2008), and Director of Academic Planning (2010-2012). He later relocated to the Federal University, Lafia in 2013 where he was appointed Director of Academic Planning (2013-2015), and Director of General Studies (2015-2017). Professor Idris Amali has published widely in local and international journals, and has served variously as member or Chairman of the Nigerian Universities Commission accreditation team to different universities. He has assessed many academics to the ranks of Associate professor or full Professor. He has edited and published many other works, including his celebrated volume of poetry titled *Generals without War*, which is the immediate text of discourse in this essay.

## Analysis of Specific Poems

In analysing the twelve (12) poems selected for this study, they are categorized into five (5) groups based on their themes and related contents. The first set, consisting of two poems have both literal and figurative layers of meaning. Thus, category (i) *The rain has not come* and *The new broom* can be read as allegories about military rule. The second (ii) group of poems consists of direct indictment of failed military rule and its consequences. In this class are the following five poems: *Generals without war*, *The generals*, *Don't you see*, *Contractor generals and field-m Marshals*, and *walking corpse*. The third (iii) group focuses on the theme of social class disparity between the rich and the poor. The poems in this category are *Our neighbours* and *Summit*. The fourth (iv) group centres on the poem, *Our surgeon*. Its main theme is on a professionally competent but incapacitated professional. He is pathetically ineffectual because the necessary medical consumables and operational tools of his occupation are virtually non-existent. The tone of triumph is, however, evident in the fifth (v) set of poems, titled *A week of broken pains* and *Will*.

The first category of poems with both literal and metaphorical layers of meaning in the collection, *Generals without War* is titled, *The rain has not come* (p. 11). While the poem focuses on a literal situation of drought in a Sahel and semi-desert environment and the tragic toll such aridity has inflicted on mankind, as well as the flora and fauna, the poem equally has a metaphorical layer of meaning. At the literal level, the 25-line poem, consisting of five verses, provides ample ocular evidence that life in the given drought-infested social setting is absolutely unbearable. This claim is corroborated by ample visual images of death and decay which confront our sight. We see portrayed in graphic imagery carcasses of dead camels and their bones lying on sand dunes over which blows the hot, dry desert wind, and the parched vegetation with its cracked and dry muddy surface around the oases. Even where we see the little quantity of water remaining around the many oases, symbolizing hope, the water is not pure or fresh for anyone to drink. On the contrary, swarms of flies besiege the area feasting on dead organic materials. The sustained repetition of the phrase, "The rain has not come" at the beginning of the first four verses, and its being stated as a rhetorical question in verse five, all go to emphasize the intensity of the drought, as well as the hopelessness of survival in such a harsh and inhospitable social milieu.

At the figurative layer of literary interpretation the rain, symbolizing a refreshing life sustainer, points to the failed leadership model that has betrayed the aspirations of the citizenry of the land, whereby "Swarms of flies



besiege / Our oases of hope." Furthermore, even when officially constituted committees go to proffer solutions to the sterile environment, these people turn out to be opportunists who are simply embarking on programmes of advancing their own selfish interests. That is why they are described in derogatory and bestial imagery as "Brutes, leeches and heroes of unfought wars / Parading as members / Of anti-desert and flood committees." The allusion to soldier ants combined with "Heroes of unfought wars," is a blunt indictment of Nigerian soldiers who have largely misgoverned the nation for decades, and the overt criticism of them provides the overall title for this collection of poems being analysed. The assertion, "Soldier ants / Blossom into baobab size" further accentuates the claim that these soldiers in government are mainly within the corridors of power for self-aggrandisement, hence the direct reference to their sudden grotesque and enlarged physical sizes.

Along with civilian politicians, these soldiers in politics constitute a privileged class of traitors and betrayers of the people's hopes, thus subverting the people's yearnings for a better future. Yet these freebooters have insulated themselves in a world of luxury and privilege, while being oblivious of the sufferings and anguish of the impoverished teeming masses. Indeed, they are motivated by self-interest as the "Only select reeds / [that are] nurtured in our desert of hostile faces". In essence, this desolate physical landscape is allegorical of contemporary Nigeria as a failed state because of corruption and leadership incompetence. It is then that the poet concludes by asserting that the role of the military-cum-politicians within the nation is chiefly predatory, rather than serving the people and offering welfare provision to the generality of the citizenry.

The poem tagged *The new broom* (p. 25) is a satire laced with sarcasm against an emergent new military regime that was initially highly esteemed and heralded with fanfare. From the given content and its attendant allusions, it becomes clear that the regime in question happens to be that of General Ibrahim Babangida, spanning August 1985 to 1993. No sooner has the new régime held the reins of power than its lapses begin to manifest themselves. This is the reason behind the rhetorical question: "Show me the one who says new brooms / sweep more than the aged? / Our new brooms are too tender to sweep / Our debris of mounting heights". In the given context, the repeated idea of the new broom becomes a mockery of the concept. That is why one literary critic has referred to the administration rather tersely as "Long on promises and paper-work, but pathetically short on performance and progress."<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Femi Ojo-Ade, *Ken saro-Wiwa: A Bio-Critical Study* (New York: Africana Legacy Press, 1999), xviii.

Thus, when it comes to actual performance on the job, what we have is a charade of our expectations. Indeed, the “New broom they ventured has arrived: / to sweep clean debris / on our ways / Construct boulevards to our bedrooms / (where not more than a soul shall walk the way) / Erect hospitals every kilometre / (Where the lizards shall mate and make a home) / Construct new schools in every hamlet / (Where a teacher mans thirty classes) / Import millions of gadgets / (Where the corrosive tropical rains and suns / Shall be site engineers to assemble parts).” The implied sarcasm and irony in the quoted lines are glaringly discernible to the morally sensitive reader.

If there is insufficient corroborative evidence that the whole poem is an overt indictment of the Babangida regime, verse three provides ocular proof to substantiate the claim. The specifics are as follows: “From his soiled stool / the people’s general proclaims orders: / Only four seeds / A man’s long life shall sprout / (Where we hang our manhood and watch / Our dear ones ripe unvisited/as cuckolding shall be our doom).” Here, the metaphorised four seeds is an allusion to Babangida’s encouragement of each family to maintain a fixed number of four children. The authorial indictment of the administration implied in the morality of the decision is the dissolute moral decline that will be witnessed in the society. Without a doubt, the concluding verse underscores the morality of the poem and categorically brands the regime as evil, consigning it to hell when it states as follows: “My friends! / my chant is no chant of the trembling heart / but a chant that takes its owner to where / Those you call evils dwell.”

The second category of poems with themes that are a direct indictment of failed military regimes and the attendant consequences are the following five poems. The poem, *Generals without war* (pp. 14, 15), which forms the eponymous title of the book, is loaded with meaning. Beyond the title of the poem is the terse pictographic representation of the given message of the poem on the cover page. There, a gigantic soldier’s leg wearing a boot is depicted crushing a group of miniaturized people, akin to the Lilliputians in Jonathan Swift’s novel, *Gulliver’s Travels*. These people are emblematic of the pauperized and neglected masses of the nation who are ruled by insensitive despots.

Outside the picturesque coded message of the given poem on the cover page is the textual content of the poem itself. Here, the delineation and indictment of the failings of the ruling military elite are further enumerated without mincing words. Structurally, the nine-verse poem is divided into four broad segments. The first two verses stigmatize the military hierarchy for failing to live up to expectations. They are presented as mere desk soldiers who wear well-starched ceremonial uniforms decorated with medals,

even though they have prosecuted no war, except to convert their official roles as defenders of the people and protectors of the nation's territorial integrity, to that of pillaging the resources of the land and intimidating unarmed civilians.

This contradictory outlook of the Nigerian generals is captured in images of unrealized expectations, juxtaposed with their highly decorated and impressive uniforms, even though they are depicted as professionally incompetent, theoretical and ineffectual. Verse two goes further to prove that the military high officials governing the nation have equally perverted their calling and job description. While it is a well-known fact that "No leopard feeds upon the flesh in cold", the Nigerian generals, also portrayed in images of eagles, prosecute "Home-made wars... Even upon the dead and dying".

The second section of the poem covers verses three to five. Here, the charges levelled against the generals in authority are expressed in rhetorical questions: "Where is the era.... Where is the face of grim time... Where is the dawn of the bloody sun...?" The point of emphasis in all three verses has to do with the good old days when soldiers, cast in the imagery of "Leopards [that] faced leopards", prosecuted wars against foreign aggressors, daring death as gallant warriors in defence of their own people. In the given raw armed confrontation of those heroic times, the warriors of the past era deployed charms and other supernatural means to win battles. That was the time when soldiers fought against external malevolent troops in order to liberate their own people from oppression and tyranny.

The third main segment of the poem, captured in verses six to eight, deals with events of the moment. The given verses further sustain the tragic tone of the entire poem. The appeal here is to the reader's sense of sight, and the evident contrast between expectation and failed hopes that are expressed in graphic imagery. The tragic situation is cast in repeated statements as follows: "See now my brothers what greed has done... See now my sisters / what the rusty beaks and claws have done... And daily / these eagles of marshal dreams..." The main charges against the military officers at the highest echelons of society indulging in politics have to do with the monumental failure and social disorientation that they have introduced in the art of governance.

Their very sleek and bloated outlook occasioned by luxurious and privileged living make "These generals shapeless as the baobab / in glittering faces fail the obstacle test". Yet these ineffectual officers have the temerity to "Discharge the underfed privates / who defect from the raging battles of death". These same generals who should be identified with boldness and courage to sacrificially serve the national good have, shamelessly, subverted these ideals. On the whole, the generals are known largely for giving them-

selves undeserved accelerated promotion in a context of “unseen wars”. The ultimate resultant effect is the rapid increase in the number of generals “Like mushrooms wither / at the peak of noon or doom.”

The fourth and last segment of the poem is the last verse, which serves as a conclusion about the sorry involvement of the generals in the political life of the nation. Here, the narrator calls on his own very young son to stand as a witness, observing the travesty of standards and justice in the land. Using a caustic ironic tone, the narrator portrays an unlikely scenario whereby “Eagles de-feather and elephants retreat.” Knowing that the eagle and the elephant dominate all other creatures in the sky and the jungle respectively, it is virtually impossible for these creatures to cede ground for other creatures to take over. Indeed, it is in this context of an ironic role reversal that the narrator deploys a hyperbole to accentuate the son’s mood of disbelief at the abysmal failure of this political class to serve their own people acceptably. That is why the boy’s “Streams of stubborn tears / erode granite boulders down the valleys of shame / as his gaits crushed into fragile dust / thousands of hard earth-worm casts / which the cannon wheels could not crush.” By reversing roles and ensuring that the child succeeds where adults have failed woefully, the satirical message of indictment against the military for their involvement in politics is obvious. Soldiers should focus on their traditionally assigned role of defending and securing the nation rather than dabbling into governance for pecuniary reasons and making a mess of it.

It also needs to be noted for the record that Idris Amali’s indictment of the military is not a new issue. Wole Soyinka’s play, *The Metamorphosis of Brother Jero* (1966) equally criticizes the ruling Nigerian soldiers for granting accelerated promotion to military officers, among other reasons for which he satirized Nigerian rulers of the late 1960s and early 1970s. Indeed, just before the book could go into circulation, Soyinka was already airborne as he jetted out of the country for fear of arrest. Indeed, the same military government, at one time, held him in detention without trial for his one-man demonstration against the then ongoing crises in the nation that later culminated into the Nigerian civil war. The given one-man protest saw Soyinka taking a pistol and holding a radio station operator hostage for some minutes. In the case of the outspoken Umaru Dikko of the Shagari presidential era, he cynically branded the December 31, 1983 to 1985 regime of General Muhammadu Buhari as one of “Coup-star generals”; thereby inferring that these officers had neither intellectual ability to pass examinations or any capacity to govern. Indeed, the claim is that it is only by toppling democratically elected politicians that such men could award themselves undeserved promotion and go scot-free.

The other poem titled, *The generals* (p. 17) further catalogues the woes of soldiers masquerading as rulers in the political affairs of Nigeria. Their greed, selfishness and insensitivity to the plight of the masses in their quest for self-advancement is captured in the following lines:

As you climb the hilltops individually / on the backs of others / you fulfil your greedy plans and forget/that many are dying below uncared for/where patients lie in pains / in the window dressing wards. / School teachers and civil servants / sing dirges of unpaid wages / as university dons survive on their failed shadows / from the decisions of our home-made generals.

Apart from the litany of woe which goes with military regimes, the governing military authorities also plunder the national treasury only to stash such stolen funds in coded Swiss accounts and in other western banks. And in contradistinction to these ruling officials who go abroad under flimsy pretexts for medical checkups and shopping spree, the hospitals back in the country are stocked with fake and sub-standard drugs. These are the medications which the narrator has tagged as “Government expensive but stale drugs / dumped from the west [that] litter our street stores / where government greedy hospital prescription cards / fulfil their dreams.”

Beyond the deployment of irony, figurative language and sarcasm in this poem to denounce the high level of corruption in the country, the author also points to a day of reckoning when the rulers must have an encounter with destiny. It will be when “The generals [shall] bleed / it’s the day many shall bleed / honest blood unattended.” It is then, according to the poet, when “We shall exhume them all / their bones, the bones of those generals / to be given second burials / in our ocean of perpetual anguish / their bull-dozers have made.” And on this note of balancing the structure of the artistic piece, the writer brings the poem to a satisfactory end.

The poem, *Don’t you see* (pp. 18, 19) is a lamentation on the general collapse of the economy and failed social infrastructure because of heartless and self-serving rulers. The poet commences each of the nine verses of the poem with the rhetorical question: “don’t you see...” in order to underscore the gravity of the issues at stake that the rulers have chosen to ignore, focusing only on their own immediate interests. The tenth and last verse of the poem focuses on retributive justice in a revolutionary war targeted at the ruling class because of their failure to serve their own people. That is when, they are told, “You will see and hear / only / when our blood charges: / with daggers, swords and drums / of war victories.”

Meanwhile, the specifics of verses one to nine are as follows: the social injustices meted to the people are rendered in the metaphor of military “Sturdy boots / trampling our reeds of life.” Next is “The naked raping of

hopes / as prices of essentials / daily defy your threats / and empty public hospitals / shut their doors on the faces / of casualties of your home-made war." The negligence of the educational sector has also resulted in teachers embarking on strikes because of unpaid salaries, while university lecturers are seen "Touting for passengers in motor-parks / in dilapidated cars of humiliation / as pay packets starve their wards."

In verse four of the poem, the question "Don't you see..." provides a sharp contrast in terms of poor people's children being turned to beggars and "Defying the baking sun in want / as generals now and then speed pass / in tinted glasses of the ruling class." Next is the shocking realization that, rather than dealing telling blows to criminals and other lawbreakers, Nigerian soldiers and the police tend to run for their lives as outlaws operate brazenly during daytime, defying the law. In the same vein, farmers do all the hard work only for middlemen to dispossess them of the farm produce through crafty bargaining. Oil spillage and the loss of domestic animals arising from Rinderpest outbreak are other painful national disasters that Nigerians must contend with, even as creatures of ill-omen such as vultures, "The nocturnal *atetrekwu* and *owuna birds*" appear during the day.

The poem, *Walking corpse* (p. 16) sustains the sad tone of bitter resentment against the military. If the failure of soldiers in administration seems excusable because it is not their primary duty, the lapses observed in non-performance even in the area of the primary assignment of the Nigerian Army is quite appalling and unwarranted. This time the denunciation of the military is framed as an address to the narrator's mother. The central issue in contention is the dissolute way of life of certain soldiers who cannot perform their duties because of uncontrolled indulgence in sex, alcoholism and cigarette smoking. In specific terms, the soldier in question, a stock representation of a category of the defence force is described as "A walking corpse drained / by barrels of home-made gin, *burukutu*, and women."

As a consequence of this soldier's reckless lifestyle, he "Cannot be close to the tremor / of angry charging cannon / as the lifting and carrying of Mark-Four / dismember his fragile being." The deployment of hyperbole evident in his drinking barrels of alcohol is further sustained and extended to his gulping "A sea of alcohol daily / at the break of dawn / and daily drowns in the smoke of his own smoke / a military medical officer / cannot tell the dead from the living / as casualties perish in his clinic of war."

As if this objectionable image of a soldier ruined by a depraved existence is not enough, the reader is shocked by the revelation that this soldier is rewarded, contrary to the evident charges that should earn him instant dismissal. The shameful facts are stated in the last verse of the poem as follows: "Today / he is a major after two years of service / a General made through

intercourse / with *burukutu*, napoleon and women / to head a nation / where vermins rule as heroes." This unfortunate military perspective in the narrative is at the centre of corruption in Nigeria where nepotism and religious bigotry make the nation's rulers deliberately overlook or condone the glaring faults of fellow compatriots who belong to their ethno-religious affiliations. This truth partly explains why Nigeria, with all its abundant and promising human and material resources, is basically a failed state on account of rulers who are bereft of vision, focus and direction. Thus the sarcasm and bestial imagery deployed in the last verse of the poem is quite apt and germane to the overall message of the poem.

The poem titled *Contractor generals and field-marshals* (pp. 23, 24) is equally a mordant satire directed at the Nigerian army when soldiers were the governing authorities. Here, the training they received is being turned against the ordinary citizens of the land, whereby "Our men-at arms / have turned our guns on us,...to be cocked at one who knows no intrigue of guns. / Yet we see our barrels and bayonets pointed / daily at us". Apart from the daily harassment of the citizens who have done no wrong, these policemen and soldiers are armed with obsolete weapons. That is why they cannot withstand terrorists and other outlaw groups operating within the Nigerian territorial space.

Completely disenchanted with the breed of generals and field marshals, the narrator says his generation will change the national anthem and flag because the current generals have met no obstacle tests, yet are regularly given accelerated promotion. The final verse changes the narrative from the past tense to the future tense. It will be a time of nemesis for the failed rulers that Nigeria has had to tolerate for so long. During that future time of reckoning, there will also be a new generation that will insist on installing a righteous government. From the given new perspective, "We will be generals and field marshals / when no single battle-charging dust / shall rise to defy our cataract vision / to be generals and marshals of contractors / when we abandon arms for those in want..." During the new epoch when evil will have been dethroned and a righteous, people-oriented government is in place, then law and order will reign supreme. It will be at that time that the idea of generals and field marshals bidding for contracts and also abandoning the ordinary people to the autocracy of bandits and fanatics will be an issue of the past.

The third (iii) cluster of poems is concerned with the theme of social class disparity between the rich and the poor within the same society. The poem *Our neighbours* (p. 29) is mainly concerned with the theme of contrastive social class disparities between the elite of the society and the poor, tagged "The other side" and "Our side" in the poem. While the rich, privileged elite

live in luxury, baking cakes and preparing popcorn, the poor hardly have anything substantial to eat. Indeed, the sweet-smelling aroma of the delicacies of the rich simply assail the nostrils of the poor and cause them to salivate, yet without any food to whet the robust appetite that the mouth-watering smell has aroused. The fact is stated in verse two as follows: "The children of our neighbours / who stray to our side / Under the watchful eyes of their salaried dogs / And numerous servants call that one 'popuu-corn' / My son tells me the unfired corn / Comes in through special delivery from Amerika." The explicit illiteracy of the narrator, as evident is his wrong pronunciation of "popcorn" and "America" is sufficient proof of the social class disparity between the poor masses and the ruling class.

Added dimensions of privileged and luxurious living amongst the elite, in direct contrast to the poverty of their downtrodden neighbours, are loud, blaring music that grace the nightly parties of the rich along with fireworks to celebrate different occasions. These noisy occasions go on as the rich are oblivious of the inconveniences and havoc they inflict on their less fortunate fellow citizens. In a mournful tone lamenting the agony of the oppressed, the narrator uses discourteous language to describe their unfortunate plight when he says: "Our neighbours make no room / For us to scratch our anus / As we cannot hear each other talk. / They say the daily celebrants / Imported that sound from Japan." The poem ends on a pathetic note whereby the poor find themselves helplessly compelled to endure the tantalizing smell of food they crave from the rich, but which they cannot have. In the poem, the poor eat their own wretched food without knowing its true taste because the sweet-smelling aroma of privileged meals from their rich neighbours usually eclipses the smell and tastes of their own dejected meals. The facts are captured in these words: "Here we must bear the aroma / that daily feeds our compounds / overshadowing our known tastes."

The poem designated, *Summit* (p. 31) is concerned with work at a building construction site. The poem operates at the literal level of building, talking about the erection of a grand edifice. Metaphorically, the poem also critiques the social class differences between the rich and the poor. From the hard work of ordinary citizens, the nation is built. But once the national edifice is completed, the toiling masses of the nation are ignored and relegated to the background. This is the supreme irony of the poem. Beyond this story line is the painful reality at the initial stage when the work has to start. At that material time, the narrative voice says, "Daily / Like ants / We collected the minute red earth / We filed in lines / Mouthful with red earth / Water in our reservoir / Bit by bit, day in day out / We wet the basement / As female ants build the roof."



The deployment of the imagery of ants at a work site is a deliberate artistic strategy, pointing to the enthusiasm and self-motivated disposition of the ants which make them work without a coordinating leadership. The given scenario is reminiscent of the struggle for independence. That was when the writer, civil servants and all sectors of the economy came together as one and secured flag independence for all. At the attainment of political freedom from the colonial masters, the next stage envisaged during the fight for national liberation was being awaited.

Indeed, the anticipated dividends of political emancipation being awaited with bated breath is captured in the second verse of the poem. The facts are as follows: "Now the hill towers / After the last touch. / Now the hill stands / In the red earth of my generation / Of mouthful films of water." But political freedom soon proves to be the antithesis of the people's high hopes. The contrastive reality is asserted in verse three, where it is stated thus: "The harmattan wind blows / Blows across our hill / And pays us back in dust, deep down / And the occupants seal up the openings / As fire pursues us." The evidence that there is a deliberate social gap that has been created between the governing authorities and the generality of the citizens is manifest in the use of "they" versus "us". The estrangement of the rulers from the people has become obvious at this point. The leitmotif of alienation is further demonstrated in verse four.

The fifth verse brings the theme of the class war between the rulers and the citizenry to a climactic conclusion. Here, the facts are brusquely stated as follows: "The hill we built with our minute / Red earth has hardened / And those it houses have left us alone / For the winds to blow us through." There is a deliberate *double-entendre* in the use of the word "hardened" here. At the literal level, it means the red earth has dried up. Metaphorically, it means those in authority are hard-hearted and rule with iron hands, hence their insensitivity to the wishes and aspirations of their people. The repetition of the contrastive notion of "us" versus "them", or other variants of the word in verses three to five, go further to reinforce the growing divergence in the vision and hopes of the rulers as opposed to those of the nation's teeming masses.

The fourth (iv) thematic classification in Idris Amali's selected of poems from work titled, *Generals without War* is the one designated *Our surgeon* (pp. 36, 37). Here, the poem shifts the authorial focus from all other issues to the concern with the work of a competent professional surgeon and the hardship he suffers because he is working within an asphyxiating socio-political environment that has limited his capacity to serve humanity optimally. The surgeon is evidently well-trained and quite professional in the performance of his duties under normal circumstances. Nonetheless, he is con-

strained by the non-availability of medical consumables and other essential medical equipment. This unfortunate state of affairs reduces his professional competence to a cipher. Even the agitated relations of the patient lying “Face-up / groaning in pains” see the helplessness of the situation and watch in agony as the condition of the casualty deteriorates.

Subsequently, the patient passes on to the next world, even as “Rumours have filtered home / as the patient witnesses the last lap / of a life-long struggle. / Yes, a column of sympathizers / and mourners have been thrown into frenzy / far away at home / as they file past/through the footpath / to the narrow gate that gave way / as they flood the hospital, a killing house.” The metaphorical description of the hospital as “a killing house” is quite ironic, because the hospital in the given context now serves the opposite of function of saving lives.

In specific terms, the poet creates a dramatic scenario in retrospect, whereby we witness first-hand the practically impossible situation in which the surgeon carries out his duties. The third verse of the poem conveys the truth in detail as follows:

Yes, / a killer it is / as the trained surgeon directs: / bring me the stethoscope / bring me the anaesthesia / the ringer solution for I.V. infusion / clinical thermometer / a pint of blood donated on his behalf / from the blood bank / for an emergency surgical operation. / Yes, the directive fills the ears / of those who eavesdrop and multiply / the message to other ears. / Yes, it went as they say with short-lived smiles / the healer’s hands are at work / as the student-nurse left to cater / for twenty other patients / returns to treat our surgeon with the usual song: / no this, no that, and the blood bank bankrupt.

The picturesque scenario represented above communicates very vividly the painful situation in which the surgeon works in the failed state that Nigeria has become. The incapacitated surgeon has been reduced to a passive witness of the vicissitudes that befall the patients entrusted to his care because of the lean budgetary allocation to his ministry, like all other ministries. Meanwhile, the political class, making up only one percent (1%) of the population is completely insulated from the pains and agony of the vast majority of other Nigerians. The ultimate resultant effect is that “Our trained surgeon stands armless / not more than the pathetic sympathizers / in a hospital well equipped on paper / watching another soul passing away.” The repetition of the idea of “A trained surgeon” exculpates the surgeon of all guilt and responsibility for the death of the patient, and at the same time putting the moral responsibility squarely on the politicians for betraying the public mandate entrusted to their class to serve the people. Furthermore, the irony of the statement about “A hospital well equipped on paper” is also obvious to the morally sensitive reader because he can

discern the contrast between the bloated sums of budgetary cash allocated to the health sector on paper and its virtual absence in reality. And on this sad note, the poem comes to an end. It is, however, a pity that the service of the efficient surgeon, incapacitated by the absence of working tools and equipment, has been ridiculed and debased to roles similar to those of witch doctors, traditional diviners, priests and priestesses who manipulate the people for personal self-advancement.

The fifth (v) and final social constellation of poems sets a distinct and refreshing tone of triumph over the bleak and tragic poems analysed so far. Indeed, the short poetic piece tagged "A week of broken pains" (p. 26) balances the structure of Amali's literary script. In fact, it is at this point that the tone of triumph is glaringly noticeable. The two verses of the poem capture in terse language the quintessential truth about good governance based on goodwill, fairness and granting social justice to all. The facts are presented below:

If those who govern / climb the ladder / of a greater mind to rule, / rule with people in mind / our world would have been / a greater place / to live in". The second verse affirms a related idea as follows: "The respect / for human existence / is the root / of universal peace.

As a matter of fact, the enormity of the youths' hidden creative and inventive prowess lies in the will to excel. This truth is envisaged in Amali's four-line poem that is seen at the opening of Section V: "The Will to be Free", titled *Will* (p. 64). It goes thus: "The harder the turbulent wind / presses against the will of life / the stronger still / the will to greatness." It is indeed the upcoming generation that has the resilient willpower and determination to sustain its quest for greatness in the face of all odds that can bring about a transition for Nigeria to rise to a glorious era as envisaged by the nationalistic founding fathers of Nigeria. As a matter of fact, the release of the creative and inventive potentials of the young generation will be the time when the tragic shame of Nigeria will be turned into an era of triumph over mediocrity and a visionless ruling class.

## Conclusion

The discourse encapsulated in this critique has demonstrated convincingly the central thesis of this treatise. The work has also proved the failed state ranking of Nigeria during the period of military rule. This truth is conveyed by the painful reality and tragic tone of almost all of the poems. Indeed, the woeful depiction of the harsh circumstances of Nigeria at the time of

writing the poems seems to have worsened, given the unfolding deteriorating situation of the contemporary scene. Nonetheless, not all hope is lost. Beyond the hue and cry concerning the woeful situation of today's Nigeria are the great creative and innovative potentials of the young generation of Nigerians. Their great worth can only be measured by their release their given great innovative potentials and creative talents in order to bring about a new era of maximum national economic growth and social progress previously unimagined in the annals of Nigerian social life.

## References

- Amali, Idris. *Generals without War*. Ibadan: Malthouse Press Limited, 2000. Biography of Idris Amali. Last modified November 16, 2021. <https://fulafia.edu.ng/lecturers/Amali-A0335.php>.
- “Concept of Poetry.” Last modified September 15, 2021. <https://www.britannica.com/art/poetry>.
- Ojo-Ade, Femi. *Ken saro-Wiwa: A Bio-Critical Study*. New York: Africana Legacy Press, 1999.
- „Story.“ Last modified September 15, 2021. <https://www.britannica.com>story>.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. New York: Garden City Press, 1942.
- Taylor, Jane. “Twinkle, Twinkle, Little Star”

## Von der Tragödie zum Triumph: eine Kritik ausgewählter Gedichte *Generals without War* von Idris Amali

**Abstract:** Diese kritische Analyse der ausgewählten Gedichte von Idris Amali ist ohne die Kenntnis des Kontextes der nigerianischen Literaturgeschichte kaum zu verstehen. Fünf Jahre nach dem Gewinn der Unabhängigkeit von Großbritannien inszenierten einige Soldaten der nigerianischen Armee unter der Führung von Major Chukwuma Nzeogwu den Staatsstreich vom 15. Januar 1966. Seitdem stürzte ein Militärregime das andere. Die demokratische Regierung vom Präsidenten Shehu Shagari wurde am 1. Oktober 1989 eingesetzt, bis General Muhamadu Buhari sie am 31. Dezember 1983 durch einen Militärputsch ablöste. General Babangida stürzte Buhari und führte 1993 Neuwahlen durch. Moshood Abiola errang einen erdrurtschartigen Sieg, aber Babangida brach den Prozess ab und setzte die zivile Marionettenregierung von Ernest Shonekan ein. General Sani Abacha löste ihn nach drei Monaten ab und starb später im Juni 1998. General Abdulsalam wurde der neue Machthaber und stellte im Oktober 1999 zielstrebig die demokratische Herrschaft wieder her. Im Großen und Ganzen nahm jedes Militärregime, das seinen Vorgänger ablöste, eine „messianische“ Rolle für sich in Anspruch, um das Volk vor dem Ruin zu retten, die Ordnung wiederherzustellen und Nigeria auf den richtigen Weg zu wirtschaftlichem Wohlstand, Frieden und Fortschritt zu führen. Doch von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, plünderten die meisten Militärregime das

Land aus, waren despotisch, disziplinos und führten eine Kultur der Strafflosigkeit ein, die eine Grundlage für die heutige Korruption in Nigeria war. So erwiesen sich die militärischen Befreier als eine Verstellung dessen, was sie eigentlich zu sein vorgaben. In diesem herzzerreißenden Kontext von Diktatur und Misswirtschaft entstanden die Gedichte von Idris Amali. **Stichwörter:** Nigerianische Literaturgeschichte, Diktatur und Missstände, Idris Amali, *Generals without War*.

## Od tragedii do triumfu: krytyka wybranych wierszy *Generals without War* Idrisa Amaliego

**Abstrakt:** Do zrozumienia przedmiotu niniejszej analizy krytycznej konieczny jest kontekst historii literatury nigeryjskiej. Zaledwie pięć lat po uzyskaniu niepodległości po panowaniu Wielkiej Brytanii, żołnierze dokonali zamachu stanu 15 stycznia 1966 roku. Od tego czasu historia to opowieść o jednym reżimie wojskowym obalającym drugi. Demokratyczny rząd prezydenta Shehu Shagari został powołany 1 października 1989 roku, a generał Muhamadu Buhari zastąpił go w wyniku wojskowego puczu z 31 grudnia 1983 roku. Generał Babangida obalił Buhariego, a następnie przeprowadził wybory w 1993 roku. Moshood Abiola odniósł w nich zwycięstwo, ale Babangida przerwał proces zmian i wprowadził marionetkowy cywilny reżim Ernesta Shonekana. Generał Sani Abacha wyparł go po trzech miesiącach, a następnie zmarł w czerwcu 1998 roku. Nowym władcą został generał Abdulsalam, który celowo przywrócił rządy demokratyczne w październiku 1999 roku. Ogólnie rzecz biorąc, każdy reżim wojskowy, który wyparł swojego poprzednika, rościł sobie prawo do "mesjańskiej" roli polegającej na uratowaniu narodu z ruiny, przywróceniu porządku i skierowaniu Nigerii na właściwy kurs dobrobytu gospodarczego, pokoju i postępu. Jednak, poza kilkoma godnymi uwagi wyjątkami, większość reżimów wojskowych plądrowała naród, była despotyczna, pozbawiona dyscypliny i zakorzeniła kulturę bezkarności, która leży u podstaw dzisiejszej korupcji w Nigerii. Tak więc wojskowi wyzwoliciiele okazali się być afektacją tego, za kogo się podawali. To właśnie w tym rozdzierającym serce kontekście dyktatury i złego administrowania powstały wiersze Idrisa Amali, satyrycznie opisujące rządy wojskowe w konkretnych wierszach poddanych analizie.

**Słowa kluczowe:** Nigeryjska historia literatury, dyktatura, Idris Amali, *Generals without War*.



<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.10>

Data zgłoszenia: 17.09.2021 r.

Data akceptacji: 5.11.2021 r.

Marijana JELEČ

<https://orcid.org/0000-0002-8881-3975>

Sveučilište u Zadaru (Zadar, Hrvatska)

## Verbalisierung, Visualisierung und Verortung der Erinnerung im deutschsprachigen Generationenroman

### Verbalization, visualization and localization of memory in the German-language generation novel

**Abstract:** The article first takes a look at one of the distinctive tendencies of contemporary German-language literature, the format of the generational novel, and asks about its special characteristics caused by the problem of memory. Following on from this, possible approaches to forgotten or repressed aspects of the past as a basis for a reconstruction of the family history are examined. It is worked out which difficulties and possibilities individuals have in dealing with the past. The literary corpus is made up of six generational novels of contemporary German literature: *Eine sehr kleine Frau* (2007) by Peter Henisch, *Engel des Vergessens* (2011) by Maja Haderlap, *Das Foto* (2016) by Elva Schevemann, *Haus der Kindheit* (2000) by Anna Mitgutsch, *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte* (1999) by Monika Maron and *Kleine Zeiten. Die Geschichte meiner Großmutter* (2012) by Fritz Dittlbacher. The novels develop perspectives on the past that are typical of generational novels, whereby the effect of the past on the present and the possibilities of access to the past are central in these literary texts.

**Keywords:** Generational novel, contemporary literature, memory, the past, information transfer, memory problems, memory media.

Literarische Reflexionen des Familienlebens bilden seit jeher einen traditionellen Gegenstand der Literatur. Für literarische Werke mit einem Handlungsfokus innerhalb einer Familie, die bis heute ein breites Spektrum an Familien betreffende Themen abgedeckt haben, eignet sich die übergeordnete Bezeichnung „Familienliteratur“. Dass der in diesem Rahmen sich emanzipierende Familienroman und der Generationenroman als dessen Sonderform seit Beginn des 21. Jahrhunderts nach wie vor eine bevorzugte Gattung für Darstellungen von familiären Verhältnissen ist, zeigt die seit 2005 im deutschsprachigen Raum stetig wachsende Zahl an Romanen, die eine Verknüpfung von Gegenwart und Vergangenheit, privater und historischer Zeit herstellen und gesellschaftliche Entwicklungen beleuchten. Ins Profil des deutschsprachigen Generationenromans gehört nämlich neben der Abbildung des Lebens einer (Mehrgenerationen)-Familie in gleicher Weise auch die Darstellung eines breiten historisch-gesellschaftlichen Kontextes, wofür in der Regel mindestens drei Familiengenerationen umspannt werden und auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts zurückgeblickt wird. Dabei kann das Format des Generationenromans sowohl Täter- als auch Opfergeschichten erzählen und den Umgang mit der Schuld von Tätern gleichermaßen wie mit dem Leid von Opfern reflektieren.<sup>1</sup> Holdenried und Willms sprechen von einer „Bereicherung des Gattungsarsenals“<sup>2</sup>: „Sie wandeln sich, nehmen neue Stoffe auf, und dehnen damit die Gattungsgrenzen, definieren die Variablen neu, ohne die unabhängige Konstante anzugreifen. Diese heißt nach wie vor Familie, in ihrer retrospektiv erinnerten Form, in ihrer ganzen Brüchigkeit, im Status ihrer absoluten oder relativen Auflösung begriffen.“<sup>3</sup>

Ein Blick in die Literaturgeschichte zeigt, dass schon vor unserem Jahrhundert Generationenromane geschrieben wurden. In den vergangenen Jahren dokumentiert sie aber auch, dass der Generationenroman seit seinem erneuten Aufstieg zu einer beliebten literarischen Gattung „an der Schnittstelle von privatem und öffentlichem Erinnerungsdiskurs“<sup>4</sup> mit Schwerpunkt auf der Geschichte des Nationalsozialismus und des Holocaust ange-

---

1 Sigrid Löffler, „Die Familie. Ein Roman: Geschumpft und gestückelt, aber heilig: Familienromane I,“ *Literaturen*, 6 (2005): 23.

2 Michaela Holdenried und Weertje Willms, *Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2012), 16f.

3 Michaela Holdenried, *Ein kleines Pappkästchen, mit Briefen, den Orden, ein paar Fotos ... Zum aktuellen Familienroman als erinnernder Rekonstruktion*, <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/holdenried.html>.

4 Michael Ostheimer, „Monumentale Verhältnislosigkeit. Traumatische Aspekte im neuen deutschen Familienroman,“ in *Gedächtnis und kultureller Wandel: Erinnerndes Schreiben. Perspektiven und Kontroversen*, hrsg. v. Judith Klinger und Gerhard Wolf (Tübingen: Niemeyer Verlag, 2009), 149.

siedelt wird. In dieser Hinsicht präsentiert der Generationenroman nach Ostheimer „Ausschnitte aus der Familienvergangenheit der NS-Zeit, deren familiäre (Nicht-)Kommunikation und trans- bzw. intergenerationelle Nachwirkungen“<sup>5</sup> und zeichnet somit nicht nur das Bild einer Familie, sondern auch das Bild eines ganzen Landes, einer Gesellschaft. Harald Welzer interpretiert die Konjunktur von Generationenromanen als Zeichen von moralischen „Selbstvergewisserungen von Kindern wie Enkeln der Kriegs- und Tätergeneration“.<sup>6</sup> Die Vergabe des Deutschen Buchpreises 2005 an den österreichischen Schriftsteller Arno Geiger für seinen Generationenroman *Es geht uns gut* und der hybride Charakter, da in ihm sowohl Merkmale von Autobiographie und Biographie als auch Merkmale des Familienromans, Heimatromans, Gesellschaftsromans, Entwicklungsromans und auch des historischen Romans nachzuweisen sind,<sup>7</sup> leisteten der Beliebtheit des Romangenres weiteren Vorschub, ebenso wie die Auseinandersetzung mit der kollektiven Erinnerungsproblematik als gängiges Charakteristikum des Familienromans.

Der französische Philosoph und Soziologe Maurice Halbwachs entwickelte zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Begriff *mémoire collective*, den er in *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), *La mémoire collective* (1939), *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* (1941) ausführte. Halbwachs spricht in seinem Werk die soziale Bedingtheit von Erinnerungen an und macht auf den sozialen Rahmen aufmerksam. Er nimmt eine Einteilung der Gesamtgesellschaft in unterschiedliche Gruppen, die über einen gruppen-spezifischen Fundus an Wissen und Erinnerungen verfügen, vor und versteht jede persönliche Erinnerung als eine *mémoire collective*, also als ein kollektives Phänomen. Halbwachs vereint zwei grundlegende Konzepte des kollektiven Gedächtnisses: kollektives Gedächtnis als organisches Gedächtnis des Individuums, das sich im Horizont eines soziokulturellen Umfelds herausbildet, und kollektives Gedächtnis als der innerhalb von sozialen Gruppen erfolgende Bezug auf Vergangenes. Individuelle und kollektive Identitäten sind demnach voneinander abhängig, denn das Individuum prägt sich durch die Teilnahme an Interaktions- und Kommunikationsprozessen von Gruppen. Das entspricht auch den Überlegungen von Gudehus, Eichenberg und Welzer: „Will man den einzelnen Menschen in seinem individuellen Denken und seiner individuellen Erinnerung verstehen, muss man

<sup>5</sup> Ostheimer, „Monumentale Verhältnislosigkeit. Traumatische Aspekte im neuen deutschen Familienroman“, 149.

<sup>6</sup> Harald Welzer, „Schön unscharf. Über die Konjunktur der Familien- und Generationenromane,“ in Mittelweg, Nr. 36 (2004): 59.

<sup>7</sup> Ariane Eichenberg, *Familie – Ich – Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane* (Göttingen: V&R unipress, 2009), 129f.



ihn in Beziehung zu den verschiedenen Gruppen setzen, denen er gleichzeitig angehört, und seine Position innerhalb der jeweiligen Gruppe lokalisieren.“<sup>8</sup> Ohne den Bezug zu anderen Menschen, d. h. zu einer Gruppe, bleibt auch der Zugang zum eigenen Gedächtnis verwehrt. Das liegt daran, dass Erfahrungen im Umgang mit anderen Menschen entstehen. Auf diese Weise können Daten und Fakten, kollektive Zeit- und Raumvorstellungen sowie Denk- und Erfahrungsströmungen vermittelt werden, die später helfen können, bestimmte Ereignisse zu erinnern.<sup>9</sup> In dieser Hinsicht ist für Halbwachs jede persönliche Erinnerung ein kollektives Phänomen und jede soziale Gruppe ein Rahmen von zentraler Bedeutung, ohne den Sinnwelten weder entstehen noch weitergegeben werden könnten.

Wie jedes Kollektiv bildet auch die Familie ein Gedächtnis, eine Gedächtnisform, die sich durch geteilte Erfahrungen und Kommunikation in der Familie konstituiert. Schon aus der Tatsache heraus, dass Familienmitglieder miteinander (er)leben, kommunizieren und untereinander ihre Erfahrungen austauschen, leitet sich auch die Existenz eines Familiengedächtnisses ab. Nach Halbwachs besitzt jede Familie „ihre von ihr allein zu bewahrenden Erinnerungen und ihre Geheimnisse, die sie nur ihren Mitgliedern entdeckt. Diese Erinnerungen [...] sind gleichzeitig Modelle, Beispiele und eine Art Lehrstücke. In ihnen drückt sich die allgemeine Haltung der Gruppe aus; sie reproduzieren nicht nur ihre Vergangenheit, sondern sie definieren ihre Wesensart, ihre Eigenschaften und Schwächen.“<sup>10</sup>

Das familiäre Gedächtnis ist ein Fundus erzählter und erinnelter Geschichten innerhalb der Familie. Diese Geschichten werden erzählt, um sie zu erhalten und sie der nächsten Generation anzuvertrauen. Auf diese Weise entsteht ein Informationentransfer. Den Bestand an Erzählungen und Erinnerungen der Familienmitglieder bezeichnet Bollas als „Generationsobjekte“ und merkt an: „Generationsobjekte sind mnemisch: Sie bewahren etwas von den Erfahrungen unserer Zeit. Und doch sind Generationsobjekte nicht idiosynkratisch: Es sind Objekte, die das Verständnis, das wir von unserer eigenen Generationszeit haben, weitergeben.“<sup>11</sup> Beim Geschichtenerzählen greifen die Familienmitglieder Aspekte auf, die innerhalb ihres familiären Rahmens liegen. Neben den relativ gut zugänglichen Informationen

---

<sup>8</sup> Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, hrsg. v. Christian Gudehus u.a. (Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2010), 86.

<sup>9</sup> Vgl. Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung (Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2005), 15.

<sup>10</sup> Maurice Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, übers. v. Lutz Geldsetzer (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985), 210.

<sup>11</sup> Christopher Bollas, Genese der Persönlichkeit: Psychoanalyse und Selbsterfahrung (Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 2000), 242.

über die eigene Geschichte birgt das Familiengedächtnis ebenso einen verschwiegenen Bereich, der Familienheimnisse enthält und jüngeren Generationen nicht immer zugänglich ist, was Lücken im Gedächtnis zur Folge hat. Lücken im Gedächtnis fungieren aber zugleich auch als Auslöser für Recherchen, da sie die Neugierde und das Bedürfnis nach Gewissheit wecken. Dabei werden auch Aspekte aufgegriffen, die „außerhalb“ der Familie liegen. Da nämlich jedes einzelne Familienmitglied immer in einer Beziehung zur Außenwelt steht, wird beim Erzählen auch auf öffentliche Vergangenheitsdiskurse verwiesen. So öffnen die Generationsabfolge und die Recherche den Raum für das Historische. Aleida Assmann betrachtet die Familienliteratur als Medium des kulturellen Gedächtnisses, bei dem Familiengeschichten den Schlüssel zum Verständnis der kollektiven Geschichte liefern.<sup>12</sup> Charakteristisch für Generationenromane ist aber auch oftmals der schwierige Umgang der Generationen mit der privaten und kollektiven Geschichte und vor allem der sich daraus ergebende unterschiedliche Zugang zur Vergangenheit. Vor diesem Hintergrund untersucht der vorliegende Beitrag mögliche Zugänge zu tabuisierten bzw. verdrängten Aspekten der Vergangenheit als Grundlage für eine Rekonstruktion der Familiengeschichte. Das literarische Korpus bilden sechs Generationenromane der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.

## **Verbalisierung der Erinnerung – erzählerischer Zugang zur Vergangenheit**

Literarische Figuren erinnern sich, um eigene Erlebnisse vor dem Vergessen zu bewahren und Vergangenes zu rekonstruieren. Ein wichtiges Medium dieser Rekonstruktion ist die Kommunikation in der Familie. Das Geschichtenerzählen hat in vielen Generationenromanen eine werkkonstituierende Funktion und erweist sich in diesem Genre auch sonst als „ein wichtiges Element der Gedächtnisstützung, der Bewahrung von Vergangenen und der Verlebendigung gelebter Erfahrungen sowie des Aufbaus einer Gruppenidentität.“<sup>13</sup> Auch Welzer sieht in der Aufarbeitung der Familienvergangenheit die Möglichkeit eines Kollektivs, sich als Gruppe zu definieren:

<sup>12</sup> Vgl. Aleida Assmann, „Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman,“ in *Generationen: Erfahrung – Erzählung – Identität*, hrsg. v. Andreas Kraft und Mark Weißhaupt (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2009), 50.

<sup>13</sup> Angela Keppler, „Soziale Formen individuellen Erinnerns. Die kommunikative Tradierung von (Familien-)Geschichte,“ in *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, hrsg. v. Harald Welzer (Hamburg: Hamburger Edition, 2001), 145.

Die kommunikative Vergegenwärtigung von Vergangenen in der Familie ist mithin kein bloßer Vorgang der Aktualisierung und der Weitergabe von Erlebnissen und Ereignissen, sondern immer auch eine gemeinsame Praxis, die die Familie als Gruppe definiert, die eine spezifische Geschichte hat, an der die einzelnen Mitglieder teilhaben und die sich – zumindest in ihrer Wahrnehmung – nicht verändert.<sup>14</sup>

Allerdings fällt auf, dass die Geschichten, die in Generationenromanen von älteren Familienmitgliedern erzählt werden, nicht immer reale Abbilder der Vergangenheit sind oder bestimmte Jahrzehnte ausgespart werden. Das ist nämlich auch der Fall in Peter Henischs Roman *Eine sehr kleine Frau* (2007), der vordergründig nicht vom Zweiten Weltkrieg berichtet, obwohl dieser die Familie geprägt hat. Der Protagonist erinnert sich an seine Großmutter und die Geschichten, die sie ihm erzählt hat: über die Türkenbelagerung Wiens, die Zeit von Napoleon Bonaparte und von Kaiser Franz Joseph I. Sie setzt mit der eigenen Familiengeschichte fort und überblickt bruchstückartig die Zeit von der Familiengründung bis hin zur Auflösung der Familie. Ihre Geschichten begleiten und prägen den Enkel:

Zu jeder Karte eine Geschichte. Oder zumindest der Ansatz einer Geschichte. Das Angebot einer Geschichte. Die Möglichkeit einer Geschichte. Bilder, die sich tief in mein Bewußtsein (und vielleicht sogar in darunter liegende Schichten) einprägten. Geschichten, die in meinem Kopf, der mir manchmal ein bißchen zu schwer vorkam, weiterwirkten.<sup>15</sup>

Als Kind erkennt er, dass seine Großmutter eine große Vorliebe für das Erzählen hat. Das Erzählen scheint für sie ein Fluchtweg zu sein bzw. eine Möglichkeit dem Alltag zu entkommen: „Erzähl, sagte ich, und die Großmutter, als hätte sie nur auf dieses Stichwort gewartet, erzählte.“<sup>16</sup> Die für Märchen typische Anfangsformel, die die Großmutter beim Erzählen von Geschichten verwendet, übernimmt der Enkel, wenn er die Familienvergangenheit rekonstruiert:

Es war einmal ein Mann Mitte dreißig, der hatte im Krieg Hand und Heimat verloren. Es war einmal eine Frau Mitte zwanzig, der hatte ein anderer Mann ein Kind gemacht. Es war einmal eine große Monarchie, die war Vergangenheit. Es war einmal eine kleine Republik, die war Gegenwart. Es waren einmal Hungerjahre. Es war einmal eine Inflation.<sup>17</sup>

Einsicht in die Geschichte der Familie bekommt die Protagonistin in Maja Haderlaps Roman *Engel des Vergessens* (2011) ebenfalls dank der Großmut-

<sup>14</sup> Harald Welzer, „Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch,“ in *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, 163.

<sup>15</sup> Peter Henisch, *Eine sehr kleine Frau* (München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2010), 191.

<sup>16</sup> Henisch, *Eine sehr kleine Frau*, 33.

<sup>17</sup> Henisch, *Eine sehr kleine Frau*, 114.

ter, in deren Geschichten sich die Erinnerung an die verbrachten Tage im Konzentrationslager, an Familienmitglieder und ihre Erfahrungen sowie Ursachen für ihre Traumata konkretisieren. Haderlaps Roman erzählt die Geschichte einer Familie, die zugleich die Geschichte der slowenischen Minderheit in Österreich ist, und schildert, wie tiefgreifend Kriegstraumata sind. Dabei wird nicht in chronologischer Reihenfolge berichtet, denn es gibt immer wieder Rückblenden und Wiederholungen von bereits Erzähltem, was durch Kommentare des Vaters und der Protagonistin deutlich wird. So bestätigt der Vater eine schon gehörte Geschichte der Großmutter mit „Ja, ja“ und das Mädchen kommentiert mit „Ich weiß“.<sup>18</sup> Die Sprache zeigt sich in Haderlaps Roman als die „einzig mögliche Spurensicherung“.<sup>19</sup> Auf diese Weise gelangt die Enkelin zu notwendigen Erfahrungen über die Familienvergangenheit. Das Ziel des Erzählens, so Nagy, ist „die Neukonstruktion der Welt, des Ichs und der Vergangenheit mittels Sprache und in der Sprache“<sup>20</sup>.

Abgesehen davon, dass die Verbalisierung von Erfahrenem und Ereignetem Voraussetzung für die Aktualisierung derselben Erfahrungen und Ereignisse ist, kann sie eine identitätsstiftende Funktion haben und als Bestätigung gesehen werden, denn der „Bezug auf vergangene Ereignisse ist nicht allein ein Akt ihrer gemeinsamen Vergegenwärtigung als etwas Vergangenes, sondern ein Vorgang der Bestätigung einer Einstellung zu wichtigen Angelegenheiten des Lebens, der sich in der Familie über die Zeiten hinweg durchgehalten hat“<sup>21</sup>. Zudem kann auch von einer Bestätigung der Zugehörigkeit und Stabilität der Identität die Rede sein, da sich die Familienmitglieder durch ihr gemeinsames Erinnern und die Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Geschichte als Gemeinschaft identifizieren. Indem sie nämlich das Vergangene verbalisieren, arbeiten sie gemeinsam gegen das Vergessen und erfahren dabei eine Verbundenheit mit der Familiengeschichte und miteinander, denn die „Familie wird zur Familie, indem ihre Geschichte immer wieder durch die Erzählungen heraufbeschworen wird.“<sup>22</sup> Dementspre-

<sup>18</sup> Maja Haderlap, *Engel des Vergessens* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2011), 7.

<sup>19</sup> Sigrid Löffler „Hermeneutik des Zerfalls. Familienromane zwischen Kohäsion und den Fliehkräften der Politik,“ in *Immer wieder Familie: Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur*, hrsg. v. Hajnalka Nagy und Werner Wintersteiner (Wien: Studienverlag, 2012), 132.

<sup>20</sup> Hajnalka Nagy, „FamilienGeschichte de/rekonstruiert. Österreichische Familienromane im neuen Jahrtausend,“ in *Immer wieder Familie: Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur*, hrsg. v. Hajnalka Nagy, und Werner Wintersteiner (Wien: Studienverlag, 2012), 92.

<sup>21</sup> Angela Keppler, *Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994), 173.

<sup>22</sup> Nagy, „FamilienGeschichte de/rekonstruiert. Österreichische Familienromane im neuen Jahrtausend,“ 90f.

chend erscheint hier die Familie als gemeinsamer Erinnerungs- und Identitätsraum, in dem sich die Familie als Gruppe definiert, Historisches retrospektiv aufgearbeitet und im kommunikativen Austausch für jüngere Generationen erhalten wird. Mit dem Tod der Großmutter verliert die Protagonistin nicht nur ihre Vertrauensperson, sondern auch den Bezug zur Familiengeschichte, deren Tore für jüngere Generationen, solange die letzte Zeitzeugin noch am Leben war, geöffnet waren. Sie entscheidet sich, die Geschichten der Großmutter aufzuschreiben und sie so vor dem Vergessen zu bewahren. Ähnlich endet auch Henischs Roman.

Als Gegenpol zum Erzählrang wie in Henischs oder Haderlaps Roman dargestellt, erscheint in Generationenromanen die Tabuisierung. Dabei geht es um die belastende NS-Vergangenheit, die die Zeitzeugengeneration sprachlos gemacht hat. Insofern veranschaulichen Generationenromane auch:

Akte der Verdrängung, des Beschweigens, der Rechtfertigung oder der Beschönigung. Durch Leugnen und Verschweigen entsteht ein Geheimnis, das zugleich trennend und verbindend zwischen den Generationen steht. Die Vertreter der ersten Generation sind ferner von traumatischen Erfahrungen geprägt, die ebenfalls nicht angesprochen werden können und als Unausgesprochenes durch die Familie geistern.<sup>23</sup>

Den prägnantesten Unterschied zwischen den älteren und jüngeren Generationen sieht Assmann in den „konträre[n] Welt- und Werthaltungen“.<sup>24</sup> Die zweite Generation verkörpert Assmann zufolge Werte der „reduktion“,<sup>25</sup> sie distanziert sich demnach von den Werten der ersten Generation. Erst die dritte Generation, die sich wiederum von ihren Eltern, der zweiten Generation, distanziert, wächst in einer Erinnerungskultur auf und zeigt Interesse an der eigenen Familiengeschichte.

## **Visualisierung der Erinnerung – visueller Zugang zur Vergangenheit**

An den letzten Abschnitt anknüpfend soll in diesem weiter diskutiert werden, dass deutschsprachige Generationenromane oftmals gerade die Un-

---

<sup>23</sup> Assmann, „Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman,“ 54.

<sup>24</sup> Assmann, „Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman,“ 54.

<sup>25</sup> Assmann, „Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman,“ 55.

fähigkeit zur Kommunikation kennzeichnet. Eine fehlende kommunikative Teilhabe und die daraus folgenden Lücken im Familiengedächtnis machen weitere Medien erforderlich. Die Besonderheit der Generationenromane zeigt sich auch darin, dass sie Informationen aus verschiedenen Quellen beziehen, mit Hilfe derer die Familienvergangenheit schließlich rekonstruiert werden kann. Das sind sehr oft Familienfotos, Erbstücke, Tagebucheinträge, persönliche Briefe, vertraute Orte und andere emotions- und erinnerungsgeladene Quellen, die einem neuen Sinnzusammenhang dienen und das Wissen erweitern sollen.

Eine alte Schwarz-Weiß-Fotografie ist in Elva Schevemanns multiperspektivischen Generationenroman *Das Foto* (2016) das Sinnbild für verdrängte Schuld, verdrängte Traumata und die Sprachlosigkeit innerhalb der Familie, was sich auf die nachfolgenden Generationen auswirkt. Aus verschiedenen Perspektiven erzählt der Roman die Lebensgeschichte von Gustav Kerzinger, die von den Auswirkungen seiner Nazi-Vergangenheit bestimmt ist. Da die erzählte Geschichte den Zeitraum von 1929 bis 2009 und somit größtenteils das 20. Jahrhundert umfasst, wird neben privater auch eine gesellschaftshistorische Kontextualisierung möglich gemacht. Der Roman fängt in der Gegenwart, mit Ibrahim Yildiz' Entdeckung einer alten Fotografie in einer Mülltonne, an: „Es war ein Schwarz-Weiß-Porträt, groß gerahmt. Eine blasse, junge Frau mit langen, dunklen Haaren war darauf zu sehen. Das Haar war nach hinten gekämmt und fiel ihr in leichten Wellen über die Schultern. Sie trug eine schwarze, hochgeschlossene Bluse und blickte mit ernstem Gesicht in die Kamera. Auf dem Arm hielt sie ein Kind, einen kleinen Jungen, noch keine zwei Jahre alt.“<sup>26</sup> Er nimmt die Fotografie an sich und hängt es zuhause an die Wand, an der schon Fotografien seiner eigenen Familie hängen, und gibt dem Fundstück eine neue Bedeutung. Eine Bedeutung hatte es auch für die ursprünglichen Besitzer, allerdings erinnerte es sie vor allem an die Unterbindung des Wahrheitsdrangs jüngerer Familienmitglieder und eines Austausches über familienhistorisch relevante Themen. Da die Interpretation von Fotografien im Medium der Sprache stattfindet und das in Schevemanns Roman nicht der Fall ist, kann die Fotografie auch nicht dekodiert werden, weshalb sie und damit symbolisch die Last der Vergangenheit nach Kerzingers Tod von seiner Familie auch entsorgt wird.

Einen teilweise störenden Charakter weisen auch die Familienfotografien in Anna Mitgutschs Roman *Haus der Kindheit* (2000) auf. Sie nehmen im Roman eine zentrale Rolle ein und evozieren Erinnerungen an die Zeit in Österreich. Allerdings verhindert ihre Präsenz jeden Versuch einer Neuanpassung an einen neuen Ort außerhalb der Heimat. Diese hat im Roman die jü-

<sup>26</sup> Elva Schevemann, *Das Foto* (Hamburg: tredition, 2016), 10.

dische Familie in den Dreißigerjahren wegen antisemitischer Vorkommnisse verlassen. Das visuelle Material gilt in diesem Zusammenhang als „Indiz einer Vergangenheit, die nicht mehr existiert, als fortexistierender Abdruck eines vergangenen Augenblicks“.<sup>27</sup> Im Roman der österreichischen Schriftstellerin ist die Fotografie also eine Form der Sichtbarmachung, Aufrechterhaltung sowie Vergegenwärtigung vergangener Verhältnisse und sie erweist sich darüber hinaus auch als einflussnehmendes Medium auf identitätsgestaltende Prozesse in der Familie. Außerdem übernimmt sie als ständige Begleiterin die Funktion eines symbolischen „Mahngegenstands“ und wirkt dem Vergessen entgegen.

Horstkotte erklärt in *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur* die Konjunktur der Fotografie in der Literatur wie folgt:

Angesichts der Ubiquität von Fotografien und ihrer vielfältigen Funktionen bei der Ermöglichung, Produktion, Konservierung, Deutung und intersubjektiven Weitergabe von Erinnerungen verwundert es nicht, daß Fotografien eine zentrale Rolle in Texten der deutschen Gegenwartsliteratur spielen, die von Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und Holocaust handeln.<sup>28</sup>

Die Fotografie hat in Schevemanns Roman auch einen Zeugnischarakter, weil es eine vergangene Existenz und eine gelebte Episode im Leben der Familie abbildet, die aber in der Familie nicht dechiffriert wird. Die Fotografie erweist sich in diesem Zusammenhang als Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen dem Zeitzeugen und den Nachkommen sowie zwischen Sprachlosigkeit und Interpretationsbedürfnissen. Insofern ist sie ein störender Faktor für die Figuren im Roman und zeigt ein durch Tabus und Traumata belastetes Familiengedächtnis.

In der Familienliteratur können zwei verschiedene Umgangsweisen mit bildlichem Material festgestellt werden. Fotografien können die Erzählung begleiten, indem sie im Text auch abgebildet werden. Die gängigste Umgangsweise ist jedoch der Verweis auf das visuelle Medium, welches dann – wie in Mitgutschs und Schevemanns Roman – als ein „in die Narration transformiertes Medium“<sup>29</sup> und somit ausschließlich als erzählter Gegenstand erscheint. Die Fotografie wird vom Erzähler oder von den Figuren beschrieben und erweist sich als eine „Quelle des Wissens um die Geschichte einer Fami-

<sup>27</sup> Christa Gürtler, „Abschied von einem fremden Haus,“ in Die Rampe, Sonderband zu Anna Mitgutsch (2014): 74.

<sup>28</sup> Silke Horstkotte, *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur* (Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag, 2004), 10.

<sup>29</sup> Eichenberg, *Familie – Ich – Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane*, 48.

lie“<sup>30</sup>, die „die zeitliche Identität der Lebenden“<sup>31</sup> bewahrt. Fotografien dienen im deutschsprachigen Generationenroman auch als dokumentarisches Material, so etwa in Monika Marons Roman *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte* (1999), der die Geschichte dreier Generationen erzählt. Die Fotografien ergänzen die Rekonstruktion der Familiengeschichte und verleihen dem Roman Authentizität. Eine individuelle Aneignung der Vergangenheit mittels der Fotografie versucht auch der Protagonist in Fritz Dittlbachers Generationenroman *Kleine Zeiten. Die Geschichte meiner Großmutter* (2012). Der Erzähler bemerkt, dass das Familienalbum nicht vollständig ist, und spürt den komplexen Verbindungen zwischen der NS-Vergangenheit und der Gegenwart sowie der Lebensgeschichte seiner österreichischen Familie nach. Fotografien vermitteln zwar nur Fragmente vergangener Existenzen und oft nur ein reduziertes und unzuverlässiges Abbild vergangener Momente, doch gerade ein solcher Charakter des Bildmaterials ist in Generationenromanen Erinnerungs- und Kommunikationsanlass, denn:

[d]as private Foto ist an eine mehr oder weniger private Gesprächsgemeinschaft adressiert; es ist dazu da, um im Kreis der Bekannten und Verwandten besprochen zu werden; es stützt nicht das Gedächtnis des einzelnen, es stützt das Gedächtnis der Gruppe – und auf diesem Weg das des einzelnen als eines Mitglieds der Gruppe. An den familiären Gesprächen über Familienfotos wird deutlich, daß das, was sich auf einem Foto Relevantes zeigt, was es im Kontext der Familiengeschichte bedeutet, immer das Ergebnis einer kollektiven „Auslegung“ der betreffenden Ereignisse ist. Man kann sogar sagen: Die Begebenheit, der Augenblick, das Ereignis, das ein Familienfoto zeigt, hat Bedeutung für die Familie nur zusammen mit dem wiederkehrenden Ereignis seiner gemeinsamen Besprechung und Betrachtung.<sup>32</sup>

Die Fotografie ist auf den Rezipienten und die Sprache angewiesen, d. h. sie bedarf einer Kontextualisierung, um bedeutungsvoll zu werden.<sup>33</sup> Bild und Sprache bilden einen „Spannungsraum, in dem sich Bewegungen zwischen Visuellem und Verbalem vollziehen“.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Michael Ignatieff, *Das russische Album. Geschichte einer Familie* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989), 13.

<sup>31</sup> Ignatieff, *Das russische Album. Geschichte einer Familie*, 12.

<sup>32</sup> Keppler, „Soziale Formen individuellen Erinnerens. Die kommunikative Tradierung von (Familien-)Geschichte“, 150.

<sup>33</sup> Vgl. Manuel Maldonado-Alemán, „Fotografie als Erinnerungsmedium in der deutschen Gegenwartsliteratur: Monika Maron und Tanja Dücker“, in *Literarische Inszenierungen von Geschichte*, hrsg. v. Manuel Maldonado-Alemán, und Carsten Gansel (J.B. Metzler: Wiesbaden, 2018), 47.

<sup>34</sup> Monika Schmitz-Emans, „Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern“, in *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, hrsg. v. Manfred Schmelting, und Monika Schmitz-Emans (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999), 17.



## Verortung der Erinnerung – räumlicher Zugang zur Vergangenheit

Menschliche Erinnerungen sind ortsgebunden. Vertraute Orte, Plätze, Straßen und Gassen können Gefühle und Erinnerungen wecken und zeichnen sich somit durch eine emotions- und erinnerungsauslösende, aber auch identitätsstiftende Funktion aus. Diese Feststellung geht mit Assmanns Konstatierung einher, nach der Individuen ihre Erinnerungen nicht nur in Gegenständen auslagern, sondern auch in Städten und Orten,<sup>35</sup> die ein großes „Wiedererkennungs- und somit auch Erinnerungspotenzial“<sup>36</sup> besitzen. Aleida Assmann spricht in ihrem Buch *Erinnerungsräume. Formen und Wandlung des kulturellen Gedächtnisses* in diesem Kontext von einem „Gedächtnis der Orte“<sup>37</sup> und legt nahe, dass Orte über ein Gedächtnis verfügen, das die Grenzen des menschlichen Gedächtnisses übersteigt. Damit wird auf das zeitlich begrenzte menschliche Gedächtnis, das nach dem Tod eines bestimmten Menschen nicht mehr existiert, hingewiesen. Orte hingegen konservieren Erinnerungen für die nächsten Generationen und haben die Fähigkeit diese immer wieder zu aktualisieren. Assmann unterscheidet Familien- bzw. Generationenorte, Gedenkort, traumatische Orte und Erinnerungsorte. Familien- und Generationenorte sind immer in der Geschichte einer Familie verwurzelt und haben für die Familie auch eine symbolische Bedeutung.<sup>38</sup>

Der literarische Schauplatz ist in Mitgutschs Roman *Haus der Kindheit* eine Kleinstadt „H.“ in Österreich. Mittels der Darstellung des Familienortes und des Familienhauses werden in Mitgutschs Roman die Vergangenheit der jüdischen Familie und ein Teil der österreichischen Geschichte rekonstruiert. Dieser private und intime Ort der Vergangenheit prägt die Figuren im Roman und wird nach der Flucht aus Österreich zum Sehnsuchtsort. Als der jüngste Nachkomme erfährt, dass das Elternhaus nach dem Anschluss Österreichs 1938 „arisiert“ wurde und damit nicht mehr im Besitz seiner Familie ist, sieht er sich seiner Erinnerungen und Gefühle, die er in der Ferne jahrelang für ein Haus entwickelte, beraubt. Die spätere erfolgreiche Rückstellung stellt ihn zwar zufrieden, doch der Zustand des Hauses und das Fremde in

---

<sup>35</sup> Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C. H. Beck Verlag, 2006), 217.

<sup>36</sup> Goran Lovrić, „Raum als Mittel der Vergangenheitsrekonstruktion in Eva Menasses ‚Vienna‘ und Peter Henischs ‚Eine sehr kleine Frau‘,“ in Zagreber germanistische Beiträge, Nr. 21 (2013): 128.

<sup>37</sup> Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 298.

<sup>38</sup> Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 301f.

vertrauten Räumen, verleiten ihn dazu, es zu renovieren, denn in „keinem dieser Räume würde er wohnen, bevor sie renoviert und das abgestandene Grau der Wände, die hellen Vierecke, die Möbel und Bilder hinterlassen hatten, übertüncht wären“<sup>39</sup>. Mit der Renovierung und der Beseitigung der Spuren der bis zur Rückstellung im Haus lebenden Familie stellt der Protagonist mithilfe von Erinnerungen und historischer Recherche die alte Ordnung wieder her und rekonstruiert die private (Leidens-)Geschichte. Insofern kann der Raum also, wie Neumann festhält, „über seine Minimalfunktion als Handlungsschauplatz hinaus als semantisierte Materialisierung eines bestimmten Gruppengedächtnisses in Erscheinung treten und so die Präsenz der Vergangenheit evozieren.“<sup>40</sup>

In Österreich sucht auch Peter Henischs Protagonist im Roman *Eine sehr kleine Frau* Orte auf, die ihn in die Vergangenheit zurückversetzen. Um die Vergangenheit zu rekonstruieren, geht der Protagonist vertrauten Wegen nach und wird „Vergangenheitstourist“.<sup>41</sup> Die Stadt Wien dient in Henischs Roman nicht nur als Handlungsort, es ist auch ein Erinnerungsort mit Einflussnahme auf identitätsgestaltende Prozesse sowie familiärer und kultureller Bedeutungsträger. Es ist jener Raum, in dem die Erinnerungsarbeit nach der Rückkehr des Protagonisten nach Österreich überhaupt beginnt:

Jetzt bin ich hier und gehe einer Vergangenheit nach, die mir nicht einfach vergangen scheint. Einer Vergangenheit, die womöglich in die Zukunft wirkt. *Am End*, würde die Großmutter sagen. Aber vielleicht sind das nur Wahndeeen. Jedenfalls gehe ich, indem ich dieser Vergangenheit nachgehe, ganz konkrete Wege.<sup>42</sup>

Im Roman werden verschiedene Wiener Lokalitäten genannt, die auch eine bestimmte Symbolik und Bedeutung haben. Unter anderem wird der Heldenplatz erwähnt, der in der österreichischen Literatur ein geläufiges Motiv und Symbol für die Machtergreifung Hitlers und die gelegnete Mitschuld an den Naziverbrechen ist. Der Raum wird aus der Perspektive des Ich-Erzählers dargestellt, der sich ziellos vom Heldenplatz weiter stadteinwärts bewegt und nach Erinnerungen an die Großmutter und seine Kindheit sucht. Dabei beschreibt er, was er sieht, und erinnert sich an Ereignisse und Erlebnisse, die er mit den genannten Orten verbindet. Er bemerkt dabei, dass sich die Stadt in seiner Abwesenheit verändert hat und befremdend wirkt:

<sup>39</sup> Anna Mitgutsch, *Das Haus der Kindheit* (München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2002), 170.

<sup>40</sup> Birgit Neumann, „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten,“ in *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, hrsg. v. Astrid Erll u.a. (Trier: WVT, 2003), 70.

<sup>41</sup> Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (München: C. H. Beck Verlag, 2006), 217.

<sup>42</sup> Henisch, *Eine sehr kleine Frau*, 149.

Die Straßen und ihre Namen sagten mir vorerst wenig. Erst nach dem Gürtel kam mir manches bekannt vor. Manches andere befremdete mich. An Stellen, an denen ich traditionelle Kaffeehäuser oder Kinos erwartete, ernüchterten mich Banken oder Fast-foodrestaurants. Ab und zu schloß ich die Augen und versuchte mir zu vergegenwärtigen, wie es hier vor einem Vierteljahrhundert ausgesehen hatte. Aber es gelang mir nur schlecht – wenn ich die Augen wieder öffnete, fühlte ich mich erst recht irritiert.<sup>43</sup>

Wie kaum eine andere Stadt spielt Wien für den Protagonisten und seine Familie eine bedeutende Rolle, insbesondere ihre Geschichte, die im Roman in Verbindung mit der Familiengeschichte aufgezeigt wird.

Alle genannten Generationenromane zeichnen sich durch eine Verschränkung von privater und großer Geschichte aus. Sie stellen individuelle Geschichten in einen historischen Kontext und blicken nicht nur auf die familiäre, sondern auch auf die kollektive Erbschaft des 20. Jahrhunderts. Alle Texte entwickeln die für Generationenromane typischen Vergangenheitsperspektiven. Einblicke in die Familienvergangenheit werden durch diverse Quellen ermöglicht. Erinnerungen werden verbalisiert, visualisiert und ortsgebunden dargestellt. Die Generationenromane kennzeichnet vor allem der Rückgriff auf Erinnerungsfragmente älterer Generationen und externe Gedächtnismedien, deren Wahrnehmung grundsätzlich von den jüngsten Nachkommen abhängt. Die Verwendung von sprachlichen und visuellen Quellen sowie räumlichen Spuren der Vergangenheit ermöglicht den Zugang zur Vergangenheit und verleiht den Romanen Authentizität. Den Nachkommen stehen bei der Rekonstruktion der Familiengeschichte Fotografien, Erbstücke, Tagebücher oder öffentlich einsehbare Dokumente in Archiven und Chroniken zur Verfügung, aber auch Anekdoten und Legenden, die in den Familien erzählt werden und zum Familiengedächtnis gehören. Sie sind sowohl Auslöser als auch Mittel zur Erhaltung des Informationstransfers über die Familienvergangenheit und die kollektive Geschichte. Darüber hinaus fungieren die Quellen im behandelten Textkorpus auch als Identifikationsmaterial, denn die Beschäftigung mit der eigenen Familie ist für die Protagonisten in Generationenromanen oftmals an das Thema der Selbstfindung gebunden.

## References

Assmann, Aleida. "Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman." In *Generationen: Erfahrung – Erzählung – Identität*, edited by Andreas Kraft, and Mark Weißhaupt, 49–69. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2009.

---

<sup>43</sup> Henisch, *Eine sehr kleine Frau*, 46.

- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck Verlag, 2006.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck Verlag, 2006.
- Bollas, Christopher. *Genese der Persönlichkeit: Psychoanalyse und Selbsterfahrung*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 2000.
- Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven*, edited by Michaela Holdenried, and Weertje Willms. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012.
- Dittlbacher, Fritz. *Kleine Zeiten. Die Geschichte meiner Großmutter*. Wien: Seifert Verlag, 2012.
- Eichenberg, Ariane. *Familie – Ich – Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane*. Göttingen: V&R unipress, 2009.
- Erl, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2005.
- Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, edited by Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, and Harald Welzer. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2010.
- Gürtler, Christa. "Abschied von einem fremden Haus." In *Die Rampe*, Sonderband zu Anna Mitgutsch, 73–76. Linz: Rudolf Trauner, 2014.
- Haderlap, Maja. *Engel des Vergessens*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2011.
- Halbwachs, Maurice. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Translated by Lutz Geldsetzer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985.
- Henisch, Peter. *Eine sehr kleine Frau*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2010.
- Holdenried, Michaela. „Ein kleines Pappkästchen, mit Briefen, den Orden, ein paar Fotos ... Zum aktuellen Familienroman als erinnernder Rekonstruktion.“ Accessed October 16, 2021. <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/holdenried.html>.
- Horstkotte, Silke. *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag, 2009.
- Ignatieff, Michael. *Das russische Album. Geschichte einer Familie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989.
- Keppler, Angela. "Soziale Formen individuellen Erinnerens. Die kommunikative Tradierung von (Familien-)Geschichte." In *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, edited by Harald Welzer, 137–160. Hamburg: Hamburger Edition, 2001.
- Keppler, Angela. *Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994.

- Löffler, Sigrid. "Die Familie. Ein Roman: Geschumpft und gestückelt, aber heilig: Familienromane I." *Literaturen*, no. 6 (2005): 18–26.
- Löffler, Sigrid. "Hermeneutik des Zerfalls. Familienromane zwischen Kohäsion und den Fliehkräften der Politik." In *Immer wieder Familie: Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur*, edited by Hajnalka Nagy, and Werner Wintersteiner, 131–144. Wien: Studienverlag, 2012.
- Lovrić, Goran. „Raum als Mittel der Vergangenheitsrekonstruktion in Eva Menasses ‚Vienna‘ und Peter Henischs ‚Eine sehr kleine Frau‘.“ *Zagreber germanistische Beiträge*, no. 21 (2013): 125–144.
- Maldonado-Alemán, Manuel. "Fotografie als Erinnerungsmedium in der deutschen Gegenwartsliteratur: Monika Maron und Tanja Dücker." In *Literarische Inszenierungen von Geschichte*, edited by Manuel Maldonado-Alemán, and Carsten Gansel, 45–58. Wiesbaden: J.B. Metzler, 2018.
- Maron, Monika. *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999.
- Mitgutsch, Anna. *Das Haus der Kindheit*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2002.
- Nagy, Hajnalka. "FamilienGeschichte de/rekonstruiert. Österreichische Familienromane im neuen Jahrtausend." In *Immer wieder Familie: Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur*, edited by Hajnalka Nagy, and Werner Wintersteiner, 89–106. Wien: Studienverlag, 2012.
- Neumann, Birgit. "Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten." In *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, edited by Astrid Erll, Marion Gymnich, and Ansgar Nünning, 49–77. Trier: WVT, 2003.
- Ostheimer, Michael. "Monumentale Verhältnislosigkeit. Traumatische Aspekte im neuen deutschen Familienroman." In *Gedächtnis und kultureller Wandel: Erinnerndes Schreiben. Perspektiven und Kontroversen*, edited by Judith Klinger, and Gerhard Wolf, 149–166. Tübingen: Niemeyer Verlag, 2009.
- Schevemann, Elva. *Das Foto*. Hamburg: tredition, 2016.
- Schmitz-Emans, Monika. "Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern." In *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, edited by Manfred Schmelting, and Monika Schmitz-Emans, 17–34. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Welzer, Harald. „Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch.“ In *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, edited by Harald Welzer, 160–179. Hamburg: Hamburger Edition, 2001.
- Welzer, Harald. "Schön unscharf. Über die Konjunktur der Familien- und Generationenromane." *Mittelweg*, no. 36 (2004): 53–64.

## Verbalisierung, Visualisierung und Verortung der Erinnerung im deutschsprachigen Generationenroman

**Abstract:** Der Beitrag nimmt zunächst eine der markanten Tendenzen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, das Format des Generationenromans, in den Blick und fragt nach seinen durch die Erinnerungsproblematik bedingten besonderen Prägungen. Daran anknüpfend werden mögliche Zugänge zu tabuisierten bzw. verdrängten Aspekten der Vergangenheit als Grundlage für eine Rekonstruktion der Familiengeschichte untersucht. Es wird erarbeitet, welche Schwierigkeiten und Möglichkeiten die Individuen im Umgang mit der Vergangenheit haben. Das literarische Korpus bilden sechs Generationenromane der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: *Eine sehr kleine Frau* (2007) von Peter Henisch, *Engel des Vergessens* (2011) von Maja Haderlap, *Das Foto* (2016) von Elva Schevemann, *Haus der Kindheit* (2000) von Anna Mitgutsch, *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte* (1999) von Monika Maron und *Kleine Zeiten. Die Geschichte meiner Großmutter* (2012) von Fritz Dittlbacher. Die Romane entwickeln für Generationenromane typische Vergangenheitsperspektiven, womit die Wirkung der Vergangenheit auf die Gegenwart bzw. die Zugangsmöglichkeiten zur Vergangenheit in diesen literarischen Texten zentral sind.

**Schlüsselwörter:** Generationenroman, Gegenwartsliteratur, Gedächtnis, Vergangenheit, Informationstransfer, Erinnerungsmedien.

## Wербализация, wizualizacja i lokalizacja pamięci w niemieckojęzycznej powieści pokoleniowej

**Abstrakt:** W artykule autorka omawia jedną z wiodących tendencji we współczesnej literaturze niemieckojęzycznej – powieść pokoleniową i pyta o jej szczególne cechy związane z kategorią pamięci. Analizie poddane są sposoby podejścia do tabuizowanych lub wypartych aspektów przeszłości jako podstawy do rekonstrukcji historii rodziny. Omówione zostały trudności i możliwości, jakie mają jednostki w radzeniu sobie z przeszłością. Korpus literacki składa się z sześciu powieści pokoleniowych reprezentujących współczesną literaturę niemiecką: *Eine sehr kleine Frau* (2007) Petera Henischa, *Engel des Vergessens* (2011) Maji Haderlap, *Das Foto* (2016) Elvy Schevemann, *Haus der Kindheit* (2000) Anny Mitgutsch, *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte* (1999) Moniki Maron i *Kleine Zeiten. Die Geschichte meiner Großmutter* (2012) Fritza Dittlbachera. Powieści te prezentują typowe dla gatunku spojrzenie na przeszłość, co oznacza, że wpływ przeszłości na terażniejszość lub możliwości dostępu do przeszłości są centralnym tematem analizowanych tekstów.

**Słowa kluczowe:** powieść pokoleniowa, literatura współczesna, pamięć, przeszłość, transfer informacji, nośniki pamięci.



<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.15>

Data zgłoszenia: 30.10.2021 r.

Data akceptacji: 10.12.2021 r.

Anna MAJKIEWICZ

<https://orcid.org/0000-0002-2197-4192>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

## Ukryte afekty

### Hidden affects

**Abstract:** Identity dilemmas of contemporary man and related emotions subjected to literarisation in contemporary German-language literature are also the subject of the article.

**Keyword:** Identity dilemmas, emotions, contemporary German-language literature.

W listopadzie 1961 roku nakładem wydawnictwa Luchterhand w Monachium ukazuje się nowela *Katz und Maus* autorstwa młodego, ale już uznanego w zachodniemieckich kręgach literackich pisarza mającego za sobą niezwykle udany, choć wzbudzający kontrowersje debiut. Nowela wywołała wśród krytyków niemieckich konsternację. I nie chodziło tylko o pierwszą stronę okładki, na której widniał zaprojektowany przez samego autora wizerunek kota z zawieszonym wokół szyi Rycerskim Krzyżem Żelaznym — najwyższym odznaczeniem wojskowym III Rzeszy — ani o informację zamieszczoną na ostatniej stronie okładki o prowokującym zamyśle autora („in provozierender Absicht”). Po pierwszej, obszernej, przekraczającej pięćset stron powieści, realizującej nową estetykę, ten niewielkich rozmiarów utwór zaskoczył objętością i zwartą, zorganizowaną narracją, narzuconą wyborem konwencjonalnego gatunku (*Novelle*). Jego pojawienie się wywołało skandal, którego finałem było cofnięcie przez senat miasta przyznanej Grassowi literackiej nagrody Bremy (*Der Bremer Literaturpreis*).

Wschodząca wówczas na scenie literackiej gwiazda krytyki Marcel Reich-Ranicki niemal podyktował sposób recepcji minipowieści, gdy na łamach wpływowego dziennika „Die Zeit” skomentował: „Der Erzählung *Katz und Maus* haftet nichts Sensationelles an, sie ist nur ein kleines Nebenwerk”<sup>1</sup>, nie dostrzegając nic sensacyjnego w tym niewielkich rozmiarów nieistotnym — jego zdaniem — utworze. Opowiadanie przyjęto najpierw chłodno, a nawet negatywnie. Dominowały opinie utrwalające obraz pisarza łamiącego tabu. Joachim Kaiser pisał na przykład, że Grass „nie boi się kultu maryjnego ani zarzutu o pornografię”<sup>2</sup>. Z oburzeniem reagowały różne organizacje związkowe kombatanatów i żołnierzy (m.in. Kölner Volkswartbund), krytykując sposób prezentowania wojny. Najsilniej atakował utwór były nazistowski publicysta o skrajnie prawicowych i neoszwinińskich poglądach, wydawca reakcyjnego pisma „Deutschland-Magazin” Kurt Ziesel, który wytoczył autorowi proces, by sędownie udowodnić, że „pornograficzne świństewka” demoralizują niemiecką młodzież<sup>3</sup>. Zarzutami kierowanymi przeciwko autorowi *Kota i myszy* były: demoralizacja młodzieży, propagowanie nihilizmu, pornograficzny charakter utworu, bluźnierstwo oraz bezczeszczenie wartości chrześcijańskich i społecznych. Dopiero po wydaniu pozytywnych opinii przez uznanych badaczy oraz członków Grupy 47 (Walter Jens, Fritz Martini, Kasimir Edschmid, Hans Magnus Enzensberger) postępowanie zostało umorzone<sup>4</sup>.

Odbiór *Kota i myszy* przez polskiego czytelnika również nie był wolny od kontrowersji. Publikacja opowiadania w przekładzie Marii i Egona Nagawskich (wydawnictwo Czytelnik) miała miejsce dwa lata po ukazaniu się oryginału. Pewnie przeszłaby niezauważalnie, gdyby nie pierwsza powieść słabo wówczas znanego w Polsce pisarza, wywołująca w obiegu krytyczno-literackim mocno spolaryzowaną dyskusję w Niemczech i w innych krajach po ukazaniu się w nich tłumaczenia (Francja, Szwecja, Wielka Brytania, Włochy, Norwegia, Dania, Finlandia, USA)<sup>5</sup>. Mimo że na polskim rynku wydawniczym nie było jeszcze *Blaszanego bębenka*, nowe opowiadanie Grassa rów-

<sup>1</sup> M. Reich-Ranicki, *Die Geschichte des Ritterkreuzträgers*, „Die Zeit” 1961, nr 46, s. 19.

<sup>2</sup> „[...] er scheut weder den Marienkultus noch das äußere, pornographische Wagnis”. J. Kaiser, *Die Unbefangenheit des Raubtiers*, „Süddeutsche Zeitung” vom 07.10.1961 (w tekście głównym przeł. A. Majkiewicz).

<sup>3</sup> Dokumentacja rozprawy sądowej oraz dyskusji publicznej na łamach prasy znajduje się w tomie *Kunst oder Pornographie? Der Prozeß Grass gegen Ziesel. Eine Dokumentation*, München 1969 [b. red.].

<sup>4</sup> Zob. Ch. Sieg, *Die ‚engagierte Literatur‘ und die Religion: Politische Autorschaft im literarischen Feld zwischen 1945 und 1990*, Walter der Gruyter, Berlin–Boston 2017, s. 290.

<sup>5</sup> Zob. N. Honsza, *Güntera Grassa przygoda z Polską*, w: *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po 1989 roku*, red. M. Woltin, S. Wolting, Kraków 2016, s. 72.



niez wywołało u nas polemikę wokół pisarza i jego rzekomo antypolskiej twórczości. Do pierwszych negatywnych ocen należą wypowiedzi pisarza, publicysty i reprezentanta PAX-u Jana Dobraczyńskiego oraz pisarza Wojciecha Żukrowskiego. Obaj skrytykowali przede wszystkim antypolskie treści oraz obsceniczność. Dobraczyński w „Kierunkach” odnosił się przede wszystkim do debiutu autora i skrupulatnie wyliczał — głównie z *Blaszanego bębenka* — kolejne sceny pornograficzne, podkreślając, że „Kilka stron książki [...] ma charakter obrzydliwie bluźnierczy”<sup>6</sup>. W warszawskiej „Kulturze”, liberalizującej, pragnącej uchodzić za zwierciadło myślenia grona polskich intelektualistów tamtego czasu, Żukrowski<sup>7</sup> wchodzi w polemikę z autorem wstępu do noweli, ówczesnym warszawskim krytykiem teatralnym i współpracownikiem „Nowej Kultury”, Andrzejem Wirthem<sup>8</sup>. Zarzuca mu „mącenie w głowach” czytelnikom o niewyrobytych gustach na temat „najślabszej z książek Grassa” i gani za przekonywanie o „pomysłowości konstrukcyjnej w wynajdywaniu fabuły” i „szokującej realistycznej wierności w odtworzeniu krajobrazu Gdańska”<sup>9</sup>. Żukrowski wnikliwiej niż Dobraczyński wskazuje na dyskredytujące pisarza treści pornograficzne („stosunek z figurą świętej”, „sceny masturbacji i pornograficzne, nudne opisy”, obrazek onanizujących się chłopców na komendę małej dziewczynki”), ale również kpi z lansowanego przez Wirtha obrazu Grassa jako przyjaciela Polaków:

Wirth zachwala Grassa jako naszego przyjaciela, mówi o fascynacji polskością. A to wygląda tak. [...] Bohater chce mieć trofea z zatopionego polskiego minowca, więc nurkuje ze śrubokrętem, wrywa co się tylko da. Dziewczyna obiecuje się oddać temu, kto wyłowi dla niej zbutwiałe zwłoki poległego polskiego marynarza... Grdykę — zwornik fabularnej konstrukcji — w końcu przysłania żelazny krzyż, który boha-

<sup>6</sup> J. Dobraczyński, *Obsesyjny infantylizm* [recenzja dwóch książek: G. Grass, *Katz und Maus* oraz G. Grass, *Die Blechtrommel*], „Kierunki” 1963, nr 35, s. 2.

<sup>7</sup> W. Żukrowski, *Beltanie w głowie. głowie* [recenzja książki G. Grass, *Kot i mysz*, przeł. I. i E. Naganowscy. wstęp A. Wirth, Warszawa 1963], „Kultura” 1963, nr 17, s. 12. Wojciech Żukrowski tak przedstawił obraz polskość w *Blaszonym bębenku*: „Wirth zachwala Grassa jako naszego przyjaciela, mówi o fascynacji polskością. A to wygląda tak. [...] Obrona Poczty Gdańskiej, jedna z najbardziej bohaterskich i tragicznych kart wrześnieowych, znalazła w nim swego komentatora, pokazał bandę durniów i ich gesty pełne żalostnej bufonady. Polacy u Grassa są godni litości, głupcy niezdolni do sensownego działania, obłąkani podpalacze, taki rodzaj podludzi, którym naród panów z samego powołania w ciągu lat okupacji życzliwie się opiekował. Nawet jak już Niemcy wyjeżdżają, wysiedleni z Gdańska, jeszcze im Polacy gwałcą kobiety i rabują walizki”. Tamże.

<sup>8</sup> Jak podaje Norbert Honsza, właśnie Wirth był osobą, która pomogła Grassowi załatwić wizę do Polski w 1958 roku, gdy w trakcie pisania *Blaszanego bębenka* pojechał do Warszawy i Gdańska, by „szukać śladów przeszłości swojego Oskara”. N. Honsza, *Güntera Grassa przygoda z Polską...*, s. 67. Grass zaprzyjaźnił się również z Wirthem, gdy ten wymigrował do Niemiec.

<sup>9</sup> W. Żukrowski, *Beltanie w głowie...*, s. 12.

ter dostaje za strzelanie do partyzantów w Borach Tucholskich i palenie radzieckich czołgów. No i w ten sposób fascynacja Polską została udokumentowana... Ja bym te uczucia nazwał pogardą, nienawiścią, zjadliwym szyderstwem<sup>10</sup>.

Jawna karykaturalność scen przedstawiających zabawy na jelitkowskiej plaży w gronie dziesięcio-, dwunastolatków, uznanych przez Żukrowskiego za pornograficzne i prowadzących go do konstatacji o mordowaniu partyzantów oraz niszczeniu radzieckich tanków, dobitnie świadczyła, jak celnie komentuje Ryszard Ciemiński, o „szczególnie złej woli, ażeby takimi oczami te sprawy, tak ową scenę, jedną z wielu w tej książce bardzo pięknych, bo krecyjnych, ujrzeć”<sup>11</sup>.

Zarzuty dotyczące antypolskich treści, obsceniczności i wulgarności, jakie w 1963 roku padły pod adresem *Kota i myszy* (oraz *Blaszanego bębenka*), zaciążyły nie tylko na późniejszej debacie wokół publikacji *Blaszanego bębenka* (1973–1979) i udostępnienia polskiej publiczności jego ekranizacji (1981), lecz także na sposobie recepcji twórczości Grassa w ogóle<sup>12</sup>. Z wiadomych powodów przeciwwagą nie mogła być opublikowana na łamach uznawanego za reakcyjny „Tygodnika Powszechnego” pozytywna recenzja autorstwa Jacka Susła, podejmująca kwestię religijności głównego bohatera, mrocznej i wyobcowanej indywidualności, czyniącego z obrazu Matki Boskiej powiernicę swych cierpień<sup>13</sup>. Toczone na łamach polskiej prasy dyskusje „wokół Grassa” miały charakter polityczny, kwestie estetyczne zepchnięte zostały na drugi plan<sup>14</sup>. Debaty krytycznoliterackie i literaturoznawcze pojawiły się dopiero po oficjalnym wydaniu *Blaszanego bębenka* w 1983 roku<sup>15</sup>. Opowiadanie Grassa nie znalazło się jednak w centrum za-

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> R. Ciemiński, *Kaszubski Werblista. Rzecz o Güntherze Grassie*, Gdańsk 1999, s. 134.

<sup>12</sup> Zob. M. Zielińska, *W ślimaczym tempie... Uwarunkowania polskiej recepcji literatury niemieckiej na przykładzie debat wokół twórczości Günтера Grassa w wybranych czasopismach literackich i społeczno-kulturalnych (1961–1981)*, w: *Nie tylko Zachód. Recepcja literatur obcych w czasopismach polskich XX wieku*, t. 2, red. A. Zawiszewska, A. Borkowska, Toruń-Szczecin-Łask 2007, s. 61 [59–76].

<sup>13</sup> J. Susł, *Kot i mysz*, Warszawa 1963, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 48.

<sup>14</sup> Potwierdzają to wypowiedzi w obiegu krytycznoliterackim. Zob. *Günter Grass w krytyce polskiej*, red. N. Honsz, J. Łukosz, Wrocław 1988 [Acta Universitatis Wratislaviensis No 1015 — Germanica Wratislaviensis LXXIV]; P. Litwiniuk, *Recepcja Güntera Grassa w Polsce. Bibliografia*, w: N. Honsza, *Güntera Grassa portret własny*, przeł. E. Herden, M. Motowilczuk, Wrocław 2000, s. 202–263; *Günter Grass. Bibliografia polska za lata 1958–2000*, oprac. J. Grzybowski, M. Mroczkiewicz, L. Rybicki, Gdańsk 2000.

<sup>15</sup> Zainicjowane w kręgu warszawskiego klubu Hybrydy i zorganizowane przez Marię Janion w czerwcu 1981 roku w Gdańsku seminarium kontynuowane było w latach kolejnych (1984, 1985). Zob. *Trójkąt Bermudzki Güntera Grassa*, red. M. Janion, W. Maksymowicz, „Alternatywy” 1984, nr 2, Warszawa 1984; *Polskie pytania o Grassa*, red. M. Janion przy

interesowań badaczy — skupionych na długo oczekiwanej polskiej wersji debiutu Grassa. Można odnieść wrażenie, że trudności przysparzała nie tylko interpretacja tytułu książki<sup>16</sup>, ale także rekonstrukcja jej — by odwołać się do Eco — *intentio operis*.

Tak mocno krytykowana obsceniczność, za którą opowiadanie miało znaleźć się na ministerialnym „indeksie książek zakazanych”, by uniemożliwić jego lekturę, przełamывała obyczajowe tabu, ale nie na tyle, by bez pardonu stawiać znak równości między sugestywnymi scenami masturbacji i literaturą pornograficzną. Przedstawiana seksualność Mahlkego przemienia się na kartach minipowieści w instynktowne działanie, natomiast spowodowaną przez Tullę scenę onanizowania się należałoby raczej traktować jako „sprawę honoru”<sup>17</sup> w grupie dojrzewających chłopców. Ukryta w utworze kontrapunktowość pozwala — zdaniem Honszy — na wyodrębnienie dwóch przyporządkowanych sobie przez wzajemną negację poziomów narracji. Pierwszy, ideologiczny, popularyzuje fałszywy ideał bohaterstwa przez jego heroizację i idyllizację, ilustrowane przemówieniami obu bohaterów wojennych (porucznika lotnictwa i kapitana Priena). Drugi krytycznie demaskuje ideologię pierwszej (Pilenz opowiada historię szkolnego kolegi Mahlkego, który chciał zostać takim bohaterem)<sup>18</sup>. Przedstawiając genezę takiego wzoru bohaterstwa, Grass odsłania i neguje jego wątpliwe założenia<sup>19</sup>. Zdaniem Kaisera przedstawiony w *Kocie i myszy* świat bez dorosłych wskazuje na rzeczywistość pozbawioną świadomości i odpowiedzialności<sup>20</sup>. Badacz twórczości Grassa przekonuje, że w miejsce poznania i działania mamy tu do czynienia z działaniem i poznaniem zastępczym, z odmową, która zamienia się w występek współpracy, nawet jeżeli gdzieś głębiej pozostaje odmową<sup>21</sup>. To bardzo wygodne wyjaśnienie w obliczu „dojrzewającego niemieckiego sumienia”<sup>22</sup>.

---

współpracy A. Wójtowicza, Warszawa [1985] 1988. Zob. N. Honsza, *Güntera Grassa przygoda z Polską...*, s. 81.

<sup>16</sup> Wspomina o tym m.in. Norbert Honsza, wskazując, że tytułowy motyw mógłby być ewentualnie rozumiany jako specyficzny rodzaj związku, w którym kot personifikuje strach. Zob. N. Honsza, *Güntera Grassa portret własny...*, s. 41.

<sup>17</sup> N. Honsza, *Güntera Grassa portret własny...*, s. 39.

<sup>18</sup> Zob. tamże, s. 40–41.

<sup>19</sup> M. Durzak, *Der deutsche Roman der Gegenwart. Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen*, Stuttgart 1979, s. 271.

<sup>20</sup> G. Kaiser, *Günter Grass: „Katz und Maus”*, München 1971, s. 31.

<sup>21</sup> Zob. tamże.

<sup>22</sup> Terminem tym posługuje się Kazimierz Wóycicki na określenie kolejnego etapu procesu rozrachunkowego w niemieckiej świadomości zbiorowej, który przypadał na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte. Zob. K. Wóycicki, *Niemiecki rachunek sumienia. Niemcy wobec przeszłości 1933–1945*, Wrocław 2005, s. 64–96.

Dokonująca się w opowiadaniu infantylizacja obrazu wojny, uwypuklona zastosowanym stylem reportażu wojennego, doprowadzona zostaje *ad absurdum*, gdy Pilenz honoruje „niegdysiejszego bohatera”<sup>23</sup>, którego idealizm i bohaterstwo zostały nadużyte. Jak wyjaśnia Rothenberg, introwertyczny ekscentryk wykorzystuje szansę, którą oferował reżim z jego obłudą porządku i kultem bohaterów, stając się jednocześnie ofiarą brunatnych władców i pogromcą systemu, a przez to „zgodnie ze swoim losem, zarówno w czasie osadzonym, jak i beczasowym”<sup>24</sup>. Pewnie dlatego niektórzy, jak Hanspeter Brode, chcieli widzieć w *Kocie i myszy* „historyczne źródło do zrozumienia warunków życia i odczuć młodzieży w III Rzeszy”<sup>25</sup>. A przecież obsesyjne przywoływanie i analizowanie wydarzeń z młodości przez narratorkę opowiadania Pilenza prowadzi do relatywizacji wydarzeń historycznych, przesunięcia na dalszy plan tematu (zbrodni) narodowego socjalizmu, a wpłatanie narratorki w historię bohatera utrudnia prezentację losów Mahlkego jako wytłumaczenia atrakcyjności nazizmu dla ówczesnego młodego pokolenia.

Naiwny wizerunek świata widzianego oczami uczniów, świata sprowadzonego do codziennych (elementarnych) sytuacji tego środowiska (wymyślanie zajęć, pływanie, onanizowanie się, śledzenie mody itd.) to nie ilustracja sposobów spędzania przez chłopców czasu wolnego, lecz obraz wojny istniejący w ich świadomości. Potwierdza to dominujący w ich mowie (potocznej) biologizm, eksponujący widzenie człowieka i jego zachowań społecznych jako sprowadzonych do czynności ciała fizycznego<sup>26</sup>. Czy bezrefleksyjne doświadczanie własnej cielesności to działanie zastępcze? Podobnie jak dążenia Mahlkego, by za wszelką cenę otrzymać order za odwagę, to jedynie kompensacja fizjologicznej ułomności?

Jeśli przyjąć, że Honsza, że dokonywana w opowiadaniu krytyka społeczeństwa jest jednocześnie krytyką sztuki i samokrytyką złożoną przez narratorkę, stanowiącą wzajemną ocenę sztuki przez rzeczywistość i rzeczywistości przez sztukę, wówczas daremnie szukać u wrocławskiego germanisty odpowiedzi na pytanie o przeprowadzane na kartach minipowieści rozliczenie z przeszłością. *Kot i mysz* jako integralna część tzw. trylogii gdańskiej, dokonującej rozrachunku z przeszłością, nie jest rozpatrywana przez niego jako rozrachunkowa. A dzieło Grassa traktuje o stosunku wobec przeszłości

<sup>23</sup> N. Honsza, *Güntera Grassa portret własny...*, s. 43.

<sup>24</sup> J. Rothenberg, *Günter Grass. Das Chaos in verbesserter Ausführung. Zeitgeschichte als Thema und Aufgabe des Prosawerks*, Heidelberg 1976, s. 60. Zob. N. Honsza, *Güntera Grassa portret własny...*, s. 43.

<sup>25</sup> N. Honsza, *Güntera Grassa portret własny...*, s. 43.

<sup>26</sup> A. Majkiewicz, *Proza Güntera Grassa. Interpretacja a przekład*, Katowice 2002, s. 113. Mowa potoczna bohaterów *Kota i myszy* omówiona jest w rozdziale czwartym (s. 90–116).

i własnej winie. Narrator Pilenz powraca do historii, gdyż nie radzi sobie z ciężarem przeszłości i winy. Przedstawiana w formie wspomnień subiektywna wizja historii, przeplatana werbalizowanymi wyrzutami sumienia, ma stać się warunkiem jego „uwolnienia” — zgodnie ze słowami Karla Jaspersa: „Dopiero bowiem ze świadomości winy wyłania się świadomość solidarności i współodpowiedzialności, bez których nie ma wolności”<sup>27</sup>. Pilenz obarcza się winą za losy przyjaciela:

Taki młody był ten kotek czy też tak ruchliwa grdyka Mahlkego — w każdym razie kot skoczył mu do gardła; a może to jeden z nas chwycił kota i posadził go na szyi Mahlkego; albo ja, zapominając o bólu zęba, złapałem kota i pokazałem mu mysz Mahlkego (*Kot i mysz*, s. 2).

Niepewność w rekonstrukcji wydarzeń manifestuje wyrzuty sumienia, że może to on swoim gestem — usadowieniem kota na grdyce Mahlkego — popchnął go do obsesyjnego działania „zastępczego”. Wybaczyć może mu tylko Mahlke — oczyścić i uwolnić, ale czy ten żyje, czy Pilenz go odnajdzie? Otwarta konstrukcja opowiadania nie pozwala odpowiedzieć na te pytania. Trudno stwierdzić, czy Mahlke ostatecznie uszedł z życiem, czy uciekł; ani czy Pilenz przyczynił się do jego nieszczęścia. Nie wyjaśnia się również stosunek Pilenza do przeszłości, choć jednoznaczną wskazówką jest następujące wyznanie:

Podziwialiśmy Mahlkego; ale nagle, w środku pęczniącego hałasu, podziw zmienił się w przeciwieństwo: uważaliśmy, że jest wstrętny, i nie mogliśmy na niego patrzeć. Potem [...] robiło nam się go trochę żal. Baliśmy się też Mahlkego, wodził nas na pasku<sup>28</sup>.

Zmieniająca się z czasem reakcja na widok grdyki Mahlkego — od słów uznania i podziwu do uczucia strachu i odrazy — to metafora ambiwalentnego stosunku do przeszłości, a jabłko Adama, będące obrazowym połączeniem fascynacji i obrzydzenia, to symbol „atrakcyjności” narodowego socjalizmu, uwypuklony przywołaniem „Ewige Katze” i „Ewige Maus” (*Katz und Maus*, s. 25): „[...] miał to lub owo zawieszane na szyi, żeby odwrócić uwagę wiecznego kota od wiecznej myszy” (*Kot i mysz*, s. 16). Zastępcze przedmioty, „zastępcze” działania jako atrybuty Mahlkego wskazują dobitnie na obowiązującą w utworze metaforę zastępowania, implikującą dodatkowe treści w odniesieniu do tej postaci, jeśli uwzględnić finalne wydarzenia. Mahlke ma demontować obraz fałszywego bohaterstwa poprzez wskazanie

<sup>27</sup> K. Jaspers, *Problem winy*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1982, s. 64.

<sup>28</sup> G. Grass, *Kot i mysz*, przeł. E. i I. Naganowscy, Warszawa 1963, s. 54 (dalej, cytując fragmenty tej noweli w polskim wydaniu, podaję w nawiasie tylko numer strony).

trywialnych motywacji nim powodujących<sup>29</sup>. W rzeczywistości jest on uosobieniem urażonej dumy i poniżenia z powodu doznanej porażki, gdy wraca z orderem, a dyrektor szkoły nie zezwala mu na wystąpienie przed uczniami w roli bohatera. Urażona duma, nadszarpnięte poczucie własnej wartości to nastroje, które do połowy lat pięćdziesiątych dominowały w powszechnej świadomości zbiorowej społeczeństwa niemieckiego, zanim zaczęło się budzić „niemieckie sumienie”. To okres „milczenia rozumiejącego” — zdaniem Hermanna Lübbe — koniecznego, by przejść do etapu rozrachunkowego<sup>30</sup>. To wypieranie poczucia wstydu i zapomnienie mające być środkiem gojenia bolesnych ran<sup>31</sup> — symbolicznie ukazane w finalnym geście Mahlkego, gdy ten powraca do swego zatopionego trałowca i „przepada”, gdyż, jak utrzymuje narrator, nie chce wypłynąć na powierzchnię.

Pilenz robi krok dalej, gdyż podejmuje trud rozrachunku z przeszłością w wymiarze jednostkowym. Targany wyrzutami sumienia i pełen niepewności, ma poczucie winy, próbuje wsłuchać się w głos własnego sumienia. Ale zatrzymuje się w pół drogi. Głos jego sumienia nie jest ostateczną instancją, która ma mu zapewnić osąd i ocenę, a w konsekwencji naprawienie winy. Nie udaje mu się nawet zminimalizować poczucia winy i choć jest narratorem auktorialnym, szuka instancji, która mogłaby mu wybaczyć, nie odnajduje jej jednak i wskazuje na powołującego go do życia autora:

Ale ja, który pokazałem twoją mysz temu kotu i wszystkim innym kotom, muszę o tym pisać. Nawet gdybyśmy obaj byli wymyślonymi postaciami, musiałbym pisać. Ten, kto nas z racji swego zawodu wymyślił, zmusza mnie, abym wciąż dotykał ręką twego jabłka Adama, prowadził je wszędzie, gdzie zwyciężało lub ponosiło klęskę [...] (*Kot i mysz*, s. 2).

Narrator „przyznaje się” do swojej fikcjonalności i wskazuje na istnienie pisarza („z racji zawodu”) — niediegetycznego przymusu, który pcha go do pisania. Pilenz nie pisze z poczucia winy, to autor Grass zmusza narratora do literackiej produkcji. Narrator okazuje się autorem wbrew własnej woli. I dlatego zapyta na koniec: „Kto mi napisze dobre zakończenie” (*Kot i mysz*,

<sup>29</sup> W taki sposób interpretowana jest postać m.in. przez Norberta Honszę. Zob. N. Honsza, *Güntera Grassa portret własny...*, s. 40.

<sup>30</sup> H. Lübbe, *Der Mythos der „kritischen Generation“*. Ein Rückblick, „Aus Politik und Geschichte“ 1988, Bd. 20, s. 17–25. Zob. też K. Wóycicki, *Niemiecki rachunek sumienia...*, s. 64.

<sup>31</sup> Zdaniem Aleidy Assmann, badaczki form pamięci zbiorowej, zbiorowa trauma wstydu pozostała trwałą tarczą obronną przeciw moralnemu rozliczeniu i zbiorowemu przypomnieniu. Zob. A. Assmann, *Ein deutsches Trauma. Die Kollektivschuldthese zwischen Erinnern und Vergessen*, „Merkur” 608 (grudzień 1999), s. 1146 [1142–1154]. Zob. również Z. Krasnodębski, *Wina, oczyszczenie, odzyskana suwerenność*, „Teologia Polityczna” 2013/2014, nr 1, s. 79, [http://www.teologiapolityczna.pl/assets/numery\\_tp/tp1/09-Wina-Z\\_1\\_Krasnodębski.pdf](http://www.teologiapolityczna.pl/assets/numery_tp/tp1/09-Wina-Z_1_Krasnodębski.pdf) (dostęp: 12.05.2017).

s. 130). Niepewny status auktorialnego narratora (wyeksponowany na pierwszej i ostatniej stronie opowiadania), wskazujący na zagubienie i zachwianie tożsamości, uniemożliwia naprawienie winy m.in. na drodze publicznego przyznania się do niej.

Dokonana na kartach minipowieści ewolucja od poczucia wstydu, paraliżującego i spychanego w podświadomość, do uświadamianego poczucia winy to literacka dokumentacja przejścia od „kultury wstydu” do „kultury winy”<sup>32</sup> społeczeństwa niemieckiego w procesie rozrachunku w latach pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych. Ale niedoprowadzonego do końca. Dlatego *Kot i mysz* jest nieudaną próbą radykalnego rozrachunku z przeszłością. To literacka konfrontacja z grzechami młodości. Utwór ten jest również świadectwem trudności mówienia wprost o fascynacji nazizmem oraz ucieczce od tego doświadczenia. Pisarz potrzebował wielu lat, by móc powiedzieć, bez uciekania się do metafor i symboli, o ideologicznym zaślepieniu młodego Grassa nazisty, o swoim członkostwie w Waffen SS, o powojennej ucieczce w sztukę. Uczynił to dopiero czterdzieści pięć lat później w autobiograficznej powieści *Obieranie cebuli (Bei Häuten der Zwiebel)*, wydanej w 2006 roku. Dlatego opowiadanie z 1961 roku można uznać za obraz „dojrzewającego” sumienia pisarza.

## References

- M. Reich-Ranicki, *Die Geschichte des Ritterkreuzträgers*, „Die Zeit” 1961, nr 46, s. 19.
- J. Kaiser, *Die Unbefangenheit des Raubtiers*, „Süddeutsche Zeitung“ vom 07.10.1961.
- Kunst oder Pornographie? Der Prozeß Grass gegen Ziesel. Eine Dokumentation*, München 1969 [b. red.].
- Ch. Sieg, *Die ‚engagierte Literatur‘ und die Religion: Politische Autorschaft im literarischen Feld zwischen 1945 und 1990*, Walter der Gruyter, Berlin–Boston 2017, s. 290.
- N. Honsza, *Güntera Grassa przygoda z Polską*, w: *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po 1989 roku*, red. M. Wolting, S. Wolting, Kraków 2016, s. 72.

---

<sup>32</sup> Rozróżnienia na „kulturę wstydu” i „kulturę winy” dokonała amerykańska socjolożka Ruth Benedict przy okazji badań nad społeczeństwem japońskim po drugiej wojnie światowej. Zob. K. Wóycicki, *Niemiecki rachunek sumienia...*, s. 69.

- J. Dobraczyński, *Obsesyjny infantylizm* [recenzja dwóch książek: G. Grass, *Katz und Maus* oraz G. Grass, *Die Blechtrommel*] „Kierunki” 1963, nr 35, s. 2.
- W. Żukrowski, *Bełtanie w głowie. głowie* [recenzja książki G. Grass, *Kot i mysz*, przeł. I. i E. Naganowscy. wstęp A. Wirth, Warszawa 1963], „Kultura” 1963, nr 17, s. 12.
- R. Ciemiński, *Kaszubski Werblista. Rzecz o Günterze Grassie*, Gdańsk 1999, s. 134.
- M. Zielińska, *W ślimaczym tempie... Uwarunkowania polskiej recepcji literatury niemieckiej na przykładzie debat wokół twórczości Güntera Grassa w wybranych czasopismach literackich i społeczno-kulturalnych (1961–1981)*, w: *Nie tylko Zachód. Recepcja literatur obcych w czasopismach polskich XX wieku*, t. 2, red. A. Zawiszewska, A. Borkowska, Toruń-Szczecin-Łask 2007, s. 61 [59–76].
- J. Susł, *Kot i mysz*, Warszawa 1963, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 48.
- Günter Grass w krytyce polskiej*, red. N. Honsz, J. Łukosz, Wrocław 1988 [Acta Universitatis Wratislaviensis No 1015 — Germanica Wratislaviensia LXXIV]; P. Litwiniuk, *Recepcja Güntera Grassa w Polsce. Bibliografia*, w: N. Honsza, *Güntera Grassa portret własny*, przeł. E. Herden, M. Motowilczuk, Wrocław 2000, s. 202–263; *Günter Grass. Bibliografia polska za lata 1958–2000*, oprac. J. Grzybowski, M. Mroczkiewicz, L. Rybicki, Gdańsk 2000.
- Zob. *Trójkąt Bermudzki Güntera Grassa*, red. M. Janion, W. Maksymowicz, „Alternatywy” 1984, nr 2, Warszawa 1984; *Polskie pytania o Grassa*, red. M. Janion przy współpracy A. Wójtowicza, Warszawa [1985] 1988. Zob. N. Honsza, *Güntera Grassa przygoda z Polską...*, s. 81.
- M. Durzak, *Der deutsche Roman der Gegenwart. Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen*, Stuttgart 1979, s. 271.
- G. Kaiser, *Günter Grass: „Katz und Maus”*, München 1971, s. 31.
- K. Wóycicki, *Niemiecki rachunek sumienia. Niemcy wobec przeszłości 1933–1945*, Wrocław 2005, s. 64–96.
- J. Rothenberg, *Günter Grass. Das Chaos in verbesserter Ausführung. Zeitgeschichte als Thema und Aufgabe des Prosawerks*, Heidelberg 1976, s. 60.
- A. Majkiewicz, *Proza Güntera Grassa. Interpretacja a przekład*, Katowice 2002, s. 113.
- K. Jaspers, *Problem winy*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1982, s. 64.
- G. Grass, *Kot i mysz*, przeł. E. i I. Naganowscy, Warszawa 1963.
- H. Lübbe, *Der Mythos der „kritischen Generation“. Ein Rückblick*, „Aus Politik und Geschichte” 1988, Bd. 20, s. 17–25.



- A. Assmann, *Ein deutsches Trauma. Die Kollektivschuldthese zwischen Erinnern und Vergessen*, „Merkur” 608 (grudzień 1999), s. 1146 [1142–1154].
- Z. Krasnodębski, *Wina, oczyszczenie, odzyskana suwerenność*, „Teologia Polityczna” 2013/2014, nr 1, s. 79, [http://www.teologiapolityczna.pl/assets/numery\\_tp/tp1/09-Wina-Z\\_1\\_Krasnodebski.pdf](http://www.teologiapolityczna.pl/assets/numery_tp/tp1/09-Wina-Z_1_Krasnodebski.pdf) (dostęp: 12.05.2017).

### Hidden affects

**Abstract:** Identity dilemmas of contemporary man and related emotions subjected to literarisation in contemporary German-language literature are also the subject of the article.

**Keyword:** Identity dilemmas, emotions, contemporary German-language literature.

### Hidden affects

**Abstract:** Identity dilemmas of contemporary man and related emotions subjected to literarisation in contemporary German-language literature are also the subject of the article.

**Keyword:** Identity dilemmas, emotions, contemporary German-language literature.



<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.16>

Data zgłoszenia: 20.10.2021 r.

Data akceptacji: 12.12.2021 r.

Mariana YEMELIANOVA

<https://orcid.org/0000-0001-7054-3252>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

## Emocje czy rozum? W kierunku samopoznania (na marginesie *Gry szklanych paciorków* Hermann Hessego)

### Emotion or reason? Towards self-knowledge (on the margins of Hermann Hesse's *The Glass Bead Game*)

**Abstract:** The article reflects on the topicality of critical remarks towards society contained in Hermann Hesse's novel *The Glass Bead Game*, and above all in relation to the need to rebuild culture through human (self-)development. It is proved that the fate of the novel's main character, Joseph Knecht, abolishes the primacy of reason over emotion and manifests the unity of both properties of the human race.

**Keywords:** Hermann Hesse, *The Glass Bead Game*, self-development, emotions.

Problem pozytywnego wpływu dzieł literackich w kontekście kształtowania się duchowości i rozwoju społeczeństwa humanistycznego jako wspólnoty osobowości jest jednym z najbardziej aktualnych we współczesnym literaturoznawstwie. Pytania o kształtowanie duchowości człowieka oraz o prawidłowy rozwój społeczny poruszane są w wielu dziełach literatury. Czynnikiem je jednoczącym jest pobudzający wpływ na czytelnika, intensyfikacja jego rozważań nad miejscem w społeczeństwie i sensem życia w ogóle. Hermann Hesse powyższe kwestie dotyczące wzrostu duchowości i samopoznania człowieka próbuje rozwiązać w charakterystyczny dla siebie sposób. Stawia mianowicie pytanie o to, co powinno dominować w życiu

człowieka: uczucia czy rozum, doświadczenie życiowe i emocje czy wiedza i chłodny umysł, a (p)odpowiedzi werbalizuje w *Grze szklanych paciorków*.

Twórczość Hermanna Hessego była przedmiotem refleksji dla wielu badaczy. Wśród opracowań dzieł słynnego niemieckiego pisarza, oprócz rodzimych odczytań,<sup>1</sup> szczególne miejsce zajmują monografie literaturoznawców rosyjskojęzycznych: Jakova Akopjana,<sup>2</sup> czy Reza Karalaszwiliego,<sup>3</sup> i in. Mimo bogatej literatury przedmiotu warto powrócić do zagadnienia prymatu rozumu nad uczuciami będącego wewnętrznym tematem powieści *Gra szklanych paciorków* Hermanna Hessego, uznanej za wybitną i nagrodzoną w 1946 roku literacką Nagrodą Nobla.

## 1

Powieść niemieckiego pisarza jest mocno osadzona w kontekst społeczno-polityczny. Tło dla opisywanych wydarzeń – z jednej strony – stanowi, jak podkreśla niemiecki badacz życia i twórczości Hessego Bernhard Zeller, sytuacja polityczna w Niemczech w okresie I wojny światowej i w kolejnych latach panowania reżimu hitlerowskiego, a z drugiej strony, ogólna sytuacja społeczeństwa i stan ówczesnej kultury. Na kartach powieści odnajdujemy liczne krytyczne uwagi wobec współczesnego świata, potwierdzające, że mamy do czynienia z pisarzem pełniącym rolę bezstronnego i krytycznego obserwatora. Po ponad 80 latach od wydania powieści wiele z tych uwag brzmi niezwykle aktualnie (*sic!*), co stanowi dość przygnębiającą diagnozę na temat rodzaju ludzkiego. Niemiecki noblista, obnażając wady ówczesnego społeczeństwa, podkreśla zbyt małą rolę czynnika duchowego w życiu ludzi. Duchowość mająca ścisły związek z rozumem – jest rodzajem „ruchu umysłu”. W czasach dawnych (w epoce „felietonu” – jak określa je Hesse) nie potrafiono – co podkreśla narrator – wykorzystać należycie intelektu, a tym samym „wyznaczyć mu właściwego miejsca i funkcji w dziedzi-

---

<sup>1</sup> Bernhard Celler, *German Gesse sam svidetel'stvujushhij o sebe i o svoej zhizni (s prilozhenim fotodokumentov i illjustracij)*, przeł. Evgen I. Necheporuk (Cheljabinsk: Izdatel'stvo Ural LTD, 1998). (Берхард Целлер, *Герман Гессе сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (с приложением фотодокументов и иллюстраций)*, przeł. Евген И. Нечепорук (Челябинск: Издательство Урал LTD, 1998).

<sup>2</sup> Jakov Akopjan, *Pojetika romanov Germana Gesse v svete sinteza kul'tur Zapada i Vostoka* (Erevan: Erevanskij gosudarstvennyj universitet, 2006). (Яков Акопян, *Поэтика романов Германа Гессе в свете синтеза культур Запада и Востока*. Ереван: Ереванский государственный университет, 2006).

<sup>3</sup> Rezo Karalashvili, *Mir romana Germana Gesse* (Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1984). (Резо Каралашвили, *Мир романа Германа Гессе*. Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1984).

nie życiowej gospodarki i państwa.”<sup>4</sup> Dlatego potrzeba określenia „punktów orientacyjnych”, „intelektualnych” versus „duchowych” drogowskazów, jest nadal kwestią niezwykle palącą:

Tak tedy toczyły się też owe walki o „wolność” ducha i właśnie w owej późnej, felietonowej epoce doprowadziły do tego, iż umysł istotnie cieszył się niesłyszana, trudną już dlań nawet do zniesienia wolnością, przewyciężywszy całkowicie kura-tele kościelną, a państwową po części, nadal jednak jeszcze nie znajdując prawdziwego, przez siebie samego sformułowanego i respektowanego prawa, prawdziwego, nowego autorytetu i legalności.<sup>5</sup>

Pisarz dostrzega również moralną i kulturową degradację społeczeństwa, której najważniejszymi przejawami, jego zdaniem, jest „jałowa mechanizacja życia, głęboki upadek moralności, brak wiary wśród narodów, nieprawdziwość sztuki.”<sup>6</sup> Nie bez znaczenia jest również informacyjne przeciążenie ludzi niepotrzebnymi wiadomościami płynącymi choćby z codziennej prasy goniącej za nowinkami i wszelkimi sposobami przyciągającej uwagę czytelników, o czym mówi pisarz z wyraźną ironią:

Wydaje się, że produkowano ich miliony, gdyż stanowiły ulubioną część materiałów codziennej prasy i zasadniczy pokarm żądnych edukacji czytelników, opowiadały, czy raczej „gawędziły”, o tysiącach zagadnień naukowych, a wydaje się też, iż co mądrzejsi spośród owych felietonistów częstokroć naśmiewali się z własnej roboty [...] Ulubionymi tematami takich artykułów były anegdoty z życia wybitnych mężczyzn czy kobiet oraz ich korespondencja, a zatytułowane były na przykład: „Fryderyk Nietzsche a moda damska około 1870 roku” albo „Ulubione potrawy kompozytora Rossiniego”, albo „Rola piesków pokojowych w życiu wielkich kurtyzan” — lub podobnie.<sup>7</sup>

Hesse tym samym ironicznie odnosi się do sposobów spędzania wolnego czasu, czy raczej jego marnowania, skoro prasa zamiast edukować dostarcza „gawędziarskich” treści choćby na temat artystów. Pisarz krytycznie odnosi się również do rozrywek, nawet do dzisiaj uznawanych za „intelektualne”. Poniższy fragment zawiera komentarz dotyczący pasjonatów rozwiązywania krzyżówek, dla których poświęcenie uwagi słownym łamigłówkom ma być wytchnieniem od pracy, a w rzeczywistości – jako umiejętność „izolująca” wiedzę – pozostaje zajęciem nie służącym pracy umysłu ani umiejętnościom niezbędnym w życiu codziennym:

Setki tysięcy ludzi, którzy przeważnie ciężką wykonywali pracę i ciężkie też mieli życie, schylało się podówczas w wolnych chwilach nad złożonymi z liter kwadraci-

<sup>4</sup> Hermann Hesse, *Gra szklanych paciorków*, przeł. Kuria Kurecka (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1971), 15–16.

<sup>5</sup> Hesse, *Gra szklanych paciorków*, 17.

<sup>6</sup> Hesse, *Gra szklanych paciorków*, 25–26.

<sup>7</sup> Hesse, *Gra szklanych paciorków*, 17.

kami i krzyżkami, wypełniając według określonych reguł gry istniejące w nich luki. Pragniemy ustrzec się przed dostrzeganiem jedynie śmiesznej lub szaleńczej strony tego zjawiska, wstrzymamy się też od kpin na ten temat. Ludzie ci bowiem, wraz z dziecinnymi swymi zgadywankami i instruktywnymi artykułami, nie byli wcale naiwnymi dziećmi ani rozbawionymi Feakami, tkwili natomiast, załęknieni, pośród politycznych, gospodarczych i moralnych wstrząsów tektonicznych i fermentów, wiedli sporo straszliwych wojen i wojen domowych, a ich niewymyślne gry dydaktyczne były nie tylko wdzięczną, bezmyślną dziecinadą, lecz odpowiadały głębokiej potrzebie przymknięcia oczu i ucieczki przed nie rozwiązanymi problemami i przerażającymi przecuciami zagłady w na wskroś — o ile możliwości — nieszkodliwy świat pozorów.<sup>8</sup>

Warto również podkreślić, że uwagi Hessego wykraczają poza jednostkowy obraz ówczesnego społeczeństwa, niektóre mają wymiar bardziej globalny, wpisują się w nurt refleksji o kryzysie i upadku tradycyjnych form kultury europejskiej. Potwierdzeniem są słowa mówiące o końcu pewnego etapu, o nadchodzącej jesieni (życia): „młodzieńczy, twórczy okres naszej kultury przeminął, a rozpoczęła się era starości i zmierzchu”,<sup>9</sup> oraz o tym, że:

[Z]abrzmiała – jak w owej cudownej baśni chińskiej — „muzyka zagłady”; przez wiele dziesiątków lat dźwięczała niczym długotrwałe dudnienie organowych basów, wdarła się potem w postaci korupcji do szkół, czasopism i akademii, w postaci melancholii i chorób umysłowych dotarła do większości tych artystów i krytyków, których można było jeszcze traktować poważnie, rozhułała się w postaci dzikiej a dyletanckiej nadprodukcji we wszelkich dziedzinach sztuki.”<sup>10</sup>

Niemiecki twórca nie tylko krytykuje. Mimo przedstawienia negatywnego obrazu społeczeństwa wskazuje na możliwość odbudowy kultury poprzez (samo)rozwój człowieka.

## 2

Hesse tworzy w tym celu na kartach powieści świat miary i duchowego porządku,<sup>11</sup> mający zaistnieć w (utopijnej) Kastalii. Jednocześnie wskazuje na drogę, którą może podążać współczesny człowiek pragnący wejść na ścieżkę samorozwoju, przedstawiając losy głównego bohatera powieści. Wkroczenie do świata duchowego porządku ma jednak swoją cenę – wymaga od człowieka wyrzeczenia się prywatnego życia, rodziny, emocji i swo-

<sup>8</sup> Hesse, *Gra szklanych paciorków*, 19.

<sup>9</sup> Hesse, *Gra szklanych paciorków*, 21.

<sup>10</sup> Hesse, *Gra szklanych paciorków*, 21.

<sup>11</sup> Celler, *German Gesse sam svidetel'stvujushhij o sebe i o svoej zhizni (s prilozhenim fotodokumentov i illjustracij)*, 187. (Целлер, Герман Гессе сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (с приложением фотодокументов и иллюстраций), 187).

istej spontaniczności istnienia, którą mają zwykli ludzie. Poświęcenie, czy też wycofanie się z życia osobistego jest wyrazem – z jednej strony – ograniczenia wolności człowieka, ale – z drugiej strony – może rodzić w nim fałszywe myśli o własnej wyższości i budzić potrzebę wywyższenia siebie względem innych. Dylemat ten nie jest obcy bohaterom *Gry szklanych paciorków*. Lekarstwem na te bóleczki są następujące słowa w powieści: „Każdy z nas jest tylko człowiekiem, jedynie próbą, jedynie drogą.”<sup>12</sup> Oznacza to, że każdy człowiek ma pewną wartość dla świata i dla ludzkości – bez względu na własne przekonania co do statusu, wykształcenia, inteligencji. Człowiek pozostaje tylko człowiekiem. Przywołana w tym fragmencie metafora drogi jako jednej z możliwości wśród wielu innych unikalnych dróg, dodatkowo obok wędrówki eksponuje stan bycia w drodze, mierzenie się samym z sobą, poszukiwanie, a także jest zapowiedzią dążenia do (wewnętrznego) rozwoju i samorealizacji. Być może to jest właśnie odpowiedź, dlaczego duchowy kryzys pisarza, który nie mógł i nie chciał akceptować niedoskonałości współczesnego mu społeczeństwa, spowodował powołanie do istnienia na kartach powieści *Gra szklanych paciorków* krainy z przyszłości – Kastalii. W jednym z listów Hessego odnajdziemy zapowiedź tego czynu, gdy pisarz stwierdza, że powietrze wokół niego znów jest zatrute, życie znów staje pod znakiem zapytania i nadeszła chwila, aby zmobilizować w sobie wszystkie siły, by się ratować i poddać próbie posiadane pokłady wiary...<sup>13</sup> Jako prawdziwy artysta Hesse postanawia nie tylko odnaleźć pocieszenie w sztuce, ale wręcz się w niej „ukryć”, schować za jej zasłoną. Sztuka scalająca duchowe piękno i doskonałość pozwalała „stworzyć” przestrzeń, w której – jak wyraził to pisarz również w liście – mógł oddychać i w której możliwe byłoby zbawienie. Dlatego – jego zdaniem – porzucenie pogardzanej teraźniejszości możliwe jest nie na drodze ożywiania przeszłość, nawet wobec uczucia miłości, lecz poprzez skierowanie się ku do przyszłości.<sup>14</sup> Antidotum na wyczuwalne w li-

<sup>12</sup> Hesse, *Gra szklanych paciorków*, 315.

<sup>13</sup> Por. Vladimir Sedel'nik, *Pis'ma po krugu* (Moskwa: Progress, 1987) (Владимир Седельник, *Письма по кругу* (Moskwa: Прогресс, 1987), 253. „Повітря знову було отруєним, життя знову під питанням [...] Настала мить, коли треба було мобілізувати в собі всі рятівні сили, перевірити і утвердити всю віру, якою я володів...” (Povit'ra zнову bulo otruenim, zhittja zнову pid pitannjam [...] Nastala mit', koli treba bulo mobilizuvati v sobi vsi rjativni sili, proviriti i utverditu vsju viru, jakoju ja volodiv...)].

<sup>14</sup> Por. „Щоб створити простір, де я міг би знайти порятуюнок [...], недостатньо було оживити і любовно змалювати певне минуле [...] Я повинен був наперекір зневажливій сучасності показати царство духа і душі існуючим і нездоланим, тому мій твір став утопією, картина якої спроектована в майбутнє, негідне сучасне було вигнане в переможене минуле [...] Так довго шуканий простір, де я міг дихати, був знайдений. (Shhob stvoriti prostir, de ja mig bi znajti porjatunok [...], nedostatn'o bulo

stach pisarza uczucie smutku i trwogi miało być odrzucenie wszelkich emocji i wkroczenie w świat ducha oparty na chłodnej kalkulacji i intensywnej pracy umysłu. Całkowite oddanie się skomplikowanej grze szklanych paciorków miało ułatwić odrzucenie życia targanego emocjami, doprowadzić wręcz do porzucenia świata zewnętrznego, wreszcie do wyzbycia się uczuć. Zwalczanie emocji i uczuć będące odpowiedzią na negatywne zjawiska ówczesnego świata (w tym powszechnie panującej nienawiści, złości, degradacji wartości ludzkiego życia) było możliwe jedynie w utopijnym świecie – w Kastalii, w królestwie panowania ducha i umysłu (rozumu). Bohaterowie powieści, mieszkańcy Kastalii, wyrzekają się uczuć w imię wyższych wartości, wśród których daremnie szukać miłości, przyjaźni, więzów rodzinnych, indywidualnych pasji i namiętności. Dążą do osiągnięcia „czystości umysłu”, a pomoc ma im w tym procesie (tytułowa) gra (niem. *Glasperlenspiel*), mająca odzwierciedlać ideał kastalijskiego życia. Jest tajemnicza i wymaga wszechstronnej wiedzy i wszechstronnych umiejętności intelektualnych. Ma stanowić rodzaj sztuki plasującej się ponad wszystkimi innymi rodzajami sztuki, ma łączyć różnorodne zależności w sposób idealny, lekko i doskonale. Podczas gry za każdym razem dąży się do osiągnięcia intelektualnej ekstazy pozwalającej na moment uchwycić (dotknąć) absolutnego piękna jako budzącej podziw i zachwyty syntezy – syntezy nauki i wytworów kultury duchowej. Nazwa gry przywołująca w oryginale „szklane perły” (w języku niemieckim *Glasperlenspiel*) dodatkowo podkreśla czystość, tajemniczość, łączenie przeciwieństw (ognia z wodą), twardość i niezmienność (perła)<sup>15</sup>, a jednocześnie transparencję (przezroczystość), ale i kruchość i chłód (szkło). Wszystkie te atrybuty sugerujące fundament dla wartości i zasad mających obowiązywać w Kastalii wynoszą tę grę – jak opisuje sam pisarz na pierwszych stronach powieści –

[...] na najwyższy poziom ludzkiej egzystencji duchowej, ponieważ gra szklanych paciorków to gra wszystkimi znaczeniami i wszystkimi wartościami naszej kultury, magister bawi się nimi gdzieś jak w czasach rozkwitu malarstwa, artysta bawił się kolorami swojej palety. Wszystko to, co ludzkość stworzyła w epoce swojego wzrostu w dziedzinie wiedzy, wysokich myśli i sztuk, co w następnych wiekach naukowego zrozumienia zostało utrwalone w pojęciach i stało się wspólną własnością intelektualną – wszyscy ten ogromny zbiór wartości duchowych gracz opanowuje jako organista, a organ ten jest doprowadzony do niemal niewiarygod-

---

ozhiviti i ljubovno zmaljувati pevne minule [...] Ja povinen buv naperekir znevazhlivij sučasnosti pokazati carstvo duha i dushi isnujuchim i nezdolannim, tomu mij tvir stav utopieju, kartina jakoi sproektovana v majbutne, negidne suchasne bulo vignane v pere-mozhene minule... Tak dovgo shukanij prostir, de ja mig dihati, buv znajdenij.). Седельник, *Письма по кругу* (Sedel'nik, *Pis'ma po krugu*), 254–255.

<sup>15</sup> Por. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990), 307.

nej doskonałości, jego klawisze i pedały odtwarzają cały świat duchowy, jego rejestry są niemal niezliczone, teoretycznie na tym instrumencie można nagrać duchowy sens całego świata?<sup>16</sup>

Przedstawiona przez Hessego gra to również kreatywne i doskonale zonglowanie pojęciami oraz koncepcjami w celu osiągnięcia najwyższej satysfakcji duchowej i intelektualnej. Od gracza wymaga ona całkowitego poświęcenia sił i uwagi, dlatego może w nią grać tylko ten, kto nie poświęca swych myśli i uczuć na rzecz innych czynności lub osób. Kastalia staje w ten sposób nie tylko królestwem ducha i umysłu, ale jednocześnie miejscem „samoofiary”, na wzór zamkniętego zakonu, żądającym od jego mieszkańca ofiarowania swojego życia (i uczuć), odrzucenia tego, co na zewnątrz (tętniącego życia poza Kastalią), i skupienia się na grze. Zasady gry – przypominające poszukiwany przez Gottfrieda Wilhelma Leibniza język uniwersalny jako system ściśle i jednoznacznie zdefiniowanych pojęć pozwalający na operacje czysto formalne zastępujące logiczne rozumowanie obliczeniami słów i symboli zbliżonymi do algebraicznych<sup>17</sup>, są manifestacją – podobnie jak sztuka i różne dziedziny nauki – jednej doskonałej, monumentalnej całości, której nazwa to Wszeczeńświat, i werbalizacją marzenia: „Takim, jak Abelard, Leibniz, Hegel, niewątpliwie znane były marzenia o ujęciu duchowego uniwiersum w koncentryczne systemy i o połączeniu żywego piękna.”<sup>18</sup> Główny bohater powieści, Józef Knecht, doświadczył owej syntezy (żywego) piękna: nauki i sztuki, doskonałości wytworów kultury i pracy umysłu. Został Mistrzem Gry. Osiągnął wyższy poziom świadomości. I doznał przemiany. I wtedy podjął decyzję o opuszczeniu Kastalii.

### 3

Po uzyskaniu tytułu Mistrza Gry Knecht wyznaje: „Krótko mówiąc: wątpię jałem w me zdolności do należytego sprawowania mego stanowiska, ponieważ sam mój urząd i grę szklanych paciorków, którą uprawiać winienem, uznać muszę za zagrożone.”<sup>19</sup> Knecht zrzeka się uprzywilejowanego i szaczonego statusu Magistra Ludi, a w niedługim czasie umiera. Zanim jednak do tego dojdzie, podejmuje pracę jako nauczyciel, o czym zawczasu informuje swoich przełożonych, wyjaśniając, że nauczycieli bardziej potrzeba

<sup>16</sup> Hesse, *Gra szklanych paciorków*, 12–13.

<sup>17</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, „Przedmowa do nauki ogólnej,” w Gottfried Wilhelm Leibniz, *Wyznanie wiary filozofa* (Kraków: drukarnia dra Ludwika Gumplowicza, 1969), 73–74.

<sup>18</sup> Hesse, *Gra szklanych paciorków*, 31.

<sup>19</sup> Hesse, *Gra szklanych paciorków*, 351.



niż czegokolwiek innego, „ludzi, którzy obudzą w młodzieży zdolność pomiaru i oceny, a wzorem dla niej będą w szacunku dla prawdy, posłuszeństwie względem ducha, w służbie słowu. [...]”.<sup>20</sup> I nie tylko o edukowanie chodzi, lecz „o odpowiedzialną służbę na rzecz szkół, świeckich szkół.”<sup>21</sup> Prawdziwą perspektywą rozwoju społeczeństwa nie jest wyłącznie czysta praca ducha i praca umysłu, których symbolem jest (tytułowa) gra szklanych paciorków; drogę do doskonałości społeczeństwa i jednostki wytycza to, dlatego Józef Knecht opuścił Kastalię. W tej kwestii istnieje analogia z główną ideą *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego, wyrażona w ostatnim monologu głównego bohatera:

Tu wiek swój młody, męski i sędziwy  
Przeżyją w walce i harcie mozolnym.  
Pragnę zobaczyć trud rzeszy ruchliwej!  
Na wolnej ziemi mieszkać z ludem wolnym!  
Wtedy mógłbym rzec: trwaj chwilo,  
O chwilo, jesteś piękną!  
Czyny dni moich czas przesila,  
U wrót wieczności klękna.  
W przeczuciu szczęścia, w radosnym zachwycie,  
stanęłam oto już na życia szczycie!<sup>22</sup>

Wypowiedziane przez Fausta pragnienie wolności (por. „Na wolnej ziemi mieszkać z ludem wolnym!”) koresponduje z doświadczeniem przez Knechta zwalczaniem w Kastalii uczuć, czy też wyrzeczeniem się związków międzyludzkich. Odebranie swobody wyboru i swobody działań oraz zaniechanie prowadzenia zwykłego trybu życia pełnego doświadczanych emocji prowadzi do sytuacji, że zamiast uwolnić rozum ludzki, zniewalamy go. Płyniemy z prądem myśli, bez szans na przeżywanie, czy też na namacalny kontakt ze światem, z jego materialnością, o czym pisał Knecht jeszcze podczas studiów:

Istnienia dla nas nie ma.  
Jesteśmy jak woda,  
Co płynąc wszelki kształt przybiera, żywa:  
Dniem się staje i nocą, katedrą i grota,  
A spragniona istnienia przez wszystko  
przepływa.  
Tak płynąc, różną postać przybieramy,  
A żadna z nich ojczyzną nam, ratunkiem, niebem,  
Zawsze gośćmi jesteśmy, w drodze się mijamy,

<sup>20</sup> Hesse, *Gra szklanych paciorków*, 369.

<sup>21</sup> Hesse, *Gra szklanych paciorków*, 369.

<sup>22</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, przeł. Emil Zegadłowicz (Warszawa: Wolne Lektury, 2013), 338.

Pług nas nie woła,  
 pole nie porośnie chlebem.  
 Nie wiemy, jaką rolę Bóg nam przyznać raczył,  
 Igia z nami, jesteśmy gliną w rękach Pana,  
 Niemą, podatną, co am się śmieje, ani płacze,  
 Gnieciona, chociaż w piecu już me wypalana.  
 Choć raz w kamień zastygnąć! Choć raz się zespolić!  
 Oto, ku czemu wieczna wiedzie nas tęsknota,  
 Choć pozostanie dreszczem trwożnym z wiecznej woli,  
 A nigdy odpoczynkiem na drodze żywota.<sup>23</sup>

Metafora płynącej wody jako symbolu niestałości, a także chaosu, podkreślającej permanentne bycie w drodze, bez szans na postój, odpoczynek, zatrzymanie się, skonstrastowana została z kamieniem, symbolem przyczyny i istnienia,<sup>24</sup> z materią poznawalną zmysłami (dotyk) i osadzoną w czasie i przestrzeni (tu i teraz). Woda i kamień to jednocześnie dwa przeciwstawne pierwiastki: żeński i męski. Wyrażona w wierszu Knechta tęsknota za „zastygnięciem” w kamieniu, za namacalnym doświadczeniem obiektywnie istniejącej rzeczywistości, a nie jej idei, jest jednocześnie potrzebą doznania silnych uczuć („dreszczem trwożnym”) i zawirowań życiowych („nigdy odpoczynkiem na drodze żywota”), czyli aktywności będących składową wolności wyboru i działania – w przeciwieństwie do pasywnego poddawania się nurtowi wody (życia).

Pobyt w Kastalii, „królestwie ducha i rozumu” mający „zwolnić” człowieka z doświadczenia (pozornie) zbędnych uczuć, okazuje się być rodzajem niewoli i jednocześnie manifestacją przejścia od światopoglądu opartego na binarnych opozycjach (rozum – emocje) przez dążenie do syntezy (wielu dyscyplin nauki, sztuki i muzyki, by zrozumieć „tajemnicę istnienia w harmonii z Duchem świata”<sup>25</sup>), wreszcie do stanu uświadomienia sobie prawdziwych powinności. Paradoksalnie złożona przez bohatera ofiara (wyrzeczenie się prawdziwego życia wśród ludzi targanych emocjami, namiętnościami, pragnieniami i uczuciami) pozwoliła mu poznać to, co najcenniejsze – sens istnienia wywyższający współistnienie z innymi, służenie im wiedzą i pomocą (co sugeruje również nazwisko bohatera, niem. *Knecht*

<sup>23</sup> Hesse, *Gra szklanych paciorków*, 437.

<sup>24</sup> Kopaliński, *Słownik symboli*, 139, 475.

<sup>25</sup> Ol'ga Zolotuhina, *Jewolucija psihologizma Germana Gesse* (Grodno: Grodnenskiy gosudarstvennyj universitet imeni Janki Kupaly, 2007), (Ольга Золотухина, *Эволюция психологизма Германа Гессе* (Гродно: Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, 2007)), rozdział 2. § 2. Psihologicheskaja sodержatel'nost' igry v romanah G.Gesse (Психологическая содержательность игры в романах Г.Гессе), <http://ebooks.grsu.by/zolotuhina/2-psihologicheskaya-soderzhatel'nost-igry-v-romana-nakh-g-gesse.htm>).

– sługa) do rangi wartości najwyższych. To nie osiągnięcie mistrzostwa w nieuchwytniej grze szklanych paciorków okazuje się gwarancją szczęśliwej egzystencji w królestwie ducha i rozumu, lecz powrót do świata na zewnątrz. Bez świata zewnętrznego nie było by możliwe dopełnienie (duchowego) rozwoju osobistego. Śmierć Knechta w chłodnej wodzie – symboliczne odrodzenie ducha – ma wymiar optymistyczny. Stanowi symboliczną manifestację „magicznego” połączenia człowieka i świata w jedną całość i zmiany – poprzez odrzucenie zasady sprzeciwu wobec rozumu i emocji – biegunowości w jedność.<sup>26</sup>

#### 4

Powieść Hermana Hessego *Gra szklanych paciorków* jest nie tylko krytyką współczesnego społeczeństwa, ale głównie powieścią o poszukiwaniu sensu życia, które główny bohater powieści odnajduje w pracy na rzecz innych, a przede wszystkim w zrozumieniu i akceptacji własnych uczuć. Odślaniając wady współczesnego świata, pisarz przedstawia (pozornie) idealną Kastalię, by ostatecznie zdemaskować ideę „sztuki dla sztuki”, którą obsabia ta kraina, i wskazać na rolę drogi, którą należy przejść.

Logiczną konsekwencją duchowego doskonalenia się bohatera *Gry szklanych paciorków*, Josepha Knechta, jest jego powrót do realnego świata, czyli przejście (przemiana) od idealnego zanurzenia się w siebie do aktywnego dobra, od abstrakcyjnego żonglowania arcydziełami światowej kultury do

---

<sup>26</sup> Por. Valerij Danilenko, *Bipoljarnyj obraz myshlenija v «Kurortnike» Germana Gesse* (Irkutsk: Crede Experto, 2017) (Валерий Даниленко, *Биполярный образ мышления в «Курортнике» Германа Гессе* (Иркутск: Crede Experto, 2017)), 9.

„В романе Г.Гессе происходит постепенное размыкание границ действительности, в соответствии с чем оппозиция «реальность-нереальность» снимается, а финал, который совпадает с достижением «совершенства» героем, в этом смысле представляет собой картину-символ «магического» слияния человека и мира в единое целое. [...] Содержание заключительной главы «Жизнеописания Йозефа Кнехта» и ее название обнаруживают отказ автора от принципа противостояния, оппозиции и закрепляют (разрабатываемую на всех художественных уровнях) идею превращения полярностей в единство.” (V romane G. Gesse proishodit postepennoe razmykanie granic dejstvitel'nosti, v sootvetstvii s chem oppozicija «real'nost'-nereal'nost'» snimaetsja, a final, kotoryj sovpadaet s dostizheniem «sovershenstva» geromem, v jetom smysle predstavljajet soboj kartinu-simvol «magicheskogo» slijanija cheloveka i mira v edinoe celoe. [...] Coderzhanie zakljuchitel'noj glavy «Zhizneopisanija Jozefa Knehta» i ee nazvanie obnaruzhivajut otkaz avtora ot principa protivostojanija, oppozicii i zakreplajut (razrabatyvaemuju na vseh hudozhestvennyh urovnjah) ideju prevrashhenija poljarnostej v edinstvo.)

pragnienia pracy i tworzenia na rzecz innych. Okazuje się, że walka z uczuciami i przywiązaniami jest pozorna. Zimny, pozbawiony emocji, abstrakcyjny umysł jest obcy głębokiej istocie człowieka. Dlatego właśnie Knecht, po osiągnięciu szczytów rozwoju ludzkiego ducha, zaczyna rozumieć ograniczenia i niedoskonałości „wieży z kości słoniowej” (Kastalii). Idee świata Kastalii okazują się kruche wobec „brutalnego”, ale prawdziwego świata na zewnątrz. Choć zostają przez niego „wchłonięte,” były konieczne, aby mogła dokonać się przemiana na poziomie świadomości. Śmierć Knechta stała się logicznym zakończeniem jego duchowego rozwoju, a jego zwieńczeniem był pozostawiony przez niego „śląd” w duszy jego ucznia.

## References

- Akopjan, Jakov. Pojetika romanov Germana Gesse v svete sinteza kul'tur Zapada i Vostoka. Erevan: Erevanskij gosudarstvennyj universitet, 2006. (Яков, Акопян. Поэтика романов Германа Гессе в свете синтеза культур Запада и Востока. Ереван: Ереванский государственный университет, 2006).
- Celler, Bernhard. German Gesse sam svidetel'stvujushhij o sebe i o svoej zhizni (s prilozhenim fotodokumentov i illjustracij). Translated by Evgen I. Necheporuk. Cheljabinsk: Izdatel'stvo Ural LTD, 1998. (Целлер, Берхард. Герман Гессе сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (с приложением фотодокументов и иллюстраций). Translated by Evgen I. Necheporuk. Челябинск: Издательство Урал LTD 1998).
- Danilenko, Valerij. Bipoljarnyj obraz myshlenija v «Kurortnike» Germana Gesse. Irkutsk: Crede Experto, 2017 (Даниленко, Валерий. Биполярный образ мышления в «Курортнике» Германа Гессе. Иркутск: Crede Experto, 2017).
- Gesse, German. Igra v biser. Moskva: AST Publishers, 2017. <https://www.litmir.me/br/?b=248120> (Гессе Герман. Игра в бисер. Москва: AST Publishers, 2017. <https://www.litmir.me/br/?b=248120>).
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. Translated by Emil Zegadłowicz. Warszawa: Wolne Lektury, 2013.
- Hesse, Hermann. Gra szklanych paciorków. Translated by Kuria Kurecka. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1971.
- Karalashvili, Rezo. Mir romana Germana Gesse. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1984. (Каралашвили, Резо. Мир романа Германа Гессе. Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1984).
- Kopaliński, Władysław. Słownik symboli. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990.

- Leibniz, Gottfried Wilhelm. „Przedmowa do nauki ogólnej.” In Leibniz, Gottfried Wilhelm. Wyznanie wiary filozofa. Kraków: drukarnia dra Ludwika Gumpłowicza, 1969.
- Sedel'nik, Vladimir. Pis'ma po krugu. Moskwa: Progress, 1987 (Седельник, Владимир. Письма по кругу. Москва: Прогресс, 1987).
- Zolotuhina, Ol'ga. Jevolucija psihologizma Germana Gesse. Grodno: Grodnenskiy gosudarstvennyj universitet imeni Janki Kupaly, 2007 (Золотухина, Ольга. Эволюция психологизма Германа Гессе. Гродно: Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, 2007. <http://ebooks.grsu.by/zolotuhina/2-psikhologicheskaya-soderzhatel'nost-igry-v-romanakh-g-gesse.htm>).

## **Emotion oder Vernunft? Auf dem Weg zur Selbsterkenntnis (am Rande von Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel*)**

**Abstract:** Der Beitrag reflektiert die Aktualität der gesellschaftskritischen Äußerungen in Hermann Hesses Roman *Das Glasperlenspiel*, vor allem in Bezug auf die Notwendigkeit des Wiederaufbaus der Kultur durch (Selbst-)Entwicklung der Menschen. Es wird nachgewiesen, dass das Schicksal der Hauptfigur des Romans, Joseph Knecht, den Vorrang der Vernunft vor den Emotionen aufhebt und die Einheit beider Eigenschaften der menschlichen Rasse manifestiert.

**Stichworte:** Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel*, Selbstentwicklung, Gefühle.

## **Emocje czy rozum? W kierunku samopoznania (na marginesie *Gry szklanych paciorków* Hermann Hessego)**

**Abstrakt:** W artykule podjęto rozważania na temat aktualności krytycznych uwag wobec społeczeństwa zawartych w powieści Hermann Hessego *Gra szklanych paciorków*, a przede wszystkim w odniesieniu do potrzeby odbudowy kultury poprzez (samo)rozwój człowieka. Autorka udowadnia, że losy głównego bohatera powieści, Józefa Knechta, znoszą prymat rozumu nad emocjami i manifestują jedność obu właściwości rodzaju ludzkiego.

**Słowa kluczowe:** Hermann Hesse, *Gra szklanych paciorków*, samorozwój, emocje.

## IV

AFEKTY W PRZEKŁADZIE I W SZTUKACH WIZU-  
ALNYCH

---

AFFEKTE IN DER ÜBERSETZUNG UND IN VISUEL-  
LEN KÜNSTEN

---

AFFECTS IN THE TRANSLATION AND VISUAL  
ARTS





<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.09>

Data zgłoszenia: 10.09.2021 r.

Data akceptacji: 5.11.2021 r.

Jakub SULIGA

<https://orcid.org/0000-0003-2039-840X>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

## Hemingway źle obecny. Na tropie wstydu

### Hemingway mis-present. On the trail of shame

**Abstract:** The Hemingway that Poles know is Bronisław Zieliński's Hemingway. Once one of the most popular writers in Poland, today he is already forgotten. Using the example of one of Hemingway's most personal books, *Green Hills of Africa*, the author examines whether the Polish reader has come to know the kind of Hemingway that the Nobel Prize winner really created. The translator knew the writer personally and fell into the trap of the "Hemingway myth" - he joined in the construction of the Nobel Prize winner's legend, trying to eliminate the affections of shame that can be found in the novel.

**Keyword:** Hemingway, Bronisław Zieliński, *Green Hills of Africa*, Shame affect.

Polacy długo czekali na dzieła Ernesta Hemingwaya. Przed wybuchem II wojny światowej na polskim rynku ukazały się *A Farewell to Arms* (*Pożegnanie z bronią*, przeł. Zbigniew Grabowski, Warszawa 1931) oraz *To have and have not* (*Statek śmierci*, przeł. Teresa Rogala-Zawadzka, Warszawa 1939, wydana ponownie w 1948 r. pt. *Biedni i bogaci*). Dopiero w 1955 r. w „Przekroju” ukazały się 3 opowiadania w tłumaczeniu Miry Michałowskiej: *Mordercy*, *Czekanie* i *Stary człowiek przy moście*. Zdaniem tłumaczki nieobecność noblisty na polskim rynku wydawniczym była spowodowana jego działalnością na Kubie w czasie II wojny światowej: pisarz wraz z grupą przyjaciół patrolował wybrzeża wyspy w poszukiwa-



niu niemieckich łodzi podwodnych,<sup>1</sup> co w Polsce Ludowej klasyfikowało go jako zachodniego szpiega.<sup>2</sup>

W piątym numerze „Przekroju” z 1955 r. Polacy poznali Hemingwaya jako pisarza, który „daje w wielu swych dziełach przekonujący obraz współczesnej Ameryki”. O tym, że autor zwykł osadzać fabułę swych powieści poza Stanami Zjednoczonymi, przekonali się bardzo szybko: w ciągu następnych trzech lat ukazały się *Pożegnanie z bronią*, *Mieć i nie mieć*, *Stary człowiek i morze*, *Komu bije dzwon*, *Słońce też wschodzi* i kilka opowiadań zamkniętych w zbiorze *Śniegi Kilimandżaro i inne opowiadania*. „Ernest Hemingway, którego znają Polacy, to Hemingway Zielińskiego, tłumaczony z ogromną atencją, szacunkiem i miłością”<sup>3</sup> – wspominała Michałowska (choć Zieliński nie „przejął” całego dorobku Papy<sup>4</sup>: w przypadku opowiadań do dwójki tłumaczy dołączył Jan Zakrzewski, a za nowe tłumaczenie *To have and have not* odpowiadała Krystyna Tarnowska). Nasuwa się oczywiste pytanie: jaki jest Hemingway Zielińskiego?

Jeszcze zanim „Przekrój” wydrukował pierwsze opowiadania Hemingwaya, autor już zdążył zaistnieć wśród czytelników – jednak nie ze względu na to, jak pisał, ale o czym pisał. Michałowska wspominała, jak w czasie pracy nad przekładem odwiedził ją, wówczas jeszcze nieznany, Marek Hłasko, który z różą w ręku spytał: „pani podobno tłumaczy tego brutala”<sup>5</sup> („Literatura”). Takie postrzeganie Hemingwaya przetrwało do czasów współczesnych: gdy w 2017 r. zmarł Roman Bratny, Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych zamieścił na swojej stronie internetowej nekrolog, w którym pisał: „Mógł budzić skojarzenia z Hemingwayem: szkicowy język, wtręty wojenne, sporo seksu, sceny z polowań, które były jego pasją. Męski, silny, zahartowany”<sup>6</sup> i można odnieść wrażenie, że obaj prozaicy tworzyli literaturę awanturniczą. W polskiej recepcji brak nacisku na to, w jaki sposób au-

<sup>1</sup> Nicholas Reynolds przedstawił inne niż patriotyczne motywacje pisarza: był to po prostu sposób na zdobycie racjonowanego wówczas paliwa, potrzebnego do „wędkowania i picia z kolegami”. Zob. Nicholas Reynolds, *Towarzysz Hemingway*, przeł. Zbigniew Kościuk (Warszawa: Bellona, 2018), 206.

<sup>2</sup> Mira Michałowska, *Do zobaczenia, stary wilku. Opowieść o przyjaźni Ernesta Hemingwaya z jego polskim tłumaczem Bronisławem Zielińskim* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1997), 13–14.

<sup>3</sup> Mira Michałowska, „Nieznane teksty Hemingwaya,” *Literatura*, 42 (1986): 8.

<sup>4</sup> Zob. Ernest Hemingway w oczach krytyki, red. Henryk Krzeczkowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968) 523–524.

<sup>5</sup> W Pięknych dwudziestoletnich Hłasko wspomina, jak czerpał wiedzę o literaturze amerykańskiej: w zamian za streszczenie mu książki, która nie ukazała się w jęz. polskim, płacił za swoich rozmówców knajpiane rachunki.

<sup>6</sup> „Nie żyje Roman Bratny,” dostęp: 20.07.2021, [https://zaiks.org.pl/1405,196,nie\\_zyje\\_roman\\_bratny](https://zaiks.org.pl/1405,196,nie_zyje_roman_bratny).

tor *Pożegnania z bronią* przedstawiał świat w swych powieściach; uwaga skupia się na tym, co zostało w nich wyeksponowane, a w takim ujęciu twórczość artysty zestarzała się źle i miejscami może wręcz razić wrażliwego czytelnika. Przy takim założeniu nie dziwi fakt, że proza Hemingwaya jest znów nieobecna – jego książek należy szukać w antykwariatach, a nie w księgarniach. Pomijając aspekty czysto literackie, dziwić może fakt, że żaden wydawca nie wykorzystał faktu, że nazwisko pisarza znowu zyskało duży rozgłos za sprawą rapera Taco Hemingwaya. Obecność w nowych rejestrach oraz okrągła rocznica śmierci pisarza mogłyby stanowić świetne tło dla wznowienia jego książek. Warto się jednak zastanowić, czy Hemingway Zielińskiego jest tym właściwym, tym najbliższym oryginałowi, czy może jest dostosowany do wyobrażeń polskiego czytelnika?

Oczywiście wiele cech prozy Hemingwaya jest nieprzetłumaczalnych: choćby rytm jego zdań często oparty o powtarzalność „and” i „the” czy skłonność do używania krótkich słów. Próba przełożenia rozważań Amerykanów na temat prozy Papy kończy się np. na korekcie obowiązujących tłumaczeń jak przykładowo w eseju Kurta Vonneguta, który w oparciu o fragment opowiadania *Rzeka dwóch serc*:

Nick sat down against the charred stump and smoked a cigarette. His pack balanced on the top of the stump, harness holding ready, a hollow molded in it from his back. Nick sat smoking, looking out over the country. He did not need to get his map out. He knew where he was from the position of the river.

As he smoked, his legs stretched out in front of him, he noticed a grasshopper walk along the ground and onto his woolen sock. The grasshopper was black. As he walked along the road, climbing, he had started many grasshoppers from the dust. They were all black<sup>7</sup>.

stwierdzał, że:

Nie ma obawy, że któreś słowo się powtórzy. Ilu z was miało nauczycieli, mówiących wam, by nigdy nie używać żadnego słowa dwa razy w tym samym akapicie, a nawet w sąsiednich? Przy okazji: największe słowo w tym fragmencie to „pasikoniki”. Wielkie, co? Najmocniejsze słowo to „czarne”. Mocne, co?<sup>8</sup>

Choć w polskim wydaniu przytoczony fragment opowiadania jest oznaczony jako przetłumaczony przez Zielińskiego, to różni się on od tego, co czytelnik znajduje w *49 opowiadaniach*: „grasshopper” zostało przetłumaczone jako „konik polny”, co nie współgra z zachwytem autora *Rzeźni nr 5*.

Dobrym początkiem dla rozważań o aktualności dotychczasowych przekładów są *Zielone wzgórza Afryki*, które może nie stanowią świetnego

<sup>7</sup> Ernest Hemingway, *The First Forty-Nine Stories* (London: Arrow Books, 1993), 201.

<sup>8</sup> Kurt Vonnegut, *Losy gorsze od śmierci*, przeł. Jan Rybicki (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1999), 49–50.

przykładu stylu Hemingwaya – autor zrezygnował z krótkich zdań i wartkiej akcji zakończonej fizyczną próbą, której musi poddać się główny bohater – ale, na co zwrócił uwagę Bronisław Wiśniowski, stanowią świetne źródło informacji nt. amerykańskiej sceny literackiej i tego, jak na niej umiejscawia się sam autor<sup>9</sup> oraz, jak zapewniał sam pisarz, były ciekawą próbą stworzenia powieści pozbawionej fikcji, „absolutnie prawdziwej książki”<sup>10</sup> w której czytelnik może bliżej poznać noblistę, a nie jedną ze stworzonych przez niego postaci. Historia polskiego wydania jest dodatkowo mocno związana z osobą tłumacza.

W 1958 r. Zieliński poleciał do Stanów Zjednoczonych na zaproszenie Fundacji Forda i przedstawił jej reprezentantom listę pisarzy, z którymi chciałby się spotkać: Capotem, Steinbeckiem i Hemingwayem. Ten ostatni, po odbyciu rozmowy telefonicznej z tłumaczem, uznał, że skoro Zieliński nie polował od wybuchu wojny, to pobyt w Idaho będzie świetną okazją do nadrobienia zaległości.<sup>11</sup> Dopiero ostatniego dnia pobytu pisarz, uświadomiony już na samym początku przez tłumacza o swojej dużej popularności w Polsce, złożył mu propozycję. Zieliński zapisał w swoim dzienniku:

Jeżeli ja (taki stawia warunek) przetłumaczę *Green Hills of Africa*, które on uważa za jedną ze swych lepszych książek, on ze swej strony zrezygnuje z honorarium autorskiego i przeznaczy je wraz z czekiem na 1000 dolarów<sup>12</sup> (który prześle na moje ręce) na nagrodę dla pisarza polskiego za najlepszą polską powieść<sup>13</sup> – zanotował w dzienniku Zieliński.

Kilkudniowy pobyt tłumacza w Ameryce zaowocował przyjaźnią z artystką, która – listownie – utrzymała się do śmierci pisarza. Tłumacz pytał o znaczenie poszczególnych zwrotów np. „softcottondirt”,<sup>14</sup> ale też o afrykańskie realia, np. o to „jak tubylcy zabezpieczali kołczany ze strzałami?”<sup>15</sup> Zieliński nawet ustalał kształt polskiego wydania z autorem. M.in. wyszedł z propozycją zamieszczenia w książce afrykańskich zdjęć autorstwa Hemingwaya, na co z początku autor przystał, i choć w zachowanej korespondencji

<sup>9</sup> Bronisław Wiśniowski, Faulkner, Hemingway, Steinbeck (Warszawa: Czytelnik, 1960), 153–154.

<sup>10</sup> Ernest Hemingway, Zielone wzgórza Afryki, przeł. Bronisław Zieliński (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Iskry, 1967), 5.

<sup>11</sup> Bartosz Marzec, Na wzgórzach Idaho. Opowieść o Bronisławie Zielińskim, tłumaczu i przyjacielu Ernesta Hemingwaya (Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2008), 66.

<sup>12</sup> Władze PRL uznały, że 1000 dolarów to za duża kwota dla jednej osoby – nagrody po 500 dolarów i 25 000 zł otrzymała Anna Kowalska za Opowiadania greckie oraz Jan Józef Szczepański za Polską jesień.

<sup>13</sup> Marzec, Na wzgórzach Idaho..., 167.

<sup>14</sup> Zob. Marzec, Na wzgórzach Idaho..., 219.

<sup>15</sup> Zob. Marzec, Na wzgórzach Idaho..., 222.

Zieliński nawet dziękuje za otrzymane fotografie, ostatecznie nie weszły one w skład książki.<sup>16</sup> Za to na okładkę polskiego wydania trafiła podobizna Hemingwaya – fragment zdjęcia, na którym pozuje z samym Zielińskim.<sup>17</sup> Dodatkowo okładkę zdobił napis „łowy na grubego zwierza”,<sup>18</sup> który nie pozostawiał wątpliwości co do treści<sup>19</sup> (późniejsze wydania, w większym formacie, zdobił spis wszystkich gatunków, na które pisarz polował). Hemingway, nie władając polszczyzną oraz nie mając żadnych innych źródeł informacji nt. odbioru swoich dzieł w Polsce, chwalił pracę Zielińskiego, pisał do niego: „mam obecnie dwoje tłumaczy<sup>20</sup>, którym mogę ufać, i bardzo mnie to cieszy”<sup>21</sup>.

Na wstępie warto zaznaczyć, że tłumacz z pewnością zaangażował się w budowanie przez pisarza autolegandy. Lech Budrecki w postłowie do *49 opowiadań* wyjaśnił ten proces:

Swą biografię pisarz dostosowywał do legendy. Podążając za własnymi tekstami, niejako stwarzał siebie. Starał się przylegać do wyobrażeń na swój temat, wyobrażeń, które sam produkował i sam wprowadzał w obieg. Ale wraz z upływem czasu legenda dzielnego żołnierza ocalonego z okopów pierwszej wojny światowej, przedstawiciela amerykańskiej bohemy w Paryżu, znakomitego rybaka i wspaniałego strzelca, prawdziwego mężczyzny, niezrównanego *macho* – przestała funkcjonować. Mit zaciął się, zacierał. W końcu rozsypał się i rozpadł. Hemingway zastąpił go innym mitem. Tym razem był to mit papy, posuniętego już w latach herosa, wybornego ojca, bohaterskiego wojownika i zacnego opiekuna<sup>22</sup>.

Zieliński poznał tego drugiego Hemingwaya, którego tak sportretował w swoim dzienniku:

Zachowuje się zupełnie inaczej, niż sobie wyobrażałem; myślałem, że jest władczy, butny, szorstki, twardy, czy ja wiem: piekielnie „biologiczny”, brutalny, zbyt męski. Tymczasem jest zupełnie inaczej: zewnętrznie identyczny jak na zdjęciach, tyle że

---

<sup>16</sup> W przypadku pierwszego wydania amerykańskiego Hemingway zakazał dodawania zdjęć – czytelnik miał poznać Afrykę wyłącznie z opisów artysty. Por. Reynolds, *Towarzysz Hemingway*, 261.

<sup>17</sup> Zob. Marzec, *Na wzgórzach Idaho...*, 114.

<sup>18</sup> Z początku pisarz planował dodać podtytuł *Myśliwi są braćmi*. Zob. Carlos Baker, *Ernest Hemingway. Historia życia*, przeł. Bronisław Zieliński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979), 187.

<sup>19</sup> Okładkę pierwszego wydania amerykańskiego zdobiły jedynie rysunki antylopy.

<sup>20</sup> Drugim była Fernanda Pivano tłumaczka Hemingwaya na język włoski.

<sup>21</sup> Mira Michałowska, *Do zobaczenia, stary wilku. Opowieść o przyjaźni Ernesta Hemingwaya z jego polskim tłumaczem Bronisławem Zielińskim* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1997), 96.

<sup>22</sup> Lech Budrecki, „To, co przetrwało,” w *Ernest Hemingway, 49 opowiadań*, przeł. Mira Michałowska, Jan Zakrzewski i Bronisław Zieliński, postłowie Lech Budrecki (Warszawa: Świat Książki: 2003), 612.

większy, w sposobie bycia jest wręcz bardzo delikatny, jakby się wahający się, czy nawet chwilami nieśmiały, słucha bardzo uważnie, patrząc prosto w oczy, mówi cicho, chwilami bardzo cicho, trochę niepewnie, wreszcie on – mistrz prostego, klarownego jak kryształ stylu – czasami szuka słów, zająkując się, mówi wręcz mętnie<sup>23</sup>.

Kontrast między Hemingwayem z kart powieści (czyli takim, jakim go sobie wyobrażał Zieliński) a Hemingwayem zastanym w Ameryce i próba scalenia tych dwóch postaci w całość w polskim wydaniu *Zielonych wzgórz Afryki* wpłynęła na niektóre decyzje tłumacza.

Jak próbę czasu przetrwał Hemingway Zielińskiego? Oczywiście przez 60 lat przekład przede wszystkim się zestarzał: Hemingway używa „aparatu filmowego” zamiast kamery, a towarzyszą mu „Masaje” – nie „Masajowie”. Zaczynając od deklaracji „Przekroju” z 1955 r. o przekazywaniu obrazu współczesnej Ameryki przez Hemingwaya, w aktualnym tłumaczeniu książka traci na amerykańskość. Oczywiście cała twórczość autora *Komu bije dzwon* w jakiś sposób wymyka się definicji literatury amerykańskiej, która „jest wrośnięta w konkret amerykański [...] ukazuje rzeczywistość Amerykę, jej konflikty społeczne, rasowe, obyczajowe...”.<sup>24</sup> Kurt Vonnegut na konferencji *Hemingway in Idaho* w 1989 r. zarzucał nieżyjącemu pisarzowi, że nie był amerykańskim artystą, właśnie z powodu unikania tematu Ameryki.<sup>25</sup> Nie sposób jednak nie zauważyć, jak wielki wpływ na historie opisane przez Hemingwaya miało pochodzenie głównych bohaterów. Z przyczyn politycznych czy społeczno-ekonomicznych bohaterowie Hemingwaya mogli być wyłącznie Amerykanami. Np. w *Zielonych wzgórzach Afryki* pobyt bohaterów na Czarnym Łądzie ułatwiał fakt, że tereny dzisiejszej Tanzanii, na których dzieje się akcja książki, były wówczas koloniami brytyjskimi, co ułatwiała komunikację, chociaż tubylcy używali lokalnego wariantu języka angielskiego: przykładowo od rzeczownika „camp” stworzyli czasownik „campi”, co Zieliński przetłumaczył jako na pozbawione sensu „kampii”. Jednak analogiczne „bathi” od angielskiego „bath” zmienił na „kapu”, zdzieciniając mowę tubylców.

Tłumacz zastosował strategię domestykacji w przypadku obcoobrzmiących słów. Zdaniem Lawrence’a Venutiego, udomowienie może mieć źródło

<sup>23</sup> Marzec, *Na wzgórzach Idaho...*, 126.

<sup>24</sup> Zbigniew Bieńkowski, *Notatnik amerykański* (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1983), 33–34.

<sup>25</sup> Ewa Barbara Łuczak, „Czytając «obcego»: szukanie kosmopolityzmu w ‘Komu bije dzwon’,” w Ernest Hemingway, red. Ewa Barbara Łuczak (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2017), 173. Sam Hemingway żalił się Zielińskiemu, że choć *Zielone wzgórza Afryki* są dobrą książką, to nie odniosły w Stanach sukcesu m.in. z tego powodu „Wszyscy pytali: Czemu ten przeklęty dureń wciąż pisze o łowach w Afryce? Niech napisze o Stanach Zjednoczonych” Zob. Marzec, *Na wzgórzach Idaho...*, 133.

w ksenofobicznym podejściu do innych kultur.<sup>26</sup> Nie sposób sformułować takich zarzutów wobec Zielińskiego, jednakże w kontekście przekładu określeń na afrykańskich autochtonów (o których w dalszej części artykułu) teoria autora *The Translator's Invisibility: A History of Translation* dodatkowo utrudnia neutralny, czyli nie mające na celu obrażenia bohaterów powieści, odbiór książki. Zastosowanie egzotyzacji, czyli zachowaniu terminów specyficznych dla kultury wyjściowej, nie generowałoby takich problemów dla czytelnika z XXI wieku. Sam Hemingway spowodował zamieszanie poprzez początkowe oznaczanie słów w suahili kursywą, z którego zrezygnował, co wyjaśnił w treści książki:

„Piga” to było świetne słowo. Brzmiało dokładnie tak, jak powinna brzmieć komenda „ognia” albo oznajmienie o trafieniu. „M’uzuri” znaczące „dobry”, „dobrze”, „lepszy”, przez długi czas za bardzo przypominało mi nazwę stanu Missouri [...] ale teraz wydawało mi się już naturalne, nie trzeba już go było podawać kursywą.<sup>27</sup>

W przypadku zastąpienia imienia „M’cola” „M’kolą” nie dostrzegamy dużej różnicy, ale zastąpienie imienia „Charo” „Czarem” może budzić nowe, nieobecne w oryginale konteksty: Czaro – czarodziej, czy Czaro – czarny; tym bardziej że niektórzy tubylcy używali pseudonimów: np. „Droopy” został przemieniony na „Posępnego”. Shamba, która w języku miejscowych oznacza pole uprawne, stała się Szambą – co budzi już skojarzenia kanalizacyjne. Wyraz „jambo”, który, jak wynika z kontekstu, służy jako przywitanie, zostało spolszczone do bezsensownego „dżamba”.

Od świata zachodniego tłumacz oddala nas również choćby przez zastąpienie nazwy drinka „gimlet” „gwoździem”: samo słowo „gimlet” oznacza świder, ale Zieliński, mając możliwość dopytania autora (tak jak np. dopytywał o potrawy), uznał, że nie ma nic dziwnego w fakcie używania nazewnictwa budowlanego w kontekście spożywania alkoholu. W jednej ze scen Zieliński znalazł dla „whisky whisper” ekwiwalent funkcjonalny w postaci „wódczanego szeptu”, co zdecydowanie spolszczyło charakter wyprawy.

Jeśli chodzi o takie elementy, które bez przypisów mógłby zrozumieć wyłącznie odbiorca amerykański, tłumacz zastąpił je czytelniejszymi ekwiwalentami dla polskiego odbiorcy: „Soft cotton dirt”, czyli typ gleby, na którym hodzi się bawełnę w Arkansas, stał się „ziemią miękką jak wata”.<sup>28</sup> Przytoczona w rozmowie „Old mother Hubbard”, bohaterka wierszyka dla dzieci,

<sup>26</sup> Zob. Krzysztof Hejwowski, *Iluzja przekładu* (Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2015), 312.

<sup>27</sup> Ernest Hemingway, *Zielone wzgórza Afryki*, przeł. Bronisław Zieliński (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Iskry”, 1967), 40.

<sup>28</sup> Mira Michałowska, *Do zobaczenia, stary wilku. Opowieść o przyjaźni Ernesta Hemingwaya z jego polskim tłumaczem Bronisławem Zielińskim* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1997), 96.

która padła ofiarą dowcipu swojego psa, została zastąpiona „Ciocią Kłocią” – bohaterką noweli Guya de Maupassanta, która, w przeciwieństwie do pani Hubbard, jest postacią tragiczną. Panią Hubbard zostali nazwani pisarze, którzy, zdaniem autora *Komu bije dzwon*, w pewnym momencie życia stali się „impotentami” (literackimi). Trudno znaleźć odpowiedni ekwiwalent w polskiej kulturze – może pan Hilary z wiersza Juliana Tuwima oddałby nieporadność, którą Hemingway zarzucił innym pisarzom, jednak istotny wydają się fakt, że dla opisanego mężczyzny pisarz użył postaci kobiecej.

Brutalność Hemingwaya została przez tłumacza mocno stłumiona. Motyw przewodni książki nie jest już krwawą rozrywką: bohaterowie nie strzelają do ptaków („birdshot”), tylko do pióra; myśliwi nie szukają śladów krwi („blood”), tylko farby; kiepski strzał, który może skończyć się długą, bolesną śmiercią zwierzęcia, nie jest postrzałem w brzuch („gutshot”), tylko daniem po miękkiem.<sup>29</sup> Złagodzenie świata myśliwych mocno wpływa na elementy autokreacji autora – Hemingway w książce tłumaczył swoje prawo do rania zwierząt:

Nie zrobiłem nic, czego nie zrobiono i mnie. Byłem postrzelony, byłem okaleczony i wyszedłem z tego. Zawsze spodziewałem się, że to czy tamto mnie zabije i naprawdę już się tym nie przejmowałem. Ponieważ nadal lubiłem polować, więc postanowiłem, że będę strzelał tylko dopóty, dopóki potrafię zabić czysto, a jak stracę tę umiejętność, to przestane<sup>30</sup>.

Hemingway dość często ulegał wypadkom: m.in. został ranny w czasie I wojny światowej. Zrównanie własnych ran z „dawaniem po miękkiem”, z czym mamy do czynienia w polskim wydaniu, zdecydowanie mija się z zamiarem autora.

W wyprawie pisarzowi towarzyszyła żona. W całej książce występuje jako „P.O.M.”. W oryginale rozwinięcie skrótowca pojawia się w dialogu i nie jest w żaden sposób oznaczone: po prostu jeden z bohaterów nazwał panią Hemingway „poor old mama”. Zielińskiemu umknęła ta uwaga, przez co listownie zapytał autora o znaczenie pseudonimu jego żony<sup>31</sup> – finalnie w polskim wydaniu pozostawił „P.O.M.”, jednak w przypisie wyjaśnił jego znaczenie, czyniąc polskie wydanie czytelniejszym – Hemingway, nazywając żonę „biedną i starą”, stale podkreślał, jak, w jego odczuciu, wygląda pozycja żony w zmaskulinizowanej wyprawie łowieckiej. Pani Hemingway tylko raz wychodzi na pierwszy plan powieści, kiedy tu-byłcy przypisali jej zastrzelenie lwa. W ramach gratulacji podnieśli ją,

<sup>29</sup> Zieliński wykorzystał język myśliwych, który do dziś pozostaje w użyciu. Zob. Tomasz Matkowski, *Polowaneczko* (Warszawa: Wydawnictwo Nowy Świat, 2009), 61.

<sup>30</sup> Hemingway, *Zielone wzgórza Afryki*, 95.

<sup>31</sup> Zob. Marzec, *Na wzgórzach Idaho...*, 218.

skandując „Hey la Mama”. Zieliński zachował słowo „mama”, które kłóci się z oryginalną treścią powieści: „mama” ma charakter slangowy, skrótowy (może właściwym odpowiednikiem byłaby „mamuśka”) – nie dziwi, że mąż tak nazywa swoją żonę, a zaadaptowanie tego przezwiska przez czarnoskórych i potraktowanie go jako tytułu, niesie ze sobą ładunek humorystyczny, którego jest pozbawione polskie tłumaczenie. W późniejszej dyskusji na temat całego zajścia, P.O.M. stwierdza: „You know people never used to carry me on their shoulders much at home”,<sup>32</sup> co zostało przetłumaczone jako: „Wiecie, u nas nieczęsto noszono mnie na rękach.”<sup>33</sup> „At home”, wypowiedziane kilka tysięcy kilometrów od Stanów Zjednoczonych, można potraktować jako „rodzinne strony”, „ojczyznę”, a niekoniernie dom jako taki, co „u nas” dobrze oddaje, ale pominięcie uogólnionego podmiotu – „ludzi” –wzmocniło wrażenie zarzutu kierowanego przeciwko mężowi. W odpowiedzi na żale żony pisarza jeden z uczestników nazywa Amerykę miejscem niecywilizowanym („uncivilized”), co brzmi zabawnie w afrykańskiej głośzy. Zieliński pomija ten żart, pisząc o „straszonym braku kultury” w Stanach Zjednoczonych.

W tłumaczeniach scen polowań oraz tych, w których występuje żona Hemingwaya, można dostrzec próbę łagodzenia afektu wstydu przez Zielińskiego. Silvan Tomkins pisał o nim:

Ludzie w obronie własnej godności wielokrotnie narażali się na przerażenie i śmierć, a nawet poświęcali życie, żeby tylko nie być zmuszonymi do pochylecia głowy i ugięcia kolan. W imię dumy lekceważono i odrzucano nawet twardą rękę przerażenia. Wielu przez całe życie musiało mierzyć się ze śmiercią i przerażeniem, by ich fundamentalna godność i człowieczeństwo nie zostały zakwestionowane. Lepiej wystawić się na ryzyko śmierci i przerażenia, niż cierpieć głębokie i pewne upokorzenie z powodu tchórzostwa.<sup>34</sup>

Łatwo wyjaśnienia te skorelować z kanoniczną twórczością Hemingwaya, której przyświecało credo: „Człowiek nie jest stworzony do klęski. Człowieka można zniszczyć, ale nie pokonać.”<sup>35</sup> W Afryce Hemingway nie został poddany, tak jak wielu jego bohaterów, wielkiej próbie, nie musiał ratować siebie, czy kogoś bliskiego. Szereg pomniejszych prób, jakimi były jego polowania, został przygaszony, pozbawiony okrucieństwa wobec bezbronnej zwierzyny – tłumacz mógł polować z rzeczywistym Hemingwayem, ale

<sup>32</sup> Ernest Hemingway, *Green Hills of Africa* (London: Vintage, 2004), 30.

<sup>33</sup> Hemingway, *Zielone wzgórza Afryki*, 34.

<sup>34</sup> Silvan Tomkins, „Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręt: natura reakcji,” przeł. Borys Szumański i Weronika Szwebs, *Teksty drugie*, 4 (2016): 169.

<sup>35</sup> Ernest Hemingway, *Stary człowiek i morze*, przeł. Bronisław Zieliński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962), 79.



jego literacka kreacja musiała pozostać „czysta”<sup>36</sup> i odporna na sukcesy żony, które nie powinny być okazją do żartów.

Jeśli chodzi o przedstawienie mieszkańców czarnego łądu, Hemingway często pisze o „the natives”, co tłumacz zastąpił „tubylcami”. Problematyczny staje się słynny fragment, w którym autor nakreślił źródła amerykańskiej literatury:

All modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*. If you read it you must stop where the Nigger Jim is stolen from the boys. That is the real end. The rest is just cheating.<sup>37</sup>

„Nigger” użyte dla określenia czarnego mieszkańca Stanów Zjednoczonych zostało przetłumaczone jako „murzyn”, jednak autor wprowadził różnicę: czarnoskórych mieszkających w Afryce nazwał w dalszej części książki „negroes”, co zostało przetłumaczone tak samo. Tłumaczenie powstające 20 lat po ukazaniu się książki nie uwzględniło przemian, jakie w tym czasie dokonywały się za oceanem: przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych to czas wystąpień Martina L. Kinga czy Malcolma X – rzeczowniki użyte przez Hemingwaya zostały uznane przez czarnoskórą część amerykańskiego społeczeństwa za obraźliwe; w użyciu pojawił się „Afroamerykanin”, odnoszący się jednak tylko do mieszkańców Ameryki. Trudno zarzucić Hemingwayowi chęć obrażenia Afrykanów (w powieści uwiecznił przyjacielskie relacje między sobą a nimi): „nigger” powstało od hiszpańskiego „negro” oznaczające „czarny” – użycie ich przez Hemingwaya można uznać za próbę podkreślenia pochodzenia czarnoskórych: angielskie „nigger” dla tych z Ameryki i hiszpańskie „negro” dla tych spoza. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że sam Twain w przywoływanej powieści używał słowa „nigger”, więc autor *Zielonych wzgórz...* mógł po prostu użyć rzeczownika, który kojarzy mu się z omawianą książką. Użycie słowa „Murzyn” dopiero niedawno wciągnęło prace Zielińskiego w dyskusje związane z nazewnictwem osób czarnoskórych. „Murzyn” podzielił los amerykańskich określeń: przy próbie oddania rozróżnienia Hemingwaya, przy jednoczesnym uznaniu, że autor nie miał złych intencji, rozdział na geograficznie obcych mu i bliskich najlepiej oddałyby „czarny” i „Afroamerykanin”.

<sup>36</sup> Ryszard Kapuściński nazwał Hemingwaya pisarzem romantycznym, tj. „który odnosi się do rzeczywistości, do ludzi, do bohaterów bardzo ciepło, z wielką nadzieją, z dobrocią, z takim przekonaniem, że w ludziach tkwią jakieś wspaniałe możliwości, ogromne potencje, że można wykrzesać coś dobrego z każdego człowieka. Ma wizję świata, który może się kiedyś stać lepszym światem.” Bartosz Marzec, „Ryszard Kapuściński – ostatni romantyk,” Rzeczpospolita, 22.01.2012, <https://www.rp.pl/literatura/art13958031-ryszard-kapuscinski-ostatni-romantyk>.

<sup>37</sup> Hemingway, *Green Hills of Africa*, 15.

W ostatniej scenie bohaterowie przebywają w Hajfie. Od wydarzeń stanowiących trzon powieści minął miesiąc – wystarczająco długo, by wspomnienia się zatarły:

'You know', P.O.M. said, 'I can't remember it. I can't remember Mr. J.P.'s<sup>38</sup> face. And he's beautiful. I think about him and think about him and I can't see him. It's terrible. He isn't the way he looks in photograph. In a little while I won't be able to remember him at all. Already I can't see him.'

'You must remember him,' Karl said to Her.

'I can remember him,' I said. 'I'll wrote you a piece some time and put him in'.<sup>39</sup>

Co Zieliński przetłumaczył:

- Wiesz – powiedziała P.O.M. – nie mogę sobie tego wszystkiego przypomnieć. Nie potrafię sobie przypomnieć twarzy pana Jot Pe. A on jest piękny. Myślę o nim i myślę i nie mogę go zobaczyć. To okropne. On wcale nie wygląda tak jak na fotografii. Niedługo nie będę mogła w ogóle go sobie przypomnieć. Już teraz go nie widzę.

- Musisz go zapamiętać – rzekł do niej Karl.

- Ja go pamiętam – powiedziałem. – Kiedyś coś o tym napiszę i tam go umieszczę.<sup>40</sup>

W piątym zdaniu oryginalnej wypowiedzi mamy do czynienia ze świetnym przykładem hemingwayowskiej rytmiki opartej o „and”:

I think about him  
and think about him  
and I can't see him.

Po pięć sylab w każdej linijce. Rzecz niemal niemożliwa do oddania w przekładzie. Jednak to, co rzuca się w oczy przede wszystkim, to zmiana końcowego wydzwiku książki: w oryginale Hemingway mówi do żony: „I'll wrote you a piece sometime and puthim in” – co można potraktować jako końcową dedykację; autor przedstawił romantyczną genezę książki, jako pamiętki, która ma przypominać pani Hemingway o ich wspólnych chwilach. Zieliński pozbawił czytelników tego ostatniego intymnego akordu powieści.

Hemingwayowi Zielińskiego nie można odmówić jednego: popularności. Początkowa popularność spowodowana otwarciem na dotychczas niedostępną literaturę utrzymywała się przez długi czas, o czym świadczą kolejne wznowienia jego książek, czy choćby fakt, że został wybrany przez czytelników „Polityki” najlepszym pisarzem zagranicznym XX w., po czym, dość nagle, dobra passa się skończyła. Chociaż *Stary człowiek i morze* od lat jest lekturą szkolną, kolejne pokolenia uczniów poszukują książki w antykwariatach. „Gazeta Wyborcza” tworząc kolekcję XX wieku, wydała, generacyjnie równych Hemingwayowi, Faulknera i Steinbecka, ale autora *Komu bije*

<sup>38</sup> Jeden z uczestników wyprawy.

<sup>39</sup> Hemingway, *Green Hills of Africa*, 200.

<sup>40</sup> Hemingway, *Zielone wzgórze Afryki*, 189.

dzwon pominęła. Efekt pracy Zielińskiego jest sumą plotek, które towarzyszyły twórczości Hemingwaya w czasach, gdy jeszcze nie był w Polsce dostępny, oraz kreacji, jaką stworzył pisarz i konsekwentnie odegrał przed swoim tłumaczem – wyniszczony fizycznie, od lat zmagający się z depresją, przez kilka dni spędzonych z Zielińskim starał się być własnym bohaterem literackim. Noblista deklarował:

Wrócę jeszcze do Afryki, ale nie po to, żeby się z niej utrzymywać. To potrafię robić za pomocą dwóch ołówków i paruset kartek najtańszego papieru. Ale wrócę tam, gdzie mi jest dobrze żyć, żyć naprawdę. [...] Ludzie naszego narodu ściągali kiedyś do Ameryki, bo wówczas ona była odpowiednim miejscem. Był to dobry kraj, a myśmy zrobili z niego diabelne paskudztwo.<sup>41</sup>

Patrząc z dzisiejszej perspektywy, bohaterowie *Zielonych wzgórz Afryki* mogą zostać odebrani jako bogaci intruzi, którzy niszczą piękno Czarnego Łądu. Niecałe sto lat temu Hemingway zachwycał się dzikością Afryki i zagrożenia dla niej wypatrywał w działalności „białego człowieka” skierowanej na zysk i idącym wraz z nią cywilizowaniem kontynentu, wiążące się z ograniczaniem swobód jednostki. Kontynent afrykański przedstawiony na kartach *Zielonych wzgórz Afryki* można potraktować jako „miejsca nieistnienia”, które:

sytuują się i trwają tylko w imaginacyjnej topografii – podpowiada nam je wyobrażenie i dzięki niej te miejsca, których nie ma, istnieją niekiedy mocniej niż realna, otaczająca nas rzeczywistość. [...] to miejsca rany, nieme blizny pamięci, usunięte z żywej świadomości, ale wciąż ropiejące gdzieś na jej obrzeżach, rzucające głęboki, niepokojący cień, bolesne i dlatego omijane. Myślimy o nich niechętnie. Zahaczając o nie myśl powierzymy truizmom. [...] Zmieniamy je w coś, czym nie są.<sup>42</sup>

O brakach w społecznym i psychologicznym spojrzeniu na Afrykę Hemingwaya pisał Harry Levin – zarzucał mu zbyt duże skupienie na własnym stosunku do wszechświata kosztem relacji międzyludzkich.<sup>43</sup> Autor, ograniczony jedynie limitem odstrzału konkretnych zwierząt, czuł się dopasowany do zastanego ekosystemu, a nie jak obcy, który zakłóca bieg zdarzeń: „Nie sprawiało mi przykrości zabijanie czegoś, jakiegokolwiek zwierzęcia, jeżeli zabiłem je czysto, bo wszystkie i tak muszą zginąć, i moje wtrącenie w to conocne czy okresowe zabijanie, które trwa stale, było czymś bardzo drobnym...”<sup>44</sup> Jednakże pozytywne nastawienie bohatera powieści kontrastowało z ciągłym piciem alkoholu oraz zepchnięciem żony na dalszy plan. Nie-

<sup>41</sup> Hemingway, *Zielone wzgórza Afryki*, 183.

<sup>42</sup> Paweł Próchniak, „Miejsca nieistnienia (wypisy),” w *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka i Ryszard Nycz (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014), 491.

<sup>43</sup> Zob. Harry Levin, „Uwagi o stylu Ernesta Hemingwaya,” przeł. Leszek Elektorowicz, w *Hemingway w oczach krytyki światowej*, red. Henryk Krzeczkowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968), 237.

<sup>44</sup> Hemingway, *Zielone wzgórza Afryki*, 174–175.

przemysłane tłumaczenia imion Afrykanów, dzieciennianie ich mowy i brak rozróżnienia w ich nazewnictwie potęguje wrażenie niezrozumienia specyfiki skolonizowanego kontynentu przez Hemingwaya. Przypadek Zielińskiego można potraktować jako przykład ujawniania się prywatności tłumacza, o czym pisał Edward Balcerzan:

A przecież w praktyce przekładowej owa „odtrącona” prywatność tłumacza – czyli jego indywidualność – tak czy inaczej dochodzi do głosu; jej osobliwe racje, anomalia czy wręcz samowole stają się tym dokładniej widoczne, im więcej w czyichś wyborach translatorskich jest prywatności właśnie; więcej przygody niż subordynacji; więcej radości niżli posłuszeństwa; więcej irracjonalnych zachwyków i subiektywnych zniechęceń niż wydawniczych zamówień i determinant rynkowych.<sup>45</sup>

Współczesny czytelnik zasługuje na Hemingwaya – Hemingwaya, który tropiąc zwierzynę, szuka krwi, a nie farby, bo jest kolejnym drapieźnikiem, który również może zostać ranny; Hemingwaya, który swoich, jak sam ich określił, przyjaciół nie obrażałby kontrowersyjnym dziś „Murzynem”; Hemingwaya, który oddaną mu żonę nie nazywa poważną „mamą” i nie boi się przyznać, że powieść ma służyć jako pamiątka wspólnie spędzonych dni.

## References

- Baker, Carlos. *Ernest Hemingway. Historia życia*. Translated by Bronisław Zieliński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.
- Balcerzan, Edward. *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatoologii i komparatystyki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2011.
- Bieńkowski, Zbigniew. *Notatnik amerykański*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1983.
- Hejwowski, Krzysztof. *Iluzja przekładu*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2015.
- Hemingway, Ernest. *49 opowiadań*. Translated by Mira Michałowska, Jan Zakrzewski, and Bronisław Zieliński, Afterword by Lech Budrecki. Warszawa: Świat Książki, 2003.
- Hemingway, Ernest. *Green Hills of Africa*. London: Vintage, 2004.
- Hemingway, Ernest. *The First Forty-Nine Stories*, London: Arrow Books, 1993.
- Hemingway, Ernest. *Zielone wzgórza Afryki*. Translated by Bronisław Zieliński. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Iskry, 1967.
- Hłasko, Marek. *Piękni dwudziestoletni*. Warszawa: Agora SA, 2014.

<sup>45</sup> Edward Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatoologii i komparatystyki* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2011), 194.

- Levin, Haryy. „Uwagi o styku Ernest Hemingwaya.” Translated by Leszek Elektorowicz. In *Hemingway w oczach krytyki światowej*, edited by Henryk Krzeczkowski, 205–239. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.
- Łuczak, Ewa Barbara. „Czytając «obcego»: szukanie kosmopolityzmu w ‘Komu bije dzwon’.” In *Ernest Hemingway*, edited by Ewa Barbara Łuczak, 173–193. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2017.
- Marzec, Bartosz. *Na wzgórzach Idaho. Opowieść o Bronisławie Zielińskim, tłumaczu i przyjacielu Ernesta Hemingwaya*. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2008.
- Marzec, Bartosz. „Ryszard Kapuściński - ostatni romantyk.” *Rzeczpospolita*. Accessed January 22, 2012. <https://www.rp.pl/literatura/art13958031-ryszard-kapuscinski-ostatni-romantyk>.
- Matkowski, Tomasz. *Polowaneczko*, Warszawa: Wydawnictwo Nowy Świat, 2009.
- Michałowska, Mira. „3 opowiadania.” *Przekrój*, no. 512 (1955): 7.
- Michałowska, Mira. „Nieznane teksty Hemingwaya.” *Literatura*, no. 42 (1986): 8.
- Michałowska, Mira. *Do zobaczenia, stary wilku. Opowieść o przyjaźni Ernesta Hemingwaya z jego polskim tłumaczem Bronisławem Zielińskim*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1997.
- „Nie żyje Roman Bratny.” Accessed July, 20, 2021. [https://zaiiks.org.pl/1405.196.nie\\_zyje\\_roman\\_bratny](https://zaiiks.org.pl/1405.196.nie_zyje_roman_bratny).
- Próchniak, Paweł. „Miejsca nieistnienia (wypisy).” In *Pamięć i afekty*, edited by Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, and Ryszard Nycz, 491–510. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- Reynolds, Michael. *Hemingway. Człowiek i pisarz*. Translated by Anna Jaroszczyk, and Jan Jaroszczyk. Warszawa: Świat Książki, 2014.
- Reynolds, Nicholas. *Towarzysz Hemingway*. Translated by Zbigniew Kościuk. Warszawa: Bellona, 2018.
- Tomkins, Silvan. „Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręt: natura reakcji.” *Teksty Drugie*, no. 4 (2016): 163–173.
- Vonnegut, Kurt. *Losy gorsze od śmierci*. Translated by Jan Rybicki. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1999.
- Wiśniowski, Bronisław. *Faulkner, Hemingway, Steinbeck*, Warszawa: Czytelnik, 1963.

## Hemingway schlecht anwesend. Auf den Spuren der Scham

**Abstract:** Der Hemingway, den die Polen kennen, ist der Hemingway von Bronisław Zieliński. Einst einer der populärsten Schriftsteller in Polen, ist er heute vergessen. Am Beispiel eines der persönlichsten Bücher Hemingways, *Die grünen Hügel Afrikas*, prüft der Autor, inwieweit der polnische Leser adäquate Inhalte rekonstruieren kann, die im Ausgangstext des Nobelpreisträgers aufzudecken sind. Der Übersetzer kannte den Schriftsteller persönlich und tappte in die Falle des „Mythos Hemingway“: Er hat an der Konstruktion der Legende des Nobelpreisträgers mitgewirkt und versucht, den in dem Roman zu findenden Affekt der Scham zu verdecken.

**Schlüsselwörter:** Hemingway, Bronisław Zieliński, *Die grünen Hügel Afrikas*, Affekt der Scham.

## Hemingway źle obecny. Na tropie wstydu

**Abstrakt:** Hemingway, jakiego znają Polacy, to Hemingway Bronisława Zielińskiego. Kiedyś jeden z najpopularniejszych pisarzy w Polsce, dziś już zapomniany. Na przykładzie jednej z najbardziej osobistych książek Hemingwaya, *Zielonych wzgórz Afryki*, analizie poddany został stopień adekwatności poszczególnych treści w polskim przekładzie względem oryginału. Tłumacz znał pisarza osobiście i wpadł w pułapkę „hemingwayowskiego mitu” – włączył się w budowanie legendy noblisty, próbując zniwelować afekt wstydu, który można odnaleźć w powieści.

**Słowa kluczowe:** Hemingway, Bronisław Zieliński, *Zielone wzgórza Afryki*, afekt wstydu.



<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.04>

Data zgłoszenia: 02.02.2021 r.

Data akceptacji: 29.03.2021 r.

Martyna JABŁONKA

<https://orcid.org/0000-0003-2724-9132>

Uniwersytet Śląski w Katowicach (Katowice)

## Translational Problems in Audio Description. The Case Study of *Django Unchained* by Quentin Tarantino

**Abstract:** The main purpose of this paper is to discuss the most common translational problems which occur during the production of audio description (AD), which is one of the modes of audiovisual translation (AVT). The article analyses selected translational problems encountered while scrutinizing the film entitled *Django Unchained* (2012) by Quentin Tarantino. The analysis is chiefly focused on issues which occur most frequently in the film and seem to be most difficult to solve by audio describers, both in English and in Polish versions of the film. The study compares notions of character description, facial expressions and gestures; these phenomena constitute in fact the core of audio description and particular attention should be paid to accurate rendering of them into the target language. Nonetheless, the article suggests possible strategies of dealing with the above-mentioned obstacles. Proceeding from these considerations, the study proposes conclusions concerning the type of audio description that would probably be the most successful and beneficial to the target audience.

**Key words:** audio description, audiovisual translation, *Django Unchained*, Quentin Tarantino.

### Introduction

Audio description (AD) is a complex mode of audiovisual translation (AVT) that requires from a describer not only the command of translation theories and methods, but also a vast knowledge of the specification of AD per se, which may be gained through the professional trainings and prac-

tices<sup>1</sup>. It is so, because AD is a particularly complex process, in which various problems that are absent in other types of translation occur and must be solved in a precise manner. In such a difficult task there is a number of questions concerning the production of AD script, among which the most commonly appearing will be discussed. The main purpose of this paper is to discuss the most common translational issues which occur during the production of audio description. Therefore, the article analyses selected translational and descriptive problems encountered while scrutinizing the film entitled *Django Unchained* by Quentin Tarantino. The analysis concentrates on issues which occurred frequently in the film and proved to be major obstacles for audio describers, both in English and in Polish versions. The case study compares notions of character description, facial expressions and gestures; these phenomena constitute in fact the core of audio description and particular attention should be paid to proper rendering of them into the target language. The article suggests possible strategies and methods of dealing with the above-mentioned obstacles. Apart from comparing the methods applied in the Polish and English scripts, the analysis presents also the results of these dissimilar descriptions and scrutinizes the possible impact on the audience.

### **Character's description**

In the audio described films, characters' description is probably the most frequently occurring. It is not surprising, since in the vast majority of films the characters play a crucial role for the plot and therefore should be properly and comprehensively depicted. Nevertheless, for the fact that the time available is limited and the pauses between dialogues are mainly short, it may be a demanding task to describe a character in a satisfactory way (e.g. to embrace a number of aspects such as appearance, facial expression, gestures or emotions). On the other hand, too long descriptions may spoil the individual images and ideas developed by the listeners.

Bernard Benecke, who studied in detail characters' presentation, explains that there are two main aspects concerning characters' description on which the audio describer should focus, namely: "[...] how and when to name the characters and how and when to give a longer description of the appear-

---

<sup>1</sup> For an in-depth study of audio description, see Louise Fryer, *An Introduction to Audio Description. A practical guide* (London / New York: Routledge, 2016) or Elisa Perego, "Audio description. Evolving recommendations for usable, effective and enjoyable practices," in *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, ed. Luis Pérez-González (London / New York: Routledge, 2019).



ance of a person [...].”<sup>2</sup> The scholar states that the audio describer ought to be rather cautious and aware of the fact that the character’s name should not be revealed in advance when actually a film plot indicates giving the name at a later time. Benecke points out that there is also another strategy which, on the contrary, suggests naming the character for the first time they appear in a film, as it may help the audio describer to shorten the description and avoid long and detailed sentences.<sup>3</sup> In the meantime, when the name is not known, the describer may use generalisation and describe a character by saying for instance: “‘the man with the beard’, ‘the woman in the red dress’.”<sup>4</sup> The author strongly argues that this strategy may allow the listeners to comprehend a film in a very similar way to sighted people.

Benecke reports that while the notion of naming the characters in AD may be complicated and even controversial because of the various theoretical approaches, the issue of describing characters’ appearance is rather standardised. He claims that it is advised to include this type of description in a script, as it is important for the listeners to imagine the film characters.<sup>5</sup> However, he aptly observes and points it out that it is a theoretical generalisation and there are few practical guidelines concerning the actual process of making decision about how and when describe characters appearance or use their name.<sup>6</sup>

It may also seem that aspects of the outward appearance provide only the basic information about the characters, however; the apparel and the presentation of the character may significantly contribute to the better image of the whole film. The portrayal of the characters may inform the audience, for instance, about the specific times and conditions the characters live in or about their social status, but it may also give information about the film plot per se. Actually, the particular presentation of the characters is often a non-verbal means of communication with the audience; it indicates how the recipients should perceive the characters and implies forming a very specific impression or opinion which may influence the comprehension of

---

<sup>2</sup> Bernard Benecke, “Character fixation and character description. The naming and describing of characters in *Inglourious Basterds*,” in *Audio Description. New Perspectives Illustrated*, ed. Anna Maszerowska, Anna Matamala, and Pilar Orero (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014), 141.

<sup>3</sup> Benecke, “Character fixation and character description. The naming and describing of characters in *Inglourious Basterds*,” 142.

<sup>4</sup> Benecke, “Character fixation and character description. The naming and describing of characters in *Inglourious Basterds*,” 142.

<sup>5</sup> Benecke, “Character fixation and character description. The naming and describing of characters in *Inglourious Basterds*,” 142.

<sup>6</sup> Benecke, “Character fixation and character description. The naming and describing of characters in *Inglourious Basterds*,” 142.

the film in general. The table 1 shows how the characters are introduced in the same scenes in film in English and Polish versions of the film.

Table 1. Character description in Polish and English audio description of *Django Unchained* by Quentin Tarantino

	POLISH	ENGLISH
1.	Drzwi salonu otwierają się i wchodzi szeryf. <i>Siwa broda, kapelusz, strzelba spoczywa oparta na ramieniu.</i>	Several men on the street and the rooftop aim at Django and Doctor Schultz as they come out with their hands up.
2.	<i>Doktor powozi w meloniku i płaszczu, obok konno Django, w tle trawiaste pagórki, po obu stronach drogi sucha trawa, zbliżenie na jadących. Django, doktor w tle, bujający się na dachu zęb. Reklama. Widok z profilu, czarne kontury jadących na tle słońca.</i>	A bright day, <i>Schultz drives his wagon with Django right beside him.</i> They are on the long track across the country surrounded by golden grass and rolling hills.
3.	<i>Ona, włosy w nieładzie. On poważny, rozgląda się.</i>	-
4.	<i>Na twarzy Django stalowy kaganiec. Karukan. Biały zarost, żółte okulary.</i>	<i>Django is shackled.</i>
5.	Plantacja bawełny, niewolnicy zbierają, <i>Django pierwszy na koniu, niebieska koszula i rybaczki z kokardą przy kolanie, biały żabot i pończochy. Krótka obcięty. Białe, otwarte drzwi. Wychodzi elegancki mężczyzna z laską w białym kapeluszu i garniturze. Django wraz z doktorem wjeżdżają przez bramę folwarku. Reklama zęba buja się. Django wyprężony na koniu, zajeżdżają pod dworek, doktor zaciąga ręczny, kłania się kapeluszem. Elegant na balkonie.</i>	Schultz and Django ride up to the Bennet plantation. <i>Django has now neatly cropped hair and wears a very fine blue, satin suit. The suit has matching handsome jacket and a fancy white neckerchief. [...] Big Daddy Bennet stands on the balcony of his mansion staring at them as they ride up.</i>
6.	Zbliżenie. <i>Podnosi wzrok, młoda i ładna.</i>	In the flashback Broomhilda - <i>a beautiful young woman sits under the tree.</i>
7.	<i>Django w brązowej tonacji. Krótka kurtka i zgrabny kapelusz. Doktor raczej szaro. Płaszcz i melonik, z boku koń.</i>	<i>Django emerges in the brown outfit, black boots, beige trouser, moose green jacket and a black Stetson.</i>

As presented in the table, the same scenes in which characters are introduced were analysed and it appears that there are some discrepancies between Polish and English versions of the film. In general, it can be observed that the Polish version provides the audience with more precise and detailed description of the characters, especially when it comes to their appearance; it is visible in the first four examples where in the Polish version of the film the audio describer specifies the way the characters look, while in the Eng-

lish version these aspects are omitted or reduced. Instead describing the main characters, the English audio describer gives information about secondary characters (*Several men on the street and the rooftop aim at Django and Doctor Schultz as they come out with their hands up*), presents only general information about the actions of the character (*Schultz drives his wagon with Django right beside him*) or omits completely the aspect of their appearance (example number 3.) In the next examples (5–7), the difference between both versions is less visible, as both audios provide similar information about the characters.

On the whole, it may be concluded that the most striking contrast between both versions of the film consists in the main focus of the audio describers. The Polish audio description appears to provide more detailed information about the outward appearance of the characters, while the English one concentrates more on the generic observations of the plot, surroundings and the actions of the characters. In theory, it could be deduced that the Polish audio description presents more comprehensive picture of the film; however, the actual judgment which version contributes to the better perception should be formed by the target audience.

## Body language

Naturally, while watching a cinematographic work, one automatically and almost subconsciously analyses also a vast number of other elements that together constitute the coherent whole of a film. Aspects like facial expression, gestures, poses and other examples of body language contribute to rendering meaning as well. They are part of nonverbal communication and therefore they must be additionally included into the AD script.<sup>7</sup> However, as demonstrated by Iwona Mazur, nonverbal features are sometimes so faint or volatile that in combination with limited time available, they may be relatively problematic in AD.<sup>8</sup> Mere naming of a gesture may be not sufficient; the visually impaired are not necessarily familiar with the gestures that are generally used in everyday situations by non-disabled people. Thus, it seems inapplicable to take their knowledge of all gestures for granted and use generic terms to define them. As Mazur observes, both language-like and standardized gestures which function on their own (emblems), in the major-

---

<sup>7</sup> Iwona Mazur, "Gestures and Facial Expression in Audio Description," in *Audio Description. New Perspectives Illustrated*, ed. Anna Maszerowska, Anna Matamala, and Pilar Orero (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014), 179–197.

<sup>8</sup> Mazur, "Gestures and Facial Expression in Audio Description," 180.

ity of cases, require additional description in order to be properly understood by the audience.<sup>9</sup> However, gestures should not be interpreted, but rather just generally described to let the recipients conduct their own analysis.<sup>10</sup> Moreover, this method limits the likelihood of wrong assumptions deduced by the describer and reduces the possibility of being biased as well.<sup>11</sup> It is worth remembering that even though the approach of describing seems to be the most reasonable and effective choice, it cannot be overused; too long and too detailed sentences may be counterproductive. The tables 2 and 3 show how the above-mentioned notions are described in Polish and English versions.

Table 2. Gestures in Polish and English audio description of *Django Unchained* by Quentin Tarantino

	POLISH	ENGLISH
1.	<i>Doktor przetyka piwo, tłumaczy gestem.</i>	<i>Schultz gestures.</i>
2.	<i>Cmoka na Django, by zdjął kapelusz ze stolika, stawia kufle, siada.</i>	<i>He gestures to Django to take his hat off the table.</i>
3.	<i>Elegancki Bennett zaprasza gestem, doktor wstaje, poprawia kamizelkę.</i>	<i>He smiles, Big Daddy smiles too and gestures to enter.</i>
4.	<i>Django mierzy jasnobrązowy cylinder, patrzy na doktora, on dłonią gestykuje brak wyważenia.</i>	<i>Django tries on a peach colour top hat. Schultz gestures: not sure.</i>
5.	<i>Doktor kiwa głową, że go nie zabił.</i>	<i>Schultz shrugs.</i>
6.	<i>Widok uzbrojonych mieszkańców, szeryf z przodu, obaj z rękoma w górze. Doktor bez marynarki, w ręku dokument. Uniesione ręce lekko gestykują.</i>	<i>Several men on the street and on rooftops aim at Django and Schultz as they come out with their hands up.[...] Tatum nods.</i>
7.	<i>(Doktor Schultz) Rozkłada ręce, zapraszając.</i>	<i>Django looks curious. [...] Django raises his brows.</i>
8.	<i>Gest bezradności.</i>	-
9.	<i>Obrazuje opowieść wskazując wyimaginowany szczyt. Obrazuje okrąg palcem wskazującym.</i>	-

As it can be seen, in comparison with the previous table referring to characters' description, there is a higher degree of similarity between Polish and

<sup>9</sup> Mazur, "Gestures and Facial Expression in Audio Description," 180.

<sup>10</sup> Barbara Szymańska and Tomasz Strzyński, Standardy tworzenia audiodeskcrypcji do produkcji audiowizualnych (Białystok, 29 września 2010), [http://avt.ils.uw.edu.pl/files/2010/12/AD-standardy\\_tworzenia.pdf](http://avt.ils.uw.edu.pl/files/2010/12/AD-standardy_tworzenia.pdf).

<sup>11</sup> Mazur, "Gestures and Facial Expression in Audio Description," 183.

English versions in the description of gestures. Apparently, gestures are the elements that both of the audio descriptors found important to describe meticulously in order to facilitate the audience proper understanding of a particular scene. One of the possible approaches to include a body sign in audio description is to associate it to a particular emotion<sup>12</sup>; however, on the basis of the examples in the table it can be observed that the audio descriptors used other techniques, focusing more on explaining the gestures. Nonetheless, it should be once again stressed that according to Mazur even if the movements were described accurately, one cannot be certain if the visually impaired audience will be able to connect the description with a given emotion.<sup>13</sup> In the examples 1–4, both audio describers include a comparable piece of information about the gestures used by the characters; the resemblance of these sentences is striking. In the next example, number 5, even though both of the authors included information about gestures, the dissimilarity is noticeable, and it would probably influence the reception of the film. Polish and English recipients could understand these scenes differently - *Doktor kiwa głową, że go nie zabił* (*Doctor shakes his head in denial*) and *Schultz shrugs* do not only refer to completely dissimilar signs of body language, but also carry various connotations. The Polish sentence clearly indicates that the Doctor denies killing the man, while the English one implies his indifference. Since gestures are also the nonverbal means of conveying emotions, it is important to understand what the character actually wants to express. In this case, there are two distinct meanings and conclusions that can be drawn on the basis of these two descriptions. To clarify, actually the English version seems to be more apt in this situation; in the film the character – Doctor Shultz – makes a gesture similar to shrugging his shoulders and, taking the context into consideration, he probably meant to manifest his disregard.

Examples 6 and 7 prove that the audio describers focused their attention on gestures, but they described different people. In the example number 7 it could have been the matter of restricted time for description in this particular scene – there is a number of people in the background, three main characters in the foreground, sudden events take place and there also appear substantial dialogues that make it even more difficult to interweave audio description. Thus, maybe, the audio descriptor had to decide which character they should describe, as they are probably unable to describe all of the action in this scene. The example number 8 refers to the scene in which both of the main characters, Doctor Schultz and Django, are visible on the screen. The Polish audio describer opted for describing Schultz's gesticulation, while

---

<sup>12</sup> Mazur, "Gestures and Facial Expression in Audio Description," 181.

<sup>13</sup> Mazur, "Gestures and Facial Expression in Audio Description," 183.

in the English version the audience is informed about Django's facial expression. This dissimilarity may result from different perspectives of these two audio describers; the Polish author illustrated what they saw in the foreground, and the English author chose to convey the emotions of Django who is visible in the background. These examples testify that the same scene in the film may be analysed and understood in manifold ways, not to mention the numerous interpretations and connotations that one can have while watching a film. Therefore, it seems to be difficult to be objective and to include important information in audio description, because it appears to be based on a subjective judgement of what is or is not significant for a given scene.

### **Facial expression**

Gestures, however, are not the only elements of the body language that should be included in the AD script. Facial expressions are equally important aspects of non-verbal communication and should not be omitted by an audio describer. One of the approaches to describe facial expressions is to relate them to specific emotions which are allegedly common to the majority of people, in spite of their various handicaps. Mazur strongly indicates also that probably the most important part of this process is being "as objective as possible" in description, so that the disabled audience should be allowed to imagine or judge characters' behaviours on their own. Actually, the principle of objectivity should refer not only to the description of gestures and facial expressions, but also to all audio descriptions, regardless of its kind, as it may contribute to the general understanding of a film by the listeners.

Given that objectivity is rather difficult to achieve, there are approaches which propound avoiding interpretation of facial expressions and highlight the crucial role of the context. According to Mazur, some researchers claim that context should be given while including facial expression in audio description, as it is probably more relevant than references to emotions.<sup>14</sup> This method is likely to enable the listeners to grasp the overtone of the film and create their own interpretation, instead of being forced to accept a describer's opinion. According to some researchers, "production of spontaneous facial expressions of emotions is not dependent on observational learning."<sup>15</sup> Thus, it may be concluded that the blind person is not only able to

---

<sup>14</sup> Mazur, "Gestures and Facial Expression in Audio Description," 181–182.

<sup>15</sup> Matsumoto David, and Bob Willingham, "Spontaneous Facial Expressions of Emotion of Congenitally and Noncongenitally Blind Individual," *Journal of personality and social psychology* 96, no. 1 (2009), <https://www.apa.org/pubs/journals/releases/psp9611.pdf>.

produce facial expressions, but will probably understand them properly, basing on the context from audio description.<sup>16</sup> According to Barbara Szymańska and Tomasz Strzymiński, “[t]he meaning of the face mimic changes with context and it should be understood only in the context.”<sup>17</sup> These authors therefore suggest avoiding interpretation while describing facial expressions and propose to name their distinctive features.<sup>18</sup> It should be remembered, though, that too detailed description seems to be counterproductive; the visually impaired people may find it difficult to follow too complex narration or may not be able to identify the emotions that are implied by a particular facial expression.<sup>19</sup> Table 3 presents selected examples from the film concerning the ways in which the audio describers managed to include facial expressions in AD.

Table 3. Facial expressions in Polish and English audio description of *Django Unchained* by Quentin Tarantino

	POLISH	ENGLISH
1.	<i>Tatko zatrzymuje wzrok, oddaje dokument. Przytrzymuje chwilę w ręku i mówi w oczy.</i>	<i>Eyes narrowed, Big Daddy gives it back.</i>
2.	Doktor jedzie powozem, zatrzymuje go do czwórki niewolników. Pokazuje kierunek, niewolnicy zwracają głowę. Zwalnia ręczny, porusza powozem, za nim <i>wpatrzone oczy niewolników.</i>	Django mounts his horse. He starts to ride off in head of Schultz, who stopped his wagon beside the remaining slaves. <i>They look up at him apprehensively.</i>
3.	<i>Zaskoczony niewolnik przygląda się strzelbie i wymienia spojrzenie z Django. Django rusza zdecydowanie. Widok zza pleców. Zrzuca koc do tyłu dynamicznym gestem, jego plecy całe w bliznach, twarz doktora zmienia się, poważnieje.</i>	Schultz straightens up and hands his rifle to one of the other slaves. <i>The slave hesitantly takes it.</i> As Schultz count money, Django looks round, bemused. <i>Schultz watches him.</i>
4.	Django <i>uśmiecha się.</i>	Django <i>looks curious.</i>
5.	Doktor powozi, w tle ostatni rozmówcy. <i>Doktor kłania się melonikiem mężczyznom w cylindrach – ich zamurowało. Doktor traci uśmiech. Kobieta w oknie na piętrze, przygląda się z uwagą przejeżdżającym, niedowierza.</i>	They see Django and the man points. Schultz, as ever, <i>appears relaxed. He doffs his hat to two staring gentlemen.</i> A young woman watches them through the window. Schultz looks at Django to his left.

<sup>16</sup> Mazur, “Gestures and Facial Expression in Audio Description,” 183.

<sup>17</sup> Szymańska and Strzymiński, Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych.

<sup>18</sup> Szymańska and Strzymiński, Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych.

<sup>19</sup> Mazur, “Gestures and Facial Expression in Audio Description,” 183–184.

	POLISH	ENGLISH
6.	Poprawia się, <i>doktor znudzony</i> , broda wsparta na rękę, <i>spogląda na Django</i> który zerka jednym okiem.	With one eye closed, Django aim the rifle at Smitty Bacall. Schultz and Django <i>share a glance</i>
7.	Doktor <i>wyraźnie zadowolony</i> z nowego wyglądu Django.	-
8.	Pierwszy odrzuca lampę, wszyscy zrzucają koce, szmaty z pleców. Idą do przegniecionego. Krew tryska na wysokość czterech metrów. Czterech niewolników wokół przynięcionego wzięło kije. Django spogląda na to, potem podążą za powozem.	They drop the blankets, one of the holds the riffle. They go to him. <i>Django watches smiling</i> as they blow Dicky's brain out.
9.	Piją, Django oburącz. <i>Chyba pierwszy raz pije piwo.</i>	-

On the basis of these examples it might be once again observed that both audio describers have sometimes different ways of rendering facial expressions into the script. In the examples number 1 and 2, the descriptions of facial expression are the most similar in both languages; even though the wording is not exactly the same, it stills conveys very similar meaning. The phrases *to look through narrowed eyes* and *to keep an eye on somebody* (*Tatko zatrzymuje wzrok*) imply comparable connotations of a man who looks suspiciously and with uncertainty. The same refers to the example number 2; the phrase *They look up at him apprehensively* and *staring slaves' eyes* (*wpatrzone oczy niewolników*) trigger comparable connotations. Example number 3 shows that while the Polish audio describer decided to describe the facial expression of a man by depicting his as: *a surprised slave*, clearly referring to the look of his face, the English author described the same scene by specifying the slave's hand movement: *the slave hesitantly takes it*. However, both examples have a similar overtone and indicate the lack of trust, even though it is achieved by the use of various means. What is particularly noteworthy is that in this example Polish audio describer included the movement of the camera into the description (*The view from behind - Widok zza pleców*). This additional piece of information completes narrative and facilitates the reception of the film. However, all of the other examples are not so similar in meaning. In the example number 4 both audio describers focused on the facial expression of the main character, yet they interpreted it differently. The phrases *Django smiles* and *Django looks curious* are not equivalent. Obviously, it is sometimes difficult to understand a facial expression, but there is always a particular context in which they appear which should be taken into consideration. In this case



it is striking how diverse pictures these phrases may evoke. As a result, Polish and English viewers may create dissimilar images not only of this scene, but, in consequence, of the main character. In the examples number 5 and 6 the disparities are even greater; the English version once again omits some of the information that is included in the Polish AD. Even though that in the example number 5 some elements are common for both languages, namely the part with the Doctor doffing his hat (see the table above), still the Polish version comprises more detailed information about facial expression. The phrases *Doctor stops smiling* (*Doktor traci uśmiech*) and *The woman at the window upstairs stares at the travelers intently and with disbelief* (*Kobieta w oknie na piętrze, przygląda się z uwagą przejeżdżającym, niedowierza*) are completely omitted in the English version, which leads to the incomplete understanding of this particular scene and prevents the audience from being on an equal basis with the non-disabled. A similar situation is in the example number 6 – one element is included in both versions (sharing a glance), and the rest of information provided by the Polish audio describer is absent in the English AD, which does not mention the fact that the facial expression of the Doctor indicates that he is bored. Example number 7 again confirms the conclusion of the Polish version being more precise about facial expressions, as in the English version there is no information included on that point. The only exception in this table constitutes the example number 8 in which, unusually, this is the Polish AD which does not embrace the depiction of facial expression. The last example is particularly interesting, since it does not indicate clearly that a facial expression is described; however, in this scene the main character is actually surprised while drinking the beer. Thus, this paraphrase is a skillful means of avoiding long description or repeating sheer description of the film and constitutes an excellent illustration that there are also other techniques that can be applied, like adding a general observation on the basis of the context. Yet, it should be remembered that the supplementary comments ought to remain as objective as possible and be drawn only on account of the whole framework, not as a consequence of the describer's opinion.

In general, it can be observed that both audio describers used mainly two techniques to deal with facial expression in AD, namely they either described it accurately (for instance: *look apprehensively, the expression of Doctor's changes as he becomes more serious*), or they related expressions to particular emotions (for instance: *clearly glad, bored, curious*). Yet again the Polish AD seems to be more comprehensive and informative, which is probably more beneficial to the target audience who, due to the specified narration, is able to recreate the design of the film.

## Conclusions

Examining examples regarding description of the characters, gestures, and facial expressions some general observations may be made. First of all, taking all the above-mentioned sections into consideration, it becomes clear that the Polish version of AD is more specific, embraces a vast number of elements that are omitted in the English version and therefore creates more complete image of the film *Django Unchained* by Quentin Tarantino. Selected extracts from the film presented in this article confirm that in all cases the Polish version offers not only more comprehensive descriptions, but repeatedly provides information that is barely mentioned or not mentioned at all in the English script. The Polish script comprises very extensive audio introduction at the beginning of the film, which undoubtedly facilitates the reception of the whole movie. There is only concern regarding such a meticulous audio description, namely the question whether it is beneficial to the target audience to hear so many details in the majority of scenes. It seems possible that there are situations where it is better to be more concise than too specific and do not impose on the audience a particular vision of every minute aspect. Nonetheless, on the whole, it is definitely a considerable advantage of the Polish version in comparison to the English AD that it provides exact information throughout the whole film. In conclusion, it is difficult to state with certainty which audio description is actually more beneficial to the target audience or which one presents the scenes in more profitable way and thus creates more complete idea of the film, as it requires further research based on analysis of reception among the disabled audience. Nevertheless, on the basis of the analysis of the selected examples from *Django Unchained* one may form the conclusion that the Polish audio description is more satisfactory and facilitates the reception of the movie by impaired audience to a larger extent than the English version.\*

## \*Acknowledgements

This article could not have been realized without the help from the association „Mazowieckie Stowarzyszenie Pracy dla Niepełnosprawnych De Facto” based in Płock, Poland. I would like to thank for the possibility of using the Polish version of the film *Django Unchained* with the audio description for as long as I needed to finish this paper. If it were not for their support and hospitality, I would not be able to conduct my comparative analysis which was essential to accomplish this paper.

## References

- Benecke, Bernard. "Character fixation and character description. The naming and describing of characters in *Inglorious Basterds*." In *Audio Description. New Perspectives Illustrated*, edited by Anna Maszerowska, Anna Matamala, and Pilar Orero, 141–150. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014. <https://doi.org/10.1075/btl.112.09ben>.
- Fryer, Louise. *An Introduction to Audio Description. A Practical Guide*. London and New York: Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315707228>.
- Matsumoto David, and Bob Willingham. "Spontaneous Facial Expressions of Emotion of Congenitally and Noncongenitally Blind Individual." *Journal of personality and social psychology* 96, no. 1 (2009). <https://www.apa.org/pubs/journals/releases/psp9611.pdf>.
- Mazur, Iwona. "Gestures and Facial Expression in Audio Description." In *Audio Description. New Perspectives Illustrated*, edited by Anna Maszerowska, Anna Matamala, and Pilar Orero, 179–197. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014. <https://doi.org/10.1075/btl.112.11maz>.
- Perego, Elisa. "Audio description. Evolving recommendations for usable, effective and enjoyable practices." In *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, edited by Luis Pérez-González, 114–129. London / New York: Routledge, 2019. <https://doi.org/10.4324/9781315717166>.
- Szarkowska, Agnieszka, and Pilar Orero. "The importance of Sound for Audio Description." In *Audio Description. New Perspectives Illustrated*, edited by Anna Maszerowska, Anna Matamala, and Pilar Orero, 121–139. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014. <https://doi.org/10.1075/btl.112.08sza>.
- Szymańska Barbara, and Tomasz Strzymiński. „Audiodeskrypcja. Obraz słowem malowany. Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych,” [Audiodescription. Painting in words], accessed April 20, 2013. <http://avt.ils.uw.edu.pl/en/publikacje/>.

## Filmography

- Django Unchained*, director Quentin Tarantino, cinematography Robert Richardson, USA, 2012.

## Problemy tłumaczeniowe w audiodeskrypcji. Studium przypadku filmu *Django Unchained* Quentina Tarantino

**Abstrakt:** Głównym celem artykułu jest omówienie najczęstszych problemów translatorskich występujących podczas tworzenia audiodeskrypcji (AD), która jest jednym z rodzajów tłumaczenia audiowizualnego (AVT). W artykule przeanalizowano wybrane problemy translatorskie, które pojawiły się podczas analizy filmu *Django Unchained* (2012) Quentina Tarantino. Analizie poddano przede wszystkim zagadnienia, które często pojawiają się w filmie i wydają się najtrudniejsze do rozwiązania przez audiodeskryptorów, zarówno w angielskiej, jak i w polskiej wersji językowej filmu - opis postaci, mimiki i gestów. Zjawiska te stanowią w istocie rdzeń audiodeskrypcji i dlatego powinny zostać adekwatnie oddane w języku docelowym. W artykule zaproponowano możliwe strategie radzenia sobie z wyżej wymienionymi problemami translatorskimi. Na podstawie tych rozważań sformułowano wnioski dotyczące takiej audiodeskrypcji, która byłaby prawdopodobnie najbardziej skuteczna i korzystna dla odbiorców docelowych.

**Słowa kluczowe:** audiodeskrypcja, przekład audiowizualny, *Django Unchained*, Quentin Tarantin.

## Übersetzungsprobleme in der Audiodeskription. Die Fallstudie von *Django Unchained* von Quentin Tarantino

**Abstract:** Das Hauptziel des Beitrags ist es, die häufigsten Übersetzungsprobleme zu erörtern, die bei der Produktion einer Art der audiovisuellen Übersetzung (AVT): der Audiodeskription (AD) auftreten. Als Fallbeispiel gilt hier der Film *Django Unchained* (2012) von Quentin Tarantino. Analysiert werden vor allem Übersetzungsprobleme, die im Film häufig vorkommen und für Audiodeskriptoren am schwierigsten zu lösen sind, sowohl in der englischen als auch in der polnischen Version des Films: Charakterbeschreibung, Mimik und Gestik. Diese Phänomene bilden den Kern der Audiodeskription, deswegen sollte es besonders darauf geachtet werden, dass sie in der Zielsprache korrekt wiedergegeben werden. Es werden im Beitrag mögliche Strategien ihrer Wiedergabe vorgeschlagen, die für das Zielpublikum am erfolgreichsten und am nützlichsten zu sein scheinen.

**Schlüsselwörter:** Audiodeskription, audiovisuelle Übersetzung, *Django Unchained*, Quentin Tarantin.



Marcin JAWORSKI

<https://orcid.org/0000-0003-2244-2152>

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (Toruń)

## Sztuka komiksu i problematyka sytuacji granicznej. Estetyka, forma, treści

### Comic book art and the problems of the border situation. Aesthetics, form, content

**Abstract:** The issue of borderline experience has been, and still is, a very important topic in ancient and contemporary art. The themes of death, guilt, loss and suffering have attracted the attention of artists representing various art disciplines, aesthetics and modes of artistic expression: literature and poetry, visual arts, film as well as multimedia arts. The aim of this article is to draw attention to an area which is rarely discussed in relation to the theme of a border situation. Contrary to common opinions, contemporary comic books (especially graphic novels) are a kind of contemporary art in which important and difficult issues are discussed, and their authors search for such means of artistic expression (based on the symbiosis of word and image) in order to present those difficult issues in a remarkable and visually attractive way. On the example of the comic strip by F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. On the Wings of the World*, describing the life and work of J.-J. Audubon, a pioneer of American ornithology and an outstanding illustrator of nature, an attempt will be made to analyse aesthetics, form and content in the face of the problem of limits and relations between the human and the non-human.

**Keywords:** comics, graphic novel, Fabien Grolleau, Jérémie Royer, *Audubon. On the Wings of the World*, a borderline situation.

Doświadczenie graniczne stanowiło i nadal stanowi jedno z podstawowych tematów sztuki. Celem artykułu nie jest jednak analiza klasycznych wytworów kultury „wysokiej” (literatury, poezji czy sztuk plastycznych) po-

dejmujących zagadnienie doświadczenia granicznego, lecz przywołanie obszaru sztuki popularnej, tj. sztuki komiksu odważnie egzemplifikującej omawiane zagadnienie. Komiks utożsamiany jest raczej z przekazywaniem treści ludycznych, a nie dramatycznych, dlatego zaproponowana perspektywa spojrzenia na problematykę doświadczenia granicznego w sztuce popularnej może być interesująca poznawczo. I wbrew stereotypowym przekonaniom – uzasadniona. Jednym z wyznaczników artystycznego statusu komiksu (oprócz jego wartości estetycznych i formalnych) jest poruszana w opowieściach rysunkowych tematyka: społeczna, polityczna i egzystencjalna. Dotyczy to przede wszystkim szczególnego gatunku narracji komiksowych, a mianowicie powieści graficznych. Celem niniejszego artykułu nie jest jednak przytoczenie argumentów przemawiających za tym, że wbrew utartym opiniom opowieści komiksowe mogą aspirować do miana sztuki ze względu na poruszane w nich ważne treści, kojarzone z poważnymi wytworami artystycznymi. Ważniejsze jest ukazanie tego, w jaki sposób artyści komiksowi to szczególne doświadczenie starają się wyrazić w swojej twórczości. Każda dziedzina sztuki – ze względu na preferowane środki wyrazu artystycznego – czyni to na swój odrębny sposób. Reprezentujący ją artyści postrzegają taką problematykę z innej perspektywy – i co istotne – mogą w związku z tym coś odmiennego o niej opowiedzieć. Również komiks jako określona forma narracji może ze względu na swoją specyfikę (o której będzie jeszcze mowa) dodać do istniejącego już zasobu „opowieści granicznych” swój oryginalny wkład. Zgodnie z zasadą postulowaną przez Milana Kunderę w odniesieniu do sztuki powieści – czeski pisarz twierdził, że powieść ma sens wtedy, gdy pozwala odkrywać „to, co tylko powieść odkryć potrafi”<sup>1</sup>. Z tego punktu widzenia zasadniczym wątkiem tych rozważań jest przedstawienie tego, co w kontekście doświadczenia granicznego, tylko komiks odkryć potrafi. Należy jednak zacząć od zarysowania problematyki doświadczenia granicznego i jego ważnego miejsca w kulturze oraz w sztuce. Pomocne w tym będzie odwołanie się do poglądów filozoficznych Karla Jaspersa.

## Horyzonty doświadczenia granicznego w kulturze i sztuce

Głównym problemem w filozofii Jaspersa jest zagadnienie Bytu. Nie tyle jego natura, ale to w jaki sposób objawia się on podmiotowi. Ważnym terminem, którym posługuje się w tym kontekście niemiecki filozof jest pojęcie ho-

<sup>1</sup> Milan Kundera, „Wzgardzone dziedzictwo Cervantesa,” przeł. Marek Bieńczyk, w Milan Kundera, *Sztuka powieści* (Warszawa: PIW, 2004), 8.

ryzontu. Z jednej strony pozwala mu ono opisywać wysiłki poznawcze człowieka dążące do przekraczania kolejnych granic Bytu. Z drugiej strony horyzont to również trafna metafora egzystencjalnej kondycji człowieka, który w swoich usiłowaniach zmierzających do tego, aby dowiedzieć się, co kryje się za kolejnym horyzontem egzystencji, skazany jest na niespełnienie. Horyzont bowiem (i ten poznawczy i ten najbardziej oczywisty, w którego stronę kieruje się wędrowiec) wciąż się oddala. Losem człowieka jest więc mozolne pokonywanie granic kolejnych horyzontów ze świadomością, że dotrzeć do tego ostatniego (będącego spełnieniem drogi) nie sposób. Nie ma wyjścia poza to, co Jaspers określa jako Ogarniające (Obejmujące) i co jest „pierwotniejsze od wszystkich skończonych horyzontów poznawczych [...]”.<sup>2</sup> Podmiot nie ma też oparcia w nikim i w niczym, kiedy zderza się ze szczególnym rodzajem horyzontu, który Jaspers nazywa sytuacją graniczną. Chodzi o traumę, konflikt, cierpienie, winę, śmierć... To granice najtrudniejsze do przekroczenia i niosące za sobą pełną goryczy wiedzę o kondycji człowieka w świecie. „Ujawnia się w nich problematyczność bytu świata i bytu człowieka w świecie. Do istoty sytuacji granicznej należy to, że «usuwa ona ziemię pod stopami» [...]. W sytuacjach granicznych ukazuje się wg J. [Jaspersa – M.J.] możliwość nicości”.<sup>3</sup> Warto przy tym podkreślić, że wydarzenie graniczne niesie za sobą dużą dozę ambiwalencji. Człowiek doświadcza w nim skrajnej formy samotności i opuszczenia oraz swojej skończoności. Ale jednocześnie bez doznania tych sytuacji jego człowieczeństwo byłoby niepełne ponieważ sytuacje graniczne są nieodmienną częścią życia. Jak dowodzi Jaspers:

Dopiero wstrząs, którego doznajemy, gdy sytuacje graniczne stają się naszym doświadczeniem, przywodzi nas jako możliwą egzystencję nas samych. Przesłaniając je sobie, pozostajemy dla samych siebie ciemnością, tak jak ciemnością pozostają dla nas wszelkie sprawy istotne.<sup>4</sup>

Pomimo więc faktu radykalnej problematyczności doświadczenia, gdzie: „Kaźde pytanie rodzi kolejne pytania i kaźda granica odsłania następane granice”<sup>5</sup> – istnieje jeszcze możliwość transcendencji, wychylenia podmiotu ku nowym obszarom. Język transcendencji „nie jest językiem przedmiotowym, ani językiem podmiotu, lecz wieloznacznym językiem mitów i symboli, rozu-

<sup>2</sup> Tadeusz Gadacz, „Jaspers Karl,” w *Encyklopedia religii*, t. 5, red. Tadeusz Gadacz i Bogusław Milerski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002), 176–177.

<sup>3</sup> Tadeusz Gadacz, „Jaspers Karl,” 176–177.

<sup>4</sup> Karl Jaspers, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, przeł. Grzegorz Sowiński (Kraków: Znak, 1999), 407.

<sup>5</sup> Tadeusz Gadacz, *Historia filozofii wieku XX. Nurty Neokantyzmu, filozofia egzystencji, filozofia dialogu*, t. 2 (Kraków: Znak, 2009), 433.

mianych przez Jaspersa jako szyfry Transcendencji. Zadaniem filozofii jest wyjaśnianie szyfrów”.<sup>6</sup> Można powiedzieć, że jest to zadanie kultury w ogóle – w tym oczywiście sztuki. Wszak sztuka, od jej zarania (a w każdym razie od okresu, który dziś określa się jako sztukę prądziejową) była próbą ujęcia egzystencji człowieka doświadczeniowo i poznawczo, także w wymiarze granicznym. Odwołując się do pojęć stosowanych przez Jaspersa, sztuka była (i nadal jest) wysiłkiem człowieka zmierzającym do tego, aby zbliżyć się do rozwikłania wspomnianych przez niemieckiego filozofa „szyfrów Transcendencji”. Kiedyś i dzisiaj nie chodzi przecież o zrozumienie, wyjaśnienie Bytu za pomocą sztuki. Analizy, badania i gromadzenie danych empirycznych o rzeczywistości materialnej to zadania nauki. Artysta ma inny cel. Próbuje przekazać, w jaki sposób Byt objawia się podmiotowi. Posługuje się przy tym poetyckim językiem symboli, metafor i form wizualnych. Inaczej mówiąc, dąży do ujęcia doświadczenia Bytu w określonej formie artystycznej i do uniwersalizacji swojego jednostkowego doświadczenia, tak aby stało się ono także udziałem innych.

Sztuki plastyczne, poezja, literatura, filozofia pozwalały przez stulecia wyrazić doświadczenie graniczne. Czy sztuka komiksu może sprostać takiemu wyzwaniu? Tak. W taki sposób, w jaki tylko twórcy komiksów zrobić to potrafią. Żeby to jednak wyjaśnić, należy wcześniej przybliżyć problematykę szczególnego rodzaju komiksów, a mianowicie powieści graficznych.

## Opowieść komiksowa i powieść graficzna

Rozważania na temat powieści graficznej zacząć trzeba od tego, że komiks w najbardziej podstawowym wymiarze jest opowieścią. Jako opowieść zaś odpowiada na głęboko antropologiczną potrzebę tworzenia, dzielenia się narracjami i ich słuchania. Z tej ludzkiej potrzeby kreowania światów wyobrażonych i spotkania tego, który opowiada, z tym, który słucha, wyrasta sztuka w ogóle – także literatura i komiks. Komiks-opowieść ma dwa zasadnicze źródła. Pierwsze to długa tradycja opowiadania obrazami sekwencyjnymi. Drugie wynika ze związków komiksu z literaturą. Praktyka opowiadania obrazami sekwencyjnymi, które układają się w określone ciągi znaczeniowe, jest oczywiście starsza niż sam komiks. Wystarczy pamiętać o takich dziełach jak np.: tkanina z Bayeux, średniowieczne obrazy pasyjne z sekwencjami kolejnych etapów męki Chrystusa, prace malarskie i graficzne Williama Hogartha, czy XIX wieczne, drukowane w popularnej prasie histo-

<sup>6</sup> Tadeusz Gadacz, *Historia filozofii wieku XX. Nurty Neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu*, t. 2.



ryjki obrazkowe<sup>7</sup>. Natomiast związki komiksu z literaturą wynikały z tego, że sztuka w II połowie wieku XIX-tego, a więc w okresie, kiedy komiks się kształtował, miała charakter wybitnie literacki i narracyjny. Zarówno w sztukach plastycznych (w sztuce akademickiej), jak i w sztuce powieści, która przeżywała wtedy rozkwit, dominowały tzw. wielkie tematy. Człowieka i jego losy opisywano w kontekście historii, religii oraz jego miejsca w społeczeństwie. Można powiedzieć, że był to okres, w którym słowo i obraz wzajemnie wspierały się w kreowaniu wielkich wizji świata i człowieka. Sztuki plastyczne miały charakter literacki, a opowieści literackie (szczególnie te drukowane w popularnej prasie codziennej) często nie mogły obejść się bez ilustracji. Komiks nie przynależy wprost również do sztuk plastycznych. Lokuje się gdzieś pomiędzy sztukami plastycznymi, literaturą a sztuką filmową. Dlatego błędem jest wartościowanie tego medium albo jako literatury albo jako malarstwa, grafiki czy rysunku. Chodzi bowiem o to, że komiks lokując się pomiędzy innymi dziedzinami sztuki – z tego szczególnego umiejscowienia – czerpie z nich wszystkich, tworząc oryginalną oraz jedyną w swoim rodzaju jedność słowa i obrazu; formalną, estetyczną i treściową.<sup>8</sup> To, co łączy komiks z literaturą, to także pojemność formy artystycznego wyrazu, która zdolna jest pomieścić w sobie nie tylko charakterystyczne dla komiksu treści ludyczne, ale również te tragiczne. Żeby wyjaśnić, jak doszło do tego, że dzieło strukturalnie (od strony formy i treści) ludyczne może w interesujący i nie banalny sposób przekazać tematykę, która z komiksem się nie kojarzy, tzn. tematykę „poważną”, a nawet dotyczącą sytuacji granicznych, należałoby odwołać się do historii tego medium. Pomijając jednak szczegółowe eksploracje, podkreślę tylko, że kształtujący się przez sto lat komiks jako tekst kultury popularnej, przeznaczony dla masowej publiczności,<sup>9</sup> rozszerza swoje spektrum tematyczne w latach sześćdziesiątych XX wieku za sprawą pojawienia się komiksu undergroundowego w Stanach Zjednoczonych,<sup>10</sup> w którym pojawiły się treści „doroste” (seks, narkotyki, radykalne poglądy obyczajowe i polityczne), dopełnione stosowaną przez Roberta Crumba konwencją radykalnego (bo nie uznającego żadnych tabu) humoru.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Bartosz Kurc, *Komiks. Opowiadanie obrazem* (Łódź: Piątek Trzynastego, 2003), 9–14.

<sup>8</sup> Jerzy Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa* (Gdańsk: słowo/obraz teorytoria, 2000).

<sup>9</sup> Roger Sabin, *Comics, Comixs & Graphic Novels* (Phaidon: London 1996), 14–26.

<sup>10</sup> Jerzy Szyłak, *Komiks* (Kraków: Znak, 2000), 67–80.

<sup>11</sup> Judith O’Sullivan, *The Great American Comic Strip. One Hundred Years of Cartoon Art* (Bulfinch Press Book, Boston-Toronto-London, 1990), 109–114. W komiksach Crumba antropomorfizowane zwierzątka dyskutowały o polityce, używały wulgaryzmów, brały narkotyki i uprawiały wolną miłość. Por. polskie wydanie Robert Crumb, *Kot Fritz*, przeł. Anna Warso (Warszawa: Kultura Gniewu, 2007).

Jako początek historii powieści graficznej wielu badaczy wskazuje wydanie w 1978 r. przez amerykańskiego rysownika Williego Eisnera komiksu *A Contract with God and Other Tenement Stories*,<sup>12</sup> który opatrzono podtytułem *A Graphic Novel*. Według Jerzego Szyłaka kształtowanie się powieści graficznej zbiegło się z poszukiwaniami nowych form wyrazu w ramach powieści postmodernistycznej:

W tym czasie pisarze (a przynajmniej ich część) szukali sposobu, by [...] sztuczność, konwencjonalność, umowność podkreślać, w pastiszowej formie wykorzystując literackie konwencje uważane za zużyte lub należące do literatury popularnej, nasycając swoje utwory autotematycznymi (lub metatekstowymi) komentarzami, szukając powrotu do fabuły, która jednak byłaby traktowana z dystansem.<sup>13</sup>

Głoszący ideę końca tradycyjnej powieści pisarze postmodernistyczni zwrócili swoją uwagę na powieść graficzną „ponieważ konwencja «opowiadania obrazkami» zawsze była postrzegana jako «sztuczna», ale teraz okazywała się być równie sztuczna jak konwencja, «opowiadania słowami».”<sup>14</sup> Nieprzypadkowo scenarzystami powieści graficznych zostawali także pisarze postmodernistyczni, tacy jak Neil Gaiman. Opiswany mechanizm zachodzący na gruncie literatury zrozumieli najpierw rysownicy amerykańscy. Ich europejscy koledzy starali się w latach siedemdziesiątych XX w. dystansować od ludycznej tradycji komiksu i poprzez szereg eksperymentów formalnych włączyć to popularne medium w obszar tzw. kultury wysokiej.<sup>15</sup>

Zasadnicza i jakościowa zmiana na tym polu, która przeorientowała sposób traktowania przez twórców, czytelników, a także wydawców i krytyków, komiksu jako współczesnego tekstu kultury o walorach estetycznych dokonała się w latach osiemdziesiątych XX w. W 1986 r. Alan Moor wraz Dave'em

<sup>12</sup> Por. polskie wydanie Will Eisner, *Umowa z Bogiem*, przeł. Jacek Drewnowski (Warszawa: Wydawnictwo Egmont, 2014).

<sup>13</sup> Eisner, *Umowa z Bogiem*, 21.

<sup>14</sup> Eisner, *Umowa z Bogiem*.

<sup>15</sup> Jak podkreśla Jerzy Szyłak: „Podczas gdy europejscy twórcy szukali sposobu, by podkreślić ironię, dystans i umowność swoich graficznych opowieści, Eisner przybliżył się do ideału, wyrzekając się dystansu. I ujawnił, że dystans wobec opowieści tkwi w samym fakcie jej narysowania. Jego podejście z powodzeniem wykorzystali i rozwinęli inni amerykańscy twórcy: Spiegelman, rysujący w *Mausie* świat, którego nigdy nie widział i opowiadający obrazkami historię kogoś, komu nie do końca wierzy – Seth, który w *Życie* nie jest takie złe, jeśli starczy ci sił stworzyć pozór intymnego wyznania, Alison Bechdel opowiadająca w *Fun Home* o tym, że tak naprawdę niewiele ze swojego dzieciństwa pamięta i może je tylko próbować zrekonstruować”. Jerzy Szyłak, „O powieściach graficznych,” w *Powieści graficzne. Leksykon*, red. Sebastian Jakub Konefał (Warszawa: Wydawnictwo timof i cisi współnicy, 2015), 23.

Gibsonem opublikował cykl *Strażnicy*,<sup>16</sup> Frank Miller z Klaudem Jansonem i Lyn Varley wydał *Powrót Mrocznego Rycerza*,<sup>17</sup> a Art Spiegelman *Mausa*.<sup>18</sup> Pojawił się nurt wydawniczy komiksów przeznaczonych dla czytelników dojrzałych, tzn. takich, którzy posiadali wystarczająco duże zasoby wiedzy i kompetencje kulturowe, aby partycypować w treściach wyrafinowanych pod względem literackim, z licznymi odniesieniami do różnych dziedzin kultury i sztuki, w nowych, innowacyjnych opracowaniach plastycznych. Był to impuls do zmiany tematyki scenariuszy (i pogłębiania poruszanych treści), a także do poszerzania dotychczasowych ram estetyki i języka formalnego. Z powodu tej odmienności treściowej i formalnej komiksy te nazwano powieściami graficznymi (*graphic novels*). Okazało się, że komiks może otwierać odbiorców nie tylko na świat humoru, fantazji, ale i przekazywać sytuacje bardziej złożone, trudne, a nawet pełne tragizmu – w specyficzny dla siebie sposób.

### **Audubon. Na skrzydłach świata – opowieść w opowieści**

W artykule przedstawiony zostanie szczególnie przykład opisanej tendencji. Chodzi o powieść graficzną *Audubon. Na skrzydłach świata*<sup>19</sup> autorstwa dwóch francuskich twórców: Fabiena Grolleau (scenariusz) i Jérémie Royera (rysunki). To ujęte w formę komiksu dzieje życia i dokonań francuskiego ornitologa Jean'a-Jacquesa Audubona (1785–1851), który do historii przeszedł jako twórca czterotomowego arcydzieła *Ptaki Ameryki* zawierającego ręcznie wykonane ilustracje przedstawiające ptasią faunę. Dzieło, które opublikowano w latach 1827–1838, było plonem wieloletnich wędrówek Audubona po mało znanych lub niezbadanych obszarach Ameryki. W trakcie tych wypraw francuski ornitolog starał się zbadać i utrwalić w postaci rysunków i obrazów malarskich okazy napotykanych gatunków ptaków. Oparcie scenariusza tej powieści graficznej o biografię postaci historycznej nie oznacza jednak, że jest to narracja o charakterze dokumentalnym lub nawet paradokumentalnym. To przede wszystkim opowieść. Pisał o tym we wstępie do komiksu sam Fabien Grolleau:

---

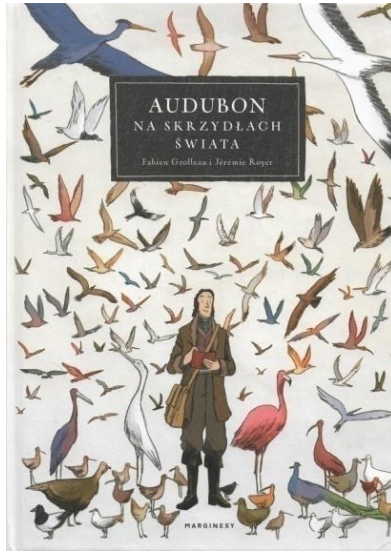
<sup>16</sup> Alan Moor, Dave Gibson, *Strażnicy*, przeł. Jacek Drewnowski (Warszawa: Wydawnictwo Egmont Polska, 2017).

<sup>17</sup> Frank Miller, Klaus Janson i Lynn Varley, *Powrót Mrocznego Rycerza*, przeł. Tomasz Kreczmar (Warszawa: Wydawnictwo Egmont Polska, 2002).

<sup>18</sup> Art Spiegelman, *Maus*, przeł. Piotr Binkont (Poznań: Wydawnictwo Post, 2011).

<sup>19</sup> Fabien Grolleau, Jérémie Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata*, przeł. Olga Mysłowska (Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2019).

Człowiek o wielu tożsamościach, który przeżył wieleżyć – postać skomplikowana i żądna przygód. Choć jego historia obfitowała w przygody jak najbardziej prawdziwe, to nie wystarczało człowiekowi, który doświadczył ich na własnej skórze. Nie ulega wątpliwości, że niektóre epizody wymyślił, podkoloryzował lub pozamieniał – czasem w dobrej wierze, a czasem przez zapomnienie, aż wreszcie sam zaczął wierzyć w swoje zmyślenia. [...] opowieść przedstawiona tutaj – wprawdzie inspirowana życiem Audubona, a w szczególności jego zapiskami – została częściowo zmyślona (tym razem przez nas) i mamy nadzieję, że ukaże nie tyle prawdę historyczną, ile osobowość bohatera.<sup>20</sup>



Ilustracja 1: F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata* – okładka komiksu

Wymiar literacki – tak charakterystyczny dla powieści graficznej – polega w tym wypadku na kreowaniu opowieści z opowieści. Jedna dotyczy przemyślanego przez autorów (i przełożonego na język wizualny) życia ornitologa. Podstawą dla jej powstania była inna opowieść, tzn. zapiski Audubona o swoim życiu i pracy (w ten sposób mamy podwojenie opowieści).

Jednocześnie komiks jest powieścią graficzną, w której słowo i obraz tworzą spójną całość. Dość umowne i dalekie od konwencjonalnego realizmu rysunki nadają opowieści szczególną aurę barwnej narracji podróźniczej, w której uwieczniono piękno i rozległość krajobrazów amerykańskich, różnych gatunków fauny i flory. Pomogło w tym zastosowanie przez Royera klasycznych technik rysunkowych (pasteli, miękkich kredek), jak również spokojne prowadzenie narracji z logicznie, linearnie rozwijającą się akcją – bez eksperymentów formalnych. Powstała w ten sposób niezwykle atrak-

<sup>20</sup> Grolleau i Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata*, 3.

cyjna wizualnie interpretacja rysunkowa życia i twórczości sławnego Francuza, która przypomina do pewnego stopnia aurę jego albumów przyrodniczych. To wrażenie jest tym mocniejsze, że właśnie oddaniu plastycznemu elementów przyrody poświęcono w komiksie wiele uwagi, natomiast postaci ludzkie przedstawiono stosunkowo umownie, niekiedy w uproszczony sposób. Dobrze ilustruje to prezentowany poniżej fragment komiksu, w którym widać, że (co najmniej) równorzędnym bohaterem historii jest natura i jej rozległe przestrzenie, w których człowiek gubi się jako mało znaczący element.



Ilustracja 2: F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata* – fragment komiksu

Komiks *Audubon* to jednak coś więcej niż zbiór barwnych ilustracji i interesujących epizodów podróżniczych. To opowieść o doświadczeniu granicznym. Niezależnie od legendy życia Audubona – nieustraszonego globtrotera i myśliwego, wyeksponowane zostały wątki dramatyczne. Obok opisów długotrwałych pieszych wędrówek po bezdrożach i ryzykownych spływów tratwą po rzekach wiążących się z realnym niebezpieczeństwem utraty

zdrowia, a nawet życia przez podróżnika, świadectwa wyczerpania organizmu (nazbyt obciążonego wysiłkiem fizycznym i narażonego na groźne choroby), czy też zagrożenie ze strony innych ludzi i dzikich zwierząt, a także negatywne skutki dla psychiki Audubona wieloletniej rozłąki z rodziną, w analizowanej powieści graficznej wyeksponowano jednak inny dramatyczny element dotyczący życia francuskiego badacza. Można go uznać za konstruujący dla całej opowieści. Chodzi o skutki pasji Audubona dla niego samego. Najpierw pasja ta dotyczyła głównie badań ornitologicznych (naukowych), a później przekształciła się w potrzebę ekspresji i wejścia w rolę artysty owładniętego niemal szaleństwem obsesji i pragnącego zbadać i uwiecznić w rysunku wszystkie ptaki Ameryki. Analizowana powieść graficzna przedstawia złożoną tożsamość Audubona o podwójnej wrażliwości. Wrażliwość naukowa nakazywała traktować zwierzę jako przedmiot badań. Ta artystyczna pozwalała dostrzec w nim piękno. Należy jednak zaznaczyć, że graniczny wymiar analizowanej powieści graficznej nie polegał na tym, że te trudne do pogodzenia osobowości „zbiegły” się w jednym człowieku, wywołując w nim (godny zainteresowania ze strony psychoanalityka) konflikt wewnętrzny. Złożoność postaci bohatera (tym bardziej, jeśli rodzi wewnętrzne napięcie) jest dla fabuły elementem korzystnym i atrakcyjnym dla czytelnika. Jednak należy zaznaczyć, że w omawianym przypadku osobowości naukowca i artysty (choć odmienne) bardziej do siebie „przylegały” niż się wykluczały. Doświadczenie graniczne eksplorowane w tej powieści graficznej wynikało z faktu, że dla ornitologa czy rysownika ptaki musiały zostać pozbawione życia(sic!) zanim stały się obiektem badań czy też „bohaterem” pięknej ryciny. Ten właśnie fakt, w paradoksalny sposób, łączył dwie sprzeczne osobowości w ich stosunku do natury.

## Audubon-naukowiec

Niemiecki filozof Josef Simon zauważył, że nauki przyrodnicze (tak samo jak i inne dziedziny) operują określonym systemem znaków i tylko w obszarze tego wypracowywanego nieustannie pola (do czego służy matematyka) są one w ogóle możliwe:

Poza daną nauką i «jej» światem, do którego należy też aparatura i umiejętność obchodzenia się z nią, nie można zrozumieć, na jakie pytania odpowiada ta nauka. Nie wyjaśnia ona bezpośrednio *przyrody*, lecz swoje *własne* znaki, które są już *odpowiedziami* na spostrzeżenia.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Josef Simon, *Filozofia znaku*, przeł. Jarosław Marecki (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2004), 125.

Audubon-przyrodnik obserwujący naturę poprzez pryzmat dostępnego mu dyskursu naukowego nie widział natury, ale jej naukowy obraz. Był wrażliwy na znaki nauki, a nie znaki natury. Nic dziwnego, że przy autentycznej pasji poznawania przyrody cechowało go poczucie obcości wobec tego, co nie-ludzkie. Podziwiał przemyślność zwierząt, ich zdolności do przetrwania w trudnych warunkach, celowość i doskonałość odkrywanych za sprawą podejmowanych badań mechanizmów natury. Z tego punktu widzenia obserwowane przezeń ptaki były interesującymi elementami tej złożonej maszynerii i jako takie w świadomości przyrodnika nie miały żadnej indywidualnej podmiotowości. Nie budziły też empatii. Patrząc na to z punktu widzenia współczesnej wrażliwości, można się zastanawiać, jak możliwe było pogodzenie w jednym podmiocie tak – wydawałoby się – sprzecznych uczuć, tzn. autentycznego zachwytu nad „przyrodniczą” doskonałością zwierzęcia z zupełną obojętnością na jego los jako przedmiotu naukowych analiz? Odwiedzający Audubona w jego pracowni lekarz na widok dziesiątek martwych ptaków wiszących u powały, piętrzących się na stołach i umocowanych na specjalnych stelażach, by można je było malować, zdumiony zauważył: „Musiał Pan ich zabić całe tuziny, prawda?” Na co Francuz odpowiedział: „Zawsze powtarzam, że jeśli któregoś dnia zabiłem mniej niż sto ptaków, to musiały być niezwykle rzadkie.”<sup>22</sup> Nieprzekraczalne poczucie obcości wobec tego co nie-ludzkie wynikało być może z tego, że ornitolog był spadkobiercą nowożytnej, XVII-wiecznej wizji przyrody: niebezpiecznej, wrogiej człowiekowi, z którą musi on toczyć nieustanną walkę o przetrwanie i która budzi odrazę. Także estetyczną.

Rzeczy, które tak bardzo pociągają nas dzisiaj, napełniały ówczesnego mieszkańca Europy strachem albo obrzydzeniem. Wielkie morza przerażały ludzi z powodu swej nieskończoności. Wysokie góry uważano często za «wstrętne». Nazywano je «kalekim wytworem natury», «brodawkami» albo «wrzodami». [...] Niechętnym okiem spoglądano także na lasy, uważając, że są równie groźne jak i bezużyteczne. Nie nadają się bowiem do uprawy, stanowią natomiast kryjówkę dla wielu dziwnych, strasznych, ponadnaturalnych stworzeń, bandytów i dzikich bestii. W pewnym słowniku dla poetów, pochodzącym z połowy XVII w., takie słowa jak: «ponury», «straszny», «posepny» czy «nawiedzony» uważano za cechy, które kojarzyły się ze słowem «las».<sup>23</sup>

Przyroda była czynnikiem destruktywnym, irracjonalnym w swej nieprzewidywalności i należało ją opanować. Zapoczątkowany w XVII stuleciu proces stopniowego racjonalizowania postaw wobec przyrody (np. poprzez poddawanie jej ładowi geometrii),<sup>24</sup> u progu wieku XIX został wzmocniony

<sup>22</sup> Grolleau i Royer, Audubon. Na skrzydłach świata, 134.

<sup>23</sup> Peter Englund, Lata wojen, przeł. Wojciech Łygaś (Gdańsk: Wydawnictwo Finna, 2003), 612.

<sup>24</sup> Peter Englund, Lata wojen, 613-614.

przez nabierającą rozpędu rewolucję przemysłową i wkraczał w kolejną fazę. Coraz bardziej systematycznym badaniom nad przyrodą<sup>25</sup> towarzyszyła jej eksploatacja na skalę przemysłową. Dla Audubona, który wierzył, że natura była zasobem oddanym przez Stwórcę we władanie człowiekowi – zwierzę, a więc ptak, którego opisywał, mierzył, ważył i ilustrował – był czymś obcym, odseparowanym od tego, co ludzkie. Także czymś mieszczącym się poza kręgiem współczucia.



Ilustracja 3: F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata* – fragment komiksu

Do takiego podejścia przyczyniał się także obowiązujący dyskurs prawny, który tradycyjnie uznawał za podmiot prawa tylko i wyłącznie człowieka, przyznając mu określone prawa oraz nakładając nań obo-

<sup>25</sup> Niebawem w swoje pierwsze podróże naukowe miał wyruszyć Karol Darwin.



wiązki. Zwierzę, czyli to, co nie-ludzkie (i tym samym pozbawione praw oraz obowiązków) znajdowało się w oczywisty sposób poza sferą ludzkiej uwagi i empatii<sup>26</sup>.

Osobowość Audubona-przyrodnika ukazana w powieści graficznej bliska była zarysowanego modelu naukowo-prawnego. Ornitolog tropił, obserwował, zabijał, a następnie drobniaczko analizował kolejne okazy ptaków. Wreszcie, po odpowiednim wypreparowaniu ich martwych ciał (co było okazją do dokładnego zbadania ich budowy wewnętrznej, zwyczajów żywieniowych itd.), a także po ich stosownym „upozowaniu” w taki sposób, aby wyglądały na żywe, dokumentował ich wizerunki. Chodziło o to, aby namalowany ptak prezentował się tak, jakby znajdował się w swoim środowisku naturalnym. Wymagała tego naukowa wiarygodność rycin, gdyż sztuka (w tym wypadku) miała tylko charakter pomocniczy (ilustracyjny) w prowadzonych przez naukowca badaniach.

Wrażliwość Audubona-naukowca pozostawała więc w zgodzie z logiką jego postępowania: „Dziś rano długo obserwowałem te sójki. Cudowne! Zabiłem je niespełna parę godzin temu.”<sup>27</sup> Takie stwierdzenie, pełne zapału, wypowiedziane jednym tchem, nie wynikało oczywiście z okrucieństwa ornitologa. Jako naukowiec nie był w stanie przekroczyć granicy poznawczej, poza którą rozciągała się przestrzeń na innego rodzaju spotkanie z tym, co nie-ludzkie. Chodzi o perspektywę estetyczną. Audubon-naukowiec widział piękno ptaka („Cudowne!”), ale go nie dostrzegał („Zabiłem!”). Zwierzę oglądał z perspektywy, którą za estetykiem Wolfgangiem Welschem można określić jako „przeddarwinistyczną”. Taki model przeżywania piękna wpasowywał się „w stary (metafizyczny) model «nieskończonej różnicy dzielącej ludzi i zwierzęta», głoszony na przykład przez Kanta i Hegla.”<sup>28</sup> Karol Darwin – pisał Welsch – „widział zwierzęcą i ludzką estetykę jako ciągłość” i utrzymywał, że „podstawy estetyki zrodziły się już w świecie zwierząt”.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> „Ogólnie w europejskiej tradycji filozoficznej [...], nie pojmuje się (skończonego) podmiotu prawa, który by nie był podmiotem obowiązku (Kant dostrzega tylko dwa wyjątki od takiego prawa: Boga, którego prawa są bez obowiązków, i niewolników, którzy mają tylko obowiązki, a nie mają praw). Istnieją więc, powtórzmy, odziedziczone pojęcia podmiotu, podmiotu politycznego, obywatela, suwerennego samookreślenia i podmiotu prawa...” Jacques Derrida, Elisabeth Roudinesco, *Z czego jutro... Dialog*, przeł. Waleria Szydlowska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2016), 107.

<sup>27</sup> Grolleau i Royer, Audubon. *Na skrzydłach świata*, 67.

<sup>28</sup> Wolfgang Welsch, „Estetyka zwierząt,” przeł. Katarzyna Guczalska, w Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2005), 173.

<sup>29</sup> Welsch, „Estetyka zwierząt,” 176. Darwin twierdził, że w obszarze doboru płciowego pojawia się miejsce na pewien naddatek, który wykracza poza zadania czysto funkcjonalne związane z prokreacją. Samce nie tylko walczą o samice, ale chcą je oczarować, zaś samice

W darwinowskiej koncepcji estetyki zwierząt nie ma cechującego wielu przyrodników epoki Audubona, (ale i niektórych współczesnych ewolucjonistów) apriorycznego założenia, że sprawność (np. w kontekście doboru naturalnego) reguluje wszystko.<sup>30</sup> U Darwina nie występuje dogmatyczny scjentyzm, o którym Jacques Derrida słusznie napisał, że nie należy bezrefleksyjnie utożsamiać go z nauką, ponieważ „zniekształca to, co w nauce najbardziej zasługuje na szacunek”.<sup>31</sup> U Darwina – należy raz jeszcze to podkreślić:

Czynnik estetyczny pozostaje niezastąpiony w sensie *funkcjonalnym*, choć zależny w sensie *energetycznym*. [...] Pomiędzy pociągami płciowym a postrzeganiem piękna zachodzi związek wyjątkowości, kooperacji, zależności. [...] To, że samica w *ogóle* dobiera partnera, jest powodowane *seksualnością*, ale to, że wybiera *właśnie* tego partnera określone jest już *estetycznie*.<sup>32</sup>

Warto odnotować, że na kartach komiksu dochodzi do spotkania francuskiego ornitologa i brytyjskiego przyrodnika. Młody i nieznany jeszcze Karol Darwin odwiedził wystawę prac malarskich Audubona na wystawie w Londynie. Dochodzi do rozmowy na temat ptaków, przyrody, ale do porozumienia Darwina ze znanym wówczas podróżnikiem i ornitologiem – już nie. Audubon-naukowiec (i zapalony myśliwy) nie dostrzegał głoszonej przez Darwina korelacji „sprawności” mechanizmów natury i ich estetycznej „bezużyteczności”, które wspólnie budują ład ewolucyjno-estetyczny świata natury. Dlatego pozostał nieuważny na piękno przyrody. Jednak Audubon był również artystą obdarowanym wrażliwością i nie pozbawionym ambicji. Jego pasja, która przemieniła się w obsesję, w równym stopniu dotyczyła jego dokonań naukowych, co artystycznych.

## Audubon-artysta

Jak trafnie zauważył niemiecki filozof Ernst Bloch: „każdy wydaje się tym lub owym. Nikt jednak nie jest tym, co sobie myśli, a na pewno nie tym, co sobą przedstawia.”<sup>33</sup> Ta sentencja dobrze odpowiada temu, co „przydarzyło

---

wybierają partnera kierując się „żeńskim zmysłem piękna”. „Czy więc uznanie estetyczne jest uznaniem tego co użyteczne? Tak i nie. Męskie ozdoby są użyteczne w kontekście oczarowania i pozyskania samicy. Są też jednak, w wielu przypadkach, bezużyteczne lub nawet szkodliwe w walce o przetrwanie [...]. Darwin chętnie podkreśla oba zjawiska – seksualną użyteczność i naturalną bezużyteczność piękna.” Welsch, „Estetyka zwierząt,” 182.

<sup>30</sup> Welsch, „Estetyka zwierząt,” 192.

<sup>31</sup> Jacques Derrida, Elisabeth Roudinesco, Z czego jutro... Dialog, 71.

<sup>32</sup> Welsch, „Estetyka zwierząt,” 195.

<sup>33</sup> Ernst Bloch, Ślady, przeł. Anna Czajka (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 27.

się” francuskiemu ornitologowi. Chodzi o jego „podwojenie”, aż do momentu, kiedy w jednej postaci zamieszkały dwie „przylegające” do siebie osobowości. Oczywiście tym osobliwym sobowtorem Audubona-naukowca był Audubon-artysta. W powieści graficznej – przynajmniej w jej pierwszej części – naukowiec dominuje nad artystą. Niezwykłe zdolności plastyczne służyły przez długi czas głównie pracy przyrodnika. Na wyprawach badawczych, w pierwszej połowie XIX w. (w czasach, które nie znały jeszcze aparatu fotograficznego) umiejętności rysunkowe były niezbędnym elementem warsztatu pracy każdego przyrodnika i służyły celom naukowym – obok notatek dotyczących zwyczajów ptaków i innych uwag zamieszczanych w dzienniku badań. Nie było więc tak, że nagle „zza pleców” naukowca wyłonił się jego sobowtór-artysta. Na dodatek przeciw niemu zbuntowany. Co oznacza dezaprobatę humanisty wobec przedstawiciela świata nauki dobitnie wyraził rosyjski myśliciel religijny Wasilij Rozanow. Na temat Herberta Spencera – filozofa, socjologa i klasyka ewolucjonizmu – napisał (z typową dla siebie gniewno-żartobliwą bezpośredniością): „Nie mam najmniejszej ochoty spierać się ze Spencerem: mam jedynie ochotę wczepić się w jego porządne bokobrody i wyrwać połowę.”<sup>34</sup> „Przyleganie” dwóch osobowości w jednym podmiocie nie prowadziło do takich napiętych relacji wewnętrznych. W przypadku Audubona rzecz nie dotyczyła przecież konfliktu dwóch osobowości, ale narastającego pragnienia płynącego z dwóch źródeł (naukowego i artystycznego) i zbiegającego się w jednym człowieku. Nic więc dziwnego, że w powieści graficznej wcześniej pojawia się wątek innego niż naukowe pragnienia, a mianowicie pragnienia realizacji określonej wizji artystycznej i spełnienia ambicji artystycznych. Ważną w tym kontekście postacią był Alexander Wilson (1766–1813), jeden z najwybitniejszych obok Audubona pionierów ornitologii w Stanach Zjednoczonych, autor imponującej, ukazującej się od 1808 r. *Ornitologii amerykańskiej*. W powieści graficznej Wilson został ukazany jako znakomity autor ilustracji ptaków, ale posiadający odmienną od Francuza wizję ich przedstawiania. Wilson był wspaniałym ilustratorem, ale jego praca podporządkowana była przede wszystkim trosce o dokumentalną wierność w oddaniu wizerunków zwierząt. Audubon dążył zaś do czegoś innego. Oprócz realistycznej dokładności chciał wyrazić jeszcze ducha ich nieskrępowanej, dzięki witalności. Ich żywotność. Dla Wilsona były to nieuprawnione „romantyczne” próby uwznioślenia natury, zaś autor, który projektuje na obiekt badań subiektywne uczucia, popełnia oczywisty błąd. Zarysowany spór dobrze ilustruje gwałtowna wymiana zdań pomiędzy rysownikami:

<sup>34</sup> Wasilij Rozanow, *Opadłe liście*, przeł. Jacek Chmielewski i Ireneusz Kania (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2013), 57.

Wilson: „Johnie Jamesie, twoje rysunki są naprawdę wspaniałe... Jednak nie są naukowe. Są zbyt ekspresyjne, zbyt sentymentalne, jeśli wiesz co mam na myśli [...]. Wykazujesz punkt widzenia artysty, nie naturalisty”.

Audubon: „Ptak to żyjąca istota, a nie martwa natura! Tak, namalowałem sokoła skrzeczącego, krzyczącego i dziobiącego wciąż ciepłe wnętrze kaczki! Jedzącego jej mięso, z zakrwawionym dziobem! Tak! Tak! Tak! Dlatego, że właśnie tak wygląda życie! Trzeba obserwować zwyczaj sokoła i ukazywać je tak, jak prezentują się w środowisku naturalnym! Tak, mój drogi Wilsonie, tak właśnie rozumiem rysunek!”<sup>35</sup>

Wilson bliższy był Audubonowi-przyrodnikowi, który dążył do drobiazgowej, maksymalnie obiektywnej (w sensie naturalistycznym) analizy okazów fauny. Natomiast Audubona-artystę można określić jako „minimalistę ogromu”. Malując pojedynczą sowę, czapłę lub sokoła, próbował zarazem utrwalić więcej: witalność natury. Francuz chciał w swoich pracach zatrzymać jak najwięcej z tego przebogatego życia. Oto źródła jego pragnienia jako artysty. Wilson był dla niego przez całe życie widmowym rywalem,<sup>36</sup> z którym toczył nieustanną walkę o wizję artystyczną i o sławę. Albo inaczej, Wilson – nawiedzający Audubona w koszmarnych snach, chorobliwych majakach – był bardzo ważnym czynnikiem pobudzającym wysoką temperaturę jego pragnienia. Myślenie o nim (dawno zmarłym w nędzy ilustratorze) było obsesją, która rodziła obsesję jeszcze większą: namalować wszystko i lepiej oraz prawdziwiej niż Wilson.



Ilustracja 4: F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata* – fragment komiksu

<sup>35</sup> Grolleau i Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata*, 64–66.

<sup>36</sup> Widmowy ponieważ Alexander Wilson zmarł długo przed Audubonem. Była to wojna prowadzona głównie w wyobraźni francuskiego artysty.

Można wyrazić przypuszczenie, że gdyby Audubon-artysta nie był skonfrontowany z realnym Wilsonem potrzebowałby kogoś takiego sobie wymyślić. Prezentowany powyżej fragment komiksu uświadamia siłę tego osobliwego związku z wyobrażonym antagonistą. Straszliwie schorowany i przymerający głodem, pracujący w cuchnącej od rozkładających się ptaków-rekwizytów pracowni, artysta niestrudzenie maluje i jednocześnie prowadzi dziwny monolog, który okazuje się dialogiem. Z kim? Z dawno nieżyjącym Wilsonem.

Malując każdego ptaka, odkrywam go na nowo, a potem następnego i następnego... Warzęchy, czaple, łuszczyki, rybitwy, a także mysikróliki, lasówki... Moim zdaniem rajski ogród znajdował się właśnie tu – przed przybyciem białego człowieka... Nie wiem, czy dam radę je wszystkie namalować. Nie podejrzewaliśmy, mój drogi Wilsonie, że w Ameryce będzie ich aż tyle!<sup>37</sup>

W powieści graficznej pokazano moment, w którym Audubon-artysta wychodzi wreszcie z cienia Audubona-naukowca. Jak do tego doszło? „Przyłgnięcie” obu tożsamości było w pewnym sensie wypadkową pracy naukowca. Nie chodziło nawet o szczególne ukierunkowanie tej pracy, co o jej niebывалą intensywność. Jak to rozumieć? Polski filozof Aleksander Bocheński zauważył, że szczęście jest efektem ubocznym pracy (ludzkiej aktywności). Nie można zadekretować szczęścia i nie warto poszukiwać go w jakiejś abstrakcyjnej formule (np. ideologicznej). Szczęście – pisał Bocheński – wydziela się na podobieństwo ciepła, które powstaje w wyniku formowania klocka drewna na tokarce przez wykonującego swoją robotę tokarza. Szczęście pojawia się nieoczekiwanie, jakby przypadkiem w wyniku bardzo dużego zaangażowania podmiotu w coś zupełnie innego. I podobnie było z pasją artystyczną Audubona. Obok intensywności analiz naukowych i związanego z tym pragnienia ujawniła się inna intensywność wynikająca z innego pragnienia. Była mowa o tym, że Audubon-naukowiec podziwiał celowość natury. Rozumiał jej mechanizmy. Widział ją (w obrębie dostępnej mu racjonalności nauki), ale jej nie dostrzegał (w sensie szerszym np. estetycznym). Okazuje się, że nie tylko zrozumienie może stać się stanem szoku.<sup>38</sup> Może być nim również i dostrzeganie. Katalizatorem dla wywołania tej nowej sytuacji było zadziwienie, które otworzyło możliwość zbudowania innego stosunku podmiotu do przyrody. Zachwytu nad nią. Być może było tak, jak pisał Gilles Deleuze, analizując przemiany bohaterów literackich w twórczości Franza Kafki (ich przechodzenie z form ludzkich w nie-ludzkie). Istotą takich przemian była zmiana dotychczasowego umiejscowienia podmiotu moż-

<sup>37</sup> Grolleau i Royer, Audubon. Na skrzydłach świata, 133.

<sup>38</sup> Claude Jaeglé, Portret oratorski Gilles'a Deleuze'a o kocim spojrzeniu, przeł. Małgorzata Jacyno (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2013), 65.

liwa nie dzięki wyraźnej translokacji, ale za sprawą natężenia intensywności. Wiązało się to z „*absolutną deteroryzacją* człowieka, w przeciwieństwie do względnych deteroryzacji, których człowiek dokonuje, przemieszczając się i podróżując; stawanie-się-zwierzęciem to nieruchoma podróż w miejscu, którą można zrozumieć lub przeżyć tylko w jej intensywności (przekraczać progi intensywności).”<sup>39</sup> Również w analizowanym przypadku nastąpiło swoiste przekroczenie „prugu intensywności”, a następnie związanego z tym „przyrostu mocy”.<sup>40</sup> Oczywiście już w promieniowaniu innej wrażliwości niż ta scjencyczna. Wrażliwość artysty była wyrazem odmiennego pragnienia, więc inaczej się ujawniała: „Intensyfikacja tejże może dokonać się tylko poprzez zwiększenie puli afektów (zdolności do działania i odczuwania, ilości twórczych połączeń), to zaś poprzez wypróbowanie nowych kombinacji: co jeszcze mogę pobudzić, przez co jeszcze mogę zostać pobudzony?”<sup>41</sup> Innymi słowy, wraz z przekroczeniem pewnej granicy intensywności związanej z pracą przyrodnika pojawiła się przestrzeń dla innej logiki działania – artysty. Nie była to już tylko logika poszukiwania obiektywnych faktów i prawdy naukowej, ale i eksperymentu oraz zadziwienia, a potem zachwytu. Autorzy powieści graficznej przedstawili moment tej fascynującej deteroryzacji. Ukazuje go prezentowany poniżej fragment komiksu (ilustracja 5). Na pierwszej stronie widać przyrodnika, który przybywa do lasu, aby naszkicować ogromny stary platan. Po wielu nieudanych próbach jednak rezygnuje, jakby nie mógł tego dnia skupić uwagi na rysowanym obiekcie. Był on tak ogromny, że przerastał (to dobre określenie) zdolności percepcyjne rysującego. Nawet naszkicowanie drzewa było zbyt wielkim wysiłkiem. Początkowy zapal przeszedł w poczucie bezradności i zniechęcenia.

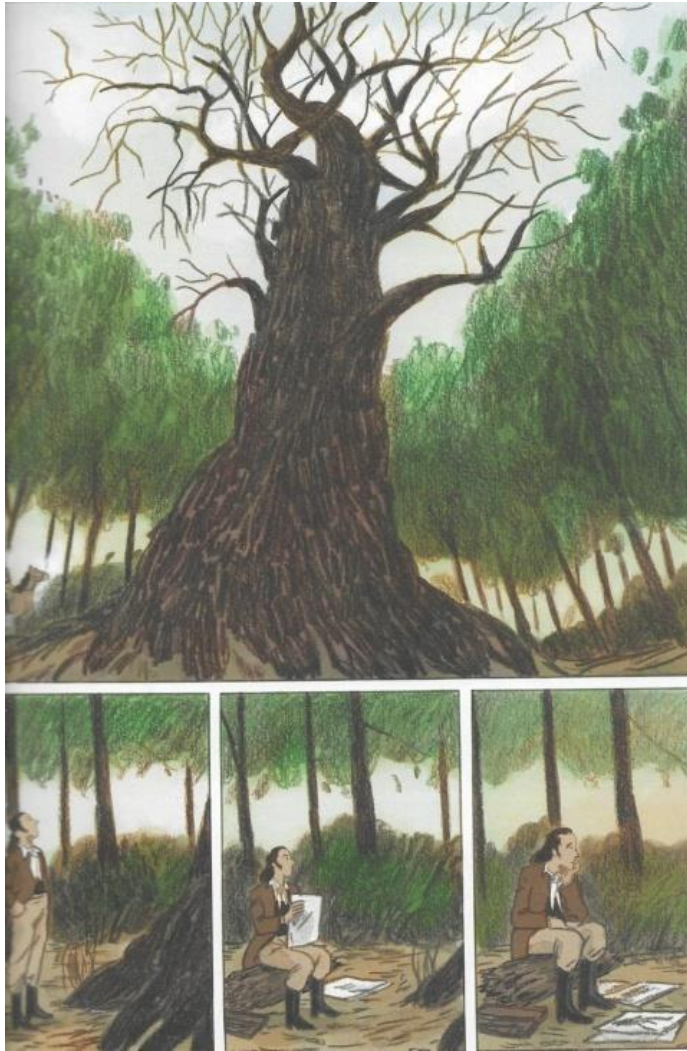
To moment, który znają wszyscy artyści, kiedy dochodzą do kresu swych możliwości twórczych. Wtedy albo podmiot się cofa i rezygnuje, albo zdobywając się na jeszcze większe zaangażowanie przesuwa próg intensywności w stronę zasobów, które jak chce wierzyć, kryją się gdzieś w nieznanym perspektywie. W przypadku Audubona-artysty doszło do tej drugiej sytuacji. Na kolejnej stronie (ilustracja 6) ukazano widok tego, co rysownik już nie tylko widzi (obserwuje), ale zaczyna dostrzegać. Pierwszy z ukazanych czterech kadrów – ten rzekomo „pusty” (przedstawiający nagie i puste konary platanu) – zawiera w sobie informację o analizowanej przemianie. A trzy kolejne ją potwierdzają. Sam moment można określić jako „zerowe stadium

<sup>39</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, Kafka. Ku literaturze mniejszej, przeł. Anna Zofia Jaskander i Kajetan Maria Jaskander (Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2016), 147.

<sup>40</sup> Cezary Rudnicki, „Protokół z eksperymentu,” w Deleuze i Guattari, Kafka. Ku literaturze mniejszej, 13.

<sup>41</sup> Rudnicki, „Protokół z eksperymentu.”

znaczeniowe”.<sup>42</sup> To sytuacja, w której widok (lub obraz) wyzwala się z oków logiki celowości i użyteczności (w tym wypadku naukowej), a to, co się widzi, przestaje być „powierzchnią wiedzy zorganizowanej”,<sup>43</sup> stając się dla patrzącego „przygodą”.<sup>44</sup>



Ilustracja 5: F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata* – fragment komiksu

<sup>42</sup> Podaję za: Helmut Lethen, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, przeł. Elżbieta Kalinowska (Kraków: Universitas, 2016), 94.

<sup>43</sup> Podaję za: Helmut Lethen, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*.

<sup>44</sup> Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 39.



Ilustracja 6: F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata* – fragment komiksu

Audubon-artysta nie oglądał latających wokół jaskółek, co raczej odnalazł jedność z tym tysięcznym i szeleszczącym skrzydłami strumieniem ptaków tworzącym wokół niego i starego drzewa rodzaj powietrznego wiru. Audubon-artysta nie analizował tego faktu. Zaczął to robić niedługo później. Jednak w tamtej chwili był po prostu częścią doświadczanej rzeczywistości. Być może nawet zamknął oczy, by lepiej dostrzec istotę tej „przygody”, na pewnym poziomie intensywności skupienia oko rysownika musi przestać



patrzyć i musi zacząć słuchać<sup>45</sup>. W opisywanym momencie artysta doznawał ogromnego zadziwienia, bo pojął, że chociaż wpatrywał się w to stare drzewo długi czas, to przecież dostrzegł je po raz pierwszy. I to było zachwycające. Innymi słowy, źródłem zadziwienia i zachwyty był fakt, że pokonanie kolejnego progu intensywności pozwoliło artyście „rozsunąć granice swego świata”<sup>46</sup> i zobaczyć go w zupełnie inny sposób. W tej nieoczekiwanej perspektywie to już nie wiedza naukowa, ale Audubon-artysta stał się centralnym punktem odniesienia dla tego, co widział. Taki stan adekwatnie oddaje uwaga Rolanda Barthesa na temat jego osobistej recepcji pewnych fotografii: „Ja jestem odniesieniem każdej fotografii i dlatego prowadzi ona do zdziwienia, stawiając zasadnicze pytanie: dlaczego żyję właśnie *tu i teraz?*”<sup>47</sup> To właśnie uderzające doświadczenie i nie mniejsze zadziwienie oraz zachwyty Audubona uchwycił na ostatnim kadrze analizowanej strony komiksu Royer. Dążenie, by je ponowić z pewnością podsycalo pragnienie artystyczne bohatera komiksu.

Opisywany proces miał też wymiar estetyczny. Audubon-naukowiec (w przeciwieństwie do swojego młodszego kolegi Darwina) nie łączył w metafizycznej perspektywie piękna i przyrody. Audubon posiadał jeszcze świadomość „przeddarwinistyczną” i nie utożsamiał piękna przyrody z procesami ewolucyjnymi. „Piękna” była celowość jej funkcjonowania, za którą stał ład stworzony przez Boga. W przypadku Audubona-artysty było inaczej. Gilles Deleuze oraz Félix Guattari słusznie zauważyli, że w świecie literatury (i sztuki) można wyróżnić dwa modele działania. Jeden związany jest z „wielką literaturą”, nazywaną „literaturą zastanego porządku”, która „określana jest przez wektor przebiegający od treści do ekspresji: skoro treść jest dana z góry w określonej formie, należy tylko znaleźć, odkryć albo dostrzec odpowiednią dla niej formę ekspresji”<sup>48</sup>. To sztuka, która reprezentuje „porządek przedstawienia: treść (np. przedmiot, świat lub charakter bohatera) uznaje się za uformowaną, gotową, zamkniętą w swojej tożsamości i poszukuje się jedynie odpowiedniej formy ekspresji, która odbije, przekalkuluje, czyli po prostu przedstawi ową uformowaną treść.”<sup>49</sup> I jest również „literatura mniejsza”, która:

<sup>45</sup> Zgodnie z zasadą wyrażoną przez jednego z wielkich mistrzów rinzai, Rosi Yamadę Mumona, który stwierdził: «Dopiero jeśli słyszy Pan za pomocą oka, naprawdę odczuwa Pan intymność». Zob. Jean-François Lyotard, *Co malować?* Arami, Arakawa, Buren, przeł. Monika Murawska i Piotr Schollenberger (Warszawa: PWN, 2015), 40.

<sup>46</sup> Kajetan Maria Jaksender, *Apologia kreta*, w: Deleuze i Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, 328.

<sup>47</sup> Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, 148, 151.

<sup>48</sup> Deleuze i Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, 126.

<sup>49</sup> Rudnicki, *Protokół z eksperymentu*, w: Deleuze i Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, 22.

zaczyna jednak od wypowiedzi, dopiero później przechodząc do widzenia lub pojmowania [...]. Ekspresja powinna rozbijać formy, dokonywać nowych cięć i tworzyć nowe rozgałęzienia. Startszy formę w proch, powinna odtworzyć treść, która z konieczności będzie zrywała w wcześniejszym porządkiem rzeczy.<sup>50</sup>

Audubon-artysta był artystą m.in. dlatego że – szczególnie w takich momentach, jak opisane „zerowe stadium znaczeniowe” – zaczynał od porządku ekspresji i dopiero potem dochodził do porządku treści. Odwrotnie niż jego konkurent, Wilson, który dokumentując rzeczywistość przyrody, tworzył sztukę „zastanego porządku” i nie mógł wyjść poza – wspaniałą niewątpliwie – ale tylko ilustrację (czyli naukową treść). Audubon-artysta dzięki temu, co określono jako model ekspresji, za którym dopiero szła określona treść, zdołał uchwycić w swoich pracach więcej niż faktograficzną doskonałość, a mianowicie witalność portretowanych ptaków.



Ilustracja 7: Jean-Jacques Audubon, Orzeł białołowy – portret ptaka

Źródło: <https://www.wikiart.org/en/john-james-audubon/plate-31-white-headed-eagle>

Warto wyjaśnić zastosowane określenie „portretowane ptaki”. Audubon-przyrodnik – zgodnie z tradycją naukowo-prawną – nie dostrzegał w zwierzęciu podmiotu, ale przedmiot badań. Audubon-artysta nigdy nie stał się twórcą o wrażliwości ekologa (w dzisiejszym tego słowa rozumieniu). Nie chodziło mu też o antropomorfizację ptaków celem np. ich szczególnego dowartościo-

<sup>50</sup> Deleuze i Guattari, Kafka. Ku literaturze mniejszej, 126.

wania (emancypacji) i zbliżenia ich status do tego, jakim cieszył się człowiek. A jednak nie były to naukowe, czysto „techniczne” ryciny.



Ilustracja 8: Jean-Jacques Audubon, Dziki indyk - „portret” ptaka

Źródło: <https://www.wikiart.org/en/john-james-audubon/plate-1-wild-turkey>

To portrety żyjących ptaków, jak portrety osób. To nieobecny u Wilsona naddatek wynikający z przesunięcia progu intensywności. „Zwierzę nie jest człowiekiem, ale jest osobą.”<sup>51</sup> Z tym wiązał się problem przemocy i doświadczenia granicznego.

---

<sup>51</sup> Donata Subbotko, „Wszystko albo nic,” Książki. Magazyn do czytania Gazety Wyborczej, nr 2 (2019): 45.

## Doświadczenie graniczne

Graniczne doświadczenie w analizowanej powieści graficznej związane z elementem przemocy znosi różnicę pomiędzy Audubonem-naukowcem i Audubonem-artystą, czyniąc te figury tak mocno do siebie „przylegające”, że tworzą one jedną i koherentną postać, a mianowicie Jean’a-Jacquesa Audubona. Warto zapytać o przyczynę przemocy. Wynikała ona z pragnienia, z niegasnącej i nie dającej się zaspokoić pasji poznawania naukowego i artystycznego, która z biegiem lat przerodziła się w rodzaj obsesji, a nawet obłądu. Tylko człowiek dotknięty chorobliwą megalomanią lub manią wielkości mógłby naprawdę uwierzyć, że można w tak trudnych i prymitywnych warunkach zbadać i namalować wszystkie ptaki Ameryki. Tragizm Audubona polega na tym, że kierujące nim pragnienia tak dalece przesłoniły mu rzeczywistość, że Francuz brał swój obłąd za przejaw zdrowia.

Dramatyzm sytuacji Audubona polegał również na tym, że przy całej swojej determinacji był w tej opowieści jedynie obsadzony w roli ornitologa-artysty. W istocie rzeczy realizował inne zadanie, o którym – ryzykując zdrowie i życie – nie miał nawet pojęcia. Badając, rysując i wykazując się wielkim poświęceniem, jak również zabijając, odsłaniał coś, co było poza nim i od niego niezależne. Wyjaśnienia dostarczą słowa Deleuzego, który podkreśla, że „literatura podąża drogą przeciwną i ustanawia siebie jedynie wtedy, gdy pod pozornymi osobami odkrywa moc tego, co bezosobowe, które bynajmniej nie jest ogólnością, lecz poszczególnością w najwyższym punkcie: mężczyzna, kobieta, zwierzę, brzuch, dziecko...”<sup>52</sup> Powieść graficzna *Audubon. Na skrzydłach świata* ujawnia to, co jest bezosobowe, tj. sytuację graniczną wynikającą z dramatycznego paradoksu, że zdobycie wiedzy, podobnie jak chęć wydobycia i utrwalenia piękna obiektu, poprzedza akt unicestwienia (życia) przedmiotu badań. Innymi słowy, wiedza i piękno, o której pisze francuski filozof, to ogólność, a „poszczególnością” w tym wypadku jest ornitolog, artysta, ptaki.

Przypadek Audubona dowodzi istnienia szerszej tendencji, wykraczającej poza kontekst jego czasów i jego osobistej sytuacji. Przemoc wynikała z pragnienia. Audubon był niewątpliwie spadkobiercą tradycji filozoficznej wywodzącej się jeszcze z Renesansu, kiedy po raz pierwszy „udało się ustanowić wyrazisty związek między świadomością i naturą rozumianą jako *przedmiot* badań, nie zaś jako pretekst do kontemplacji czy magicznego uniesienia.”<sup>53</sup> Była to tradycja, zgodnie z którą ideę prawdy i działania za-

<sup>52</sup> Gilles Deleuze, Krytyka i klinika, przeł. Bogdan Banasiak i Paweł Pieniążek (Łódź: Wydawnictwo Officina, 2016), 8.

<sup>53</sup> Mircea Eliade, Przyczynki do filozofii renesansu. Wędrowki włoskie, przeł. Ireneusz Kania (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 7.

często łączyć w nierozłączną parę. Komentując te przemiany niemiecki filozof Hans Blumenberg zauważył, że w okresie wczesnej nowożytności „poznanie nabiera charakteru pracy”.<sup>54</sup> Pracy niezwykle wytężonej, ponieważ nie polegała ona na spokojnym kontemplowaniu prawdy, ale na aktywnym jej poszukiwaniu. Wymagało to od badacza zastosowania całego arsenału sposobów, a nawet podstępów skierowanych przeciw naturze. Jak przekonywał nowożytny filozof Francis Bacon, przyroda skrywa tajemnice, „a my musimy ją podejść i je przechwycić”.<sup>55</sup> Miało to niezwykle istotne znaczenie nie tylko dla konstruowania metod badań (w sensie ich aspektu metodologicznego), ale i wpływało na wyobraźnię naukową takich myślicieli jak Bacon, a w następnych stuleciach kolejnych pokoleń przyrodników takich jak Audubon. Dokonujące się znaczące przekształcenie dotychczasowego modelu wyobraźni naukowej, można wyjaśnić – za Blumenbergiem – zmianą rozumienia „metaforyki siły prawdy”. Jawnie manifestowane pragnienie dotarcia do prawdy było społecznie traktowane jako przejaw postawy niestosownej, a nawet niebezpiecznej. Dla starożytnych myślicieli, takich jak Seneka, taka postawa wiązała się „nieumiarkowaniem”. Z kolei dla teologów, takich jak Augustyn, była wyrazem niedopuszczalnej „żądzy badania i odkrywania”.<sup>56</sup> Zmiana myślenia polegała więc na tym, że „cała metaforyka siły prawdy odwraca się i przechodzi w wyobrażenie przemocy, jaką człowiek musi stosować wobec prawdy, aby ją pozyskać”.<sup>57</sup> Fakt, że prawda oderwała się od swojego transcendentnego kontekstu zbawienia oznaczał, że człowiek nie jest już prawdą obdarowywany. On prawdę zdobywa. Przemocą: „Wszystko prawdziwe jest zdobyczą, już nie darem”.<sup>58</sup> Ten nowy stosunek do prawdy, wyzbyty zahamowań, niezwykle aktywistyczny i oparty na jej dynamicznym wydobywaniu spowodował przesunięcie horyzontu wyobraźni naukowej i ustanowienie określonego stosunku do natury przez ludzi nauki. Uznano, że wykradanie<sup>59</sup> jej tajemnic w oczywisty sposób związane jest z przemocą. W takiej perspektywie „świat staje się trybunałem, człowiek sędzią i śledczym prowadzącym dociekliwe przesłuchanie, któremu poddaje się przyrodę”.<sup>60</sup> W ten sposób pragnienie zdobywania prawdy (wiedzy) zrodziło przemoc wobec obiektu badań, w tym wypadku przyrody. W takiej roli występował jednak nie tylko Audubon-przyrodnik, ale i Audubon-artysta. Obaj

<sup>54</sup> Hans Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, przeł. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2017), 41.

<sup>55</sup> Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, 42.

<sup>56</sup> Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, 40.

<sup>57</sup> Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, 41.

<sup>58</sup> Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, 41.

<sup>59</sup> O „wydzieraniu” tajemnic natury lubili mówić przyrodnicy w XIX w.

<sup>60</sup> Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, 42.

wszak dążyli do tego samego, aby za wszelką cenę zdobyć całą prawdę naukową o ptakach i utrwalić jej piękno. Nieumiarkowana rządza prawdy zrodziła niepohamowane pragnienie, które przyniosło przemoc. I obłąd. Temu kto przemoc stosował. Poniższy fragment komiksu ilustruje właśnie ten kluczowy aspekt sytuacji granicznej:



Ilustracja 9: F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata* – fragment komiksu

Przemoc obróciła się przeciwko Audubonowi także w sensie bardziej uniwersalnym. Przywołajmy fragment wiersza Davida Wagonera *Autor Ornitologii amerykańskiej rysuje ptaka dziś wymarłego gatunku (Alexander Wilson, Wilmington, N.C., 1809)*<sup>61</sup> opowiadający o pracy ornitologa-malarza i rejestrujący dramatyczny wymiar tego zajęcia:

<sup>61</sup> Czesław Miłosz, *Wypisy z książ użytecznych* (Kraków: Znak, 2000), 27–28. Audubon nie byłby zadowolony z dalszego biegu tych analiz ponieważ bohaterem wspomnianego utworu był jego rywal Alexander Wilson.

Przy obiedzie opowiadał,  
Jak to, chcąc rysować ptaki z natury,  
Trzeba je najpierw strzelać, żeby potem  
Mogły być w książkach, żywe na zawsze”.<sup>62</sup>

Czesław Miłosz, komentując treść tego utworu, napisał:

W tym wierszu badacz-ryownik i dzieciół przebywają w dwóch tak różnych światach, że nie może być żadnej nadziei porozumienia, skoro nawet dla ludzi postępowanie badacza jest trudno zrozumiałe. Tłumaczy im, że dzieciół musi być zabity, żeby zacząć istnieć w książkach, czyli, niby w rewolucyjnej teorii estetycznej, co ma żyć w sztuce, musi najpierw umrzeć w rzeczywistości. Nie spotkałoby się to z życzliwym przyjęciem ze strony ptaka. Mógłby nawet odpowiedzieć, że zabierane jest mu jego własne jedyne życie, po to, żeby na papierze pojawił się portret nie jego, ale jego gatunku.<sup>63</sup>

O konsekwencjach tego układu ufundowanego na przemocy człowieka wobec tego, co człowiekiem nie jest, a co jest przeciw osobą, pisał Jacques Derrida. Francuski filozof zauważył, że: „Jakkolwiek by ją kwalifikować, przemoc zadawana zwierzętom będzie głęboko oddziaływała (świadomie i nieświadomie) na obraz, który ludzie wytwarzają o sobie samych.”<sup>64</sup> W tym kontekście, graniczny wymiar sytuacji takich postaci jak Wilson czy Audubon, wybitnych ornitologów i artystów, polegał na tym, że takiej świadomości – wtedy kiedy żyli – mieć nie mogli. Nie zmienia to jednak faktu, że ich zbudowane na przemocy relacje z naturą, będące podstawą ich pracy, chociaż wydawały im się oczywiste, to jednak niszczyły nie tylko to, co nie-ludzkie (czyli ptaki), ale również to, co w nich samych było do głębi ludzkie. Chodzi o współ-czucie, czyli relację niebywale prostą i zarazem złożoną. Jej szczególny charakter dobrze uchwycił Miłosz, pisząc o granicznym doświadczeniu przyrody przez człowieka współczesnego. To relacja, w której jest zarówno dojmujący ból, jak i trudny do wyrażenia zachwyty.<sup>65</sup>

Mimo wszystko, chciałoby się jednak wierzyć, że to właśnie współ-czucie dla smutnego losu rysowanego ptaka, który „nie przestawał kwilić, jakby w stronę cyprysowych gajów”<sup>66</sup> zdołałoby pogodzić dwóch zawziętych rywali; Alexandra Wilsona i Jean’a-Jacquesa Audubona. I że – co nawet ważniejsze – zgodziliby się z końcowym przesłaniem wiersza Wagonera, w którym ornitolog-artysta uświadomił sobie, że nie tylko ów ptak, którego uśmierciwszy

<sup>62</sup> Miłosz, Wypisy z ksiąg użytecznych, 27.

<sup>63</sup> Miłosz, Wypisy z ksiąg użytecznych, 26.

<sup>64</sup> Derrida i Roudinesco, Z czego jutro... Dialog, 94–95.

<sup>65</sup> „Pewnie, doznałem wpływu sentymentalnych i romantycznych wyobrażeń o przyrodzie. Po tem nic z tego nie zostało. Przeciwnie, ukazała mi się jako ból. Ale przyroda jest piękna, co na to poradzić.” Czesław Miłosz, *Abecadło* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 255.

<sup>66</sup> Miłosz, Wypisy z ksiąg użytecznych, 27.

uwiecznił, ale i on sam (poprzez ten właśnie akt uśmiercenia) uczestniczył w sytuacji granicznej:

Rysował i badał przez kilka dni, jadł, spał  
 Pod dziki taniec i głośnie bębnienie  
 Białego dzioba, który nie chciał orzechów ni chrząszczy,  
 Kasztanów ani słodko kwaśnych owoców magnolii,  
 I tylko kuł dziurę za dziurą w stole, ciął go w palce i kwilił.  
 Patrzył na jego koniec, jak mówi, z wielkim żalem.<sup>67</sup>

## References

- Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Translated by Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Bloch, Ernst. *Ślady*. Translated by Anna Czajka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Blumenberg, Hans. *Paradygmaty dla metaforologii*. Translated by Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2017.
- Borges, Jorge, Luis Ferrari, Osvaldo. *W dialogu I*. Translated by Ewa Nawrocka. Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2007.
- Brach-Czaina, Jolanta. *Szczeliny istnienia*. Warszawa: Dowody na Istnienie, 2018.
- Chiaromonte, Nicola. *Co pozostaje. Notesy 1955-1971*. Translated by Stanisław Kasprzysiak. Warszawa: Czytelnik, 2001.
- Crumb, Robert. *Kot Fritz*. Translated by Anna Warso. Warszawa: Kultura Gniewu, 2007.
- Deleuze, Gilles. *Bacon. Logika wrażenia*. Translated by Anna Zofia Jaskander. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2018.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Kafka. Ku literaturze mniejszej*. Translated by Anna Zofia Jaskander, and Kajetan Maria Jaskander. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2016.
- Deleuze, Gilles, *Krytyka i klinika*. Translated by Bogdan Banasiak, Paweł Pieniążek. Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2016.
- Derrida, Jacques, and Elisabeth Roudinesco. *Z czego jutro... Dialog*. Translated by Waleria Szydłowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2016.
- Eisner, Will. *Umowa z Bogiem*. Translated by Jacek Drewnowski. Warszawa: Wydawnictwo Egmont, 2014.
- Eliade, Mircea. *Przyczynki do filozofii renesansu. Wędrowki włoskie*. Translated by Ireneusz Kania. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.

<sup>67</sup> Miłosz, Wypisy z ksiąg użytecznych, 28.



- Englund, Peter. *Lata wojen*. Translated by Wojciech Łygaś. Gdańsk: Wydawnictwo Finna, 2003.
- Gadacz, Tadeusz. „Jaspers Karl.” In *Encyklopedia religii*, vol. 5, edited by Tadeusz Gadacz, and Bogusław Milerski, 176–177. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Gadacz, Tadeusz. *Historia filozofii wieku XX. Nurty Neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu*, vol. 2. Kraków: Znak, 2009.
- Grolleau, Fabien, and Jérémie Royer. *Audubon. Na skrzydłach świata*. Translated by Olga Mysłowska. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2019.
- Harari, Yuval, Noah. *Sapiens. A Brief History of Humankind*. Translated by the author with the help of John Purcell and Haim Watzman. London: Vintage, 2015.
- Jaeglé, Claude. *Portret oratorski Gilles’a Deleuze’a o kocim spojrzeniu*. Translated by Małgorzata Jacyno. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2013.
- Janowska, Katarzyna, and Piotr Mucharski. *Rozmowy na koniec wieku*. Kraków: Znak, 1997.
- Jaksender, Kajetan, Maria. „Apologia kreta.” Translated by Anna Zofia Jaskander, Kajetan Maria Jaskander. In Gilles Deleuze, and Félix Guattari. *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, 328. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2016.
- Jaspers, Karl. *Wiara filozoficzna wobec objawienia*. Translated by Grzegorz Sowinski. Kraków: Znak, 1999.
- Konstandinos Kawafis, *Jeżeli do Itaki wybierasz się w podróż...* Translated by Antoni Libera, 21. Kraków: Znak, 2011.
- Krzymianowski, Grzegorz. *Sztuka powieści. Antologia wywiadów I z „The Paris Review.”* Translated by Dobromiła Jankowska, Adam Pluszka. Wrocław: Wydawnictwo Książkowe Klimaty, 2016.
- Kundera, Milan. „Wzgardzone dziedzictwo Cervantesa.” Translated by Marek Bieńczyk. In Kundera, Milan. *Sztuka powieści*, 8. Warszawa: PIW, 2004.
- Kurc, Bartosz. *Komiks. Opowiadanie obrazem*. Łódź: Piątek Trzynastego, 2003.
- Lethen, Helmut. *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*. Translated by Elżbieta Kalinowska. Kraków: Universitas, 2016.
- Lyotard, Jean-François. *Co malować? Arami, Arakawa, Buren*. Translated by Monika Murawska, and Piotr Schollenberger. Warszawa: PWN, 2015.
- Miller, Frank, Janson, Klaus, Varley, Lynn. *Powrót Mrocznego Rycerza*. Translated by Tomasz Kreczmar. Warszawa: Wydawnictwo Egmont Polska, 2002.
- Miłosz, Czesław. *Abecadło*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Miłosz, Czesław. *To*. Kraków: Znak, 2004.

- Miłosz, Czesław. *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków: Znak, 2000.
- Moor, Alan, and Dave Gibbson. *Strażnicy*. Translated by Jacek Drewnowski. Warszawa: Wydawnictwo Egmont Polska, 2017.
- Nowosielski, Jerzy. *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*. Kraków: Znak, 2012.
- O'Sullivan, Judith. *The Great American Comic Strip. One Hundred Years of Cartoon Art*. Boston-Toronto-London: Bulfinch Press Book, 1990.
- Sabin, Roger. *Comics, Comixs & Graphic Novels*. London: Phaidon, 1996.
- Rozanow, Wasilij. *Opadłe liście*. Translated by Jacek Chmielewski, and Ireneusz Kania. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2013.
- Rozanow, Wasilij. *Przez śmierć*. Translated by Piotr Nowak. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2017.
- Rudnicki, Cezary, „Protokół z eksperymentu.” Translated by Anna Zofia Jaskander, and Kajetan Maria Jaskander. In Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, 13–22. Kraków: Wydawnictwo Epe-rons–Ostrogi 2016.
- Simon, Josef. *Filozofia znaku*. Translated by Jarosław Marecki. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2004.
- Sołowjow, Włodzimierz. *Sens miłości*. Translated by Henryk Paprocki. Kęty: Wydawnictwo Derewiecki, 2013.
- Spiegelman, Art. *Maus*. Translated by Piotr Binkont. Poznań: Wydawnictwo Post, 2011.
- Subbotko, Donata. „Wszystko albo nic.” *Książki. Magazyn do czytania Gazety Wyborczej*, no. 2 (2019): 45.
- Szyłak, Jerzy. *Komiks*. Kraków: Znak, 2000.
- Szyłak, Jerzy. „O powieściach graficznych.” In *Powieści graficzne. Leksykon*, edited by Sebastian Jakub Konefał, 16–23. Warszawa: Wydawnictwo timof i cisi współnicy, 2015.
- Szyłak, Jerzy. *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Welsch, Wolfgang. „Estetyka zwierząt.” Translated by Katarzyna Guczalska. In Welsch, Wolfgang. *Estetyka poza estetyką*, 173–195. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2005.

## Comics und die Grenzsituation. Ästhetik, Form, Inhalt

**Abstract:** Die Frage der Grenzerfahrung war und ist ein sehr wichtiges Thema in der antiken und zeitgenössischen Kunst. Die Themen Tod, Schuld, Verlust und Leid haben die Aufmerksamkeit von Künstlern aus verschiedenen Kunstdisziplinen, Ästhetiken und künstlerischen Ausdrucksformen auf sich gezogen: Literatur und Poesie, bildende Kunst, Film und Multimedia-Kunst. Ziel dieses Artikels ist es, die Aufmerksamkeit auf einen Bereich zu lenken, der im Zusammenhang mit dem Thema einer Grenzsituation selten diskutiert wird. Entgegen der

landläufigen Meinung sind zeitgenössische Comics (insbesondere Graphic Novels) eine Art zeitgenössischer Kunst, in der wichtige und schwierige Themen behandelt werden und deren Autoren nach solchen künstlerischen Ausdrucksmitteln (aufgrund der Symbiose von Wort und Bild) suchen, um diese schwierigen Themen auf bemerkenswerte und visuell ansprechende Weise darzustellen. Am Beispiel des Comics von F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. On the Wings of the World*, die das Leben und die Arbeit von J.-J. Audubon, einem Pionier der amerikanischen Ornithologie und herausragenden Naturdarsteller, thematisiert, werden ästhetische, formelle und inhaltliche Aspekte der Grenzsituationen und die Beziehungen zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen analysiert.

**Schlüsselwörter:** Comics, Graphic Novel, Fabien Grolleau, **Jérémie** Royer, *Audubon. On the Wings of the World*, eine Grenzsituation.

## Sztuka komiksu i problematyka sytuacji granicznej. Estetyka, forma, treści

**Abstrakt:** Problematyka doświadczenia granicznego była i nadal jest bardzo ważnym zagadnieniem w sztuce dawnej i współczesnej. Tematyka śmierci, winy, utraty, cierpienia przykuwała uwagę artystów reprezentujących różne dyscypliny sztuki, różne estetyki i sposoby ekspresji artystycznej: literaturę i poezję, sztuki plastyczne, film, jak również sztuki multimedialne. Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na obszar, który rzadko jest przedmiotem rozważań w odniesieniu do tematyki sytuacji granicznej. Współczesny komiks (szczególnie powieść graficzna) jest – wbrew utartym opiniom – tym rodzajem sztuki współczesnej, w której poruszane są ważne i niełatwe treści, a ich autorzy szukają takich środków artystycznego wyrazu (opartego na symbiozie słowa i obrazu), aby te niełatwe zagadnienia w sposób niebanalny i atrakcyjny wizualnie przedstawić. Na przykładzie komiksu autorstwa F. Grolleau, J. Royera, *Audubon. Na skrzydłach świata*, opisującego dzieje życia i twórczości J.-J. Audubona, pioniera ornitologii amerykańskiej i wybitnego ilustratora przyrody, podjęta zostanie próba analizy estetyki, formy i treści wobec problematyki graniczności i relacji między tym, co ludzkie i co nie-ludzkie.

**Słowa kluczowe:** komiks, powieść graficzna, Fabien Grolleau, **Jérémie** Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata*, sytuacja graniczna.



<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.03>

Data zgłoszenia: 20.01.2021 r.

Data akceptacji: 10.04.2021 r.

Joanna BOCHACZEK-TRĄBSKA

<https://orcid.org/0000-0002-9132-8823>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Iwona STERCZEWSKA

<https://orcid.org/0000-0002-0358-8132>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

## Emotywnie funkcje ekslibrisu polskiego z lat 1939–1945

### Emotional functions of the Polish exlibris from 1939–1945

**Abstract:** Ekslibris – the book ownership mark, has a tradition dating back more than five centuries. The history of this form of graphic design is closely connected with the epoch-making invention of the font by Jan Gutenberg and the printing of incunabula - the first books. It grew and matured where the book and the library appeared. Initially, it was a carrier of information about its owner. Over the centuries, it has undergone numerous transformations, which were related to current artistic trends, but also to the personal preferences of the clients. The changes also concerned graphic techniques. The 20th century brought a rebirth of cult and book decoration. On the one hand, it was greatly influenced by the development of modern graphics as an autonomous and independent visual discipline, on the other hand, it was influenced by the intensification and the need to search for new means of expression within the style and form of the bookshop. Today, a large number of bibliophiles have their own exlibris, often a few. In the era of ubiquitous digitization, dynamic development of technology and techniques, its use undoubtedly proves high cultural needs, respect for books and great care for them. Ekslibris can still be described as the emblem of the bibliophile.

**Keywords:** Exlibris, Library Book, Collecting, Graphics.

Słowo *ekslibris* najczęściej przywołuje na myśl wizerunek niepozornego obrazka, niewielką **odbitkę graficzną**. **Co ciekawe, autorstwo tego ter-**

**minu przypisuje się samym kolekcjonerom. Zwyczaj**, a raczej chęć znakowania ksiąg, był nie tyle potrzebny samej książce, co jej posiadaczom. W rezultacie doprowadziło to do wzrostu znaczenia ekslibrisu oraz poszerzenia wachlarza jego funkcji – od czysto użytkowej (informacyjnej), aż po zdobniczą i emotywną. Oznakowanie swoich woluminów ulegało na przestrzeni wieków licznym przeobrażeniom. Powszechnie spotykaną formą znaku przynależności książki było składanie, najczęściej na stronie tytułowej, odręcznego, zamaszystego podpisu jej właściciela. Na drukowane znaki trzeba było jeszcze poczekać, ponieważ pojawiły się one dopiero w XV w.<sup>1</sup>

Współcześnie kierunkiem rozwoju ekslibrisu jest ruch kolekcjonerski, co czasem prowadzi do wątpliwości, czy nosi on jeszcze cechy grafiki użytkowej, czy jest tylko tworem pewnej artystycznej wizji. Dla prawdziwego bibliofila stanowi on nośnik informacji o byłym/obecnym właścicielu oraz służy do oznaczania zbiorów, natomiast dla kolekcjonerów wartość użytkowa ekslibrisu w zasadzie nie ma aż tak wielkiego znaczenia. W ten właśnie sposób niejako „odseparował” się on od książki i przeobraził się w interesujący materiał artystyczny często prezentowany na wystawach oraz będący częstym tematem konkursów plastycznych.<sup>2</sup> Etymologicznie wyraz ten wywodzi się ono od łacińskiego *ex libris* – z książek i oznacza znak własnościowy, zawierający informacje o właścicielu woluminu – osobie czy instytucji. W przypadku, gdy jego posiadaczem była biblioteka, wpis może przybrać formę *ex – bibliotheca*.<sup>3</sup> Oprócz tych zapisów występują jeszcze inne formy tj.: *ex collectione* – ze zbioru, *ex dono* – z daru. Warto przy tym nadmienić, iż napis może zawierać wiadomości o tematyce kolekcji: *ex libris et musicis* – z książek i muzykaliów, *ex libris diplomaticis* – z książek dyplomatycznych.<sup>4</sup>

Interesującym zagadnieniem jest już sam zapis tego pojęcia, a więc poprawność językowa słów brzmiących identycznie, ale pisanych na dwa różne sposoby: *ekslibris* oraz *ex libris*. Szerszym omówieniem tego problemu zajął się m.in. językoznawca Jan Miodek. Twierdzi on, że: „taką częściowo przyswojoną formą, a ponadto zleksykalizowaną, czyli traktowaną jako jeden

<sup>1</sup> Pięć wieków ekslibrisu polskiego. Katalog wystawy ze zbiorów Biblioteki Narodowej, oprac. Maria Grońska (Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1973), 4.

<sup>2</sup> Współczesny ekslibris polski, oprac. Janina Safarini, Czesław Woś (Warszawa: Muzeum Miasta Ostrowa Wielkopolskiego, Warszawska Galeria Ekslibrisu, 2000), 3; Motyw religijny w ekslibrysie polskim, oprac. Jan Kołowski (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1994), 11; Marian Jan Wojciechowski, Ekslibris godło bibliofila (Wrocław-Warszawa-Kraków Ossolineum, 1978), 3.

<sup>3</sup> Andrzej Ryszkiewicz, Exlibris polski (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa”, 1959), 5; Leksykon malarstwa i grafiki, red. Lothar Altmann (Warszawa Arkady, 2012), 146.

<sup>4</sup> Ryszkiewicz, Exlibris polski, 5–6.

wyraz, stało się łacińskie wyrażenie *ex libris*. Spółgłoskowy wygłos każe je Polakom uważać za formę rodzaju męskiego (*ten*) *ekslibris* - pisaną łącznie i przez „ks”, bo w tworach przystosowanych do polskiej ortografii „x” nie istnieje (por. *ekskomunika*, *ekstradycja*, *ekspedycja*, *eksplozja* itp. – z łac. *ex-communicatio*, *ex traditio*, *expeditio*, *explosio*). Piszemy więc *ekslibris* i mówimy o *ekslibrisie* w znaczeniu „ozdobna kartka z nazwiskiem lub godłem, właściciela księgozbioru, naklejana na jego książkach”. Oryginalną pisownię rozłączną natomiast – *ex libris* zachowujemy przy sporządzaniu napisu na tejsze ozdobnej kartce (np. *Ex libris* Jana Kowalskiego – „z książek Jana Kowalskiego”). [...] Na *ekslibrisie* piszemy *ex libris*. Albo napiszemy do kogoś: *Jaki mam ładny ekslibris! I jaki ładny napis ex libris na nim!* [...] Wyrażenie *ex libris* znaczy dosłownie tyle co „z książek, z księgozbioru” (no więc: z książek – Jana Kowalskiego).<sup>5</sup> W przytoczonym artykule czytamy dalej:

Od samego początku, tzn. od czasów faraonów, był to znak własnościowy zbioru książek, czyli księgozbioru, biblioteki (oczywiście – przynależnej do kogoś). Tymczasem w ciągu używania i nadużywania – przy powszechnej nieznamości łaciny – stał się on znakiem osoby czy instytucji, a nawet znakiem graficznym robionym dla osoby czy instytucji. Wielokrotnie zwracali już na to uwagę bibliofile na łamach pism specjalistycznych, ale bezskutecznie. [...] Jeśli miały to być znaki graficzne osoby lub instytucji, można by ostatecznie przystać na układ graficzno-tekstowy z połączeniami typu „Jan Nowak-ekslibris”, „Ekslibris-Biblioteka Wojewódzka” (*ekslibris* w znaczeniu „ozdobna kartka z nazwiskiem lub nazwą właściciela księgozbioru, naklejana na jego książkach”). Rozłączna pisownia *ex libris* – ściślej przylegająca do znaczenia całego wyrażenia („z książek”) – upoważnia tylko do form typu „*ex libris* Jana Kowalskiego”, „*ex libris* Biblioteki Wojewódzkiej”.<sup>6</sup>

Wielokrotnie zdarzało się, że próbowano nadać nazwie *ekslibris* bardziej współczesne brzmienie. Proponowano następujące określenia: „znak książkowy”, „karta biblioteczna”, czasem nieco dziwaczny „księgoznak”, a nawet „ilustrowany znak książkowy”. Ostatecznie zachowano pierwotną formę, a więc *ex libris*, tyle że pisanym na różne sposoby. Jednak to nie koniec terminologicznego zamętu, ponieważ z pojęciem *ekslibris* związane są jeszcze inne terminy. Warto chociażby wspomnieć o istnieniu innego znaku bibliotecznego, którego kolekcjonerstwo się nie rozwinęło. Mowa tutaj o „superekslibrysie”, czy też „superalibrosie”, czyli herbie stworzonym na zewnętrznej materii okładziny.<sup>7</sup> Oprócz tego funkcjonują określenia: „praekslibris”, czyli najdawniejszy znak własnościowy wykorzystywany przez starożytnych

<sup>5</sup> Jan Miodek, „Dlaczego ekslibris a nie ex libris?,” *Wokół ekslibrisu* 3, nr 1 (grudzień, 1995), <http://ekslibris.pl/>. Fragment artykułu w czasopiśmie „*Wokół ekslibrisu*” nr 1 (3) grudzień 1995r. Dlaczego ekslibris a nie ex libris? [online]. [dostęp: 08.11.2019] dostępny w Internecie: <http://ekslibris.pl/>

<sup>6</sup> Miodek, *Dlaczego ekslibris a nie ex libris?*

<sup>7</sup> Ryszkiewicz, *Exlibris polski*, 5–6.

Egipcjan w formie fajansowej tabliczki dołączonej do papiirusu,<sup>8</sup> „protoekslibris”, który stosowano przed wynalezieniem druku (w postaci herbu lub godła malowanego na księdze rękopiśmiennej), o czym w dalszej części, „autoekslibris” – znak własnościowy projektowany i wykonany przez autora własnego księgozbioru, czy wreszcie „pseudoekslibris”, który stanowi zaprzeczenie prawdziwego ekslibrisu (jest on fałszywym graficznym księgoznakiem odnoszącym się do kolekcjonerstwa i wykonuje się go nie dla oznaczenia książek lecz w celu wymiany).<sup>9</sup>

Do elementów tworzących znak książkowy należy zaliczyć: formułę *ex libris*, którą czasem zastępowana wyrażeniem polskim „z książek”, „z książ”, „z księgozbioru”, nazwisko właściciela oraz rysunek (znak graficzny).<sup>10</sup> Nazwisko właściciela może widnieć jako monogram, któremu często towarzyszy herb lub obraz będący zazwyczaj symbolem lub dalej – alegorią nawiązującą do jego zawodu, pochodzenia, nazwiska, a wreszcie i motta życiowego charakteru właściciela.<sup>11</sup> Ekslibris naklejano na wewnętrzną stronę przedniej okładki dla zakomunikowania przynależności danego egzemplarza. Ta niewielka rycina była i jest nadal wykonywana przeważnie technikami graficznymi tj.: drzeworyt,<sup>12</sup> akwaforta,<sup>13</sup> miedzioryt,<sup>14</sup> Księgoznak często pre-

<sup>8</sup> Wojciechowski, Ekslibris godło bibliofila, 237-241. Za najstarszy zachowany znak własnościowy uważa się niebieską fajansową tabliczkę zawierającą imię Amenophisa III, faraona z XVIII dynastii. Edward Chwalewik, Ekslibrisy polskie XVI i XVII wieku (Wrocław: Ossolineum, 1955), 1.

<sup>9</sup> Wojciechowski, Ekslibris godło bibliofila, 237-242.

<sup>10</sup> Encyklopedia współczesnego bibliotekarstwa polskiego, red. Kazimierz Głombowski, Bolesław Świdorski i Helena Więckowska (Wrocław / Warszawa / Kraków: Ossolineum, 1976), 122; Słownik języka polskiego, red. Władysław Doroszewski i Stanisław Skorupa, t. II (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1960), 674.

<sup>11</sup> Podręczny słownik bibliotekarza, oprac. Grzegorz Czapik i Zbigniew Gruszka (Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, 2011), 90; Barbara Bieńkowska, Książka na przestrzeni dziejów (Warszawa: Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej im. Heleny Radlińskiej, 2005), 290.

<sup>12</sup> Drzeworyt jest najstarszą formą artystycznej grafiki powielanej. Funkcję płyty – matrycy spełnia klocek drzeworytniczy, na który nanosi się wybrany wzór. Następnie ostrym nożykiem i specjalnymi narzędziami – żłobakami usuwa się te miejsca, które nie mają być odbite w druku. Właściwy rysunek pozostaje na podwyższeniu i po nałożeniu farby można przynieść go na papier jako wzór pieczęci. Por. Franz Winzer, Słownik sztuk pięknych, przeł. Janina Kumaniecka (Katowice: Książnica, 2000), 56.

<sup>13</sup> Akwaforta to inaczej kwasoryt. Jest to technika graficzna wklęsła, polegająca na trawieniu kwasem azotowym rysunku wykonanego na płycie miedzianej pokrytej woskiem. Po wypełnieniu wytrawionych miejsc farbą otrzymuje się odbitkę. Akwaforta charakteryzuje się miękką, delikatną kreską i brakiem tonu w tle. Por. Katarzyna Gabryś-Cichacz, et al., Słownik sztuki (Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2008), 15.

<sup>14</sup> Miedzioryt jest techniką graficzną druku wklęsłego. Odbitkę otrzymuje się z płyty miedzianej rytej rylcem, zwanym także sztychem miękkim. Ewentualne wiórki miedzi, po-

tenduje do roli wybitnego dzieła i z czasem stał się cennym, kosztownym przedmiotem kolekcjonerów.<sup>15</sup>

Ta niepozorna forma graficzna krzewiła się i dojrzewała tam, gdzie pojawiała się książka, a wkrótce biblioteka. Tak więc, jego historia nierozzerwalnie wiąże się z dziejami słowa pisanego. Jak wspomniano, znakowanie manuskryptów było znane już w czasach starożytnych, a w Europie najstarszymi oznaczeniami własnościowymi można się spotkać przeglądając rękopisy średniowiecznych kodeksów klasztornych. Najczęściej były to przedstawienia herbów. Oprócz tego powszechnie sygnowano wolumin odręcznym podpisem wykorzystując formułę: *Hic liber mihi est* – co znaczy: ta książka moją jest. Za ojczyznę ekslibrisu uważane są Niemcy, a uściślając Bawaria. Przyjmuje się, że najstarszy ekslibris pochodzi z 1470 r., a jego właścicielem był Hildebrand Brandenburg z Biberach w Wirtembergii, mnich klasztoru kartuzów w Buxheim koło Memmingen. Z tego również okresu pochodzi ekslibris kapelana Hansa Iglera zwanego Knabensberg.<sup>16</sup>

Ekslibris początkowo spełniał funkcję informacyjną – określał, oznaczał, informował o właścicielu rękopisu, ale nie był ozdobą manuskryptu. W chwili, gdy misternie kreślone sploty wici roślinnej pokryły jej marginesy, a inicjały nabrały cech wspaniałych figuralnych iluminacji – znak własnościowy musiał dorównać swoją urodą karcie, na której miał być umieszczony. Zajął swoje miejsce na środku dolnego marginesu (tu najczęściej) pierwszej strony i dopasował się do konwencji zdobień swojego otoczenia. Najczęściej był dziełem tej samej pracowitej ręki, która ubrała rękopis w szatę malarską. W ten sposób wykryształizowała się jego druga funkcja – zdobnicza.<sup>17</sup>

Ekslibris w formie, w jakiej znamy go obecnie, nierozzerwalnie wiąże się z wynalezieniem druku, udoskonaleniem techniki drzeworytniczej oraz z „przeniesieniem” grafiki w służbę ilustrowania książek. Kiedy zaczęto drukować książki i liczba ich w księgozbiorach szybko wzrastała, zdobienie ich malowanymi herbami dla udokumentowania przynależności okazało się na-

---

wstające na krawędziach rytych bruzd, usuwa się skrobaczką przed przystąpieniem do wcierania farby w płytę drukarską. Farba zatrzymuje się tylko w bruzdach, ponieważ ściera się ja z części, które mają pozostać niezadrukowane. Druk jest gotowy w momencie, gdy papier chwyci farbę ze żłobień. Winzer, Słownik sztuk pięknych, 162.

<sup>15</sup> Stanisław K. Stopczyk, Leksykon. Wszystko o sztuce. Malarstwo. Rzeźba. Grafika (Warszawa: Editions Spotkania, 1993), 51; Encyklopedia wiedzy o książce, red. Aleksander Birkenmajer, Bronisław Kocowski i Jan Trznadłowski (Wrocław / Warszawa / Kraków: Ossolineum, 1971), 654; Słownik terminologiczny sztuk pięknych, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz (Warszawa: PWN, 1996), 99–100.

<sup>16</sup> Maria Grońska, Ekslibrisy. Wiadomości zebrane dla kolekcjonerów (Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1992), 24; także: Motyw religijny w ekslibrysie polskim, 15.

<sup>17</sup> Chwalewik, Ekslibrisy polskie XVI i XVII wieku, 1; Ryszkiewicz, Exlibris polski, 6.



der pracochłonne i na tyle niepraktyczne, iż zaczęto je zastępować supereklibrisami. Były to zwłaszcza herby właścicieli ujęte w ramy, zawierające jego nazwisko wytłaczane w skórze na wierzchniej stronie okładki. Ta forma znaku własnościowego była popularna szczególnie w XV i XVI w. i przetrwała do przełomu XVII i XVIII stulecia. Posiadaczami supereklibrisów byli królowie, dostojnicy kościelni, mieszczenie. Ci ostatni zastępowali herb znakiem cechu.<sup>18</sup>

Szeroki rozwój ekslibrisu w XVIII w. był pokłosiem ówczesnej mody posiadania biblioteki, która nie tylko dodawała splendoru swojemu właścicielowi, ale zaspakajała również potrzeby pogłębiania wiedzy i poszerzania horyzontów intelektualnych. Kultura umysłowa i artystyczna tego okresu osiągnęła wysoki poziom.<sup>19</sup> Rozwój nauk, reform, oświaty sprzyjał kolekcjonerstwu, stąd też rodziły się wspaniałe zbiory z zamysłem służby publicznej.<sup>20</sup>

Jeszcze przed wybuchem powstania listopadowego, powstawały i krzepły biblioteki publiczne pod patronatami Warszawskiego Towarzystwa Naukowego oraz uniwersytetów w Warszawie i Wilnie. Szeroko rozwijało się bibliofilstwo prywatne. Tym samym progres kolekcjonerstwa i czytelnictwa wzmacniał pozycję i zapotrzebowanie na ekslibris. Okolicznością sprzyjającą było również pojawienie się nowych technik graficznych – stalorytu (matrycą była w tym wypadku płyta stalowa) oraz litografii (gdzie rysunek wykonywano na kamieniu). Popularne i powszechnie dostępne były praktyczne naklejki ekslibrisowe, zamawiane najczęściej w zakładach litograficznych. Jedyną ich ozdobę stanowiły niekiedy ramki okalające napisy. Przyglądając się osiemnastowiecznym ekslibrisom zauważamy zróżnicowanie gustów i upodobań ich posiadaczy. Warto dodać, iż wielu twórców znaków książkowych porzuciło anonimowość.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Motyw religijny w ekslibrysie polskim, 14–15; Waldemar Kozub, „Mała forma graficzna – ekslibris. Historia ekslibrisu polskiego,” *Studia Artystyczne Akademii Świętokrzyskiej* 3 (2007): 111.

<sup>19</sup> Ksawery Piwocki, *Dzieje sztuki w zarysie. Od wieków średnich do końca XVIII w.* (Warszawa: Arkady, 1977), 341–346; *Historia sztuki polskiej*, red. Tadeusz Dobrowolski i Władysław Tatarkiewicz, t. III (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1961), 7–8, 14–20, 117–126.

<sup>20</sup> Najznamienitszy przykład stanowi Biblioteka braci Załuskich przekazana państwu, a będącą w swym narodowych charakterze pierwszą tego typu instytucją na gruncie Starego Kontynentu. Bartłomiej Szyndler, *Biblioteka Załuskich* (Wrocław / Warszawa / Kraków: Ossolineum, 1983), 3–17, 24–33; Piotr Bańkowski, *Biblioteka Publiczna Załuskich i jej twórcy* (Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 1959), 7, 13–16; Grońska, *Ekslibrisy. Wiadomości zebrane dla kolekcjonerów*, 31; Kozub, *Mała forma graficzna – ekslibris*, 115.

<sup>21</sup> Grońska, *Ekslibrisy. Wiadomości zebrane dla kolekcjonerów*, 36.

Wiek XIX przyniósł ogromny wzrost ilościowy ekslibrisu wszelkiego rodzaju i przeróżnych technik, wśród których pojawiła się m.in: cynkografia,<sup>22</sup> drzeworyt reprodukcyjny,<sup>23</sup> fotografia. Oczywiście mając na uwadze kryterium ilościowe, przeważa nadal najprostsza drukowana kartka. Jest to rezultatem bujnego rozkwitu przemysłu, oszczędności czasu, co widać szczególnie w drugiej połowie stulecia, gdy maszyna konkurowała z artystą. Wartość artystyczna znaków książkowych tych czasów znacznie spadła. Industrializacja produkcji książki, wzrost nakładów, znacząco wpłynęły na rozwój czytelnictwa. Wzrastała ilość prywatnych czytelni i wypożyczalni publicznych dla których znak własnościowy był koniecznością, stąd przede wszystkim pełnił on funkcję informacyjno-użytkową.<sup>24</sup>

Z drugiej połowy XIX w. posiadamy mało przykładów dobrego, kunsztownego ekslibrisu, zresztą panuje wówczas tendencja oszczędnościowa, w związku z czym książki najczęściej były oznaczane pieczęciami. Sytuacja zmieniła się pod koniec wieku, kiedy *fin-de-siècle* „dmuchnął” nowym, ożywczym wiatrem, odradzając rękodzieło, przenikając wszystkie przejawy życia codziennego. Zagości również na kartach książek i nadał secesyjnym rumieńców zamierającym ekslibrisom. Swój udział w odrodzeniu księgoznaków mieli ich kolekcjonerzy. To oni na nowo je odkryli, zaczęli gromadzić, rejestrować, opracowywać, publikować i klasyfikować według krajów pochodzenia, miast, technik i stylów.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Cynkografia (cynkotypia) to wypukła forma druku. Uzyskuje się ją przez trawienie płyty cynkowej i to zarówno z rysunku odręcznego (wykonanego bezpośrednio na płycie) jak i przeniesionego za pomocą negatywu, na światłoczułą warstwę kopiową, naniesioną na płytę cynkową. Zob. Słownik terminologiczny sztuk pięknych, 75; Krystyna Zwolińska i Zaslav Malicki, Słownik terminów plastycznych (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1999), 62.

<sup>23</sup> Do wykonania drzeworytu reprodukcyjnego używa się kłoców z twardego drewna ciętego w poprzek włókien, punktowo rylcem. Twardość drewna pozwala na uzyskanie drobnych elementów i delikatnego stopniowania odcieni oraz do powielania dużej liczby odbitek. Zob. Leksykon malarstwa i grafiki, 135–136.

<sup>24</sup> Ryszkiewicz, *Exlibris polski*, 24; Grońska, *Ekslibrisy. Wiadomości zebrane dla kolekcjonerów*, 36. W omawianym okresie znaki własnościowe posiadają najczęściej charakter drukarski, są to często lapidarne druczki w ramce akcydensowej. Ponadto powszechnie używano pieczętek bibliotecznych. Na początku tego stulecia spotykamy się z ekslibrisami kaligraficznymi, w dalszym ciągu były popularne ekslibrisy herbowe, znacznie uproszczone niż niegdyś, o mniejszych rozmiarach, nieco wysubtelnione dzięki technice stalorytu oraz litografii. Wiele znaków własnościowych tchnie romantyczną nutą, czego najlepszym przykładem są ekslibrisy autorstwa Kajetana Wincentego Kielisińskiego – małe akwaforty z wizerunkami ruin, skał, głazów-pomników, z elementami uzbrojenia minionych epok. Por. Wojciechowski, *Ekslibris godło bibliofila*, 59; *Motywy religijny w ekslibrysie polskim*, 20.

<sup>25</sup> Janusz Kębłowski, *Dzieje sztuki polskiej* (Warszawa: Arkady, 1987), 170–182.

Formy znaków okresu międzywojennego, a w szczególności lat dwudziestych, są bardzo różnorodne, podobnie jak różnorodność stosowanych technik oraz utalentowaniem i wrażliwością jego twórców. Około 1930 r. spotykamy się ze zróżnicowanym poziomem artystycznym. Zaczęły wyróżniać się prace grafików warszawskich. Dominowała technika drzeworytu utrzymanego na bardzo wysokim poziomie.<sup>26</sup>

Dramatyczne wydarzenia września 1939 r., a dalej okupacja niemiecka, nie zahamowały rozwoju sztuki ekslibrisowej, wręcz przeciwnie – paradoksalnie można zaobserwować jej dynamiczny rozkwit. Gdy w oficjalnym, publicznym życiu zniewolonego państwa nie było miejsca dla rodzimej kultury – zesłała ona do podziemi przybierając maskę konspiracji niczym zasłonę dla wszelkich przejawów tlamszonego życia. W głębokim ukryciu ekslibris przybrał na sile, a nawet więcej – rozkrzewił się i rozwinął ponad wszelkie oczekiwania i ponad dotychczasową, przedwojenną praktykę. Kiedy okupanci zamykali i dewastowali biblioteki, kiedy masowo niszczone książki, nastąpił dalszy rozwój ekslibrisu i rozpowszechnianie się jego kolekcjonerstwa. Wy tłumaczenie tego paradoksu wcale nie jest trudne. Po pierwsze – artyści różnego formatu szukali ujęcia swych emocji, m.in. już przez sam akt tworzenia, obcowania ze sztuką. I tak, w ekslibrisach niemal słychać jęki ginących ludzi, nawoływania o pomoc, huk zrzuconych bomb i trzaski płonącej żywcem, z trudem wywalczonej państwowości polskiej. Grozę pogłębiają: dynamiczna kreska, czasem poszarpana, beładna, kontrastujące dwa nie-kolory: nasycona czerń i biel, ekspresja i pozorny nieład kompozycji. Po drugie, miłośnicy książek i grafiki znaleźli w nim jedną z dróg psychicznej ucieczki od grozy codzienności, szaleńczego tańca życia i śmierci, szerzącego się okrucieństwa przeplatane go z aktami bestialstwa i pogwałcenia wszelkich praw. Po trzecie, jakby na przekór, mimo tragicznych realiów, ten dzisiaj – wydawać się może – spontaniczny, żywiołowy rozwój – był przede wszystkim efektem świadomych zabiegów grupy osób, w tym zwłaszcza Tadeusza Lesznera, kolekcjonera ekslibrisów i żarliwego propagatora tego rodzaju twórczości. Widząc i oceniając – z jednej strony – ogromne straty poniesione w zakresie kolekcjonerstwa, szczególnie w okresie warszawskiego września, z drugiej – powstający zastój w artystycznej działalności grafików, postanowił on energicznie przeciwstawić się zaistniałej sytuacji.<sup>27</sup>

Bibliofile zaczęli się ponownie gromadzić i organizować, oczywiście nielegalnie. Drobnym ekslibris stał się obiektem pożądania, stąd też wzrosło jego

<sup>26</sup> Pięć wieków ekslibrisu polskiego..., 23; Motyw religijny w ekslibrysie polskim, 22; Piotr Hordyński, „Ekslibrisy dwudziestolecia międzywojennego. Twórczość artystów nowoczesnych i awangardowych,” *Alma Mater* 38 (2002): 30–31.

<sup>27</sup> Grońska, *Ekslibrisy. Wiadomości zebrane dla kolekcjonerów*, 51.

zbieractwo, co doprowadziło do zwiększenia liczby zamówień u grafików, pozbawionych przecież wszelkiego mecenatu instytucjonalnego. Co ważne, rozwinęły się wówczas badania nad polskim znakiem książkowym, dawnym i ówczesnym, a częsty brak możliwości druku zastępowano publikacjami odbijanymi na maszynie.<sup>28</sup>

Z uwagi na fakt swojego niewielkiego rozmiaru, znak książkowy był jakże chętnie podejmowany w zakamuflowanych, ciasnych i nierzadko kiepsko oświetlonych metrażach drukarni. W takich warunkach tworzył chociażby Adam Młodzianowski, który w okresie okupacji wykonał ponad sześćdziesiąt niekonwencjonalnych ekslibrisów, opartych na swobodnej, klarownej kompozycji, dobrym układem liter i wyczuciu graficznej, efektownej formy. Część z nich znalazła się w wydawnictwie, o którym autor wyraził się następująco:

był to druk najzupełniej nielegalny, drukowany na tak zwanym pedale, a częściowo własnonożnie przez mnie. Druk odbywał się w maleńkiej drukarence prywatnej w Warszawie, [...]. Ani drukarnia, ani dom, w którym się mieściła, nie istnieją. Właściciele również nie żyją. Był to chyba koniec 1943 roku – jesień.<sup>29</sup>

W 1940 r. w Warszawie z inicjatywy wspomnianego Tadeusza Lesznera, kolekcjonera oraz żarliwego propagatora sztuki ekslibrisowej powstało konspiracyjne Koło Miłośników Grafiki i Ekslibrisu, które zrzeszało wielu znakomitych grafików, m.in.: Stanisława Ostoję-Chrostowskiego, Edmunda Bartłomiejczyka, Adama Póttawskiego, Stefana Mrożewskiego i innych. Stowarzyszenie to nie tylko pobudzało twórczość artystyczną i ruch kolekcjonerski, ale i wydawało konspiracyjne teki ekslibrisów i opiekowało się młodymi grafikami. Znak własnościowy rozwijał się również poza stolicą. W Krakowie, uzdolniony grafik Wiktor Langner, stworzył pewien rodzaj księgoznaku zbliżający go w swojej formie do pieczęci. Popularnością cieszyły się także ekslibrisy Stanisława Dąbrowskiego, a we Lwowie działali na tej płaszczyźnie: Jan Agopsowicz, Ludwik oraz Adam Tyrowiczowie. Z kolei z ziemią lubelską wiąże się postać Kazimierza Wiszniewskiego, który jest autorem ponad 500 ekslibrisów. Do niezwykle rzadkich, a jakże wartościowych, należą znaki tworzone w obozach jenieckich autorstwa Jana Knothe i Stefana Michalskiego. W ekslibrisach okresu okupacji dominowała tematyka nawiązująca do tragicznych losów państwa polskiego, w tym szczególnie Warszawy. Wywołujący silne emocje motywy ginącego w odmętach zawieruchy wojennej dziedzictwa narodowego: trawionego przez płomień lub już spalonego Zamku Królewskiego, czy płonących ksiąg, wielokrotnie pojawia się w wielu kompozycjach m.in.: Marka Brudnickiego, Edwarda

<sup>28</sup> Ryszkiewicz, *Exlibris polski*, 35.

<sup>29</sup> Grońska, *Ekslibrisy. Wiadomości zebrane dla kolekcjonerów*, 53–54.

Chwalewika, Henryka Gaczyńskiego i Zygmunta Klemensiewicza. Gaczyński przedstawił uzbrojoną Syrenkę, Stanisław Dąbrowski w ekslibrisie Klemensiewicza ukazał wieżę ratusza krakowskiego oplecioną drutem kolczastym. Z kolei Andrzej Jurkiewicz w znaku własnościowym Władysławy Mroczkówny – zaprezentował mużę karmiącą wynędzniałego jednorozca na tle płonącego miasta, pod eskadrami bombowców. Charakterystyczne dla tego okresu jest pojawienie się kilku, kilkunastu, a czasem i więcej ekslibrisów jednego autora wykonanych dla jednego bibliofila/kolekcjonera. Przemawia to za wykrystalizowaniem się w tych trudnych latach specyficznej więzi artysty oraz zbieracza.<sup>30</sup>

Do grona wybitnych twórców ekslibrisu omawianego okresu należy niewątpliwie Stefan Mrożewski, nazywany „czarodziejem rylca”. Wyjątkowość znaków własnościowych tego, światowej sławy drzeworytnika (ilustratora, portrecisty, autora widoków miejskich i graficznych prezentacji legend) wynika z jego bujnej, poetyckiej wyobraźni, materializowanej za pomocą charakterystycznej faktury, opartej na różnorodnym operowaniu, prawie wyłącznie rylcem wielorzędowym i igłą drzeworytniczą, tworzących subtelną grę różnych tonów srebrzystości<sup>31</sup>. Na uwagę zasługuje chociażby szesnastce drzeworytów z cyklu *Ghetto of Warsaw*, które trafiły do zbiorów Biblioteki Narodowej, a powstały w Los Angeles w latach 1954-1956 jako ilustracja do pracy Johna Herseya „*The Wall*”.<sup>32</sup>

Wskutek nieporozumień z wydawcą publikacja opatrzona ilustracjami grafika nie doszła do skutku. Drzeworyty nie zostały zaaprobowane. Zlecniodawca wyjaśniał, że nie odpowiadają one gustom i oczekiwaniom czytelników amerykańskich i zażądał dokonania przeróbek. Mrożewski nie przystał na to, ponieważ znał prawdziwy obraz warszawskiego getta. Uznał bowiem, że wykonanie ilustracji zgodnie z wyobrażeniami przeciętnego odbiorcy byłoby faktycznym fałszerstwem przerażającej rzeczywistości. W związku z brakiem porozumienia, współpraca została zerwana. Jednak artysta postanowił dokończyć swój cykl i samodzielnie go opublikować. W 1961 r. własnym sumptem wydał trzydzieści pięć egzemplarzy teki „*Ghetto of Warsaw*”.<sup>33</sup> Jak sama nazwa wskazuje, cykl przedstawia codzienność warszawskiego getta. Autor stopniuje napięcie prowadząc widza w mroczne realia. Rozpoczyna od scen rodzajowych, neutralnych, nasyc-

<sup>30</sup> Grońska, *Ekslibrisy. Wiadomości zebrane dla kolekcjonerów*, 54; *Pięć wieków ekslibrisu polskiego...*, 28–29; *Motyw religijny w ekslibrysie polskim...*, 23–24.

<sup>31</sup> Grońska, *Ekslibrisy. Wiadomości zebrane dla kolekcjonerów*, 52.

<sup>32</sup> Agata Pietrzak, „Warszawskie getto w drzeworytach S. Mrożewskiego,” *Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej* 170, nr 3 (2004): 9.

<sup>33</sup> Pietrzak, *Warszawskie getto w drzeworytach S. Mrożewskiego*, 10.

nych iluzorycznym spokojem, aż po przedstawienia coraz bardziej emocjonalne, mocno niepokojące, drastyczne, rejestrujące okrucieństwa tamtych lat, aż po emanującą nadzieją scenę końcową. Wieczór szabasowy („Sabath Eve”) to prawie sielankowy wizerunek zgromadzonej przy stole rodziny. Ale już w scenie ślubu („Wedding”) na twarzach zgromadzonych osób próżno szukać oznak radości, co znacznie kontrastuje z charakterem tejże uroczystości. W scenie o dziwacznej nazwie „Vegetable Gardening in the Cemetery” jawi się beztroski grajek, który jeszcze niefrasobliwie przegrywa na harmonii mężczyznom przekopującym skrawek wolnej ziemi między macewami. Z planszy „The Last Tree in Ghetto” emanuje proza życia – ot, miejski zaułek z wielkim drzewem, w którego cieniu siedzą mężczyźni, kobiety i dzieci. Czytają, rozmawiają, odpoczywają. To kolejny, pozornie spokojny, słoneczny dzień. Pomijając kwestię samego nazewnictwa, już obok, dla silnego kontrastu widz napotyka całe spektrum męki i nieprawdopodobnego dramatu. Uprzątnięcie z ulic ludzkich zwłok, wycieńczonych głodem ciał – szkieletów w scenie „Death Stalkes the Streets” to totalny przykład makabrycznej zbrodni, której autorem jest przesiąknięty ideologią nietolerancji i nienawiści człowiek. Ubój konia w nielegalnej rzeźni („Illegal Slaughter”) to scena przejmująca dwojako – zwierzę jest równie wychudzone jak zabijający go ludzie. Ale nie brakuje scen cudownie wzniosłych stanowiących dopełnienie cichego bohaterstwa jak choćby w scenie wjazdu Janusza Korczaka do Treblinki z gromadą skazanych na śmierć dzieci – wszystkie postacie kroczą dumnie wyprostowane, ze śpiewem na ustach.<sup>34</sup>

W kolekcji znalazło się również odbicie desperackiego zrywu, z góry skazaną na niepowodzenie, walki. Plansza zatytułowana „The Uprising – Hopeless Fight” przedstawia powstańców w płonącym budynku, a kolejna tablica „Desperation and Death” ukazuje młodego powstańca ginącego w płomieniach miotacza ognia. Wizerunki następnych planszy potęgują paniczny strach – wśród przedstawionych i wśród oglądających. Upodlenie człowieczeństwa sięga zenitu – jakże dosłownie, wyraźnie i bez znieczulenia panoszy się ono w scenie zapędzania tłumu do komór gazowych. Po tych traumatycznych scenach, przed widzem jawi się drzeworyt „Life goes on”, który przedstawia żydowską parę – dziewczynę i chłopca trzymających się za ręce, zmierzających jasnym szlakiem wyznaczonym drobnymi cięciami ryłca w pustej, czarnej przestrzeni. Nad ich głowami autor wkomponował zwój Tory i spływające z nieba promienie światła. W tle majaczą ruiny miasta, niejako konstatując, że życie toczy się dalej.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Pietrzak, Warszawskie getto w drzeworytach S. Mrożewskiego.

<sup>35</sup> Pietrzak, Warszawskie getto w drzeworytach S. Mrożewskiego.

Odmienny charakter posiadają znaki własnościowe, które wyszły spod ręki Tadeusza Przytkowskiego, historyka sztuki i kultury, kolekcjonera i konstruktora zegarów słonecznych. Ekslibrisy jego autorstwa cechuje artystyczna powściągliwość oparta na jednolitych założeniach kompozycji. Uproszczenia te wyprowadzał głównie z herbów lub określonych atrybutów, wiążąc je ze znakami astrologicznymi, w których tak się lubował. Przytkowski wychodził bowiem z założenia, iż znak własnościowy, jak wynika z samej nazwy, powinien przede wszystkim informować o jego właścicielu, oznaczać bibliotekę.<sup>36</sup>

Ze wspaniałymi rezultatami opracowywał znaki własnościowe Wacław Waśkowski. Artystyczna rzeczywistość przyjmowana przez niego w zasadzie z natury nabierała w jego ujęciu wizji poetyckich miniatur. Był niewątpliwie wirtuozem faktury drzeworytniczej. Posługiwał się grupą kresek układanych w zmiennych rytmach i natężeniach bieli, czerni i szarości, co niekiedy sprawia wrażenie drgania. Prace tego typu wymagały niezwykle sprawnej i pewnej ręki.

Kolekcjonerstwo jest pewnego rodzaju rozrywką. W czasach okupacji stało się formą zapomnienia, przykładem działalności przyjemnej i pożytecznej. Oprócz przepelnionego walorem emotywnym, stał się ekslibris rodzajem rejestru, wizualnej kroniki tragicznych pięciu lat nierównej walki. Ponadto zbieractwo podtrzymywało i rozniecało twórczość graficzną, pogłębiało badania w zakresie historii znaku własnościowego i rozwoju grafiki w ogóle. Powstanie Warszawskie, które wybuchło w 1944 r. wyrządziło dotkliwie straty także w tej sferze – ogień strawiły chociażby kolekcje Tadeusza Lesznera. Na szczęście Edward Chwalewik zdołał uratować z płonącej stolicy jedyny egzemplarz *Albumu odbitek ekslibrisów XVII i XVIII wieku*, Wiktora Wittyga z 1903 r., obecnie w posiadaniu Muzeum im. Przytkowskich w Jędrzejowie.<sup>37</sup>

Trend tworzenia ekslibrisów był na przekór codziennej okupacyjnej makabrze coraz bardziej wartki. Pojawiało się wiele kolekcji na sprzedaż. Co ciekawe, często pojawiały się w obiegu znaki książkowe nikomu wcześniej nie znane, albo uchodzące dotychczas za unikat. Budka z dewocjonaliami Józefa Stenboka, na warszawskim placu Trzech Krzyży, dostarczała kolekcjonerom okazji do poszerzenia swoich zasobów, stając się wkrótce swoistym punktem kontaktowym bibliofilów. Gromadzili się oni zazwyczaj w środy u dra Stefana Rygla, w piątki podejmował ich prof. Tadeusz Wolski.

<sup>36</sup> Grońska, Ekslibrisy. Wiadomości zebrane dla kolekcjonerów, 52.

<sup>37</sup> Szerzej na ten temat zob. Edward Chwalewik, *Wojenne straty polskich zbiorów ekslibrisów* (Wrocław: Ossolineum, 1949); *Pięć wieków ekslibrisu polskiego...*, 30; Piotr Hordyński, "Ekslibris czasu wojny i okupacji," *Alma Mater* nr 56 (2004): 34–35.

Rozprawiano wówczas o ekslibrisach, Tadeusz Leszner organizował konkursy na znaki książnic. W spotkaniach brali udział nie tylko bibliofile i kolekcjonerzy warszawscy. Dołączali do nich przyjezdni z Krakowa, Lwowa i innych miast. W ten sposób grupa ta stworzyła własny, hermetyczny świat, namiastkę normalnego życia. Sprzyjały temu porządkowaniu, opisywaniu, badaniu, kontemplowaniu małej formy sztuki długie, smutne wieczory po godzinie policyjnej. W dzień życie płynęło zwyczajnie w niezwykłej codzienności – praca, konspiracja, borykanie się z przytłaczającą biedą, ogromem tragedii, lecz w ustalone wieczory bibliofilskich dni, w zaciemnionych mieszkaniach, żyli oni w zupełnie innym świecie, niepodległym, niezawisłym, suwerennym, nieobciążonym żadnym przejawom cenzury, w niezwykłej rzeczywistości ekslibrisowym. Jak pisał Andrzej Ryszkiewicz, historyk sztuki: „Trudno powiedzieć, jak bardzo potrzebne dla równowagi psychicznej nas wszystkich było kolekcjonerstwo w okupacyjnej Warszawie”.<sup>38</sup>

Obecnie sentymentalna rola ekslibrisu odeszła nieco w zapomnienie. Znaki własnościowe, tworzone stricte dla książki, spełniają dwojaką funkcję: informacyjną i ozdobną. Sporządza się je dla: bibliotek, wydawców, redakcji czasopism, zamawia się go przy okazji rozmaitych okoliczności, rocznic, wydarzeń, obchodów, ale często również po prostu dla kolekcjonerów. Niewielka rycina stała się swego rodzaju formą kulturalnego i artystycznego upominku. W ten sposób powstają ekslibrisy ku pamięci zmarłych – *pro memoria* i dla małych dzieci, dla upamiętnienia osobistych przeżyć, nie zawsze zresztą bibliofilskich, wreszcie powstają ot tak, dla żartu, w celu zorganizowania wystawy i – dla nikogo. Dobrze zaprojektowany ekslibris jest syntetycznym portretem właściciela. Istotną rolę nadal odgrywa trafności ujęcia, przejrzystość treści, umiejętność sprytnego powiązania ze sobą symboli, znaczeń, obrazów i słów. Mimo, że twórca ekslibrisu i portretowany nie muszą się znać osobiście, to zazwyczaj ostateczne dzieło wieńczy suma wzajemnego zaufania, będąca niewątpliwie wypadkową umiejętności psychologicznych i warsztatowych autora, jego pomysowości, fantazji, a z drugiej strony akceptacji, a nie rzadko i dystansu do siebie zlecanodawcy.

Co ciekawe, ekslibris coraz rzadziej występuje w samej książce. Skrętnie przechowuje się go w tekach graficznych zbiorów bibliotecznych czy muzealnych. Organizowane wystawy ekslibrisu współczesnego, wydawane z tego tytułu katalogi oraz liczne albumy mają na celu prezentowanie twórczości poszczególnych artystów lub przedstawienie ikonograficznych wątków znaków książkowych. Różnią się oczywiście poziomem artystycz-

<sup>38</sup> Grońska, Ekslibrisy. Wiadomości zebrane dla kolekcjonerów, 52.



nym, techniką wykonania, stylem. Obok rzeczy przypadkowych, wykonywanych w pośpiechu – często brzydkich, nijakich, miernych, spotykamy prawdziwe perełki, gdzie uwidaczniają się: wrażliwość twórcy, jego ambicje, poszukiwania i przemyślenia. Coraz częściej ekslibris staje się dziedziną sztuki, rzadziej bibliofilstwa.<sup>39</sup>

## References

- Bańkowski, Piotr. *Biblioteka Publiczna Załuskich i jej twórcy*. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 1959.
- Bieńkowska, Barbara. *Książka na przestrzeni dziejów*. Warszawa: Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej im. Heleny Radlińskiej, 2005.
- Chwalewik, Edward. *Exlibrisy polskie XVI i XVII wieku*. Wrocław: Ossolineum, 1955.
- Chwalewik, Edward. *Wojenne straty polskich zbiorów exlibrisów*. Wrocław: Ossolineum, 1949.
- Encyklopedia wiedzy o książce*, edited by Aleksander Birkenmajer, and Bronisław Kocowski, and Jan Trznadłowski. Wrocław / Warszawa / Kraków: Ossolineum, 1971.
- Encyklopedia współczesnego bibliotekarstwa polskiego*, edited by Karol Głombiowski, and Bolesław Świdorski, and Helena Więckowska. Wrocław / Warszawa / Kraków: Ossolineum, 1976.
- Gabryś-Cichacz, Katarzyna, et al., *Słownik sztuki*. Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2008.
- Grońska, Maria. *Exlibrisy. Wiadomości zebrane dla kolekcjonerów*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1992.
- Historia sztuki polskiej*, edited by Tadeusz Dobrowolski, and Władysław Tarkiewicz, vol. III. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1961.
- Hordyński, Piotr. "Ekslibris czasu wojny i okupacji." *Alma Mater* no. 56 (2004): 34–35.
- Hordyński, Piotr. "Ekslibrisy dwudziestolecia międzywojennego. Twórczość artystów nowoczesnych i awangardowych." *Alma Mater* no. 38 (2002): 30–31.
- Kębłowski Janusz. *Dzieje sztuki polskiej*. Warszawa: Arkady, 1987.
- Kozub, Waldemar. "Mała forma graficzna – ekslibris. Historia ekslibrisu polskiego." *Studia Artystyczne Akademii Świętokrzyskiej* 3 (2007): 111–115.

<sup>39</sup> Pięć wieków ekslibrisu polskiego, 32–33; Jan Żyżak, „O ekslibrisach Zbigniewa Langer,” *Ekslibris Polski*, 3–4 (1990): 3.

- Leksykon malarstwa i grafiki*, edited by Lothar Altmann. Warszawa: Arkady, 2012.
- Miodek, Jan. „Dlaczego ekslibris a nie ex libris?”. *Wokół ekslibrisu* 3, no. 1 (December 1995). <http://ekslibris.pl/>.
- Motyw religijny w ekslibrysie polskim*, edited by Jan Kotłowski. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1994.
- Pietrzak, Agata. “Warszawskie getto w drzeworytach S. Mrożewskiego.” *Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej* 170, no. 3, (2004): 9–10.
- Pięć wieków ekslibrisu polskiego. Katalog wystawy ze zbiorów Biblioteki Narodowej*, edited by Maria Grońska. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1973.
- Piwocki Ksawery. *Dzieje sztuki w zarysie. Od wieków średnich do końca XVIII w.* Warszawa: Arkady, 1977.
- Podręczny słownik bibliotekarza*, edited by Grzegorz Czapik, and Zbigniew Gruszka. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, 2011.
- Ryszkiewicz, Andrzej. *Exlibris polski*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW Prasa, 1959.
- Słownik języka polskiego*, vol. II, edited by Władysław Doroszewski, and Stanisław Skorupa. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1960.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, edited by Krystyna Kubalska-Sulkiewicz. Warszawa: PWN, 1996.
- Stopczyk, Stanisław K. *Leksykon. Wszystko o sztuce. Malarstwo. Rzeźba. Grafika*. Warszawa: Editions Spotkania, 1993.
- Szyndler, Bartłomiej. *Biblioteka Załuskich*. Wrocław / Warszawa / Kraków: Ossolineum, 1983.
- Winzer, Fritz. *Słownik sztuk pięknych*. Translated by Janina Kumaniecka. Katowice: Książnica, 2000.
- Wojciechowski, Maria Jan. *Ekslibris godło bibliofila*. Wrocław / Warszawa / Kraków: Ossolineum, 1978.
- Współczesny ekslibris polski*, edited by Janina Safarini, and Czesław Woś. Warszawa: Muzeum Miasta Ostrowa Wielkopolskiego, Warszawska Galeria Ekslibrisu, 2000.
- Zwolińska, Krystyna, and Zaslav Malicki. *Słownik terminów plastycznych*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1999.
- Żyżak, Jan. „O ekslibrisach Zbigniewa Langerera.” *Ekslibris Polski* 3–4 (1990): 3.

## Emotionale Funktionen des polnischen Exlibris von 1939-1945

**Abstract:** Ekslibris, die Eigentumsmarke eines Buches, hat eine Tradition, die mehr als fünf Jahrhunderte zurückreicht. Die Geschichte dieser Form der grafischen Gestaltung ist eng verbunden mit der bahnbrechenden Erfindung der Schrift von Jan Gutenberg und dem Druck von Inkunabeln - den ersten Büchern. Es wuchs und reifte dort, wo das Buch und die Bibliothek erschienen. Ursprünglich war es ein Informationsträger über seinen Besitzer. Im Laufe der Jahrhunderte hat es zahlreiche Veränderungen erfahren, die sich auf aktuelle künstlerische Trends, aber auch auf die persönlichen Vorlieben der Kunden bezogen. Die Änderungen betrafen auch grafische Techniken. Das 20. Jahrhundert brachte eine Wiedergeburt des Kultes und der Buchdekoration. Einerseits war sie stark von der Entwicklung der modernen Grafik als eigenständige und eigenständige Bilddisziplin geprägt, andererseits von der Intensivierung und der Notwendigkeit, nach neuen Ausdrucksmitteln im Stil und in der Form der Buchhandlung zu suchen. Heute haben viele Bibliophile ihre eigenen Exlibris, oft einige wenige. Im Zeitalter der allgegenwärtigen Digitalisierung, der dynamischen Entwicklung von Technologie und Technologie beweist ihre Nutzung zweifellos hohe kulturelle Bedürfnisse, den Respekt vor Büchern und die große Sorgfalt für sie. Ekslibris kann noch immer als das Emblem des Bibliophilen bezeichnet werden.

**Schlüsselwörter:** Exlibris, Bibliothek, Sammler, Grafiken.

## Emotywnie funkcje ekslibrisu polskiego z lat 1939-1945

**Abstrakt:** Ekslibris – znak własności książki, posiada ponad pięciowiekową tradycję. Historia tej formy grafiki użytkowej ściśle spaja się z epokowym wynalazkiem czcionki przez Jana Gutenberga i drukiem inkunabułów – pierwszych książek. Krzewił się on i dojrzewał tam, gdzie pojawiała się książka oraz biblioteka. Początkowo był nośnikiem informacji o jej właścicielu. Na przestrzeni stuleci ulegał licznym przeobrażeniom, co było związane z aktualnymi trendami artystycznymi, ale również z osobistymi preferencjami zamawiających. Zmiany dotyczyły także technik graficznych. Wiek XX przyniósł odrodzenie się kultu i zdobnictwa książki. Z jednej strony ogromny wpływ miał na to rozwój nowoczesnej grafiki, jako autonomicznej i samodzielnej dyscypliny plastycznej, z drugiej natomiast wzmożenie się i potrzeba poszukiwań nowych środków wyrazu w obrębie stylu i formy księgoznaku. Obecnie duża liczba bibliofilów posiada własny ekslibris, nierzadko kilka. W dobie wszechobecnej cyfryzacji, dynamicznego rozwoju technologii, techniki, posługiwanie się nim niewątpliwie świadczy o wysokich potrzebach kulturalnych, szacunku wobec książek i dużej dbałości o nie. Ekslibris nadal można określić mianem godła bibliofila.

**Słowa kluczowe:** ekslibris, biblioteka, kolekcjonerstwo, grafika.

**V**

**SPRAWOZDANIA I RECENZJE**

---

**BERICHTE UND REZENSIONEN**

---

**REPORTS AND REVIEWS**



Monika WOLTING

<https://orcid.org/0000-0002-2901-927X>

Uniwersytet Wrocławski (Wrocław)

## **Exil, Migration, Flucht und Vertreibung, Alte und Neue Kriege – Literarische Topoi des 20. und 21. Jahrhunderts, Sektion auf dem IVG-Kongress, Universität Palermo, 27.-30. August 2021 – Tagungsbericht**

### **Exil, Migration, Flucht und Vertreibung, Alte und Neue Kriege – Literarische Topoi des 20. und 21. Jahrhunderts, section at the IVG Congress, University of Palermo, 27-30 August 2021 – Conference report**

**Abstract:** The report recapitulates the proceedings of the section *Exile, Migration, Flight and Expulsion, Old and New Wars - Literary Topoi of the 20th and 21st Centuries* at the IVG Congress in Palermo on 27-30 August 2021. After problematising the concepts of migrant and exile literature and highlighting the refugee figure as their key figure, individual contributions are critically examined with the conclusion on the potential of literature to accommodate important civilisational developments as a corrective.

**Keywords:** IVG Congress 2021, Conference Report.

Im Rahmen der von Monika Wolting (Wrocław), Jyoti Sabharwal (Delhi), Yelena Etaryan (Jerewan) und Reem El-Ghandour (Kairo) geleiteten Sektion bei dem IVG-Kongress in Palermo *Exil, Migration, Flucht und Vertreibung, Alte und Neue Kriege – Literarische Topoi des 20. und 21. Jahrhunderts* kamen

vom 27.-30. August 2021 Literatur-, Medien- und Theaterwissenschaftler:innen zusammen, um sich mit den literarischen Repräsentationen der Migration im 20. und 21. Jahrhundert auseinanderzusetzen. Die Idee dieser Sektion entstand, wie Monika Wolting es in ihrem Eröffnungsvortrag betonte, aus dem Interesse, die Themen der Migration und des Exils, der Flucht und der Vertreibung in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts neu zu diskutieren. Die gewonnenen Erkenntnisse sollen einen Beitrag für eine methodologische Reflexion leisten, Migrationsliteratur und Exilliteratur nicht als zwei getrennte Schwerpunkte der Literaturwissenschaft zu denken, sondern sie aus einem gemeinsamen Blickwinkel zu betrachten, auch wenn in der gegenwärtigen Forschung eine ganz andere begriffliche Ausgangssituation bevorzugt wird. In literarischen Texten, aber auch auf der Bühne und im Film, kommen politische Grenzziehungen, sprachliche Barrieren, religiöse Zugehörigkeiten und die damit in Verbindung stehende Aufteilung der Welt zur Sprache. Zugleich reflektieren sie auf unterschiedliche Weise eine globalisierte Welt, in der zunehmend Prozesse der Hybridisierung stattfinden und Vermischungen von lokalen und globalen Räumen und Identitäten entstehen. Die Exil- und Migrationsthematik bietet einen doppelten Zugang zum Literatursystem. Die Beiträger:innen fragten zum einen nach der Literaturkritik, nach dem Leben und der Außenwirkung der geflüchteten Autor:innen und zum anderen betrachteten sie die Themen, Motive, Figuren, Räume, die konkret in literarischen Texten realisiert werden.

Die immer neu entfachenden Kriege, die Bedrohung durch den Terrorismus, die massiven Flüchtlingswellen führten dazu, dass die Begriffe „Neue Kriege“, „Terrorismus“, „Flüchtlinge“, „Migration“ massenmedial wie politisch zu Anfang des 21. Jahrhunderts an beispielloser Präsenz gewonnen haben. Da Kriege und Flüchtlings- und Migrationswellen schon immer Störungen in gesellschaftliche, politische und religiöse Systeme einbringen und die Hinterfragung bestehender Werte, Normen wie auch gesellschaftlich verbindlicher Toleranzvorstellungen einleiten, stellten die Teilnehmer:innen gerade diese Schwerpunkte ins Zentrum ihrer Überlegungen. Viel Raum bei den jeweiligen Vorträgen nahm die Flüchtlingsfigur (auch die Migrantenfigur) ein, denn sie entwickelt eine eigenartige Beziehung zum Raum, sie wird dadurch oft als Gegenfigur zum literarisch positiv konnotierten Grenzgänger entworfen. Dies macht sie zur Figur ohne einen stabilen Fixpunkt im Raum, was wiederum dazu führt, dass sie als Figur des Dritten, die Störungen in bestehende Systeme bringt, zu deuten ist. Gerade die Figurationen der Flüchtlingsfigur, die die deutschsprachige Literatur nicht erst seit der Exilliteratur maßgeblich gestaltet, könnte für die neue Sichtweise eine bedeutende Rolle übernehmen und langfristig die Trennung von Exil- und Migra-

tionsliteratur aufheben. Migrantinnen und Sprachwechsler aus Krisen- und Kriegsregionen schreiben in der Auffassung von Sigrid Löffler die neue Weltliteratur. Es entstehen Geschichten über gemischte Herkunft und hybride Identitäten, Ortslosigkeit, transnationale Wanderungen und schwierige Integration. Zu fragen war ebenfalls, wie die Literatur auf diese Herausforderungen unserer Zeit reagiert und wie sie Ereignisse der Wirklichkeit in die fiktionale Welt des literarischen Textes einbindet.

Die Sektionsarbeiten eröffnete Monika Wolting mit dem Beitrag *Neue und alte Migrations- und Fluchtliteratur. Einführung in die Thematik*, in dem sie die These aufstellte, dass das Zeitalter der Migration die deutschsprachige Literatur maßgebend und nachhaltig verändert hat. Wolting deutete die Migrationsbewegungen als ein Prozess, der sich zwischen dem Öffentlichen und dem Persönlichen ereignet, der öffentlichen Einschränkung der Rechte und dem persönlichen Ringen nach Freiheit. Im Weiteren griff sie auf die für die Sektion wichtigen Schwerpunkte zurück: „Climate Fiktion“, der „Neuer Kriegsroman“ und die „Transkulturelle Literatur“.

Hans J. Markowitsch und Angelica Staniloiu schlossen daran mit dem Vortrag *Auswirkungen von Vertreibung und Migration: das Krankheitsbild der dissoziativen Amnesie* an, in dem sie von den gesundheitlichen Gefahren eines langfristigen Aufenthalts in einem fremden, unbekanntem Land berichteten. Ihre Studien zeigen, dass das Immunsystem geschwächt wird und die Stressbelastung sich im Vergleich zum Aufenthalt in der gewohnten heimatischen Umgebung erhöht. Dieser Zustand kann zu dissoziativen Amnesie führen, die sich manifestiert, so die Vortragenden, als ein plötzlich einsetzender, meist die gesamte persönliche Vergangenheit umfassender Erinnerungsverlust, der mit einer starken Verunsicherung der Patienten hinsichtlich ihrer sozialen Umgebung einhergeht und häufig auch zu einer Arbeitsunfähigkeit führt.

Peter Seibert unterzog in seinem Beitrag *Flucht im Film* den Film *Seefeu* (*Fuocoammare*, 2016) von Gianfranco Rosi einer medienwissenschaftlichen Analyse. Der Redner vertrat die Auffassung, dass von verschiedenen Seiten versucht wird, das Thema Flucht aus dem öffentlichen Bewusstsein zu verdrängen, dennoch es eine offene Wunde aller europäischen Gesellschaften bleibt – eine Wunde, die von Künstlern und Medienschaffenden offengehalten wird. Kein anderes Thema, sprach Seibert, hat die Künste in vergleichbarer Weise an gesellschaftliche Debatten zurückgebunden. Film und Fernsehen scheinen für den Vortragenden in ihrer Medialität geradezu dazu prädestiniert zu sein, in zahlreichen Formaten und Genres Bilder und Narrative von Flucht und Flüchtenden zu liefern. Auch wenn diese Künste den öffentlichen Diskurs wahrnehmen, setzen sie ihm aber auch immer wieder widerständige Positionen entgegen.

In dem nachfolgenden Panel präsentierte Petra Ilse Brunnhuber das Werk des irakischen Autors Najem Wali. In ihrem Beitrag *Das ewige Exil* ging es um die Hinterfragung der Selbstdarstellung des Künstlers in seinen literarischen Texten. Sie ging auf die Aspekte seiner Erfahrungen, seiner Beziehung zu Deutschland, zu Europa, zum Westen, vor allem aber zu seiner Heimat Irak und dessen Kultur und Geschichte ein. Denn auch nach 40 Jahren Exilerfahrung werden die Texte Walis, so Brunnhuber, hauptsächlich noch immer von den Themen „Terror und Krieg“, „zerrissene und zerstörte Heimatstadt Bagdad“ beherrscht.

Arianna Di Bella widmete ihre Präsentation *Zur Rolle der Religion im Exilleben vom deutsch-iranischen Autor der gegenwärtigen Migrantenliteratur SAID*, dem ‚Weltbürger ohne ein eigenes Fenster‘, einem der wichtigsten zeitgenössischen iranischen Autoren, der seit langer Zeit in Deutschland lebt und publiziert: SAID. Di Bella stellt die These, dass obwohl Politik und Exil die zentralen Themenfelder SAIDs literarischen Schaffens sind, versteht er sich nicht als politischer Autor. Da gerade die Religion seit einigen Jahren SAIDs Lieblingsthema zu sein scheint, war das Ziel des Vortrags die Untersuchung dieses Motivs in seinem letzten Werk *ich, jesus von nazareth* (2019). Dazu zog die Vortragende Vergleiche zwischen diesem und dem vorherigen Text *Psalmen* von 2007, der gleichfalls mit Religion und Religiosität zu tun hat. Anhand der Analyse definierte sie, welche Rolle die Religion im Exilleben von SAID sowohl in der Vergangenheit als in der Gegenwart spielt.

Emmanuelle Terrones stellt in den Mittelpunkt ihrer Ausführungen (unter dem Titel *Hannah Arendt wieder literarisch aktualisiert*) den syrischen Autor Mohamad Alaaedin Abdul Moula und seinen literarischen Bezug zu den Arbeiten von Hannah Arendt. Terrones erörtert am Beispiels eines Gedichtbands des Autors, der als poetischer Dialog mit der deutschen Exilierten, Hannah Arendt, konzipiert ist, was Exil damals und heute für einen geflüchteten Schriftsteller bedeutet, was sein Engagement für einen syrisch-deutschen Dialog ausmacht und wie die Auseinandersetzung mit Hannah Arendt zur Poesie werden kann.

Anna Majkiewicz setzte sich in ihrem Referat *Verortungspraktiken in der deutschsprachigen (Post)Migration-Literatur* zum Ziel, aufzudecken, ob die Verortung eindimensional zum Herkunftsland erfolgt und welche Perspektiven sich durch kulturelle Mehrfachzugehörigkeit der Postmigranten und durch ihre Auseinandersetzung mit der Migrationsgeschichte der Eltern und der Großeltern eröffnen. Im Weiteren bewies die Forscherin, dass die sekundär erlebte Migrationserfahrung ethnisch-nationale Kategorien außer Kraft setzt. Dabei stütze sie ihre Thesen mit den Analysen folgender Romane: Shida Bazyar *Nachts ist es leise in Teheran* (2017), Jan Böttchers Roman *Y* (2016) und Senthuran Varatharajahs *Von der Zunahme der Zeichen* (2018) ab.



Yelena Etaryan beschäftigte sich in dem Tagungsbeitrag *Flucht und Vertreibung* mit der Thematisierung dieser zwei Begriffe im Spätwerk von Günter Grass. Ihr Hauptaugenmerk richtete sie auf die Novelle *Im Krebsgang* (2002), in der sie die Erzählmodalitäten ausarbeitet. Die formalen Seiten der Auseinandersetzung mit Verdrängtem und Traumatischem, und die Erzählsituation rücken in den Fokus Etaryans Diskussion.

Zofia Moros-Pałys ging ebenfalls auf die Texte eines Klassikers der deutschsprachigen Literatur, Max Frisch, ein. In ihren Ausführungen unter dem Titel *Max Frisch über Exil und Migration sowie Kriege und Terrorismus seiner Zeit* fasste sie seine wichtigsten Aussagen zum Krieg, Terrorismus sowie Exil- und MigrantInnenproblematik zusammen. Als engagierter Schriftsteller, meint Moros-Pałys, äußerte sich Frisch sowohl in seinen literarischen als auch publizistischen Texten sowie politischen Reden zu allen wichtigen Themen seiner Gegenwart.

Jana Hrdličková blieb ebenfalls bei großen Namen der deutschsprachigen Literatur und widmete sich in dem Beitrag *Flucht und Verwandlung bei den ‚Lakrimistinnen‘ Nelly Sachs, Marie Luise Kaschnitz und Ingeborg Bachmann* der Frage wie das Thema der Flucht bei den drei Autorinnen umgesetzt wird. Die Beitragsautorin stellt die Frage, ob der ‚Lakrismus‘ dieser Dichterinnen spezifisch weiblich sei.

Ilse Nagelschmidt ging in ihrem Referat *Hybride Identitäten. Autofiktionale Texte von jüdischen Autorinnen der 3. Generation nach der Shoah* davon aus, dass das Leben und die Autor:in eines bestimmten Textes vom Text selbst erschaffen werden muss. Während des Schreibprozess', meint Nagelschmidt, verlieren Fragen nach Wirklichkeit oder Fiktion an Gewicht. Stattdessen gewinnt die Ich-Konstruktion an Bedeutung. Sprechen wir heute im Zeitalter von Migration und Globalisierung davon, dass Kategorien wie Religion, Nationalität und Muttersprache, die bisher zu den wichtigsten Säulen von Identität gehörten, immer uneindeutiger werden, so war es das Ziel des Vortrages, Narrativen von jüdischen Autorinnen der 3. Generation, deren Großeltern und Eltern sich in Borderline- und Displacement- Situationen befunden haben und befinden, zu analysieren.

Auch Ala Kharatyan befasste sich in *Identitätsproblem in ‚anderen‘ ethnokulturellen Bereichen* mit der Frage: „Wer ist der heimatlose Schriftsteller?“ Als ein Beispiel für die Identitätsfindung, Überwindung der Sozialisationsprobleme in der fremden Umgebung und der psychischen Hemmungen des Individuums nannte Kharatyan die Schriftsteller, die den Genozid an den Armeniern überlebt haben. Sie stellte das Werk von Vahe Oschakan dar – einem Schriftsteller armenischer Herkunft, einem Nachfolger der den Genozid überlebenden Generation.

Kirsten Prinz knüpfte auch in ihrem Beitrag *Erinnerung-Schweigen-Aneignung: Der Genozid an den Armeniern im Gegenwartsroman* an das kontrovers diskutierte Thema an. Prinz fragte danach, wie der Genozid an den Armeniern literarisch dargestellt und gedeutet wird. Im Vortrag befasste sie sich mit ausgewählten Beispielen und legte dabei einen Schwerpunkt auf deutschsprachige Gegenwartsliteratur sowie auf Romane, die in deutschsprachiger Übersetzung vorliegen. Dabei ging sie auch auf die Problematik ein, wie türkisch-deutsche Texte Gedächtnisverbot und -blockade literarisch darstellen.

Joanna Bednarska-Kociołek untersuchte in ihrem Referat *„Sie sehen so arisch aus“. Flüchtling im eigenen Land am Beispiel des Romans „Der Reisende“ von Ulrich Alexander Boschwitz* einen Roman, der zwar 1938 verfasst, aber erst 2018 veröffentlicht wurde. Den Roman wertete Bednarska-Kociołek als einerseits ein wichtiges Zeitdokument, andererseits aber in seiner Auffassung der Migration als überraschend universell und hochaktuell. Die Literaturwissenschaftlerin analysierte die Beschreibung der Mechanismen der gesellschaftlichen Ausgrenzung und ging der Frage nach, inwieweit die Passivität jedes Einzelnen zur Entstehung von Gewalt führen kann.

Marijana Jeleč betrachtete in *Zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung. Grenzgänger der Kulturen in Selim Özdogans Romantrilogie* gegenwärtige Entwicklungen in der deutschsprachigen Literatur und stellte unübersehbare Veränderungen als Folge zunehmender Migrationsbewegungen in Zeiten der Globalisierung fest. In ihrem Vortrag legte sie ein besonderes Augenmerk auf die Kategorien Identität, Alterität und Hybridität. Die Konstruktion von nichtterritorialen literarischen Kontaktpähren, in denen sich die Identitätsfindung zwischen der Anpassung an die vorherrschenden Normen und dem Widerstand gegen einen fremden Sprach- und Kulturraum entfaltet, führte Jeleč zur Zielsetzung des Vortrags: zur Untersuchung der Konzepte Herkunft, Migration, Fremdheitsgefühl sowie zur Konkretisierung interkultureller Aspekte in den ausgewählten Romanen.

Den letzten Tag der Sektion eröffnete Thomas Pekar mit seinem Beitrag *Transiterfahrungen in der Literatur des Exils und der Migration*. An dem Roman *Transit* von Anna Seghers zeigte Pekar die Erfahrung der Delokalisation als ‚Entortung‘, d. h. als Bewegung von einem Ort, den man länger oder auch ursprünglich bewohnt hat, das zweifellos eine räumliche Grunderfahrung des Exils bzw. der Migration ist. Das Bestreben des Protagonisten in diesem Roman ist es, sagte der Referent, an einem Ort zu bleiben und dort eine Identität zu entwickeln, was aber aufgrund der politischen Umstände nicht gelingt. *Transit* erscheint Pekar in einigen wichtigen Werken der Exilliteratur letztendlich als ein positiv besetzter dritter, hybrider Zustand zwischen Ab-

fahrt und Ankunft, Vergangenheit und Zukunft, der im Vortrag mit dem ‚third space‘ Bhabhas in Verbindung gebracht wurde. Beispielhaft für die transitäre Position wurde ebenfalls Milena Michiko Flašars Band *Ich nannte ihn Krawatte* (2012) untersucht, in dem ein transitärer Ort, eine Parkbank, zur Begegnungsstätte zweier Menschen wird.

Marta Bąkiewicz sprach über *Fremdheitserfahrungen im Oderraum am Beispiel der deutschen und polnischen Literatur nach 1945*. Die Beiträgerin stellte fest, dass der Lauf der Geschichte eine unterschiedliche Bewertung des Oderraums im kollektiven Gedächtnis der Polen und Deutschen zur Folge hat. Bąkiewicz verfolgte in ihrem Vortrag das Ziel, die den literarischen Texten innewohnenden Fremdheitserfahrungen zu eruieren, um Rückschlüsse zu ziehen, in welchen Zusammenhängen sich die Oder(raum)bezüge befinden und mit welchen Wahrnehmungsfeldern dies konzeptualisiert wird.

Joanna Ławnikowska-Koper beschäftigte sich in ihrem Referat *Das Bild der Familie in der deutschsprachigen exophonen Literatur der Gegenwart am Beispiel des Romans ‚Viktor hilft‘ von Vladimir Vertlib* mit der inter- und transkulturellen Erfahrung der Autor:innen der exophonen Literatur, in der sich eine postkoloniale, hybride Mischkultur widerspiegelt. Es wurde am Beispiel Vertlibs Romans nachgewiesen, dass die Familienbilder in der exophonen Literatur ein Träger der Migrationserfahrung sind, die sie gleichzeitig archivieren. So verweisen sie auf die Kontingenz der heutigen interkulturellen Familie und verorten sie im „dritten Raum“.

Teresa Cañadas beleuchtet in ihrem Beitrag *Lateinamerikanische Jugendliche auf der Flucht in die USA und ihre Darstellung in der Jugendliteratur* den Hintergrund der riskanten Reise der jugendlichen Protagonisten Richtung USA. Cañadas ging auf wichtige Fragen ein, welche Bedeutung solche Texte aus pädagogischer Sicht haben können? Unter diesem Aspekt analysierte sie die Romane des deutschen Autors Dirk Reinhardt *Train kids* (2015) und der amerikanischen Schriftstellerin Alexandra Díaz *The only road* (2016).

Tatiana Yudina eröffnete mit ihrem Beitrag *Literatur als Fluchtort. Identitätssuche der russlanddeutschen Intellektuellen nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges: ein schwieriger Weg in die alte Heimat* eine wichtige Diskussion über eine der größten Auswanderungen größerer Gruppen der Bildungsschicht aus Russland nach Westeuropa. Yudina vertritt die These, dass die Autoren durch die deutschsprachigen Übersetzungen literarischer Texte eine Art ästhetischen Widerstand gegen das System bilden konnten. Die herausgegebenen Texte, beispielsweise von Puschkin, Turgenev oder Tschekow wurden von den Autoren erläutert und mit ausführlichen Kommentaren und Anmerkungen versehen. Dadurch, sagte Yudina, war es den literari-

schen Übersetzern als aktiv handelnden engagierten und bikulturellen Persönlichkeiten gelungen, eine eigene ästhetische Sphäre zu gestalten. Die Beiträgerin stellt Fragen nach dem kulturellen und gesellschaftlichen Kontext der Übersetzungen.

Rekha Vaidya Rajan untersuchte *Instabile Texte. Exil, Migration, Flucht und ihre Auswirkungen auf die deutschsprachige Literatur* anhand des Romans *Vor der Zunahme der Zeichen* von Senthuran Varatharajah verschiedene theoretische Modelle der Instabilität. Darüber hinaus analysierte Rajan die Überlegungen zur Sprache, die in dem Roman einen großen Raum einnehmen.

Die Tagung wurde mit einer Diskussion zu den einzelnen Themen abgerundet. Die Teilnehmer:innen kamen zu der Auffassung, dass in dem fiktionalen Raum literarischer Reflexion seit geraumer Zeit eine besondere Anschaulichkeit und Vorstellung vom Wesen kriegerischer Konflikte entworfen wird. Die große Leistungskraft der Literatur, bestätigten die Diskutant:innen, besteht im Schaffen von möglichen Modellen der Wirklichkeit und einer Bereitstellung von denkbaren Herangehensweisen an die Wirklichkeit. Literatur ist gesellschaftliches Reflexionsmedium im doppelten Sinne: Sie führt dem Leser die symbolisch-semantiche Ordnung einer Gesellschaft, mit ihren Konfliktpotenzialen, Gefährdungen und Ängsten vor. Dabei ist diese Reflexionsleistung der Literatur niemals nur mimetisch im Sinne einer Widerspiegelung dessen, was empirisch erfahrbar ist, sondern sie stellt der Gesellschaft Reflexionskompetenzen zur Verfügung und problematisiert literarästhetisch die zentralen Elemente der symbolisch-semantiche Ordnung.

Wolting deutete zum Abschluss auf die gegenwärtigen Einsatzmöglichkeiten literaturwissenschaftlicher Analyse. Die neuste literaturwissenschaftliche Erforschung der Literatur der Krisenregionen analysiert literarische Texte mit dem Ziel des Monitoring von Text- und Rezeptionsmustern und geht den Krisen- und Gewaltpotenzialen und deren wahrscheinlicher Dynamik nach. Auf diesem Weg bietet Literatur Signale für eine Krisenfrüherkennung und Gewaltprävention. In literarischen Texten werden Spuren für Wahrnehmungs- und Deutungsmuster gelegt, die sich in den Gesellschaften erst viel später manifestieren. Denn Literatur bietet „ein differenziertes Bild sowohl der Konfliktursachen als auch des mentalen und emotionalen Kontextes einer Region. Über Literaturanalyse lassen sich so auch latente Konflikte, Radikalisierungsdynamiken sowie Gewaltpotenziäle frühzeitig erfassen.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Benedikt Herber, „Die Krisenseismografin“. <https://www.zeit.de/2021/02/cassandra-projekt-literatur-krisen-forscher-bundesverteidigungsministerium> (Zugriff 25.08.2021).

## References

Herber, Benedikt „Die Krisenseismografin“. <https://www.zeit.de/2021/02/cassandra-projekt-literatur-krisen-forscher-bundesverteidigungsministerium>.

### **Exil, Migration, Flucht und Vertreibung, Alte und Neue Kriege – Literarische Topoi des 20. und 21. Jahrhunderts, sekcja na Kongres IVG, Uniwersytet w Palermo, 27-30 sierpnia 2021 r. – Sprawozdanie z konferencji**

**Abstrakt:** Sprawozdanie podsumowuje obrady sekcji *Wygnanie, migracja, ucieczka i wypędzenie, stare i nowe wojny - literackie toposy XX i XXI wieku* na światowym kongresie germanistów (Internationale Vereinigung für Germanistik - IVG) w Palermo, w dniach 27-30 sierpnia 2021 r. Po sproblematyzowaniu pojęć literatury migracyjnej i emigracyjnej oraz wyeksponowaniu postaci uchodzący jako ich kluczowej figury, omówiono krytycznie poszczególne wystąpienia. W konkluzji potwierdzono potencjał literatury w dostosowaniu się do ważnych zmian cywilizacyjnych jako swoisty rodzaj korekty.

**Słowa kluczowe:** Kongres IVG 2021, sprawozdanie z konferencji.

### **Exil, Migration, Flucht und Vertreibung, Alte und Neue Kriege – Literarische Topoi des 20. und 21. Jahrhunderts, Sektion auf dem IVG-Kongress, Universität Palermo, 27.-30. August 2021 – Tagungsbericht**

**Abstract:** Der Bericht rekapituliert die Arbeiten der Sektion *Exil, Migration, Flucht und Vertreibung, Alte und Neue Kriege – Literarische Topoi des 20. und 21. Jahrhunderts* bei dem Kongress der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) in Palermo am 27.-30. August 2021. Nach der Problematisierung der Begriffe Migranten- und Exilliteratur sowie der Hervorhebung der Flüchtlingsfigur als deren Schlüsselfigur werden einzelne Beiträge kritisch betrachtet mit der Schlussfolgerung über das Potential der Literatur, wichtigen zivilisatorischen Entwicklungen als Korrekturmittel entgegenzukommen.

**Schlüsselwörter:** IVG-Kongress 2021, Tagungsbericht.



<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.11>

---

Data zgłoszenia: 18.10.2021 r.

Data akceptacji: 20.11.2021 r.

---

Jürgen EDER

<https://orcid.org/0000-0001-5619-4148>

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

**Rezension: Jana Hrdličková, *Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945*. Berlin: Frank & Timme GmbH. Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2021, 346 S.**

**Review: Jana Hrdličková, *Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945*. Berlin: Frank & Timme GmbH. Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2021, 346 S.**

---

**Abstract:** This review focuses on Jana Hrdličková's book: *Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945* [Second World War and Shoah in German-language Hermetic Poetry after 1945], which is based on her habilitation thesis. The important contexts of the study are pointed out as well as its original contribution to literary studies explained.

**Keywords:** Second World War, Shoah, hermetic poetry.

---

Der Begriff des Hermetischen, der Hermetik hat in der Kultur- wie Literaturgeschichte eine längere Vorgeschichte. Man hat Goethes *Wilhelm Meister* als hermetischen Roman bezeichnet, Thomas Mann nannte seinen *Zauberberg* ebenso, sprach von einer „fieberhaften Hermetik“ des Romans. Dessen Hauptfigur Hans Castorp sagt über das Wort „hermetisch“: „Das Wort

hat mir immer gefallen. Es ist ein richtiges Zauberwort mit unbestimmt weitläufigen Assoziationen.“ Das kommt einem vielleicht auch in den Sinn, wenn man auf den Begriff der „hermetischen Lyrik“ stößt: Alchemie, Mystik, Zeitenthobenheit, Inkommensurabilität sind Vorstellungen, Prerogative, die sich dann einstellen mögen. Die hier behandelten Autorinnen und Autoren lösen diese Gedankenverbindung fast schon unwillkürlich aus, und nicht selten wird damit schon der Zugang prohibiert, zumindest erschwert. Der umfangreiche Überblick zur Begriffsgeschichte, zumal im 20. Jahrhundert, den das Buch unter anderem vorlegt, bietet dafür teilweise fast schon skandalöse Beispiele, auch für Missverstehen-Wollen. Dass aber gerade ‚diese‘ Lyrik das schier Unsagbare, nach Adorno künstlerisch nicht zu Fassende, die Barbarei von Holocaust und Vernichtungskrieg in den Blick bekommt, in einer Art negativer Dialektik und Ästhetik der Verfremdung, zeigt die Studie von Jana Hrdličková. Die Arbeit wurde in ihren wesentlichen Teilen zuerst als Habilitationsschrift an der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität in Brünn eingereicht und für den Druck leicht überarbeitet.

Die künstlerische, auch literarische Auseinandersetzung mit den Themen Shoah, Holocaust, Zweiter Weltkrieg erscheint auf den ersten Blick weitestgehend abgeschlossen. Dabei kann die Literatur durchaus in Anspruch nehmen, früher und auch umfassender auf diesen „Zivilisationsbruch“ reagiert zu haben als etwa die Geschichtswissenschaft. Dennoch – und das zeigt die Arbeit von Jana Hrdličková, gibt es noch „weiße Flecken“ auf der literarischen Landkarte dieser Zeit. Die sog. „Hermetische Lyrik“ wurde bislang nicht dermaßen konsequent und konzis unter der Perspektive Zweiter Weltkrieg und Shoah untersucht wie in der hier vorgelegten Studie. Natürlich liegt schon im Terminus einer „Hermetischen Lyrik“ der neuralgische Punkt eines solchen Ansatzes: sie ist nicht ohne weiteres auf „Ereignisse“, Realien, historische Prozesse zu beziehen, wie dies etwa in mehr oder weniger realistischen Texten von Böll, Andersch, Richter, Lenz oder Schnurre u.a.m. möglich ist. Freilich gibt es auch Prosa-Texte, die unter die Kategorie „hermetisch“ nach 1945 zu stellen wären, ich denke da an Benn, Arno Schmidt, Jahn. Insofern bedarf es durchaus einer gewissen interpretatorischen Kreativität, der nicht jeder Leser und nicht in jedem Fall wird folgen können. Diesen kritischen Punkt hat die hier vorgelegte Arbeit aber nur äußerst selten tangiert, sie bietet überzeugende Lesarten. Insofern ist sie ein gelungener Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Forschung im Bereich „Literatur und Zweiter Weltkrieg, Holocaust“.

Gerade weil der Begriff zur Vagheit tendiert, ist es wichtig, eine Art „Arbeitshypothese“ zu dessen Verwendung zu erstellen. Das gelingt der Verfasserin in einer kurzen Geschichte diverser „Vorläufer“ und v.a. im Kapitel „Umrisse einer Geschichte des hermetischen Gedichts im deutschsprachigen

Raum“. Längsschnitte durch die Jahrzehnte der 50er bis 2000er, an ausgewählten Beispielen, z.T. aus der Forschung, z.T. aus der Literatur selbst rekonstruieren diesen durchaus komplizierten Findungsprozess. Die Auswahl der „Repräsentanten“ hat natürlich immer etwas Willkürliches, Subjektives – aber insgesamt ist sie hier klug, differenziert, überzeugend zusammengestellt.

Die Kapitel 2 und 3 sind gewissermaßen Vorarbeiten zum interpretatorischen Teil. Hier werden biographisches, zeitgeschichtliches Material sowie Textgenesen, Textauslegungen präsentiert. Dies zusammengestellt zu haben, gut lesbar, übersichtlich, finde ich verdienstvoll – vielleicht fehlt eine meta-referentielle Ebene.

Das Kernstück der Untersuchung bilden die Kapitel 4 und 5: „Im Wahnsinn des Jahrhunderts leben“ und „Interpretation ausgewählter Gedichte in Vergleichen“. Die Verfasserin findet, z.T. stupende, überraschende Korrespondenzen zwischen diesen – Stichwort „hermetisch“ – schwer zugänglichen Gedichten, die immer wieder Staunen machen, ja, ich möchte fast sagen: Augen öffnen! Selten habe ich Lyrik-Analysen von solcher Feinheit, Sensibilität – ästhetischer wie ethischer – gelesen. Jana Hrdličková bringt diese Texte buchstäblich „zum Sprechen“, und es gelingt ihr dabei immer auch, die Variationen des Leids, der Schmerzen dahinter sichtbar und lesbar zu machen. Das ist Interpretationskunst vom Feinsten, bezeugt Vertrautheit mit Strukturen und Material. Dies geschieht – und das ist aus meiner Perspektive durchaus ein Pluspunkt – folgt sie nicht irgendwelchen „Theorien“, sondern schöpft – in bester textimmanenter Tradition, ohne aber die bei diesem Thema unerlässlichen Kon-Texte zu ignorieren – aus originär eigenen Überlegungen.

Kapitel 6, die Frage nach dem „Beitrag der hermetischen Dichtung zur Entwicklung der Lyrik nach 1945“ zeigt, dass man auch hier ein „verspätet“, eine zeitverschobene Rezeption konstatieren muss. Sehr gut finde ich, dass auf beide deutsche Rezeptionen geachtet wird, also die in der BRD ebenso wie die in der DDR. Dass Bachmann, aber auch Celan förmlich zu „Ikonen“ werden konnten, war angesichts der frühen Vernachlässigung, teilweise Ignoranz kaum zu erwarten. Lobenswert hier auch, dass die Autorin, bei aller „Empathie“, kritische Anmerkungen nicht scheut: z.B. wenn sie den pathetischen Ton etwa bei Nelly Sachs moniert, als ein Rezeptionshindernis sieht. Allerdings würde ich abschließend zu diesem Kapitel doch die Frage stellen, inwiefern sich begrenzte Rezeption und Form dieser Lyrik nicht recht eigentlich konstitutiv bedingen. Ich frage mich: wollte, konnte diese Art von Gedichten, Ästhetik denn auf „Massen“, „breite Kreise“ rechnen? Auch wenn die Texte les-bar gemacht werden können – wie die Autorin ja eindrucksvoll



zu zeigen vermag – so sind sie kaum geeignet für das, was man so als den „literarischen Markt“ bezeichnen mag.

Dem Buch gelingt, was es sich vorgesetzt hat: dasjenige zu zeigen, was die behandelten Autorinnen und die Autoren verbindet: „ihre Sehnsucht nach Verständigung, ihre Bereitschaft zum Dialog anhand und mithilfe ihrer Werke, die sehr wohl vom Realen ausgingen und auf Reales hinwiesen.“ (S. 280).

## References

Hrdličková, Jana. *Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945*. Berlin: Frank & Timme 2021.

**Rezension: Jana Hrdličková, *Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945*. Berlin: Frank & Timme GmbH. Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2021, 346 S.**

**Abstract:** Im Zentrum der Besprechung steht die Monographie von Jana Hrdličková: *Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945*, die sich auf ihre Habilitationsschrift stützt. Es wird auf die wichtigen Kontexte des Buches hingewiesen sowie sein origineller Beitrag zur gegenwärtigen Literaturwissenschaft im deutschsprachigen Raum erläutert.

**Schlüsselwörter:** Zweiter Weltkrieg, Shoah, hermetische Lyrik.

**Recenzja: Jana Hrdličková, *Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945*. Berlin: Frank & Timme GmbH. Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2021, 346 S.**

**Abstrakt:** Recenzja poświęcona jest książce Jany Hrdličkovej: *Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945* [Druga wojna światowa i Shoah w niemieckojęzycznej poezji hermetycznej po 1945 roku], która powstała na podstawie jej rozprawy habilitacyjnej. Recenzent wskazuje się ważne konteksty monografii i wyjaśnia jej oryginalny wkład we współczesne literaturoznawstwo germanistyczne.

**Słowa kluczowe:** II wojna światowa, Zagłada, poezja hermetyczna.



<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.12>

Data zgłoszenia: 15.10.2021 r.

Data akceptacji: 30.11.2021 r.

Arianna DI BELLA

<https://orcid.org/0000-0001-9637-8080>

Università degli studi di Palermo

## Zwischen Okzident und Orient. Rezension zu: SAID – *ich, jesus von nazareth*. Würzburg: Echter 2018, 59 S., ISBN 978-3-429-04452-7

### Between Occident and Orient. Review of: SAID – *ich, jesus von nazareth*. Würzburg: Echter 2018, 59 S., ISBN 978-3- 429-04452-7

**Abstract:** The subject of this review is a small book *ich, jesus von nazareth* by the German-Iranian writer SAID, who died in 2021. In addition, the writer's contribution to the cultural exchange between the West and the Orient is highlighted, as well as the aesthetic and ethical value of his work, with a special focus on the small work of theirs, *jesus von nazareth* (2018).

**Keywords:** Interculturality, Orient–Occident, SAID, *ich, jesus von nazareth*.

*ich, jesus von nazareth*, 2018 im Echter Verlag erschienen, ist ein „provozierendes und beeindruckendes“<sup>1</sup> Büchlein des deutsch-iranischen Schriftstellers SAID, der im Mai 2021 kurz vor seinem 74. Geburtstag unerwartet verstarb und als einer der bekanntesten Brückenbauer zwischen Orient und Okzident zu würdigen ist. SAID, der mehr als 50 Jahre in München lebte und publizierte, war einer der wichtigsten deutsch-iranischen

<sup>1</sup> Friederike Erichsen-Wendt, „SAID: ich jesus von nazareth,“ Hessisches Pfarrblatt (02. April 2018): 53–54, [https://www.ekkw.de/pfarrverein/pfarrblatt/pfarrerblatt\\_2-2018.pdf](https://www.ekkw.de/pfarrverein/pfarrblatt/pfarrerblatt_2-2018.pdf).

Autoren. Das Exil des 1947 in Teheran geborenen Dichters begann 1965<sup>2</sup> aufgrund der religiösen und politischen Situation in Iran, die auch das neue Leben des Schriftstellers in Deutschland sehr stark beeinflusste und für ihn angesichts der Nachrichten aus seiner Heimat immer ein brisantes Thema blieb. Religiosität und Politik sind dann auch die Motive von *ich, jesus von nazareth*, zwei Themen, die für SAID gerade in Anbetracht seiner Lebenserfahrungen sehr eng mit einer festen ethischen Haltung verknüpft sind, die sich schon in der früheren literarischen Produktion des Autors deutlich zeigt, wie zum Beispiel in *Dann schreie ich, bis Stille ist* (1990), *Wo ich sterbe ist meine Fremde* (1994) und *Der lange Arm der Mullahs. Notizen aus meinem Exil* (1995).

In *ich, jesus von nazareth* wird schon am Anfang des Buches, gleich in der ersten Strophe, inhaltlich sowohl die von ihm ausgeübte Zeitkritik als auch die politische und humanistische Botschaft des Dichters ausgeführt:<sup>3</sup>

ich, jesus von nazareth, war nie ein könig  
über ein volk; weil ich nie herrschen  
wollte. denn ich verabscheue regierungen  
und truppen, geheimdienste, folterer und  
gefängnisse.<sup>4</sup>

Während sich der Autor in den ersten Werken auf den Islam und seinen Einfluss auf die iranische Gesellschaft fokussiert, präsentiert sich *ich, jesus von nazareth* als Resultat einer langjährigen, ausführlichen Bibellektüre und seines großen Interesses auch für die jüdisch-christliche Tradition. Die knappen 31 Seiten des Textes, der – wie üblich bei der SAID'schen Produktion – durchgehend kleingeschrieben ist und die neue deutsche Rechtschreibung nicht respektiert, scheinen dem Dichter besonders wichtig zu sein. So erschien das kurze Werk zuerst im Jahr 2010 in der Essaysammlung *Das Niemandsland ist unseres*<sup>5</sup> bei Diederichs, und seine Situierung genau in der Mitte der Sammlung kann wohl als Zeichen gelten, dass *ich, jesus von nazareth* für SAID schon damals einen zentralen Wert hatte, wie dann die erneute Veröffentlichung acht Jahre später als einzelnes Prosagedicht bestätigt.

<sup>2</sup> Das Exil des Autors besteht aus zwei Phasen. SAID verließ mit 17 Jahren den Iran und kam als Student und freier Mensch nach Deutschland, nach dem Sturz des Schahs 1979 kehrte er hoffnungsvoll nach Teheran zurück, aber er verstand gleich, dass sich in Iran nichts geändert hat, und traf die Entscheidung, wieder nach Deutschland ins zweite Exil zu gehen.

<sup>3</sup> Rüdiger Kaldewey, „Rezension zu SAIDs ich, jesus von nazareth“, Eulenschiff, Literatur-Blog, <http://www.eulenschiff.de/literatur/blog/rezension/said-ich-jesus-von-nazareth>.

<sup>4</sup> SAID, *ich, jesus von nazareth*. Mit einem Nachwort von Erich Garhammer (Würzburg: Echter, 2018), 5.

<sup>5</sup> SAID, *Das Niemandsland ist unseres*. West-östliche Betrachtungen (München: Diederichs 2010).

Der Titel des Werks scheint dem Leser auf den ersten Blick zu enthüllen, wer hier dargestellt wird, doch verraten die ersten Wörter des Prosagedichtes unmittelbar, dass dieser „jesus“ nicht ganz der bekannte Jesus des Neuen Testaments ist. Die Identität der Hauptfigur von *ich, jesus von nazareth* scheint nämlich ziemlich unklar, zwar lehnt sich die aus Nazareth kommende Figur namens Jesus beim Reden an eine lange Reihe von Bibelpassagen, theologischen Deutungen, religiösen Bildern und literarischen Bearbeitungen des Stoffes „Leben Jesu“ an, aber nicht nur. Wenn einerseits in dem SAIDschen Protagonisten einige Gemeinsamkeiten mit der religiösen Figur zu erkennen sind, kommen andererseits gleichzeitig auch verschiedene Züge der Biografie des Autors zum Tragen. Erkennbar wird dies in den folgenden Worten, die ganz deutlich an das erinnern, was SAID von sich selbst in einem Interview behauptete: „Ich übe keine Religion aus und habe auch nie eine ausgeübt. Ich habe meine Religiosität mit Mühe und Not gegen die Barbaren gerettet, die im Namen eines Gottes regieren.“<sup>6</sup>

SAIDs „jesus“ ist nicht nur ein liebender und verzeihender Dulder, er ist außerdem ein zorniger, revolutionärer Mensch, der sich eine Tabula rasa wünscht und der sich daher mit Spartakus, Anführer des römischen Sklavenaufstandes im 1. Jahrhundert v. Chr., und mit Patrice Lumumba, der Symbolfigur des antiimperialistischen Kampfes in Kongo, identifiziert, mit zwei kämpferischen Männern, verbunden durch gemeinsame moralische Prinzipien und Schicksale. Der Protagonist von *ich, jesus von nazareth* ist ebenfalls ein Kämpfer: „ich brauche citoyens, die nicht auf das gesetz achten, aber tadellos kämpfen für die gerechtigkeit,“<sup>7</sup> und weiter: „[...] mein name ist revolte“<sup>8</sup> – wahrscheinlich Verweise auf die Sehnsucht des Exil-Iraners, der die Theokratie der Mullahs und der iranischen Politik abgelehnt hat.<sup>9</sup>

Die Frage der Identität dieses „jesus“ scheint also nicht einfach zu beantworten zu sein und genauso unklar scheint diejenige des Publikums als eines breiten und stummen Empfängers der Reden des Sprechers. In *ich, jesus von nazareth* spricht der Redner sehr autoritär, wie von einer höheren Ebene herab, zu seinem undefinierten Gesprächspartner. Der Ton sei-

<sup>6</sup> Eren Güvercin, „Interview mit dem Dichter SAID. Ich habe meine Religiosität vor der Islamischen Republik verteidigt,“ qantara.de, 02. Juli 2010, <https://de.qantara.de/inhalt/interview-mit-dem-dichter-said-ich-habe-meine-religiositaet-vor-der-islamischen-republik>.

<sup>7</sup> SAID, *ich, jesus*, 17.

<sup>8</sup> SAID, *ich, jesus*, 25. Im Jahr 2013 wurde Jesus in dem Sachbuch von Reza Aslan *Zealot: The Life and Times of Jesus of Nazareth* als Zealot, als Rebell gegen die römische Herrschaft dargestellt. Die Beschäftigung des in Amerika lebenden Iraners mit diesem Stoff wirft die Frage auf, ob SAID das Werk seines Landsmannes kannte. Es kann wohl sein, doch eine Bestätigung ist in den heutigen Studien nicht zu finden.

<sup>9</sup> Florian Mayrhofer, „Jesus, der Unbekannte,“ *Theologischer Ausblick*, 06. Juni 2019, <http://theologischer-ausblick.com/said-ich-jesus-von-nazareth>.

ner prophetischen direkten Sprache klingt oft bedrohlich und warnend, wie es folgende kurze Zitate verdeutlichen: „blut wird fließen [...]“ oder „ich auferstehe und zertrümmere eure / heiligen kartenhäuser, eure bigotterien.“<sup>10</sup> Das Sprechen scheint auch durch das Pronomen „ich“, das sehr oft an der Spitze der Strophen steht, extrem selbstreferenziell; Subjektivität und Autorität werden durch die biblische Formel „ich aber sage euch“ noch besonders betont.

In *ich, jesus von nazareth* hat der Leser darüber hinaus ständig den Eindruck, dass der Redner laut und teilweise sogar schreiend spricht. Er wechselt oft seine sprachlichen Haltungen, die teilweise klagend, schimpfend und manchmal drohend und prophezeiend klingen. Die predigthafte Rede kann aber auch als intimer Monolog angesehen werden, denn das Publikum bleibt ein immer passiver Zuhörer. Ob leise und intim oder laut und offen, beide mündlichen Haltungen erschaffen die Vorstellung des Versuchs eines persönlichen und unmittelbaren Kontakts zum Publikum, was in erster Linie das Bedürfnis des Autors widerspiegelt, immer direkte Beziehungen mit Menschen und höheren Ebenen der Spiritualität zu suchen.

In *ich, jesus von nazareth* ist auch eine gewisse, durch Sarkasmus und rhetorische Fragen geführte Kritik an der aktuellen globalen Gesellschaft zu finden, die sich nur für die materiellen Aspekte des Lebens interessiert: „[...] / oder glaubt einer von euch, das leben bestünde aus kontoauszügen einer bank und beschlüssen einer regierung?“<sup>11</sup> Das Büchlein enthält natürlich, wie fast alle SAID'schen Texte, eine Auseinandersetzung mit der iranischen Politik, die sehr eng mit der religiösen Sphäre verknüpft ist und daher auch auf die Exilerfahrung des Dichters verweist. Dieser Aspekt seiner Biographie taucht kontinuierlich durch Anspielungen zwischen den Zeilen auf und schon in den ersten Versen wird die Erfahrung des Schriftstellers markant dargestellt: „[...] denn ich verabscheue regierungen / und truppen, geheimdienste, folterer und / gefängnisse“<sup>12</sup> oder „[...] / auch ich will eine neue welt. [...] ich auferstehe, um eine neue haltung zu bringen.“<sup>13</sup>

Wenn man das Schlüsselwort des Werkes finden möchte, wäre es bestimmt das Verb „auferstehen“, es taucht tatsächlich fast überall auf den wenigen Seiten des Büchleins auf und verweist sowohl auf den biblischen Jesus als auch auf den Traum des Autors, in einer neuen auf Liebe gegründeten Welt zu leben, in der „ein licht für alle“ herrschen kann: „[...] / und dieses unbesiegbare / licht werde ich sein, jesus von nazareth, / sohn einfacher

<sup>10</sup> SAID, *ich, jesus*, 11, 14.

<sup>11</sup> SAID, *ich, jesus*, 13.

<sup>12</sup> SAID, *ich, jesus*, 5.

<sup>13</sup> SAID, *ich, jesus*, 24.

leute.“<sup>14</sup> Der Sprecher imaginiert sich selbst also als Licht, aber die Symbolik des Lichtes ist bekannterweise vielfältig, es kann als Leben, Kenntnis, Freiheit oder auch als Toleranz interpretiert werden. Unabhängig davon, was dieses Licht sein mag, wird dem Leser klar, dass die Suche nach diesem Licht für SAID große Bedeutung hat, wie schon der Titel seines Werks *auf der suche nach dem licht* (2016) andeutet.

Anlässlich des Todes des Autors will diese Rezension – 11 Jahre nach der Erstveröffentlichung und drei Jahre nach dem Erscheinen als eigenständiges Werk – das kleine Büchlein in Erinnerung rufen, in dem der Brückenbauer SAID seine Themen und Motive so kunstvoll vereint: SAID *ich, jesus von nazareth*.

## References

- Erichsen-Wendt, Friederike. "SAID: ich jesus von nazareth." *Hessisches Pfarrblatt*, 02. April 2018, 53-54. [https://www.ekkw.de/pfarrverein/pfarrblatt/pfarrerblatt\\_2-2018.pdf](https://www.ekkw.de/pfarrverein/pfarrblatt/pfarrerblatt_2-2018.pdf).
- Güvercin, Eren. „Interview mit dem Dichter SAID. Ich habe meine Religiosität vor der Islamischen Republik verteidigt.“ *qantara.de*, 02. Juli 2010. <https://de.qantara.de/inhalt/interview-mit-dem-dichter-said-ich-habe-meine-religiositaet-vor-der-islamischen-republik>.
- Kaldewey, Rüdiger. "Rezension zu SAIDs *ich, jesus von nazareth*." *Eulenfisch, LiteraturBlog*. <http://www.eulenfisch.de/literatur/blog/rezension/said-ich-jesus-von-nazareth>.
- Mayrhofer, Florian. „Jesus, der Unbekannte.“ *Theologischer Ausblick*, 06. Juni 2019. <http://theologischer-ausblick.com/said-ich-jesus-von-nazareth>.
- SAID. *ich, jesus von nazareth*. Mit einem Nachwort von Erich Garhammer. Würzburg: Echter, 2018.
- SAID. *Das Niemandland ist unseres. West-östliche Betrachtungen*. München: Diederichs, 2010.

**Zwischen Okzident und Orient. Rezension zu: SAID –  
ich, jesus von nazareth. Würzburg: Echter 2018, 59 S.,  
ISBN 978-3-429-04452-7**

**Abstract:** Der Gegenstand der Besprechung ist das kleine Buch des 2021 verstorbenen deutsch-iranischen Schriftstellers SAID. Es wird auf den Beitrag des Schriftstellers zum kulturellen Austausch zwischen Okzident und Orient hingewiesen. Hervorgehoben werden da-

---

<sup>14</sup> SAID, *ich, jesus*, 18.

bei die ästhetische und ethische Leistung des Autors sowie der Stellenwert des kleinen Werks im Schaffen SAIDs.

**Schlüsselwörter:** Interkulturalität, Orient–Okzident, SAID, *ich, Jesus von Nazareth*.

**Między zachodem a orientem. Recenzja tomu: SAID –  
*ich, Jesus von Nazareth*. Würzburg: Echter 2018, 59 S.,  
ISBN 978-3-429-04452-7**

**Abstrakt:** Przedmiotem recenzji jest niewielka książka niemiecko-irańskiego pisarza SAIDA, zmarłego w 2021 roku. Ponadto podkreślono wkład pisarza w wymianę kulturową między Zachodem a Orientem, a także wartość estetyczną i etyczną jego twórczości, ze szczególnym uwzględnieniem w niej niewielkiego dzieła *ich, Jesus von Nazareth* (2018).

**Słowa kluczowe:** międzykulturowość, Zachód-Orient, SAID, *ich, Jesus von Nazareth*.



## Noty o Autorkach i Autorach / Author Notes

**Joanna Bochaczek-Trąbska** – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie historia, politolog, plastyk. Pracownik Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie. Autorka kilku monografii i kilkudziesięciu artykułów naukowych i popularnonaukowych. Zainteresowania badawcze: historia, historia sztuki, malarstwo. Członek Polskiego Towarzystwa Historycznego w Częstochowie oraz Częstochowskiego Stowarzyszenia Plastyków im. Jerzego Dudy-Gracza. Adres e-mail: [j.bochaczek-trabska@ujd.edu.pl](mailto:j.bochaczek-trabska@ujd.edu.pl). ORCID: 0000-0002-9132-8823.

**Joanna Bochaczek-Trąbska** – PhD in humanities, discipline history, political scientist, visual artist. Employee of the Jan Długosz University of Humanities and Sciences in Częstochowa. Author of several monographs and dozens of scientific and popular articles. Research interests: history, history of art, painting. Member of the Polish Historical Society in Częstochowa and the Częstochowa Association of Artists named after Jerzy Duda-Gracz. E-mail address: [j.bochaczek-trabska@ujd.edu.pl](mailto:j.bochaczek-trabska@ujd.edu.pl), ORCID: 0000-0002-9132-8823.

**Arianna Di Bella** – profesor nowożytnej literatury niemieckiej na Uniwersytecie w Palermo; doktoryzowała się w 2006 r. a habilitację uzyskała w 2017 r. Główne tematy badawcze to: Franz Kafka, Christoph Martin Wieland, literatura migrantów, literatura interkulturowa (SAID, Emine Sevgi Özdamar, Rafik Schami, Yoko Tawada), postmigracja, Elisabeth Werner i powieść rodzinna. Najnowsze publikacje: *Antikisierende Liebesgeschichten im Taschenbuchformat – Die Briefromane ›Menander und Glycerion‹ und ›Krates und Hipparchia‹* w «Wieland-Studien 11», Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2021, ss. 227-237; *Rafik Schami: Die geheime Mission des Kardinals*, in «Jahrbuch für Internationale Germanistik», LII (2020), n. 1, 235-248; *Exilierung und Imagination bei SAID – Selbstfindung durch fabelhafte Geschichten*, w Jahrbuch für Internationale Germanistik, Peter Lang, Frankfurt am Main, 49, 2017, 9-16; *SAID – Ein Leben in der Fremde*, Peter Lang, 2014. Adres e-mail: [arianna.dibella@unipa.it](mailto:arianna.dibella@unipa.it), ORCID: 0000-0001-9637-8080.



**Arianna Di Bella** – Professor at the University of Palermo (Modern German Literature). PhD in 2006 and post PhD in 2017. Her research interests include: Franz Kafka, Christoph Martin Wieland, migrant literature, intercultural literature (SAID, Emine Sevgi Özdamar, Rafik Schami, Yoko Tawada), postmigration, Elisabeth Werner and the family novels. Latest publications: *Antikisierende Liebesgeschichten im Taschenbuchformat – Die Briefromane ›Menander und Glycerion‹ und ›Krates und Hipparchia‹* in «Wieland-Studien 11», Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2021, 227-237; *Rafik Schami: Die geheime Mission des Kardinals*, in «Jahrbuch für Internationale Germanistik», LII (2020), n. 1, pp. 235-248; *Exilerfahrung und Imagination bei SAID – Selbstfindung durch fabelhafte Geschichten*, in Jahrbuch für Internationale Germanistik, Peter Lang, Frankfurt am Main, 49, 2017, 9-16; *SAID – Ein Leben in der Fremde*, Peter Lang, 2014. E-mail address: arianna.dibella@unipa.it, ORCID: 0000-0001-9637-8080.

**Jürgen Eder** – dr. habil., wykłada literaturę niemiecką i kulturoznawstwo na Uniwersytecie w Budziszynie w południowych Czechach. Jako student prof. dra Helmuta Koopmanna w Augsburgu doktoryzował się pracą o Tomaszu Mannie, a jego habilitacja poświęcona była zagadnieniu życia towarzyskiego jako motywu literackiego w XVIII i XIX wieku. W 2017 roku opublikował w Akademiker Verlag zbiór artykułów i esejów *Politik und Literatur im 20. Jahrhundert Ein notwendiger Diskurs*. Adres e-mail: eder@ff.jcu.cz., ORCID: **0000-0001-5619-4148**, ORCID: **0000-0001-5619-4148**.

**Jürgen Eder** – PhD, teaches German literature and cultural studies at the University of Budweis in South Bohemia. As a student of Prof. Dr. Helmut Koopmann in Augsburg, he completed his doctorate with a thesis on Thomas Mann, and his habilitation was dedicated to the topic of sociability as a literary motif in the 18th and 19th centuries. In 2017 he published the collection of articles and essays *Politik und Literatur im 20. Jahrhundert Ein notwendiger Diskurs* at Akademiker Verlag. E-mail address: eder@ff.jcu.cz., ORCID: **0000-0001-5619-4148**.

**Marcin Jaworski** – dr hab. zatrudniony w Katedrze Edukacji Wizualnej i Badań nad Sztuką na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Obszar zainteresowań badawczych dotyczy: mechanizmów tworzenia i recepcji tekstów kultury popularnej w kontekście tożsamości jej twórców i odbiorców, społecznego konstruowania obrazu i funkcji sztuki szczególnie w odniesieniu do współczesności (chodzi o relacje pomiędzy sztuką a kulturą popularną, o funkcje sztuki w świecie ponowoczesnym), a także antropologicznego wymiaru kultury i sztuki. Autor dwóch monografii naukowych: *Zabawa, święto*,

*profanacja: potencjał kulturotwórczy zabawy w kulturze współczesnej. Studium socjokulturowe zabawy komiksem*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2015, ss. 492 oraz „*Urodzony żeby rysować*”. *Twórczość komiksowa Jerzego Wróblewskiego*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2015, ss. 398. Adres e-mail: maul@poczta.onet.pl, ORCID: 0000-0003-2244-2152.

**Marcin Jaworski** – PhD, *doctor habilitatus*, employed in the Department of Visual Education and Art Research at the Faculty of Fine Arts, Nicolaus Copernicus University in Toruń. The area of research interest concerns: the mechanisms of creation and reception of popular culture texts in the context of the identity of its creators and recipients, social construction of the image and the function of art, especially in relation to contemporaneity (it concerns the relations between art and popular culture, the functions of art in the postmodern world), as well as the anthropological dimension of culture and art. Author of two scientific monographs: *Zabawa, święto, profanacja: potencjał kulturotwórczy zabawy w kulturze współczesnej. Studium socjokulturowe zabawy komiksem* [Fun, feast, profanation: the cultural potential of fun in contemporary culture. Sociocultural study of playing with the comic book genre], Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2015, pp. 492 and „*Urodzony żeby rysować*”. *Twórczość komiksowa Jerzego Wróblewskiego* [“Born to draw”. Jerzy Wróblewski's comic book works], Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2015, pp. 398. E-mail address: maul@poczta.onet.pl, ORCID: 0000-0003-2244-2152.

**Martyna Jabłonka** – mgr, absolwentka filologii angielskiej na Uniwersytecie Śląskim. Jej zainteresowania naukowe obejmują przekład audiowizualny, w szczególności zagadnienia dotyczące audiodeskrypcji oraz recepcji przekładu wśród osób niewidomych. Interesuje się również badaniem roli i wpływu pragmatyki na przekład multimedialny w obszarze języka polskiego, angielskiego oraz niemieckiego. Adres e-mailowy: martynajablonka10@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2724-9132.

**Martyna Jabłonka** – M.A., she has received a master's degree in English Philology from the University of Silesia, Poland. Her academic interests include audiovisual translation, in particular audio description and the notion of reception among the visually handicapped people. She is also interested in studying the role and influence of pragmatics on multimodal translation in Polish, English and German. E-mail address: martynajablonka10@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2724-9132.

**Marijana Jeleč** – dr nauk humanistycznych, absolwentka filologii germańskiej oraz pedagogiki Uniwersytetu w Zadarze (Chorwacja). Pracownik naukowy na Wydziale Germanistyki Uniwersytetu w Zadarze oraz wykładowczyni gościnnie na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu w Bihaciu (Bośnia i Hercegowina). Zainteresowania badawcze: współczesna literatura niemieckojęzyczna, literatura interkulturowa, narracje o ucieczce, literatura i pamięć oraz dydaktyka literatury. Adres e-mail: mjelec@unizd.hr; ORCID: 0000-0002-8881-3975.

**Marijana Jeleč** – PhD, born in 1986, studied German Philology and Pedagogy. She is a lecturer at the Department of German Studies at the University of Zadar (Croatia) and guest lecturer at the Faculty of Education at the University of Bihać (Bosnia and Herzegovina). Her main research interests include contemporary German-language literature, intercultural literature, narratives on flight, literature and memory, literary didactics. E-mail address: mjelec@unizd.hr; ORCID: 0000-0002-8881-3975.

**Isaac Barko Lar** – Profesor literatury na Instytucie Anglistyki, Wydział Sztuki, Uniwersytet w Jos (Jos, Nigeria). Członek Stowarzyszenia Autorów Nigeryjskich (ANA), Stowarzyszenia Literatury Afrykańskiej (ALA) i Literary Society of Nigeria (LSN). Zainteresowania badawcze: 1. Literatura oralna i heroiczna w Afryce oraz specyfika przekładu. 2. Afrykańska beletrystyka. 3. Szekspir. Przedmiotem badań jest również lud Tarok – wspólnota etniczna w południowym stanie Plateau w środkowej Nigerii: Isaac Barko Lar and Selbut R. Longtau. „Evolution of Western Education in Tarok land.” In *Nggapak* 1, no. 1 (2005): 71–82; Isaac Barko Lar, *Autochthonous Tarok Orature and Heroic Character Formation: A Neglected Link to Modernism*, in 68th Inaugural Lecture: Autochthonous Tarok orature and Heroism 2015, 1–40. <https://dspace.unijos.edu.ng/jspui/bitstream/123456789/661/1/Autochthonous%20Inaugural%202015.pdf>. Adres e-mail: lari@unijos.edu.ng, lar.isaac@gmail.com.

**Isaac Barko Lar** – Professor of Literature with the Department of English, Faculty of Arts, University of Jos (Jos, Nigeria). Member, Association of Nigerian Authors (ANA), African Literature Association (ALA) and Literary Society of Nigeria (LSN). His areas of specialization are: 1. Oral and Heroic Literature in Africa in Translation. 2. African Fiction. 3. Shakespeare. He also researches the Tarok people, an ethnic community in southern Plateau State in central Nigeria. Isaac Barko Lar and Selbut R. Longtau. „Evolution of Western Education in Tarok land.” In *Nggapak* 1, no. 1 (2005): 71–82. Isaac Barko Lar, *Autochthonous Tarok Orature and Heroic Character Formation:*

*A Neglected Link to Modernism*, in 68th Inaugural Lecture: Autochthonous Tarok orature and Heroism 2015, 1–40. <https://dspace.unijos.edu.ng/jspui/bitstream/123456789/661/1/Autochthonous%20Inaugural%202015.pdf>.  
E-mail address: lari@unijos.edu.ng; lar.isaac@gmail.com .

**Paul Martin Langner** – dr hab., prof. UP, kierownik Katedry Historii Literatury Niemieckiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Literaturoznawca, filozof, historyk teatru. Po obronie pracy doktorskiej działał jako manager projektów w Szlezewiku-Holsztynie, Berlinie i Poczdamie. Jest przewodniczącym Towarzystwa Fryderyka Hebla (Wesselburen). Obszar badań: historia literatury regionu (*area studies*), struktury narratywne i performatywne w tekstach średniowiecza, struktury nowoczesnego teatru. Ostatnie publikacje: „Der Reiz des Unbekannten im Bekannten. Zum historischen Kriminalroman ‚Rungholts Erbe‘ von Derek Meister,” w *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Moderne*, red. Eva Parra-Membrives i Wolfgang Brylla, 51-61 (Tübingen: Narr, 2015); „Lust am Geld. Der Roman ‚Der Geldkomplex‘ von Franziska zu Reventlow als Schelmenroman,” w *Hans Fallada und die Literatur(en) zur Finanzwelt*, red. Daniel Börner i Andrea Rudolph, „Hans-Fallada-Jahrbuch” 7 (2016), 221-235 (Berlin: Steffen-Verlag, 2016); „Die mittelniederdeutsche Apokalypse unter der Perspektive zisterziensischer Frömmigkeit,” w *Jenseits. Eine mittelalterliche und mediävistische Imagination. Interdisziplinäre Ansätze zur Analyse des Unerklärlichen*, red. Christa Agnes Tuczay, *Beihefte zur Mediaevistik*, Bd. 2, 159–169 (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016). Monografia: *Tendenzen der zeitgenössischen Dramatik*, współred. Agata Mirecka (Frankfurt am Main: Peter Lang 2015). Adres mailowy: paul.langner@up.krakow.pl, ORCID: 0000-0002-2197-4192.

**Paul Martin Langner** – PhD, University Professor of the History of German Literature at the Pedagogical University of Cracow (since 2003). Studied History of Literature, Philosophy and History of Theatre in Münster and Berlin; after his doctorate, he worked as an organizer and manager of cultural projects and organizations in Schleswig-Holstein, Berlin and Potsdam, President of the Friedrich Hebbel Society (Wesselburen). His main research areas are: *area studies* in the history of literature, narrative and performative structures of medieval texts, structures of modern drama and studies on selected authors of the recent past. Recent publications: “Der Reiz des Unbekannten im Bekannten. Zum historischen Kriminalroman Rungholts Erbe von Derek Meister,” in *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Moderne*, edited by Eva Parra-Membrives i Wolfgang Brylla, 51-61 (Tübingen: Narr, 2015); “Lust am Geld. Der Roman ‚Der Geldkomplex‘ von Fran-

ziska zu Reventlow als Schelmenroman," in *Hans Fallada und die Literatur(en) zur Finanzwelt*, edited by Daniel Börner i Andrea Rudolph, *Hans-Fallada-Jahrbuch* 7 (2016), 221-235 (Berlin: Steffen-Verlag, 2016); "Die mittelniederdeutsche Apokalypse unter der Perspektive zisterziensischer Frömmigkeit," w *Jenseits. Eine mittelalterliche und mediävistische Imagination. Interdisziplinäre Ansätze zur Analyse des Unerklärlichen*, edited by Christa Agnes Tuczay, *Beihefte zur Mediävistik*, Bd. 2, 159–169 (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016). Monografia: *Tendenzen der zeitgenössischen Dramatik*, co-edited by Agata Mirecka (Frankfurt am Main: Peter Lang 2015). E-mail address: paul.langner@up.krakow.pl, ORCID: 0000-0002-2197-4192.

**Anna Majkiewicz** – dr hab., prof. UJD, zatrudniona w Instytucie Filologii Obcych Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie; literaturoznawczyni, translatolożka; obszary badawcze: najnowsza literatura niemieckojęzyczna, procesy recepcyjne w kontekście komparatystyki kulturowej, teoria i praktyka przekładu literackiego i użytkowego (pisemnego i ustnego). Autorka licznych artykułów z zakresu teorii i praktyki przekładu oraz czterech monografii: „*Właściwie jestem nieprzetłumaczalna...*” *O prozie Elfriede Jelinek w polskim przekładzie*, Katowice 2016; *Styl, kontekst kulturowy, gender*, Katowice 2011; *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu. Wczesna proza Elfriede Jelinek*, Warszawa 2008; *Proza Günтера Grassa – interpretacja a przekład*, Katowice 2002. Pod jej redakcją ukazały się ostatnio tomy: ***Hier ist mein Zuhause. Gegenwartsdrama in Mitteleuropa***, red. Anna Majkiewicz, Agata Mirecka, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2021; *Intermediale Verortung der Gegenwartsliteratur Mitteleuropas*, red. Anna Majkiewicz, Joanna Ławnikowska-Koper, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2021; ***Transkulturelle Durchdringungen in der Gegenwartsliteratur Mitteleuropas***, red. Anna Majkiewicz, Agata Mirecka, Joanna Ławnikowska-Koper, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2021. Założycielka i redaktor naczelna istniejącego od 2016 r. czasopisma naukowego „Transfer. Reception Studies.” Adres e-mail: a.majkiewicz@ujd.edu.pl. ORCID: 0000-0003-3901-2140.

**Anna Majkiewicz** – PhD, University Professor employed at the Institute of Foreign Languages of Jan Długosz University in Częstochowa, specializing in literature and translation studies; research areas: latest German language literature, reception processes in the context of cultural comparative studies, theory and practice of literary and utility translation (written and oral). The author of numerous articles from the range of theory and practice of translation and four monographs: “*Właściwie jestem nieprzetłumaczalna...*”.

*O prozie Elfriede Jelinek w polskim przekładzie* [On the prose of Elfriede Jelinek in Polish translation], Katowice 2016; *Styl, kontekst kulturowy, gender* [Style, cultural context, gender], Katowice 2011; *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu. Wczesna proza Elfriede Jelinek* [Intertextuality – implications on the theory of translation. Early prose of Elfriede Jelinek], Warszawa 2008; *Proza Güntera Grassa – interpretacja a przekład* [Günter Grass' prose – interpretation versus translation], Katowice 2002. Recently co-edited of volumes: ***Hier ist mein Zuhause. Gegenwartsdrama in Mitteleuropa***, red. Anna Majkiewicz, Agata Mirecka, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2021; *Intermediale Verortung der Gegenwartsliteratur Mitteleuropas*, eds. Anna Majkiewicz, Joanna Ławnikowska-Koper, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2021; ***Transkulturelle Durchdringungen in der Gegenwartsliteratur Mitteleuropas***, eds. Anna Majkiewicz, Agata Mirecka, Joanna Ławnikowska-Koper, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2021; ***Transkulturelle Durchdringungen in der Gegenwartsliteratur Mitteleuropas***, eds. Anna Majkiewicz, Agata Mirecka, Joanna Ławnikowska-Koper, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2021. The founder and editor-in-chief of the scientific journal "Transfer. Reception Studies." E-mail address: a.majkiewicz@ujd.edu.pl. ORCID: 0000-0003-3901-2140.

**Andrew C. Rouse** – dr habil. profesor nadzwyczajny w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu w Peczu, po przejściu na emeryturę w 2020 r. wykłada historię, kulturoznawstwo i literaturę. Jego główne obszary badawcze to historia społeczna i teksty pieśni ludowych jako zjawiska kulturowe. Jest autorem książek *The Remunerated Vernacular Singer* oraz *Mr Pepys and the Turk*, a wraz z Davidem A. Hillem jest współautorem *Traditional Folk Songs: 15 folk songs from Britain and Ireland to liven up your lesson*, a także kilku oryginalnych readersów dla uczących się języka angielskiego. Jego opracowania dotyczące folkloru ukazały się w wielu międzynarodowych tomach. Jest również założycielem (1995) i głównym wokalistą tria Simply English, jedynej na Węgrzech formacji wykonującej wyłącznie angielskie pieśni ludowe i inne tradycyjne pieśni i muzykę. Tłumaczy węgierską literaturę piękną, dramat i poezję, a także książki dotyczące różnych aspektów historii społecznej dla Węgierskiego Muzeum Narodowego i innych muzeów. Adres e-mail: rouseatmartonfa@gmail.com .

**Andrew C. Rouse** – dr. habil. an associate professor at the University of Pécs Institute of English Upon his retirement in 2020, teaching history, cultural studies and literature. His main research areas are social history and folk song texts as cultural phenomena. He is author of *The Remunerated Vernacular Singer* and *Mr Pepys and the Turk* and with David A. Hill has co-authored

*Traditional Folk Songs: 15 folk songs from Britain and Ireland to liven up your lesson*, as well as several original readers for learners of English. His folk studies have appeared in international volumes. He is also founder (1995) and lead singer of the trio *Simply English*, Hungary's only formation performing exclusively English folk and other traditional songs and music. He translates Hungarian fiction, drama and poetry, as well as books on various aspects of social history for the Hungarian National Museum and other museums. E-mail address: rouseatmartonfa@gmail.com .

**Andrea Rudolph** – profesor współczesnej literatury niemieckiej na Uniwersytecie Opolskim. Doktorat o problemie nowoczesności w wybranych opowiadaniach Thomasa Manna (Uniwersytet w Lipsku), habilitacja ze studium o dramacie Friedricha Hebbla (Uniwersytet Opolski), kolejne monografie o twórczości literackiej i graficznej Ernsta Barlacha, o okresie artystycznym w literaturze Pomorza, o negocjacjach nowoczesności w nowelach śląskich oraz eseje i studia o Th. Mannie, H.v. Kleiście, Hansie Falladzie, o poezji wojen wyzwolenicznych, Maxie Geisslerze, Christie Wolf i innych autorach. Członek zarządu i rady doradczej Towarzystwa Johanna Heinricha Voßa i Towarzystwa im. Friedricha Hebbla, dyrektor naukowy Zamku Penzlin, specjalistycznego muzeum magii codziennej i polowań na czarownice w Meklemburgii oraz Domu Literatury Johanna Heinricha Voßa w Penzlin. Adres e-mail: rudolph@uni.opole.pl., ORCID: 0000-0001-7576-7087

**Andrea Rudolph** – Professor of Modern German Literature at the University of Opole. Doctorate on the problem of modernity in selected stories by Thomas Mann (at the University of Leipzig), habilitation with a study on the drama of Friedrich Hebbel (University of Opole), further monographs on the literary and graphic works of Ernst Barlach, on the art period in the literature of Pomerania, on negotiations of modernity in Silesian novellas as well as essays and studies on Th. Mann, H.v. Kleist, Hans Fallada, on the poetry of the wars of liberation, Max Geissler, Christa Wolf and other authors. Member of the board or advisory board of the Johann Heinrich Voß Society and the Friedrich Hebbel Society, scientific director of Penzlin Castle, specialist museum for everyday magic and witch hunts in Mecklenburg, and the Johann Heinrich Voß Literature House in Penzlin. E-mail address: rudolph@uni.opole.pl, ORCID: 0000-0001-7576-7087.

**Slobodan Šnajder** – chorwacki pisarz i dziennikarz. Jest autorem opowiadań, sztuk teatralnych i esejów. Studiował filozofię i filologię angielską w Zagrzebiu. Był współzałożycielem i redaktorem pisma teatralnego „Prolog.” Był także redaktorem w wydawnictwie Cekade, gdzie ukazały się jego pierw-

sze dramaty: *Kamov, smrtopi* (1978) i *Hrvatski Faust* ([Chorwacki Faust], 1982). Jego dramat *Hrvatski Faust*, poruszający problem nacjonalizmu i nienawiści etnicznej w regionie byłej Jugosławii, został doceniony na arenie międzynarodowej. Przez dłuższy czas przebywał za granicą, zwłaszcza w Niemczech, Austrii i Francji. Obecnie mieszka w Zagrzebiu. Współpracuje z gazetą codzienną „Novi list.” Ostatnie publikacje to opowiadania: *Knjiga o sitnom* (1996), *505 sa crtom*, (2007) oraz powieści: *Morendo* (2011), *Doba mjedi* (pierwsze wydanie TIMpress 2016, trzecie, uzupełnione, 2018). Ostatnia powieść otrzymała pięć nagród, głównie regionalnych: Meša Selimović, Mirko Kovač, tportal Award, pióro Kočića i Radomira Konstantinovića. Do tej pory powieść została przetłumaczona na język macedoński i słoweński oraz niemiecki (niemieckie tłumaczenie *Die Reparatur der Welt* zostało wydane przez Paula Zsolnay Verlag, Wiedeń, 2019). Obecnie w przygotowaniu jest polski przekład tej powieści. Adres e-mail: slobodansnajder@gmail.com.

**Slobodan Šnajder** – Croatian writer and journalist. He is the author of short stories, plays and essays. He graduated in philosophy and English philology in Zagreb. He was a co-founder and editor of the theater magazine „Prolog“. He was also an editor at the Cekade publishing house, which published his first dramas: *Kamov, smrtopi* (1978) and *Hrvatski Faust* (Croatian Faust, 1982). His drama *Hrvatski Faust*, devoted to the issues of nationalism and ethnic hatred in the former Yugoslavia region, was recognized internationally. He spent longer stays abroad, especially in Germany, Austria and France. He currently lives in Zagreb. He collaborates with the daily „Novi list.“ Prose: *Knjiga o sitnom* (1996), *505 sa crtom*, short stories, (2007), novels: *Morendo* (2011), *Doba mjedi* (first edition of TIMpress 2016, third, supplemented, 2018). The novel *Doba mjedi* received five awards, mostly regional: Meša Selimović, Mirko Kovač, tportal Award, Kočić's pen and Radomir Konstantinović. So far, the novel has been translated into Macedonian, Slovenian and German. The German translation, entitled *Die Reparatur der Welt*, was published by Paul Zsolnay Verlag, Vienna, 2019. A Polish translation of this novel is currently being prepared. E-mail address: slobodansnajder@gmail.com.

**Iwona Sterczewska** – magister kierunku pedagogika, słuchaczka studiów doktoranckich na kierunku historia na Uniwersytecie Humanistyczno-Przyrodniczym im. Jana Długosza w Częstochowie. Autorka kilkunastu artykułów naukowych i 1 recenzji. Zainteresowania badawcze to historia XX w., historia regionu. Adres e-mail: i.sterczewska@ujd.edu.pl, ORCID: 0000-0002-0358-8132.



**Iwona Sterczewska** – master's degree in pedagogy, student of doctoral studies in history at the Jan Długosz University in Częstochowa. Author of several scientific articles and 1 review. Her research interests include history of the 20th century, history of the region. E-mail address: i.sterczewska@ujd.edu.pl, **ORCID:** 0000-0002-0358-8132.

**Martin Stosik** – mgr, ukończył w 2018 r. studia nauczycielskie w zakresie języka hiszpańskiego i polskiego na Uniwersytecie Wiedeńskim, podczas których w ramach stypendium Erasmus wyjechał na rok do Walencji w Hiszpanii. Uczył języka polskiego w VHS w Wiedniu, ukończył kurs uniwersytecki "Business Management" na Uniwersytecie w Grazu oraz kurs egzaminatora Austriackiego Dyplomu Językowego (ÖSD, A1-C2) i pracował jako kierownik projektu i biura w Instytucie Polskim w Wiedniu. Obecnie jest lektorem OeAD na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Adres mailowy: marsto19@amu.edu.pl, **ORCID:** 0000-0003-1739-4934.

**Martin Stosik** – M.A., completed his teaching degree in Spanish and Polish at the University of Vienna in 2018; his Erasmus scholarship took him to Valencia, Spain for a year. In the years before his current job as a lecturer for German as a foreign language at the Adam-Mickiewicz-University in Poznan, he taught Polish at a community college in Vienna, completed the university course "Business Management" at the University of Graz as well as the course for Examiner for the Austrian language diploma (ÖSD, A1 – C2) and worked as a project and office manager at the Polish Institute in Vienna. E-mail address: marsto19@amu.edu.pl, **ORCID:** 0000-0003-1739-4934.

**Jakub Suliga** – absolwent dziennikarstwa na Uniwersytecie Wrocławskim. Doktorant Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie. Przygotowuje rozprawę na temat historii i retoryki „Brulionu”. Do jego zainteresowań badawczych należą literatura amerykańska, kontrkultura i kultura popularna. Adres mailowy: jakub.suliga@doktorant.ujd.edu.pl, **ORCID:** 0000-0003-2039-840X.

**Jakub Suliga** – graduate of journalism at the University of Wrocław. A PhD student at the Jan Długosz University in Czestochowa. He is preparing a dissertation on the history and rhetoric of 'Brulion'. His research interests include American literature, counterculture and popular culture. E-mail address: jakub.suliga@doktorant.ujd.edu.pl, **ORCID:** 0000-0003-2039-840X.

**Monika Wolting** – dr hab. prof. UW. w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Studiowała na Uniwersytecie Gdańskim, dokto-

ryzowała się w 2002 r. w Warszawie na podstawie rozprawy *Motyw studni w literaturze i kulturze niemieckiej. Studium kulturoznawcze* (Wrocław, 2006). W roku 2010 obroniła na Uniwersytecie Wrocławskim rozprawę habilitacyjną: *Der Garten als Topos in dem Werk von Marie Luise Kaschnitz, Undine Gruenter und Sarah Kirsch* (Wrocław, 2010). Obszary badawcze: teorie semiotyczne, w szczególności narratologiczne we współczesnej literaturze niemieckiej, estetyka i polityka, literatura zaangażowana, literatura transkulturowa, migracyjna, kulturowa tożsamość. Ostatnie publikacje: *Neues historisches Erzählen*, red. M. Wolting, V&R unipress: Göttingen 2019; *Der neue Kriegsroman. Repräsentationen des Afghanistankriegs in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Winter, Heidelberg 2019; *Zaangażowanie. Repräsentacje polityczności w literaturze niemieckiego obszaru kulturowego*, red. M. Wolting i E. Jarosz-Sienkiewicz. Universitas, Kraków 2019; *Klassik als kulturelle Praxis*, red. P. Wojcik, S. Matuschek, S. Picard und M. Wolting, De Gruyter, Berlin-Boston 2019. Adres mailowy: monikawolting@yahoo.de, ORCID: 0000-0002-2901-927X.

**Monika Wolting** - PhD, Professor at the Institute of German Philology of the University of Wrocław. She studied at the University of Gdańsk and received her doctorate in 2002 in Warsaw on the basis of her dissertation *Motive of the well in German literature and culture. Studium kulturoznawcze* (Wrocław, 2006). In 2010, she defended her habilitation thesis at the University of Wrocław: *Der Garten als Topos in dem Werk von Marie Luise Kaschnitz, Undine Gruenter und Sarah Kirsch* (Wrocław, 2010). Research areas: semiotic theories, especially narratological theories in contemporary German literature, aesthetics and politics, engaged literature, transcultural literature, migration literature, cultural identity. Recent publications: *Neues historisches Erzählen*, ed. M. Wolting, V&R unipress: Göttingen 2019; *Der neue Kriegsroman. Repräsentationen des Afghanistankriegs in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Winter, Heidelberg 2019; *Engagement. Representations of politicality in the literature of the German cultural area*, ed. M. Wolting and E. Jarosz-Sienkiewicz. Universitas, Kraków 2019; *Klassik als kulturelle Praxis*, ed. P. Wojcik, S. Matuschek, S. Picard und M. Wolting, De Gruyter, Berlin-Boston 2019. E-mail address: monikawolting@yahoo.de, ORCID: 0000-0002-2901-927X.

**Mariana Yemelianova** – dr, absolwentka filologii ukraińskiej na Humanistycznym Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. Pawła Tyuczyny (Humań, Ukraina). W roku 2010 obroniła doktorat z językoznawstwa na Narodowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. Michaiła Dragomanowa (Kijów, Ukraina). W latach 2006-2012 była wykładowczynią (docent) na Humanistycznym Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. Pawła Tyuczyny (Humań, Ukraina).

---

skim Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. Pawła Tyuczyny. Obecnie jest doktorantką Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie w dyscyplinie literaturoznawstwo i przygotowuje rozprawę na temat literackich wizerunków ogrodów w XIX wieku. Adres e-mail: [emelyanova.maryana@gmail.com](mailto:emelyanova.maryana@gmail.com), ORCID: 0000-0001-7054-3252.

**Mariana Yemelianova** – PhD, graduate of Ukrainian Philology at Pavlo Tyuchyna Uman State *Pedagogical* University (Uman, Ukraine). In 2010 she defended her PhD in linguistics at the Mikhail Drahomanov National Pedagogical University (Kyiv, Ukraine). From 2006-2012 she was a lecturer (docent) at the Pavlo Tyuchyna Uman State *Pedagogical* University. Currently she is a PhD student at the Jan Długosz University of Humanities and Sciences in Częstochowa in the discipline of literary studies and is preparing a thesis on literary images of gardens in the 19th century. E-mail address: [emelyanova.maryana@gmail.com](mailto:emelyanova.maryana@gmail.com) ORCID: 0000-0001-7054-3252.